



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

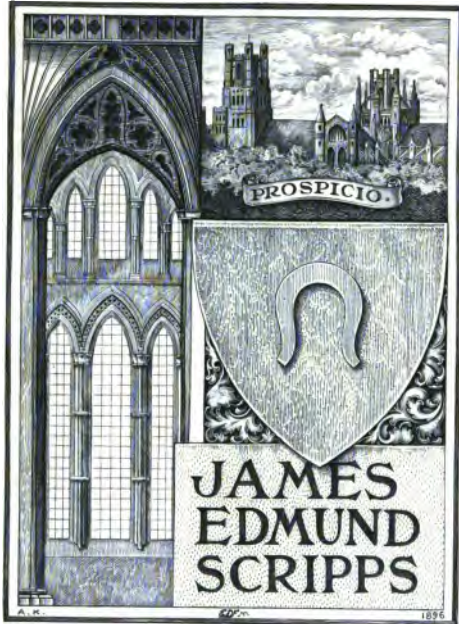
Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

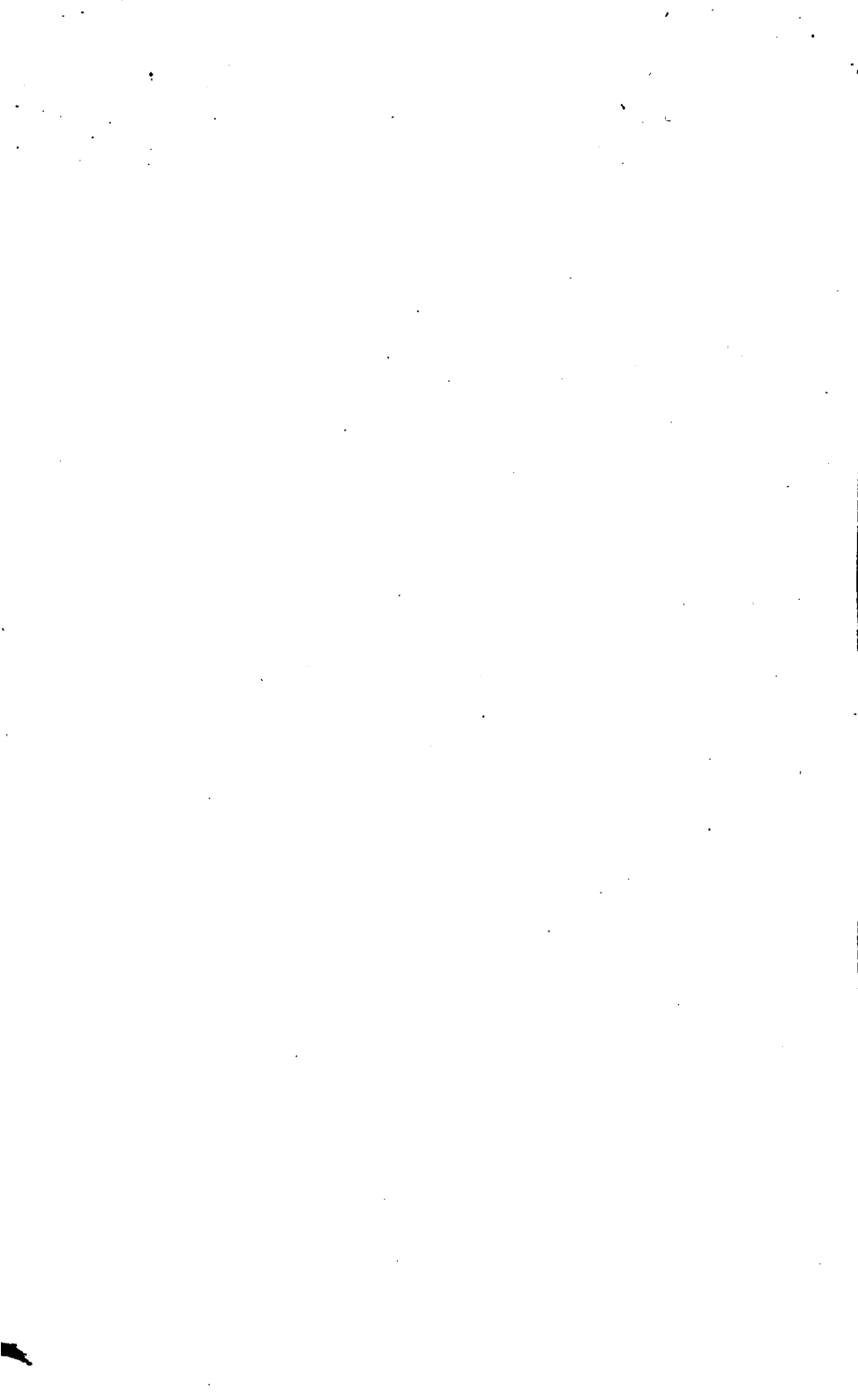
- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>



A



ANNALI

DELL'ISTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUADRAGESIMO QUARTO

— 58474

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME QUARANTE-QUATRIÈME

ROMA

COI TIPI DEL SALVIUCCI

Piazza SS. XII Apostoli 56

A spese dell' Instituto

1872



ANNALI
DELL'ISTITUTO
DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA
ANNO 1872
VOLUME UNICO

ANNALES
DE L'INSTITUT
DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE
ANNÉE 1872
VOLUME ENTIER



VASO DELLA COLLEZIONE
ALESSANDRO CASTELLANI

(tav. d'agg. A)

Il fatto che gli antichi artisti per adornare un vaso od una parete non dubitarono punto di scegliere una composizione conosciuta lasciandone a parte alcune figure o accrescendola di altre prese d'altronde, secondochè lo spazio da abbellirsi domandava una riduzione od un aumento, riconosciuto già spesse volte dagli dotti, e mostrato pure da me quando volli spiegare un vaso della collezione Biscari nell'*Arch. Zeit.* 1870 p. 37, ricevo una nuova conferma dal vaso appartenente già alla ricca collezione di Alessandro Castellani ora esposta nel museo di Londra, il cui dipinto vien pubblicato sulla tav. d'agg. A. Lo dobbiamo alla gentilezza del sig. Strube, la cui morte prematura (egli cadde combattendo valorosamente, trapassato da una palla nemica nella battaglia di Saint-Privat il 18 Luglio 1870) troncò tutte le speranze che i suoi amici avevano concepito di lui.

Il vaso, della specie delle anfore a due manichi, rappresenta sulla parte dinnanzi una donna seduta

sopra un'ara. Essa, vestita d'un chitone e d'un mantello volto intorno la parte inferiore del corpo, la testa coperta d'un panno, con iscarpe ai piedi, ornata d'una collana, di orecchini e di braccialetti, pare abbassi lo sguardo, mentre alza tutte e due le mani, quasi inorridita di ciò che le si offre allo sguardo. La causa del suo terrore si spiega facilmente: dinnanzi a lei si scorge un giovane che coll'aria furiosa (se il disegno in questo punto è esatto) s'avvicina in fretta con due torcie nelle mani per abbruciarla. Egli veste un chitone corto con maniche; il mantello pende dalla parte sinistra, sostenuto dal braccio sinistro; il capo è coperto d'un pileo; ai piedi porta le scarpe. Sopra questi due personaggi si mira una specie di archetto formato di tre linee, quella di mezzo più grossa delle altre; dietro cui due donne compaiono, per metà nascoste, vestite d'un chitone semplice, il capo velato d'un panno, con collane e braccialetti; nelle mani tengono ciascuna un'idria ad un manico, dalla quale versano dell'acqua sopra il gruppo suindicato.

La spiegazione pare facile, giacchè tutta l'azione è così chiara che dovrebbe essere un affare di poco rilievo il trovare i nomi delle figure; un giovane pileato perseguita col fuoco una donna, la quale si crede in salvo, tosto che abbia preso posto sopra un altare; ma il suo persecutore nemmeno dall'ara è ritenuto; egli continua ad attaccarla colle fiaccole, e già la minaccia, quando improvvisamente dal cielo (questo potrebbe venire significato da quell'archetto) due donne amministratrici dell'acqua divina fanno scendere una pioggia per salvare dal furore del suo nemico lei che ha voluto cercare un asilo sopra l'altare d'una divinità. Ma un tal mito, se non m'inganno, non esiste fra quei trasmessici dall'antichità. Potrebbe darsi che, come tanti

altri, pure questo, del quale avremmo avuto bisogno per la spiegazione della pittura, sia perito nel corso de' secoli; ma un confronto con un altro vaso forse c'insegnerà che la colpa non si deve attribuire alla voracità del tempo, ma piuttosto all'artista che per adornare un suo vaso ha ommesso altre figure importanti pel mito, cambiando a proposito l'attitudine di quelle conservate senza troppo curarsi del senso della così fatta pittura.

Nelle *nouvelles Annales de l'Institut* 1837 p. 487 tav. X è pubblicata la rappresentazione d'un vaso esistente nella collezione di antichità del conte Carlisle a Castle Howard in Inghilterra, e conosciuto sotto il nome di « apoteosi di Alcmene ». Là sopra un rogo formato di sei file di legna poste trasversalmente, e coronato di un fregio di triglifi sormontato ancora d'un orlo di foglie, è seduta una donna, ΑΛΚΜΗΝΗ, vestita d'un chitone e d'un mantello volto intorno le coscie, il capo coperto di un velo, con iscarpe ai piedi, con una collana e braccialetti, la quale appoggiandosi colla sinistra sulla pira alza la man destra e volge lo sguardo in su a sinistra, quasi sorpresa di ciò ch'ella vi osserva. Sopra di lei si vede un arco posato sopra i due punti estremi del rogo e formato di tre striscie, l'interna di color rosso scuro, l'esterna di color rosso chiaro, e quella di mezzo di giallo; tutto lo spazio libero dentro quell'arco è gremito di punti bianchi. Sopra il detto arco, visibili fin' alla metà del corpo, compaiono due donne vestite d'un chitone di color turchino chiaro, con un nastro rosso nella chioma, le quali da un vaso giallo versano dell'acqua sopra la pira. Accanto a quella sinistra, dove abbiamo detto esser diretto lo sguardo di Alcmene, si mira sopra una linea che nasconde la parte inferiore del corpo, Giove

(ΙΕΥΣ) che stende innanzi la mano sinistra quasi per dare un segno alla donna che lo mira. Dall'altra parte dietro quella donna che versa dell'acqua, c'è un'altra che nella mano destra alzata tiene il fuso, ma più che al lavoro è occupata a guardare ciò che avviene a basso; essa chiamasi ΑΩΣ. Due altri personaggi si vedono accanto della pira sul suolo; alla destra Anfitrione (ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ) stende innanzi due torcie per accendere il rogo; dall'altra parte sta ANTHNΩΡ giovane che ha coperto il capo d'un pileo giallo; egli pure nelle mani tiene due fiaccole, ma osservando ciò che arriva sulla pira egli sta per allontanarsi; sotto le sue gambe giace un vaso. Ai suoi piedi, come pure dalla parte d'Anfitrione, scorgesi un fulmine, tutti e due dipinti in diversi colori. Del resto, il vaso è insigne pel nome dell'artista ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ. La spiegazione del vaso, secondo Millingen, sarebbe questa: Alcmene, amante di Giove e moglie di Anfitrione, dopo la sua morte è posta sul rogo per esser bruciata; già si sono fatte le solite libazioni dal vaso posto a terra, già Anfitrione ed Antenore sono pronti ad accendere la pira, sulla quale è esposto il corpo della defunta, quando Giove ricordandosi della sua amante con due fulmini e sotto un turbine violento (questo sarebbe indicato con quei punti bianchi) la risuscita e due Jadi, *παρθέναι ὀμβροφόροι*, versando dell'acqua spegnono la fiamma.

Un confronto di questa pittura con quella che stiamo pubblicando, mostra che tutte le figure di quest'ultima sono tolte da quella. Il giovane col pileo e le due torcie, la donna seduta, le due Jadi che versano l'acqua, e l'arcobaleno, e pure la decorazione dell'ara (triglifi ed orlo di foglie) combinano pienamente colle corrispondenti figure della detta apoteosi di Alc-

mene, di modo che non possiamo esitare un momento di riconoscere che la nostra pittura non sia che una riduzione dell'altra più ampia. Non nego punto che vi siano alcune differenze, primieramente il rogo cambiato qui in altare, e poi l'attitudine della donna che nella nostra pittura stende in su le braccia quasi per implorare aiuto contro la violenza del suo persecutore, mentre Alcmena sull'altro vaso appoggia la man sinistra sopra la pira alzando solamente la destra e guardando dalla parte dove siede Giove. Ma queste discrepanze si vedono esser cagionate dalla circostanza che l'artista non voleva ovvero, a causa di mancanza di spazio, non poteva esprimere tutte le figure della pittura originale; lasciando da parte Giove ed Anfitrione, egli avrebbe commesso un grave errore di non mettere in relazioni più evidenti quei due personaggi conservatici. Così non possiamo indugiare di dar loro i nomi scritti sull'altra pittura, cioè di chiamar la donna seduta sopra l'altare Alcmena, ed il giovane pileato Antenore.

Ma il mito rappresentatovi? Se sull'altro vaso si riconosce l'apoteosi di Alcmena, quì dove il rogo è cambiato in altare, non sarebbe possibile di pensare al momento che il cadavere di Alcmena doveva esser bruciato: e che la donna sia viva, non morta, non risuscitata, lo mostra evidentemente la sua attitudine, la paura indicata in un modo innegabile. Come liberarsi dunque di questo imbarazzo? bisognerebbe supporre che l'artista copiando un originale poco chiaro abbia mal inteso l'intenzione dell'autore, o che approfittandosi di figure conosciute, le abbia impiegate un'altra volta per un mito tutto diverso e sconosciuto per noi, tutte e due congetture poco probabili. Ma chi ci ha detto che quell'altro vaso fosse da Millingen giustamente spiegato?

Al chiarissimo Inglese non sono sfuggite alcune difficoltà che nascono, quando si riferisce la rappresentazione all'apoteosi d'Alcmene. Primieramente Anftrione, secondo tutte le leggende, è morto molto prima di Alcmene, la quale sposò ancora Radamanti, divenuto poi giudice nell'inferno. In secondo luogo, di una apoteosi di Alcmene non esiste notizia negli autori antichi. Ci hanno trasmesso che Giove, morta Alcmene, comandò a Mercurio di togliere il suo cadavere e di trasportarlo alle isole felici, ciò ch'egli eseguì sostituendo in vece del corpo una pietra posta poi dagli Eraclidi nel fano di Alcmene; ma di una deificazione, la quale si dovrebbe supporre qui analogamente ad altri vasi di Ercole condotto da una Nike sulla quadriga verso il cielo, non si conosce nulla. Posso aggiungere un'altra osservazione, che cioè fra i due vasi, in cui è rappresentata la deificazione di Ercole (Gerhard *Ant. Bildw.* tv. 31; *Bull. Arch. Nap.* n. s. an. 3 tv. 14), sopra il primo si vede ancora il corpo umano bruciato dalle fiamme, mentre sull'altro, nel quale non figura che un canto del rogo, almeno il legno brucia ancora e viene spento da due donne, cosicchè dobbiamo credere già consumato il corpo mortale. Quella deificazione d'Ercole fatta pel mezzo del fuoco non ha, al mio parere, un altro senso se non quello che il corpo umano resta sulla terra divorato dalla fiamma, mentre un altro corpo più puro, meno pesante, viene elevato all'immortalità. Se questo è vero, il vaso di Alcmene riuscirebbe del tutto nuovo, giacchè là dovremmo supporre l'amante di Giove, appena posta sulle legna che non hanno ancora preso fuoco, risvegliata per poi esser resa immortale. Anche i fulmini non combinano bene con una tale interpretazione. Se Millingen dice che i corpi toccati da un fulmine dagli antichi furono cre-

duti incorruttibili, egli può aver ragione, ma non vedo come qui possa entrare una tal credenza. Sa Giove voleva salvare dalla putrefazione il corpo della sua amante, egli non aveva bisogno di risuscitarla; s'egli aveva l'intenzione di rianimarla, doveva ricorrere prima al mezzo del fulmine per conservare il cadavere? E poi, con questo la forza purificativa del fuoco non viene contata per niente. E non è curioso di scorgere quei due fulmini non accanto di Alcmena, alla quale secondo Millingen spettano, ma sul suolo l'uno presso Antenore, l'altro dalla parte d'Anfitrione? Credo di avere allegato abbastanza ragioni che ci costringono di respingere l'opinione di Millingen e che ci consigliano di accettare un'altra spiegazione che non incontra tanti dubbi — se è possibile di trovarne una altra.

La via per provarla mi pare sia indicata dalla nuova pittura. Come già prima di essere entrati nel confronto delle due rappresentazioni abbiamo osservato, qui la donna sedente sopra l'altare è indubitabilmente viva, e invoca soccorso contro il suo persecutore. Se ciò che qui è rappresentato in succinto, si trovasse pure sull'altro vaso in modo più esteso? Alcmena vivente posta sul rogo per esser bruciata da Anfitrione ed un suo compagno Antenore, minacciata colla pena d'una morte lenta e terribile, finchè Giove commiserandosi della sorte dell'amante le viene in soccorso e con due fulmini atterrisce i due nemici, e nello stesso tempo col mezzo delle Iadi spegne il fuoco della pira, — con una tale spiegazione, credo non resterebbe alcun dubbio, allora i due vasi sarebbero d'accordo fra loro, i fulmini si troverebbero al loro giusto posto, e la fuga d'Antenore, così anche il turbine, del quale nello spazio sopra Alcmena si vede l'indicazione, sarebbe meglio spiegato. E non riesce infatti difficile di tro-

vare un momento nella vita di Alcmene dove suo marito Anfitrione poteva aver cagione di punirla colla pena capitale, quando si pensa a ciò che Apollodoro racconta sullo spozalizio di Anfitrione con Alcmene figlia di Elettrione.

È un momento di questa favola ch'io trovo rappresentato sul vaso. Anfitrione, reduce dalle battaglie contro i Teleboi, sente che sua moglie ha ricevuto la visita d'un altro; le di lei parole che Anfitrione medesimo è quello venuto, naturalmente sono giudicate menzogne, ed egli sdegnato che la moglie, a causa della quale egli aveva dovuto far la guerra, ed una guerra così penosa in paesi lontani, nel frattempo siasi data ad un altro, la colloca, coll'aiuto del compagno Antenore, sul rogo per punirla della sua infedeltà. Ma Giove intervien, movendo un turbine; egli spaventa coi fulmini Anfitrione ed il suo compagno, e con una pioggia salva la vita all'amante, e non mancherà di rivelare ad Anfitrione il suo stratagemma per riconciliare i due coniugi.

Così non solamente il vaso di Millingen sarebbe interpretato in tutte le particolarità, ma pure il nostro riceverebbe una spiegazione soddisfacente, giacchè qui si scorgerebbe Antenore solo, il quale perseguita colle fiaccole la donna infedele che ha cercato un ricovero sopra un altare, probabilmente di Giove; una pioggia mandata da Giove la protegge dalla fiamma. Ma nessun autore ci ha trasmesso un tal mito! anzi quasi sempre si racconta che il ristabilimento della pace fra Anfitrione ed Alcmene sia fatto senza veruna difficoltà; e non fu mai uso de' Greci di punire le infedeltà delle donne colla morte, per non parlare del fuoco, il quale come mezzo di esecuzione non fu mai adoperato da loro. Cosa abbiano pensato essi sopra il

bruciare vivi gli uomini, ce lo mostra evidentemente il racconto che Erodoto fa del consiglio di Ciro di mettere Cresò sulla pira. Sarà possibile di sbrigarci di così fatte difficoltà? *q

Se la mia spiegazione è giusta, pare che abbiamo una rappresentazione fatta secondo una tragedia, della specie di Alceste ed altre, con esito felice; il Giove, l'Aurora e le due Iadi sul *Θεολογείον*, Alcmena sul rogo, Anfitrione ed un suo compagno a terra vi convengono molto bene, e l'arco baleno, il turbine, la pioggia, i fulmini non hanno niente di straordinario in un tempo, nel quale le macchine teatrali erano cosa conosciutissima. La favola d'Alcmena è stata varie volte trattata dai tragici. Un' *Ἀλκμήνη* si conta fra le tragedie di Eschilo, di Euripide, di Ione e di Dionisio il tiranno, un' *Ἀμφιτρόων* s'annovera fra quelle di Sofocle e di Eschilo l'Alessandrino; ma di tutte queste, all'infuori dell'Euripidea, non c'è quasi conservato niente; due tre parole, due tre versi, che nemmeno ci permettono di azzardare una congettura sopra la parte del mito che vi fu trattata. Di quella Euripidea però ci sono pervenuti diciassette o diciotto frammenti, diciotto, dico, perchè quello annotato dal Welcker (*Griech. Trag.* II. p. 693) mi pare dal Nauck senza ragione esser tolto dall'Alcmena per esser contato fra quei d' *Ἀλκμείων*. Quell' *ἀκμ* del cod. Vind. potrebbe spettare altrettanto bene all'Alcmena come all'Alcmeone che due volte viene indicato nello stesso cod. Vind. con *αλ**. La ragione principale che ha indotto Nauck a cancellarlo dai frammenti dell'Alcmena, sarà stata quella che per quei versi non c'era un luogo nell'Alcmena, se si voleva fissare il soggetto di questo dramma d'accordo con Welcker. Ma questo dotto, quanto all'Alcmena, fu tratto in inganno.

Welcker vorrebbe confondere l'Alcmena di Euripide col Radamanti dello stesso autore, tragedia piuttosto spuria che genuina; è per ciò ch'egli non pensa punto a trovarvi un mito spettante all'epoca, in cui viveva ancora Anfirione. Partendo da un passo d'Apolodoro (ἔγρημι δὲ καὶ Ἀλκμήνην μετὰ τὸν Ἀμφιτρώωνος θάνατον Διὸς παῖς Ῥαδάμανθυς, κατάρκει δὲ ἐν Ὀσσαλίᾳ τῆς Βοιωτίας πεφευγώς) egli crede che vi fu trattato lo spozalizio di Alcmena col figlio di Giove Radamanti. Ma come è possibile di trovare in questo mito un concetto che avrebbe potuto indurre un poeta a farne una tragedia? Non solamente quell'eroe, supposto pure che la notizia di Tzetze sia giusta, la quale lo fa abbandonare Creta, perchè aveva ucciso il proprio fratello, non ha fatto niente per guadagnarsi la sposa, ma anche dopo fatto il matrimonio non sappiamo niente d'un incidente che avrebbe potuto essere d'un certo interesse drammatico; e che Euripide, sempre bramoso di soggetti interessanti, abbia scelto un mito così secco, così privo d'ogni azione drammatica, non vorrei mai credere. E quel passo di Plauto *pro di immortales, tempestatem quovius modi Neptunus nobis nocte hac misit proxima. Detexit ventus villam: quid verbis opasti? non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi* perderebbe ogni senso, se col Welcker volessimo supporre che solamente nel prologo fosse raccontato che Alcmena sotto il fracasso d'un turbine avesse messo al mondo i figliuoli Ercole ed Ificle. Della maggior parte di queste difficoltà Welcker stesso s'è accorto, ma preoccupato com'era pel suo Radamanti, non ha saputo superarle. Lasciando dunque da parte quel secondo spozalizio, è chiaro che pel dramma di Euripide non ci resta altro se non quello che da Igino ci vien raccontato: *Amphitryon cum abesset ad expugnandum*

Oechaliam, Alcumena aestimans Jovem conjugem suum esse, eum thalamis recepit. Qui cum in thalamos venisset, et ei referret, quae in Oechalia gessisset, ea credens conjugem suum esse cum eo concubuit. Qui tam libens cum ea concubuit, ut unam diem usurparet, duas noctes congeminaret, ita ut Alcumena tam longam noctem ammiraretur. Postea cum nuntiaretur ei conjugem victorem adesse, minime curavit, quod putabat se conjugem suum vidisse. Qui cum Amphitryon in regiam intrasset et eam videret negligentius se curantem, mirari coepit, et queri, quod se advenientem non excepisset. Cui Alcumena respondit: Iampridem venisti, et mecum concubuisti, et mihi narrasti quae in Oechalia gessisses. Quae cum signa omnia diceret, sensit Amphitryon numen aliquod fuisse pro se; ex qua die cum ea non concubuit. Quae ex Jove compressa peperit Herculem.

Vero è che anche lì non si dice niente sopra la volontà di Anfitrione di punir colla morte la moglie infedele, nemmeno si racconta l'intervento di Giove, ma quest'ultimo per un dramma s'intende quasi da se stesso e quanto al primo, essendo una innovazione di Euripide, Igino avrebbe potuto trascurarlo facilmente. Che una persona principale, al mio parere Alcmena, in quel dramma abbia versato in grave pericolo di vita, lo mostra evidentemente quel frammento che Nauck senza veruna ragione aveva voluto assegnare all' Alcmeone:

Ὁ φόβος, ὅταν τις σώματος μέλλη περί
λέγειν καταστάς εἰς ἀγῶν' ἐναντίον,
τό τε στόμ' εἰς ἔκκληξιν ἀνθρώπων ἄγει
τὸν νοῦν τ' ἀπείργει μὴ λέγειν ἃ βούλεται.
τῷ μὲν γὰρ ἐνὶ κίνδυνος, ὃ δ' ἀθάτος μένει.
ὅμως δ' ἀγῶνα τόνδε δεῖ μ' ὑπεκδραμεῖν.
ψυχὴν γὰρ ἄλλα τιθεμένην ἐμὴν ὄρω.

Se poi ci ricordiamo di quel detto di Plauto *non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi* - il quale indica che in quella tragedia si sentiva sulla scena molto chiasso di turbini e di fulmini, non ci parrà più tanto strana quella mia congettura che Euripide abbia rappresentato Alcmena in pericolo di vita, dal quale ella escì solamente per l'intervento di Giove.

Con questo supposto argomento i frammenti combinano assai bene; anzi sarebbe cosa molto facile di assegnare alla maggior parte di loro un certo posto, se volessimo cercare di drizzare gli atti e le scene, camminando sulle tracce di Igino ed approfittandoci di ciò che ci resta delle commedie. Ma di questo per mancanza di spazio ci dispensiamo per ora.

Resta però curioso che Euripide avesse rappresentato Anfitrione coll' intenzione di bruciar viva la sposa. Benchè ci venga in questo punto in aiuto la pittura pubblicata dal Millingen che tanto concorda col supposto dramma (anche l'ΑΣΣ, l'aurora, vi trova una spiegazione perfetta, giacchè Anfitrione arriva la mattina), nondimeno, essendo quel fatto tanto strano, tanto diverso dai costumi non solamente eroici ma pure di quei del tempo d' Euripide, non mi meraviglierei se coloro, i quali approvassero tutto il resto, in questo fossero d'un' opinione contraria. Che Euripide, amante di effetti teatrali, abbia scelto quella pira coll' arcobaleno, ed i fulmini, il turbine e la pioggia solamente per offrire uno spettacolo nuovo agli Ateniesi, è poco probabile, s' egli offriva una cosa affatto nuova ed inaudita. Ma, quel rogo sarebbe esso veramente riuscito così nuovo agli spettatori ateniesi?

Alle diligenti ricerche di Kirchhoff dobbiamo una cognizione più esatta del tempo, nel quale Erodoto ha compilato la sua storia (*Abh. d. Berl. Ac. phil. hist.*

Kl. 1868 p. 1). Secondo lui, Erodoto, reduce dai suoi lunghi viaggi, ha incominciato a scrivere la sua opera nello spazio fra 446 fino a 442, tempo, in cui egli arrivò fin'al capitolo 120 del terzo libro; di andare più avanti egli fu impedito dal viaggio intrapreso alla volta d'Italia e di Sicilia. Che questi primi libri fossero molto conosciuti in Atene, ce lo mostra evidentemente quel passo dell'Antigone di Sofocle, da Kirchhoff giustamente rivendicato al poeta stesso, in cui Antigone ci rammenta quel fatto d'Intaferne. Ma sarebbe questo il solo passo ritenuto nella memoria dalla popolazione ateniese? non abbiamo il diritto di supporre che le letture pubbliche che Erodoto fece dell'opera sua, erano interessanti pure per altri fatti raccontati in quei primi libri? Ebben, nel primo libro non c'è un'altra parte raccontata con tanto amore, quanto la storia di Creso; la visita di Solone, la superbia del re, e poi il riconoscimento del suo torto, quando si trovava sul rogo, dovevano essere pei Greci, e massimamente pegli Ateniesi, d'un interesse più speciale che tutto il resto. Ed il racconto di Erodoto sopra il rogo è quasi fatto per servire d'interpunzione alla nostra pittura, almeno quanto spetta alla maniera di spegnere il fuoco: τὸν μὲν δακρύοντα ἐπικαλέσθαι τὸν θεόν, ἐκ δὲ αἰθρίης τε καὶ νηνεμῆς συνδραμῆν ἑξαπίνης νέφεα καὶ χειμῶνά τε καταραγῆναι καὶ ὕδατι ὕδατι λαβροτάτῳ κατασβεσθῆναι τε τὴν πυρῆν. Se questo passo, come doveva essere, era conosciuto in Atene, un poeta che stava cercando degli effetti drammatici, non poteva pensare d'introdurre in un dramma la pira colla pioggia? Anzi, a causa del passo suddato mi sento disposto di non interpretar più quei punti bianchi del vaso di Alcmene pe' segni del turbine, ma per neve.

Così credo di avere stabilito che il vaso di Miltingen non deve esser riferito all'apoteosi di Alcmena, ma al momento, nel quale Anfitrione sta per punire la moglie ch'egli crede colpevole. Nel nostro quindi dovremmo supporre una riduzione dello stesso mito, benchè l'artista abbia fatto tutto il suo possibile per rendercene difficile la spiegazione, trascurando Anfitrione, personaggio importantissimo pel mito, e cambiando il rogo in ara. E ciò volevo accennare, quando ho detto che la colpa si deve per una parte all'artista, e non alla voracità del tempo.

Mentre il rovescio dell'altro vaso è adornato di una scena bacchica, sul nostro si mirano due giovanotti della palestra con iscarpe ai piedi, avvolti nel mantello e cinta la fronte di una corona d'alloro. L'uno di essi, quello a sinistra, sta sopra un rialzo appoggiandosi colla man destra sopra un bastone, mentre quello a destra portasi il dito della man destra al mento e guarda nel volto il compagno.

R. ENGELMANN.

DE GENII ET EPONAE
PICTURIS POMPEIANIS NUPER DETECTIS.

(*tabulae B. C. D*)

E Pompeiorum parietibus parietinisque quam exoptatae lucis radii in tenebriculosos ut ita dicam religionum Italicarum campos diffundantur, plus semel in his Annalibus neque unius hominis opera commonstratum est, nec desperandum esse post inventas tot eorundem numinum imagines inter se simillimas tamque paucas aliorum, quin et horum paucitas minuat et illorum aequabilitas varietur, his ipsis picturis docemur Genii atque Eponae, in quibus inlustrandis non vereor ne iusto longius expatiatus sim. nam alterius cum multae extent imagines, nunc primum prodit ea, quae singulari quodam artificis invento dubitationibus interpretis fere exempla sit, alterius deae nunc primum e cineribus emergit facies eaque ipsa a ceteris eiusdem imaginibus, quae sunt paucissimae, satis diversa.

I. DE GENIO.

In pistrino quodam a. 1870 eruto inventae sunt et Genii et aliorum numinum, quae inter penates domus fuisse infra apparebit, imagines, locis diversis, de quibus haec scripsit Brizio ¹: *bottega all'angolo sud-ovest dell'isola di M. Lucrezio nel pistrino dirimpetto al forno elevasi un pilastro che all'altezza di quasi due metri dal pavimento è spalmato di stucco e sopra tre faccie ha rozze dipinture.... nella medesima località nel muro a destra evvi incavata una piccola nicchia*

¹ *Giornale degli scavi* 2 (1870) n. 18 p. 45 ss.

con entro dipinti fogliami e fiori, i due lati poi della nicchia sono fiancheggiati da figure.... ac de his quidem figuris (tabula C n. 2. 3) infra breviter dicam, de illis (tabula B) pluribus agam. neque enim confecta res est his eiusdem docti hominis verbis: in una faccia un albero forse d'ulivo a' cui piedi ammirasi l'estremità di un gran serpe, il quale si è stanciato sull'altra faccia del pilastro ed a giri tortuosi è venuto ad avvolgersi intorno ad un'ara che vi è eretta. anche qui sorge un albero e sull'ara che gli è contigua, sono deposti uova, frutti di pino ed altri oggetti non chiaramente distinguibili, ritto poi accanto ad essa sta il Genio familiare avvolto il capo in bianca toga e coi coturni ai piedi. nella terza faccia ricorre una nave a spiegate vele con verde insegna che sventola sulla sommità dell'albero: lo stesso Genio familiare avvolto nella bianca toga vi siede sulla poppa colla destra governando il timone e reggendo colla sinistra il corno dell'abbondanza.

Ac primum quidem de tertii lateris imaginè disserendum, ita tamen ut si quid inde ad rem navalem accuratius cognoscendam effici possit, aliis relinquam. primus igitur Raoul-Rochette ¹ paulo pleniore testimoniorum instrumento usus docuit vitae humanae cum navigatione mortisque cum portu comparationem ita familiarem fuisse Graecis atque Romanis ut in ipsis eam sepulcris tralaticio more exprimere opere anaglypho consueverint. sunt tamen quae is quoque vir doctus omiserit. Cicero igitur (*Tuscul.* 1, 49, 118) *portum potius (mortis)*, inquit, *paratum nobis et perfugium putemus, quo utinam velis passis pervehi liceat.* idem (*Ca-tone* 19, 71): *ut quo propius ad mortem accedam quasi*

¹ *Mémoires de l'institut r. de France* 13 (1838), 217 ss.

terram videre videar aliquandoque in portum ex longa navigatione esse venturus. Seneca (de consol. sive dialog. 11, 9,7): in hoc tam procelloso et in omnes tempestates exposito mari navigantibus nullus portus nisi mortis. idem (epist. moral. 8, 1, 70 § 2): praenavigavimus Lucili vitam.... novissime incipit ostendi publicus finis generis humani. scopulum esse illum putamus dementissimi: portus est aliquando petendus, nunquam recusandus. tales cogitationes ex philosophorum libris oriundas et poetarum carminibus iam ante Tullii aetatem insertas esse nec post Senecam desitas iterari docent versiculi Ennii scenicique poetae M. Pomponii Bassuli: ita enim ille in Thyeste fabula latine facta e Graeca Euripidis apud Ciceronem (Tusc. 1, 44, 107): neque sepulcrum quo recipiat habeat portum corporis ubi remissa humana vita corpus requiescat malis. Bassulus Elagabali imperatoris tempore monumento suo Aeclanensi inscribi iussit haec:

.
*quod sit documento post s[uturis omni]bus,
 inmodice nequis vitae scop[ulos reti]neat,
 cum sit paratus portus eiac[ulant]ibus
 qui nos excipiat ad quiet[em perpet]em ¹.*

quod si talia in ipsis sepulcris incidere moris erat (nec video cur solus Bassulus fecisse putetur, licet alia exempla nunc mihi praesto non sint), haud mirabimur si in eisdem eandem cogitationem lapidarii artificis manu expressam invenerimus. et extat expressa conpluriens, nisi quod dubitationis aliquid subnatum sit hominibus doctis an potius naviculae illae ad defunctorum veram navigationem referendae sint, hoc est ad quaestum ne-

¹ Mommsen *J. R. N.* 1137: in secundo versu explendo secutus sum Hauptium, in tertio Lachmannum.

gotiatorum aut naviculariorum, quae dubitatio vix obtinere potest, ubi navigia finguntur ipsum portum petentes portusque sub specie phari. eius generis anaglypha extant olim aptata sepulcris Firmiae Victoriae annorum LXV¹, Julii Filocyrii pueri septennis (ubi tres naviculae²), tertium sculptum est in sarcofagi hominis ignoti operculo Lateranensi³. quod de secundo Lancianius observavit, pharum esse portus Claudii, valebit de ceteris: portum si quis artifex Romanus post Claudii tempora effingere iuebatur, eum mirandam illam molem imitari par erat. negant haec monumenta esse hominum christianorum, id quod num recte habeat (et Filocyrii sepulcro inscriptum sane *d(is) m(anibus)* non disputo. quaesitum est deinde utrum naviculae sine portu in monumentis effictae eundem habeant vitae humanae significatum: et negavit habere Jahnius⁴ ubi praeter navigationem alia quoque hominum curae exhibeantur, concessit ubi naviculae solae compareant, et recte videtur iudicasse. quamquam de eo monumento quod omnium id genus sepulcrorum et notissimum est et pulcherrimum nunc quoque diversis sententiis certatur: Pompeianum dico Naevoleiae suorumque sepulcrum. titulus extat in fronte scriptus sub protome feminae hic⁵: *Naevoleia L. lib. Tyche sibi et C. Munatio Fausto Aug(ustali) et pagano, cui decuriones consensu populi bisellium ob merita eius decreverunt. hoc monumentum Naevoleia Tyche libertis suis libertabusq. et C. Munati Fausti viva fecit.* infra titulum anaglypho opere putant dedicationem sepulcri reprae-

¹ Raoul-Rochette p. 220 cf. Breton *Pomp.* p. 85.

² Raoul-Rochette p. 222 cf. Lanciani *Annali* 1868, 158.

³ Schöne u. Benndorf *Bildwerke des lat. Mus.* p. 329 n. 465.

⁴ *Archäol. Zeitung* 1861, 155.

⁵ *I. R. N.* 2346.

sentari: a dextra enim cippi sepulcralis accedere magistratus sive decuriones sive Augustales filiolumque Fausti, a sinistra arae ante cippum constitutae libertos libertasque dona adferentes vasibus manicatis: quae omnia ut sunt obnoxia multis dubitationibus (veluti magistratibus Augustalibusve insignia deesse quis crediderit?), tamen quoniam nunc fide aliorum mihi standum sit¹ non curo; hoc dubitari nequit anaglypho celebrari Tyches liberalitatem quae monumentum fieri iusserit. iam vero in latere sinistro sculptum est bisellium decreto decurionum Fausto tributum, in dextro navis cuius vela contrahuntur a tribus homuncionibus curante quarto eiusdem generis: is dextra sublata consistit ante gubernatorem in puppi sedentem ad gubernacula. iam qui naviculam esse vitae imaginem dixerunt olim gubernatorem pro anima Naevoleiae defunctae habuerunt femineoque habitu induerunt (ita Millinus et Mazois, si enim expressit Overbeck), hominem qui ante hunc consistit volunt similem esse pueri illius quem in fronte monumenti eidem Fausti filiolum esse putabant. sed de gubernatore dubitare non amplius sinunt Finatii verba p. 3: *l'uomo che è al timone, abbenchè un po' sconservato, si riconosce a' suoi corti capelli, alla sua breve tunica, alla direzione del frammentato suo braccio, che doveva esser il pilota di questo legno.* de filiolo, quem ne in fronte quidem monumenti certa ratione cognosci posse mihi persuasum est, viderint alii. iam qui Munatium Faustum mercaturae aut navicularii ne-

¹ edita sunt anaglypha a Millino *Description des tombeaux etc.* t. IV-VII p. 90 ss. anno 1813 et nuper a Finatio *Mus. Borb.* 15 t. LI-LIII ex ipsis lapidibus excepta. Mazoisii librum usurpare non potui: ex hoc sua habere Overbeckium puto *Pomp.* 2^a, 29 ss. Bretonus *Pomp.* p. 85. ss. in hac quoque parte certiore illo se praestitit ducem, ceterum Finatii tabulis et descriptione de navigii imagine dubitandi locus iam non relictus est.

gotiis operam dedisse naviculae vela contrahentis imagine indicare constituisset eo tempore, quo eiusmodi imago intuenti vitae et mortis recordationem necessario excitaret, rem explicatione dignam subobscure informasset. contra nihil obstat quominus Raoul-Rochettii aliorumque sententiam sequamur, allegoriam esse mortis navem in portum intrantem: cui ab altera parte honorum vivi hominis culmen, bisellium datum decurionum decreto, apte respondere nemo infitiabitur. sed obliti sunt homines docti eiusdem fere aetatis hominem Petronianum illum Trimalchionem et ipsum fingi voluisse in monumento suo ornamentum navis vel potius navium: nam ita ille Habinnae lapidario in convivio praecepit (Petron. Sat. 71): *valde te rogo ut secundum pedes statuae meae catellam fngus.... praeterea ut sint in fronte p. C agrum p. CC. omne genus enim poma volo sint circa cineres meos* (pomaria dicit saepius monumentis attributa ¹) *et vinearum largiter et ideo ante omnia adici volo 'hoc monumentum heredem non sequitur'. ceterum erit mihi curae ut testamento caveam ne mortuus iniuriam accipiam: praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodiae causa; ne in monumentum meum populus cacatum currat* (et aedificium custodiae saepius memoratur iuxta monumentum constitutum ²). *te rogo ut naves etiam monumenti mei facias plenis velis euntes* (nam ita traditum) *et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publicum effudentem, scis enim quod*

¹ Velut in testamento hominis Lingonis edito a Kiesslingio *Anecd. Basil.* I (B. 1863): cf. *Ann.* 1864, 200 ss. de Bossi *Bull. crist.* 1863, 95. 1864, 25. Montanesi *Giorn. acad.* 1863; 187 ss.

² forma talis aedificii videtur extare in lapide quem propediem cum formis Capitolinis urbis Romae accuratius edendam curabo quam factum est a Gorio: v. interim *Topogr. d. Stadt Rom.* 2, 84.

in epulum dedi binos denarios (ita Heins: in om. cod.). faciatur si tibi videbitur et triclia ¹ (ita Orellio duce scribendum: *triclinia* cod.). *facias et totum populum sibi suaviter facientem. ad dextram meam ponas statuam Fortunatae meae..... et urnam licet fractam sculpas et super eam puerum plorantem, horologium in medio: ut quisquis horas inspiciet velit nolit nomen meum legat. inscriptio quoque vide diligenter si haec satis idonea tibi videtur 'C Pompeius Trimalchio....'* e. q. s. haec omnia Petronium finxisse ad exemplar sepulcrorum qualia suismet oculis conplura vidisset, non est quod demonstrem: ac licet non omni ex parte sint accurate exposita fluctuetque consulto hominis inepti et inter pocula insanientis oratio temulenta, tamen apparet voluisse eum in facie monumenti titulum collocare horologio supra infrave- adscriptum; in latere altero puerum plorantem, in altero se ipsum in tribunali sedentem sculptum opere anaglypho. nam quod *statuam* Fortunatae sibi a dextra adstare iussit atque initio narrationis *statuam* suam Habinnae faciendam commendat, sane extricari non potest utrum ultra modum ineptiat an praeter anaglypham imaginem suam in pomario monumenti statuam veram erigendam esse constituat ² ad eamque iterum cogitatione delapsus rem perturbet. sed haec utcumque sunt, nostra interest investigare quid sibi velint corrupta illa *ut naves etiam monumenti mei facias plenis velis euntes et me in tribunali sedentem. alii correxerunt in monumento meo; alii excidisse rati sunt in lateribus aut in parte aliqua: mihi videntur verba monumenti mei esse epitomatoris, qui cum a Petronio scriptum invenisset naves etiam*

¹ v. Marini *Arv.* p. 616. Marquardt *Handb.* 5,1, 371.

² statuas duas alteram aeneam alteram marmoream sibi fieri voluit is cuius testamentum a Kiesslingio editum dixi p. 24 adnot. 1.

plenis velis euntes idque parum intellegeret, glossam *monumenti mei* e versiculo praecedenti petitam adscriberet. at Petronius illius aetatis hominibus non obscure quid vellet indicabat: naves enim *plenis velis euntes* (et trium navium portum petentium supra meminimus) felicitatem Trimalchionis nummos effundentes optime inlustrabant.

In sepulcris igitur decantata illa navigationis cum vita comparatio ornamenti gratia marmore efficta est ratione diversa: etenim navis fingebatur aut intrans in portum aut acta *plenis velis*, hoc est aut mors aut felicitas vitae. hanc autem vitae felicitatem nemo est quin videat etiam in parietaria nostra pictura expressam esse: nimirum in ea quoque navicula agitur *plenis velis*, cuius gubernatorem esse Genium, qui cum ipso homine natus tutelam eius usque ad mortis diem exercet, figura docet cornu abundantiae insignis. sed in latere pilae hic pictus est, diverso ab eiusdem Genii figura quae est in fronte habitu. nam primaria haec in loco medio imago domini Genium solito artificio effectum exhibet ab homine togato, qui sacris faciendis intentus sit, solo illo cornu abundantiae, divinitatis signo, discrepantem, ceterum oris quoque similitudine ipsi domino quam fieri potuit gemellum; contra secundaria imago in latere picta eundem Genium ipsa faciei teneritate et pulcra comarum amplitudine divinam naturam suam et clariore et gratiore sub specie prominentem. similiter Petronius, ad quem saepius redeundum erit, Trimalchionem finxit in pariete domus pictum *capillatum*, hoc est deum (*Sat.* 29). pictor igitur quamvis rudi artificio cogitatione tamen aut sua aut aliorum haud iniucunda tralaticiam Genii formam adiecto ornamento illo laterali apte inlustravit. cui ornamento alterum illud respondet arboris sacrae, quam

Brizio oleam, ego laurum esse putamus. laurus autem laureaeve non solum in Augusti Larum imaginibus comparent, ubi putantur esse eae ipsae quibus postes domus suae aut vinctos aut potius vestitos ipse testatus est ¹, verum etiam in privatorum Larum monumentis: veluti laurea corona Laribus dicata expressa est in opere tectorio sacrarii domus *del doppio larario*, de quo v. infra. in his igitur itemque in pictura nostra laurum dicemus esse arborem sacram cuius foliorum ramorumque imaginibus omne profanum a sacris religionisque locis arceri creditum esse tot monumentorum ararum picturarum exempla comprobant ². reliquus est anguis masculinus solitus Genii pedisequus.

Sed haec ipsa quae de Genio domini eius domus, in qua extat pictus, significavi cum sciam in controversia posita esse, pluribus declarare meum esse arbitror, cum praesertim quam ante aliquot annos de his rebus exposui sententiam eam et argumentis novis et monumentis hoc tempore recuperatis fore sperem ut probare possim: quamquam omnibus probare nec poterō nec velim neque hoc loco decebit ei viro plenius respondere, qui postquam de summa rei a me inventae fere concessit, multus est in disputandis sphalmatis levioribus earumque imaginum artificio, quarum suismet oculis nullam umquam usurpavit ³.

¹ In indice rerum gestarum 6, 17 scribendum esse *laureis postes aedium mearum vestiti sunt*, non *vincti*, memini me audire ab homine amico: quis fuerit nunc non succurrit.

² de lauris arae Larum Lateranensis recte contra Viscontium disputavit Henzen *Ann.* 1853 p. 16. easdem invenio oleas dici ubi primum commemorantur ab editoribus musei L. Schönio et Bendorffio p. 185, ubi iterum, laurus: illud errori tribuerim. scio laurearum in sepulchralibus monumentis usui significatum a quibusdam tribui a ceteris sacris usibus diversum. de hac re disputare nunc omitto.

³ Preuner *Philologus* 24, 248 ss.

Constabat igitur imperatorem Caesarem Augustum ut compitalium ludorum splendorem revocaret eandemque a popularibus turbis tutaretur, Lares domus Augustae in compitis colendos tradidisse vicorum magistris et substituisse compitalibus qui olim fuerint, addidisse singulis compitis Genii sui imaginem a. u. 746. atque Larum quidem figuras illas habitu cultuque a domesticis privatorum hominum Laribus minime diversas fuisse infra certissimis documentis demonstrabitur, Genium ne ipsum quidem ab imperatore inventum, verum ex religione domestica in publicum prolatum putaveris illius speciem pariter servasse. extat autem statua marmorea Genii Augusti Vaticana¹ praeter cornucopiae mixtumque vultui nescio quid altioris spiritus eis imperatoris imaginibus quam simillima, quibus praeter Romanum morem artifices hominis figuram paulo supra cotidiani ut ita dicam habitus simplicitatem augustiorem reddere consueverunt: e quibus mirae pulcritudinis aeneum caput in bibliotheca Vaticana constitutum facile palmam tulerit². est togatus Genius ille, nec tamen velatus: quodsi in aliis monumentis idem Genius etiam velatus comparet, facile intellegitur ipsius hominis speciem utrobique exprimi nec profecto multum interesse inter utrumque genus artificii³. huic igitur Augusti Genio cum viderem simillimas

¹ Visconti *Picolem.* 3,2.

² U. Köhler *Annali* 1863, 437 tav. d'agg. P: ceterum cf. A. Conze *Die Familie des Augustus* Halle 1867, E. Hübner *Augustus, Festprogr.* z. *Winckelmannsfest* B. 1868.

³ In anaglypho arae Vaticanae *Laribus Augustis* [Genio Caesaris] dedicatae cum Laribus comparet vir togatus, quem olim, cum plus deciens intentis oculis digitisque marmor pertemptassem, dixeram videri sinistra tenuisse cornu copiae et esse Genium. Preunerus, qui non vidit, negavit. quae idem nuper p. 356 de statua Augusti (*Pioci.* 2,46) ex Helbigii epistula protulit lapsu typographi in sensum diversum sunt vitata. Certiorem enim me fecit Helbigius

esse togatorum quorundam velatorumque virorum imagines Pompeianas, quibus cum Lares solerent sociari, primus ego Genios esse dixeram ¹ nec video quicquam de ea sententia perire, si unam alteramve earum figurarum, quas qui viderunt sciunt esse pessima plerasque arte effictas, iniuria pro viris togatis habuerim, cum sint feminae Vestaeque propter adstantem asinum simulacris vindicandae: id quod recte postea monuerunt testes oculati Reifferscheidius et Helbigius ², sed Genios esse illos praeter eos quos dixi licet dubitari iam non possit, tamen cuiusnam polissimum generis sint non aequè convenit. putaveram ego esse Genios Caesaris, eosque non solum in publico verum etiam in parietibus privatis pictos esse, cuius me erroris mox Reifferscheidius conyicit ³: at quos ille substituit Genios familiares naturae Laris familiaris, qualis primitus fuerit, quasi heredes, eos et tum cum illi respondi ⁴ negavi ab hominibus Pompeianis cultos esse et nunc negare pergam, quippe cui persuasum sit dominorum ut supra significavi patrumve familias esse Genios singulorum singulos.

Scilicet qui factum dixeris ut et imperatorum co-

se scripsisse eam statuam cornu *non* tenere ('die sicher kein Füllhorn hält') quae typographus in 'die sicher ein Füllhorn hält' mutavit. ego interim me hariolatum esse non credam, si falsus sim, togatum illum Augustum ipsum esse sane probabile. at his dubitationibus quid contra meam de Genio sententiam efficitur? idem Preunerus p. 251 Ammianea 25, 2,3 sic tradita *speciem illam genii publici..... velata* (sic) *cum capite cornucopia* videtur sana putare: negat Viscontii coniecturam *velatam capite cum cornucopiae* ferri posse; cur non possit non adsequor. at vellem dixisset *velata cornucopia* quid sit nec satis habuisset fateri num latine dictum sit se nescire. potest Genius ille esse populi Romani; cur sit necessario putandus ne hoc quidem adsequor.

¹ *Annali* 1862, 334.

² sunt imagines catalogi mei Larum OF = Helbig *Wandgem.* n. 66. 66^b

³ *Annali* 1863, 128.

⁴ *Vesta und die Laren* (Festprogramm Berlin 1865) p. 16 s.

lantur vivorum Genii cum Laribus domus Augustae¹ et Augusti Genius Vaticanus imperatoris faciem referat et Geniorum Pompeianorum vultus inter se diversi vivorum hominum quam maxime diversitatem oris prae se ferant? hoc testantur de duobus Geniis tabulae fideliter expressae nostra unaque ex Helbigianis², testatur de tertio expressis verbis Helbigius³, denique idem per litteras nuper me docuit inspectis iterum imaginum archetypis eandem rem in omnibus sese observasse, at Augusti Geniorum vultus in publico pictorum et inter se simillimos nec longe a similitudine ipsius abesse sibi visos esse. cuius observationis fides licet penes auctorem sit, de omnibus tamen eum falsum esse iam nemo sumet nisi homo egregie perversus⁴. sed audio mihi obiectum iri potuisse familiarem Genium patris familias figura indui: potuisse non nego, factum esse concedam, si praeter ea de quibus infra dictum est documenta idonea proferantur. mihi certe nota sunt nulla. ecce autem anno 1867 in cella atrio domus cuiusdam adiacenti inventa est tabula marmorea sacrario domestico adfixa et hisce verbis conscripta

GENIO · M · N · ET
 LARIBVS
 DVO · DIADVMENTI
 LIBERTI

quae verba Schönio⁵ continere visa sunt 'una trascr-

¹ non nego potuisse Genium hominis mortui coli, licet hunc morem nec late vulgatum fuisse neque antiquum demonstrari possit: Genius divi Julii non est Genius mortui Caesaris verum Genius dei interve deos recepti, ut deorum Genii fuerunt omnium. ceterum cf. Mommsen ad tabb. Malacit. et Salpens. p. 461.

² *Tafeln zu d. Wandgem II* (n. 67).

³ *Wandg.* n. 60.

⁴ his ipsis diebus Helbigius quaerenti mihi rescripsit Florellium quoque nostri Genii vultum pro certo testari esse ad hominis vivi exemplum pictum.

⁵ *Bull.* 1867, 45. cf. Helbig p. 18. incertus haereo an lineolam supra N adscriptam in pugillaribus recte enotaverim: illi omiserunt.

zione letterale delle celebri pitture Pompejane dei Lari con in mezzo il Genio. *dominorum genios domi cultos esse a servis res notissima. ita Petronius Sat. 53: Mithridates servus in crucem actus est quia Gai nostri Genio maledixerat: sed idem factum esse a liberis hominibus e familia domini consentaneum. Senecae vilicus fueritne ingenuus nescio, de quo ille (Epist. 12, 2): iurat per Genium meum se omnia facere. ut alia mittam quae infra persequar Petronii altero loco (Sat. 60) epitomatoris culpa testimonium de Laribus cum Genio cultorum luculentum obscuratum esse arbitror: inter haec tres pueri candidas succincti tunicas intraverunt, quorum duo Laris bullatos super mensam posuerunt unus pateram vini circumferens 'dii propitii' clamabat. aiebat autem unum Cerdonem alterum Felicionem tertium Lucrionem vocari. nos etiam veram imaginem ipsius Trimalchionis cum iam omnes basiassent erubimus praeterire. quae omnia intellegi nequeunt. Lares binos (at plures fuisse quis umquam audivit?) bini pueri portant: at tria sunt Larum (ad hos enim recte referuntur) binorum nomina. deinde vera illa Trimalchionis imago quid sibi vult? omitto aliorum coniecturas: corruptum esse locum ipsum illud aiebat indicat. crediderim ante hoc vocabulum excidisse memoriam Genii Trimalchionis ipsius vultum referentis, quem veram imaginem (nam quis de imagine cerea cogitaverit!) aptissime dictam¹ nec minus apte Lares cum Genio trigeminis illis cognomentis appellatos esse apparet. dubitanter addo scariphatham illam in quodam pariete adlocutionem² *invicte Castre(n)s.. habeas propiteos deos tuos tres mihi videri sine ullis ambagibus de deis tribus domesticis Laribus et Genio accipi**

¹ Jahnius auream coniecerat. fortasse cogitavit de Genio.

² C. I. L. 4, 1679 ubi v. Zangemeister de aliorum coniecturis.

deberi. id quod eo magis placebit, si ex elencho infra scripto didiceris Geniorum figuras sine Laribus exemplis rarissimis inveniri. de hoc igitur elencho sic accipe: asterisci indicant extare, lineolae deesse ea quae in capite cuiusque columnae scripta sunt.

ELENCHUS IMAGINUM GENII

	Genius	Lares	angues	DEI PENATES	SACRIFICII MINISTRI, HOSTIA	TESTES HELBI- GIUS ALIIVM
1	×	×	—	Jupiter	—	n. 67 t. II
2	×	×	×	Hercules	tibicen, porcellus	69 t. III
3	×	—	×	Jupiter, Venus	tibicen, popa cum porcello, camillus	60
4	×	×	×	Vesta, Mercurius	—	68
5	×	—	—	Vesta	—	Giorn. d. scavi n. s. 1,60
6	×	×	—	—	tibicen, camillus	Giorn. d. scavi n. s. 2,134
7	×	×	—	—	—	46
8	×	×	×	—	—	47
9	×	×	×	—	—	49
10	×	×	×	—	—	50
11	×	×	—	—	popa cum porcello, ceteri perierunt	48
12	×	×	—	—	tibicen	51
13	×	×	×	—	tibicen	52
14	×	×	×	—	tibicen	53
15	×	×	×	—	tibicen	54
16	×	×	×	—	tibicen	55
17	×	×	×	—	tibicen, popa cum porcello, camillus	56
18	×	×	—	—	tibicen, popa cum porcello, camillus	Bull. d. I. 1868,21
19	×	×	×	—	popa, ceteri perierunt	57
20	×	×	×	—	tibicen, popa cum porcello, camillus	58
21	×	×	×	—	perierunt	59
22	×	—	×	Isis-Fortuna?	—	tab. nostra

addo duplex sacrarium: quod dicunt in domo viae Stabianae (*del doppio larario*) videri esse Larum sacrarium cum aedicula Genii: picturarum locum occupant expressa in opere tectorio sacrarii corona ingens laurea in eaque anguis, illa Laribus sacra, haec Genii comes; videntur extare bases Larum¹.

Picturae igitur illae viginti duo — omisi autem incertas et si qua me fugerit vix puto meis rationibus damnatum esse — primum docent Genii figuram sine Laribus praeter eas quas inlustramus picturas adhuc bis, cum penatibus deis variis quinque inventam esse: licebit enim hoc penatum vocabulo non solum Iovem, Herculem, Venerem Pompeianam, Mercurium, verum etiam ipsam Vestam deam pistrinorum, Eponam stabulorum — de qua altera dissertatione dictum —, denique Sarnum deum appellare, quem binae imagines domesticorum deorum coetui adgregarunt². nam iterum iterumque monendus est lector priscam Italicorum sacrorum concinnitatem quadamtenus solutam inveniri Pompeis neque magis penatibus deis quam Vestae earum rerum potestatem plenam relictam esse, qua Romae publice privatimque pollebant. itaque cum Laribus atque in larariis imperatorum aevo conptures deos pro domini lubitu inter domesticos penatesve pari iure cultos esse praeter notos Petronii et Lampridii locos quam maxime his Pompeianarum domorum picturis sacrariisque docemur. quare Apollines illos aliosque deos Augustos domus Augustae quasi penates deos esse, arbitror publicae venerationi dedicatos. atque in sacrariis quidem sigilla aenea innumera deorum com-

¹ « Sul suolo della nicchia (i. e. sacrarii) è un cavo circolare per le offerte ed i sacrificii e due poggiuoli a' due lati esterni ». Avellino *Bull. Nap.* 1844 p. 1 s.

² Helbig n. 65. *Giorn. degli Scavi* 2, 135 t. V.

plarium inventa sunt, veluti Iovis Herculis Isidis-Fortunae (v. infra) Genii Larisque (?) coniuncta in uno sacrario¹. picturae eae quas enumeravimus clarissime demonstrant artifices munus sociandi cum Laribus deos domesticos varios paulo liberius exequendum sibi putavisse, ut vehementer fallantur qui exiguis quibusdam discrepantiis, quales in eligendis componendis ordinandis figuris cernuntur, mira de horum deorum cognitione atque natura ac fere secreta pandi sibi persuaserint. ac vide quò modo artifices variaverint Genium Lares deos domesticos alios:

in pict. 1. 2: ab altera parte foculi Genius, ab altera Iupiter (Hercules), proceritate pares, uterque pateram (scyphum Hercules) super focum porrigentes, in pict. 2 pone focum tibicen, porcellus. — claudunt utrinde tabulam Lares, in altera pictura (1) ceteris deis minores basibusque insistentes, in altera pares.

in pict. 4: ad focum Genius, utrinde Lares. — claudunt tabulam a s. Vesta, a d. Mercurius.

in pict. 3: ad focum Iupiter et Venus Pompeiana. — infra hanc picturam Genius cum sacrorum ministris tibicine, camillo, popa et hostia (porcello).

Quis igitur putabit eo quod in pictura 3 Genio cum suis inferior locus, penetibus superior locus adstignatus est, contra in picturis 1 2 4 in eadem omnes quasi scaena compareant, diversam indicari Genii penetiumque in his imaginibus rationem? porro aliquotiens bina in eadem domo sacraria diversisque locis facta sunt. quare quod Genius de quo haec commentamur in pila pictus

¹ Helbig n. 69b.

est, in pariete autem eiusdem cubiculi, ut verba initio adscripta testantur, sacrarium deorum domesticorum (una piccola nicchia incavata) picturis ornatum, inde efficitur ut artificii aliquando libuerit domesticorum deorum religionem illustrare ratione a vulgari more paulo diversa. perisse videntur sigilla ipsa siqua fuerint olim in lateri e pariete eminenti imposita: nunc solae relictas sunt picturae - ad has enim verbo enarrandas descriptio - solita Anguim aras adlabentium imago sub sacrario posita (tab. C. 4) binaeque ab utroque latere figurae, de quibus Brizio l. s, s. sic fere exposuit: *a destra una donzella coronata di fronde con bianchi capelli che le scendono giù per le spalle, nuda la parte superiore del corpo e solo coperta le gambe da un manto giallastro siede sopra il dorso di un cavallo che va di gran corsa nell'aria e con tutte due le mani poi tiene una grande faccola accesa (2). - dalla sinistra presso un pilastro quadrangolare appoggiasi una figura femminile munita di grandi ali verdi con in capo il fiore di loto e falcata luna sormontata da una stella (3). tutta nuda all'infuori delle gambe coperte da un drappo violaceo ella appoggia il piè destro sopra un globo celeste che giace per terra, colla destra sostiene il corno dell'abbondanza ed il timone colla sinistra. sull'attiguo pilastro, su cui ella si appoggia, evvi il sistro ed innanzi a lei un Erote con verdi ali si libra nell'aere tenendo fra le due mani una faccola accesa.*

Fortunam esse alteram Isidis signis ornatam vidit Brizio, alteram dubitanter Semelen esse putavit, caelestis luminis facem ferentem, mensis deam, denique puerum alatum Isidi sociatum Vesperum: idem comparavit imaginem Helbigianam n. 78, in qua media Isis-Fortuna similiter ornata, ab altera parte adulescens equo insidens manuque tenens bipennem, ab altera

puer alatus facem ferens comparent: supra penicillo pictus titulus *Filo[ca]lus(?) votum sol(vit) libes merito.* adolescentem Helbig eumque secutus Brizio dicunt deum Lunum esse. in aliis sacrariis picti inveniuntur cum Iside Anubis (n. 79), Harpocrates (80); Harpocrates solus (81). nec mirum domesticis deis Aegyptiorum numina inveniri inserta: Isidis-Fortunae sigillum cum sigillis Iovis aliorumque penatium in quodam sacrario inventum esse vidimus. fateor de Semele me quoque dubitare: nimirum Mensis deam penatibus additam non crediderim, sed peritis relinquo hanc quaestionem solvendam cui solvendae imparem me esse sentio.

Redeo ad compositionem imaginum cultus domestici. in picturis igitur quattuordecim de viginti duabus sacrum oblatum factumve ita repraesentatum est, ut sexiens (3. 11. 17. 18. 19. 20) tibicen, popa cum hostia (porcello), camillus aut nunc quoque picti conspiciantur aut videantur fuisse, semel tibicen cum hostia (sine popa), semel tibicen cum camillo, quinquies solus tibicen: itaque artifices in hac quoque re genio suo ita indulserunt, ut alii plenum sacri apparatus exhibuerint, alii dimidiatum, ceteri praecipua eum tibicinis figura quasi adumbrare satis habuerint. adsunt igitur ministri, magister qui pro tota familia facit, dominus Genii sui figura indutus comparet; rem divinam Genius facit. putaveram Laribus Genium porco facere¹, negavit Reifferscheid: videri Genium maioribus deis facere². nuper Helbigius in ea imagine quae bipertita est (nobis est n. 1) Genium penatibus facere supra eum pictis ex hac ipsa conlocatione, quam tamen nullius ad hanc rem demonstrandam momenti esse osten-

¹ *Annali* 1862, 332.

² *Annali* 1863, 128, 130.

di, concludi posse censuit, tacuit de ceteris. quid igitur dicendum de picturis 1. 2? Genius ibi cum Herulé et Iovē sociatur, pares sunt habitu, adstant foco. ego ut dicam quod sentio rem puto satis simplicem nec reconditam esse: domi deis domesticis rem divinam fieri apparet; qui dei si soli Lares sunt (6 11-21) aut soli penates (3. 22), sit Laribus aut penatibus, si cum penatibus sociati Lares, cur fieri utrisque statui non possit ego non assequor. denique is qui solus facere potest cum nusquam compareat, Genius autem eius adsit ubique, extra dubitationem positum est Genium domini fingi domesticis deis rem divinam facientem. sed hanc ipsam fictionem non tam ex natura Genii utpote inter deos et homines medium locum obtinentis repeto quam ex artificum inventis quibus rei divinae domi faciendae partes primarias ad Genium domini transtulerint.

Reliquum est ut quas religiones primo p. C. saeculo Pompeis observatas esse constet, eas non prorsus a priscorum Itolorum sacris diversas esse demonstrarem. in hac quoque controversiae nostrae parte Reifferscheid rem promovit: vidit enim non ad Augustorum Larum exemplum binos ex singulis qui olim fuerint Lares privatorum hominum domesticos factos esse, verum ad compitalium et hos et illos. idem quod addidit hac ipsa mutatione Lari Laribusve genialem naturam ademptam esse, olim autem Larem familiarem Geniumque familiarem fuisse eundem¹, id minus probo. sed deinceps videamus de utraque re.

Primum igitur ante Augusti tempora compitalium Larum figuras coli coeptas esse pro vetere familiari Lari eius rei documentum est compitalium Larum *ludentium*,

¹ *Annali* 1868 I. c.

hoc est saltantium ¹, habitus a Naevio commemoratus idemque domesticorum quotquot picti aereque expressi extant. praeterea res digna memoratu Augustos Lares aliquoties fingi basibus insistentes ², item fingi hominum privatorum Lares ³, quod ideo factum, quod parva Larum domesticorum sigilla eo tempore, quo circa focum epulandi mos in solis rusticis villis duraret ⁴, mensis solebant atque tricliniis inferri, ne propitii adesse et finita cena advocari desinereat ⁵. quo tempore quibusque causis pro singulis bini Lares domestici coli coepti sint coniectura probabili adsequi possumus. apud Catonem igitur bis Laris familiaris mentio fit, quater apud Plautum: quodsi semel apud eundem familiares Lares numero plurali appellantur Laresque lectum curare fortasse etiam ab Ennio dicti sunt ⁶, con-

¹ *Annali* 1862, 337.

² de aris Vaticanis duabus v. *Ann.* 1862, 302. 305. tertiam super vidi delineatam in Berolinensi codice Pighiano f. 48 (Jahnii dissertationem dum haec scribo inspicere non possum): in fronte sculpti erant Lares basibus, de quibus infra dictum, insistentes, alteri eorum arbor adstare videtur; in latere s. Mercurius caduceum, in d. Hercules scyphum et clavam tenentes. in latere quarto fuit titulus, qui nunc desideratur. denique in fragmento anaglyphi Latoranensi comparent (aut. comparuerunt, nam perit pars magna) camilli Larum sigilla in basibus consistentium portantes cunquē eis viri praetexta toga induti. hanc esse pompam vicomagistrorum Schoenius et Benndorfius intellexerunt *Bildwerke des Lat. Mus.* p. 344 (t. XIII 1).

³ C. Manlii in ara Caeretana (v. supra p. 27 n. 2) et ignoti hominis Pompeiani (v. elenchus imaginum n. 1) ubi bases coloris sunt fulvi.

⁴ Horat. *Sat.* 2, 5, 14. 6, 66. Colum. 2, 11.

⁵ Petron. *Sat.* 60. cf. Serv. ad *Aen.* 1, 730. *C. I. L.* 4, 844.

⁶ apud Plautum, quem pervolutavi, Larem familiarem inveni in prologo *Aul.*, *Aul.* 2, 8, 16, *Merc.* 834, *Trin.* 39, Lares familiares *Rud.* 1207. versiculum a Charisio p. 267, 7 servatam vosque Lares lectum nostrum qui funditu curant. olim (*Vesta u. d. Laren*, p. 17) negaveram Enni esse, cui tribui solet: sed propter Rudentis scaenam illam nunc cohibeo iudicium. ceterum hunc quoque locum olim neglectum noverat Brissonius *de form.* 1, 84.

siderandum est eos Lares qui tutelam turbis agrorum compitorum viarum variis nominibus innumeri exercerent, ab eis Laribus quos singulos in singulis habitationibus colere tum sanctum esset solo curae genere diversos fuisse, ita ut poetae facile licuerit universos pro singulis istis nominare, nihilo tamen minus Catonis cum quaternis Plauti locis consensu constare singulos tum in singulis domibus focisve Lares familiares cultos esse. inter illam aetatem et Tullianam qui Lares Laremve commemoraverit unum novi L. Pomponium Atellanarum scriptorem, qui fabulam inscripserit *Larem familiarem*¹. a Ciceronis inde tempore Lares familiares plurali numero constanter appellantur, eodemque tempore Laris appellatio in metonymiam domus focique abiit.² atque casu factum esse vix crediderim ut inter Pomponii, quem floruisse a. a. C. 88 auctor est Eusebius³, et Tullianarum litterarum aetatem ludorum compitalium sollemnitas per collegiorum et sodalitatatum vicatim constitutorum studia turbulenta mirum in modum plebis Romanae animos excitaverit.⁴ Lares

¹ Pomponii fabulam citat Priscianus 6,21: *Pomponius in Lari familiari 'oro te vaso per lactes tuas'* (cf. Ribbeck *Comic.* p. 198).

² Non repetam quod hac de re dixi *Vesta u. d. Laren* l. c. Vergilium non vereor, nequis contrarium probare dicat: is enim ubi *Larem* dicit consulto antiquum morem sequitur, at Ciceronis verba *de leg.* 2. 22, 55 neglexeram qui sacrificium quod *Lari* (*lare* codd.) *vervecibus fiat* inter ea quae mortuis debeantur commemorat. aut pendet ibi a libris pontificiis aut scribendum *Laribus vervece*. praeterea cf. Sen. *Med.* 80 *incerti laris* et Petronii *Sat.* 57 *larifuga*.

³ ad a. Abr. 1928 = urb. 665 (p. 95 Schoene). aequalis fuit M. Antonii et L. Crassi oratorum. Mommsenus *hist. R.* 2^a, 447 de Eusebiana rationis veritate mihi videtur minus recte dubitasse.

⁴ de contentione gravissima contra lasciviam ludorum et sodalitatatum ipsius Ciceronis aetate suscepta v. Ascon. in *Pison.* p. 7. cf. Mommsen *de collegiis* p. 73 ss. apparet pullulasse eam aliquot annis ante neque testimoniis opus est quibus demonstretur oriendam esse ex turbis Sullanis Marianisque.

igitur compitales nescio an post receptam in civitatem plebem Italicam tanquam tutelares eius dei a compitis in penetralia domorum propagati veterem inde familiaris Laris religionem exturbaverint. accedit quod Tibullus haud obscure significavit avi sui aetate valuisse quae postea antiquata sit hanc ipsam religionem Larum simpliciorum¹. mansit tamen antiquum cognomentum familiarium Larum, mansit antiqua veneratio, cuius rei documenta supra commemoravi: perisse credam naturam funditusque evulsam esse ex hominum animis avitae religionis memoriam?

Genium igitur familiarem et Larem familiarem eundem fuisse tempore Plauti et Catonis, genialem naturam Laribus domesticis binis deesse vidimus placere Reifferscheidio, cui sententiae stabiliendae attulit speciosa testimonia duo. primum enim teste Censorino *de die nat.* 2: *Genium eundem esse et Larem multi veteres memoriae prodiderunt, in quibus etiam Granius Flaccus. non negabit. veteres illos aetatis Augustae esse grammaticos, fortasse etiam Tullianae, quorum de Genio Laribus Manibus Penatibus Lemuribus Larvis commenta sane a plerisque solent pro testimoniis sinceris haberi. breviter dicam quod alibi pluribus demonstrabo sinceritatem harum religionum mihi videri illorum grammaticorum philosophis rationibus possem.*

¹ Tibullus 1, 10. 15. ss. *sed patrii servate Lares: aluistis et idem cursarem vestros cum tener ante pedes. neu pudeat prisco vos esse e stipite factos: sic veteres sedes incoluistis avi. tunc melius tenuere fidem cum paupere cultu stabat in exigua lignae aede deus.* non puto ex poetae verbis extorqueri quae a mente eius aliena sint, si hanc ei tribuo sententiam: avi mei tempore Laris familiaris signum ligneum in aedicula positum erat; nunc vobis, Lares familiares, quod signa item lignea ego dedicavi, cum aenea argenteave cultiores homines dedicare soleant, ne gravemini. scilicet numerus naturam dei deorumve non mutaverat.

datam esse. Genium enim Laremque esse eundem qui Grano Caesaris aequali credunt, credant eidem ¹ Minervam esse Lunam, novensiles esse Musas, credant Nigidio, id quod ne Ciceroni quidem persuasisse videtur, Salaciam esse Telhyn, Lares esse *δαίμονας* Graecorum ², credant Labeoni ³, ut sane multi crediderunt, Lares penatesve animas esse mortuorum. quid dicam de platonice Apulei de Lemfuribus Larvis Laribus somniis? at haec omnia nunc video a multis excipi quasi si e pontificiorum librorum penetralibus profecta antiquissimorum sacrorum originem mentemque aperiant ⁴. Granium igitur ego arbitror, cum Larum sui temporis Larisque antiqui differentiam more grammaticorum exquireret, hunc e tot Geniorum numero fuisse unum et fortasse familiae aut domus Genium docuisse: et perspexerat rem iam Merkelius (in *Ov. Fast.* p. CCXXXII) qui rectissime aliud esse dixit iudicare eundem esse Genium et Larem, aliud promiscue usurpare. — alter testis aequalis est Granii Laberius qui in *Imagine* 'genius generis nostri parens' dixit teste Nonio p. 117: est Ribbeckius post generis inseruit (*Comic.* p. 344) sine causa idonea; sed ut concedam recte factum esse, hoc solum verba ista probabunt Caesaris aetate genium generis, hoc est familiae,

¹ v. fragmenta Grani collecta ab Huschko *Iurisprud. antiquissim.* p. 41 s. sive a Bonnensibus Liciniani editoribus p. 46 ss.

² Cicero *Timaei* c. 11 qui de Laribus si modo hoc recte conversum videri potest.

³ Serv. in *Aen.* 3, 168. 302.

⁴ ita Fustel de Coulanges (*La cité antique* ed. 2 p. 20) qui veteres illos Censorini vertit nos *ancêtres*, Ciceronis *Timaei* verba pro testimonio certissimo habet, totum denique illum de animis mortuorum locum sine ulla testium aestimatione atque ea levitate absolvit, ut sane mireris quod talia etiam peritioribus quibusdam imposuerunt. vereor autem ne si tales duces sequamur de via recta in solitudines Clausenianas retrudamur.

ut tum loquebantur, alicuius in mimo quodam invocatum esse; eum fuisse antiquum Larem novitiumve Pompeianarum imaginum Genium, id vero nullo modo demonstrant, sed vetera testimonia interrogemus, vocabuli usum, Plautum, Catonem.

Nam primum inde quod Ciceronis tempore laris vocabulum in metonymian domus foci sedis certae transiit mihi certe sequi videtur Larem singularem non minus quam binos Lares fuisse deum foci sedisque familiae, non gentis familiaeque generationis. parum considerate in contrariam partem afferuntur genitorum ex Lari familiari Servii Tullii et Caeculi fabulae: quasi vero non optimi testes Cato et Dionysius patrem Volcanum nominaverint aut, si hi testes spernantur, inde effici possit familias propagandi curam quasi ordinariam Lari esse tributam. item inconsiderate ageret, si quis Larem *patrem* Mercatoris Plautinae testem faceret, cum eo cognomine Juppiter Saturnus Mars Janus Tiberinus Turpenus alii appellentur dei. deinde qui factum est ut et Catonis et Ciceronis tempore dis penatibus aut sine cognomento dictis aut parentum vel patriis cognominatis satis constantè familiares Lares sociari soleant? ita *di penates meum parentum familiae Lar pater* Plautus (Merc. 834), ita *deos penates et familiares meos Lares* Cicero (*de domo* 41, 108), idem alibi (*de rep.* 5,5, 7) *penatium deorum Larumque familiarium sedibus*, ita voluit certe idem cum dixit (57, 144) *patrii penates familiaresque* et (*p. Quinctio* 26, 53. 27, 84) *a suis dis penatibus eiectus, mox dominum expulsus de praedio, domino a familia sua manus allatas esse ante suos Lares familiares*. hoc enim in his formulis recte aestimandis tenendum est, scriptores interdum a pleniore et sollemni compellandi more ad breviorum minusque proprium delabi, cum praesertim domestici isti

dei sint omnes, neque recentiores modo, hoc est aetate Augusti posteriores, verum etiam antiquiores. proprie igitur loquitur Cato cum dominum facit, ubi ad villam venit, *salutantem Larem familiarem* (*de re r.* 2), minus accurate Plautus *deos salutatum* introire in aedes redcem ex itinere (*Stich.* 534, 623), rursus aliter Terentius (*Pho.* 311) *deos penatis salutatum*, quem poetam supra dixi a Larum commemoratione videri abstinuisse, cum penatium vocabulum non plus semel meminerim me legere apud Plautum¹. Familiaris igitur cognomentum Lari proprium est ab initio. familiae autem vocabulo comprehenduntur qui in unius domini potestate eiusdem foci participes sunt, hoc est praeter ipsum patrem mater filii servi, cuius familiae augendae tuendae potestas est penes Larem familiarem, non est propagandae prolis familiae inproprie dictae. ut verbo dicam quod res est, non est gentilis ille deus, est domesticus². Lares igitur familiares tot habebant antiqui patres familias quot habebant familias, quot focos. nimirum ex urbe si quis ad villam rusticam veniebat inspiciendam, Larem ibi salutabat familiarem eique pro copia supplicare vilicae licebat absente domino, sacra sive rem divinam facere non licebat nisi domino qui pro familia facit. habitationi nuper emptae ut propitius esset Lar coronis ornabatur, eo traductus a patre familias ex vetere domo cum familia ipsa. domum paternam si quis filius familias relinquere cogebatur, suum sibi Larem quaerebat: si patre mortuo heres factus

¹ spondere sane non possum me omnia in schedas rettulisse, neque vero graviora me praetermisisse puto.

² notum est *familiam* esse id quod nos dicimus *hausstand*, h. e. habitationem eosque qui una habitant, quo factum est ut servi apud Oscos dicti sint *famuli*, hoc est *domestici* (*Corssen Aussprache* I² 143. 800). scio Oscum vocabulum *famulat* ab aliis a stirpe *fam* segregari (A. Fabretti *Gloss. Ital.* p. 428 s.).

domum paternam cum familia accipiebat, paternum Larrem familiarem colere pergebat isque prout a filio patre avo honorabatur ita eorum rem familiarem augebat minuebat, celabat thesauros sibi conceditos prodebatve. sedes autem eius erat ei in foco parata, signumque ibi cum primum signis deos venerari fas esse creditum est, quod sero invaluit, ligneum positum. huic cotidie de cena pater familias patellam apponere solebat, binis per mensem diebus mater familias sacrorum patris ministra coronas dabat, porco festis diebus faciebat pater, bullas appendebat filiorum ubi praetextam posuissent, denique, si quid laeti domi familiaeque evenisset, ea omnia grato animo ad auctorem felicitatis referebatur¹; itaque consentaneum est etiam funestam familiam cordi fuisse praestiti domus deo eique dominum pro ea sacrum fecisse, id quod Ciceronem disertis verbis testari supra vidimus. neque mirum quod Valerius ille *Lares familiares ut puerorum periculum in ipsius caput transferrent oravit*: ita Valerius Maximus 2,94, 5.

Haec omnia - et sunt sat multa - deum arguunt domus familiaeque et felicitatis eius protectorem cum ipsa familia heredioque coniunctissimum, non arguunt deum parentem generis. praeter Larrem autem etiam tempore antiquissimo Genium patris familias domi cultum esse non solum genialis lecti memoria testatur, verum etiam Plautus qui de patre 'tenaci' haec *Capt.* 287 ss.

quin etiam ut magis noscas genio suo ubi quando sacrificat ad rem divinam quibus opus est Samiis vasis utitur ne ipse genius subrupiat: proinde aliis ut credat vide.

¹ haec omnia continentur Plautinis locis supra (p. 38 n. 6) citatis et Catonianis duobus r. r. 2, 148. de bullis res nota: v. Perr. Sat. 5, 31 ibique Jahnius.

inde discimus non novicio instituto *maritorum* Genios novas nuptas invocasse¹. ne tamen quicquam silentio praeteream, concedo non videri illa aetate religionem Genii domini ita a tota familia observatam esse uti primo p. C. saeculo observatam esse demonstravi. servorum certe per Genium domini iufandi eumque venerandi morem in Plautinis comoediis nusquam commemoratum inveni². quodsi hoc silentio novicia harum consuetudinum origo comprobetur, tamen quin domini patrisve familiae Genius ceteros singulorum hominum Genies uxoris filiorum servorum ceterorum eiusdem familiae hominum dignitate superare visas sit debitari non poterit. cuius rei, si tempora paulo inferiora Plautinis spectamus, hoc quoque indicium est quod patris parentumve genius etiam post mortem honorabatur ab eoque parentalia et parentatio dicta esse certe opinio erat. populi. at, dixeris, genii omnes etiam mortuorum colebantur eam dis manibus. scio coniuncta esse eorum nomina in titulis sepulcralibus, verum videor mihi intellegere hanc coniunctionem a vetere religione abhorere, quae quantas mutationes perpessa sit vel ea re docemur quod dis manibus titulos et monumenta dedicare ante Augusti aetatem non usitatum fuit. et ipsa illa parentalia non ex antiquissimis ferialibus descendere Mommsenus egregie docuit *C. I. L.* I p. 386: postquam celebrari coepta sunt, mihi quidem certum est celebrata esse primitus a familiis Genio demortui patrisfamilias quem parentem deum indeque parentationem et pa-

¹ v. Arnob. 2, 67 citatus a Marquardtio *Handb.* 5, 1, 54.

² atqui multis locis genii hominum singulorum commemorantur, plerumque ita ut genio suo aliquid *volupe facere* aut *defraudare genium animumve* (haec enim eadem sunt) homines dicantur. *Aul.* 4, 9, 15, *Curc.* 2, 3, 21, *Cas.* 4, 2, 5, *Pers.* 108. 263, *Stich.* 622, *Trin.* 305, *Truc.* 1, 2, 81. genium suum dextra se tenere dicit *Peniculus Men.* 138. nota sunt exempla Terenti Horati Persii.

rentalia dicere placuerit. supra vidimus Laberium dixisse *genius generis nostri parens*: adde Aufustii qui fertur illud ap. Festum *epit.* p. 94 *Genius parens hominum*, adde quae vulgo neglecta sunt Corneliae Graechi verba a Nepote servata quibus Gaium filium addressat (p. 123, 21. Halm): *ubi ego mortuus ero parentabis mihi et invocabis deum parentem. in eo tempore non pudebit (ita Haupt, pudet eodd.) te eorum deum precos expetere quos vivos atque praesentes relictos atque desertos habueris?* est enim iste *parens deus* Genius eorum quibus filius vitam debet, patris coniunctusque cum eo matris, cui post mortem matris parentare libet aequae ac post mortem patris. non est igitur quod cum Nipperdejo *deum* antiquae pro *deam* dictum sumamus. denique cum verbis Corneliae comparandi sunt parentationis ritus a Vergilio accuratissime descripti *Aen.* 5, 72 ss. filius Aeneas salvere iubet sanctum parentem: quo facto anguis *adytis ab imis* emergit domaque oblata accipit:

*hoc magis inceptos genitori instaurat honores
incertus Geniumne loci famulumne parentis
esse putet; caedit binas de more bidentis
totque sues totidem nigros de more iuencos,
vinaque fundebat pateris animamque vocabat
Anchisae magni manisque Acheronte remissos.*

scilicet si poeticam dictionem detraxeris, filius dicitur anguem intuens dubitare patrisne Genius an loci sub communi Geniorum specie lateat. non tetigit hanc dubitationem cum de eadem parentatione dixit Ovidius *Fast.* 2, 543:

*ille patris Genio sollemnia dona ferebat:
hinc populi ritus edidicere pios.*

¹ *Spicileg. crit. in Cornelio Nepote* p. 104.

falsus est igitur Merkelius cum l. s. s. contendit Ovidium primum his verbis Varronis vestigia pressisse, qui Larem et Genium eundem fecerit: nam nec Varroni hoc placuit neque Ovidius quicquam novavit. patris demortui genium deumque parentem promiscue dicebant ante Ovidium.

Haec habui quae de Genio domini patriusque familias ad illustrandam Pompeianam imaginem adferrem. spero fore ut mox uberius de cultu deorum manium quid mihi videatur explicare liceat.

II. DE EPONA.

Breviter absolvam de dea Epona quam nunc primum e cineribus Pompeianis emergere supra significavi. de ea pictura (tab. D) Brizio sic rettulit ¹: *nel giardino di una bottega* (immo, ut postea compertum ², in praesepti quod dicunt stabulo contigui pariete, ubi ad stabularii cellam accessus erat) *incavata nel muro osservasi una piccola nicchia fregiata superiormente di festoni e fiancheggiata dai soliti due Lari succinti e coronati..... dentro la nicchia una figura femminile con capelli biondi coperta di una bianca veste con bianche scarpe ai piedi ed involta anche la testa in un bianco velo che le discende dietro le spalle, siede sopra un asino che è in atto di camminare e di cui ella colla destra tende le briglie. appoggiato sul suo braccio sinistro giace un pargoletto avvolto in un panno verde che a lei quasi a madre stende le piccole mani. più sotto ad un lato della nicchia è figurato un uomo di condizione servile che, vestito di breve tunica bruna segnata con striscie vio-*

¹ *Giornale degli scavi* n. s. (1870) 2, 46 s.

² *ibidem* p. 97 s. ubi de stabulo praeseptio pergulis patennis accurate dictum est, asinorum trium canisque ossa.

*laeae, cammina innanzi volgendo solo addietro la testa per tirare due asini, di cui ha le redini nella destra, mentre con la sinistra stringe il flagello. più in basso infne un gran serpe maschio uscendo in mezzo ad arbuti s'approssima ad un'ara, su cui posano un uovo e due datteri. itaque inter Lares domesticos stabuli tutelam dea Epona exercebat, quam ad penates huius domus deas pertinere dixeris: ea de re supra exposui. dubitare non sinunt locus, mulionis cum asinis sive mulis imago infra posita, denique nota omnibus verba Apulei *Metam.* 3, 27 p. 141, 2 Elm.: *respicio pilae mediae, quae stabuli trabes sustinebat, in ipso fere meditullio Eponae deae simulacrum praesidens aediculae, quod accurate corollis roseis equidem recentibus fuerat ornatum et Juvenalis Sat. 8, 156 s. quibus Laterani consulis hominis nobilis eiusdemque vesano studio aurigam facientis indolem castigavit:**

*interea dum lanatas torvumque iuencum
more Numae caedit Iovis ante altaria, iurat
solam Eponam et facies olida ad praesepia pictas.*

itaque hanc quoque imaginem Brizio, qui Eponam agnovit, recte enarravit.¹ idem animadvertit deam diverso a ceteris imaginibus habitu matronali sive deae *κουροτρόπου* comparere, cuius habitus vestigia alibi non reperta esse dicit praeter titulum Orellianum 402 *deae Eponae mat[ri]* dedicatum. videamus si quid novi his addi possint.

Eponae in Italia cultae et rarissima neque satis antiqua testimonia extant. ex decem inscriptionibus sylloga Orelliana comprehensis una est originis Italicae²,

¹ cogitaverat de Vesta p. 47, mox Eponam recte substituit p. 99.

² est Orell. 1793 nunc Vaticana quam sic legendam puto: *iussu deorum C. Valerius. . .] Herculi Eponae Silvano aediliculam restituit. . . . salutem suam et Proculo nullis. . . .*

ex monumentis artis item unum praeter picturam nostram, imago deae in circo Romuliano extra portam Appiam olim conspicua¹. cetera monumenta literata et artificia si non omnia at plurima reperta sunt in provinciis, pleraque in Germania atque in Gallia. itaque quaeri et potest et debet Epona sitne originis Italicae an barbarae. nunc quoque sub iudice lis est. ego eorum grammaticorum sententiam probare me fateor qui vocabuli originem extra fines Italicarum linguarum quaesiverunt. nam cum Iuvenalis et Prudentius (*Apoth.* 197) correpta paenultima Eponam versu inseruerint nulla necessitate praeter vulgarem loquendi usum coacti, primus quantum scio Laurentius Lersch observavit² nequaquam hanc vocalis in suffixo brevitatem convenire latino sermoni, convenire gallico: cuius rei testem fecit Ausonium (*de clar. urb.* 13) *Divōna Celta- rum lingua.* ac sane certum est Latinos produxisse vocalem o in his *matr-ona, patr-onus, col-onus, popul-ona, bub-ona, orb-ona, mell-ona, pom-ona, anger-ona, bell-ona* quibus accedunt altero suffixo auota multa ut *fav-on-ius, Num-on-ius, ag-on-ium* alia, neque omnino praeter i vocalem ullam correptam cum suffixo quod est *-no* copulasse. quam regulam is qui stabilivit et debere a verbali talium adiectivorum origine repeti optime intellexit, Corssenus, nescio qui factum sit ut eodem libro Eponam cum Orbona Pomona ceterisque

¹ Fea (ad Bianconium *descr. dei Forchi* t. XVI): *pittura conservata in un piede dell'androne sotto il pulvinare incontro alle prime mete. . donna che dà a mangiare a quattro muli come paiono anche nell'originale ansichè asini o cavalli. la donna è coronata di una ghirlanda di varii fiori, ha veste di color rosso, gialla la sopravveste, che dal petto le scende quasi ravvolta fra le gambe, e la fascia che la cinge sopra la veste turchina.* agnoverat Eponam O. Müller *Handbuch* § 404, 3 p. 661, post eum Reifferscheid *Ann.* 1863, 127.

² *Jahrb. d. Vereins d. Alterth. i. Rh.* 1846 (8), 136.

similibus sine ulla dubitatione composuerit atque adeo alio volumine expressis verbis Schleicherum, qui et ipse Celticae linguae illam vindicaverat, erroris coarctauerit,¹ quare donec demonstratum sit potuisse poetas illos contra morem constantem et sine causa idonea paenultimam corripere, grammaticum certe decebit Eponam a Latinis dearum Italicarum nominibus segregare. accedit quod Eporediae oppidi Eporedorigis et Eposso-grati virorum Epponinae feminae Celtica nomina extant, quae nomina cum Eponae Celticae favere videantur, pro Italica neseio an nulla pugnet ratio paulo gravior, nam de Ἐππόνα quae fertur Plutarchi codicum scriptura infra p. 53 adn. 1 dictum est; Oscorum sermone si *Epidius*² nomen ut volunt ab equo derivatum sit, quod vocabulum Osci ut Graeci finali stirpis p pronuntiarint, non contra Celticam originem sed pro communi Italici Graeci Celtici vocabuli radice hoc argumentum adferri poterit neque quicquam ob stare videtur quin Gallis fuerit *Epona* quae Latinis potuerit esse aut *Epona* aut *Equona*. deinde Juvenalis minime dicit ad sacra Numae, hoc est antiquissima, Eponae cultum pertinuisse: dicit eum, qui vetere more rem divinam facere consuevit, non veritum esse per vilissimae deae numen iurare more aurigarum. denique Bubonam Itali quod boum patronam coluerunt, minime inde id quod Walzio visum est consequitur, ut equorum Eponam non co-

¹ regulam exposuit *Aussprache* 2², 258 conl. 1, 304, at *Aussprache* 1², 116, *Krit. Nachträge* p. 29 (contra Schleicheram *Compendii* 1, 95) Latinam vocabuli originem amplexus est.

² de Epidio v. Mommsen *Dialekte* p. 258 et A. Fabretti (*Gloss. Ital.* p. 381), de Epona idem ib. p. 382. Italicam vocabuli originem tuentur sine causae subscriptione Diefenbach (*Orig. Europ.* p. 386) et Curtius (*Grundz. d. griech. Etym.*² p. 406), quamquam is corruptae paenultima haud immemor fuit, Celticam Pictetus *Revue arch.* 1864, 311.

lere nequiverint. ¹ contra si reputaverimus Quintiliano certe *raedam* et *petorritunt* vocabula à Gallis ascita visa esse, Gallicorum caeteriorum Plautum meminisse (*Aul.* 3, 5, 21); Gallos Varronem ad rem pecuariam *appositissimos, maxime ad iumenta*, vocare (*de re r.* 2, 10, 4), denique e Galliis omni tempore in Italiam multa quae ad victum cultumque pertinerent continuo commercio esse inlata ², nescio an equotum mulorumque deam Gallicam plebis Italicae religionibus antiquitus insertam rem iudicemus nullis dubitationibus ebnoxiam. quae dea quo tempore Romana facta sit dicere sane non possum, crediderim tamen factam esse ante imperatorum aetatem. huic opinioni nec favent verba Juvenalis neque impedimento est paucitas monumentorum in Italia hucusque inventorum; quorum antiquissimum facile potest esse nostra pictura: nimirum ne praesepta quidem stabulaque ipsa, in quorum pilis parietibusque imagines testibus Appuleio et Juvenale extabant, nisi casu unum alterumve tot saeculorum ruinam effugerunt, in publico autem deae isti aedicularas arasve ponere lapideas muliones certe et asinarum, si quod eorum collegium erat velut Potentiae fuit (Henzen 7206); fortasse ea de causa omiserunt quod ita uti supra dixi plebeiorum deorum haec omnium abiectionissima fuerit. siquis tamen monumentum venerationis suae extare vellet, Eponae nomen aliis numinibus

¹ *Jahrb. d. Vereins d. Alt. u. Rheinl.* 8 (1846), 134. contra inde quod Augustinus inter tot minorum deorum nomina, quae ex Varrone decerpit, Eponae deae tum temporis notissimae non attulit, hoc certe effici poterit, nomen eius apud Varronem non lectum esse cum Bubona aliisque coniunctum.

² res nota praeter alia lardum succidiasque Gallicas in Italiam advectas esse. lepide de ingentibus equibus, quas plaustris imponebant, Cato *δαυμασιων* in Originibus suis sectator, ap. Varr. *r. r.* 2, 4, 11 (v. fragm. mea Cgt. p. 11); praeterea cf. Marquardt *Handb.* 5, 2, 40.

sociasse videtur. ita C. Valerius quidam Romae aedificulam dedicavit *Herculi Eponae S[ilvano]*, ita etiam in provinciis Eponam cum Campestribus sive solis (Or. 1794) sive adscitis praeterea Marte Minerva Victoria (ib. 1355), cum Genio viei (5239), cum Celeia sancta (5834) sociatam videmus, interdum tamen solam consecratam (5238. 5804. 402).

Sed haec quidem monumenta in provinciis pleraque a militibus dedicata diu est cum litem moverunt finium regundorum inter huius Eponae, quam nos pro Gallico numine habemus, aliorumque numinum Gallicorum sacra, quam dirimendam quanquam ego doctioribus relinquo, cum praesertim ne inscriptiones quidem omnes mihi praesto sint quibus hoc genus monumenta illustrari solent, tamen ne prorsus intactam relinquam vetat Eponae Pompeianae istorumque numinum similitudo. quas igitur imagines Eponae I. Becker cognovit eas praeter unam testatur omnes sedentem in sella exhibere deam inter binos pluresve equos mulosve vel asinos eosque manibus mulcentem aut pabula eis porrigentem, ita uti Romae in circo Romuliano pictam vidit Fea: negavit esse Eponae imagines anaglypha opera aliquot in regionibus Rhenanis inventa, quibus matronae compareant equitantes calathumque aliae, aliae patellam manibus tenentes: immo ipso equitandi munere has matronas testari se ex dominarum nympharumve nocturnarum numero esse earum quas noctu equos inquietare atque vexare a veteribus Germanis creditum esse constet¹. huius igitur controversiae iudicium quanquam

¹ haec sunt I. Beckeri viri doctissimi argumenta *Jahrb. d. Vereins d. Alterthumsfr. i. Rheinland* 26 (1858), 99 ss. Eponam inter equos binos sedentem eosque mulcentem exhibet lapis praeter alios insignis in eisdem annalibus descriptus 3 (1848), 50, dedicatus *deae Eponae et Genio Leucorum* (Henz. 5239). post Beckerum etiam Reif-

penes eos est qui antiquitates Germanicas Celticasque callent, hoc tamen cuivis apparebit inventa hac nostra Eponae imagine totam istam ratiocinationem labefactari. certoque documento constare etiam equitantem potuisse fingi deam iumentorum, dummodo id quo primaria eius ut ita dicam virtus contineretur, amoris erga bestias curaeque notio¹ non per ambages verum signo aliquo manifesto exprimeretur. atqui deae *κουροτρόφου* formam, qualē praeter alias Gaea ascivit, siquis artifex deae mulo equove insidenti tribuebat, profecto simplici minimeque ambiguo invento illam amoris notionem informabat matremque aut nutricem cum infanti nequis Vestam matrem esse putaret optime cavebat. cui deae quippe pistrinorum patronae licet asinus mulusve et ipsi tribuatur, tamen eos mulcens pabulave praebens non pingebatur.

Restat autem ut quaeramus utrum invenerit parietis Pompeiani pictor aptam hanc adventiciae deae imaginem suoapte ingenio an inventam ab aliis iferverit. quam quidem quaestionem nisi aliae imagines prodeant solvi non posse arbitror. matronarum infantes sinu brachiisque gerentium sigilla etiam in terris nationum Celticarum inventa sunt². fateor igitur me nescire fueritne archetypon nostrae picturae e Galliis advectum an ex *κουροτρόφου* nescio cuius deae exem-

ferscheid l. adn. 5. c. Eponae semper plures uno asinos vel mulos comitantes tribui dixit, quo discrimine eam a Vesta discerni falso coniecit.

¹ nngis, quas personatus Plutarchus *parall.* 29. more suo effundit, hoc solum inest bonae frugis quod naturam deae his verbis definiit: *ἔστι δὲ θεὸς πρόνοιαν ποιουμένη ἕκπρω*, nihili est quod virginem esse autumat pulcerrimam, nihili quod nomen *Ἰππώνα* fecit, si tamen ita recte traditum est: si est, ad Graecorum consuetudinem vocabulum barbarum conformavit.

² ea Freudenberg *Jahrb. d. V. d. All. i. Rh.* 18 (1852), 114 comparavit cum sigillis aliquot Gaeae matris Paestanis aliisque.

plo Graeco expressum. quodsi recte suspicati sumus Eponam autē imperatorum aevum plebis Italicae religionibus additam esse – et sentio hanc coniecturam incerto fundamento niti – illud veri similitus facile videatur. utut est: Eponam Celticam esse deam aut certe non esse originis Italicae nomen ipsum testatur. eam artifices Italici fingere non potuerunt nisi archetypis siqua erant repetitis aut ex Graecorum thesauris similis deae formam mutuantes: ac ne hoc quidem multo ante bellum Hannibalicum factum esse potest, quo tempore Romani certe artifices patriorum deorum imaginibus ad normam Graecorum fingendis operam dare, coeperunt.

Nam si nummorum typos hoc tempore antiquiores missos faciamus – in his autem quae extant capita Jovis Minervae Herculis Mercurii neque non bifrontis Jani ad unum omnia e Graecis exemplis expressa sunt – Italicorum numinum imagines paulo cultiores non multas illa aetate extitisse nescio an poculorum quorundam deorum dearumque nominibus inscriptorum condicio fidem faciat quae facta sunt circa primi Punici belli aetatem. ex novem autem quae hucusque inventa sunt exemplaribus, *Aecetiae Aisclapi Belonai* (sive ut peccatum ibi est *Belolai*) *Coerae Keri Lavernai Saeturni Salutes Volcani*, unum Bellonae poculum eius deae cuius nomine inscriptum est effigiem exhibet, quinque ornata sunt Geniorum quos dicunt alitum figuris, duo Aecetiae et Saeturni nullis. et in Bellonae quidem poculo ipsius deae caput pictum esse Ritschelius optime intellexit. est autem feminae caput crinitum de Graecae Enyus nisi fallor imaginibus tractum¹, ita tamen ut Latinae sive Italicae protomes formae, quam a cereis

¹ Ritschl *P. L. M. t. XI^o G* et *P. L. Suppl. V* (Bonnae 1864) p. XI inscriptum est *BELOLAI POCOLOM* errore pictoris: gravius in alio poculo scriptura *POCOCOLOM* erratum est.

imaginibus ad lapideas translata esse Schönus observavit¹, antiquissimum hoc extet exemplum. eandem imaginis formam habet Aesculapi barbati simulacrum anaglypho opere lapidi Tiburtino incisum in substructionibus insulae Tiberinae. ubi signi sive tutelae navis vicem obtinet². hoc igitur documento demonstrari arbitror eorum deorum quorum nomina poculis inscripta sunt nondum a Latinis artificibus solitas esse pingi imagines tralaticias, ea scilicet aetate, qua eosdem Graecorum fabulas ad exemplar Graecorum artificiorum iterare egregie calluisse aeneae cistae stilo pictae testes sunt satis idonei. coepisse tamen eodem tempore Romae patrios deos pingendi morem praeter alia carmina Naevia quibus Theodotus Larum compitalium pictor irridetur fidem faciunt. hi igitur Bacchi saltantis habitu fingeantur: nec multo prius praesites p. R. Larés Castoris et Pollucis, Silvanus Jovis habitum³. a Graecis exemplis traxisse possunt. ut siqua fuerint lignea sigilla horum deorum arte proprie Latina nescio qua efficta - et fuerunt Laris familiaris, Silvani teste Plinio 15,77 aliorum deorum - ea mox adventiciae artis operibus cedere et fere aedium sacrarum aedicularumque privatarum quarundam cellis delitescere coacta sint. hac ipsa aetate factum esse potest ut Celtica Epinae sigilla in Italiam asportata sicubi in stabulis iterabantur, elegantiore istam formam induerint deae *κουροτροφου* cuius nunc primum exemplar primo p. C. saeculo factum Pompeianae ruinae in lucem redire passae sunt: optamus quam maxime certiora ut doceamur aliis imaginibus adhuc sepultis.

H. JORDAN

¹ *Schöne Bildw. des lat. Mus.* p. 209 ss.

² post alios hanc imaginem edidi denuo ex lapide exceptam *Ann.* 1867 t. d'agg. K 1 cf. p. 391. 397.

³ Reifferscheid *Ann.* 1866, 221.

STATUA DI CLAUDIO

(*Tav. d'agg. E*)

Uno degli imperatori romani che destano maggiore interesse, è senza dubbio Claudio. Dalla sua prim' età a bella posta negletto e trascurato, anzi avuto in ludibrio da quasi tutta la famiglia imperiale, salito sul trono piuttosto per un giuoco de' pretoriani, nel momento stesso ch' egli si credeva consacrato alla morte, in poco tempo egli seppe guadagnarsi con misure giuste e con molta modestia i cuori di quasi tutti i Romani. Quantunque pochi anni dopo a causa della sua debolezza verso i licenziosi liberti ed a motivo della sua sottomissione, alle donne di qualsivoglia genere gli fossero imputati tutti i delitti che si commettevano nel suo nome ed invece di stimarlo gli si ridesse sul volto, tuttavia durante il suo governo furono compiute delle opere che i suoi predecessori con tutta la loro energia non erano riusciti a finire. Nemmeno gli si può negare qualche tatto politico. Esso conoscendo che le condizioni dei paesi conquistati colla forza delle armi o pacificamente, fossero tutt'altre che sotto la repubblica, dove una sola città aveva dominato in tante terre assoggettate, cercò di unire con un comune legame tutti i popoli diversi, e principiò questo sistema coll'estendere sui Galli il diritto di cittadinanza. Qualche parola di lode meritano pure le sue occupazioni letterarie, almeno a causa dello zelo, col quale egli raccolse un' infinità di notizie che disgraziatamente non ci sono conservate.

Che in Roma, nella capitale, all'amore che tutti in lui avevano posto al principio del suo governo,

succedesse presto un odio implacabile che non esitò di attribuirgli i delitti i più atroci, fu cagionato, al mio parere, per aver dato la cittadinanza ai Galli. I Romani, principalmente i nobili, vedevano con invidia che anche altri ricevessero gli stessi diritti ch'erano creduti proprii di Roma. Ma quantunque Claudio fosse avuto in odio specialmente dai grandi Romani, però nella provincia non fu contato fra i cattivi imperatori; e di ciò ne è prova che di lui tanto busti quanto intiere statue si trovano spesse volte; un tal fatto lo stimo tanto più importante, perchè egli aveva quasi vietato di erigergli delle statue, o almeno cercato di restringerne il numero. E la maggior parte delle statue ce lo mostrano nella posa d'una deità, generalmente di Giove, sotto la cui forma i Romani erano soliti di venerar gli imperatori deificati. Ma la più bella e d'una importanza non ispregevole senza dubbio sarà la statua scoperta nell'anno 1865 in Civita-Lavinia e collocata adesso nella Rotonda del Vaticano, della quale sulla tav. d'agg. E diamo un esatto disegno.

La statua di cui la prima notizia fu data dal Bendorf nel *Bull. dell'Ist.* di 1865 p. 227, fu trovata relativamente ben conservata, cioè non mancavano che le due braccia e la parte superiore dell'aquila che gli stia accanto, per non parlare de' piccoli guasti che avevano sofferto le pieghe del mantello, il naso, gli orecchi e la corona. Le gambe si ruppero nello scavar, ma però nulla vi manca. Gli orecchi sono apposti, ma già anticamente, come anche risultava dal resto delle braccia che queste una volta furono attaccate. La statua, alta senza base 2,52, colla base 2,66, ci offre l'imperatore ritto sul piede destro, vestito con un mantello che partendo dalla spalla sinistra traversa il dorso fin' alla coscia sinistra, poi rivolto in alto

Un' alla spalla sinistra 'pende ancora quasi fin' ai piedi; la testa scorgesi cinta di una corona di quercia, la man destra era stesa innanzi, mentre il braccio sinistro tenendosi nell'altezza della spalla aveva la direzione verso la destra dello spettatore. La posa nobile, l'aquila posta al suo fianco c' indicano abbastanza che anche qui Claudio era raffigurato sotto la forma di Giove, e non può esser dubbio che il restauratore dandogli uno scettro a reggere nella man sinistra ha indovinato l'idea primaria dell'artista antico; non tanto certa è la patèra che gli hanno posto nella man destra, nella quale il fulmine, proprio di Giove, converrebbe forse meglio, come osserva giustamente il Bendorf.

Quanto al lavoro, esso è molto buono per la parte anteriore; le pieghe del mantello principalmente, se si lasciano fuori i restauri come al solito assai cattivi, sono fatte con una gran maestria, e l'artista, rivolgendosi in giù l'orlo superiore, ci ha mostrato abbastanza ch'egli sapeva trattare un'abito con un gusto squisito. Vero è che le forme del corpo non corrispondono troppo alla testa, la quale rappresentandoci l'imperatore in un'età fra i cinquanta e i sessanta anni incirca, potrebbe indurci a cercare pure nel corpo le tracce d'un'età già un poco avanzata, mentre in esso si ravvisa un corpo al solito robusto senza verun indizio di vecchiaia; ma in questo l'artista ha seguito la tendenza di tanti altri de' suoi contemporanei, cioè s'è contentato di formare un bel corpo con un bel panneggiamento, aggiungendovi la testa di Claudio. La quale osservazione pure non ci permette di supporre che l'artista mettendo il peso del corpo sul piede destro abbia voluto accennare che Claudio aveva la gamba sinistra più debole; benchè la maggior parte delle statue dove si ammira ritto sui piedi, siano

posate sul piede destro, tuttavia alcune, per esempio quella del Museo Chiaramonti, ce lo mostrano sul piede sinistro. L'artista che voleva tener conto di un tal difetto, avrebbe scelto piuttosto di rappresentarlo seduto, in una posizione nella quale secondo Suetonio faceva un'impressione piuttosto maestosa. Ma il merito principale dell'artista stà nella testa. L'aquila, il corpo e la posa appartengono a Giove, la testa unicamente a Claudio che l'artista non ha punto adulato. Si discerne, è vero, ch'egli appartiene alla famiglia d'Augusto e di Tiberio, tanto rassomiglia a loro la forma della testa, ma però che differenza! Le rughe sulla fronte che gli furono impresso di buon'ora dagli spaventati usati contro di lui fin dalla sua prim'età, le due cavità che partendo dal naso separano quasi intieramente la bocca e le sue adiacenze dalla parte superiore, e poi la bocca stessa col mento, e tutta la parte inferiore del volto, restringendosi più del solito, e però d'un'altezza straordinaria, non ci rammenta solamente ch'egli non fu mai un oratore brillante, ma pure ci fa pensare, principalmente se riguardiamo come il mento sparisce quasi senza spuntar fuori nel collo vasto, al quale manca poco a raggiungere lo stesso diametro della testa, ch'egli soleva ingoiare quantità di oibi e di vino senza troppo gustarli. E il tutto non ci mostra un uomo di gran talento, ma piuttosto un uomo pieno di debolezze e facile a spaventarsi, e fors'anche dedito un' po' troppo al materialismo della vita, — ma un personaggio come ce lo dipingono gli scrittori voluttuoso al sommo grado ed estremamente crudele, non saprei ravvisarlo nella statua suddetta. Anzi è impossibile non ravvisarvi una cert'aria di benignità.

Si potrebbe ancora domandare, perchè gli hanno dato la corona di quercia. Inquantochè egli è rap-

presentato come Giove, ella gli converrebbe molto bene, ma avuta ragione di ciò che su tante monete Claudio è rappresentato cinto colla corona di quercia, **OB CIVES SERVATOS**, senza rifletter molto, se l'adulazione del senato od il suo proprio merito gli abbia proccacciato una simil decorazione, credo di poter riconoscere nella corona non un attributo di Giove ma di Claudio stesso.

Col lavoro abbastanza accurato che si vede sulla parte anteriore, contrasta assai la maniera, nella quale è trattata la parte posteriore; appena l'artista ha egli voluto indicare le linee principali, e per lavorar bene la zampa sinistra dell'acquila che si vedeva da avanti, non ha punto esitato di togliere un pezzo del calcagno del piede destro di Claudio, per facilitar l'accesso agli istrumenti suoi. Di certo la statua era destinata per una nicchia, di modo che l'artista era sicuro di poter trascurare la parte che non si guardava, come già ha rilevato giustamente il Benndorf.

Sull'epoca da assegnarsi alla statua mi sia permesso di aggiungere ancora una parola. Se coloro i quali sostengono che le pupille nelle statue di marmo non siano state espresse prima de' tempi di Adriano, avessero ragione, bisognerebbe pure ricondurre la nostra statua fin'a quest'epoca, giacchè in essa le pupille sono segnate chiaramente; e siccome parecchi de' successori di Claudio, fra gli altri Vespasiano, Tito, Domiziano, hanno rinnovato la sua memoria, ciò che risulta dalle loro monete, non sarebbe impossibile che anche una statua di quell'imperatore si erigesse in un tempo più o meno vicino all'epoca di Adriano. Ma se si riflette primieramente che quell'opinione non è ancora corroborata, e dovrà sempre stare in sospenso finchè non sia sciolta l'altra questione delle tinte date alle statue; e

poi che difficilmente si alzavano delle statue ad imperatori defunti, i quali non furono giudicati modelli perfetti come Augusto e poi Traiano, sarà più probabile di accettare un'altra opinione, cioè che la statua sia fatta durante la vita di Claudio, e forse verso il principio del suo governo, da quanto si può giudicare dai lineamenti della faccia.

Mi resta di rammentare che l'artista prudentemente s'è servito dell'aquila come d'un tronco, attaccando la sua ala sinistra al mastello di Claudio; ciò che non si scorge nel nostro disegno.

R. ENGELMANN

MONUMENTO SEPOLGRALE RITROVATO A SUASA

(Tav. d'agg. F)

Dobbiamo alla cortesia del sig. Agostino Monti di Nidastore nella provincia d'Ancona la comunicazione del monumento ritratto sulla tavola d'aggiunta F da fotografia ben riuscita. Consiste in un masso marmoreo di forma quadrilunga, lungo m. $2\frac{1}{2}$, largo poco più di un metro, dell'altezza o dicasi grossezza di circa due terzi di metro. Fu ritrovato da un colono arando fra' ruderi sepolcrali della distrutta città di Suasa vicino agli avanzi dell'anfiteatro e non lungi dal Cesano, ora nel territorio di Castelleone nella provincia d'Ancona, e conservasi a Senigaglia in possesso del demanio. Le grappe visibili nella parte deretana mostrano che il monumento un giorno era eretto, ed una gran pietra quadrata rinvenuta insieme ad esso deve averne formata la base. Fu ravvisata puranche nel luogo del rinvenimento la tomba, alla quale avea appartenuto;

ed in cui, secondo il sig. Monti, si distinguévano stralzieri ed arsi e frammenti di vasi. Vicino poi a siffatta tomba, oltre qualche pasta o gemma incisa con rosoné ed una specie d'ancora, si rinvenne una moneta d'Adriano che sarebbe importante, se potesse con certezza attribuirsi ad essa: della qual cosa confesso di dubitare a cagione delle forme de' caratteri della lapide che mi sembrano attestare un'età più rimota, spettando più probabilmente al primo secolo della nostra era. Essa iscrizione è così concepita:

SEX · TITIVS · SEX · L · PRIMVS

VI · VIR

LVCANIAE · BENIGNAE

CONCVBINAЕ

TITIAE · CHRESTE · L

CHLOE · DELICIVM

Aldissopra d'essa vedonsi i ritratti d'un uomo togato fra due donne, l'una delle quali tiene id. mano, come pare, un pomo, e sul braccio destro porta una bambina che senza dubbio deve ritenersi per la Chloe nella lapide mentovata coll'epiteto di *delicium*: giacchè *delicia* sappiamo da Plutarco (*Anton.* 59) essersi chiamati i bambini, co' quali per passatempo suolevano giuocare i Romani (cf. Marquardt *R. A.* 5, I. p. 157) e lo confermano le iscrizioni ad essi relative, mostrandone tutte l'età fanciullesca. Le due donne sembrano vestir la *palla*, sebbeue a motive di maggior simmetria essa sia rappresentata in modo alquanto divergente nelle due figure muliebri. Sotto l'epigrafe scorgonsi due uomini togati che reggono fasci privi di scure, e fra essi una mensa con appostavi corona, aldissopra della quale appajono due vasi, ad un manico l'uno, l'altro a due manichi, ordegni tutti alludenti a Iudi

atletici. Ed in primo luogo dopo quel che ne hanno detto il Brunn e lo Hirzel negli Annali nostri (cf. 1856 p. 116 e 1863 p. 399 segg.) non occorre spendere parola sulla mensa sacra, sulla quale essersi collocate, secondo antico costume anche da' Greci praticato (cf. Pausan. 5,20,1), le corone da premio, ce lo mostra fra gli altri esempi lo scherzo scolpito sopra urna cineraria del museo lateranense, in cui un gallo vincitore dalla mensa toglie la corona guadagnata (cf. Bendorff e Schoene *catalogo* n. 189; Garrucci *monumenti del M. L.* t. 35, onde *Gazz. archeol.* 1866 lav. 207). In quanto a' vasi figurati aldissopra d'essa, sembrami aver colto nel segno il Brunn che anzichè a premj li crede destinati o a libazioni, o a contener l'oglio di cui ungevansi gli atleti (*Annali* 1863 p. 402 n. 1). Ma comunque siasi di ciò, chiara si è l'allusione a rappresentazioni atletiche, e siccome Tizio non pare debba considerarsi come vincitore in simile gara, della qual cosa non avrebbe mancato di far menzione nella stessa lapide, così non possiamo pensare che a ludi da lui largiti al suo paese. Di questi altra testimonianza presentano due paia d'atleti ossia pugili figurate sulle parti laterali della stele in discorso. Di spettacoli di pugili molto più raramente che de' certami gladiatorj si fa menzione nelle iscrizioni antiche: ne cito intanto *spectaculum pugilum et gymnasium* presso Guérin *voyage dans la régence de Tunis* 2. p. 293, 490; *barcarum certamen et pugilum* nel *C. I. L.* 2,13; altro *pugilum spectaculum* l. c. 2, 4514. 3, 1745. *Athletae* poi abbiamo nelle Orelliane 2530 e 6166, nè può esser dubbio che di simili spettacoli Tizio non abbia divertito i suoi concittadini di Suasa. Alla qual cosa potrebbero riferirsi da taluno anche i due littori assistenti alla mensa, visto che a' magistrati presidenti a' ludi com-

pelevano que' ministri (cf. Mommsen *Stantsrecht* 1 p. 310), se non fosse più probabile che qui i littori stanno come attributi della dignità sevirale di Tizio. Imperocchè non solamente i magistrati municipali si servivano de' fasci, benchè privi delle scuri (l. c. 302), ma ne andavano superbi fino i seviri Augustali ad onta della loro condizione libertina. Così leggiamo presso Petronio (*Sat.* 30): *in postibus triclinii fasces erant cum securibus fixi, quorum unam partem quasi embolum navis aeneum favebat, in quo erat scriptum: C. Pompeio Trimalchioni sevir Augustali Cinnamus dispensator*. Si osservi che l'adulazione del suo agente qui gli attribuisce eziandio le scuri: ma che quelle certamente non gli abbiano spettato, ce ne fanno testimonianza, oltre il monumento nostro, anche due altri pubblicati dal Maffei (*M: V.* 117, 2. 3), ne' quali benchè appartenenti a' soli seviri, fino a sei fasci sono figurati¹. Su' seviri sarebbe lungo il ragionar qui: solo noterò che al parer mio il sevir in discorso non è altro che un sevir Augustale, membro cioè e preside della corporazione degli Augustali, originata dopo la morte del Divo Augusto per il culto di lui e sparsa per i municipj d'Italia e delle provincie, ne' quali formava un ordine intermedio fra' decurioni e la plebe.

¹ Potrebbe pensarsi anche a ludi funebri, nota essendo una tal origine degli spettacoli gladiatorj e l'uso d'essi mantenutosi fino all'età imperiale, in modo che anche persone di bassa condizione ne esibissero talvolta, come fece p. e. il curatore d'un collegio funeratio a cagione della dedicazione del monumento relativo; cf. *Ann.* 1856 p. 12. Qui però preferisco di pensar a ludi dati da Tizio, perchè i simboli delle sue esibizioni appajono scolpiti fra' due littori indicanti la sua dignità. Ludi fece puranche un sevir d'Osimo (Grut. 1103,9), e pare rilevarsi l'obbligazione de' seviri di dar spettacoli anche da una lapide tarraconense (Grut. 378, 1 = *C. I. L.* 2, 4512; cf. Zumpt. *de Augustalibus* p. 69 segg.).

Rimando i lettori ad un articolo da me pubblicato nella *Zeitschrift für Alterthumswissenschaft* 1848 n. 25-27 e n. 37-40, seguito dal Marquardt *R. A.* 3, I p. 376 segg.; nel quale ho ragionato ampiamente sull'origine e sull'organizzazione di essa, accennando di poi brevemente i risultamenti ottenuti ne' supplementi all'Orelli n. 7089. Un sevro di Suasa havvi puranche nell'Or. 3938.

Su' fianchi del monumento aldissopra de' pugili sono figurate due Amazzoni con pelta e vibranti la bipenne: sotto di esse, appoggiali a colonnette, due giovani clamidati ad ali di farfalla, portanti in mano ciascuno una corona. Essi facilmente riconosconsi per rappresentanze del dio Sonno, del *somnus aeternalis* spesso mentovato nelle lapidi mortuarie, benchè la maniera, in cui qui è figurato, differisca alcun poco da quella usata negli esempj che ne ha citati il Bruin (*Ann.* 1868 p. 354). Le corone che portano in mano, non tanto ricordano l'uso di coronare i sepolcri, del quale non di rado si fa menzione nelle epigrafi antiche (p. e. Or. 4380. 4382; Or. Henzen 7336; cf. Marquardt l. c. 5, 1 p. 355, 2263) quanto quelle corone adoperate ne' simposj, delle quali ampiamente ha ragionato lo Stephani *ausr. Hercules* p. 35 e 111 segg. Le Amazzoni infine sono frequenti ne' sarcofaghi antichi nè può recarci maraviglia il trovarle anche su questo monumento.

G. HENZEN

I DISEGNI VATICANI DELLA PIANTA CAPITOLINA

(Tavv. d'agg. G. H)

Fra i disegni a mano che dal potere di Fulvio Orsino passarono nella biblioteca Vaticana, ove formano un volume (n. 3439) di 178 fogli numerati, i più importanti son quelli che contengono i frammenti della così detta pianta capitolina. L'importanza di essi posa sul noto fatto che una gran parte dei frammenti rinvenuti verso la metà del XVI secolo andava di nuovo perduta, e non ce ne resta memoria che in queste copie a mano cavate allora dagli originali. Avendo dunque tali copie lo stesso valore delle tavole superstiti, è d'uopo che uno scrupoloso indagatore se ne occupi come delle tavole originali. Ma solo da pochi anni a questa parte fu accordata a tali copie l'attenzione che meritavano. I topografi non facevano conto che delle edizioni divulgate o, nel miglior caso, si recavano alla scala del museo capitolino per far copie od impronte cartacee delle tavole marmoree ivi infisse e rappezzate con aggiunte moderne; e se una volta il Bellori o il Canina rammentò ad alcuno i disegni di Fulvio Orsino, questi si contentò solo di constatare in poche righe la loro esistenza o dedicarvi una nota non sempre fondata sopra un esame oculare. Fu dunque una lodevole impresa del ch. Jordan quella d'impiegare un soggiorno di quattro mesi in Roma per esaminare non solo le lastre superstiti e le pubblicazioni fattene, ma anche i disegni, di cui teniamo discorso, e darne per la prima volta un particolareggiato rapporto¹. In questo rapporto fu decisa una prin-

¹ *Der capitolinische Plan der Stadt Rom* nei rapporti dell' accademia delle scienze di Berlino 1867. Io cito le pagine dell'estratto.

cipale quistione, quella cioè che non solo la disposizione delle tavole, quali oggi fiancheggiano la scala del museo, si accosta alla edizione del Bellori (come attesta l'iscrizione appostavi *fragmenta ichnographiae antiquae Romae prioribus XX tabulis comprehensa eo sunt ordine quo a Bellorio edita, suppletis atque asterisco notatis quae postea intercidere*), ma che anche i supplementi, contrassegnati da un asterisco, sono desunti unicamente da quella edizione e non già dai disegni vaticani. Questo risultato non soffre alcuna eccezione; quello però che nella iscrizione riportata si dice riguardo alla disposizione dei frammenti, non vale nello stretto senso delle parole, visto che, a mo' d'esempio, sulla tav. XIX i pezzi nel museo sono disposti in maniera essenzialmente diversa e più giusta che non presso il Bellori.

In quanto alle altre quistioni che si annettono ai disegni dell'Orsino ed alla relazione di essi cogli originali e colle edizioni, il lavoro del sig. Jordan lascia campo ad ulteriori ricerche, le quali io ebbi agio d'intraprendere, quando per iscopi meramente archeologici dovetti occuparmi di quel celebre codice. Ho creduto non ritardare la pubblicazione di tali mie osservazioni tanto più, che le aggiunte e rettifiche da esse risultate possono essere forse utili alla nuova edizione che il dotto topografo sta preparando.

A complemento delle notizie date nella pag. 5 della citata memoria intorno alla disposizione ed esecuzione dei disegni vaticani serviranno i ragguagli seguenti. L'altezza del codice è di 0,465, la larghezza di 0,35 metri, misure che sono determinate da quei fogli che contengono i disegni della pianta. Questi cioè in parte sono eseguiti sopra fogli interi, la cui larghezza di 0,465 rappresenta l'altezza del codice, mentre la

loro altezza di 0,33 è minore di 0,02 alla larghezza del codice. Questa differenza di 0,02 nasce da una corrispondente striscia di carta, cui i detti fogli sono attaccati. Fra gli undici fogli che contengono i disegni della pianta, solo quattro sono interi, cioè fog. 15, 16. 18. 22; due consistono di mezzi fogli riuniti, cioè fog. 17. 21; altri singoli mezzi fogli, incollati sopra carte dell'accennata grandezza del codice, havvi in fog. 13^a. 14. 19. 20; gli altri disegni finalmente sono sopra minori pezzi di carta incollati come gli anzidetti. I disegni non occupano che una faccia del foglio ad eccezione del fog. 15, ed è poi da osservarsi che il disegnatore non oltrepassò mai la piegatura centrale del foglio, la quale si distingue per una traccia di colore più giallo; ond'è che il disegno è ristretto sopra una superficie di 0,33 × 0,23 m., circostanza che ha impedito lo sviluppo di alcuni disegni.

Giustamente il Jordan osserva pag. 6, che i disegni primieramente sono abbozzati colla matita e poi ripassati coll'inchiostro; egli ha lasciato però di notare, che in alcuni l'inchiostro non ha sempre seguito le tracce della matita e che, oltre i disegni terminati, tre schizzi vi si trovano che non hanno ancora subito la ripassatura a penna. Questi esistono tutti e tre sul fog. 22 e sono talmente svaniti che appena si distinguono. Manifestamente il disegnatore li volle cassare. Il più piccolo di essi che, oltre l'azione della gomma pure mostra linee di pentimento, sta accanto al frammento a penna pubblicato dal Bellori tav. XVI 20¹, e non è

¹ Siccome nella *Ichnographia veteris Romae* del Bellori (mi servo della seconda edizione più completa, Roma 1764) non sono numerati i singoli frammenti ma solo le intere tavole, adoprerò la seguente maniera di contare i pezzi: il numero romano indica la tavola, l'arabo il frammento, contando in alto da sinistra a destra. Avverto

altro che la parte superiore di esso rovesciata. Siccome ora i contorni vi sono marcati in modo eguale agli altri disegni a penna, ne risulta che il disegnatore trovò da principio questo pezzo come frammento separato, ma veduto poi che poteva combinarlo con altro pezzo, li disegnò ambedue riuniti in un'altra parte del foglio, non avendo lo spazio necessario per aggiungere al frammento, disegnato in matita, il pezzo corrispondente. Nel far ciò peraltro non omise di notare nel disegno complessivo la rottura originale. La stessa osservazione dobbiamo fare esaminando il secondo schizzo in matita, che è la parte superiore del frammento IV 8. Il disegno complessivo si trova in un altro foglio (20^a), non esistendo nel foglio 22 lo spazio necessario a contenerlo; qui però non fu marcata la rottura. Già da questi due esempi risulta l'importante conseguenza, che le tavole della pianta erano, al tempo del loro ritrovamento, più spezzate di quello che apparisca dai disegni vaticani, poichè questi ci presentano delle ricongiunzioni dovute al disegnatore.

A maggiori risultati ci conduce l'esame del terzo disegno a matita che esiste sullo stesso foglio 22, e del quale sembra che finad ora non sia stata riconosciuta l'importanza. Fra i tre disegni accennati questo è l'unico, che il Bellori abbia accolto nella sua pubblicazione (tav. XVI 10), quantunque non fosse ripassato a penna; con ciò egli mostrò che attribuiva a questo schizzo lo stesso valore degli altri a penna. A causa della difficoltà di ben discernere le linee a matita

però che di quei frammenti che furono per la prima volta ricongiunti dal Bellori, io conto ogni singolo pezzo, di modo che Bellori I 1 è uguale a 2, VI 4-2 (dunque il pezzo con EMILI è n. 5), X 4 (il grande pezzo) - 2 (dunque n. 4 e 5), XVI 11 (il pezzo con SERAPAEV) - 2, XVI 23 (l'ultimo a destra) - 2, XIX 1-3, XX 1-6.

mezzo svanite, la pubblicazione del Bellori è riuscita inesattissima, onde io ho nuovamente ricopiato lo schizzo originale, facendolo incidere sulla tav. d'agg. G 1 in color nero, distinguendo però con linea consecutiva la parte del frammento antico che resta nella corrispondente tavola XVI del museo capitolino, e con linea punteggiata l'altra parte che ci rimane solo nel disegno vaticano. Questa seconda parte è ridotta nella mia incisione alle stesse proporzioni dell'antico frammento capitolino, cioè alla decima parte del vero, ed il disegno complessivo è inserito senz'altro nella pianta di quell'edifizio cui indubitatamente appartiene. Questa pianta, la cui tavola marmorea capitolina è di moderno ristaurato, fu parimenti tratta dal disegno vaticano fog. 23 (Bellori tav. XV inesatta) e distinta con colore rosso. L'altro frammento separato, inciso sulla stessa tav. d'agg. G 2, è copiato dalla tavola marmorea originale e ridotto, come l'altro, alla decima parte¹.

Lo schizzo a matita rappresenta, come si vede, una parte della scena e del portico del teatro di Pompeo; il quale teatro più completamente ed in iscala alquanto maggiore è ripetuto a penna sul foglio seguente del codice. Avvenne dunque come nei due esempli mentovati: lo spazio del foglio non era sufficiente a contenere anche la curva del teatro e così il disegno completo fu riportato in altro foglio (23). Ma il disegnatore commise una inesattezza, omettendo le due lettere NA che nello schizzo a matita si veggono sul-

¹ Debbo i disegni alla cortesia del sig. architetto Laspeyres che volle darsi la premura di cavare le copie da impronte cartacee. Il difetto nella pianta del teatro di Pompeo, che cioè il centro della curva non cada sulla linea dell'asse del portico, deriva da una inesattezza dello schizzo a matita, dal quale fu ricavata la nostra tavola; vedi quanto esposi intorno questi frammenti nell'adunanza del 5 gennajo, Bull. 1872 p. 9. 10.

l'orlo del portico esteriore. A mio avviso potrebbero essere il fine dell'epigrafe *porticus pompeiana*, che avrebbe un riscontro nelle *porticus pompeianae* di Vitruvio V 9, 1, benchè sia più comune, come è noto, la forma *porticus pompeia*.

E ciò basti in quanto agli schizzi non ripassati a penna. Siccome questi ci hanno condotti ad altrettante ricongiunzioni, così credo qui opportuno enumerare gli altri esempli, in cui frammenti originalmente separati appaiono congiunti nei disegni. Ne ho trovati sei, dove le rotture sono marcate parte in matita rossa parte in nera.

Bellori III-4 - fog. 20^a. La rottura passa fra i due angoli. Originale perduto.

- » V. 1 - fog. 13^a. Rottura come presso Bellori. Originale della metà sinistra perduto.
- » IX 9 - fog. 19. Rottura dopo AR. Originale della metà destra perduto.
- » XII 7 - fog. 19. La rottura passa fra CE ed R di THEATRVM. Metà sinistra perduta.
- » XIV 6 - fog. 23. Rottura non indicata che in parte. Visibile presso i quattro gradini. Nella corrispondente tavola del museo tutto il frammento è di moderno restauro, quantunque altrove, come vedremo, un pezzo antico della parte superiore ci sia conservato. Cf. tav. d'agg. H 1.
- » XVI 1 - fog. 22. Era spezzato l'angolo destro superiore. Originale perduto.

Queste ricongiunzioni, in quanto oggi ne possiamo giudicare, furono eseguite dietro indizi sicuri, e quindi son degne di fede. Le ho enumerate però, parte per far conoscere la maniera adoprata dal disegnatore che non copiò soltanto ma anche combinò varii frammenti,

parte per ispiegare come potè accadere, che di molti pezzi antichi a noi non sia giunta che la metà.

Riguardo a quei frammenti, in cui il disegno a penna si scosta dall'abbozzo a matita, poche parole basteranno. Nell'importante frammento che contiene la pianta del tempio di Castore e dell'attigua parte della basilica Giulia (Bellori XII 8 - fog. 19. cf. tav. d'agg. H 2) si scorgono entro i pilastri, segnati a penna, le traccie d'un disegno a matita, del quale oltre le lettere VLIA restano visibili alcuni pilastri, eseguiti in una scala minore circa d'un terzo. Perchè il disegnatore nel corso del lavoro sia passato ad una scala più grande, non possiamo deciderlo con sicurezza: io congetturò però, che la scala minore non gli sembrò sufficiente a distinguere con chiarezza le molte linee parallele, che indicano i gradini della grandiosa scala del tempio. Egli è interessante, che le proporzioni dell'originale schizzo a matita corrispondono esattamente a quelle, che ci mostra un secondo frammento con l'epigrafe *satVRNI Basilica* (Bellori XVI 15), il quale presenta la parte opposta della basilica. Questa coincidenza di proporzioni, è vero, è casuale, poichè il disegnatore non indovinò che entrambi i frammenti appartenessero ad un medesimo edificio, nè ridusse tutti i frammenti ad una identica scala; pur tuttavia questa coincidenza basterebbe a rifiutare l'obiezione del Becker e di altri, che i frammenti cioè non potessero appartenere ad una e medesima fabbrica, essendo di proporzioni troppo diverse.

Il frammento fog. 15^r - Bellori V 5, che sembra rappresentare porzioni di due tempî, è più completo nello schizzo a matita che non nel disegno a penna. Quello cioè, nel colonnato inferiore, presenta cinque colonne di più e più intera la parete della cella,

questo è in tutto simile alla pubblicazione del Bellori. Egli è certo però che il disegnatore non trovò il frammento tanto completo, quanto lo accennò nel suo abbozzo. Imperocchè la rottura dietro le prime colonne ed immediatamente dopo la parete d'ingresso, è marcata con matita ed inchiostro, come presso Bellori; quindi il di più oltre la rottura è libero supplemento, ideato dal disegnatore. Egli completò la pianta dell'edificio mediante poche linee, ma notò fino a che punto il suo disegno era tratto dall'originale. Lo stesso avvenne in minor proporzione in due altri frammenti: fog. 16 - B. I 5, fog. 15^v - B. V 7. Parimenti nel frammento col teatro di Pompeo le poche tracce che ho fatto punteggiare in rosso sulla tav. d'agg. G 1, nel disegno vaticano non sono ripassate con inchiostro, e debbono considerarsi per ciò come supplemento del disegnatore, fatto a misura della parte opposta del portico. Gli accennati quattro esempli non furono ricevuti in alcuna pubblicazione, ma un quinto trovò posto nell'opera del Bellori ed in conseguenza anche in tutte le altre edizioni. Esso si riferisce al portico di Ottavia (fog. 23 - B. II 4). Qui l'inferiore dei due grandi pilastri, che si scorgono innanzi l'ingresso principale, non è ripassato con inchiostro, anch'esso è dunque un'aggiunta del disegnatore.

Da quanto fino ad ora si è detto, risulta, quale sia la relazione fra i bozzi a matita ed i disegni a penna. Chi li ripassò non lo fece meccanicamente, ma avendo sott'occhio sempre gli originali e lasciando da parte ciò che in essi non appariva. Ne fa prova anche il vedere che una iscrizione, errata nel disegno a matita, sia corretta in quello a penna: cioè sotto le lettere in inchiostro *Q. I. A. R. I. V. S.* (fog. 18 - B. IV 1) appaiono le tracce in matita delle lettere *Q. I. A. R. I. V. S.*,

ove contro l'originale era stato omesso l'I¹. È d'arguirsi dunque con molta probabilità, ma non con certezza, che i disegni a matita e quelli a penna siano della stessa mano.

A ciò che il Jordan (p. 18) dice intorno alla esecuzione tecnica dei disegni ed alla fiducia che loro si deve, non ho d'aggiungere che poche parole. La riga ed il compasso furono adoprati più raramente nei disegni a matita che in quelli a penna, e sempre l'uso della riga vi si limita alle linee più estese. Oltre il caso accennato dal Jordan l. l., i disegni vaticani si mostrano alquanto inesatti nel frammento colla epigrafe *aDONAEA* fog. 18 - B. XI 2, dove nel mezzo del bacinio è omesso un bislungo; di poi nei grandi frammenti fog. 13^v - B. IX 1 e fog. 21 - B. III 1. Nell'ultimo pezzo lo stretto spazio, di cui parlammo di sopra p. 68, impedì al disegnatore di copiare interamente la grande tavola marmorea, poichè, quantunque il disegno a matita giunga fino all'estremo limite del foglio, pure in questo non potè riprodursi per intero il frammento marmoreo. Del resto i disegni son fatti, avuto riguardo al tempo, con grande accuratezza e si presentano meno difettosi che le pubblicazioni posteriori.

Intorno all'autore di questi disegni nulla ci è noto. L'opinione volgare, alla quale si è anche attenuto il Jordan, è che l'architetto Dosi, dal Gamucci chiamato scopritore delle lapidi, li abbia fatti per ordine e di un conte Torquato, proprietario del terreno

¹ Ho fatto questa osservazione specialmente perchè il Jordan p. 16 si affatica inutilmente a spiegare un punto in matita, che si trova accanto al L e che è passato nella edizione del Bellori. Nel disegno vaticano quel punto non è altro che l'apice superiore del L in matita, il quale non combina esattamente col L a penna. Sulla tavola marmorea esso è prodotto da una lesione casuale.

ove furono rinvenute, o del cardinale Farnese, cui vennero donati i frammenti. Tale opinione peraltro manca di ogni fondamento. Secondo le parole del Bellori (praef. 3): *fragmenta ipsa in Farnesianas aedes translata Fulvius Ursinus schedis descripta adservavit in sua bibliotheca*, i disegni erano in potere di Fulvio Orsino; nulla dunque è più semplice a congetturarsi, che questo stesso erudito raccoglitore li abbia fatti eseguire per proprio uso; con quale intenzione però non possiamo indovinare. Certo è, e ne abbiamo ripetute assicurazioni dello stesso Orsino, che le collezioni farnesiane gli furono di principale impulso ai suoi studi; e che si servisse specialmente della pianta di Roma, ne fa testimonianza la pubblicazione del frammento *Ludus magnus* (B. XI 4) nella sua opera *Imagines et elogia virorum illustrium* già citata dal Bellori. Un'altra conferma la trovo in ciò, che almeno in una parte dei disegni, esistenti nello stesso codice vaticano, possiamo indovinare lo scopo, pel quale l'Orsino li fece eseguire. Io avrò agio di notarli appositamente nel fare un elenco di tutti i disegni contenutivi, il quale, per quanto sia breve, pure spero riuscirà più utile delle magre notizie finora pubblicate in argomento.

Fog. 1-10. Monumenti egiziani esistenti in Roma. Agli obelischi, sfingi e statue veramente egiziane, esibite sui primi nove fogli, sono aggiunte sul decimo statuette di Diana Efesina, di Priapo e di altri numi orientali.

Fog. 11-51. Materiali per una topografia di Roma e della Campagna. Questi incominciano fog. 11 con una pianta superficiale dell'antica Roma, cui segue sul fog. 12 una simile a volo d'uccello ed una più piccola *Li colli di Roma*. Quindi seguono fog. 13-23 i frammenti della pianta capitolina, e fog. 24-51 piante,

spaccati, sezioni, prospetti e dettagli architettonici di templi, sepolcri ed altre fabbriche di Roma e della Campagna. Sugli ultimi due fogli è riportata una pianta ed una fantastica ristaurazione del foro di Preneste.

Fog. 52-66. Giuochi circensi, gladiatorii e teatrali. Una ricca collezione di sarcofaghi, monete e gemme con rappresentazioni circensi; lapidi sepolcrali di gladiatori; una pianta del Circo Massimo e progetti arbitrarii di varii circhi e di un teatro durante lo spettacolo.

Fog. 67-98. Cose militari, pompe trionfali e processioni. Quasi umoristicamente questa collezione incomincia col sarcofago ove è rappresentato Vulcano che sorprende Venere e Marte. Quindi seguono copie di trofei, di rilievi della colonna traiana, degli archi di Marco Aurelio, di Severo, di Tito e di Costantino; il bel rilievo col combattimento navale ora in Venezia (fog. 71) ecc.

Fog. 99-114. Cose spettanti ai banchetti romani. Lapidi sepolcrali, anche cristiane, con rappresentazioni della così detta cena funebre, coperchi di sarcofaghi con figure giacenti e disegni fantastici di grandi convivii ove in ogni letto giacciono tre convitati. Questi disegni Fulvio Orsino fece fare per l'appendice da lui composto all'opera di Pietro Ciacconio: *De Triclinio romano*. Nella prefazione egli dice, esser stata sua intenzione *ipsam triclinii positionem, non illam quidem ex uno aut altero marmore petitam, sed ex pluribus tum marmoribus, tum scriptorum locis concinnatam, in extremis paginis libri repraesentare*, essendo però la cosa abbastanza chiara già dalla descrizione, averne omissa la pubblicazione aggiungendo soltanto *lectos ipsos, qui vulgo a scriptoribus discubitorii dicuntur, ex multis sane qui in sepulcralibus cenis ex marmore re-*

periuntur paucos. Di questi pochi letti ne troviamo tre a pag. 123, 131 e 140 dell'edizione romana 1588, dei quali il primo è il noto rilievo napolitano rappresentante Bacco ospitato da Icaro, il che si trova sul fog. 113 del codice, tratto dalla stessa incisione in legno dell'appendice. I due altri rilievi sono cristiani ed esistono nel codice sui fogli 107 108 e 109 111, ognuno in due disegni, l'uno abbozzato, l'altro terminato. Sullo stesso fog. 111 si trova anche un altro rilievo del quale Orsino fa menzione, a pag. 139 dell'appendice.

Fino a questo punto nel volume la bene ordinata disposizione dei disegni non è che raramente turbata, ma verso il fine questo ordine è meno severamente conservato, giacchè si trattava solo d'inserirvi ancora i disegni superstiti.

Fog. 115 e 116 contengono disegni misti: un rilievo con Ninfe, alcuni ritratti ed il discobolo della sala della biga, quello ritto in piedi.

Fog. 117-122. Divinità orientali-romane: Iside-Fortuna, Mitra, Cibele.

Fog. 123. 124. Disegni di erme di filosofi, rettorici ecc. con iscrizioni, fatti per le *Imagines* e citati nelle edizioni posteriori di esse: e *schedis Fulvii Ursini*.

Fog. 125-144. Are e cippi.

Fog. 145. Diversi numi: Arpocrate, Ercole.

Fog. 146-161. Figure rappresentanti i costumi romani, numerate e nel fine del codice distinte a nome in due separati fogli. L'ordine genuino dei disegni, come lo provano i numeri, fu trascurato nell'incollarli. Abbiamo per altro una favorevole induzione per ritenere completa la collezione dei disegni, legati da Fulvio Orsino alla biblioteca, dal fatto che non manchi alcuna delle 62 figure enumerate nell'indice.

Fog. 162-164. Colombarii.

Fog. 165-178. Cose della vita ordinaria: varii arnesi, corni poterii, lucerne, oggetti di ornamento, bilance, pesi, misure ecc.

In fine seguono sette fogli non numerati. Il primo contiene una veduta interna del Panteon con l'epigrafe: *autographum Balthassaris Peerucci ob instaurationem scenographiae Panthei apud Sebastianum Serlium*, i due seguenti sono occupati dall'indice delle figure summentovate, gli ultimi quattro sono in bianco.

La giusta osservazione del Bunsen, che cioè i fogli del codice fossero riuniti in un volume sotto Clemente X (1670-1676), poggia sul fatto che la copertura del volume abbia lo stemma colle stelle degli Altieri. Ritengo anche assai probabile ciò che osserva il Jordan - purchè io ben mi apponga supponendo, che per errore di stampa pag. 6 lin. 3 si sia ommesso nel periodo un *nicht* - che il Bellori abbia veduti i disegni prima che fossero legati, imperocchè egli parla delle *schedae* di Orsino. L'argomento però, da cui il Jordan deduce la sua giusta conclusione, a me non sembra valido. Egli dice - e qui siamo nel punto cardinale della questione - che non ci siano conservati tutti i disegni dell'Orsino, ma solamente la maggior parte di essi, e che quelli oggi mancanti e veduti, a suo credere, dal Bellori, andassero perduti nella biblioteca vaticana quando furono ordinati ed incollati nell'esistente volume. Da ciò non può andar separata la questione del tempo, in cui siano state disperse le tavole marmoree, disegnate nel codice ma oggi perdute. Il Jordan crede che, al tempo della prima edizione del Bellori, le lapidi esistessero ancora, perchè « se (pag. 6) « già allora più non fossero esistite sì notevoli parti « degli originali o dei disegni, come al presente, il

« Bellori avrebbe dovuto far menzione della perdita « ed indicare la maniera, in cui egli vi riparasse ». Anche a tal opinione io non posso applaudire. A giustificazione però del mio avviso, divergente in punti tanto essenziali, e per aver nello stesso tempo un fondamento sicuro per l'enumerazione e la critica di quei frammenti, che vediamo nella edizione del Bellori ma non nei disegni a mano, è necessario di far un'elenco di ogni singolo pezzo disegnato nel codice, confrontandolo col numero corrispondente nelle tavole del Bellori. L'aver trascurato questo confronto non è stata l'ultima delle cause, perchè i dotti non siano d'accordo intorno al numero dei pezzi mancanti (Bunsen ne conta 66, Jordan 74) e mostrino non aver alcuna idea chiara intorno le fonti, dalle quali attinse il Bellori i nuovi frammenti.

80 I DISEGNI VATICANI DELLA PIANTA CAPITOLINA

CODICE	BELLORI	CODICE	BELLORI
1. fog. XIII 1	- tav. XIII 1	47. fog. XX 5	- tav. III 2
2. — » 2	— V 1	48. — » 6	— XII 5
3. — » 3	— XI 4	49. — » 7	— IV 8
4. — XIII 1	— IX 1	50. — » 8	— IX 6
5. — XIV 1	— XIII 3	51. — » 9	— XII 2
6. — » 2	— VI 4	52. — » 10	— XII 3
7. — » 3	— I 2	53. — » 11	— IX 4
8. — » 4	— IX 2	54. — XXV 1	— VIII 5
9. — » 5	— I 4	55. — » 2	— VIII 1
10. — XV 1	— X 4	56. — XXI 1	— III 1
11. — » 2	— I 6	57. — » 2	— VII 1
12. — XV 1	— V 2	58. — XXII 1	— XVI 20
13. — » 2	— X 8	59. — » 2	— XVI 16
14. — » 3	— V 4	60. — » 3	— XI 3
15. — » 4	— V 5	61. — » 4	— XVI 17
16. — » 5	— XII 4	62. — » 5	— XVI 19
17. — » 6	— V 6	63. — » 6	— XVI 24
18. — » 7	— XIX 6	64. — » 7	— XVI 3
19. — » 8	— XII 6	65. — » 8	— XVI 12
20. — XVI 1	— I 3	66. — » 9	— IV 5
21. — » 2	— I 5	67. — » 10	— XIV 4
22. — » 3	— XI 1	68. — » 11	— XVI 6
23. — XVII 1	— II 6	69. — » 12	— XVI 18
24. — » 2	— VI 3	70. — » 13	— XVI 4
25. — XVIII 1	— IV 1	71. — » 14	— XIV 3
26. — » 2	— XI 2	72. — » 15	— IV 2
27. — » 3	— IV 4	73. — » 16	— XVI 14
28. — » 4	— VIII 8	74. — » 17	— XVI 21
29. — » 5	— IV 7	75. — » 18	— XIV 7
30. — XIX 1	— X 3	76. — » 19	— XVI 1
31. — » 2	— IX 8	77. — » 20	— XVI 11
32. — » 3	— XIII 2	78. — » 21	— XVI 13
33. — » 4	— IX 9	79. — » 22	— XVI 9
34. — » 5	— IX 7	80. — » 23	— XVI 15
35. — » 6	— VI 5	81. — » 24	— XVI 2
36. — » 7	— IX 3	82. — » 25	— XVI 7
37. — » 8	— XII 7	83. — » 26	— XVI 22
38. — » 9	— VI 1	84. — » 27	— XVI 23
39. — » 10	— XII 8	85. — » 28	— VII 4
40. — » 11	— VI 2	86. — » 29	— XVI 5
41. — » 12	— V 3	87. — » 30 ²	— XVI 10
42. — » 13	— XII 1	88. — XXIII 1	— IV 3
43. — XX 1	— VIII 3	89. — » 2	— XV 1
44. — » 2	— III 4	90. — » 3	— XIV 1
45. — » 3	— VIII 6	91. — » 4	— II 4
46. — » 4	— IX 5	92. — » 5	— XIV 6

Secondo il mio modo di contare, indicato nella nota p. 68, le prime venti tavole del Bellori contengono

* Questo è lo schizzo a matita di cui ho parlato p. 69 sg.

169 pezzi, quindi nei disegni a mano ne mancano 77. Questi pezzi sono distribuiti sulle tavole del Bellori nella maniera seguente. Manca:

della tav. I	n. 1	- 1 pezzo	della tav. XIV	n. 2.5.8.9.10	- 5 pezzi	
>	> II	n. 1.2.3.5.7.8-6	-	>	> XVI	n. 8 - 1 -
>	> III	n. 3	- 1 -	>	> XVII	tutti - 11 -
>	> IV	n. 6	- 1 -	>	> XVIII	tutti - 16 -
>	> VII	n. 2.3.5	- 3 -	>	> XIX	tutti eccetto n.6 - 13 -
>	> VIII	n. 2.4.7	- 3 -	>	> XX	tutti - 11 -
>	> X	n. 1.2.5.6.7	- 5 -			
					in tutto 57 pezzi	
in tutto 20 pezzi :						

Di questi 77 pezzi ci restano conservati nelle tavole originali i 57 seguenti: I 1 II 1.3.5.7 III-3 IV 6 VII 2.3 VIII 2.4.7 X 1.2.5.6 XIV 5.8.9.10 XVII 1.3.4.5.9.11 XVIII 2.4-7.10.11.13-16 XIX 1-5. 8. 9. 11. 12. 13 XX 1-6.8-11.

Altri 7 pezzi sono, è vero, di ristauero moderno nelle corrispondenti tavole del museo, ma ne esistono gli originali in altri posti che indicherò più sotto. Sono dunque tutt'al più 13 frammenti che andarono perduti dopo l'anno 1673, cioè dopo la prima edizione del Bellori, frammenti i quali, come VII 5 XVIII 1.8.9.12, non contengono che qualche residuo di lettere ovvero, come gli altri, alcune linee di poco conto. Al contrario dei 92 pezzi esistenti nei disegni a mano non ci sono pervenuti interi che 29 e mutilati 15, gli altri 48 però sono totalmente scomparsi. Se da questi fatti statistici tiriamo le conseguenze, avremo il risultato non solo probabile ma quasi certo, che la deplorabile perdita della maggiore e più importante parte dei frammenti non avvenisse fra gli anni 1673 e 1742 (anno quest'ultimo, in cui le lapidi furono trasportate nel museo capitolino), ma piuttosto nell'epoca trascorsa fra l'esecuzione dei disegni vaticani e la prima edizione del Bellori. Questa grande sproporzione di perdita nei frammenti,

cioè 13 sopra 77 di piccola mole e 48 sopra 92 di mole relativamente grandissima, ci persuade che la perdita o dispersione dei medesimi non sia accaduta nello stesso tempo. I 13 piccoli frammenti poterono facilmente smarrirsi nel trasportar le lapidi dal palazzo Farnese al museo capitolino - smarrimento assai insignificante, se si considera che i frammenti, comprese le nuove sei tavole aggiunte alle prime venti nel museo, oltrepassano di gran lunga il novero di 400.

Allo stesso risultato noi giungiamo anche per un'altra via. Havvi una quantità di frammenti che il Bellori esibisce più completi e più esatti che non i disegni vaticani, i quali dunque egli deve aver corretti tenendo sott'occhio gli originali.

Essi sono i seguenti: I 2 ingrandito di un pezzo, IV 1 col punto dell'originale, V 6 completato, VI 2 completato, IX 1 completato, X 4 ingrandito di un pezzo, X 8 più completo, XI 1 più esatto. Di tutti questi frammenti possediamo tuttora gli originali; la somma dunque, anche per questo riflesso, non si è diminuita dal 1673. Dall'altro canto, tra i 48 pezzi che non possediamo più, non ve n'ha alcuno che nella edizione del Bellori si scosti tanto dai disegni vaticani da farci supporre che il Bellori si servisse degli originali. Le differenze sono omissioni e non aggiunte, nate dunque da trascuranza, non da esame di fonti a noi sconosciute.

Anche questa osservazione c' induce a concludere che neppure il Bellori abbia conosciuto gli originali a noi non giunti.

Finalmente noi di buon diritto potremmo domandare, perchè mai il Bellori faccia menzione delle schede dell'Orsino, s'egli poteva copiare gli originali? Che però in fatto egli si servisse di quelle schede, niuno ha dubi-

talo. Lo prova in primo luogo la scala identica di entrambe; lo prova di poi la copia dello schizzo a matita del teatro di Pompeo, il cui portico certamente non potea esistere due volte nella pianta originale; e sopra tutto lo provano le inesattezze, che le incisioni del Bellori hanno comuni colle schede anche in quei frammenti, i quali egli avrebbe potuto rettificare coll'esame degli originali. A mo' d'esempio esibisce in XI 1 l'iscrizione AREA RADICARIA esattamente nella posizione delle schede, mentre nell'originale l'ultima lettera A è differentemente posta dietro la linea verticale, ed anche nel frammento X 8 ha conservato un difetto delle schede, quantunque potesse consultare l'originale.

Non meglio fondata è l'altra delle sopraccennate opinioni, che il Bellori cioè abbia avuto più complete di noi le schede dell'Orsino. Dimostrai più sopra che i 77 pezzi, di cui egli arricchì la sua edizione, non ci fanno menomamente supporre maggior quantità di disegni, giacchè copiò gli originali tuttora esistenti. Non veggio quindi, con qual diritto si possa credere, aver l'Orsino fatto copiare *tutti* i frammenti e frammentini della pianta allora venuti in luce; ad un raccoglitore come lui potevano solo interessare quei pezzi, dai quali avrebbe potuto trarre qualche cosa di utile alle ricerche topografiche o antiquarie, in cui era occupato, e non quelle centinaia di scheggie, le cui uniformi linee non avevano neppure nel totale della pianta originaria una speciale significazione. Lo stesso Bellori, nella prima sua edizione della pianta, ha omissi tanti frammenti da poterne compilare nel museo sei nuove tavole. In fine anche il fatto accennato, che una parte dei disegni (quella che noi per caso potremmo controllare) siasi mostrata assolutamente completa, non favorisce

l'opinione, essersi smarriti più della metà dei fogli, quando furono incollati nel codice vaticano.

I risultati delle ricerche e considerazioni fin qui esposte sono in succinto i seguenti. I disegni dei frammenti della pianta nel codice vaticano non furono fatti eseguire nè dal card. Farnese, nè dal conte Torquato, ma da Fulvio Orsino, il quale scelse fra i moltissimi pezzi esistenti nel palazzo Farnese i più importanti. Dopo l'esecuzione di questi, ma prima del 1673, una gran parte dei pregevolissimi frammenti andò perduta ed il Bellori, facendone una edizione, non potè completarli che dai disegni dell'Orsino. Dopo averli copiati egli si servì degli originali ancora superstiti tanto per completare le copie, quanto per aumentarle di 77 pezzi minori che l'Orsino volontariamente avea negletti. Ma neppure il Bellori riprodusse nella sua edizione tutti i frammenti esistenti. Dal 1673 fino al trasporto delle tavole al museo capitolino, il loro numero restò intatto; nell'incastarle però ed ordinarle andarono smarriti 13 pezzi insignificanti, mentre numerose scheggie, che neanche il Bellori avea tenute degne di riproduzione, vi furono riunite e formarono sei nuove tavole. All'ordinamento servì di base la prima edizione del Bellori, di modo che i pezzi antichi furono immessi nelle tavole, già murate, collo stesso ordine seguito dal Bellori nelle sue incisioni, mentre i nuovi restauri furono eseguiti dietro i suoi disegni. È a notarsi però che, come il primo disegnatore ed il Bellori, così anche il restauratore non si attenne ad una identica scala di misure.

Oggi è dunque questo miscuglio di vecchi e nuovi, grandi e piccoli frammenti, alcuni con linee dirette, altri con incerte, che copre le pareti della scala capitolina, e tal miscuglio segna il terzo passo, operato

allo scopo di ricongiungere le membra slegate e di ricostruire il meglio possibile l'insieme dell'originale. Ciò che a tal riguardo si deve al primo disegnatore, fu di sopra indicato. In secondo luogo è la edizione del Bellori, alla quale si deve andar grati per una serie di giuste ricongiunzioni: I 1.2 X 4.5 XVI 11.12 XVII 8.10 XVIII 3.4.6.7 XX 1-7. Ma nella stessa edizione si trovano pure alcuni frammenti mal congiunti. Già il Canina, nella *Pianta topografica di Roma antica* 1830 XXV, rettificò la ricongiunzione di VI 4.5 e topografi posteriori non avrebbero dovuto ritornare sulla erronea BASILICA EMILIA del Bellori. Un'altra ricomposizione non totalmente giusta XIX 1-4 è stata corretta da chi incastrò i frammenti nel museo capitolino; una terza però non fu fino ad ora osservata. Essa si riferisce agli ultimi due frammenti della tavola XVI, i quali in alto hanno l'epigrafe NOV ed in basso in lettere maggiori BE. Il Jordan pag. 14 ne ritiene probabile il supplemento del Canina NOV *a minucia frumentaria* credendo, che il secondo pezzo con OV manchi nei disegni vaticani. Ma la cosa non sta così. Anzi il Bellori, per mancanza di spazio, non ha potuto sulla sua tavola esibire il frammento intero che esiste nel codice a fog. 22, e per ciò ne omise una metà sopprimendo inoltre del tutto arbitrariamente un R. Ho fatto incidere sulla tavola d'agg. H, uno accanto all'altro, i frammenti del Bellori (3^b) e del codice (3^a), ed un colpo d'occhio basta a persuaderci della loro identità. Perfino lo spazio intermedio fra le lettere O e V è esattamente lo stesso. L'ultima lettera mutilata del pezzo vaticano potrebbe essere un M mal riuscito, nel qual caso si avrebbe a supplire *fORVm*. In ogni modo questa epigrafe non appartiene alla stessa parola col N del pezzo aggiuntovi dal Bellori. Non è

del resto questa l'ultima volta che il Bellori abbia ommesso delle linee, solamente perchè oltrepassavano il margine delle sue tavole, il che dimostrano p. e. i frammenti I 4 III 1 e XVII 14.

Le ben riuscite ricongiunzioni, fatte nell'incastrear le lapidi nel museo, sono state enumerate dal Jordan pag. 10. L'attento esame di una di esse XVIII 13 ci conduce ad altra ricongiunzione finora sfuggita ai dotti (cf. tav. d'agg. H 1). L'antico frammento, inciso in nero, nel museo è completato di un piccolo pezzo, il quale invece nei disegni a mano fog. 23 e presso Bellori XIV 6 si trova aggiunto ad un altro frammento maggiore, riconosciuto dal Canina come parte delle Terme di Tito. Ambedue le ricongiunzioni sono vere, come lo provano le linee esattamente corrispondenti, così che la giustezza della nostra ricomposizione non ha bisogno di commenti.

Quattordici anni dopo il collocamento delle lapidi nel museo, il Piranesi ne fece una nuova pubblicazione nel primo volume delle sue *Antichità romane*. Essa peraltro è incompleta, non contenendo più di 150 frammenti delle prime venti tavole e 37 delle ultime sei, e non ha contribuito a promuovere gli studi topografici di Roma sulla base della pianta capitolina.

Parimenti sterile di nuovi risultati è rimasta la seconda edizione del Bellori che, arricchita delle ultime sei tavole, comparve nel 1764. Dopo di essa la pianta capitolina per molti decenni fu tenuta in non cale dai topografi, finchè ultimamente il Canina nell'anno 1830 le rivendicò il suo giusto valore e per la prima volta la usufruì metodicamente nelle estese sue ricerche topografiche. E questo è il merito che, malgrado molte inesattezze ed arbitri, resterà incontrastabilmente alla *pianta topografica* del Canina, l'aver

ciò perfettamente riconosciuto l'importanza della pianta come aiuto topografico e tratto da essa, per mezzo di numerose e felici ricongiunzioni — basta di citarne quelle che spettano al foro trajano VI 4 XVI 22, alla basilica giulia XII 5 XVI 15 ed al teatro di Pompeo XV. XII 1 — risultati tanto completi, che non è sperabile superarli senza la scoperta di nuovi frammenti. I topografi a lui succeduti, a confronto del suo lavoro, non hanno prodotto che argomenti negativi, tacciandolo di aver o mal adoperato o mal nominato alcuni frammenti; niuno però potè rifiutare le sue ricongiunzioni o supplirle con nuove ¹.

Fra i frammenti, che il Canina ha fatto incidere intorno alla sua grande pianta, mancano cinque pezzi delle prime venti tavole: II 2 XVI 6, 10 XIX 6 XX 10, mentre delle sei ultime tavole non vi ha ricevuto che tredici dei frammenti più importanti. Riguardo a queste omissioni egli dice nella *Indic. topogr.* pag. 6, aver fatto disegnare completamente i frammenti delle 20 tavole *meno peraltro tutti quelli che ho ritrovato essere stati nella rinnovazione duplicati*; delle ultime tavole però solamente quelli *che ho giudicato non aver appartenuto agli altri frammenti già cogniti*. Questa opinione gli è comune col Piranesi, che nelle *Antich. Rom.* I tav. VII qualifica questi pezzi come *minuzzoli dei frammenti spezzatisi dopo esser stati dati in luce dal Bellori*. In che modo il Canina spieghi l'esistenza di duplicati sulle prime venti tavole, non si può preci-

¹ Un solo esperimento mal riuscito è stato fatto dal Reber nell'opera *Die Ruinen Roms und der Campagna* pag. 229. Egli mette cioè il pezzo del teatro soprammentovato, del quale nei disegni vaticani non esiste che un abbozzo, dietro l'Ecatostilo e lo ritiene per la estremità del portico, senza far calcolo della parete della scena che là s'incontra.

sare dalla sua esposizione pag. 5. Sembra peraltro che la sua idea fosse la seguente. Nell'incastare le lapidi, nella quale operazione il Canina erroneamente suppone che i disegni dell'Orsino fossero la guida, non si sarebbero trovati tutti i frammenti che quello aveva fatti disegnare, onde una gran parte ne sarebbe stata restaurata; delle antiche lapidi poi alcune spezzate in minutissimi pezzi sarebbero state aggiunte sulle ultime sei tavole; altre meglio conservate sarebbero inserite nei pezzi moderni; altre finalmente, di cui non si sarebbe conosciuta l'identità coi disegni, sarebbero riportati sulle prime tavole come frammenti tralasciati dal disegnatore, così che ora apparissero duplicati a fianco dei pezzi moderni.

In altro modo tentò la spiegazione il Nibby *Roma ant.* pag. 712. Egli bene accorgendosi, che le lapidi moderne non fossero altro che copie dei disegni del Bellori, immaginò che questi avesse copiato i frammenti di due diverse piante antiche; l'una sarebbe stata restaurata ai tempi di Settimio Severo e facilmente riconoscibile dalla inesattezza della esecuzione, mentre l'altra, la più antica, sarebbe di *stile più netto*. L'erroneità di questa opinione è tanto manifesta da non meritare speciale dimostrazione. Disgraziatamente niuno dei tre mentovati topografi stimò necessario di provare il fatto, della cui spiegazione si affaticava, coll'enumerare i frammenti replicati, onde è che ultimamente ne fu negata perfino l'esistenza, e che anche il Jordan confessò l. l. pag. 16, di non conoscere alcun pezzo che il Canina abbia potuto ritenere come replicato, se si prescinda da un solo, il quale il Bellori avrebbe per isbaglio fatto incidere due volte. Stante questa diversità di opinioni, e vista la difficoltà di scuoprire i frammenti replicati — lo stesso Canina,

sebbene persuasissimo del fatto, ha ricevuto nella sua pianta la maggior parte dei pezzi duplicati senza accorgersene — spero far cosa utile enumerandone quei che sono venuti a mia conoscenza. Nello stesso tempo, dai nuovi punti di vista, esposti in questa mia memoria, si spiegherà di leggieri, come avvenisse tal ripetizione.

Dei cinque pezzi sopra nominati, che il Canina omette nella sua pianta, non posso additare che due come replicati: di II 2 (moderno) si trova l'originale in XVI 8, e XVI 10 è stato più sopra riconosciuto appartenere al teatro di Pompeo. I tre rimanenti: XVI 6 (piccolo pezzo con DALIN, dunque *bALINeum*, non DALIN come scrive il Bellori), XIX 6 (appartiene forse alle terme di Tito) e XX 10 (con là sola lettera F) forse per isbaglio furono trascurati. Come terzo duplicato si unisce ai due precedenti il pezzo traveduto dal Jordan XVI 2 (moderno) — XVIII 15 (originale). Le tavole del Bellori inoltre ci presentano sette altre ripetizioni: di IV 4 (moderno) la parte anteriore con NA è antica in XVII 5; XIV 2 (moderno) è una metà di V 1 (pezzo già ricongiunto nei disegni a mano); XVII 7 (moderno) — XVI 21 (antico); XVIII 3 (moderno) — XVIII 4 (antico). Di alcuni pezzi moderni poi delle prime venti tavole gli originali esistono — ciò che conferma l'opinione del Piranesi e del Canina — sulle sei ultime: X 7 su tav. XXIII, XIX 14 su tav. XXI e forse anche XVII 2 non è altro che inesatta ripetizione d'un frammento della tav. XXV. Del resto io sono convinto che, fra le piccole scheggie delle ultime tavole, parecchie altre si manifesteranno come particelle di pezzi ora del tutto moderni, ma nella uguaglianza ed indecisione delle linee ne riesce malagevole il riconoscimento, e spesse volte non si può

affatto decidere, a quale dei vari frammenti possibili appartenga questo o quel residuo. In fine ai dieci duplicati della edizione Bellori fanno seguito altri due, esistenti sulle tavole del museo, vuo' dire XVI 17, la metà del frammento antico *INTerdVOS*

PONTES

il quale è ricomposto nel murarlo, e la parte superiore di XIV 6 (moderno) che, come vedemmo, nel frammento XVIII 13 si mostra aggiunta ad un'altro pezzo.

Il numero dei frammenti duplicati (che io, malgrado le mie lunghe ed assidue indagini, non pretenderei di aver esaurito) è abbastanza grande da non esigere solamente una spiegazione ma da fornircene anche i mezzi. Ogni duplicato, senza eccezione, consiste d'un pezzo antico e d'uno moderno, onde la loro origine non può derivare dalla conformazione dell'antica pianta, ma dal metodo di copiare seguito sia dal primo disegnatore, sia dal Bellori. Siccome però nei disegni non havvi alcun duplicato, non resta che l'edizione del Bellori ove dobbiamo cercarne l'origine. Ora fa d'uopo di rammentarci la via da lui tenuta nel compilare i suoi disegni. Primieramente egli copiò i disegni a mano; e poi degli originali superstiti quei che gli sembravano importanti. Qual cosa allora potè più facilmente accadere, che il copiare frammenti originali già esistenti nei disegni vaticani? Ed in fatto ancor oggi possiamo seguire questo processo in alcuni casi. Il pezzo ricomposto V 1 lo aveva già ricavato dal disegno vaticano, quando ne trovò l'una metà conservataci nel palazzo Farnese; gli sembrò degna d'esser copiata, e non accorgendosi ch'essa più completa già esistesse fra le sue copie, la accolse come un frammento nuovo. Più attento si fu chi ordinò le lapidi nel museo, poichè

si avvide che il pezzo antico apparteneva a V 1 e ve lo inserì restaurandone solo la metà perduta. Naturalmente allora non rinvenne il pezzo corrispondente a XIV 2, e fu costretto per ciò di farne un restauro moderno. Lo stesso avvenne nel pezzo antico XVII 5, colla sola differenza che neppure chi incastò le lapidi si accorse, che facesse parte del più completo frammento IV 4. Nel XVI 21 l'integrità del superiore cerchio di colonne ci prova, che il Bellori lo ricavò dal disegno a mano, giacchè nel frammento antico XVII 7 quel cerchio non esiste che a metà. Nel XVI 2 il Bellori ha conservato, come al solito, la scala del disegno vaticano, mentre nel XVIII 15, che trasse dall'originale, la scala è ingrandita. In generale il Bellori, copiando gli originali, adoprò una scala maggiore di quella che non si vede adoprata nei disegni a mano.

Quelle ripetizioni, i cui originali esistono tra i frammenti delle ultime sei tavole, debbono attribuirsi unicamente a chi collocò nel museo le lapidi, essendochè non seppè a suo tempo discernere i pezzi corrispondenti, per metterli al loro posto nelle prime tavole. Solo due tenui frammenti ora rimangono i quali, non esistenti nei disegni a mano, positivamente per isbaglio furono due volte ripetuti dal Bellori, cioè II 2 - XVI 8 e XVIII 3 - XVIII 4.

Esposte così le relazioni fra le due fonti principali cui dobbiamo la cognizione della pianta capitolina, cioè tra i disegni vaticani ed i frammenti originali, ora porrò termine al mio dire con alcune osservazioni generali intorno alla pianta stessa, le quali dovranno considerarsi, al pari del fin qui detto, come supplemento ai brevi cenni dati in argomento dal Jordan pag. 19 e seg.

Dall'ultima scoperta di frammenti della pianta,

avvenuta nel 1867¹, dai cui risultati il Jordan non potè più cavar profitto per la sua memoria; egli è posto fuori di dubbio, che le tavole marmoree della pianta coprivano un giorno il muro laterizio che si trova dietro la chiesa dei SS. Cosma e Damiano. In quel muro veggonsi numerosi buchi, prodotti dai perni che reggevano le lastre, i quali buchi fanno conoscere per la loro direzione, che la pianta era incisa sopra singole tavole di 1 × 2 m. ciascuna, osservazione che viene pienamente confermata dai frammenti allora venuti in luce (Mon. ined. VIII tav. 48^a), i quali in cinque luoghi fanno vedere tagli diretti. Nei pezzi incastrati nel museo capitolino, simili tagli non si distinguono che difficilmente, perchè i loro orli sono coperti dalla stuccatura. Chiaramente però essi appariscono nel frammento III 1. Nel pezzo XI 1 si può dubitare, se il taglio sia l'originale estremità della tavola, ovvero operato dal muratore che la incastrò. Sul muro laterizio le tavole erano disposte uno strato per lungo e l'altro per alto, ad eccezione però, a quel che pare, degli ultimi tre strati superiori, i quali sembra che avessero tutte le tavole per lungo.

Che la pianta originaria contenesse l'intera *Urbs XIV regionum* fu giustamente arguito dal Jordan, perchè si rinvennero frammenti di tutte le regioni, meno di tre; che peraltro, a giudizio del medesimo, nella pianta fossero disegnati: *vie e vicoli, tempi, palazzi, granari e case, pozzi, bagni ed ogni genere di scale in tutte le loro particolarità*, questa opinione va soggetta a gravi dubbi almeno riguardo ai palazzi e case private. Sarebbe caso singolarissimo, se tra le centinaia di pezzi superstiti, che ci mostrano tutti e tre tea-

¹ Cf. Annali 1867 pag. 408 e seg.

tri di Roma, tredici templi, sei bagni, due basiliche, due portici ed una quantità di altri edifizii pubblici; come sòno *septa*, *horrea*, *Adonaea*, *graecostasis*, *macellum* ecc., neppure uno ci facesse vedere la pianta particolareggiata d'una privata abitazione, ond'è che c'è forza opinare, aver la pianta contenuto i particolari, è vero, degli edifizii pubblici, ma solo poche linee generali delle case private. Anche oggi le piante d'una città non si fanno diversamente, e non andremo errati; se ci figuriamo questa antica pianta del tutto simile alle moderne piante delle nostre grandi città, le quali esattamente indicano vie e vicoli ed accennano i particolari degli edifizii pubblici, ma che si limitano a qualche linea generale per i privati. Basta gettare un colpo d'occhio sulla pianta capitolina e la minuta pianta pompeiana del Fiorelli per convincersi, quanto diverse da quel che appariscono dovrebbero essere le piante anche dei quartieri più miseri di Roma, se contenesero i particolari d'ogni casa. Anche le linee degli edifizii pubblici, nell'antica pianta, non sono esatte che nel complesso; p. e. il numero dei pilastri della basilica giulia non concorda colle scoperte ruine, essendochè la pianta ne mostra sei nell'interno dell'ingresso, mentre le ruine non ne hanno che quattro, e non esatto sulla pianta è pure il numero dei gradini nel tempio di Castore. Nelle particolarità dunque non dobbiamo attenerci scrupolosamente alla pianta; essa merita però ogni fede, quando si tratti di questioni generali, come a dire l'ubicazione della scala d'un tempio, la direzione d'una via ec., il che fu or ora splendidamente confermato dagli ultimi scavi del foro.

Un altro problema trattato dal Jordan p. 20 e seg., il quale sarebbe d'importanza decisiva per usufruire la pianta capitolina, disgraziatamente non mi è riuscito

di sciogliere, quantunque alcuni dotti lo ritengano già da più anni chiarito: dico la maniera in cui sia *orientata* la pianta. Gli argomenti di questa quistione, sovente ventilata, vennero essenzialmente arricchiti dal completo dissotteramento della basilica giulia, dal quale è posto fuor di dubbio, che i due più volte nominati frammenti della pianta in fatto appartengano a questo edificio. Ammesso ciò, l'osservazione fatta dal Canina e dal Becker e poi avvalorata dal Jordan, che cioè le iscrizioni della pianta siano disposte così che chi vuol leggerle abbia l'oriente a sinistra, e l'occidente a destra ¹, viene del tutto rovesciata, imperocchè in questo caso l'epigrafe dei ridetti pezzi che va dal tempio di Saturno a quello di Castore, cioè da sinistra a destra, andrebbe capovolta. Il Becker per ciò, bene avvedutosi dell'inconveniente, ha considerato questi frammenti come spettanti ad altro edificio (Top. pag. 12). Siccome però i risultati degli ultimi scavi si oppongono a questo mezzo termine, quella osservazione non può più stare. Così sarebbe rotta l'unità della pianta e, vista l'insufficienza dei mezzi finora esistenti, non siamo

¹ Questa osservazione non escluderebbe che iscrizioni, come a mo' d'esempio nel frammento col teatro di Pompeo, seguissero la direzione anche delle linee curve o andassero dall'alto in basso. Intorno a queste ultime noto, che quelle appartenenti ad una determinata fabbrica posano sulla linea esterna della fabbrica stessa, mentre quelle che indicano una strada o un vico hanno le lettere verticali l'una sopra l'altra; nel primo caso dunque così: nel secondo:

aedis satVNI

v
i
c
u
s
b
u
b
l
a
r
i
v
s

in grado di decidere, in qual maniera sia stata divisa. Ci conforta però il pensiero che vi porteranno luce nuove scoperte, che non tarderanno a risultare dagli scavi, ultimamente con tanto senno e tanta liberalità intrapresi dal Governo italiano.

A. TRENDELEBURG

STATUA D'AMAZONE DEL PALAZZO BORGHESE

(*Mon. dell'Inst. vol. VIII tav. XXXVII*)

La statua d'Amazone che esiste in un sito piuttosto occulto del cortile del palazzo Borghese, non è stata finora pubblicata e siamo lieti del compito assegnatoci d'accompagnare con alcune osservazioni la tavola dei Monumenti XXXVII, dove dietro disegni fatti dal s. Prakhof l'insigne opera si vede rappresentata sì di faccia e sì di profilo¹.

Il sig. E. G. Schulz², il quale al saper nostro è stato il primo archeologo, che abbia fatto menzione di

¹ La statua è di marmo greco, i ristauri di quello lunese della cosiddetta seconda qualità: sono moderne tutte le due braccia, quasi tutto l'elmo, il naso, il labbro inferiore, la più gran parte del collo, la base colla parte contigua del chitone, fatta però astrazione dal lato sinistro della statua e da un'altro pezzo, il quale era staccato e ora si trova aggiustato avanti al ginocchio sinistro. Mancano poi le parti estreme delle due gambe, qualche pezzetto del chitone e la parte inferiore del braccio sinistro. È stato ripassato il petto sotto la mammella destra e la parte del chitone vicino al braccio sinistro. Manca ogni notizia sulla storia della statua; i custodi del palazzo mi hanno però detto, che essa appartiene già da più secoli a casa Borghese nè ha, a loro memoria, mai cambiato di posto.

² Schulz *die Amazonenvase von Ruvo* 1851 p. 4, dove per isbaglio si dice, che la statua è acefala. Il sig. C. Boetticher è il solo, che abbia nuovamente proposto l'interpretazione dello Schulz: si veda il Catalogo dei gessi del museo di Berlino n. 112.

quel monumento ha creduto, esservi la guerriera raffigurata in atto supplichevole verso l'eroe, che l'aveva vinta. Siccome però siffatto motivo non spiegherebbe bene il movimento principale della figura, così il ch. Welcker a ragione ha voluto precisare l'idea della composizione in maniera diversa. L'Amazone, dice egli, essendo caduta in ginocchio, vien strascinata dal cavallo, la cui briglia sarebbe da suppersi mantenuta dalla mano destra della donna¹. Ma neppure questa spiegazione approvata poi dai sigg. Conze e Friederichs², ci pare aver colpito nel segno. Non si deve supporre senz'altro, che unà persona abituata ad andare a cavallo, anzi un'Amazone abbia retto la briglia colla mano destra; la mano più vigorosa ha da rendere servizi più importanti principalmente nella battaglia. E tanto più recisamente neghiamo, che l'indicata norma fosse negletta nella composizione della statua, quanto meno vi troviamo l'Amazone caratterizzata da cavaliera. Fralle statue delle guerrieri sono piuttosto rare quelle, che le rappresentano a cavallo, e quanto alla statua

¹ Welcker *Rhein. Mus.* 1853 p. 275 - *Alle Denkm.* V p. 83. Lo stesso dotto nel testo dell'opera di Ternite *Pittura di Pompeii - Alle Denkm.* IV p. 117 ha messo in confronto una pittura pompeiana (Helbig n. 1250), nella quale un'Amazone cade per terra insieme col cavallo, ma chi osserva la pittura, troverà il confronto poco confacevole alla pruova di far un ristauro della statua in proposito.

² Friederichs *Bausteine* p. 251 n. 482. Conze negli avvisi pubblicati sul libro del Garrucci *Monum. del museo Lateran.* nelle *Goetting. Anzeigen* 1862 p. 1310 e su quello del Friederichs *Bausteine* ibidem 1868 p. 811. Dice egli, che sopra alcuni sarcofaghi dalla strage dei Niobidi (v. Garrucci l. I. tav. III. Visconti *Mon. Borghes.* II. tav. 7) la figura d'un figlio di Niobe, il quale caduto dal cavallo regge ancora la briglia colla mano, ci fa vedere, come il torso dell'Amazone dovrebbe ristanrarsi. Mi rincresce, che il discorso, nel quale il Brunn in un'adunanza festiva dell'Instituto archeologico ha fatto menzione della statua in discorso, non si conosce se non dalle pochissime parole pubblicate nell'*Archaeol. Anzeiger* 1858 p. 180.*

Borghesi manca ogni indizio del cavallo; al contrario può rilevarsi che il chitone della donna scendendo fino alle inferiori parti delle gambe sarebbe stato affatto sconveniente per una guerriera, la quale avesse combattuto a cavallo. Crediamo dunque che l'Amazzone sia strascinata non già dal cavallo, ma da un avversario che l'ha vinta e vuol farla prigioniera. Nelle tradizioni mitiche delle guerre fatte da Ercole e da Teseo contro le donne di Temiscira si legge che gli eroi hanno condotto in prigionia le sorelle della regina ed altre Amazoni ¹, nè mancano sui monumenti dell'arte scene analoghe quanto all'intendimento generale di questo concetto ².

Gli artisti greci non hanno adoperato grande varietà di motivi nel rappresentare le disfatte delle donne guerriere; e crediamo che questo fatto si spiega facilmente per il sentimento di delicatezza semplice e naturale, il quale addusse gli artisti ad essere ben cauti nella composizione dei gruppi, nei quali volevano raffigurare combattimenti fra avversari di sesso diverso. Ma comunque si sia, da un riscontro generale dei monumenti si può ricavare che gli eroi non mettono la mano sulle loro nemiche se non afferrando sia i lunghi capelli di esse, sia le braccia e le mani, cioè quelle parti del corpo, colle quali esse hanno combat-

¹ Si cf. Erodoto IV 110. Diodoro II 46. IV 16. Apollon. Rhod. II 966. Val. Flacc. *Arg.* V 132. Iustino II 4,20. Per il mito di Teseo è di particolare interesse il frammento di Erodoro n. 16 ed. Mueller = Tzetz. *ad Lycophr.* 1332, vd. la tavola Albani presso Stephani *Ausrub. Herakles* p. 275.

² Si cf. per esempio il fregio di Figalia. *Anc. sculpt. of the brit. mus.* IV tav. 12. 22 - il bronzo di Palestrina *Monum. d. Inst.* VIII tav. 31 - il pozzo di Farfa *Monum. Sabini* III 10 p. 99. Non esiste però al saper nostro nessuna rappresentanza che possa mettersi in confronto diretto col monumento da pubblicarsi.

tuto ¹. Nè questi due concetti sono stati scelti con eguale predilezione dagli artisti; anzi mentre quello indicato in primo luogo si ripete quasi infinite volte, specialmente nelle opere plastiche, l'altro è piuttosto raro a trovarsi.

Quanto alla statua Borghese, è certissimo che ritrae un' Amazone afferrata al braccio ². È interamente perduta la figura dell'eroe vincitore, ma per la grande maestria della composizione pure nell'attuale stato del gruppo s'intende in genere l'azione, nella quale egli era raffigurato. Il potente nemico essendosi impadronito del braccio della donna, la costringe a seguire il movimento dato ad esso, di modo che l'Amazone non solo vien strascinata in avanti, ma nello stesso tempo mantenuta anche all'altezza analoga a

¹ S'intende che facciamo astrazione dalle rappresentanze di Achille e Penteseila, dove la pietà amorosa dell'eroe ha essenzialmente cambiato la situazione. Neppure quel gruppo del fregio di Figalia, nel quale un eroe leva un' Amazone semimorta dal cavallo (*Ant. sculpt. of the brit. mus.* IV tav. 18) può al nostro parere addursi come contrario all'osservazione generale proposta nel testo. Il solo gruppo, nel quale un eroe strappa la veste della nemica si trova sul fregio del tempio di Magnesia, opera di epoca piuttosto bassa vd. Clarac tav. 417 D n. 5.

² Il Friederichs l. l. dubita, se pure l'Amazone Borghese sia stata afferrata per i capelli ossia piuttosto per l'elmo da un nemico, che stava dietro a lei; e anni fa il Kekulé diresse l'attenzione mia sopra la rappresentanza d'una pietra incisa, dove Medusa oppressa da Perseo si trova in posizione simile a quella indicata dal Friederichs (vd. Millin *Gall.* CV n. 386*** = *Voyage dans le midi de la France* IV p. 175 Atlante tav. LXXII 3). Un'analogia non meno grande offrono i rilievi di due vasi apuli raffiguranti un Gigante vinto da Minerva (Wieseler *Denkm.* II, LXVII n. 849 e *Monum. d. I.* V tav. 12; si cf. Overbeck *Zeus* p. 377 sgg.). Ma come lo stesso Friederichs ha già rispinto siffatta conghiettura, così anche io negherei che si possa far uso di queste analogie, perchè nè il concetto del movimento principale dell'Amazone vi quadra bene, nè sulla parte antica della base esistono indizi che permettano supporre che mai un'altra figura stesse dietro alla donna.

quella, in cui si trova lo stesso eroe. Questo movimento principale percorre l'intero lato destro della donna; non resta peraltro senza contrasto. Perchè l'Amazone, quantunque sia vinta, non ha già perduto tutta la forza, e colle parti del corpo rimaste libere s'oppone ad essere strascinata. Piega indietro la testa, e mentre colla mano sinistra pare che abbia cercato di far resistenza appoggiandola sopra uno scudo o qualch'altro oggetto posto per terra, è quasi in atto di alzare il ginocchio sinistro per riprendere una posizione meglio adatta a sottrarla al nemico¹. Tale opposizione della donna aumentando riccamente la varietà dei concetti artistici del monumento desta in alto grado l'attenzione e la simpatia dello spettatore, ma come non è tanta da poter avere buon successo, così rileva viemmeglio la superiorità della potenza del nemico.

L'energia, colla quale il motivo principale si manifesta, è veramente stupenda; l'artista intento a svilupparlo quanto mai poteva, ha rappresentato l'Amazone in una positura, dove il centro della gravità non si trova più direttamente sostenuto. Chi la guarda dal lato sinistro sarà da principio colpito dal pensiero che la donna da per se sola non è in istato di sorreggersi; e crediamo che pure sotto il riguardo meramente tecnico quella positura sarebbe se non affatto impossibile, almeno difficilissima senza l'ajuto di certi mezzi artificiali che vengono prestati dagli abiti, di cui la figura si vede vestita.

¹ Chi osserva la lacuna esistente nella correggia sotto all'ascella sinistra non che un puntello rimastovi vicino, li crederà indizi della posizione originaria del braccio sinistro, il quale perciò era meno piegato indietro che non è quello aggiunto nel restauro. Abbiamo già detto di sopra che una parte del chitone contigua al braccio sia stata ripassata.

La parte destra del petto è scoperta secondo una particolarità divenuta quasi obbligatoria nelle rappresentanze plastiche delle Amazoni; il chitone però non è quel leggero e corto, il quale confacendosi benissimo al carattere energico delle guerriere estere può dirsi far parte del tipo proprio amazonesco. Nella statua proposta il chitone al contrario è doppio nella parte superiore, è cinto sotto le mammelle e scende fino ai piedi, in somma non è altro se non quello in uso fra le donne greche. Riflettendosi ora che tale foggia del chitone rinforza maggiormente la massa della parte inferiore del corpo, si vorrebbe credere che appunto per ragioni statiche l'artista abbia scelto un vestiario, il quale recasse un contrapeso più forte alla pressione della parte del corpo chinata avanti. La quale supposizione è resa vieppiù certa dal fatto che pure sul rovescio della statua si trova un rinforzo alquanto strano.

Oltre al chitone l'Amazone è vestita di un manto che la cuopre per tutta la parte di dietro dal collo fino ai piedi, e non solo ha il pregio di rendere la composizione più ricca e più unita, ma per una particolarità s'accusa come inserviente pure alla statica. Essa non poteva rappresentarsi sul disegno, ma non fuggirà a chi studia da vicino l'originale ossia un gesso fattone con accuratezza. La parte superiore del manto prende cioè insensibilmente origine sullo stesso chitone e se ne distingue soltanto piano piano scendendo per il dorso, dove il manto poi si distende ampiamente ed ha l'apparenza d'essere composto di stoffa abbastanza greve. Esso perciò rende più solida e più pesante solamente quella parte della statua, nella quale sta il contrapeso contro il petto slanciatosi innanzi in modo tanto ardito. Anche la testa piegandosi molto indietro contribuisce



almeno idealmente al medesimo scopo, perchè si mette in contrasto diretto col movimento principale della composizione. Ancor più sensibile è reso questo contrasto mediante l'elmo, onde la testa è coperta, e si concederà che la forma piuttosto grande dell'arme si combina benissimo coll'effetto delle grandiose linee che in sensi contrari si sviluppano a chi guarda la figura dal lato sinistro.

La natura marziale della donna sarà originariamente stata rilevata da più attributi guerrieri; oggi però poco può precisarsene, perchè oltre al frammento dell'elmo si è conservata soltanto una larga correggia, la quale correndo dall'omero destro al fianco sinistro è indizio d'una guaina o faretra sospesavi. Ma più che non poteva mai qualunque attributo, le stesse forme del corpo ci rivelano l'indole della donna *ἀντιάνθρωπος*. L'eroina è del taglio veramente eroico e dotata di quella sveltezza, la quale è impronta d'eminente forza fisica. La rara energia, della quale l'artista ha fatto prova in ogni parte della figura, spicca poi in particolar modo dalla maniera adoperata nel trattare i contorni del nudo ¹. Essi non sono ondegianti nè morbidi, ma piuttosto duri e semplici di sorte che la complessione delle parti del corpo esistenti fra la pelle e l'ossatura

¹ L'inferiore parte della mammella destra è quasi pendente, ma come essa perciò è diversa assai da quella dell'altra mammella, così ci confermò un nostro amico scultore che l'indicata parte è stata chiaramente una volta ripassata. Il quale fatto è rilevante anche sotto un altro punto di vista. Fa specie cioè che l'Amazone si veda caduta senza aver la traccia d'una piaga ottenuta nel combattimento passato. Osservandosi però che in quasi tutte le rappresentanze d'Amazone ferite la piaga si trova al petto destro - cosa che si combina evidentemente coll'essere questa parte snudata - si potrebbe credere che pure l'Amazone in discorso originariamente non fosse raffigurata senza ferita.

vi pare essere più carnosa e più soda che la natura al solito non comporta nel sesso femminile. Vero è, che le differenze più importanti costituite nelle forme dei due sessi non sono per niente neglette dall'artista, ma egli sopprimendovi ogni tratto di bellezza tenera e delicata è riuscito a raffigurare la donna semivirile. Perfino nei capelli il carattere particolare della guerriera si vede bene espresso. Quantunque essi cuoprano in masse ricche e folte la parte superiore della faccia, per le spalle non cadono giù, ma vi sono raccolti sotto l'elmo di maniera che diresti essere nascosto l'ornamento il più semplice della donna per quanto lo prescrive la condizione sua guerriera.

Il carattere formale della faccia è rigoroso in modo analogo a quello delle forme del corpo; siccome però in essa si spiega pure il sentimento, onde l'Amazzone è commossa, bisogna precisarne anche più specialmente i tratti principali. La fronte non è di lineamenti piani e schietti, ma un po' protuberanti nella parte inferiore; le palpebre degli occhi largamente aperti si stringono contro le parti carnose sottoposte ai sopracigli e essendosi tirato in su il labbro superiore, la bocca resta socchiusa. L'Amazzone dunque soffre, perchè si sente vinta e strascinata; questo sentimento però non s' esprime se non con quella moderazione che può dirsi degna d'eroina. Egli è gran peccato che la statua attualmente si trovi situata di maniera che la testa appena può osservarsi e siamo tanto più dolenti di questo inconveniente, perchè la faccia è appunto la parte meglio eseguita. Anzi il trattamento p. e. degli occhi vi fa riconoscere la mano d'un egregio artista. Nel rimanente della statua l'esecuzione non è bella nè esatta; principalmente il chitone è in più parti di lavoro quasi rozzo. Bisogna aggiungere però che i concetti es-

senziali per tutto si vedono rilevati con altrettanta energia che giustezza e come in genere una certa semplicità del fare artistico non sconviene ad una composizione soverchiamente ardita, così pure l'indicata qualità della tunica non pregiudica all'effetto grandioso del monumento. Anzi sotto questo punto di vista s'intenderebbe bene che l'artista rappresentando un'Amazone avesse a bello studio adoperato uno scalpello più energico che fino e si fosse contentato di lasciar qualche parte nello stato pressochè di abbozzo. In ogni caso il carattere della tunica per la franchezza ingenua, onde è ricchissima, ci fa credere che il monumento sia stato lavorato dalla mano o sotto gli occhi dello stesso artista autore. E siffatta opinione, sebbene non possa mai essere provata con ragioni positive, al saper nostro è mantenuta pure dal generale accordo di quanti hanno negli ultimi anni studiato questo raro monumento.

Più importante però che la quistione sul valore meramente artistico della statua si è quell'altra riguardo il posto che le compete nella storia dell'arte antica. Siccome non esistono indizi certi, per i quali si potrebbe da principio fissarne l'epoca, siamo obbligati a supplirli mediante confronto specialmente d'altre statue d'Amazoni originate in epoche ben stabilite. Si rileva dal noto passo di Plinio (*H. N. XXXIV 8,53*) che Fidia, Policleto, Cresila, Fradmone hanno a gara fatto statue delle donne guerriere per il tempio della Diana di Efeso e le ricerche instituite dal Jahn e da altri dotti rendono chiaro che riproduzioni delle statue efesine o almeno di tre fra esse si trovano in gran numero nelle gallerie d'antichità e ci danno tanto per l'accuratezza, colla quale ritraggono la composizione degli originali loro, quanto per il gran accordo che

in genere esiste nello stile dei diversi tipi, l'occasione di formarci un giudizio relativamente esatto sul carattere particolare del ciclo d'Amazoni ideate da quei sommi artisti della gran prima epoca dell'arte greca¹. In questi tipi l'azione non vien spiegata che discretamente: le donne vi si trovano in attitudini molto posate. La composizione in somma vi è piuttosto semplice e moderata e rimane ben lungi da quel largo ed energico sviluppo dell'azione, onde la statua Borghesiana si distingue². Diversa poi si è pure la parte formale; imperciocchè l'Amazone in discorso, quantunque sia di complessione grandiosa e robusta, è libera però di quella soverchia larghezza e pesantezza conservata in quasi tutte le copie delle statue efesine. La sua faccia poi non esibisce rassomiglianza di sorte con nessuna di quei tipi, anzi fa riconoscere specialmente negli occhi le norme d'un altro stile. Essendosi cioè gli angoli laterali dell'occhio approfondati, lo stesso piano dell'occhio ne risalta incurvandosi soverchiamente. E riesce

¹ Jahn *Ber. d. sächs. Ges. d. W.* 1850 p. 37 sgg. Schöll *Philol.* XX p. 416 sgg. Hofmann *ibid.* XXIII p. 397 sgg. Klügmann *Rhein. Mus.* XXI p. 321 sgg. Friederichs *Bausteine* p. 114 sg. Viene ora generalmente riconosciuto che gli originali di queste statue hanno appartenuto all'epoca Fidiaca e le opinioni dei dotti non sono differenti se non nello stabilire, quale tipo sia da ritenersi come quello fatto da Fidia, quale da Policletto e via discorrendo. Siccome però in questo luogo non si tratta che d'un confronto generico dello stile dell'intero ciclo di questi tipi, possiamo rimandare le disquisizioni particolarizzate ad altra occasione.

² Anche un altro artista dell'epoca indicata, Strongylion, ha fatto la statua d'un'Amazone (Plinio *H. N.* XXXIV 8, 18, 48; 19, 82) e poichè noi ritirando ciò che ne abbiamo prima proposto, ci siamo persuasi che il sig. Hofmann (l. l. p. 402) ha con buon diritto messo in rapporto coll'opera dello Strongylion la statuetta di bronzo dell'Amazone combattente a cavallo del museo di Napoli (*Mus. borbon.* III 43), vorremmo far osservare la grande analogia stilistica di questo bronzo e delle statue efesine principalmente quanto al genere molto moderato della composizione.

importante il fatto che una simile conformazione, per la quale l'espressione dello sguardo vien resa più patetica che non sia quella ovvia nelle teste efesine, nei monumenti di Amazoni di data certa non s'incontra prima che nei rilievi, onde Scopas ed i suoi contemporanei hanno ornato il sepolcro di Mausolo.

Ma se per tali considerazioni sono indotto a credere che il monumento da illustrarsi appartiene all'arte più recente di quella dell'epoca di Fidia, dall'altro canto non vorrei attribuirlo alle scuole artistiche formatesi nei tempi dei diaduchi. I gruppi, i quali possono chiamarsi campioni delle scuole di Rodi e di Pergamo, vale a dire il Pasquino, il Laoconte, il Gallo di villa Ludovisi, sono d'un genere di composizione, nel quale si studiò a collegare le singole parti dei gruppi in modo molto più stretto che non fu adoperato nel monumento proposto. L'Amazzone e il suo avversario saranno rimasti piuttosto isolati l'una dall'altro, essendochè i contorni loro non si toccavano che in una sola estremità, cioè nella mano dell'eroe e nel braccio della donna. Arroge che la maniera, nella quale il monumento è stato lavorato, è troppo semplice per venire in confronto coll'esecuzione tanto studiata, onde fanno mostra quei gruppi e fino le copie meno cospicue del Pasquino¹. E se qualcuno non volesse dar gran peso alle differenze della parte tecnica, perchè possano va-

¹ Si vd. la memoria del Donner sul gruppo del Pasquino inserita negli *Annali dell'Inst.* 1870 p. 75 sgg. Il Welcker (*Akadem. Kunstmus.* 2^a ediz. p. 79) ha proposto la conghiettura che un gruppo rappresentante Achille e Penthesilea formasse originariamente il compagno del gruppo del Pasquino. Non si conosce però alcun frammento antico, sul quale siffatta opinione possa fondarsi. Più acconcia si è l'osservazione rilevata dal Visconti (*Pio Clem.* VI p. 126), essere quel gruppo imitato nel centro dei tanti sarcofaghi d'epoca e provenienza romana che rappresentano la morte di Penthesilea.

riare assai e sentirsi meglio che dimostrarsi con parole schiette e brevi, gli farei osservare che anche per la foggia del chitone dell'Amazone si può rendere molto probabile l'antichità relativamente alta del monumento. Si è già detto che il chitone non è il solito da trovarsi nelle plastiche rappresentanze delle donne guerriere, ma il tipo non vi si è introdotto che piano piano fino dai tempi di Fidia e s'intende che un artista poteva tanto più francamente dispensarsi dal seguire il tipo, quanto meno esso si era ancora perfettamente stabilito. Dall'altro canto l'indicata foggia del chitone s'opponne anche più direttamente a chi direbbe che il monumento fosse da enumerarsi fra le opere della scuola pergamena. Imperciocchè, come si sa, una delle particolarità più notevoli di questa scuola consisteva appunto nello studio di riprodurre il costume particolare dei popoli stranieri nelle rappresentanze mitiche e storiche, le quali dovettero illustrare i fatti di Attalo e Eumene; in modo che un'Amazone vestita del chitone delle donne greche dovrà ascriversi piuttosto a qualunque altra scuola che a quella di Pergamo.

Potremmo peraltro meglio precisare, quale relazione esista fra l'Amazone Borghesiana e le sculture pergamene, se l'importante scoperta fatta dal Brunn¹ attorno al famoso dono di Attalo che era una volta

¹ Brunn *Annali* 1870 p. 292 sgg. Oltre all'Amazone pubblicata *Monum.* VIII tav. XX n. 5 fra i monumenti della scuola pergamena anche il gruppo del Gallo di villa Ludovisi rappresenta una donna. È vero che dessa nel costume e nella capellatura vien chiaramente caratterizzata come donna straniera, le sue fattezze però portano i contrassegni del tipo barbaro in modo meno accentuato di quelle del marito. Confrontandosi poi ciò che il Brunn (*Gesch. d. gr. K.* I p. 453) ha scritto in proposito della cosiddetta Tusnelda (*Mon. d. Inst.* III tav. 28), si potrebbe sospettare che in genere la scuola pergamena abbia nelle sculture femminili sviluppato il proprio carattere stilistico meno ergonomicamente che in quelle del sesso maschio.

ornamento dell'acropoli di Atene, fosse per la storia dei monumenti amazoneschi riuscito di egual frutto, come lo è per tante altre parti della storia dell'arte. Oggi però di quelle sculture raffiguranti la battaglia delle Amazoni che fecero parte del grande complesso del dono attalico, disgraziatamente non si è conservata che una sola statua, e dessa per le ragioni accennate ottimamente dallo stesso Brunn non vale a darci un'idea bene determinata della maniera particolare, onde gli artisti pergameni abbiano caratterizzato le donne guerriere. Contentandoci perciò di far soltanto un confronto generale delle sculture appartenenti alla ridetta scuola, troviamo pienamente confermata l'osservazione fatta or ora in riguardo al vestiario dell' Amazone. Nessuna di quelle particolarità stilistiche, le quali costituiscono il carattere di quella scuola, s'incontra nella statua da pubblicarsi, e rileviamo in ispecie che il movimento dell' Amazone Borghesiana, quantunque sia ardito, è ben diverso però da quella maniera grandemente concitata e variata che si rivela nelle statue dei Galli e dei Persiani, anzi rimanendo più unito spiega una nobile armonia delle linee.

L' indicata indole del movimento e in somma lo stile elevato che comparisce nell' intera composizione, avea già indotto il ch. Welcker a dire che la statua sembra essere opera della scuola di Scopas. Questa asserzione più tardi è stata in modo singolare confermata, in quanto che le sculture scoperte attorno al Mausoleo offrono sì nel carattere nobile ed energico dei concetti rappresentati e sì nella larga maniera adoperata nel panneggiamento una grande rassomiglianza colla statua in discorso. Ma siccome non si conosce bene, quali fra quelle sculture appartengano alla scuola di Scopas propriamente detta, nè si è riuscito finora a

precisare le particolarità di essa scuola mediante altri monumenti, ci pare più prudente di lasciare per adesso indecisa la quistione, se il nome di Scopa debba più strettamente di quello di qualche suo contemporaneo combinarsi coll' Amazzone Borghese. L'epoca però accennata nelle suddette parole del Welcker è la medesima, alla quale ci hanno portati le osservazioni esposte di sopra. Conchiudiamo dunque riconoscendo che il sommo maestro l'ha bene stabilita.

A. KLUEGMANN

ANFORA RAPPRESENTANTE PERSEO ED ANDROMEDA

(*Mon. ined. vol. VIII tav. XXXVIII*)

Non è nè il pregio artistico nè l'oggetto mitologico che al vaso ¹ pubblicato sulla tav. XXXVIII in grandezza originale attribuisca un interesse particolare, giacchè riguardo allo stile non si scosta in niente dalle ordinarie stoviglie della Puglia, e riguardo al mito non

¹ È un'anfora della forma solita a trovarsi fra le stoviglie della Magna Grecia (Gerhard *Neapels ant. Bildw.* forma 9, Jahn *Münch. Vasens.* tav. I 39) ed ha ravnivato il colore naturale della terra cotta per mezzo di bianco, giallo e bruno. Spezzata in molti cocci come era, ella ha sofferto un po' nella ricomposizione, a cagion della quale il disegno fu ripassato o supplito in alcuni punti dal ristoratore. In ispecie vennero ritoccate le faccie di Venere e della prima Amazzone che le siede accanto, di poi la testa e porzioni del panneggiamento della vecchia che ad Andromeda si avvicina. Sul rovescio del vaso è raffigurata una delle consuete scene nuziali, cioè una donna seduta in sedia, dinanzi alla quale sta un giovane con coppa nella destra; attorno a questo gruppo veggonsi riunite sei figure femminili e un altro giovane colle solite offerte: tenie corone specchi ghirlande cassette ventagli ecc. Al di sopra del gruppo centrale mirasi un Amore con corona e tenia.

offre notevoli difficoltà all'interprete; sono piuttosto alcune quistioni generali - generali in quel senso che non toccano tanto il monumento nuovo, quanto tutto il complesso delle rappresentanze vascolari di quest'avventura di Perseo - le quali parvero renderne desiderabile la pubblicazione, tanto più che la nuova pittura è la più completa e la più ricca di tutte, che in vasi fittili esistano di quel mito.

Il novero di stoviglie con rappresentanze di Andromeda esposta al mostro marino è assai ristretto ed appartengono esse tutte quante all'epoca di decadenza dell'arte greca. Ne fecero un elenco K. F. Hermann nella sua memoria: *Perseus und Andromeda, eine Marmorgruppe zu Hannover* p. 8 sg. ed il Fedde nella dissertazione: *De Perseo et Andromeda* p. 47 sgg., i quali però ammisero in esso qualche vaso, il cui dipinto non ha che fare col combattimento di Perseo contro il mostro marino, mentre dall'altro canto ne ommisero taluni che indubitatamente vi spettano. Fa d'uopo perciò di riepilogare questi vasi colle rispettive notizie sul luogo dove furono scoperti.

A. Anfora pubblicata sulla nostra tavola XXXVIII ed esistente ora nel Museo nazionale di Napoli, ove passò in un cogli altri tesori della collezione S. Angelo. Secondo i ragguagli dati dal Gerhard nel *Bull.* 1829 p. 170, ella fu trovata a Misanello della Basilicata, ed è uno sbaglio che facilmente si spiega dalla poca distanza tra Misanello ed Armento, se lo Schulz nel *Bull.* 1838 p. 184 e 1842 p. 57, il quale non ne fa menzione che incidentemente, la dice provenuta dagli scavi di quest'ultimo paese. La nota dello Jahn *Munch. Vasens.* p. XLVII 275c posa sull'asserzione dello Schulz. La rappresentazione del vaso, tranne la figura dell'Amore sul collo, dividesi in tre fascie, l'una sopra l'altra.

B. Vaso volgarmente detto *ad incensiere*; pubblicato dal Minervini nelle *Memorie dell'accad. ercol.* vol. IX p. 197. Fu scoperto insieme al celebre vaso di Dario e a sei altri di raro pregio in un sepolcro di Canosa.

C. Anfora trovata a Misanello e pubblicata da Raoul-Rochette *Monum. d'ant. fig. tav. 41.*

A questi vasi pubblicati aggiungonsi due altri che non conosciamo che da brevi descrizioni:

D. Idria della collezione Temple a Napoli, descritta dal Panofka *arch. Zeit.* 1848. p. 246 così: *Un'idria a figure albo-gialle, appartenente al tempo di decadenza, rappresenta Andromeda legata a due colonne; a s. si avvicina una donna con idria sul capo, che probabilmente le porta da bere; a d. sta Perseo coll'arpa, mal ristaurato.*

E. Vaso della collezione Casanova a Napoli, di cui abbiamo soltanto la seguente scarsa notizia dello Schutz *Ann.* 1838 p. 184: così (scil. legata fra due alberi) *Andromeda si vede pure espressa in un vaso posseduto dal sig. Casanova in Napoli.*

Al magnifico vaso del museo Biscari a Catania (D'Hancarville *Vas. etr.* IV 128 Inghirami *Vas. fitt.* I 70 Millin *Peint. de vas. ant.* II 3.4 Gall. *myth.* tav. 95) che dal Millin fu riferito alla liberazione di Andromeda, è estraneo a questo ciclo di rappresentanze (Welcker *Philostr.* I 29) ed esibisce piuttosto la scena la quale, secondo Pausania I 22,6, fu dipinta pure nella pinacoteca d'Atene: Περσεύς ἐστὶν Σέριφον κομιζόμενος Πολυδέκτην φέρων τὴν κεφαλὴν τὴν Μεδούσης (Panofka *Abhandl. d. Berl. Akad. d. W.* 1839 p. 22 Hermann l. l. p. 8). Ultimamente il Birch *Archaeologia* XXXVI p. 62 ed il Fedde l. l. p. 49 sg. ritornarono alla spiegazione del Millin, senza però avvalorarla con nuovi argomenti. E sarebbe in

fatto cosa difficile il provare che un pittore antico, nel rappresentare la liberazione di Andromeda, abbia trascurato i due motivi più essenziali, vale a dire il mostro marino e la protagonista vincolata, e vi avesse aggiunto invece la figura di Minerva che, secondo il mito certo e invariato, non interviene a quest'avventura di Perseo. Se al contrario adottiamo l'interpretazione del Panofka, tutto riesce chiaro e semplice: Perseo che coll'aiuto di Minerva si è impadronito della testa della Gorgone, l'apporta quale *ερανος* al sorpreso Polidette, mentre da un lato la madre, dall'altro l'amico dell'eroe, Dictys, stanno mirando lo strano regalo. Che però tutti quanti rimangono illesi dalla forza petrificante della testa, si spiega dal non vederne essi la faccia la quale anzi, a mo' di un *αποτρόπαιον*, è rivolta a chi guarda la pittura.

Siccome di poi gli altri dipinti vascolari che sogliono esser riferiti a questo mito (*Cabin. Durand* n. 244. 245, *Bull.* 1848 p. 62, *Arch. Zeit.* 1852 tav. XLII), se mai vi spettano, certamente non esibiscono Andromeda esposta, ma scene che precedono o seguono quest'avvenimento, non ci resta che un solo vaso il quale, quantunque interpretato in senso diverso, tuttavia con sicurezza è d'attribuirsi al ciclo delle rappresentanze di cui discorriamo. Questo vaso anzi contribuisce tanto a rischiarare le altre pitture, che coll'esame di esso ne incomincerò la rivista.

F. Idria del museo britannico, proveniente da Vulci e pubblicata dal ch. Birch *Archaeologia* XXXVI p. 70. Vi è rappresentata la scena seguente. Tenuta stretta da due schiavi che il naso arricciato, le labbra tumide ed i capelli crespi caratterizzano da Etiopi, scorgesi nel centro della composizione una figura giovanile, vestita in maniera orientale di corta tunica cinta, anassiridi e

κίθαροι; sul capo. Manifestamente ella sta per esser legata ad una forca che tre Etiopi vanno apparecchiando. L'uno inginocchiato sul suolo ha ficcata la destra nella terra a fin di farvi un buco, nel quale l'altro fa mostra di piantare un palo. Il terzo con altro palo nella sinistra sta additando al compagno il dove debba mettere il suo legno. Più a destra havvi un uomo barbato che, assiso in un rialto di scoglio, tristemente appoggia il capo sulle mani puntellate in un bastone. Oltre lungo chitone e manto anch'esso porta una κίθαρις. Dietro di lui, all'orlo estremo del dipinto, mirasi un giovane greco, fornito di stivali, clamide e galea alata, in cui senz'altro si riconosce Perseo. Nella sinistra afferra dua giavellotti e osserva con sorpresa l'operazione dei tre servi fossori. La sinistra parte della pittura si compone di tre Etiopi che apportano vari arnesi di uso femminile - il che determina il sesso della figura principale, nel dipinto non chiaramente espresso. Il primo cioè reca cassetta e balsamario, il secondo un vaso unguentario, tappeto e specchio, il terzo infine porta una tenia e sul capo una sedia con cuscino ¹.

Tale è la composizione, nella quale il ch. Birch ravvisò le preparazioni pell'esponimento di Andromeda, eseguite in presenza di Cefeo e di Perseo, spiegazione che venne riconosciuta dal Minervini *Mem. dell'accad.*

¹ Questa sedia (δίππος, δίππαξ Theocr.) è il noto mobile delle camere di toeletta, di cui le donne si servivano tanto per sedere quanto per porvi sopra vari oggetti. Così nel vaso *Elite céram.* IV 15 vi è sopraffisso il chitone della donna che sta unguendosi e in un altro (Gerhard *Auserl. Vas.* IV 301) vi giace sopra un panno. Nelle scene di toeletta, esibite in tanti vasi, questa sedia è l'oggetto il più ordinario a trovarsi, sia sola come p. e. *El. cér.* IV 9. 30. 33 B. 34, sia in un colla maggiore e più commoda κλίστρα come l. l. 26. 33. 33A. Negli ultimi due vasi le donne soggono sulle cattedre, mentre i δίπποι sono coperti di cuscini e tappeti. Altri esempi sono raccolti dal *Michaëlis Parthenon* p. 255 sg.

ercol. IX p. 221, ma contrastata dal Panofka *arch. Zeit.* 1855 p. 65*. Questi, non ritenendo femminile il protagonista, propose di riferire il dipinto al mito di Titono, rapito da Eo e portato nell'Etiopia, e spiegò la figura coll'elmo alato per Mennone che sta a *guardare le manipolazioni di cavatori d'oro*. È inutile di perdere parole sopra questa interpretazione, essendo facile di persuadersi della giustezza di quella data dal Birch. Non dico nulla sull'esser trasferita la scena nella Etiopia, perchè appunto questa regione dal mito è significata quale patria di Andromeda, nè fa d'uopo di ragionare sulla presenza di Perseo che con quella *πρόληψις*, sì ordinaria in tutte le opere dell'arte antica, dal pittore è aggiunto affine di rendere più chiaro il senso della composizione. Ciò che ha bisogno di qualche schiarimento sono soltanto alcune cose accessorie, le quali al primo aspetto sembrano opporsi all'accennata spiegazione.

I mitografi concordano nel dire che Andromeda fosse avvinta allo scoglio¹, laddove il vaso britannico ci fa vedere le preparazioni per iualzare una forca. Questa particolarità però, ben lungi da ripugnare alla scena supposta, trova anzi i più perfetti riscontri nelle altre pitture vascolari. Così in D Andromeda, al dire del Panofka, è *legata a due colonne* ed in A B E ella vedesi vincolata fra due alberi con rami troncati di modo che anch'essi hanno l'aspetto d'una forca². Solo in C si può dubitare, se il mucchio di tondi cui sono

¹ Cfr. oltre i passi raccolti dal Garrucci *Ann.* 1860. p. 112 sg. l'epigramma di Antifilo *Anthol. gr.* II 172 *α δὲ λιθῶν πρόσδετος Ἀνδρομέδα* e Ovidio *Metam.* IV 672 *quam simul ad duras religatam brachia cautes vidit Abantiades*.

² È da notarsi che pure sulla cista prenestina pubblicata dal Garrucci *Mon. dell'Inst.* VI tav. XL Andromeda sta attaccata ad un patibolo a tre legni. Una cosa analoga si può osservare nei dipinti vascolari con rappresentanze di Prometeo. Anch'essi non lo esibiscono

affisse le braccia di Andromeda sia formato di sassi ovvero di legni. Tale incertezza peraltro non recherà meraviglia a chi si è dato la premura di esaminare un po' attentamente il vaso originale, giacchè allora si sarà subito accorto dei ristauri moderni cui tutto il disegno andò soggetto ed i quali non ammettono alcun giudizio certo intorno i particolari. Essendo tralasciato finora cotal' esame, credo opportuno di pubblicare in proposito le notizie seguenti che feci in Napoli, quando sotto condizioni assai favorevoli ebbi agio di sottomettere il ridetto vaso ad una scrupolosa ispezione oculare. La pittura del rovescio è indubitatamente antica ed il disegno leggiero ma fermo. Rappresenta quattro donne colle solite offerte funebri aggruppate attorno una colonna ionica. Tutt'altro è il dipinto della faccia principale, apertamente opera d' un dilettante che alle poche linee rimaste della pittura originale supplì con figure talmente arbitrarie che qualche volta non si accomodano nemmeno agli antichi contorni. Prescindendo dalle teste che tutte quante sono di fattura moderna, il pennello del dilettante si appalesa in una quantità di stranezze delle quali le più notevoli sono le seguenti: Nella prima striscia le mani di Giove sono confuse; nella seconda veggonsi sospese in aria le funi, con cui Oreste e Pilade sono vincolati, senza che alcuno delle tre guardie le regga. Tiene inoltre la prima di queste guardie nella destra una specie di fiore, attributo incomprensibile ed omesso quindi nella pubblicazione di Raoul-Rochette. Più di tutto però muove

mai avvinto allo scoglio, ma ad una colonna (Gerhard *V. B.* II 86, *Mus. Greg.* II 67, 3a) ovvero impalato (Jahn *arch. Beitr.* tav. 8, *arch. Zeit.* 1858 tav. CXIV 1 e 2), il che è fondato sulla tradizione tramessaci da Esiodo *Theog.* 521

ὄψε δ' ἀλυκτοπέδησι Προμηθεῖα ποικιλόβουλον
δεσμοῖς ἀργαλείοισι μέσον διὰ κίων' ἐλάσσεας.

sospetto il vedere nella striscia inferiore e proprio sotto i piedi dell' uomo le traccie d' un ornamento bianco, assolutamente sconvenevole allo scoglio sovrappinto, traccie che si ripetono ugualmente nella testa del mostro marino. Vi è in somma un miscuglio di linee incompatibili che, insieme al sucido color giallo delle figure, pone fuor di dubbio, esser originata la maggior parte del dipinto da ristauri mal riusciti.

Dovendosi dunque far astrazione dall' apparente scoglio di C, le pitture vascolari vanno d'accordo nel mostrar Andromeda avvinta alla forca. Ora se si domanda donde si spieghi questa singolare coincidenza, non ne cercherei il motivo col ch. Minervini l. l. p. 205 nell' intenzione del pittore di accennare cogli alberi (A B E) e colle colonne (D) a luoghi coltivati che fossero occupati dall' allagamento avvenuto nell' Etiopia, — la forca in F prova che anche gli alberi e le colonne sono da ritenersi per patibolo — ma lo troverei piuttosto nell' influenza del teatro che, come è noto, fu grandissima appunto sulle stoviglie di stile apulo. Non esiste, è vero, nè tra le poche reliquie dell' Andromeda di Sofocle nè tra quelle più ragguardevoli dell' omonimo dramma euripideo alcun indizio diretto di un simile apparecchio scenico, ma un testimonio indiretto l'abbiamo almeno per la tragedia di Euripide nella parodia aristofanea. Mentre cioè da un canto tra i frammenti del dramma non v'ha nulla che ci costringa a supporre Andromeda inchiodata alla rupe ¹, dall'altro

¹ Le parole in cui Perseo prorompe all' aspetto della donzella esposta (fram. 124 Nauck):

ἴα, τίς ὄχθον τόνδ' ὄρω περίρρυτον
ἀφρῶ θαλάσσης; καρδίου τ' εἰκό τινα
ἐξ αὐτομόρφων λαΐνων τυκισμάτων
σοφῆς ἀγάλμα χεῖρός

potrebbero esser interpretate in questo senso; ma non contradicono neanche all'altra supposizione.

in quella scena delle *Thesmophoriazusae*, nella quale Aristofane traveste il dramma di Euripide éd ove Mnesiloco-Andromeda sta legato πρὸς τῇ σανίδι, pare che questo 'legno' indichi essersi anche Andromeda rappresentata con una simile forza. In ispecie quei due versi, in cui Aristofane restrinse l'apostrofa euripidea di Perseo e che sono tutti composti di cenni della Andromeda, 1105 e 6

ἔα, τίν' ὄχθον τόνδ' ὄρω καὶ παρθένον

Θραῖς ὁμοίαν, ναῦν ὅπως ὠρμισμένην

solo allora diventano parodia completa, quando la figlia di Cefeo, come il suo compagno aristofaneo, veramente a mo' d'una barca sia attaccata ad un palo. Andromeda era condannata a morte (fr. 120 ἀνοιχτός ὅς τεκῶν σὲ τὴν πολυπονωτάτην βροτῶν μεθῆκεν¹ Αἰδᾶ πάτρας ὑπερδανεῖν), ond'è che Euripide ben potè attenersi all'uso segnatamente orientale di affiggere al patibolo (σανίς, σταυρός, σκόλωψ) i condannati a morte. Egli corrisponde affatto al carattere di questo poeta di accrescere il πάθος τραγικόν coll'esibire l'innocente vergine trattata al pari d'un basso scellerato.

Un'altra notevole particolarità del vaso britannico, la quale nuovamente conferma la spiegazione del Birch, sono gli oggetti di ornamento femminile: cassetta, balsamario, vaso da unguenti, tappeto, specchio, tenia e sedia, che gli schiavi apportano al luogo del supplizio. Anche in questo riguardo gli altri vasi ci offrono dei confronti interessantissimi. Così in A la sedia con cuscino è posta ai piedi di Andromeda; in B si scorgono attaccati in alto una cassetta, una specie di λήκυθος¹, uno specchio e due sfere; un altro specchio mirasi appoggiato ad uno degli alberi; in C si sono

¹ A questo corredo spetta senza dubbio il cenno dell'Andromeda di Sofocle conservatoci da Polluce X 120 αὐτοχείρισι ληκύθοις.

conservati i residui di due cassette e d'un vaso a manichi; di D ed E le descrizioni non dicono nulla in proposito ¹. Intorno al senso di questi arnesi ² già il ch. Minervini l. l. p. 206 ha fatto la giusta osservazione, che sono posti attorno ad Andromeda *quasi ad ornamento della sua tomba*. Siccome però il dotto archeologo non ha provato questa sua opinione con argomenti e non ne ha tratto le necessarie conseguenze, supplirò alla di lui esposizione con le seguenti notizie.

Achille Tazio, descrivendo nel suo romanzo *Leucippe e Clitofonte* le pitture d'un tempio di Apolline, di cui l'una rappresentava Prometeo vincolato e l'altra Andromeda esposta al mostro marino, dice dello scoglio sul quale Andromeda siede (III 7): *ἔοικε τὸ θέαμα, εἰ ἀπίδοις εἰς τὰ δεσμὰ καὶ τὸ κῆτος, αὐτοσχιδίῳ τάφῳ*, qualificandolo dunque dalla di lei tomba; ed è la stessa idea che si esprime in tutte le particolarità delle pitture

¹ Sulla cista prenestina già mentovata un balsamario, due cassette e un canestro da lavoro sono posti, come nei dipinti vascolari, attorno al patibolo di Andromeda; e in due pitture pompeiane (Helbig n. 1183. 1187) veggonsi sulla prima due specchi e cassetta, sulla seconda ventaglio, cassetta e collana.

² Le opinioni degli altri interpreti non colgono nel segno. Il Birch l. l. p. 69 crede che con quegli arnesi sia accennata la bellezza della vergine, perchè il mostro, come il Minotauro, *esige di esser propiziato da una vergine amabile*. Il Fedde l. l. p. 52 ritiene gli oggetti in B sospesi *ornatus causa*, mentre nell'arca in C, secondo lui, sarebbero apposte vivande *piandi gratia ut apud Euripidem*, spiegazione che lo Hermann l. l. p. 9 n. 31 già avea indicata. Ma il frammento 134 al quale ci rimanda il Fedde, dietro le osservazioni del Fritzsche *Arist. Thesm.* p. 494 e del Meineke *Z. f. d. A.* 1843 p. 186, è da congiungersi con un altro verso dello stesso poeta (fr. 949) così:

ὄρω δὲ πρὸς τῆς καρδίου θοινάματα
κῆτος θοάζον ἐξ Ἀτλαντικῆς ἀλός

dimodochè le *θοινάματα* non ispettano già alle vivande che per Andromeda sono apposte, ma al pasto che il mostro marino avrà della vergine.

di cui trattiamo. Facilmente riconosciamo l'offerta funebre in quel ramoscello che in A la vecchia, la quale sta per avvicinarsi alla vergine esposta, tiene nella destra. Ella è la nutrice che viene per deporre questo segno di amore sulla tomba dell'infelice allieva ¹. Di poi si addice alla medesima idea il velo che Andromeda in A e B porta sull'occipite, contrassegno tanto comune in donne defunte quanto inaudito in femmine non maritate. Più di tutto però riesce significativa in questo riguardo un'altra particolarità la quale finora non ha trovato che le più strane interpretazioni. In B cioè mirasi ai piedi di Andromeda una donna assisa sopra idria rovesciata, nella quale, al parere del ch. Minervini l. l. p. 208, *essendo probabilmente simboleggiata una fonte, può credersi quella ove Perseo addimostrò alla liberata sua sposa, la testa della Gorgone*. Una simile figura s'incontra in D, ove ad Andromeda si approssima una donna con idria sulla testa la quale, come aggiunge il Panofka, *probabilmente le porta da bere*. Riconosciuta una volta l'idea generale che serve di base alle nostre pitture, non occorrono molte parole per provare che anche questa idria abbia strettissimo rapporto con cerimonie funerali, giacchè è ben noto l'uso dei Greci di deporre una figura con idria (*λουτροφόρος*) o l'idria stessa sulle tombe di quelle persone che morirono celibi ². Siccome Andromeda appartiene a queste, vediamo la idria depo-

¹ Nel vaso di Archemoro (*Nouv. Ann. de l'inst. arch. tav. V, Gerhard Archemoros u. d. Hesperiden tav. I, Overbeck Heroeng. tav. IV 3*) la nutrice sta mettendo una corona di foglie sulla testa del giovane morto, e nel vaso di Adonide (*Bull. arch. nap. 1859 tav. IX*) la donna che sta al capo dell'estinto tiene un ramoscello di olivo.

² Becker *Anecd.* p. 276,27 *λουτροφόρος ἐπὶ τῷ μνήματι ἐπίκειται ἕδος ἢ Ἀθήνησι τοῖς ἀγάμοις ἀποθανούσι λουτροφόρον ἐπὶ τὸ μνήμα καδιστάειν· τοῦτο δὲ ἦν παῖς ὕδριαν ἔχων, ἐκ λίθου πεποιημένος.*

stale sulla tomba o la κόρη λουτροφόρος nell'atto di appor-
targliela. Così tutto si spiega senza la minima difficoltà.

Ma considerando tutte queste particolarità ci si presenta un'altra quistione di sommo interesse, vale a dire quale fosse l'idea fondamentale, da cui trasse origine il costume di adornare in siffatta maniera i sepolcri dei defunti. Le nostre pitture ci danno in proposito una risposta soddisfacentissima. Gli oggetti di ornamento muliebre di cui Andromeda è attornata, il ramoscello onde il sepolcro le vien adornato, il velo di cui ha coperto l'occipite e l'idria depostale sulla tomba sono altrettanti ricordi del giorno il più fausto nella vita d'una femmina, del giorno nuziale. Ma Andromeda non vide questo giorno, ella uscì dalla vita, come lei stessa piange (Arist. *Thesm.* 1034) γαμηλίω μὲν οὐ ξὺν παιῶνι. Per lei dunque quel corredo deve aver un'altra significazione e non allude a nozze passate ma a quelle che sta per celebrare ora nella certa aspettazione della morte. È Plutone cui la bella vergine è destinata per isposa. La morte, al sentir dei Greci, è un matrimonio che l'uomo va concludendo con Proserpina, la donna con Plutone. Tale è l'idea la quale, divulgata per tutta l'antichità, risuona sì nelle commoventi lagnanze di Antigona: Ἀχέροντι νυμφεύσω, che nei verbosi epitaffi dell'antologia¹ ed è per questa che i medesimi riti si adopravano tanto nel celebrare le nozze quanto nel celebrare i funerali. Andromeda è ornata

Polluce VIII 66 τῶν δὲ ἀγάμων λουτροφόρος τῷ μνήματι ἐφίστατο κόρη, ἀγγεῖον ἔχουσα ὕδροφόρον ἢ ὕδριαν ἢ πρῶχον ἢ κρωσσόν ἢ κάλπις. Schol. ὕ 142 p. 608 τοῖς πρὸ γάμων τελευτῶσιν ἢ λουτροφόρος κάλπις ἐτίθετο. Altri passi compilò G. Hermann *Opp.* VII p. 188. Un παῖς λουτροφόρος scorgesi sulla ληκυθός pubblicata dallo Heydemann *Griech. Vas.* tav. XII 12.

¹ Su questo argomento ampiamente ragionò il Dilthey *Ann.* 1869 p. 23 sgg.

da novella sposa, ella veste un magnifico chitone ricamato e porta *σφενδόνη*, collana e orecchini. Ella, la vergine, ha velata la testa come matrona, ella è, come Polissena, una *παρθένος ἀπάρθενος* una *νύμφη ἄνυμφος*¹. La nutrice adorna del ramoscello il letto mortuario dell'allieva, come ne avrebbe adornato il di lei toro nuziale, e il bagno nuziale, di cui Andromeda andò priva durante la vita, ora le vien preparato sulla tomba, perchè pura discenda nel talamo infernale. Che questo sia il senso della composizione, ci vien attestato pure da un passo di Achille Tazio il quale, nella già lodata descrizione, intorno la foggia di Andromeda dice appunto queste parole (III 7): *ella è vestita di stola nuziale e ornata quale sposa di Plutone, ἔστηκε νυμφικῶς ἱστολισμένη, ὡσπερ Ἀδώνιδι νύμφη κεκοσμένη*².

¹ Eurip. Hec. 607

ὡς παῖδα λουτροῖς τοῖς πανυστάτοις ἔμην
νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον
λούσω.

Mentre le opinioni degli interpreti di Euripide sono assai divergenti intorno al senso del secondo verso, le rappresentazioni di Andromeda ce lo svelano chiaramente. Polissena sacrificata sulla tomba di Achille è vergine; ma dacchè diventò sposa di Plutone, ella non lo è più. Polissena è *νύμφη* di Plutone; ma nello stesso tempo ella è *ἄνυμφος*, perchè morì prima di esser maritata. La volgare spiegazione 'sposa sfortunata, vergine disgraziata' è impossibile già perchè non tiene conto del contrapposto fra *παρθένος* e *νύμφη*. In *ἀπάρθενος ἄνυμφος* l'α ha forza privativa e il Matthiae *Lexic. eurip.* s. v. *ἄχαρις* non si sarebbe dovuto appoggiare sul *γάμος ἄγαμος Unglücksheirath* di Paride, giacchè lo stesso matrimonio vien chiamato *γάμος οὐ γάμος* Hec. 929.

² Presso Achille Tazio il chitone nuziale di Andromeda è di color bianco come quello di Ifigenia nel musaico di Ampurias (*arch. Zeit.* 1869 tav. XIV), onde anch' essa è da considerarsi come sposa di Plutone. Chi pubblicò questo musaico tralasciò di notare che Ifigenia ha velato l'occipite, lo che si spiega appunto dalla di lei qualità come sposa. Un altro confronto ci offre il vaso di Perugia descritto dal Wieseler *Z. f. A.* 1851 p. 319, ove Esiona è rappresentata collo stesso velo nuziale sul capo.

Le pitture di cui è parola non sono che una piccola porzione di quelle rappresentanze, il cui concetto è desunto dall'idea, sì favorevole e feconda per ogni ramo dell'arte plastica, essere la morte un matrimonio fra il defunto e il nume dell'Orco, e moltissimi monumenti segnalatamente sepolcrali, come a mo' d'esempio le scene con donne che si acconciano, scolpite sì comunemente in lapidi attiche, e le rappresentazioni nuziali, ovvie sì ordinariamente su vasi funerali, solo da quell'idea ricevono il vero senso. Siccome però oltrepasserebbe lo scopo di questo articolo il passar in rivista siffatte rappresentanze che, senza un disteso esame dei riti funebri e nuziali, non potrebbero esser illustrate a fondo, mi contento di aver accennato l'importanza di questo punto di vista e ritorno adesso ai vasi in proposito, affine d'illustrar brevemente le figure che attornano il sepolcro di Andromeda.

Per principiare con quelle di carattere meno individuale, poco è da dire intorno i cinque giovanotti in A i quali, vestiti in maniera uguale di *χιτάρις, ἀναξυρίδες* e chitone a lunghe maniche, sembrano rappresentare la guardia del sepolcro. Tali figure son troppo ordinarie sulle stoviglie della Magna Grecia — anche in B se ne vede una — da non aver bisogno di confronti. Il loro costume corrisponde affatto a quello delle Amazzoni, ed anche l'armatura di pelta, di lancia e di turcasso è comune ad entrambi. Per lo più simili figure non servono che per compiere convenientemente lo spazio rimanente o per indicare che il luogo dell'avvenimento è fuori della Grecia. Qui però può darsi che abbiano un significato più preciso sia, come già dissi, quali custodi della tomba di Andromeda, sia quali guardiui della spiaggia.

Uno di questi giovani, e precisamente quello che

sta all'orlo destro della striscia superiore, tiene nella destra una conca, particolarità interessante perchè sin ad ora non si conosceva che un solo monumento, dove quest'istrumento si vede dato ad un guerriero barbaro. È un vaso di stile apulo, pubblicato nei *Mon. ined.* VIII tav. XLIII 1 e dottamente illustrato dal ch. Dilthey *Ann.* 1867 p. 167 sgg. Vi è effigiato Orfeo il quale, in mezzo a due donne e due giovani tracii, effonde nel canto il dolore in cui l'immerse l'irreparabile perdita di Euridice. Nella foggia e nell'atteggiamento i due giovani rassomigliano completamente a quelli del nostro vaso ed hanno anche gli stessi contrassegni, l'uno cioè due giavellotti, l'altro una conca. Riguardo a questa il Dilthey, poggiandosi sul fatto che i Traci per tutta l'antichità sono famigerati bevitori, ha esternata l'opinione che sia un corno potorio, conghiettura che, al parer mio, è più ingegnosa che vera. Imperocchè come corno potorio, non si può ideare alcuna cosa più incommoda di una conca con orlo dentellato e obliquo, quale è caratteristico per questa specie di conchiglie. È vero che nel disegno del vaso di Orfeo la destra parte dell'orlo appare piuttosto liscia; il che però è evidentemente contro la natura e forse prodotto dall'esservi cancellate alcune linee. Sì nel nostro vaso che in B; dove nella striscia intermedia scorgonsi vari 'frutti del mare' in ben eseguiti disegni, le spizzature cingono tutto il margine delle ridette conchiglie. Di poi si vede chiaramente nel vaso di Orfeo come in A, che l'estremità inferiore della conca invece di essere acuta è piuttosto spuntata, lo che parimenti contraddice all'uso potorio e ne fa supporre un altro, per cui si forava la conca. Naturalmente questo non potè esser altro che per servire qual tromba, la quale non conviene esclusivamente, ai Tritoni, ma bensì fu adoperata pure ap-

punto da popoli barbari. Così nell' Ifigenia taurica di Euripide v. 295 si servono delle conche i pastori per radunare coi suoni di esse i campagnoli:

πᾶς τις ἐξωπλίζετο

κόχλους τε φουσῶν συλλέγων τ' ἐγγωρίους

e presso Teocrito XXII 75 sgg. il re Amico, pria di entrar nella lotta con Polluce, convoca colla conca i suoi Bebrici:

ἦ ρ' Ἀμυκος καὶ κόχλον ἐλὼν μυκάσατο κοῖλον,
οἱ δὲ θρῶς συνάγεσθαι ὑπὸ σκιερὰς πλατανίστους
κόχλου φουσαδέντος ἀεὶ Βέβρουκας κομόωντας.

Parimenti è una conca che, nell' Eneide VI 171, Miseno suona:

set tum forte cava dum personat aequora conca ecc.

Era dunque divulgatissimo tra i barbari l' uso della conca sonora ed è perciò che i pittori ne fornirono tanto il Trace nel vaso di Orfeo, quanto l' Asiatico nel nostro.

Corrispondente alla nutrice che sta deponendo un ramoscello sulla tomba di Andromeda, in B scorgesi una figura con bastone, appoggiata e menata da un giovane in costume amazzonico. Ella indossa sotto manto ricamato un lungo chitone e porta sul capo una tiara riccamente guarnita di perle, spirando in tutta la foggia quel barbaro lusso di cui, sulle stoviglie della Puglia, gli Asiatici si distinguono dai Greci. Lunghi capelli bianchi c' insegnano che non è solo il cordoglio sotto il cui peso si curva il corpo caduco. In questa figura il Minervini ed i suoi seguaci riconobbero la madre di Andromeda, la cui empia jattanza di superar in bellezza perfino le ninfe del mare, aveva eccitato l'ira di Nettuno e dato la figlia in preda ad un mostro. Prescindendo dalla spensieratezza, difficile d'attribuirsi ad un pittore antico, di rappresentare cioè come vec-

chia decrepita una donna che poc' anzi erasi vantata di sì straordinaria bellezza, a tale spiegazione ripugna recisamente quella norma dell'arte antica, di cui dissi in altra occasione ¹, secondo la quale nobili e libere donne non vengono mai rappresentate in età avanzata ². Come nell'olimpico greco non c'è un dio senile nè una dea attempata, altrèsi nei miti e nell'arte greca la donna ingenua resta ἀγήραος ἤματα πάντα. Agli antichi mancò la facoltà, di cui noi moderni possiamo vantarci, di travvedere la genuina bellezza anche nella faccia rugosa d'una vecchia e di lasciarsi imporre da quella dignità che noi consideriamo come retaggio naturale della vecchiezza, ond'è che, nei monumenti greci, non vediamo mai effigiate le Penelope, Niobe, Clitennestra, Pasifae, Fedra e tante simili figure in quell'età che, secondo le leggi fisiche, dovrebbero aver raggiunta, ma sempre nel fior degli anni e nell'inalienabile possesso della loro forza e bellezza. In modo assai palpabile questa norma dell'arte greca si fa valere nelle rappresentazioni di madre e figlia, non di rado talmente simili che presso a poco non esiste veruna differenza tra l'una e l'altra. Così, per omettere altri esempi, intorno al celebre rilievo di Eleusine i dotti sin al dì d'oggi litigansi quale sia la madre e quale la figlia; così nei vasi dalla morte di Egisto ³ Clitennestra appare nella

¹ Cfr. *Bull.* 1872 p. 70.

² Non conosco che da una citazione di Raoul-Rochette *Mon. inéd.* I p. 310, che lo Schorn nel *Kunstblatt* 1824 p. 411 ha fatto una simile ma meno precisa osservazione, pretendendo *qu'il n'existait sur les monuments de l'art grec, aucune représentation caractérisée d'une vieille femme*, osservazione che veementemente fu combattuta dal Boettiger *Archaeol. d. Mal.* p. 343 e dallo stesso Raoul-Rochette l. l.

³ *Mon. dell'Inst.* VIII tav. 15; Gerhard *Etr. u. camp. Vasenb.* tav. XXIV, *Ann.* 1858 tav. d'agg. H, Overbeck *Heroeng.* XXVIII 10, Welcker *a. Denkm.* V p. 297.

stessa età giovanile che Crisotemide ed Elettra e nel magnifico vaso di Canosa, rappresentante la morte di Creusa ¹, la di lei madre non pare più vecchia della propria figlia; così finalmente nelle pitture parietarie riferibili al mito di Admeto e Alcestide ², appunto l'apparenza giovanile della madre di Alcestide mosse a taluno dubbj intorno la giustezza dell'interpretazione volgare. Questo è uno dei casi ove l'arte al pari del mito sprezzò il canone della natura o, per adoprare le parole del Winckelmann (*Storia dell'arte* V 3,21), *dalla verità s'allontanava piuttosto che dalla bellezza.*

Mentre adunque i Greci non ammisero una γραῦς nel loro Olimpo o nell'augusta assemblea delle loro regine mitologiche, dall'altro canto era conseguenza naturalissima, che certe persone di condizione bassa a preferenza vennero immaginate sotto il vile aspetto di vecchia decrepita. Di questo genere sono le serve e segnatamente le nutrici, le quali in ogni classe di monumenti si riconoscono altrettanto dalle loro faccie rugose quanto dal servile vestiario ³. A queste persone di basso ceto fanno seguito le sacerdotesse che quà e là sono rappresentate coi segni della vecchiezza ⁴, sia perchè anch'esse vennero considerate da serva (πρόσ-

¹ Millin *Tombeaux de Canose* tav. VII, *arch. Zeit.* 1847 tav. III.

² Helbig *Wandgem.* n. 1157-1161, *Bull.* 1872 p. 70.

³ Stephani *Compt. rend.* 1863 p. 177 sgg. ha enumerato i monumenti con rappresentazioni di nutrici.

⁴ Sacerdotessa di Minerva: Laborde *Vas. de Lamb.* II 24, *arch. Zeit.* 1848 tav. XIII 6, Mueller-Wieseler *a. D.* I 1,7, Overbeck *Heroeng.* XXVII 1. - Raoul-Rochette *Mon. inéd.* tav. LXVI, Ingh. *Gall. om.* III 31, *arch. Zeit.* 1848 tav. XV 1, Overbeck *Heroeng.* XXVI 17 - di Apolline: Stephani *C. R.* 1863 tav. VI 5. - di Bacco: *Mon. dell'Inst.* VI tav. Vb - di divinità incerta: *Mon. dell'Inst.* VII 71,2 - delle Muse (?): *Mon. dell'Inst.* II 23, *Mus. Greg.* II 13,2, Panofka *die gr. Eigenn. mit καλός* III 4; *Mon. dell'Inst.* VIII 43,2.

πολι, ἱεροδουλοι), sia perchè i pittori si accomodarono al noto uso di scegliere per ἔσπειται di certe divinità precisamente donne provette ¹. Finalmente vi si aggiungono pure due regine che in alcuni monumenti ci offrono l'apparenza di vecchie delle più misere, dico la regina dei Troiani, Ecuba, e la madre di Teseo, Etra. Ma queste sono eccezioni che confermano piuttosto la regola anzichè rovesciarla. Imperocchè non sotto qualunque condizione nè in ogni epoca dell'arte Ecuba ed Etra vengono rappresentate da donne attempate, ma solo allora quando appariscono spogliate della loro dignità reale e dopochè l'arte figurativa aveva subite certe influenze esteriori. Per provare questa osservazione, basta gettar un colpo d'occhio sul tipo delle due regine, quale si è sviluppato nelle più antiche epoche dell'arte greca ².

Siccome Pausania non ci dice nulla intorno la foggia esterna di Ecuba, quale Polignoto l'avea dipinta nella λέσχη di Delfi, e Cristodoro (Jacobs, *Anthol.* III p. 167) ci lascia nella stessa incertezza in quanto alla statua enea di Ecuba che esisteva nel ginnasio di Zeusippo, bisogna che ricorriamo a quei vasi dipinti, in cui la figura di Ecuba è assicurata sia da epigrafi sia dal complesso di una rappresentazione indubitata. Sull'antichissimo vaso ceretano (*Mon. ined.* 1855 tav. XX), rappresentante la partenza di Ettore e di altri Trojani

¹ Hermann *Lehrb. d. gottesd. All.* p. 211 n. 11.

² Sulle rappresentazioni di Ecuba tratta distesamente Raoul-Rochette *Mon. ined.* I p. 309 sgg., senza però esser molto felice nel raccoglierne gli esempi. Tra i sei monumenti allegati da lui un solo rappresenta indubitatamente Ecuba, cioè il vaso da lui pubblicato sulla tav. LVII A; tutti gli altri o sono soggetti a gravi dubbi o certamente non hanno che fare colla moglie di Priamo. Dall'altra parte Raoul-Rochette non tiene conto di quei dipinti vascolari che esibiscono Ecuba in età giovanile.

per la lotta, Ecuba (FBKAS) non si distingue nè dalla foggia nè dall'età di Cassandra e Polissena. Sul vaso poi Vaticano (*Mus. Gregor.* II 60.2, Gerhard *Auserl. Vasenb.* III 189, Overbeck *H. G.* XVI 16) nella stessa scena Ecuba (EKABH) apparisce sotto forme tanto giovanili che sembra piuttosto la sorella anzichè la madre di Ettore, laddove Priamo ha la barba ed i capelli totalmente imbianchiti. All'armamento di Ettore assistono Priamo ed Ecuba (HEKABE) sul vaso di Monaco (Gerhard *Auserl. Vasenb.* III 188) questa in età fiorente, quello da vecchio con fronte calva. Ed in un quarto vaso finalmente (Gerhard l. l. III 203, Overbek l. l. XIX 1), dove è raffigurato il combattimento di Ettore e Achille, l'aspetto di Ecuba (EKVBES) è pure giovanile. Questi dipinti dunque non fanno altro che confermare la norma da noi stabilita. Ma vi sono due altre pitture vascolari, le quali innegabilmente esibiscono Ecuba sotto forme senili, vale a dire un vaso della Lucania (*Mon. dell'Inst.* II tav XII, Welcker *a. Denkm.* III tav. XXIII 3, Ingh. *Gall. om.* III 26, Dubois-Maisonnette tav. LXXXIX, Overbeck l. l. tav. XXIII 2) e un altro di fattura siciliana (Raoul-Rochette *Mon. ined.* tav. LVII A, Overbeck l. l. tav. XXVI 13). In ambedue i dipinti Ecuba ha i capelli bianchi, rugoso il volto e sì caduco il corpo che abbisogna del bastone per reggersi sulle gambe. Or se riflettiamo che questo tipo di Ecuba, sì inaudito in figure regie, non s'incontra che su stoviglie di un'epoca relativamente recente, senz'altro siamo disposti a conghietturare, che l'arte non l'abbia sviluppato da sè stessa ma sotto un'influenza esterna; ed in fatto siamo in grado di decidere con sicurezza chi le abbia tramandato siffatto tipo. Imperocchè l'argomento della prima pittura è direttamente desunto dall'Ecuba di Euripide e precisamente da quella scena v. 1056 sgg., dove Poli-

mestore, privato dei lumi, sorte dalla tenda di Agamennone per afferrare Ecuba, autrice della sua disgrazia; e l'altra esibisce Ulisse in atto di condur via Ecuba quale schiava, aggiudicatagli dagli Achivi¹, quasi in illustrazione delle parole di Ecuba *Troad.* 140 δούλα δ' ἀγομαι γραῦς ἐξ οἴκων. Ecco il verso che contiene i due elementi, di cui si compone questo tipo di Ecuba. Ella è la *vecchia* e la *schiava* ad eminenza, e siccome nelle tragedie di Euripide Ecuba non si stanca di lamentarsi ognora di nuovo sulla sua vecchiaia e schiavitù²; così anche i pittori posteriori non seppero più far travedere nell'abbassata figura della prigioniera l'augusta madre di Ettore. Anzi il poeta loro fornì pure l'esterna apparenza della schiava: i bianchi capelli *Hec.* v. 496 τὸ πάλλευκον κάρα, 644 πολιὸν κράτα, ed il bastone nodoso *ib.* 65 κάγω σκολιῶ σκίπωνι χερὸς διεριδόμενα σπύσω e *Troad.* v. 275 ἐγὼ δὲ τῷ πρόσπολος, ἃ τριβάμονος χερὶ δευομένα βάκτρον γεραιῶ κάρα.

Allo stesso risultato giungiamo ripassando le poche rappresentazioni di Etra.

Un solo cratere volcente di stile libero (*Mon. dell'Inst.* Il tav. XXV, Overbeck l.l. tav. XXVI 14) ce la fa vedere sotto aspetto senile, ma conforme alle nostre osservazioni in una scena, dove è caratterizzata da schiava di Elena la quale, dopo la caduta di Troja, vien riconosciuta e liberata dai figli di Teseo. Probabilmente anche questo argomento è desunto da una tragedia qualunque, essendochè l'apparenza di Etra è del tutto identica con quella di Ecuba e le rappresentazioni più

¹ Overbeck nel testo della *Gall. her. Bildw.* p. 634 riferisce questa scena ad Etra liberata dai figli di Teseo; ma il passo veemente del guerriero che conduce la vecchia dimostra, ch'ella vien trattata da prigioniera e senza alcun riguardo della sua età provetta.

² Eccone un piccolo elenco: *Hec.* v. 52. 56. 60 sgg. 154. 232. 413. 491. 792 sg. *Troad.* v. 140. 193 sgg. 275. 492 ecc.

antiche esprimono in maniera ben diversa la di lei condizione disonorevole. Così sull'arca di Cisselo Etra vedevasi prostrata a terra e vestita in nero (Paus. V 19,1) e Polignoto l'aveva dipinta coi capelli tagliati (ib. X 25,3). Se fosse stata raffigurata da persona decrepita, Pausania che nelle sue descrizioni sempre appositamente nota le figure vecchie¹, non avrebbe mancato d'indicarlo. È da osservarsi in fine che in quei monumenti dove Etra non appare da schiava di Elena, come p. e. sul vaso pubblicato nei *Mon. ined.* VI 22, pare ella conserva l'aspetto giovanile.

Dopo il fin qui detto non esiteremo più a riconoscere nella vecchia persona in B non già la madre di Andromeda, la cui straordinaria bellà non si potè trasformare tanto presto in senile decrepitezza, ma bensì il di lei padre Cefeo² e la madre piuttosto in quella matronale ma giovine figura che in B si vede assisa sull'urna rovesciata e in A sulla sedia a sinistra di Andromeda. Manifesta si è la differenza nel carattere di queste due madri. In B ella siede immersa in lutto profondo, in A ella, servita da due ancelle, sta per acconciarsi ritenendo così la sua perniciosa vanità perfino dopo la terribile sorte della figlia.

La parte rimanente del nostro vaso non ha bisogno di commenti. Nella striscia inferiore scorgesi Perseo in mezzo a tre Nereidi alzando l'arpa per infliggere il colpo letale al mostro, la cui gola ha af-

¹ Cfr. X 26,3 *παρὰ δὲ τὴν Μίδουσαν ἐν χρῶ κευκαρμένη πρεσβύτις.* X 31,3 *πεποιήται δὲ ἤδη τῆς ἡλικίας προήκουσα* ib. 4 *γυναῖκες νέαι μὲν ὑπὸ τῆ πάτρα, παρὰ δὲ τὸν πρεσβύτην εἰσικνῖα ἐκείνῳ τὴν ἡλικίαν.*

² Non veggio nessun'altra ragione perchè sin ad ora i dotti si siano ostinati a ritenere femminile questa figura, se non l'esser ella sprovista di barba. Di questa singolarità però anche altri vasi ci offrono esempt: *Ann.* 1871 tav. d'agg. F; Gerhard *V. B.* tav. III 160; Millingen *Peint. d. vas.* tav. IV, Overbeck *H. G.* tav. VIII 5.

ferrata colla sinistra. L'una delle Nereidi è effigiata da Scilla, avendo alla giuntura del corpo umano ed anguino un cerchio di quattro teste e otto zampe canine e reggendo inoltre colla s. una pelle canina; le altre due fuggono portate l'una da un cavallo marino, l'altra da un delfino. La striscia superiore, oltre i tre guerrieri asiatici, esibisce Venere con Amore e Peito, o come dir si voglia la compagna della dea. Questi tre numi esprimono visibilmente il motivo morale da cui Perseo venne spinto al nobile suo fatto. È l'amore di Andromeda che nel mito come nelle opere d'arte lo incita ad assumere la terribile lotta. Famosa si è in questo riguardo la preghiera che, nella tragedia di Euripide, Perseo indirizza al dio dell'amore, perchè gli presti aiuto nella pericolosa sua impresa (fr. 132 Nauck), e l'istessa idea si travvede nella pittura di Filostrato (Imag. I 29) dove Cupido scioglie i vincoli di Andromeda. In B lo stesso Cupido avvola per mettere una corona sul capo del liberatore e in simile senso deve interpretarsi la figura di Amore che adorna il collo del nostro vaso.

Quanto in fine alla disposizione esterna delle figure è da notarsene la ben ideata simmetria: il centro della composizione è occupato dalla protagonista e intorno ad essa le altre figure si aggruppano in modo da far risaltare negli occhi quelle che dopo Andromeda fanno le parti principali, cioè Perseo ed Amore. Queste tre figure sono accuratamente poste l'una sopra l'altra, marcando proprio quella linea che corrisponde all'asse lunga del vaso, disposizione che sovente si è osservata in ogni genere di stoviglie ¹.

A. TRENDELENBURG

¹ Cfr. *arch Zeit.* 1869 p. 43 n. 14.

VASI ARCAICI ATENIESI

Lettera ad A. Conze

(*Mon. vol. VIII tav. XXXVIII. XL tavv. d'agg. I. K.*)

Finò a poco tempo fa si soleva incominciare l'esame storico degli antichi vasi greci da una classe, che a causa del suo stile e della pienezza e rotondità de' suoi ornamenti, giustamente si considera come nata sotto l'influenza orientale. Questi vasi debbono essere riguardati come il principio di tutto lo sviluppo successivo della pittura vascolare greca; giacchè da essi fino ai più perfetti può tenersi dietro a tale sviluppo passo passo e senza interruzione. Ond'è che *a priori* non era probabile, anzi non v'era ragione di supporre l'esistenza d'un'altro genere di vasi greci anteriori a quelli che palesano l'influenza orientale. È dunque merito di Lei, o signore, di aver riconosciuto ed incontestabilmente provato un genere di vasi anteriore, avendone per il primo pubblicato alcuni grandi esemplari provenienti dall'isola di Melo, sui quali ornamenti rettilinei uniti ad ornamenti di stile orientale presentano una sorprendente contraddizione ¹. Ella seguendo Burgon, ha scoperto chiaramente in altri vasi la fonte di quegli strani ornamenti ², ed ha così fatto rimontare la storia della pittura vascolare greca ad uno stadio anche più antico, il quale, dal materiale che abbiamo, deve per ora ritenersi come il primiero.

¹ A. Conze *Melische Thongefässe* Leipzig 1862 gr. fol.

² A. Conze *sur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst* Wien 1870 con 11 tavv. (atti acad. di Vienna vol. LXIV 505 sgg.) citato in questa memoria soltanto col nomè dell'autore.

Ella comincia la storia dei vasi greci da un genere di essi trovati propriamente nella Grecia, i quali su fondo giallo hanno ornamenti rossastri, ora più chiari, ora più scuri, di carattere assolutamente decorativo, risultanti in parte da una semplicissima combinazione di linee, in parte da un numero assai ristretto di animali domestici e silvestri, cavalli, cervi, daini ed uccelli. Questi animali però subendo le modificazioni dello stile rettilineo differiscono completamente dagli animali dei vasi di stile orientale, fra i quali inoltre anche i feroci, come leoni, pantere e mostri favolosi, sono frequentissimi. È pure importantissimo l'osservare che raramente si trovino su questi vasi antichissimi raffigurate piante, le quali invece sono assai frequenti nei vasi orientali; ed ove vi si trovano sono d'un disegno semplicissimo e non presentano affatto la maniera orientale. Sono specialmente predilette le linee larghe formate da due linee sottili, il cui spazio intermedio è riempito da linee diagonali, poi i circoli congiunti fra loro da tangenti oblique.

In quanto alla tettonica degli ornamenti, essi sono disposti, come negli orientali, in scompartimenti successivi orizzontali i quali però sovente vengono interrotti da linee verticali. Per lo più solo la parte anteriore del vaso si trova adorna in alto degli ornamenti principali, mentre i singoli scompartimenti sono divisi l'uno dall'altro per mezzo di tre larghe linee giranti tutto il corpo del vaso; dovrebbe in fine notarsi la totale mancanza di caratteri e di figure umane.

Secondo la sua opinione, sig. professore, questi vasi antichissimi ci mostrano ancora, di quali mezzi figurativi disponessero i popoli medio-europei prima della loro separazione, dei quali mezzi Ella trova simile uso anche presso i popoli settentrionali in epoche più recenti.

Giova però l'osservare che i prodotti greci sorpassano di gran lunga riguardo alla tecnica ed alle forme i congeneri prodotti settentrionali, circostanza ch'ella paragona col più rapido sviluppo individuale d'una lingua che siasi staccata dalla madre-lingua. Ella fa risalire lo stile di questi vasi, che chiama pelasgici, in quanto ai Greci fino al secondo millesimo innanzi Cristo, senza però assegnare a tutti gli esistenti esemplari un'antichità così veneranda.

Il Brunn nella sua importantissima memoria intitolata *problemi nella storia della pittura vascolare* (p. 22. sgg.) ha consentito alle opinioni esternate da Lei, rimarcando nello stesso tempo che lo sviluppo dell'arte propriamente greca avrebbe cominciato, allorchè fu tentata la rappresentazione della figura umana.

Tali spiegazioni saranno sufficienti per far conoscere il presente stato della quistione. Presentando dunque quei vasi i primordi storici dell'arte greca, egli è chiaro che debba riguardarsi come sommamente prezioso ogni aumento del materiale di essi ed in specie delle rappresentazioni che contengono, tanto più che finora dessi furono poco frequenti, in parte forse perchè ignorandosene il valore furono poco apprezzati; ed è perciò che Lei avendo scrupolosamente indagato i musei di Leida, Londra, Parigi, Pietroburgo, Berlino, Monaco, Vienna e molti altri più piccoli, non ha trovato di tali vasi più di 60 o 70.

Non di rado si osserva anche nelle indagini della storia dell'arte antica, che fatti e scoperte succedano e corrispondano maravigliosamente a nuove investigazioni scientifiche. Questa osservazione si conferma anche nel

¹ *Abhandlungen der k. bayer. Academie d. W.* vol. XII parte II München 1871.

caso nostro. Nella sola Atene, ove secondo le ricerche da Lei istituite non esisteva alcuno di questi vasi, si è giunti a scoprire ottanta esemplari, nella maggior parte di grandezza straordinaria e di valore decisivo, i quali avendo copiali quasi tutti, ne pubblico qui alcuni de' principali. Allorchè nella primavera dello scorso anno arrivai in Atene, ben presto osservai tanto nelle raccolte pubbliche e private, quanto nel commercio artistico un numero assai grande di vasetti fregiati di quegli antichissimi ornamenti eseguiti per lo più assai negligenemente. Questo fatto non doveva recar meraviglia, giacchè Ella ed il Brunn concludendo da analogie con altre pitture vascolari più tarde avevano giustamente sostenuto, che questo antichissimo metodo di pittura fosse meccanicamente adoperato anche in un'epoca, in cui il suo stile era già stato superato. È per altro vero che nel casino dietro l'Éretteo e nel Varvachio già da molto tempo esistono vasi di quello stile adorni di rappresentazioni affatto differenti da quelle, che le osservazioni fatte finora potrebbero farci aspettare. Ma attesa la loro negletta osecuzione, e l'incertezza delle circostanze relative al loro trovamento riusciva impossibile adoprare quel materiale artistico come base di ulteriori e progressive investigazioni. Ciò posto ritengo come un caso fortunato quello che mi permise di assistere in Atene alla scoperta di tali vasi e di alcuni fra essi importantissimi. Le circostanze relative ad una scoperta di monumenti non sono mai tanto importanti, quanto nei vasi. Pei vasi della nostra classe avevamo fino ad ora due relazioni, l'una riferibile a due vasi conservati nella raccolta di Sèvres, i quali furono rinvenuti nell'isola di Thera entro tombe scavate nel suolo calcareo, ma ricoperte di uno strato vulcanico alto dai 15 ai 20 metri; l'altra relazione ri-

guarda Atene, e deve notarsi che concorda pienamente colle nuove scoperte in quanto al luogo ed alle particolarità delle tombe. Nel 1813 il Fauvel dissotterrò nelle vicinanze del Dipylon alcuni strati di tombe l'uno sopra l'altro, nel superiore dei quali trovò ossa di bruti, in quello di mezzo vasi greci, nell'inferiore trenta piedi sotto la superficie un vaso antichissimo del genere di cui trattiamo (Conze tav. IX 1).¹

Anche nell'anno 1871 furono eseguiti scavi presso il Dipylon un poco verso occidente della piazza Lodovico, dirimpetto all'orfanotrofio nella nuova strada del Pireo². Anche qui vennero alla luce tre o quattro strati di tombe, i quali però non sovrapposti, nella maggior parte, l'uno sull'altro, andavano in direzioni assai differenti. Nello strato più profondo furono rinvenuti i vasi in discorso. Sarà utile descrivere una di queste tombe alla cui apertura io assistetti. Solo m. 3,50 sotto la superficie del suolo da settentrione a mezzogiorno si rinvenne fra la terra prima una tomba lunga metri 2, ove esistevano gli avanzi d'un cadavere combusto; a questa tomba poi era attaccata in direzione da oriente ad occidente un'altra lunga 2,50, alta 0,90, larga 0,60, anch'essa fra la terra, ove si trovavano le ossa del defunto col capo rivolto verso l'oriente; il cranio era mirabilmente conservato ed è ora custodito nel museo antropologico di Berlino. — In questa tomba furono trovati più di venti vasi nella maggior parte ben conservati salvo alcuni grandissimi frammentati. Si rinvennero inoltre oggetti di metallo, cioè

¹ Secondo Birch *history of ancient pottery* I 256 Burgon trovò tali vasi nel Sud dell'acropoli dentro l'antica cinta della città cf. più sotto i numeri 48. 59. 70 del nostro catalogo.

² Vedi E. Curtius *sieben Karten zur Topographie von Athen* tav. 3.

1. in bronzo: un coperchio ed un frammento di anello,

2. in argento: una fibula,

3. in oro: uno strettissimo anello contorto, ed un'altro nel mezzo rotondo ed all'estremità egualmente contorto, finalmente una striscia sottile con rappresentazioni impressevi che si trovava accanto la testa del defonto. Due simili striscie d'oro furono trovate poco prima insieme con vasi eguali e con alcune lance di bronzo (ved. più sotto p. 154).

Debbo rimarcare che tanto secondo le mie osservazioni, quanto secondo quelle degli scavatori mai con i vasi accennati non ne furono rinvenuti altri d'uno stile più progredito; ed a questa regola non pregiudicano i due vasetti trovati nelle stesse tombe, i quali benchè di forma differente non sono d'uno stile più avanzato (vedi più sotto n. 80. 81).

Secondo le notizie mandatemi da Atene nel luogo anzidetto gli scavi furono continuati anche in quest'anno, collo stesso, anzi con più grande successo: dei vasi in discorso furono rinvenuti moltissimi (vedi più sotto n. 78. 79), lamine d'oro con rappresentazioni impressevi ed oggetti d'argilla in guisa di con. Specialmente però deve notarsi che fra i sepolcri antichissimi e le tombe greche di epoche più recenti si estendeva uno strato assai grosso di murici spezzati.

Una parte dei vasi trovati l'anno scorso non differisce dai vasi pubblicati da Lei, anzi rassomigliano in modo da ritenerli prodotti della stessa fabbrica. Più importanti riuscirono tre terine con coperchi, sui quali sono modellati due o tre cavalli per servire da manichi, genere conosciuto solamente da un esemplare del museo britannico.

Ma un nuovo e prezioso acquisto per la storia

dell'arte sono i vasi colossali ed i frammenti, che in strisce successive vanno del tutto coperti di rappresentazioni con figure umane in uno stile finora completamente sconosciuto. Se anche le circostanze del loro trovamento fossero ignote, gli ornamenti però distribuiti dappertutto anche fra le figure umane proverebbero, che quei vasi appartengono alla classe in discorso. Questi vasi recano un tratto essenzialmente nuovo ed inaspettato nel quadro ideato da Lei sulla pittura vascolare antichissima. Prima però di accennare che cosa dobbiamo aggiungere o forse modificare nel suddetto quadro, ci sembra indispensabile proporre un catalogo dei vasi in discorso che si trovano in Atene, rimarcando in pari tempo quelle particolarità, che siano le più importanti al risultato finale. Nel compilare questo catalogo si è creduto bene peccare di abbondanza piuttosto che di scarsezza.

I. *Varvachion*

(*Museo della Società archeologica*)

1. Sostegno a quattro piedi; senza numero (forma vedi Conze tav. VII 1,2 e più sotto n. 76) alto 0,20 diametro 0,15. Nella fascia centrale si trovano quattro buchi oblonghi; nei scompartimenti sopra i piedi due uccelli uno dirimpetto all'altro, sui quali una stella; vedi Conze VII 1.

2. Grande anfora a due manichi contraddistinta πηλ. 11 ἐκ τάρου Ἀττικῶν alt. 0,56 assai corpulenta. Nel collo in una parte un'alce con un uccello, nell'altra sorge una pianta fra due figure umane alate; nel corpo sotto linee intrecciate è rappresentata una serie di cinghiali inseguendosi l'un l'altro; sopra questi si veg-

gono i soliti gruppi di zig-zag eseguiti però negligenemente.

Questo vaso sia per la sua esecuzione, sia per gli oggetti rappresentativi si rivela subito come imitazione.

3. Svelta anfora a due manichi contraddistinta $\pi\eta\lambda$. 1044 alt. 0,51, diam. del collo 0.19; nel corpo son dipinti cinque carri a due ruote ad un cavallo, il cocchiere dei quali sta ritto con lo stimolo in mano, cf. anche per la maniera del fornimento tav. d'agg. I 2.

Anche in questo vaso tutti gl' indizi inducono a crederlo imitazione: fondo straordinariamente chiaro, pittura negletta, testa e mossa delle gambe del cavallo, forma dell'uomo stesso e del carro troppo artistiche e nello stesso tempo non giustificate.

4. Bacino con sostegno e coperchio (forma ved. Conze V 4) contraddistinto $\pi\eta\lambda$. 679, alt. 0,135 coi soliti ornamenti. Sull' orlo si trovano una diecina di linee nove volte ripetute.

5. Piccolo vaso in forma di secchia contraddistinto $\pi\eta\lambda$. 836, alt. 0,085: vi si vede una serie di animali sotto i soliti ornamenti: negletta ne è l'esecuzione.

Non ancora ordinati sono alcuni vasi a fondo chiarissimo, su cui per lo più sono dipinti circoli concentrici in colore bruno scuro: cf. Conze VI 3.

Theseion

6. Anfora alt. circa 0,70 posta sopra uno scrigno alla parete meridionale; forma vedi Conze I 1 IX 2; sul collo meandro, sul corpo cinque volte tre brune strisce giranti.

7. Anfora alt. circa 0,40 posta vicino alla precedente; forma Conze I 1: sul collo e sul corpo meandro.

8. Anfora a due manichi rotti, alt. 0,71 diam. del collo 0,38; posta sopra uno dei banchi alla parete orientale. Esempio bellissimo ed assai elegante: tav. d'agg. K 1. Debbono notarsi le leggere irregolarità nella simmetria degli ornamenti che si confrontano.

9. Anfora adorna di cerchi concentrici.

Casino dietro l'Eretteo; primo piano

10. Anfora alt. 0,735, massimo della circonferenza 1,55, molto simile anche in quanto agli ornamenti al IX 2 del Conze. Sull'orlo superiore quattro linee otto volte ripetute.

11 Anfora alt. 0,63, massimo della circonferenza 1,33; forma Conze I 1 IX 2. Deve notarsi che anche sul collo gli ornamenti giungono solo fino ai manichi.

12. 13. 14. Tre tazze con sostegno Conze V 4, fregiate di ornamenti rettilinei.

15. Anfora svelta, vedi Conze V 1, con un coperchio e due manichi che vanno dal collo al corpo; alt. 0,80 massimo della circonferenza 1,16. Sul coperchio molto accuratamente dipinto si veggono cavalli che corrono uno dopo l'altro, fra' quali uccelli posati sopra triangoli; il collo è riccamente adorno ed ha pure una *greca doppia*, vedi Conze X 1: gli ornamenti giungono fino ai manichi; sulla parte superiore del corpo striscia un serpente in rilievo, quindi sotto fascie dei soliti ornamenti segue una serie di sei carrozze; in una delle quali havvi solamente un uomo, mentre sulle altre se ne veggono due, l'uno colle redini, l'altro con una lancia in ciascuna mano. In quanto al fornimento dei cavalli cf. n. 3 e tav. d'agg. I 2. In una striscia inferiore marciano 20 guerrieri cristati, con scudi rotondi e, a quel che pare, con gambali; sotto e sopra gli scudi si scorgono i punti di due lance.

Fuori del coperchio, che appartiene senza dubbio al vaso, l'esecuzione è molto trascurata e gli ornamenti leggieri e quasi segni grafici.

16. Anfora simile nella forma all'antecedente, alta 0,51; massimo della circonferenza 0,91. Sul corpo son dipinte due serie di otto animali che salgono o corrono, e che possono credersi cavalli, benchè offrano piuttosto l'aspetto di foche; l'esecuzione è molto trascurata.

17. Anfora della stessa forma alt. 0,41: sul collo cavalli, innanzi a' quali sta un uomo cf. tav. d'agg. I 1; sul corpo cervi.

18, e 19. Due vasi molto corpulenti alt. 0 56, col piedistallo in forma di sostegno, ornati semplicemente.

20. Vaso con manico formato come una coppa, vedi abbasso n. 52 e tav. d'agg. K 6.

Raccolta nel Ministero del Culto.

A, acquisti fatti circa sette anni fa in Melo.

21. 22. Frammenti di due sostegni. Vedi Conze VII più sotto n. 76 e tav. d'agg. K 12.

23. Gran vaso; forma e divisione degli ornamenti simile a Conze X 1, ad eccezione che il piede è più basso ed i manichi sono triforimi; negli scompartimenti accanto ai manichi si trovano un uccello al di sopra, un cavallo al di sotto; in mezzo due serie di meandri sovrapposte.

24. Vaso largo col piede assai basso, alto 0,22; sul corpo si vede un'uomo fra due cavalli, sotto i quali un pesce: tav. d'agg. I 1.

25. 26. 27. 28. Quattro vasi della stessa forma e semplicemente ornati; solamente in uno debbono rimarcarsi circoli riempiti di linee rette e congiunti per mezzo di linee contorte.

B. Acquisti provenienti dagli scavi dell'anno 1871.

29. Anfora con manichi contorti che vanno dal collo al corpo alt. 0,53, massimo della circonferenza 0,91: sull'orlo si trovano ripetute 13 volte una diecina di linee, sul collo un meandro, sopra e sotto il quale due serie di piccoli triangoli. Se i singoli ornamenti si volessero indicare con lettere, la formola sarebbe $a b c b a$; sul corpo si trovano ripetute 22 volte una diecina di linee; sopra e sotto serie di piccoli triangoli.

30. Boccale (forma v. Conze IV e V 3) con apertura rotonda, alto 0,39, massimo della circonferenza 0,82; sul manico è dipinta una linea contorta; cf. n. 15 e Conze V 1. Sul collo gira un meandro, sopra e sotto il quale si trovano serie di romboidi con un punto nel mezzo; sul corpo ornamenti a scacchi (*Schachbrettmuster*) e meandri, sotto e sopra i quali serie di ornamenti a romboidi.

31. Boccale largo con coperchio ed un manico congiunto al collo con un tratto orizzontale (v. Conze V 1), alto 0,28, massimo della circonferenza 0,65. Sull'orlo del coperchio si ripetono sette volte quattordici linee cui corrispondono altrettante sul collo del vaso stesso; al collo un meandro e sotto otto uccelli, quattro dirimpetto ad altri quattro limitati da tre sottili fascie adorne di circoli congiunti da tangenti.

32. 33. 34. 35. 36. Cinque vasi alti incirca 0,19, la cui forma singolare è di due parti d'eguale altezza; quella superiore diretta, l'inferiore convessa, più due manichi d'una forma che non di rado si trova in vasi di tal genere (ved. Conze V 4. X 4): tav. d'agg. K 14. ma pare non trovarsi mai in altre stoviglie greche. Due di questi vasi hanno sulla parte superiore, cioè la diretta, soltanto il meandro, il terzo sulla parte con-

vessa cervi accovacciati che rivolgono la testa cf. Conze VIII. Il quarto è adorno di figure ovali congiunte l'una all'altra per mezzo di linee contorte. Vedi tav. d'agg. K 15 e più sotto n. 69. Sull'orlo del quinto gira un'ornamento composto di tre elementi (corrispondente alla formula *a b a c a b a c* ecc.); siccome l'ultimo elemento s'incontrerebbe con uno eguale, così invece di questo è surrogato un uccello.

37. 38. Due bacini molto sottili con manichi alti incirca 0,08 (della forma dei nn. 67 e 68) dei quali uno è dipinto all'esterno di uccelli, l'altro col rarissimo ornamento che si vede sulla tav. d'agg. K 16.

39. Bacino della stessa forma assai sottile. *Mon. ined.* vol. IX. tav. XXXIX 2. Nella parte interna è dipinta una ridda di uomini e donne in giro; le donne sono vestite di lunga sottana retta alla vita da una zona di cui si veggono solo le vestigia; gli uomini sono armati; due però fuori del ferro portano un istrumento, che pare esser un arco o forse piuttosto un organo musicale. (Disgraziatamente nel mio lucido mancano quattro o cinque figure di tal rappresentazione, e non mi è riuscito ottenerne un'altro da Atene). All'esterno nei due spazi fra i manichi sono rappresentati quattro tripodi forniti di anse e divisi l'uno dall'altro per mezzo di linee. Da ogni tripode pendono sei bende, che il colore più chiaro fa distinguere dai piedi.

40. Coperchio con un manico altissimo nel centro, in forma di candeliere (cf. Conze IX 1) e dipinto di tre ordini di romboidi col punto nel mezzo.

41. Grandissimo vaso composto da molti frammenti mancante quasi della metà; alto 1, 20, diametro superiore 0, 30; l'interno è di color nerastro; il fondo forato mostra che il vaso non servì mai ad uso pra-

tico. L'esecuzione è straordinariamente esatta. Vedi *Mon. ined.* vol. IX tav. XXXIX 1. XL 1. Deve notarsi che sotto il manico destro si vedono ancora quattordici figure piangenti in parte frammentate, mentre sull'altro lato ne restano ancora otto. Sul rovescio lo scompartimento superiore sembra adorno d'un meandro.

Nel bel mezzo della composizione il morto riposa sopra una bara protetta da un baldacchino con fregi; la bara, nei cui quattro piedi è tentata la prospettiva, sta sopra un carro a quattro ruote e a due cavalli; tutta questa rappresentazione occupa l'altezza di due scompartimenti di figure. Nell'inferiore di questi si veggono subito innanzi i cavalli quattro uomini armati, come sembra, di scuri, il primo dei quali solleva il braccio verso un cordone che pende dalla testa d'un cavallo in modo assai strano (cf. più sotto n. 76 e *Mon. ined.* XL 3). La criniera dei cavalli è accennata come negli altri vasi di questo genere con linee sottili e chiare, che sporgono dal collo; dietro e sopra gli uomini sono dipinte donne piangenti colle mani sollevate sul capo; il loro seno è accennato con linee sporgenti. Eguali figure si veggono dietro il carro nello scompartimento inferiore; la prima di esse tocca colle mani la bara ed il carro. Nello scompartimento superiore segue subito la bara una figura che tiene per la mano un bambino; le dita sono anche espresse, particolarità che ricorre rarissime volte nei vasi in discorso, dove le braccia e gli oggetti toccati formano quasi due linee confluenti.

Nel piano inferiore son conservate nove bighe guidate ognuna da un uomo cristato e fornito di corazza e gambali, il quale tiene pure lo stimolo. Che colla strana forma del suo corpo si sia voluto indicare una corazza e non uno scudo, è confermato dalla circo-

stanza che ambedue le sue mani sono occupate nel guidare, e che su altri vasi di tal genere presso uomini della stessa forma pare anche rappresentato lo scudo. Vedi più sotto n. 44. Per empire un vuoto fra due bighe fu dipinto un uomo nella stessa armatura ed un uccello.

Singolare è in questo vaso la foggia del carro, la forma delle teste dei cavalli, e la maniera onde sono attaccati, al quale effetto sembra adoperato il giogo. Per l'attaccamento negli altri vasi cf. tav. d'agg. I 2.

In tutto il vaso restano ancora conservate cinquantasette figure umane.

42. Frammento d'un vaso enorme, lungo, il frammento, 0,40, e spesso 0, 015. *Mon. ined.* vol. IX tav. XXXIX 3, dove a destra sono effigiate cinque figure meno di quelle che restano ancora. L'esecuzione è meno accurata che quella del precedente; deve anche notarsi la differenza della forma nelle teste umane.

Vi si vede rappresentato un'altro momento dell'esequie: nel bel mezzo del quadro il defonto coperto d'un drappo posa sopra una bara a quattro piedi, sotto cui seggono due figure in cordoglio; ma il pittore non seppe affatto esprimere convenientemente questa movenza. Da ogni estremità della bara pende un ramo, mentre da ambedue le parti si avanzano figure in attitudine disperata, alternate una grande ed una piccola, delle quali le due innanzi stendono sulla bara un ramo.

43. Tre frammenti d'un altro vaso colossale, spessi 0,02, dei quali due lunghi 1,00 possono congiungersi ed appartengono al piano superiore del vaso. Sotto l'attaccatura del collo sono restate le vestigia d'un meandro che girava intorno.

Vi si trova rappresentato un terzo momento dell'esequie, la cui disposizione corrisponde a quella del

n. 41, specialmente in ciò che qui pure tutto l'apparato funebre posto nel centro occupa l'altezza di due serie di figure. Nel centro della composizione sotto un baldacchino amplissimo riposa il defunto d'una straordinaria lunghezza, e del quale non resta che la parte superiore. Una strana circostanza è a rimarcarsi: mentre nell'altre figure non è mai, meno una volta, accennato il sesso, qui il morto sembra itifallo. Alla destra della bara è seduta, in un seggio a piedi torniti ed a quel che sembra di legno lavorato (ved. tav. d'agg. I 3), una donna che solleva le mani alla testa, mentre sul suo ginocchio destro siede un bambino che stende le braccia. Seguono poi sei donne piangenti nella stessa attitudine di quelle ai n. 41 e 42, delle quali l'ultima è di forme più piccole, forse perchè lo spazio non si prestava altrimenti a stabilire un' approssimativa simmetria coll'altro lato. Dopo le donne marciano quattro guerrieri cristati, muniti di corazze e gambali che impugnano due lance e sono armati di due lame di forma diversa; cf. *Mon. ined.* vol. IX tav. XL 4. Non posso precisare che cosa sia la lista che orla l'estremità superiore ed inferiore della corazza. Innanzi i guerrieri si scorgono ovali circondati da punti, che non possono spiegarsi altro che per scudi e che troviamo sempre vicino uomini così armati. Dopo i guerrieri si attaccava il manico, su cui in una striscia stretta sono conservati ancora quattro daini giacenti e colle teste rivoltate.

Alla sinistra subito innanzi il baldacchino vedesi uno scudo, quindi vengono otto donne piangenti, delle quali la prima siede pure sopra un seggio simile al testè descritto. Finalmente uno scudo ed il resto d'una corazza accennano che la rappresentazione all'altro lato era simmetricamente ripetuta. Gli avanzi delle figure nel campo inferiore non sono divisi dal campo

già descritto per mezzo delle tre solite linee grossissime, ma per mezzo di due linee chiare e sottili, perchè esse appartenevano anche alla rappresentazione del campo superiore; cf. *Mon. ined.* vol. IX tav. XXXIX 1. Alla sinistra del defonto sono conservate le parti superiori dei guerrieri ed una figura piangente; gli stessi avanzi si scorgono a destra presso il baldacchino, ciò che prova non esser stata ancora la bara deposta sul carro tirato da cavalli, il che si dimostra anche poco probabile dalle figure sedute nel campo superiore, le quali piuttosto accennano che le esequie non erano molto avanzate. Dalla circostanza però che a destra sotto i quattro guerrieri sono tuttora visibili le parti superiori d'una biga, si manifesta chiaramente che le esequie non avvenivano nella casa del defonto. Sulla biga si scorge il cocchiere collo stimolo nella mano ed un uomo armato, come i descritti guerrieri, innanzi cui sta uno scudo.

Non v'ha dubbio che il terzo frammento appartenesse al nostro vaso, come lo indica lo stile; che il suo posto poi fosse in uno scompartimento inferiore; si desume dalle tre linee grossissime nella parte superiore. Vi è rappresentata una biga guidata da un uomo armato di spada; del guerriero però che pur vi si vedeva, non avanzano che la corazza e le punte superiori di due lance; innanzi i cavalli sono visibili un pezzo d'uno scudo e le parti inferiori di due lance d'un guerriero anch'egli sopra una biga ora perduta. In quanto al fornimento dei cavalli cf. tav. d'agg. I 2, ma deve notarsi che le redini sono congiunte quattro volte per mezzo di linee trasversali; il carro consiste di due travi uniti da regoli, sul davanti protetto da una balaustra.

44. Due frammenti con tre carri ad un cavallo che sono alternativamente guidati da un uomo corazzato.

zato e non corazzato, è di esecuzione poco esatta, vedi tav. d'agg. I 2.

Altro frammento vedi più sotto n. 76.

Collezioni private

Nota: i vasi, dei quali non è indicato il luogo del ritrovamento, provengono dagli scavi dell'anno 1871, e furono da me quasi tutti descritti subito dopo la loro scoperta; ora sono dispersi per tutte le parti del mondo. Io gli indico secondo le loro forme, e sotto questo punto di vista torno a far menzione degli esemplari descritti per facilitare un confronto.

Vasi in forma di caldaje con alto piedistallo (cf. Mon. ined. vol. IX tav. XL 1 e Conze X 1).

45. Vaso grandissimo in molli frammenti non ri-congiunti, adorno di soli ornamenti rettilinei.

46. Piccolo vaso, alto 0,14 massimo della circonferenza 0,37 (tav. d'agg. K. 2); su fondo giallo chiaro sono dipinti ornamenti un po' strani in colore giallo scuro.

Vasi ad un manico (ved. n. 30. 31)

47. 48. Due boccali cf. Conze V 3. Uno di essi (alto 0,18, collo 0,09, massimo della circonferenza 0,355) con un manico consistente di due listelli; al collo presenta un pezzo di meandro, al corpo un uccello, nel resto coperto di linee in giro.

L'altro (alto 0,225 collo 0,085) fu trovato da vari anni presso l'ospedale militare, solo due metri sotto l'odierna superficie, in una tomba d'un cadavere non combusto. La parte anteriore del collo è adorna d'un cervo pascolante (cf. Conze VII 2), il corpo di linee in giro.

49. 50. Due vasi di piccolezza straordinaria, uno alto 0,05 tav. d'agg. K 3; l'altro con sboccatura alto 0,065 tav. d'agg. K 4.

Coppe (ved. n. 20)

51. Tav. d'agg. K 5 alt. 0,09 massimo della circonferenza 0,37.

52. Tav. d'agg. K 6 alt. 0,13 massimo della circonferenza 0,30: sulla parte anteriore del corpo una croce ansata con due uccelli.

Boccali a due manichi

a col manico al corpo del vaso.

53. Tav. d'agg. K 7 alt. 0,175 collo 0,09. È a notarsi l'ornamento al corpo che apparisce anche sopra n. 73, ma è più frequente in opere più recenti.

54. Vaso alto 0,13 collo 0,065. — Gli ornamenti non offrono alcun interesse fuori che da due stelle pendono zig-zag, come in altri vasi sogliono pendere da' becchi di uccelli. Cf. Conze II.

55-57. Tre vasi della stessa forma a grosso ventre

55. alt. 0,18 collo 0,07, la cui apertura è chiusa in guisa di crivello. Tav. d'agg. K 8 cf. n. 66. L'ornamento del collo è rimarchevole per la sua rarità: cf. n. 59 e Conze V 1,5.

56. alt. 0,19, diametro superiore 0,08. Il corpo ed il collo sono adorni d'un meandro che però è sciolto come p. e. Conze VI 2. 5.

57. alt. 0,175 collo 0,07 con ornamenti comunissimi.

b. Boccali con manichi che dal collo scendono al corpo (vedi sopra 2. 3. 15. 16. 17. 29 e Conze V 1).

58. Alt. 0,19 collo 0,065. Sull'orlo sono visibili undici linee ripetute tre volte, al collo fino ai manichi un meandro.

59. Alt. 0,49 collo 0,17 trovato nello stesso luogo del n. 48; — al collo un meandro fino ai manichi; al corpo lo stesso ornamento che al collo del n. 55.

Vasi a tre manichi

60. 61. Due vasetti del tutto simili tav. d'agg. K 9. alt. 0,09, massimo della circonferenza 0,26.

Bacini

62. Alto 0,11 massimo della circonferenza 0,52: è da confrontarsi colla forma presso Conze III 3 meno i manichi: vedi tav. d'agg. K 10. Sull'orlo sono ripetute otto volte 10 linee, sul corpo un meandro.

63. Vaso simile al precedente, alt. 0,085: al corpo l'ornamento principale una croce ansata posta nel mezzo di ornamenti corrispondenti; sotto ogni manico un uccello.

64. Bacino piccolissimo: (forma ved. Conze VI 2) alto 0,03, diametro 0,045; la parte interna è verniciata nera.

65. Vaso simile alt. 0,06: al corpo ornamenti comunissimi, da ogni parte un'uccello.

66. Tav. d'agg. K 11 alt. 0,08 diametro superiore 0,11 l'apertura è chiusa da un crivello; cf. sopra n. 55.

67. 68. Due bacini sottilissimi della forma dei nn. 37-39, l'uno alto 0,056 col diametro superiore di 0,10, è dentro colorato rosa chiaro, e mostra all'orlo tre volte quattordici ed una volta quindici linee; l'altro alto 0,07, diametro superiore 0,156, è pur colorato nell'interno di rosa chiaro, e sull'orlo ha ripetute due volte otto, una volta nove, ed una volta dieci linee.

69. 70. Due bacini della forma dei nn. 32-36, l'uno con coperchio alto 0,08, diametro superiore 0,15, fu rinvenuto nello stesso luogo de' nn. 48 e 59. - Il disco del coperchio è adorno di serie concentriche di

ornamenti, divise l'una dall'altra per mezzo di tre linee giranti; l'altro alto 0,10, diametro superiore 0,16, trovato nello stesso luogo come n. 48; l'orlo interno è adorno di circoli congiunti per mezzo di tangenti; sulla parte diretta sono dipinti daini, Conze VIII; sulla parte convessa due meandri fra i manichi.

71. 72. 73. Scatole con coperchi, su' quali sono modellati cavalli per servire da manichi.

71. Piccola scatola ben conservata, con coperchio a tre cavalli *Mon. ined.* vol. IX tav. XL2, a, b; altezza del corpo 0,048, dei cavalli 0,06, diametro del coperchio 0,102. Al corpo del vaso gira un ornamento di quattro elementi che si alternano secondo la formula *a b a c*. Sul fondo è dipinto l'ornamento rarissimo di foglie; è poi da notarsi la tendenza di accennare mediante zig-zag l'andamento dei crini dei cavalli al collo ed alla coda, mentre gli ornamenti delle spalle e le linee incrociate sopra le teste rappresentano senza dubbio il vero fornimento. Nel coperchio di questo vaso, come in quelli dei seguenti fino al n. 75, sono praticati due paja di fori che corrispondono ad altrettanti nell'orlo del vaso stesso. Chiaramente tali fori servivano a far passare cordoni per chiudere i vasi stessi; costume simile a quello di cui si fa cenno nell'Odissea VIII 443 segg., dove Arete avverte Ulisse che ben chiuda l'arca, ove stavano i doni regalatigli, dicendo

Ἄυτός νῦν ἴδε πᾶμα, θεῶς δ' ἐπὶ δεσμὸν ἴηλον
μή τις τοι καθ' ἑδὸν δηλήπεται, εοε.

e poi

Ὀδυσσεύς

αὐτίκ' ἐπήρτυε πᾶμα, θεῶς δ' ἐπὶ δεσμὸν ἴηλεν
ποικίλον, ἐν ποτέ μιν δίδαι φρεσὶ πότνια Κίρκης

72. Scatola della stessa forma più grande, ma di esecuzione meno esatta, con manico a tre cavalli, l'altezza del corpo 0,095, dei cavalli è 0,11, il diametro 0,29. - Sulle due faccie del corpo, divisi da due pezzi di meandro si veggono identiche serie di ornamenti, le quali sviluppandosi intorno ad un circolo screziato, nuovamente si dividono in due serie formate da otto elementi. - Il coperchio ha cinque zone di ornamenti in parte giranti, in parte tendenti al centro. I tre cavalli più rozzi che quelli del n. precedente sono ornati al solo collo; il fondo adorno pure di circoli concentrici presenta nel mezzo una stella di otto raggi, cui corrispondono altrettante volte dodici linee nel terzo circolo.

73. Vaso della stessa forma con un coperchio a due cavalli poco fregiati, ved. Conze p. 9. London 2572.* Altezza del corpo 0,08, dei cavalli 0,075. - Sul corpo del vaso croci ansate e stelle divise da un'ornamento rettilineo si ripetono otto volte formando una zona corrispondente alla formula $a b a c$ ec. Anche il fondo interno è adorno d'una stella nel mezzo, girata da ornamenti concentrici.

Ad un simile genere appartengono:

74. Piccola scatola alta 0,038, del diametro 0,10, con un coperchio, il cui manico somiglia ad una trottola.

75. Scatola molto spezzata alt. circa 0,08 ovvero 0,10. Sul coperchio un poco convesso si eleva un bottone alto 0,18; intorno al corpo del vaso gira una serie di bighe.

76. Sostegno formato come n. 1. 21. 22. Conze VII 9. trovato, a quel che si dice, nell'isola di Melo in una tomba scavata nella rupe, fra la città ed il mare, ora nel Museo di Berlino; altezza 0,24, diametro superiore 0,16, inferiore 0,20, lav. d'agg. K 12.

Ai suoi cinque piedi corrispondono nella fascia del mezzo fra le aperture cinque scompartimenti. in quattro dei quali sono rappresentati due uccelli l'uno dirimpetto all'altro, nel quinto è dipinta una ruota, mentre la rappresentazione con un quadrupede che pascola e due uccelli (Conze VII 1) è scesa nel piede corrispondente.

Frammenti importantissimi che forse appartenevano a vasi della forma del n. 41 (*Mon. ined.* tav. XL 1).

77. Sei frammentini d'un vaso grandissimo, *Mon. ined.* tav. XL 3. È manifesto che abbiamo sotto gli occhi parte d'una rappresentazione d'un combattimento navale. Nella parte anteriore due guerrieri sembrano occupati colle vele; rimarchevole è l'andamento delle corde (cf. n. 41). Due altri uomini giacciono distesi nel mezzo della nave, mentre il resto d'un quinto armato è visibile alla poppa. Da ogni parte son dipinti uomini che cadono in mare rappresentato per mezzo d'un pesce. Merita attenzione il modo, di cui pende la testa del morto a sinistra, sotto il quale all'estremità del frammento si scorge ancora un braccio umano. Allo stesso vaso appartiene probabilmente un piccolo frammento conservato nel Ministero del culto in Atene, sul quale sono dipinti alcuni uomini che cadono in mare nella stessa guisa; gli oggetti che hanno nelle mani sono manifestamente spade, e perciò anche le armi dei guerrieri nella nave debbono ritenersi per spade.

78. Due frammenti, dei quali uno, con la vela, trovato l'anno scorso, io copiai nel Ministero del culto in Atene, mentre l'altro di cui debbo il disegno ai miei amici von Heldreich e Gardthausen, fu trovato nel corrente anno, circostanza assai straordinaria di due frammenti dello stesso vaso rinvenuti a tempo così distante, *Mon. ined.* XL 4. Due guerrieri armati nel modo

solito marciano verso la prora d'una nave. Innanzi essi si vede un'oggetto che non può esser altro che un'uccello secondo la maniera di esprimere in quel tempo.

79. Frammento (appartenente al n. precedente?) trovato anche in quest'anno; tav. d'agg. I 4, due uomini, uno dei quali armato con una lancia di strana forma, combattono nella poppa d'una nave.

In quanto a queste navi il giudice più competente sig. B. Graser ha messo a mia disposizione con molta liberalità notizie esattissime, che io a causa della loro grande importanza nella maggior parte comunicherò verbalmente in fine di questa memoria.

Vi aggiungo le anzidette curiosità (pag. 136).

80. Vasetto alto 0,05 del diametro 0,085, il cui interno è rossiccio, mentre l'esterno mostra una intrecciatura tanto fina e naturale che certo fu formata da un cestello reale ¹. Nel fondo sono due piccole aperture cf. n. 71 e seg. Sull'orlo essendo visibili tre volte 12 linee, sarebbe chiaro che il vasetto appartiene alle stoviglie in discorso, anche prescindendo dai fatti sicurissimi del suo ritrovamento.

81. Vasetto alto 0,09, del diametro superiore 0,055 tav. d'agg. K 13. In quanto all'argilla, alla forma ed al colore è del tutto diverso dai vasi con cui fu trovato insieme. L'argilla d'un rossiccio opaco è verniciata di colore nerastro ², nel quale al corpo ed all'orlo sono graffite striscie regolari riempite poi di tinta bianca. Egli è con qualche dubbio che cito come soli analoghi al nostro vaso alcuni altri rinvenuti nella così detta

¹ Vasi a guisa di cestelli non di rado si trovano raffigurati in rilievi assiri cf. G. Semper *der Stil* II 34.

² Mi vien riferito che un simile smalto si trovi in vasi certamente asiatici del museo britannico.

tomba di Aliatte in Lidia ¹, poichè fino ad ora non si è giunto a ritrovare questa stoviglia a Berlino, malgrado le fatiche del mio amico Engelmann.

Crediamo sufficiente accennare anche brevemente ai moltissimi frammenti di vasi in discorso venuti alla luce insieme con essi e adorni pure spesse volte di uomini. Un pezzo però del collo d'un vaso enorme è specialmente rimarchevole, poichè negli scacchi dipintivi gli scompartimenti chiari sono riempiti di tinta bianca che non si trova adoprata in alcun altro esemplare (fuori del n. 81), il che deve renderci ben cauti anche in altre conclusioni, quantunque il materiale sia aumentato in modo straordinario.

Nel commercio artistico poi ho veduto moltissimi di simili vasi comuni, per lo più della forma dell'esemplare tav. d'agg. K 14, senza però che siami riuscito ottenere notizie sicure sul loro trovamento. È da notarsi soltanto che uno di essi fu detto scoperto in una tomba verso il sud dell'Areopago, come pure già prima (ved. p. 135 not. 1) fu trovato nella stessa contrada un vaso di tal genere.

In fine aggiungo le tre striscie d'oro sopramenzionate.

1. Striscia lunga 0,31 larga 0,38 trovata accanto al capo d'un defonto; essa è fregiata lungo gli orli d'un ornamento composto di lineole verticali, che lasciano nel mezzo uno spazio di 0,28, dove sono impressi quadrupedi camminanti ora guasti.

2. Striscia lunga 0,36, larga 0,03, fregiata nella stessa maniera; nel mezzo due rappresentazioni eguali, l'una di fronte all'altra, cioè quattro cervi pascolanti preceduti da un cane; è molto rimarchevole che le forme siano affatto diverse da quelle che si trovano

¹ von Olfers *Abhdlg. d. Berl. Akad.* 1858 tav. V p. 556.

nei vasi e presentano piuttosto quello stile tondo e pieno che con ragione sogliamo riguardare come orientale (cf. in ispecie Victor Place *Ninive et l'Assyrie* tav. 56,3). Il che peraltro non si verifica nel n. seguente.

3. Striscia lunga 0,26, larga 0,028, trovata presso la testa del defonto della tomba sopra descritta. I danni da essa sofferti ne rendono difficile l'esame; si distinguono però cavalli ed uomini nello stesso stile dei vasi.

A questo elenco di vasi, che se può chiamarsi numeroso, è per altro ancora arbitrario, voglio aggiungere alcune osservazioni più generali, premettendo che ritengo come conosciuti ed accettati i risultati ottenuti da Lei. Incomincio dunque dall'apparato esterno e quindi passerò a trattare dell'intrinseco dei vasi. -- E primieramente, in quanto alla tecnica, è senza dubbio che le nostre stoviglie furono costrutte alla ruota; egli è naturale che la spessezza delle pareti corrisponde bene alla grandezza dei vasi, dei quali i più piccoli e specialmente i bacini sono d'una sottigliezza e leggerezza straordinaria, mentre dall'altro canto le più grosse pareti dei vasi enormi presentano molte ineguaglianze, risultate dalla poca abilità dei fabricanti. L'argilla che non è finissima, ridotta a stoviglia ricevette all'esterno una tinta generale, gradatamente dal rossiccio fino al giallo rosso; lo stesso colore fu adoprato alcune volte anche nell'interno, che però altre volte presenta il color naturale dell'argilla o un nericcio sporco. Questo primo colore generale è a fuoco; come lo è pure quello più oscuro degli ornamenti, che malgrado all'apparenza spesse volte contraria consiste in una tinta bruna rossa. ¹ È impos-

¹ Anche la tav. VIII del Conze non pare ben riuscita nei colori.

sibile stabilire, se le figure furono disegnate prima di colorarle; l'uso della riga però si manifesta nei molti contorni assai lunghi ma regolarissimi; parimenti i cerchi disposti in serie sono fatti senza dubbio col compasso, il che è confermato da piccoli fori, che spesso si trovano nel loro centro. Per eseguire gli ornamenti fu adoprato il pennello da una mano sicura, ma la cui abilità era ancora nello stadio primitivo. È perciò particolarità generale quella di arrestare il pennello all'estremità delle linee e dei membri, cosicchè queste parti mostrano sempre il colore più denso, ed a simile inesperienza deve attribuirsi la tinta assai ineguale dei corpi di uomini e di animali, operazione mal riuscita, colla quale però non fu tentato mai di accennare le forme dei corpi, benchè qualche volta ve ne sia l'apparenza, poichè se ciò fosse stato, le medesime parti dovrebbero essere distinte da per tutto con colore più scuro. Manca quell'abilità di coprire con un piccolo pennello ugualmente piani più estesi, il che si manifesta pure nelle linee lunghe che girano attorno il corpo dei vasi, le quali presentano sempre modificazioni assai varie. Egli è proprio di questo stile di non nascondere mai un corpo con un'altro, e senza aver riguardo, se una linea debba trovarsi innanzi o dietro un'altra, esse sono eseguite senza scrupolo, come se fossero trasparenti. Le linee trasversali adoperate per riempire i romboidi, i meandri, l'interno delle carrozze e delle bare penetrano visibilmente nelle linee tangenti, e nello stesso modo la crista nasce dalla testa dei guerrieri e la criniera dall'interno collo dei cavalli. È d'uopo osservare, che tali linee di congiunzione sono sempre assai sottili e chiare; ed ora, giacchè non v'è dubbio che con esse nei letti, bare, carri, sedie sia accennata la reale costruzione in le-

gno di questi utensili, così possiamo a buon diritto ritenere, che pure nei romboidi, cerchi ecc. fregiati in egual guisa abbiamo l'impronta della stessa costruzione. ¹ Un'altro elemento di cui troviamo vestigia assai evidenti negli ornamenti delle nostre stoviglie, si è l'arte di tessere e d'intrecciare, accennata per mezzo degli scacchi; e mentre nei baldacchini stesi sopra i defonti (tav. XXXIX 1.) e nel vestimento delle donne (tav. XXXIX 2.) con essi s'indica il tessuto, in altri luoghi gli scacchi servono da meri ornamenti. È ben altra la quistione generale di sapere, i prodotti di qual arte queste rappresentazioni abbiano presi a modello, poichè la pittura vascolare non può esser mai considerata come arte originale, anzi si accosta sempre ad un'altra più alta, sopra la quale vedi più sotto p. 172. Con questo stile rettilineo armonizzano non solo gli ornamenti e gli animali finora conosciuti, ma anche la figura umana, il che si manifesta a primo colpo d'occhio nei corpi triangolari e nelle braccia, mentre nelle gambe si tentò di accennare almeno il contorpo più essenziale. Le teste del n. 41 rassomigliano piuttosto a quelle di uccelli, circostanza che si ripete soltanto nella testa del defonto al n. 43 (inedito), ove però le altre figure umane hanno teste a guisa di globo con naso o mento e mento, cioè la forma più generale di teste nei vasi in discorso. Le mani degli uomini sono dipinte solo in alcuni esemplari accuratissimi ma in modo strano e rozzo cf. tav. XXXIX 1, XL 3, mentre altrove le braccia si confondono interamente cogli oggetti toccati. Egli fu già osservato più sopra che le donne son distinte dagli

¹ I cerchi stessi però congiunti per mezzo di tangenti somigliano piuttosto alle spirali posteriori, ornamento la cui affinità con lavori in metallo è incontestabile. Cf. del resto G. Semper *der Stil* I 431. 436. 459.

uomini per mezzo di lineole sporgenti dal corpo, le quali indicano le mammelle; siccome queste e le giunture delle braccia si veggono da per tutto, pare incontestabile, che, al pari dei monumenti greci antichissimi, anche i nostri vasi abbiano i corpi umani rappresentati di prospetto, le gambe e le teste di profilo. Dalla rappresentanza delle mammelle femminili risulterebbe inoltre il fatto assai strano, che le donne siano immaginate nude (il che si dica anche per gli uomini di simile forma), supposizione che in quanto alle donne pare confermata dalla tav. XXXIX 2, dove esse vestite manifestamente di lunghi abiti dipinti a scacchi e con cinture alla vita presentano un'apparenza ben diversa. La formazione degli uomini si cambia interamente, quando vogliono essere intesi armati (v. tav. XXXIX 1 gli uomini sopra le bighe; tav. XL 4 e n. 43). Tutto il corpo cioè fino al ginocchio si trasforma in guisa d'uno scudo rientrante ai lati¹, forma di corazza, che non può comprendersi, se non s'immagina il corpo di prospetto; subito dopo la corazza si veggono le gambe munite di stinieri. Anche i cavalli negli esemplari genuino-arcaici si accomodano allo stile rettilineo; il loro corpo resta sempre della stessa larghezza, tanto che sia uno, quanto che siano due o quattro rappresentati l'uno dietro l'altro; i colli di essi però sono separati e le teste sovrapposte, come si vede anche nei vasi melici pubblicati da Lei (tav. IV). Queste osservazioni saranno sufficienti in quanto alla forma dei singoli oggetti rappresentativi. In quanto alla maniera con cui questo grado dell'arte dispone de' suoi mezzi, prima di tutto dà negli occhi, che gli ornamenti impiegativi

¹ Scudo d'Amazone; ma che qui non sia uno scudo, fu dimostrato al n. 41.

essendo in numero relativamente ristretto, meandri, scacchi, romboidi, zig-zag e cerchi siano mutati in modo assai svariato: i meandri allargati o ristretti, la croce ansata assai frequente in questi vasi è riempita per lo più di linee trasversali o in loro vece di punti (n. 62); nell'interno dei romboidi sono adoperate o linee incrociate o romboidi più piccoli disposti in modo concentrico; il zig-zag nel n. 54 pende da stelle nella stessa maniera, come in altri esemplari dal becco di uccelli; della più grande varietà però è la figura dei cerchi ora pieni ora con un punto nel centro, ora con linee parallele; da essi provengono gli strani ovali congiunti per mezzo di linee contorte (tav. d'agg. K 15) ed i punti che formano un circolo intorno un altro punto. Sono a notarsi ancora i cerchi grandissimi della tav. XXXIX 1 e tav. d'agg. I 1 fregiati in guisa ricchissima.

Ora in quanto alla disposizione relativa degli ornamenti, da un canto deve esser concesso regnare nei nostri vasi come negli orientalizzanti un'orrore del vuoto, giusta il quale i piani anche nelle rappresentazioni umane sono intieramente riempiti, non mancando però d'una certa armonia e d'un sentimento piacevole nella giusta disposizione. Così per esempio gli uomini ed i carri dei nn. 41 e 43 sono divisi l'uno dall'altro sempre nello stesso modo, e nel n. 42 si alternano regolarmente uomini grandi con piccoli. Che poi una barbara e disordinata varietà non rara nei vasi orientalizzanti fosse evitata nei nostri, si manifesta da queste circostanze. Osservammo più sopra che le strette striscie di ornamenti attorno i vasi, che congiungono e dividono nello stesso tempo i piani dei vasi, presentano non di rado sullo stesso vaso ripetuto lo stesso ornamento, come per esempio nei n. 8. 10 Conze I 1 IX 2 e

le serie di circoli sono adoperate tre o quattro volte, e nel n. 30.40 e Conza V 1 di romboidi ecc. ecc. particolarità che non manca di produrre una certa impressione di unità ed armonia. Quindi le linee che adornano gli orli, sono con rarissima eccezione ¹ sempre nello stesso numero in un vaso, prova di un desiderio di simmetria spinto quasi alla pedanteria. Questa singolarità spetta tanto a tal genere, che vasi d'un'apparenza ben diversa solo da essa si fanno riconoscere come appartenentivi p. e. n. 80. Gli ornamenti verticali quindi che girano attorno al corpo dei vasi e sovente consistono di vari elementi, qualche volta dieci, sono però sempre ripetuti con esattezza scrupolosa cf. del resto n. 36. Gli stessi ornamenti, come p. e. scacchi, le linee ripiene di punti o zig-zag, benchè adoprate in direzioni diverse, non si trovano mai in un posto che non convenga ², e questo sentimento della tettonica si svela anche in questo, che soltanto vasi più piccoli, specialmente bacini, sono adorni di ornamenti verticali, mentre nei più grandi si preferiscono le strisce orizzontali. Così pure i coperchi ed i fondi rotondi dei vasi nn. 17. 25. 26. 28 presentano ornamenti, che o tutti tendono al centro, o sono concentricamente aggruppati attorno un centro maggiore.

Si rivela dunque in questi vasi un uso ben inteso ed una ragionevole disposizione degli ornamenti e delle figure, tanto riguardo alla loro posizione, quanto ai rapporti reciproci, nei quali regna strettamente la legge simmetrica.

La simmetria fa sempre presupporre l'assoluto pos-

¹ n. 67 e 68, esemplari del resto molto trascurati.

² Soltanto il meandro non si adopera come nelle epoche più avanzate, poichè si trova anche spezzato e come mero elemento d'una serie di ornamenti composti.

nesso di tutti gli elementi disponibili dentro i limiti propostisi; essa si trova adoprata in uso *decorativo* anche presso i popoli orientali; nelle rappresentanze umane però, dove in senso più artistico s'innalza a composizione, è la distintiva caratteristica dell'arte greco-romana dai suoi primordi fino alla sua caduta. Vediamo dunque brevemente, in quali relazioni con questa regola stiano i nostri vasi. Si comprende che noi non possiamo servirci in questo esame altro che di quelli frammenti, i quali abbiano parti importantissime conservate, cioè n. 41. 42 tav. XXXIX 1 e 3 e n. 43. (Tralascio il n. 39 tav. XXXIX 2, come mera rappresentazione di processione).

Il punto centrale delle rappresentazioni su nn. 41 e 43 coprendo l'altezza di due piani, è già contraddistinto per la sua grandezza; la stretta relazione fra le due parti laterali al catafalco fu già accennata nel n. 43; in tutte le tre rappresentazioni le figure procedono da ambedue le parti per incontrarsi verso il centro, il quale è così maggiormente marcato. Nel n. 41 la figura immediatamente dietro il carro funebre sembra occuparsi di esso, come l'altro innanzi si occupa dei cavalli. Da una parte è senza dubbio chiaro che le scene dipinte rappresentino riti reali nelle cerimonie funebri, dall'altra parte però non è a credersi, ch'esse corrispondano interamente alla verità, in quanto alla simmetria e disposizione, le quali dipendono piuttosto specialmente dall'animo dell'artefice (cf. anche p. 167 not. 2). Così a tali lavori, quantunque eseguiti con disadatti elementi, non può negarsi il nome di composizioni artistiche, nella stessa guisa che non può negarsi alle rappresentazioni venatorie su vasi orientalizzanti antichissimi, e come il Brunn a buon diritto applicò

questo nome alle rappresentazioni descritte da Omero¹. È a deplorarsi che i frammenti colle navi si sottraggano ad un giudizio più preciso; pare sicuro però, che nel n. 77 (tav. XL 3) abbiamo una libera ed artistica rappresentazione d'un combattimento navale; questo esemplare dà inoltre una prova molto stringente, come di pari passo alla libera disposizione degli ornamenti, si adoprassero liberamente il tipo adattato per la figura umana; questo si verifica nelle figure degli uomini stesi nella nave e specialmente nel caduto in mare, dove l'abbandono del capo è manifestamente preso dal vero in un morto. Siccome inoltre alcuni motivi meno usati, come le figure sedenti ed il cadavere coperto nel n. 42, sono interamente mal riusciti, così risulta che i movimenti non erano proprio tipici, ma che si tentò di riprodurre tutto adoperando sempre quella figura umana nelle forme una volta convenute. L'uso di *figure* tipiche corrisponde ottimamente ad un grado infantile dell'arte, mentre nella maniera di adoprarle e disporle può già palesarsi la potenza artistica: così nelle scene dei nostri vasi, benchè le figure umane siano ben differenti da quelle che consideriamo propriamente greche, pur tuttavia il principio d'una stretta corrispondenza regna così generalmente, che già da questo vi si manifesta una totale opposizione all'arte orientale; anche quest'ultima eseguendo tutto coi suoi mezzi si contenta di rappresentazioni prosaiche e sterili, che riempiono solo lo spazio concesso senza determinarlo con ordine ed armonia².

Ora essendo chiaro che abbiamo sott'occhi opere greche in quanto all'ingegno, è d'uopo esaminare,

¹ H. Brunn *die Kunst bei Homer* p. 8. 15 (*Abhdl. d. Bayer. Akademie* vol. XI 1868).

² Brunn *Kunst bei Homer* p. 15 sg.

qual relazione abbiano esse colle greche propriamente dette, sia nella forma dei vasi, sia nella scelta dei soggetti rappresentativi, sia negli usi antichi. In quanto alle forme esiste, egli è vero, una grande varietà, ma essa perde di molto paragonata ai vasi di epoche più avanzate. Neppure può negarsi che i nostri vasi abbiano qualche cosa di pesante. Il Birch ed Ella hanno inoltre rimarcato con buon diritto che un gran numero delle forme dei nostri vasi non ricorre mai più tardi, asserzione che vale tanto per i vasi grandissimi in forma di caldaje n. 41. 45. 46 ed i bacini e boccali coi manichi al corpo n. 53-57, quanto per i vasi con sostegni ed i sostegni stessi, i quali però hanno un riscontro molto eloquente nell'opera di Glauco di Chio dedicata a Delfi dal re Alialte ¹. Proprie alla nostra classe sono poi le tazze e le scatole con i coperchi adorni di cavalli, la cui serratura corrisponde, come fu notato, alla maniera omerica. Le anse dei vasi hanno spesse volte le estremità ripiegate (ved. tav. d'agg. K 14), particolarità propria alla nostra classe, mentre le anse doppie del n. 41 (Tav. XL 1) sono adoperate p. e. anche nei vasi di Melo (Conze tav. I). Le forme stabiliscono una categoria separata e così caratteristica, che per esse vasi anche non dipinti si riconoscerebbero facilmente come appartenenti alla classe nostra; dobbiamo però asserire, che molte forme hanno una certa relazione colle più recenti, cioè possono essere considerate come il prototipo di quelle: i boccali divengono enochoi, i bacini con sostegno si cambiano in *κλιμαξ* ², i vasi a foggia di caldaje possono ritenersi come gli archetipi dei crateri ³; le an-

¹ Overbeck *antike Schriftquellen* p. 47; ved. Conze p. 9.

² G. Semper *der Stil* II 29.

³ Cf. G. Semper *der Stil* II 16 sg.

fore finalmente non si distinguono sovente dai loro discendenti, che per la forma meno leggiera e meno elegante.

La maggior parte dei vasi ha servito senza dubbio alla vita comune; l'unico vaso dei colossali conservatoci, mostrando un'apertura nel fondo, fu destinato certamente alla sepoltura, come pure sembra, che alcuni dei vasi piccolissimi non abbiano avuto mai uno scopo pratico. Così anche in questi tempi troviamo l'uso di adoprare alcuni vasi unicamente per i sepolcri, costume che appartiene a tutte le epoche greche seguenti.

Nei vasi più grandi le rappresentazioni sono disposte, come negli orientalizzanti, in striscie circolari⁴; le scene conosciute fino ad ora sono prese dalla vita giornaliera, e benchè da nuove scoperte si possa a buon diritto attendere un'aumento dei soggetti rappresentativi, sembra però del tutto improbabile, ch'essi oltrepasseranno mai quel campo limitato. Vi si trovano cioè rappresentazioni funerarie, cori, e combattimenti navali.

In quanto al primo soggetto, essendo uso propriamente attico far discendere insieme col morto nel sepolcro vasi con simili rappresentazioni, l'arte ceramica in quel paese fino ad epoche molto avanzate ebbe sempre ad esercitarsi in tali soggetti. I lechiti bianchi segnano l'ultimo e l'altissimo stadio di questo sviluppo. Essi, è vero, rappresentando per lo più solo il lutto presso il sepolcro, attraggono specialmente per il loro stile placido e delicato; negli ultimi anni però ne furono rinvenuti alcuni esemplari spezzati di gran-

⁴ Disposizione che secondo *Semper der Stil* II 133 è imitazione di lavori in metallo, ma vedi più sotto p. 172.

dezza e finezza straordinaria adorni propriamente di lamentazioni in uno stile grandioso e nobile. Ma la maggior parte di tali scene è dipinta in vasi a figure nere¹ ed in una maniera piuttosto tipica: le persone cioè, che dirette circondano il letto del defonto, essendo sempre in numero assai ristretto, pare si sia voluto rappresentare in essi i prossimi parenti², come ce ne danno argomento sicuro le iscrizioni della tavola d'argilla pubblicata dal Benndorf (ved. not. 1); quasi sempre fra i lamentanti vi si trovano dei fanciulli. Ora prescindendo dalla eguaglianza del soggetto, i nostri vasi offrono particolarità assai rimarchevoli: primieramente è da notarsi che nei tre esemplari fino ad ora venuti alla luce (nn. 41, 42, 43) sono raffigurati tre diversi momenti delle esequie: nel n. 43 ha luogo la lamentazione propria, cui nel n. 42 si aggiunge un'azione, come sembra solenne, mentre nel n. 41 la pompa stessa comincia ad esser mossa. Come presso Omero i cadaveri di Patroclo (Il. XIX 282 seg.) e di Ettore (Il XXIV 720 seg.) sono circondati da cori di donne piangenti, così nei nostri vasi invece dei soli parenti sono radunate intere processioni di compagni del defonto e di donne, le quali anche qui hanno largamente la parte principale. Anche qui, come presso Omero, esse sole³ pare accennino il loro cordoglio per mezzo degli stessi gesti, che tanto da monumenti,

¹ *Mon. d. inst.* III. tav. 60 VIII. tavv. 4. 5. *Annali* 1864 tav. O P.-O. Benndorf *griech. und sicilische Vasenbilder* tav. I II p. 6, dove vengono annoverati gli esemplari finora conosciuti.

² Delle donne almeno non dovevano seguire il catafalco che le prossime parenti giusta la nota legge di Solone; v. Demost. adv. Macart. § 62.

³ Anche le figure del n. 42 tav. XXXIX 3 paiono donne, vedi p. 169.

quanto da scrittori antichi conosciamo usati presso i Greci. In fine anche qui fanciulli assistono alla triste cerimonia. Con buon diritto però si può asserire, che i riti funebri sono presso un popolo i più costanti e stabili, come anche i relativi costumi dei Greci moderni presentano un riscontro assai sorprendente cogli antichissimi classici¹. Non par dunque dovuto ad un caso fortuito che nella pompa funebre del n. 41 le donne appariscono specialmente *dietro* la bara, il che secondo Demostene² fu ordinato da Solone, senza dubbio in coerenza con un uso antichissimo. Non sembra quindi fortuito, che nel n. 42 il catafalco del morto venga adorno di quattro rami, cioè dello stesso numero di ramoscelli, che tolti dalla pianta *ὀπίγανον* secondo Aristofane³ servivano ad un simile scopo funebre.

Il velamento del morto in uso, come è noto, presso i Greci, benchè non si veda affatto nei nn. 41 e 43, e benchè la particolarità nel morto del n. 43 provi forse il contrario, è senza dubbio accennato nel n. 42; ed è duopo rammentare a tal riguardo, che questa rappresentazione è finora l'unica, in cui sia dipinto un rito propriamente funebre. Questa scena inoltre sembra avvenisse nella casa stessa, mentre le due altre nn. 41 e 43, si compiono all'aperto, e sembra perciò che i morti raffigurativi siano protetti da grandi baldacchini; giacchè secondo l'opinione greca il Sole non doveva guardare un cadavere⁴.

Anche dell'uso greco d'inghirlandare il capo del

¹ Ved. C. Wachsmuth *das alte Griechenland im neuen* p. 105 egg.

² Adv. Macart. § 62.

³ Eccles. 1080 ὑποστρέψαι νῦν πρῶτα τῆς ὀπίγανου κλήμαθ' ὑπόθου συγκλάσσεια τέτταρα.

⁴ Ved. C. F. Hermann *Griech. Privatalterthümer* § 89, 18.

defonto non manca esempio nei tempi dei nostri vasi, poichè le due striscie d'oro (ved. p. 136) si rinvennero sicuramente intorno il cranio dei defonti ¹.

La bara del defonto vien trasportata al sepolcro in un carro; e benchè le espressioni greche tecniche dell'ἔκφειν e dell'ἐκφορά indichino un modo ben diverso, purtuttavia in un vaso a figure nere pubblicato dal Micali (*Mon. per servir alla storia*, tav. 96, 1) ci è conservato almeno un esempio del trasporto con carro: costume che non v'ha ragione sufficiente di ritenere come propriamente etrusco, secondo l'opinione del Panofka (*Bilder antiken Lebens* p. 47) ².

In fine che fosse promiscuo l'uso della inumazione e della cremazione, lo provano gli avanzi degli uomini stessi conservati nelle tombe (vedi sopra pag. 135 e n. 48). Deve per altro notarsi che i vasi si trovarono solamente presso lo scheletro, mentre la tomba del combusto pare ne fosse del tutto priva.

Le bighe raffigurate nelle striscie inferiori dei nn. 41 e 43, avendo il loro esatto riscontro nelle bighe correnti e nei cavalieri di due vasi attici a figure nere adorni pure di compianti funebri (*Mon. d. inst.* VIII 5 III 60), si spiegano per un costume notissimo dell'epoca greca eroica, cioè la celebrazione delle esequie con corse di carri (Omero II. XXIII, 287). Anche

¹ C. Fr. Hermann § 39 8. — Dei frontali in oro e corone di foglie dello stesso materiale furono rinvenuti in tombe della Crimea: Wieseler, *Gött. Gel. Anz.* 1869 p. 2110. In quanto ad Atene fino ad ora solo in epoche molto avanzate pare siansi trovati nei sepolcri oggetti in oro.

² Generalmente le cerimonie raffigurate nei nostri vasi presentano tanto apparato, da convenire solo al sepellimento di uomini nobili e potenti. Ciò posto nasce la questione, se tali vasi grandissimi fossero già pronti nel commercio, il che sarebbe argomento che tali rappresentazioni avessero sempre qualche cosa di tipico.

i singoli carri o appartengono a simili rappresentazioni come nel n. 44 o, raffigurati soli, sono ad intendere come reminiscenze di quell'uso (n. 75). Così nei cippi funebri dei nostri vasi, meno alcune differenze, sono rappresentati costumi greci e precisamente eroici.

Il secondo soggetto dei nostri vasi si è il *coro* n. 39 tav. XXXIX, 2, anch'esso rammentato da Omero come raffigurato nello scudo di Achille (*Il. XVIII* 590 seg.) e poi ovvio in altri vasi greci antichissimi, p. e. nel famoso vaso François (*Mon. d. inst. IV* tav. 56. 57), dove però gli uomini non sono armati, mentre nel nostro esemplare tutti quanti portano spade e le donne lunghi abiti, come è descritto da Omero.

Il terzo soggetto principale dei nostri vasi sono i combattimenti navali, dei quali finora non si riscontrano che pochissime analogie nelle opere greche. Egli è vero che la rappresentazione relativa nel sipario del fido (Euripide *Jon. v. 11 62* ed. Kirchh) pare con ragione sia intesa solo come un'allusione alla battaglia di Salamina. Ma ciò nondimeno la pittura d'un vaso (*Mon. ined. vol. IX* tav. 4) contenente un combattimento navale pare imitata da una antichità remotissima non solamente in quanto allo stile, il che si manifesta a colpo d'occhio, ma pure in quanto al soggetto. Nell'Italia poi una lastra di pietra trovata a Pesaro, e finora, per quanto io sappia, inedita presenta un riscontro manifesto, giacchè offre in rilievo ed in stile rozzo un combattimento navale vicino la costa. Egli è vero per altro, che presso Omero le navi pajono soltanto mezzi di trasporto, ma in Grecia l'uso di bastimenti da guerra deve rimontare a mio credere ad un tempo molto remoto, benchè fino ad ora non ne siano state rinvenute altre testimonianze. Ed in fatto senza parlare delle quasi preistoriche invasioni nell'Egitto insieme

con i Tursi ¹, quando sembra non avvenirsi che battaglie terrestri, la pirateria già in uso presso i Greci da tempi remotissimi (ved. in specie Tucidide I 5) fa supporre che le navi fin d'allora fossero atte alla difesa.

A questo aggiungo una considerazione piuttosto antiquaria desunta dai nostri vasi, che riguarda cioè gli abiti, gli arnesi, il fornimento dei cavalli ecc. Gli uomini in essi ci si offrono sempre armati, (anche questa ragione milita a ritenere per donne le figure del n. 42) circostanza che corrisponde all'asserzione di Tucidide (I 6) che nei tempi antichissimi tutti indossavano armi, finchè gli Ateniesi per primi abbandonarono questo costume. Alcune volte non è visibile che una spada (nn. 39, 77), la quale però sul n. 41 rassomiglia piuttosto ad un'azza. La completa armatura sembra consistere in elmo cristato, corazza, gambali, lance e scudo; alcuni di questi arnesi insieme ad oggetti in oro ed argento sono enumerati come bottino fatto dalla « gente del mare » in un documento egiziano, scritto ai tempi del re Merenptah (1322 a. Cristo) ² ed è ben noto che le stesse armi sono le omeriche. In quanto agli utensili ³, ho già di sopra notato letti e sedie manifestamente lavorate in legno, che rammentano le espressioni omeriche ἐν τρητοῖσι λεχέσσιν (*Il.* III 448) κλισίη δινωτή (*Od.* XIX 55) τράπεζα... ἐύξοος (*Il.* XI 628) ecc.

I carri ⁴ poi nel n. 41 sono di struttura assai

¹ *Rev. archéol.* 1867 tom. XVII p. 39.

² *Rev. archéol.* XVII 1867 p. 44 sgg. Gli Achei p. 94.

³ Disgraziatamente ci mancano qui a Roma Friedrich Reallen *im Homer* e Grashof *über das Hausgeräth bei Homer und Hesiod.* Düsseldorf 1858.

⁴ Ci manca pure il libro di Grashof *das Fuhrwerk bei Homer und Hesiod.* Perciò mi riferisco specialmente al libro di Schließen *die Pferde des Alterthums.* Neuwied und Leipzig 1867, p. 156 sgg.

strana, mentre quelli del n. 44 tav. d'agg. I 2 presentano una forma di transizione, essendo protetti, come più tardi, da una sola balaustra alla parte anteriore. I medesimi hanno pure, come in Omero i carri da guerra, solo due ruote, mentre quelli del n. 41 e forse 43 ne offrono quattro, numero di ruote adoprato presso Omero, come sembra, solo nei carri da trasporto (*Il. XXIII 324; Od. IX 242*). Strani sono pure i carri ad un cavallo, i quali forse non s'incontrano che in monumenti asiatici¹; mentre il numero di tre cavalli non di rado vediamo adoprato in epoche più avanzate. Il fornimento dei cavalli corrisponde generalmente tanto a quello degli altri vasi antichissimi, quanto alle notizie degli scrittori, giusta le quali cioè il timone è sempre munito del giuogo, il cui uso primitivo viene anche confermato dalle lingue indogermaniche. Il timone stesso attaccato sotto la parte anteriore del carro fu congiunto per mezzo d'una coreggia all'estremità superiore del carro; le redini dei cavalli passano in anelli attaccati al giuogo. Questo stesso nei nostri vasi è rappresentato soltanto nel n. 41 tav. XXXIX 1, senza però che le redini vi passino nel modo anzidetto, mentre il timone parte dalla estremità superiore del carro. Tale particolarità non si trova negli altri esemplari, dove però non è accennato il giuogo e le redini dalla mano dell'auriga vanno direttamente alla testa del cavallo; ma da questa circostanza si comprende, che vi sia solo un'abbreviata o diminuita rappresentazione del vero, giacchè i cavalli non possono tirare il carro attaccati alle sole redini. È forse caso che fino

¹ Placc *Ninive* tav. 50,4; 55,3 e l'istesso uso si vede nelle rappresentazioni di due coppe in argento nel museo Gregoriano (tom. I tav. 63, 64), del cui stile tratta il Brunn *Kunst bei Homer* p. 14.

ad ora non si trovino raffigurati uomini a cavallo, menzionati, come è noto, fin da tempi antichissimi (ved. Schlieben p. 51). Richiamo finalmente l'attenzione sui tripodi con manichi del n. 39, (τρίπους ἀρώα; di Omero *Il.* XXIII 264 XVIII 373 sgg.), i quali adorni di bende, su questi vasi sono forse l'unico indizio proprio religioso¹, giacchè alle solennità funerarie non possiamo dare questo titolo.

Dalle cose fin qui esposte chiaro apparisce, che in questa serie di vasi s'incontrano sotto ogni rapporto analogie coll'arte e con i costumi greci, meno non molte particolarità, delle quali però alcune, come p. e. le forme dei vasi possono considerarsi quasi il prototipo assolutamente greco. In questo costante e mai tradito andamento dell'insieme troviamo inoltre nei nostri vasi la prova intrinseca, ch'essi appartengono realmente a quell'epoca che è indicata dal loro stile; circostanza della quale anche *a priori* non poteva dubitarsi, attesi i fatti del loro trovamento.

Ho portato maggiormente la mia attenzione sull'oggettivo di questi vasi, per raggiungere alcuni punti fissi e sicuri, dai quali si possa determinare il posto, che loro appartiene nella storia dell'incivilimento e dell'arte.

Deve premettersi per altro che essendo così scarsi ancora i documenti, e così oscuri quei tempi antichissimi, ogni passo finora sembra dubbioso e mal sicuro, ed è bene contentarsi di qualche nozione generale. V'ha un popolo il cui ingegno artistico pare greco, mentre nei suoi riti funebri e nel coro offre non pochi riscontri con i Greci di Omero, dai quali però si distingue per i combattimenti navali. Costruzione in legno (scarsa

¹ Cf. anche p. 166 not. 4.

come pare in metallo, vedi p. 157 nota 1), intrecciatura e tessitura appaiono arti da loro esercitate, dalle quali anche la pittura vascolare prende il suo stile — e come sembra anche il modello. L'arte ceramica cioè non è mai un'arte, che guida, anzi si appoggia sempre ad un'arte più alta esercitata nello stesso tempo. Nei nostri vasi la tessitura come quell'altra arte fu considerata da Lei (p. 18) e da Semper, allorchè non ancora vi si trovavano rappresentate scene umane. Ma questa opinione si conferma anche nelle rappresentazioni umane da quell'ornamento, che nel vaso colossale della tav. XL 1, terminando la striscia inferiore, non può esser altro che imitazione di frangia, e non ricorre mai in un altro posto, mentre nello stesso l'ho pur veduto in molti altri frammenti; così le rappresentazioni dei nostri vasi paiono imitazioni di grandi tappeti artificiali ¹ ed è fatto notissimo che presso Omero furono in veli tessute rappresentazioni molto varie (Overbeck *Schriftquellen* n. 217-219; di combattimenti stessi vien adorno il velo che sta tessendo Elena II. III 125).

Oro ed argento si adoprano, ma come rara preziosità; quelle sottili lamine adorne di animali sono però importantissime, perchè ci offrono uno stile ben diverso (v. p. 154 sg.) e debbono forse riguardarsi come i precursori e primi rappresentanti artistici della influenza orientale. Alla comunicazione colle coste asiatiche accennerebbe anche il piccolo vaso n. 81, simile, come fu detto, ai vasetti provenienti dalla tomba di Aliatte.

Per la storia dell'arte risulta in genere dai nostri vasi che anche prima dell'influenza orientale nella Grecia l'arte non si restrinse a meri ornamenti, ma

¹ Tale imitazione non è più accennata nei vasi melici pubblicati da Lei.

che tentò di rappresentare grandi scene con figure umane benchè convenzionali. In quanto all'epoca di quello stile Ella lo ha attribuito al secondo millesimo innanzi Cristo. A primo colpo d'occhio quest'epoca potrebbe parere troppo remota, specialmente perchè i primi vasi orientalizzanti, la cui epoca si può definire per mezzo delle loro iscrizioni, non oltrepassano il settimo secolo. Ciò posto, il più acconcio sarà indagare la relazione fra la maniera artistica de' nostri vasi e quella omerica. Il Brunn nella sua egregia dissertazione sopra l'arte omerica¹ ha supposto l'influenza orientale in quell'epoca, specialmente perchè gli pareva mancare allora ai Greci del tutto l'esercizio artistico, e lo stesso risultato ottiene dalla circostanza che Omero chiama sidonie e fenicie alcune opere senza distinguerle da altre propriamente greche. Egli trova nello scudo di Achille greca l'idea e la disposizione, asiatica però l'esecuzione anche a causa dei soggetti; ma non è del tutto vero che i soggetti asiatici ed in specie assiri corrispondano interamente agli omerici in modo, che si possano direttamente prendere per base nel tentare la restituzione di quello scudo. Esistono cioè differenze essenziali: le scene dello scudo sono generiche nello stretto senso della parola, quelle assirie però fuori delle mere storiche si riferiscono quasi tutte alla vita del re, la quale fu sempre stimata pure come argomento storico. Questa predilezione d'argomento ha influito in parte almeno al fatto del resto caratteristico, che le donne non vi siano assai frequenti².

¹ Pag. 7, ma vedi *Geschichte der griech. Künstler*. I p. 25.

² Esse appariscono per lo più come parte del bottino (Layard tavv. 20, 39 B, 58, 61, 67 A, 68, 81, 82; non conosco la seconda serie di quest'opera) o piangenti sulle mura d'una fortezza assediata (Layard tavv. 33, 66).

Al contrario nello scudo omerico l'elemento muliebreno prende parte essenziale nelle scene generiche. Dobbiamo noi attribuire queste particolarità assolutamente alla sostanziale differenza della vita ellenica, ovvero ad opere artistiche greche già in quell'epoca esistenti?... I nostri vasi ci farebbero propendere per l'ultima di queste supposizioni, e così troveremmo anche in Omero le tracce dell'arte rappresentata nei nostri vasi. E qui giova rammentare che frammenti di stoviglie dello stesso stile furono rinvenuti nelle corti dell'Asia minore¹. (Voglio di volo accennare che dalle considerazioni esposte si protrebbe venire alla conclusione che Omero non avesse alcuna idea di differenza di stile; il che si conferma pure dalla ingenua confusione con cui nomina opere greche ed opere fenicie).

È vero che non appariscono rappresentati nei nostri vasi molti soggetti, i quali in Omero s'incontrano o come propriamente greci (cioè Dei e demoni raffigurati in scudi e corazze) o come proprio orientali (come in ispecie i combattimenti di animali *Od.* XIX 226 sgg. e i mostri *Od.* XI 609 sgg. cf. *Il.* XI 26 XVIII 579 sgg.), e per ciò l'arte omerica, sembra anche a me, rifletta già piuttosto il contatto dell'arte orientale e così lo stadio di transizione dell'arte greca in quel punto, da dove parte tutto lo sviluppo successivo. Non credo quindi che tali rappresentazioni si troveranno mai nella nostra classe di vasi, il cui peculiare valore consiste nel mostrarci quali orme e facoltà artistiche nella Grecia potevano contraporsi all'influenza orientale.

¹ Cf. Birch *history of ancient pottery* I p. 258. Allo stesso stile pare appartengano alcuni dei frammentini rinvenuti nella tomba di Ahatte v. Olfers *Abhd. d. Berl. Akad.* 1858 tav. V 1 sgg. Un vaso dello stile di transizione simile ai melici di Conze fu trovato presso *Alexandria Troas* (ved. più sotto p. 175).

Dopo le dotte Sue osservazioni, egregio sig. professore, non poteva negarsi l'esistenza d'una certa quantità di ornamenti decorativi antecedenti alla influenza asiatica, ma Ella stessa non ha voluto vendicare esclusivamente ai Greci questi ornamenti. Ora è facile concepire, che alcune ristrette forme decorative potessero essere superate dalla influenza d'un'arte sviluppata; ma dopo la scoperta dei nostri vasi la critica dovrà prendere altro indirizzo; poichè sembra assai strano, che un'arte, la quale contava manifestamente un lungo esercizio meccanico, e osava trattare argomenti tanto svariati, abbia potuto subire modificazioni così radicali. E fu questa circostanza, che mi fece attribuire peso speciale a tutti i rapporti, che provano chiaramente la coerenza di quest'arte con quella propriamente greca. Ciò non di meno resta ancora enigmatico, come nelle opere greche le tracce di quell'arte primitiva potessero sparire interamente¹. Tale enigma resterà insolubile, finchè non si giunga a conoscere più forme di transizione. In fatto non sarà difficile, se vi si ponga attenzione, trovarne maggior numero di quello finora constatato. In quanto a monumenti simili ai melici pubblicati da Lei, sono importanti pure per i diversi luoghi del loro trovamento: uno d'Atene conservato a Londra (Birch I p. 257 n. 123); un'altro da me copiato nei Dardanelli e trovato presso Alessandria Troas, e due finissimi provenienti da Vulci, che vidi in Roma in una privata collezione; poi si scorgono in Atene molte scatole spregiate con fondo

¹ Degli ornamenti si adoprano più tardi ancora il meandro (ma cf. p. 160 nota 2), gli scacchi, la croce ansata; circoli congiunti per mezzo di tangenti si veggono p. e. in un triglifo frammentato di Akrai in Sicilia, C. Poppe *Sammlung von Ornamenten*, Berlin 1845 tav. III 5

giallo adorne di striscie brune e rosse e meandro sciolto, le quali, benchè molto posteriori, svelano la loro manifesta coerenza collo stile in discorso. Del resto non deve dimenticarsi la grande distanza di tempo, che passa fra i nostri vasi e gli orientalizzanti, distanza per altro che finora non si è dato determinare per mezzo di monumenti. Il non trovarsi però in epoche più recenti nè lo stile, nè gli elementi principali della classe dei nostri vasi proverebbe forse, che il cambiamento artistico si operasse con una certa energia o violenza causata probabilmente da influenze politiche, come l'immigrazione di nuova gente totalmente estranea a quest'arte; e ciò ammesso, sarebbe vieppiù adatta l'appellazione *pelasgica* da Lei data a questi vasi.

Questi sono i punti di vista, che volevo accennare per ora e che ho esposti non senza una certa timidità; vorrei, che nei medesimi si riconosca almeno l'unità di concetto. Ella, sig. professore, spero approverà, che io nelle considerazioni fin qui esposte sia restato sulle basi greche, poichè non si potrebbe negare, che nei nostri vasi si manifesta già uno sviluppo speciale delle forme artistiche, da Lei considerate come patrimonio comune ai popoli medio-europei; non voglio però affatto disconoscere, che il confronto da Lei istituito fra queste e le opere d'arte dell'Europa settentrionale è dovuto ad una felicissima iniziativa. Disgraziatamente manca qui in Roma il materiale per trattare in modo più esteso questa parte etnologica, e forse non è ancora giunto il tempo di ottenere dai monumenti italici conclusioni generali su tale argomento; mi contento dunque di por termine al mio discorso con alcune singole osservazioni.

Accennai già alle analogie di monumenti trovati nell'Asia minore (p. 174 not. 1). Nell'Italia occupa finora il primo posto la scoperta fatta in Corneto (*Bull.*

1869 p. 258 sgg.), dove insieme ad oggetti di bronzo ed una lamina d'oro con ornamenti impressivi furono rinvenuti nove piccoli vasetti di poco valore, dei quali uno ha la forma d'un uccello. Essi, come i greci, sono adorni degli stessi ornamenti ed animali, ma non si possono paragonare colla sottigliezza delle stoviglie greche.

Sviluppo più inoltrato offrono i vasi trovati negli scavi di Villanova ¹ presso Bologna, nei quali ricorrono gli uccelli ed il meandro sciolto dei Greci; mentre i globi e le forme degli uomini (tav. d'agg. K 17) svelano un ramo di progresso ben diverso.

Parimenti la situla di bronzo trovata in una tomba di Sesto Calende ² e conservata nel museo di Milano fuori di circoli, uccelli, cavalli e cervi ci offre pure degli uomini, ma d'un'altra forma speciale. E da confrontarsi pure una coppa trovata a Vei dipinta con una figura di guerriero (tav. d'agg. K 18 preso dal giornale inglese « *Archaeologia* » vol. 38,1, 1860 p. 195).

Nei famosi vasi di Marino ³ esposti nel museo Gregoriano il meandro graffitovi spesse volte è formato da due linee limitanti congiunte per mezzo di linee oblique (ved. sopra p. 132).

Che inoltre vasi di quello stile remotissimo fossero stati imitati in Italia a tempi più recenti, ce ne fa testimonianza un bacino con sostegno del Museo Gre-

¹ G. Gozzadini intorno ad altre settantuna tombe del sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna. 1856 fig. 3 cf. fig. 8.

² B. Biondelli, di una tomba gallo-italica scoperta a Sesto Calende sul Ticino. Milano 1867 tav. II (estratto dalle memorie del reale istituto Lombardo vol. X ser. III 1) Rev. Archéol. XVI 1867 tav. XXI.

³ Le nuovissime ricerche intorno questo trovamento son istitate da M. S. de Rossi *Annali* 1867 p. 5 sgg. 1871 p. 239 sgg. e da Pigorini e Lubbock nel giornale inglese « *Archaeologia* » 1869 vol. 42,1 p. 99 sgg.

goriano (vol. II tav. XCV il primo della sesta serie) assai greve ed adorno di rozzi uccelli. D'interesse poi non comune a tal riguardo si è un vaso nero a forma di caldaio conservato pure nel Museo Gregoriano, (vol. II tav. XCV il terzo vaso della quarta serie) in cui un uomo fra due cavalli, somigliante al nostro n. 17 e 24 non v'è dipinto, ma secondo la maniera locale v'è graffito (tav. d'agg. K. 19).

GIUNTA (ved. p. 153)

Il sig. Graser comincia dallo stabilire, che fuori degli egiziani ed assiri, i bastimenti fenici che abbiamo sulle medaglie persiane, sono i tipi più antichi, i quali però sono più recenti delle navi omeriche, poichè presso il poeta le navi non si adoprano che pel trasporto. « Le più antiche rappresentazioni vascolari da me conosciute finora, prosegue il ch. autore, offrono sull'attaccamento del rostro una prora rettilinea, dalla parte anteriore della quale sorge un' prolungamento (*Vorstevenverlängerung*) in guisa d'un palo retto o un poco curvo innanzi. A cagione della loro prora rettilinea mi sembrano derivate direttamente dalla prima forma fenicia, la quale oltre la sua solita forma concava è alcune volte pure rettilinea, benchè non abbia mai quel palo prolungato, che peraltro è un contrassegno delle prime navi greche di Samo e Gnido. Da questo tipo si scostano straordinariamente le rappresentazioni dei nostri vasi, nelle quali l'esistenza d'un rostro sembra provare che questo tipo non è d'epoca tanto remota, quanto il Conze assegna a tali stoviglie. Vediamo primieramente la differenza nel caratteristico allungamento della prora e nella struttura della banchina (*Back*). Nei tempi più remoti, come oggi, esisteva spesso sulla parte anteriore del bastimento un mezzo ponte, cioè un piano elevato sopra il ponte propriamente detto (*κατάστρωμα*) e chiamato *back* (*ἰχρία πύρας*), il quale molte volte era pur circondato da una balaustrata. Un mezzo ponte simile si trova anche in quelle navi (*ἄστρωτοι*) che non hanno ancora un ponte

(*Oberdeck*) ed esso sorge nella parte anteriore del ponte intermedio (*Zwischendeck*). Nella nave del vaso 77 (*Mon. ined. tav. XL 3*), che a causa del suo basso bordo non può avere che un ordine di remi, e che per la mancanza del ponte è manifestamente una nave *ἄστρωτος*, si scorge senza dubbio un tal mezzo ponte. Questo si alza sopra l'orlo del bordo in due piani; dei quali il principio dell'inferiore, siccome copre la gamba dell'uomo, non può esser uno spazio coperto, ma una semplice parete, mentre la parte più remota dello stesso piano pare sia fornita d'un tetto, senza il quale l'esistenza d'un simile mezzo ponte sarebbe illusoria. Anche nella prora della nave sul n. 79 (*Mon. ined. tav. XL, tav. d'agg. I 4*) l'uomo sembra stare sopra una simile copertura. Nella prora dei nn. 77 e 78 si vede poi l'apertura pel canapo dell'ancora, la quale apertura (*ὀρθαλμός*) essendo rotonda e dovendo esser chiusa per impedire che v'entrassero le onde del mare, fu necessario disegnarne lo sportello in forma di rosetta (nel n. 77 con 4 raggi, nel 78 con otto). Il piano secondo del mezzo ponte mi sembra una massiccia balaustrata fornita inoltre d'un parapetto, che però nel n. 78 si è cambiato in tre punti *ἐπιστροφαί* per attaccarvi i canapi. In tutte tali rappresentazioni le dimensioni della nave naturalmente non corrispondono alla grandezza delle figure umane, ma anche qui le forme sono rappresentate molto esattamente. La prora dal rostro si solleva prima nella stessa curva degli odierni legni corazzati, poi sorge perpendicolarmente e dalla sua parte superiore si alza pure una specie di capotrave che poi divenne l'emblema, il quale per lo più consiste in una testa d'animale. Però lo sveltissimo prolungamento della prora si presenta in una forma fino ad ora del tutto nuova, cioè come un S rovesciato (gola a rovescio) o come una proboscide della testa d'elefante, di cui sono adorne le monete dei diadochi; allora l'apertura rotonda detta *ὀρθαλμός* sarebbe l'occhio, ed il rostro (*ἔμβολον*) sarebbe la zanna. Non voglio per altro con tal confronto ammettere come certa l'imitazione della testa di quell'animale nella stessa maniera, come tante volte le navi rappresentano la figura d'un delfino. Senza analogia sono egualmente le quattro punte che nei nn. 77 e 79 si diramano dal prolungamento della prora, trasformazione che altrove occorre solo nella poppa e che ha la

nota denominazione di *ἄπλαστον*; ciò non dimeno dal confronto col n. 77 sembra non doversi ammettere la conghiettura del resto possibile, che nel n. 79 sia rappresentata la poppa e non la prora d'una nave. Il rostro, *ἔμβολον*, come nelle navi fenicie e nei legni corazzati di oggi, consiste in una punta semplice, mentre le navi greche posteriori e le romane l'hanno sempre triplice. Dall'esistenza del rostro risulta quindi che le navi rappresentatevi sono navi da guerra mosse da remi, quantunque non si veggano mai rematori in azione. Tutta la prora delle nostre navi avvicinandosi più al tipo fenicio antichissimo, le medesime potrebbero appartenere all'antico popolo spesso menzionato dei Cari, che corseggiavano nell' Egeo e, come pare, tenero un posto fra i Fenici e i Greci. La poppa conservata solo nel n. 77 è una rozza punta prolungata a forma di mezza luna affatto priva di ornamenti, il che nell'antichità non suol occorrere che nei soli schifi. Anche dalla poppa s'innalza un mezzo ponte ed opposto ad esso nella prora corrisponde interamente quella parte della nave che noi chiamiamo coperta da poppa (*Schanze* *ἔκπια* *πρύμνης*). Da ambedue le parti vi si trova un timone doppio, come sempre nelle navi antiche; che ognuno di essi sembri inoltre diviso in due pali, deve attribuirsi a quella linea mal riuscita nel centro della paletta dei timoni. Parallela al bordo della nave del n. 77 essendo dipinta una lista, lo spazio intermedio credo abbia servito piuttosto ad inserirvi i remi, che ad accennare una striscia colorata, poichè allora non sarebbero visibili le gambe degli uomini; parimenti non vorrei supporre che quella linea rappresenti in prospettiva l'altro orlo della nave, stante l'imperfezione di questo stile artistico. Le due figure umane poi assai rozzamente dipinte nella prora del n. 77, colla destra sembrano tener mazze, come le vediamo adoperate dagli antichi Egizi nelle loro navi da guerra (anche il guerriero a poppa è armato similmente e l'uomo del n. 79 poggiato al prolungamento della prora, mentre il suo avversario lo minaccia con una specie di spiedo) e colla sinistra reggono le gomene (*Gardingen*, *κάλω*), per mezzo delle quali si ammainano sollecitamente le vele, il che talvolta è necessario durante il combattimento stesso. Nel mezzo, dove giacciono uccisi due uomini dell'equipaggio, è accennato da una doppia linea un poco inchinata in

avanti o l'albero (*ιστός*) o uno dei due appoggi (*παραστάτης*) che circondavano in epoche più remote gli alberi dei bastimenti attici. Infine le due linee a poppa dietro il guerriero frammentato appartengono probabilmente a quelle gomene (*Pardunen, επίτονοι*), le quali reggono fermo l'albero contro la forza delle vele gonfiate.

Alla prora della nave del n. 78, di cui rimarco solo le particolarità, si attacca quella gomèna (*Stag, πρότονος*) che regge l'albero in avanti. Nel mezzo sorge l'albero stesso fornito, come pare, dell'antenna e della gabbia in guisa d'un imbuto (*καρχήσιον*) che pure nelle navi egizie di Ramses è formata come un calice. La vela è vela d'antenna ed i quadrati rappresentativi accennano o pezzetti di tela, onde è formata, o i cordoni cucitivi dentro che la proteggevano da grandi rotture. Sul bordo della nave si estende la stessa striscia del n. 77, sopra la quale è unicamente a rimarcarsi la specie di palizzata, a cui si attacca una parete, che protegge i fianchi dei rematori, così che la nave è *κατάπρακτος*. Egli è possibile che dietro quella parete si trovasse una coperta superiore, e che quindi il bastimento fosse un *κατάπρακτος κατάστρωτος*; ma quanto a me, io ritengo sia piuttosto un *κατάπρακτος ἄστρωτος*, cioè senza quella coperta superiore, ed allora questa sarebbe la prima rappresentazione che ne sia giunta fino a noi. »

G. HIRSCHFELD.

STATUE ARCHAÏQUE D'APOLLON.

(*Mon. dell'Inst. Vol. VIII Tav. XLI*)

Apportée de la Grèce, par Percy Clinton Viscount Strangford; à présent au Musée Britannique, « hellenic room ». Marbre de Paros; hauteur du fragment 1 mètre. Manquent: les deux bras à partir des deltoïdes, les deux jambes au-dessous des genoux et le bout du nez; le reste, à l'exception de quelques petites lésions, est d'une conservation admirable.

Apollon est représenté debout, dans la pose archaïque habituelle, avançant le pied gauche, les bras, autant que l'on peut en juger, rejetés en arrière, par conséquent les coudes pliés de façon à soutenir avec les mains des attributs, tout cela à peu près comme dans le célèbre bronze du Musée Britannique, qui est considéré comme une copie de l'oeuvre de *Kanachos*.

On a beaucoup parlé du personnage que représentent les statues de cette espèce. Si nous avons conservé à la nôtre le nom d'Apollon, au lieu de la dénomination générique d'éphèbe, ce n'est que pour la rapporter par là à une certaine classe généralement connue sous ce nom. Il n'y a que la position des bras, faisant supposer la présence de quelque attribut, qui puisse porter à l'idée de l'attribuer au type d'un dieu, tandis que l'extérieur des parties conservées ne présente rien qui puisse justifier une autre dénomination que celle d'éphèbe, car même la coiffure, sur laquelle Friderichs¹ basait ses preuves pour la dénomination du marbre de Tenée comme étant une statue d'Apollon, ne décide pas cette question, car nous rencontrons des cheveux longs chez des éphèbes, comme p. e. chez les guerriers du temple d'Égine.

Quant au style, notre statue est des plus remarquables, tant par le fini de l'exécution et la précision du style, que par l'intérêt qu'elle nous inspire comme exemple d'une nouvelle nuance de l'art archaïque, qui tient le milieu entre le style de l'Apollon de Tenée et celui des statues du fronton occidental du temple d'Égine, penchant toutefois vers ce dernier.

Malgré que la pose de notre statue corresponde à celle de la plupart des oeuvres archaïques, elle est moins

¹ Bausteine p. 7.

forcée que celle de l'Apollon de Tenée. La tête, d'aplomb sur les épaules, est un peu inclinée en avant, tandis que dans la statue de Tenée elle est plutôt renversée en arrière; les épaules ne sont pas baissées comme chez l'Apollon de Tenée, elles sont plutôt haussées, ce qui provient partiellement de la position des bras. La taille est marquée beaucoup plus haut que chez la statue de Tenée, mais elle est encore fortement serrée; les jambes sont dans la même position chez les deux statues, mais dans la nôtre les détails en sont plus délicats.

Les cheveux de l'Apollon de Tenée sont à peine indiqués dans la sculpture; ils sont exprimés par des lignes horizontales par derrière, par devant par des lignes verticales. Ceux de notre statue sont exécutés à peu près comme chez le jeune homme penché du fronton oriental d'Égine; ils descendent du sommet de la tête en mèches ondulées et parallèles: à la hauteur de l'oreille ils sont retenus par un étroit bandeau, dont le noeud était travaillé à part, en bronze, et fixé dans un petit enfoncement pratiqué audessus du milieu du front; par devant une rangée de boucles rondes s'échappe du bandeau; par derrière les cheveux forment une natte relevée et rattachée sur la nuque. Les oreilles sont plus soigneusement travaillées que chez l'Apollon de Tenée, mais elles sont placées plus haut et plus en biais que chez le guerrier d'Égine. Les yeux sont plus profonds et plus droits, le profil est plus régulier, le sourire plus naturel, le menton et les joues plus charnues que chez le marbre de Munich; tous ces détails rapprochent encore le visage de notre statue de ceux du groupe occidental d'Égine.

Pour continuer plus exactement la comparaison, prenons d'entre les statues d'Égine le *promachos* de

l'aile gauche du fronton occidental, sa pose se rapprochant le plus de celle de notre statue. Le cou de l'A. de T. a la forme d'un tronc cylindrique, celui du nôtre est très large dans sa base, et par cela se rattache plus organiquement aux épaules ; les détails en sont plus sentis, comme p. e. la jugulaire et le sternomastoïde. Chez l'A. de T. la poitrine et le ventre sont rendus faiblement et vaguement, le thorax est très long, le ventre démesurément allongé et serré à la hauteur du bassin, les détails en sont à peine indiqués ; dans notre statue la poitrine est fortement exécutée, le thorax est raccourci et mieux dessiné, ce qui fait que la taille se trouve plus haut, le sternum, les côtes et l'ensiformis sont bien exprimés. Le ventre, mieux dessiné, présente trois divisions ; le bas du ventre ne se sépare plus aussi brusquement. Le torse de la statue éginète, que nous avons choisie comme troisième point de comparaison, se distingue à son tour du nôtre par une plus grande délicatesse des détails, surtout au ventre, dont les divisions, indiquées chez notre statue par une ligne verticale et deux horizontales sur une surface presque plane, sont remplacées pour un modelé plus accompli ; le bas du ventre y est encore plus court. La même progression peut être constatée dans toutes les autres parties des statues que nous avons mises en rapport. Pour terminer nos comparaisons, remarquons que les veines ne sont pas indiquées sur notre statue, tandis que sur toutes celles du fronton occidental d'Égine elles sont exprimées, lorsqu'elles sont tendues par l'action des membres, enfin sur les figures du fronton oriental, elles se présentent partout dans leur développement naturel.

A. PRACHEV.

STÈLE SÉPULCRALE
DE PHILIS, FILLE DE CLÉOMÈDE.

(Tav. d'agg. L.)

Hauteur m. 1,50, largeur du bord inférieur 0,91. Marbre de Paros à gros grains. Trouvée par E. Miller sur l'île de Thasos en 1864. L'inscription a été publiée dans la Revue archéologique VIII (1865) (n. 5.): E. Miller, inscriptions grecques inédites découvertes dans l'île de Thasos. A présent au Louvre, dans « la salle de la sculpture grecque primitive. »

Par sa forme générale, cette stèle appartient à la classe des *ναΐδια*, aediculae. Une jeune femme, Philis, fille de Cléomède, comme nous le dit l'inscription gravée sur la frise du monument, est représentée assise sur un tabouret, *δίπους*, les pieds placés sur un escabeau à pattes de lion; elle est vue en profil, la figure tournée à droite. Sa toilette consiste d'un chiton talaire à longues manches boutonnées, pardessus lequel est drapé un himation, qui lui serre les jambes et remonte par derrière jusqu'à la hauteur des épaules, où il est retenu de manière à former un petit capuchon, qui au besoin pourrait être ramené sur la tête. Les cheveux sont rassemblés dans un bonnet, *σάκος*, très soigneusement travaillé, dont ils s'échappent par devant en formant une rangée de grosses boucles, tandis que par derrière ils retombent en houppe; le bras droit est orné d'un bracelet.

La tête légèrement penchée sur la poitrine avec une douce expression de tristesse, Philis soutient de sa main gauche une cassette à demi fermée, dans laquelle elle place de la droite un petit rouleau, symbole

qui ne se trouve pas d'ordinaire sur des tombeaux de femmes, celles-ci étant pour la plupart accompagnées soit d'une corbeille à laine, soit d'un fuseau, d'un peigne, d'un miroir ou d'une clef. On peut donc supposer que, dans ce cas, le rouleau est un trait caractéristique de Philis, fille de Cléomède, qui la désigne comme une femme adonnée aux occupations intellectuelles, peut-être comme poète.

La délicatesse du relief s'unit à la noblesse et à la simplicité de la composition pour produire une impression sympathique, malgré que le dessin de quelques parties, comme par exemple celui de la main et du pied droits, n'est pas irréprochable.

En comparaison de la plupart des monuments attiques, comme de la stèle publiée par Stackelberg¹, les proportions sont un peu lourdes et carrées. Cette carrure, la position de l'oreille, qui est posée trop haut et un peu de travers, l'irrégularité du profil de l'oeil, les zig-zag formés par les plis de l'himation, prouvent que ce relief touche par son style à la première école attique. En effet, le type du visage rappelle celui de quelques têtes de la frise du Parthénon, p. e. la figure de *Peitho*, ou de celles des éphèbes portant les amphores².

Nonobstant la remarque de E. Miller, qui les dit « très anciennes », les lettres ne présentent rien d'archaïque, mais ne contredisent pas notre hypothèse quant à la date. Le marbre conserve encore des traces de peinture, même — ce qui est très rare dans la sculpture antique — sur les chairs, surtout sur la joue, où la couleur forme une légère couche rosâtre. Quelques-uns

¹ Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, Taf. I; Sohmaase, *Geschichte der bildenden Künste* II Bd. 2. ed. p. 224.

² De Laborde, Parthénon.

des détails, comme les courroies de la sandale, n'étaient exprimés que par la peinture.

Sans doute notre monument n'appartient qu'à un genre subordonné de l'art, qui touche à la manufacture, mais c'est surtout dans des oeuvres pareilles que le génie esthétique de la Grèce apparaît dans toute sa grandeur, imposant son cachet même sur les productions que nous sommes habitués à regarder comme les moins artistiques.

A. PRACHOV.

IL RITORNO DI ULISSE.

(*Mon. dell'Inst. vol. VIII. tav. XLII; tav. d'agg. M.*)

Le imagini di uno schifo trovato presso Chiusi e conservato in quel museo, si riferiscono al ritorno di Ulisse. Parlando in primo luogo di esso, credo non fare cosa inutile, se nuovamente passerò in rassegna le altre opere figurate antiche dello stesso mito, e le sottometterò quà e là ad un nuovo esame. Ambedue i seguenti articoli daranno occasione ad una digressione che tratterà di una certa particolarità.

1. *Schifo di Chiusi.*

Le scene figurate sui due lati del vaso sono divise e circoscritte da un'elegante ornamento sotto i due manichi. In uno dei lati (tav. XLII n. 1) veggiamo una donna seduta sopra una semplice sedia senza appoggio, pensierosa; essa sovrappone la gamba sinistra sopra il ginocchio destro, e sulla gamba poggia il gomito destro, mentre nella mano riposa il mento. Sopra il lungo chitone essa porta l'himation avvolto intorno

al capo ed al braccio destro. La posizione e l'avvolgimento degli abiti producono un'effetto assai espressivo: la donna è abbandonata ai suoi mesti pensieri. Un gran telaio (*μέγας ἰστός*, Od. I, 94 ed altrove) empie l'intero fondo del quadro. Il pensiero corre subito a Penelope.

O venuto dal difuori, o in procinto di uscire (non portandosi in casa lancia) a lei si accosta un giovane vestito solamente dell'himation e con due lance in mano; egli sembra voler diriggere il discorso alla donna, ma ella appena vi fa attenzione. Sopra quel giovane si vede l'iscrizione *Τηλ]έμ[α]χος*. Con ciò è tanto più sicuro, che la donna sia Penelope. In questa figurata unione di Telemaco e Penelope nell'*ὑπερώϊον* non si può con sicurezza riconoscere alcuna scena della Odissea.

All'altro lato del vaso (tav. XLII n. 2) sta Ulisse (*Ὀδυσ[σ]εύς* sopra iscritto) col pilos sulla testa e vestito dell'himation. In una posizione felicissimamente disegnata egli si appoggia coll'ascella destra sopra una grossa gruccia; alla sinistra egli tiene sulla spalla un'altro bastone, dal quale pende in alto una tasca ed un'otre come destinati al vitto ed alla bevanda; anche dalla parte più bassa del bastone sembra pendere una tasca. Questi utensili ricordano sufficientemente il travestimento, nel quale Ulisse secondo il poema venne in città, colla *πήρη*, col bordone. Oltre ciò egli non ha nulla di meschino o di mendico, come Minerva lo fa figurare nella Odissea, egli è piuttosto una figura vigorosa, barbata, con capelli ricci, che nell'Odissea gli vennero restituiti da Minerva invece della testa calva, quando la figura di mendicante deve scomparire. Qui si dividono, come facilmente si comprende, l'idee del poeta e dell'artista.

Ulisse poggia la gamba sinistra al bacile (λίθης), che sta sul suolo. La forma del bacile e l'uso di esso ci sono noti dalle rappresentazioni vascolari, ove Teseo deve lavare i piedi a Schirone ¹. La vecchia serve, così indicata dal pittore del vaso mediante i capelli bianchi, porta soltanto un chitone cinto ed è ginocchione innanzi il bacile. Essa afferra il piede del padrone colla sinistra e lavando la gamba muove sù e giù la destra, nella quale operazione la vista della cicatrice deve condurre al riconoscimento; forse essa in quel momento già se n'è accorta, e perciò tutta stupefatta guarda in alto. La vecchia che nella Odissea ora si chiama Eurynome, ora, e giusto nella scena del riconoscimento, Eurykleia ², qui nella iscrizione è chiamata Ἀντιφάτα. Dietro a lei sta un fido di Ulisse, riconoscibile qual servo già mediante il vestito, che consiste in una specie di grembiale avvolto ai lombi; prendendo parte alla scena egli stende le mani. Egli è Eumaios (Εὐμ[αι]ός), come sta scritto sopra di lui.

La rappresentazione della nostra imagine vascolare diverge di nuovo dalla descrizione della scena di riconoscimento data dall'Odissea (XIX, 386 seg.)

Molto rimarchevole è sopra ambedue le imagini la fina moderazione nella scelta del momento, mediante la quale la situazione prende ogni volta un carattere alquanto incerto. Telemaco sta sul punto di parlare a Penelope, Eurykleia o Antiphata, come qui è chiamata, sembra essere sul principio del riconoscimento; e pure non si sa nemmeno, se già non abbiamo troppo spinto la supposizione. Un brusco avanzarsi nella spie-

¹ *Archaeol. Zeitung* 1865 tav. CXCIV, 1.

² Il Hartel mi ricorda, che Bonitz ha dato la letteratura nell'opera *Ueber den Ursprung der homerischen Gedichte*, seconda edizione, 1864 p. 31 e nota 110.

gazione guasterebbe quì tutto. Anche l'interprete, come fece il pittore, deve lasciare alla fantasia dello spettatore un piccolo campo, seppure oscillante, solamente attorno ad un puntino. In simil guisa operò l'artista nello scegliere il momento nel raffigurare il discobolo ritto in piedi esistente nella sala della biga del museo Vaticano; s'egli non era di sicuro Alcamene¹, era certamente un Ateniese. Ma vorrei particolarmente paragonare riguardo al momento scelto il rilievo conservoci in tre esemplari di Orfeo con Euridice ed Hermes², nel quale egualmente è difficile disconoscere la maniera attica. Vedremo in altre opere d'arte scelto un momento posteriore e molto più di effetto per rappresentare il riconoscimento di Ulisse. In generale appartiene alla maniera greca più tarda il tendere nelle opere d'arte al massimo dell'azione e del sentimento. Ma sembra che la maniera attica confermi la tesi di Lessing, che l'estremo dell'azione sia il meno fecondo, tesi che questi desunse dallo studio del Laocoonte, il quale per verità già non vi si conforma perfettamente.

Vengo ora alla digressione richiesta da una singolarità, come dissi da principio. Sul vaso chiusino per la prima volta incontriamo raffigurato il telaio di Penelope, anzi per la prima volta un particolareggiato telaio greco. Il telaio sta ritto, come nel poema si parla del telaio di Penelope e di altri telai. Esso è di una forma più antica, la quale, come mi si dice, oggi si è conservata solo nella tessitura dei Gobelin; al lato di questa forma venne nell'antichità posteriore anche in uso il telaio orizzontale, forma oggi comune. Come l'arte del tessere è antichissima proprietà della

¹ Kekulé *Archaeol. Zeitung* 1866 pag. 169 seg.

² O. Müller *Handb. der Archaeologie* § 413,4.

stirpe greca e da lei fu portata in Grecia, così anche il telaio ritto in forma ancora molto primitiva fu da loro importato. Fu perciò del tutto giusto attenersi ai telai di popoli affini rimasti nel loro sviluppo industriale in un grado primitivo, per formarsi un'idea del telaio greco, attesa la mancanza di un'opera d'arte greca, dal quale se ne poteva con esattezza ricavare il concetto. Tale conservazione delle forme antichissime sovente trovasi nei paesi settentrionali. L'Islanda¹ offrì un'insegnamento sulla forma dell'antico telaio greco negli attrezzi, che ivi erano ancora in uso nel secolo passato. La forma del telaio, che si potè ricostruire quale era in uso presso gli abitanti delle palafitte², vi si aggiunse come supplemento. La cognizione di questi documenti, come pure di altre importanti testimonianze dell'antica letteratura, io la debbo particolarmente alla dissertazione di Ritschl sulle antiche pietre da peso negli *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, fascicolo XLI (1866) pag. 9 seg. ed alle diligenti raccolte, sulle quali anche Ritschl si basa, di Schneider Saxo nella sua edizione dei *Scriptores rei rusticae veteres latini* vol. IV pag. 359 seg. nell'indice sotto la parola *tela*. Non ho potuto far uso dei frammenti d'una dissertazione sull'antico telaio scritta da Alessandro di Humboldt coll'aiuto di Heyne, essendone troppo tardi stato avvisato da Benndorf. Vedi K. Bruhns, *Alexander von Humboldt* (Lipsia 1872) I pag. 87-89.

Il telaio di Penelope, come il pittore vascolare del vaso di Chiusi lo ideò e rappresentò circa 400 anni

¹ Olaus Olavius *Oekonomische Reise durch Island* tradotto in tedesco, Dresda e Lipsia 1787 p. 439 seg. tav. XII.

² *Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich* vol. XIV, 1 (1861) pag. 22.

avanti Cristo, differisce da quello islandese raffigurato e descritto da Olavius, da un'altro nordico del medio-evo proveniente dalle isole di Faroè, ora conservato nel *Museet for de nordiske Oldsager* ¹ di Copenaghen e pubblicato da Worsaae ², ed anche da quel telaio degli abitanti delle palafitte ricostruito da Paur, principalmente in un punto, la cui intelligenza io debbo alle competenti spiegazioni fornitemi dal sig. Reckenschuss, presidente della Camera di commercio della Bassa-Austria in Vienna.

Come nei tre addotti esempi l'ossatura del telaio sul vaso di Chiusi consiste di due pali ritti (*ιστόπλοδες*) che debbono essere all'estremità infissi al suolo. Sul vaso, ove solo un palo è interamente eseguito, esso finisce a basso in un cavicchio, che certo servì per conficcarlo nel terreno.

Pel confronto io indico il telaio islandese con I, quello del medio-evo nordico disegnato presso Worsaae con W, quello degli abitanti delle palafitte ricostruito da Paur con P, inoltre quello disegnato presso Ciampini ³ e Montfaucon ⁴ del Virgilio vaticano con V, quello anche presso Montfaucon ⁵ ricavato dai commentari parigini su Giobbe (circa del X secolo) con G, e finalmente quello del vaso chiusino con C.

Da tutti i nominati telai ed anche da uno egiziano presso Wilkinson *Manners and customs* ecc. III pag. 135 si distingue C, dunque il telaio di Penelope, come fu ideato ed eseguito dal pittore sul vaso chiusino, per un

¹ *Katalog*. 1872 pag. 57 n. 200.

² *Nordiske Oldsager i det Kongelige Museum i Kjøbenhavn* (2^a edizione K. 1859) tav. 159.

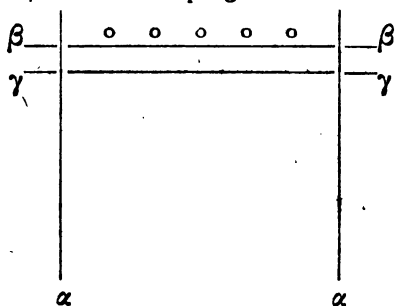
³ *Vetera monumenta Romae* 1690 tav. XXXV, 1.

⁴ *Antiquité expliquée* III, 2, CXCIV. pl. à la pag. 358.

⁵ L. c.

dipresso verso l'anno 400 a. C., principalmente in un punto, che forse io non avrei ben compreso senza la competente spiegazione che di buon grado mi fece il lodato sig. Reckenschuss.

In tutti i menzionati casi l'ossatura del telaio consiste di due pali verticali, i quali dovevano esser fortemente infissi al suolo, ed a ciò serviva certamente il cavicchio, onde a basso termina quel palo chiaramente eseguito del telaio C. Presso C, come presso I, V e G sono per maggior solidità questi due pali al di sopra collegati mediante una traversa; in I essa è persino doppia. In I, V, G si trova sotto la traversa un palo tondo girabile per mezzo di una manovella, al quale sono fissate le trame (*Aufzug*, *στέμων*, *stamen*), ed intorno al quale può essere avvolto il tessuto mediante il moto della manovella, in proporzione che si va compiendo il tessuto dall'alto in basso, affinchè il lavorante possa continuare il suo lavoro presso a poco sempre nella stessa altezza. Questo ordigno si trova anche presso W e P, dove non esiste la traversa sopra i pali perpendicolari. Invece di questo meccanismo per far montare il tessuto compiuto se ne trova in C uno più primitivo, a fine di spingere in alto il tessuto.



Anche qui sotto la traversa ($\beta\beta$) si vede una seconda traversa ($\gamma\gamma$) fra i due pali perpendicolari ($\alpha\alpha$),

alla quale poteva anche essere fissata la trama, e su cui, come lo disegnò il pittore vascolare, pende la parte compiuta del tessuto; ed affinchè questa parte stesavi sopra non ricada a basso, specialmente pel movimento del tessere, si veggono nella traversa ($\beta\beta$) una quantità di puntelli (o, sul vaso ve ne sono nove), i quali sono infissi in buchi. In tal modo potevano essi reggere il tessuto e far sì ch'esso si tirasse anche di più nell'altra parte. Sei di questi puntelli (o viti?) hanno manichi tondi e piatti e non già in guisa di globi. Facilmente si vede, come in confronto di questo meccanismo alquanto incommodo, il bastone tondo colla manovella indicato negli altri telai sia già un perfezionamento, il quale del resto forse a torto si suppone in P. Mediante l'introduzione del bastone tondo colla manovella divenne specialmente possibile di tessere un pezzo di stoffa più grande, mentre col meccanismo di C poteva esser fatto solamente un pezzo di vestiario lungo quanto il telaio era alto. Ciò per altro corrisponde esattamente al concetto omerico sul tessere un pezzo misurato di drappo da adoprarsi subito ad un' uso destinato, sia come drappo funebre, sia come chitone o himation.

Ciò spiega una parte del valore dell'immagine vascolare di Chiusi rapporto alla storia della tessitura, benchè io desideri assai, che altri uomini competenti trattino ancora questo argomento.

Il drappo stesso, in quanto pende compiuto sul telaio C, mostra gli stessi disegni, che ci son noti già da tanti drappi raffigurati sopra immagini vascolari, sovra ambedue i lati cioè gli antichissimi ornamenti lineari, risultanti nel modo più semplice dalla tecnica della tessitura, ed una striscia trasversale già più artificiosamente lavorata con figura di animali e di uomini forniti di ali (*δαίδαλα, θρόνα ποικίλα* ecc.), disegni che i

Greci avevano appresi dall'Asia occidentale. Con questa striscia trasversale figurata termina sul vaso quel pezzo del drappo finito; vi pendono fino al suolo i fili della trama (*Aufzug*, *στήμων*) non ancor tessuti. Come tali fili pendenti della trama di un grosso tessuto sono considerati i cannelli pendenti delle stalattiti in una grotta, e così risulta il concetto dei telai delle Ninfe Od. XIII, 107:

*ἐν δ' ἱστοὶ λίθοι περιμήκεις, ἔνθα τε Νύμφαι
φάρε' ὑφαίνουσιν ἀλιπόρφυρα, θαῦμα ἰδέσθαι.*

Se quella linea orizzontale indicata nell'alto della mano di Telemaco sia un filo trasversale (*κρόκη*), non mi è dato decidere; nulla si vede poi che indichi una navicella da tessere (*κρηκίς*).

Oltre le due traverse superiori (*καυόνες*) menzionate di sopra, lo scopo delle quali fu indicato, cioè una coi puntelli e l'altra per l'appoggio al tessuto, sul vaso sono indicate più in basso tre altre traverse.

La più alta di queste tre sta dietro la parte compiuta del drappo ed è visibile solo alle estremità; essa può servire solamente a dare un'appoggio al tessuto a fine di mantenerlo in posizione perpendicolare nel caso cedesse pel lavoro del tessitore che gli sta innanzi. Se per una calcolata esattezza il pittore mostrò pendenti innanzi le altre due traverse i fili della trama, allora dovrà dirsi ch'esse servivano allo stesso scopo. Se queste due traverse si dovessero ritenere per un'ordigno destinato alla separazione dei fili della trama per agevolarvi il passaggio della navicella col filo trasversale, allora i fili della trama avrebbero dovuto pendere alternativamente in avanti ed indietro di esse. Un'ultima particolarità molto istruttiva di questo telaio

di Penelope sul vaso chinsino sono i pesi (*ἀγῶνες* o *λίται*), i quali pendono all'estremità dei singoli fili della trama, dando loro la necessaria tenzione. Questo apparecchio che oggi è del tutto venuto fuor d'uso e che sembra abbandonato anche negli esempli addotti in V ed in G, pel quale Schneider e Ritschl hanno raccolte e spiegate le testimonianze classiche specialmente presso Aristotele, Galeno e Seneca, esiste sopra I, W e P; ma il mio esperto consigliere il sig. Reckenschuss mi fece osservare che anche qui C è concepito più primitivamente che in I, W ed anche P, pendendo in C ad ogni singolo filo della trama un peso, mentre negli altri già gruppi di fili sono adunati ad un peso.

I pesi dei telai nordici I e W sono alquanto rotondi; che dessi erano di pietra e che avevano un'intaglio intorno per legarvi il filo, si vede dagli esemplari conservati p. e. nel museo di Schwerin ed altrove. I pesi sulla pittura vascolare greca C hanno una forma più gentile, conica. Noi comprendiamo che, sebbene la meccanica del telaio greco si mostri meno perfetta di quella del nordico, il quale è di vari secoli posteriore, pure la formazione degli utensili greci mostra una eleganza maggiore; e questa è in piccolo ed in particolare la relazione della meccanica e del modellamento che distingue dagli antichi gli oggetti moderni.

La forma conica dei pesi del telaio sul vaso chiuso serve come ulteriore ed opportuna conferma alla già felice spiegazione di antichi utensili di creta a noi conservati in una semplicissima forma conica o piramidale, i quali sono forati alla punta per dar passaggio al filo, cui furono appesi. Della loro straordinaria quantità e generale diffusione si può avere solamente un giusto concetto sui molti e svariati luoghi del suolo greco

e romano, poichè oggetti tanto poco rimarchevoli naturalmente non si disegnano e descrivono che solamente in speciali circostanze. Che fossero questi oggetti pesi da tessitori destinati a quell'uso che vediamo sul nostro vaso, era già da lungo tempo una supposizione vaga come le altre, la quale Salinas (*I monumenti sepolcrali scoperti presso la Chiesa della S. Trinità in Atene*, Torino 1863 pag. 16 tav. IV a. b) pel primo stabilì saldamente, adducendo le testimonianze radunate da Schneider Saxo l. c., supposizione che in seguito Ritschl l. c. confermò con una esplicita spiegazione. Questa letteratura non era nota a Dumont, il quale nel suo libro *Inscriptions céramiques de la Grèce* (Paris 1872) pag. 50 seg. e pag. 405 seg. pondera solamente le differenti supposizioni più antiche per decidersi finalmente a ritenere, che tali oggetti di argilla siano imitazioni di paste piramidali adoperate nei sacrifici specialmente nel culto dei morti. Che a questo scopo il foro operato nella parte superiore di essi, già da Dumont stesso menzionato, sarebbe stato del tutto inutile, ciò solo basta per rendere impossibile questa spiegazione, e tutto al più si potrebbe credere che i venditori di tali oggetti li avessero conservati ed esposti alla vendita infilati in corde. Crederei superfluo, se qui volessi un'altra volta ponderare tutti i motivi pro e contra le differenti opinioni riguardo alla destinazione di questi numerosi oggetti di argilla pervenutici, e se volessi confutare quell'argomento, del quale si serve Dumont per escludere il loro uso a pesi di tessitore, come pure le quattro ragioni da lui adottate in favore della sua spiegazione. Se Dumont aggiungesse al trattato sugli utensili sudetti la letteratura a lui rimasta ignota, e la testimonianza dell'immagine vascolare di

Chiusi, allora credo egli stesso verrebbe alla spiegazione fissata per la prima volta dal Salinas ¹.

Riguardo al vaso di Chiusi ho finalmente solo da osservare, che l'epoca cui rimonterebbe (400 a. C.) e da me stabilita nel corso della dissertazione sul telaio, mi risulta dal carattere del disegno e dalla forma delle lettere. Ambedue questi distintivi si accostano alla forma ed alle lettere della coppa di Codro.

II. *Il ritorno di Ulisse* *sopra altre antiche opere d'arte.*

Non v'ha opere d'arte spettanti ai primi cinque libri dell'Odissea, ma in gran numero riguardano i racconti del sesto fino al dodicesimo libro. Col tredicesimo libro comincia una nuova lacuna, la quale giunge

¹ Alle impresse iscrizioni e marche delle ἀγγύδες di creta dell'Attica comunicate da Dumont l. c. p. 407-409, io ne aggiungo alcune che mi notai nell'anno 1861 da esemplari appartenenti alla collezione della società archeologica di Atene, ed attesa la rarità di pubblicazioni di tali utensili sono raffigurati alcuni esempi di esemplari interi e di bolli sulla tav. d'agg. M.

ARI a lato della base di un cono;

A sopra la punta tagliata d'una piramide;

K in ugual modo;

(Μυρ) (tav. d'agg. M d) a lato della base di un cono, forse identico a quello presso Dumont 5,3.

Molto ben conservata trovai la medesima marca due volte ripetuta ai lati opposti d'un piramidale peso da tessitore, rappresentante una donna in chitone e con una treccia da fanciulla dietro la testa, che si avvanza a sinistra verso un thymiaterion stendendo verso esso la mano come per spargere incenso (tav. d'agg. M c).

Osservai inoltre una stella (tav. d'agg. M e), come pure differenti marche composte di linee o punti alquanto difficili a descriversi (tav. d'agg. M, b. g. h. i.). Varie volte trovai un'oggetto ovale aguzzo (tav. d'agg. M, f) (probabilmente identico al n. 3 di Dumont « un dessin dont il est difficile de reconnaître le sens, mais qui a une grande analogie avec la forme même du cône »), una volta colla marca ΜΕΛΙΣ, e varie altre volte, precisamente là dove Dumont dà

fino al libro decimottavo. Si trova quindi la figura isolata di Ulisse in forma di mendico, con sicurezza almeno sopra un tipo di monete, probabilmente anche sopra pietre intagliate. Il libro decimono- nono poi contiene una scena, la quale divenne soggetto favorito degli artisti, il riconoscimento di Ulisse mentre Eurykleia gli lava il piede. Come sul descritto vaso chiusino, così anche altrove questa scena si collega con una rappresentazione di Penelope afflitta, la figura della quale fu eseguita anche sola. Possiamo inoltre anche dimostrare in rappresentazioni

la citata descrizione, col marco ΓΑΥΚ sullo stesso esemplare. Quell'oggetto ovale aguzzo in un'esemplare era un'anfora interamente ben conservata: tav. d'agg. M, f²; esemplari meno ben conservati f¹, f³. È facile a comprendersi che un vasaio scegliesse tale marco.

Il bollo che Dumont descrive sotto il n. 2 come « un homme qui met un genou en terre » è probabilmente lo stesso in cui io credetti di riconoscere la figura popolare agli Ateniesi d'un arciere scita, a cagione della giacca attillata, del beretto piegato da una parte, di alcune tracce di turcasso dietro il dorso e dell'attitudine del braccio; tav. d'agg. M, a.

È assai sorprendente che Dumont crede poter cercare in questi bolli qualche altra cosa che segni di vasaio o marche da fabbrica. In Atene la fabbrica maggiormente rappresentata è quella colla marca ΓΑΥΚ: già Ritschl vide in essa rappresentato il nome del vasaro Γλόκων; ma Dumont adduce la forma ΓΑΥΚΥ che io non vidi. Differenti da bolli sono le iscrizioni graffite, come quelle che Ritschl l. c. per ciò differentemente spiega. Cavedoni ha menzionato un'esemplare con iscrizione apparentemente latina (*Bull. dell'Inst.* 1841 pag. 20. *Indicazione dei monumenti antichi del museo Estense del Catajo, Modena* 1842, pag. 64, nota 52). Nei *Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, fascicolo XLIII, 1867, tav. IX ne comunicai un'esemplare munito con iscrizioni a bollo latine su tutte le quattro parti nel museo di Lione che fu trovato nella Saone. Finalmente ricordo, che nel gabinetto d'antichità di Copenaghen (n. 315. 358. 917) esistono tre pesi di tessitori di piombo, i quali a motivo della grevzza del materiale sono più piccoli dei soliti d'argilla. Provengono dessi secondo una comunicazione del sig. Direttore Müller dall'antica collezione dell'arcivescovo Capece Latro di Taranto.

figurate l'incontro di Ulisse e di Penelope e l'uccisione degli amanti.

Passando io qui nuovamente in rassegna l'ultimo gruppo delle opere d'arte spettanti all'Odissea, le rappresentazioni di scene cavate dalla storia del ritorno di Ulisse, non farò di nuovo menzione di quelle immagini che già nell'opera di Overbeck *Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreise*, pag. 800 seg. con ragione furono o espressamente escluse o tacite, come falsamente riferite al suddetto punto del mito di Ulisse. S'intende da per se, che io in genere abbia profittato tanto dei lavori di Overbeck, quanto dei suoi predecessori, nonchè delle aggiunte di Welcker¹, le quali però contengono varie cose non sostenibili, e s'intende pure che io lascio libero campo ad altri di esaurire l'argomento.

1. *Ulisse come mendicante.*

Così il più sicuramente si spiega la rappresentazione sul rovescio dei denari di C. Mamilius Limetanus, secondo Mommsen degli anni 87-81 a. C. Anche qui, come sul vaso chiusino, la figura di Ulisse è imponente. Egli con pilos, chitone, mantello ed alti slivali, un nodoso bastone nella sinistra, si avvanza per-

¹ *Archaeol. Zeitung* 1853 p. 106 seg. *Alle Denkm.* V p. 224 seg. Non è ammissibile la spiegazione della scena campestre presso Dubois-Maisonneuve per Ulisse in casa di Eumaios; in quanto alla confusione riguardo un preteso rilievo ne verremo in chiaro più tardi, parlando di un cameo di Vienna; il vaso di Parma fu spiegato più giustamente da Overbeck come anche quello della raccolta di Luciano Bonaparte da Panofka e Brunn (*Ann. dell'Inst.* 1858 pag. 363), con che fu anche data la spiegazione per Achille invece di Penelope nel vaso di Berlino n. 884. Nulla so di sicuro riguardo al vaso di Bassaggio. La spiegazione del vaso *Ann. dell'Inst.* XIII tav. I. K per Penelope neppure è sostenibile.

gendo la mano destra aperta in alto, dunque da mendico; un cane abbaia verso di lui. Che i Mammi sceglierono la testa di Mercurio per l'averso, e quella di Ulisse per il rovescio delle loro monete, perchè essi facevano discendere da costoro la loro stirpe, ciò fu dimostrato da Eckhel dandone così una sicurissima spiegazione. Overbeck ha osservato, che l'immagine della moneta non concorda affatto colla scena fra Ulisse ed il suo cane Argos descritta nell'Odissea. Forse si dovrebbe per ciò abbandonare questa denominazione e riconoscere Ulisse mendico e viandante con un cane che gli abbaia contro; e così la situazione diviene vivace ed intelligibile.

Così pure sopra le gemme Ulisse appare qual mendico dal gesto della mano stesa, ma senza il cane, presso Overbeck 88. 89. 90, inoltre in un disegno d'una pasta presso l'abbate Dolce, presso Tischbein, e sopra un sardonico della collezione di Berlino (Toelken IV, 389). In opposizione a queste immagini che rappresentano Ulisse solamente come mendico, la gemma presso Overbeck n. 92 lo mostra realmento occupato col cane in modo, che chiaramente si volle rappresentare la scena secondo la descrizione dell'Odissea. Alla gemma presso Overbeck n. 93 in egual modo interpretata manca ogni attributo di Ulisse, in maniera che tanto questa, quanto la gemma presso Overbeck n. 95 debbono rigettarsi; su quest'ultima, che già Montfaucon pubblica secondo Beger, sono a vedersi solo tre pastori con un cane: tali rappresentazioni di pastori senza alcun significato mitologico non sono affatto rare sulle gemme di epoca romana. Non posso qui intraprendere, d'appresso le copie di queste gemme, alcun'esame riguardo alla loro origine antica o moderna. Un intaglio rassomigliante a quello presso Overbeck n. 92 nel museo

Thorwaldsen a Copenaghen (*Catalogo* II, n. 928) mi pare un lavoro moderno,

Senza sapere, se in realtà appartenga a questa categoria, registrerò qui solo da Story-Maskelyne *The Malborough Gems* (1870) pag. 61 n. 343: Nicolo. Intaglio. Una figura maschile sedente sopra un pithos in costume di Ulisse, pilos e chitone, colla iscrizione [moderna] ΔΙΟΓΗΝΕΣ (sic).

Sopra due coppe a vernice nera, una proveniente da Vulci (Overbeck n. 68), l'altra da Tarquinii (Helbig *Bull. dell' Inst.* 1867 pag. 129) la figura di Ulisse in Itaca è assicurata nel suo significato mediante il confronto con altre scene di Ulisse. Nel primo esemplare Ulisse è descritto seduto sopra una roccia, vestito d'una pelle, poggiato ad un bordone con un cane a lui dinnanzi.

Una figura per me del tutto enigmatica, intagliata sopra uno scarabeo del gabinetto imperiale di Vienna, è chiamata Ulisse da Sacken e Kenner (*Die Sammlungen des k. Münz- und Antikenkabinetts* pag. 432 n. 171); e se fosse Ulisse, si potrebbe pensare a lui mendico, e divergerebbe allora da tutte le immagini di questa specie.

2. *Ulisse riconosciuto da Eurycleia mentre si bagna i piedi.*

Questa scena già di buon ora trattata anche in Roma da Pacuvio, ora ci si presenta nella più antica opera d'arte greca sul vaso di Chiusi. Essa fu ripetute volte rappresentata anche in seguito sopra gemme che io accetto come genuine. A lato degli esemplari registrati da Overbeck sotto i nn. 99 e 100 debbono notarsi una carniola dell'I. e R. gabinetto in Vienna (Sacken und Kenner *Kat.* p. 442 n. 705) ed una

carniola nella I. raccolta nell' Eremitaggio a Pietroburgo proveniente dalla collezione Tatischev, del cui disegno sono grato ai sigg. Döll e Treu; inoltre una plasma di smeraldo della già collezione Dehn (Tischbein-Heyne *Homer nach Antiken* p. 24) pubblicata da Inghirami (*Gall. omer.* III, CXVI) senza alcuna indicazione dell'originale, e la quale poi erroneamente appare presso Overbeck n. 98 quale rilievo in terracotta.

In confronto al trattamento della scena sul vaso di Chiusi è tale avvenimento reso più espressivo su queste gemme, specialmente pel vivace moto di Ulisse, il quale vuole impedire alla vecchia di parlare. Così chiaramente espressa appare la scena anche in una delle parti secondarie d'un sarcofago di Marsiglia (*Ann. dell'Inst.* 1869, tav. d'agg. D) a sinistra nell'acroterion. Questa posteriore e più divulgata rappresentanza della scena (*Anthol. Pal.* IX 816) si avvicina molto di più alla descrizione della Odissea (XIX, 389. 480) che non lo faccia l'immagine sul vaso di Chiusi.

Questa stessa maniera di composizione ¹ si trova inoltre nei rilievi in terracotta d'epoca romana conservatici in vari esemplari. Overbeck ne disegna cinque esemplari, non ne manca uno neppure alla collezione Campana ora nel Louvre (*Cataloghi del museo Campana*, classe IV serie 4 n. 237, e la Penelope ivi appartenente n. 238). Se l'uno o l'altro di questi esemplari sia più o meno veramente antico, è poco importante, come accade fortunatamente tante volte dove tale decisione è difficile.

¹ Riguardo al piccolo gruppo di bronzo, che dicesi trovato in Itaca, il quale rappresenta il bagno dei piedi di Ulisse, conosco solamente le notizie riferite da Welcker presso Thiersch *Epochen der bild. Kunst unter den Griechen*, seconda edizione pag. 278 nota.

3. *Penelope affitta presso il suo lavoro*

Tale rappresentazione ci si presenta nuovamente sul vaso di Chiusi, ove la nostra attenzione fu particolarmente eccitata dal largo aggiunto del telaio. Che Penelope al suo telaio, partitamente raffigurato, fosse nell' antichità anche altrove un soggetto trattato dalla pittura, ciò ci è noto da Filostrato *imagg.* II, 28, dove la descrizione di tele di ragno maestrevolmente dipinte in una vecchia casa, comincia coll' osservazione, che quelle tele siano ben superiori ad un buon quadro, in cui si vedesse chiaramente il telaio di Penelope *στήμοσί τε ἰκανῶς ἐντέταται, καὶ ἄνθεα κείται ὑπὸ [?] τῶν μίτων.* La trama del tessuto (*στήμονος*) e le variopinte mostre (*ἄνθεα*) sono anche sull' imagine vascolare di Chiusi la cosa più saliente. In seguito Filostrato, secondo il suo stile, comincia subito a svaporare la sua descrizione, mentre continua dicendo, che sembra sentire la navicella tessitrice, ma Penelope piange e disfà il suo drappo.

È interessante, che mentre nulla fa supporre una diretta relazione fra un monnmento e l' altro, pure la mestizia di Penelope è posta in confronto col bagno dei piedi di Ulisse servito da Eurykleia tanto sul vaso di Chiusi quanto sui rilievi in terracotta. All' una tavola colla scena del riconoscimento si congiunge un' altra, su cui Penelope siede immersa nel duolo; due serve sono presso di lei; invece del telaio qui vi è aggiunto il cesto da lavoro sotto la sedia. Paragonando Penelope su questi rilievi di terracotta (Overbeck *tav.* XXXIII, 15) e quella sulla pittura vascolare di Chiusi, spicca subito la grande concordanza di questa figura sopra ambedue queste opere d' arte, le quali riguardo al tempo sono molto distanti fra loro e non possono essere considerate come imitazioni l' una dell' al-

tra. Qualche divergenza poi si fa subito rimarcare nella posizione della mano destra su cui poggia la testa, nella curva del ginocchio meno acuta sul vaso ove manca lo sgabello, finalmente nel panneggiamento molto variato della veste, in ispecie alla spalla sinistra. È chiaro da ciò che abbiamo innanzi agli occhi due rappresentazioni, indipendenti l'una dall'altra, di una figura seduta ed immersa nel dolore, soggetto che anche altrove nelle opere antiche s'incontra e che non sempre fu eseguito per rappresentare assolutamente Penelope. Si paragoni Elettra afflitta nel rilievo di Komnos (*Mon. dell'Inst.* VI. VII, 1861 tav. LVIII, 1), anche un'Achille afflitto (*Impronte gemmarie dell'Inst.*, cent. III, 37). La donna similmente seduta d'un anello d'oro di Pietroburgo (*Antiq. du Bosphore Cimmérien*, pl. 18, 9. *Impronte gemmarie dell'Inst.* cent. VII, n. 7) sembra assicurata per Penelope a causa dell'arco al suo lato, il quale dovrebbe essere quello di Ulisse. Non trovo però ragione di ritenere per Penelope in luogo d'una statua sepolcrale una statua di marmo di questa categoria nelle University-Galleries in Oxford (*Chandler marm. Oxon.* I, VIII) e se pure in fatto due statue del Vaticano destinate per una collocazione a mo' di rilievo, dal tempo di Thiersch varie volte chiamate Penelope, sono antiche copie posteriori d'un'originale antichissimo greco, il quale fu utilizzato direttamente o indirettamente dall'autore del soprannominato rilievo in terracotta per la figura di Penelope afflitta, pure da tutto ciò non risulta che l'originale stesso abbia rappresentato una Penelope. Qui dunque concordo con Pervanoglu ¹ e

¹ *Die Grabsteine der alten Griechen* (Leipzig 1863) pag. 47, nota, dove con ragione è respinta anche la pretesa Penelope d'un rilievo sepolcrale in Verona (Overbeck pag. 808, riga 6 segg.); cf. *Archaeol. Zeitung* 1866 Anz. pag. 267*.

nell'essenziale con ciò, che Overbeck espone nella seconda edizione della *Geschichte der griechischen Plastik* (I, p. 175 seg.) contro quello ch'egli ritiene per giusto nei *Bildwerke zum thebanischen und troischen Heldenkreise* pag. 807 seg. al n. 102. Non posso convenire al modo col quale Stark fa volgere la cosa (*Archaeol. Zeitung* 1870 pag. 73), asserendo che la statua sia realmente un monumento sepolcrale, ma la defonta « venga onorata nell'ideale della madre di famiglia Penelope ». Probabilmente con ragione fu anche oppugnata la interpretazione per Penelope di una statuetta del museo di Berlino (*Arch. Zeitung* 1867, Anz. pag. 86*).

Sui rilievi in terracotta sono presso Penelope due serve, e similmente secondo la testimonianza di Strabone ¹ presso l'Artemision in Efeso vi era una Penelope ed Eurykleia dell'artista Thrason. Non v'ha motivo di ritenere, come vorrebbe supporre Brunn (*Gesch. der griech. Künstler* I, p. 422), che due fossero le rappresentazioni, una Penelope e l'altra Eurykleia con Ulisse: al che fu indotto dai rilievi in terracotta. Sulla Penelope di Zeuxis abbiamo solamente le parole di Plinio « in qua pinxisse mores videtur » (N. h. 35, 63).

4. Incontro di Ulisse con Penelope.

Come la composizione della battaglia di Alessandro, che conosciamo il meglio dal musaico pompeiano, è stata ritrovata anche in un rilievo dell'Italia meri-

¹ XIV, p. 641 ἡμῖν δὲ δεικνυτο καὶ τῶν Θρασηῶνος τινα, οὐπερ καὶ τὸ Ἐκατήσιον ἐστὶ καὶ ἡ κρήνη (Meineke invece di κρήνη del Kramer) Πηνελόπη καὶ ἡ πρεσβυτις ἢ Εὐρύκλεια. L'interpunzione del passo presso Overbeck *Schriftquellen* p. 303, n. 1603 è probabilmente solo un'errore di stampa.

dionale, ed in un certo numero di rilievi d'urne etrusche, di modo che noi chiarissimamente conosciamo da ciò un'imitazione molto diffusa di una importante opera d'arte, ed il fatto del trasporto dalla invenzione in pittura alla ripetizione in rilievo, così da una rappresentazione dell'incontro di Ulisse con Penelope fu ripetuta almeno la figura di Ulisse in una pittura parietaria pompeiana (Helbig 1332) ed in un rilievo etrusco in Perugia (Conestabile *Mon. di Perugia* IV tav. XCVIII; Brunn *Urne etrusche* I tav. XCIX, 1 cf. *Zeitschrift für oesterr. Gymnasien* 1870 p. 876 seg.). Sul quadro pompeiano Penelope colla conocchia nella mano si avvicina ad Ulisse, il quale siede sopra un rullo nel cortile di sua casa; una serva sta contemplando dalla casa questa scena. Sul rilievo etrusco Penelope siede rimpetto ad Ulisse: essa si adorna coll'aiuto di due serve; l'artista etrusco volle raffigurarla assai scoperta.

Sopra un'altra urna cineraria di Perugia (Conestabile IV, tav. CVI, 3; Brunn tav. XCIX 2) colla iscrizione *Fastia Aemili Praesentia* Penelope siede parimente: una serva le regge uno specchio d'innanzi, mentre Ulisse le sta davanti osservandola attentamente.

Sopra una cassetta di specchio al contrario (*Mon. dell'Inst.* VIII, 1867, tav. XLVII, 1) Penelope sta in atteggiamento afflitto e penseroso ed Ulisse le sta parimente innanzi; un cane, che le opere d'arte talvolta aggiungono anche nella scena di riconoscimento con Eurykleia, siede fra loro e solleva lo sguardo verso Ulisse.

Brunn (*Urne etrusche* p. 131) ha senza dubbio ragione di non precipitare la spiegazione, quale dei due incontri dei sposi descritti nella Odissea si sia voluto raffigurare in queste opere d'arte. Come nella

figura isolata di Ulisse mendico ed in quella di Penelope afflitta non importava tanto all'arte rappresentativa cogliere i precisi momenti descritti nella poesia, così anche in questi gruppi ciò che maggiormente importava era la combinazione e la rappresentazione di caratteri interessanti. Penelope dirimpetto ad Ulisse sotto le spoglie di mendico nella sala del convito, ove giacciono a banchetto i proci, appare sopra due urne cinerarie etrusche (Brunn XCV, 1. 2) come più sviluppato trattamento dello stesso soggetto.

Finalmente facciamo menzione, quantunque non del tutto persuasi, di due pietre incise che Overbeck n. 104 e 105 riferisce all'incontro di Penelope e di Ulisse.

5. *L'uccisione dei proci.*

Questo avvenimento che Polignoto aveva dipinto nel tempio della Minerva Areia in Platea, ove, al dire di Welcker, i Greci fecero rispettare i loro diritti domestici come Ulisse, è dimostrato nella gran copia di antiche opere d'arte solamente sopra casse cinerarie etrusche. Ne abbiamo cinque (Brunn *Urne etrusche* XCVI, 3. 4. XCVII, 5. 6. XCVIII, 7): per la loro spiegazione mi riporto a Brunn, il quale dimostra pure, in quanto un rilievo etrusco proveniente dall'agro chiusino, che ancora attende una piena spiegazione, appartenga a questa categoria.

Non ardisco di annoverare qui come Ulisse la gemma presso Overbeck n. 106 a cagione della mancanza di ogni chiara caratteristica della figura che tende l'arco.

Cameo di Vienna (Overbeck n. 91)

Molte volte la rappresentazione di un bel cameo in calcedonio del gabinetto imperiale di Vienna è stato aggregato al ciclo delle rappresentazioni qui trattate; ma ciò fu a torto, e sono a provarlo.

Molte spiegazioni dell'immagine di questa pietra sono state date dal secolo XVI in poi: sacrificio ai Mani (Enea Vico), sacrificio a Bacco (Paolo Aless. Maffei), qualche altro sacrificio (Montfaucon), furore di Aiace (Winckelmann); quindi cominciano con Eckhel le spiegazioni per Ulisse: o per Ulisse che osserva le crapule dei proci (particolarmente Eckhel, cui fanno seguito Inghirami, Arneth, Sacken e Kenner con alcune modificazioni), o per Ulisse ospitato dal pastore (O. Müller, cui fa adesione Overbeck), o per Ulisse presso Laerte (Schorn nelle osservazioni sopra le tavole Tischbein), o forse per un sacrificio per l'armistizio dei Greci innanzi a Troia in presenza di Ulisse e di Minerva (Stephani).

Le differenti pubblicazioni della pietra, che servono parimenti di base alle differenti spiegazioni, sono ultimamente annoverate da Stephani nel *Compte-rendu de la commission archéologique de St. Petersbourg*, 1869 (P. 1870), pag. 107, nota 17, ove nel testo è dato il tentativo di spiegazione sopra indicato. Ma queste differenti pubblicazioni debbono innanzi esser rigorosamente scèverate.

Io ho potuto ripetute volte esaminare qui in Vienna la pietra in questione. Fra tutte le pubblicazioni esistenti solo due debbono riguardarsi come vere copie della pietra di Vienna: quella presso Eckhel (*Choix de pierres gravées*, 1788 pl. XXXVII) e quella presso Arneth (*Die antiken Cameen des k. k. Münz und An-*

tikenkabinets, tav. XVI, 6). Tutte le altre pubblicazioni o non sono tratte menomamente dall'originale di Vienna, o ne sono una deformazione.

La pubblicazione più antica apparve già nel secolo XVI eseguita dall'incisore Enea Vico (Bartsch, *Peintre graveur* XV, p. 319, n. 104) come n. 5 della collezione « *Ex antiquis cameorum et gemmae delineata liber secundus et ab Enea Vico Parmen. incis. D. Francisco Angelono devotionis ergo Philippus Thomassinus D. D.* » Questa incisione è copiata nell'opera *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de Rossi colle sposizioni di Paolo Aless. Maffei*, Roma 1708 parte III, fig. 37, e da questa passò di nuovo nel Montfaucon *Antiquité expliquée* etc. II, pl. XC, pag. 200. Particolare a questa incisione di Vico è uno scudo che poggia alla sedia del più volte così detto Ulisse, inoltre stivali alti alla stessa figura che hanno ben poco l'aspetto di antichi; completa diversità della pietra di Vienna nel vestiario della figura, che sta tranquillamente in piedi, sulla congiuntura della spalla destra, nella cinta ed al basso. Alla stessa figura è, presso Vico, eseguito il bastone più in basso che noi sia sulla pietra di Vienna, finalmente Vico ha parecchie varianti nella forma del vaso nel quale si versa il vino, nel disegno delle gambe davanti dell'ariete e nella testa di quell'animaletto nella mano dell'uomo situato del tutto a destra, il quale sulla pietra di Vienna somiglia ad una lepre. Molto simile alla versione del Vico deve essere stata una pasta di vetro con impronta a rilievo, che Winckelmann fece disegnare per la terza parte, non pubblicata, dei suoi *Monumenti inediti* (*Geschichte der Kunst des Alterthums* V, 3, 15). Tal disegno apparve poi inciso nell'edizione di Vienna (1776 pag. 135) e nell'edizione italiana della storia dell'arte di Win-

ckelmann stampata a Milano (1779) vol. I pag. 175 ed ivi fu riprodotto del tutto erroneamente come disegno di un rilievo; cioè una volta come rilievo del museo Capitolino, un'altra come uno della villa Albani; già Stephani ha rimarcato che tali rilievi non esistono. Il disegno è in un quadrato, ciò che facilmente lo fece credere un rilievo più grande; vi sono andate perdute alcune parti al disotto e ad ambedue i lati, al destro quasi una intera figura. La figura in ginocchio è posta sopra una pietra, il beretto della figura tante volte chiamata Ulisse ha ricevuto una forma particolare ecc. ecc. Dello scudo a lato del così detto Ulisse pare che non ve ne sia che un piccolo pezzo, anche le scarpe di questa figura ed il vestiario di quella, che più volte è stata denominata Minerva, concorda alla spalla ed alla cinta meglio colla versione di Vico che colla pietra di Vienna.

Inghirami ci dà finalmente nella *Galleria omerica* (1836, III, tav. 108) una vera interpolata copia eseguita sotto l'influenza d'una determinata interpretazione. Allo scudo vi è aggiunta una spada, e l'animaleto che sulla pietra di Vienna rassomiglia ad una lepre, che presso Vico e suoi successori è del tutto iriconoscibile e presso Winckelmann è disegnato con piccole corna, qui è chiaramente disegnato come un porco, forse con allusione alla mandra di Eumaios; imperocchè la perfetta rassomiglianza col tipo di Ulisse nella forma della copertura del capo ed in quella dei capelli della figura sedente a sinistra risultò certamente dal tentativo d'interpretare quel disegno secondo l'Odissea, e così anche la figura che sta tranquillamente in piedi rinvolta in un drappo doveva ritenersi per Minerva a cagione dell'elmo aggiunto alla sua testa. Questa versione, la peggiore di tutte, fu scelta da Overbeck (tav. XXXIII, 3).

Il passaggio alla versione la più interpolata presso Inghirami pare venga fatto dall'esemplare in gesso presso Cades (*Impronte gemmarie* XXXI, F, n. 16): in questo già esiste lo scudo e la spada, nonchè il solito beretto d'Ulisse. Il bastone del così detto Ulisse è formato come uno scettro con pomo alla punta. La bestia situata del tutto a destra non è ancora divenuta un porco, ed anche l'elmo della pretesa Minerva vi manca. Nel catalogo manoscritto dell'esemplare di Kestner in Annovra vi si vogliono vedere Ulisse e Tiresia (per questi è ritenuta la così detta Minerva), mentre i compagni sacrificano le vittime.

Per la spiegazione dunque non si potrà adoperare che solo la gemma viennese e copia di essa presso Eckhel ed Arneht; e così non è possibile ammettere alcuna delle spiegazioni tentate dietro la scorta della Odissea, nè tampoco quella di Stephani ricavata dalla Iliade. In genere non conosco alcuna spiegazione sufficiente. È del tutto sicuro, che la figura stante in piedi non sia Minerva, perchè questa non ha mai spalla e petto nudo. Tal figura è tanto più un'enigma, perchè il suo corpo è formato quasi virilmente, mentre nel vestiario appare muliebre. Inoltre non so se il bastone nelle sue mani, il quale sotto la destra non è proseguito, dovrà ritenersi per la rappresentazione scortata di un bastone lungo o di una lancia, oppure per un oggetto più corto tenuto in alto, come forse una fiaccola? La copertura della testa del creduto Ulisse, per parlare anche di questo, non ha punto la foggia tipica dell'eroe; debbo però accennare, che una non identica ma somigliante variazione s'incontra sopra un astuccio di specchio di Cervetri (*Mon. dell'Inst.* VIII, 1867, tav. XLVII, 1).

Non è per leggerezza o per evitare le insormon-

tabili difficoltà della spiegazione che io finalmente pongo la questione, che dal mio canto sono inclinato ad affermare, se il cameo di Vienna debba ritenersi per un lavoro della prima metà del secolo XVI. Ma se l'esemplare viennese non è antico, allora certamente non antiche sono pure le pietre che forse servirono di base alla versione di Vico ed alla pasta di Winckelmann.

Con ciò non si diminuisce l'alto valore artistico del cameo di Vienna, come egualmente non si diminuì la bellezza della gemma di Marlborough colle nozze di Psiche, la quale ora l'autore del nuovo catalogo, *Story-Maskelyne (The Marlborough gems, 1870 n. 160)* conviene essere di origine moderna, il che prima da Köhler, quindi più decisamente fu sostenuto da Brunn (*Gesch. der griech. Künstler II, pag. 636*). Un'altra celebre pietra ancora, la così detta gemma mantovana con Bacco ed Arianna, comparve per la prima volta incisa nella raccolta di Enea Vico (n. 2), ed anche questa io debbo sempre più decisamente ritenere per moderna.

Per la storia del cameo di Vienna debbo io finalmente addurre degli esempi, senza pretendere di addurli tutti, come spesse volte s'incontri con trasformazioni ancora più moderne ora la composizione della pietra, ora singole figure della composizione applicate a lavori di gemme moderne. Tali indicazioni sono state già date anche da Eckhel, Stephani; è vero che concorderebbero pur bene colla supposizione, che l'esemplare di Vienna sia di origine antica.

Come variazione della intera composizione Stephani adduce il diaspro presso Mariette, *Traité des pierres gravées (1750) II, 1, n. XCIII*, quasi nello stesso modo presso Caylus *Recueil de 300 têtes ecc. n. 179*. Qui è ripetuto il supposto Ulisse, cioè collo scudo a lato,

ma senza la copertura del capo; del tutto liberamente variata è la figura in ginocchio e quella che uccide l'ariete; in vece della figura in piedi apparisce un suonatore di lira; la quinta figura manca.

Un'altro trattamento dello stesso tema, senza dubbio di origine moderna, secondo Döll del secolo XVI, mi fu indicato da Treù e Döhl come esistente nella imperiale raccolta russa dell'Eremitage. È un cameo di onice agatino proveniente dalla raccolta Orleans. Qui non rimangono che tre figure, giacchè mancano la figura in piedi e quella che uccide l'ariete. Il supposto Ulisse senza copertura di testa, ma con stivali, ha di nuovo lo scudo a lato. Innanzi a lui sta in ginocchio quello che empie il vaso dall'otre. L'uomo seduto a destra è barbato e tiene nella destra invece dell'animale una fiaccola in alto, come sembra. Quasi al posto della figura in piedi si vede un pilastro con una maschera sopra. Rinunzio alla spiegazione del significato tanto di questo quanto del precedente esempio.

La figura di quello che sacrifica l'ariete è nuovamente ripetuta in un moderno sardonico della raccolta Medicea; essa viene incoronata da una nuda figura muliebre che gli sta di dietro, a lato della quale cammina un fanciullo; un'altare ardente ed un'erme sotto un albero compiono la rappresentazione di un sacrificio fatto forse a Priapo (*Museum Florentinum* II, tav. LXXII, n. II).

Eckhel ha già asserito che l'uomo in ginocchio col vaso e coll'otre ricorre anche sul così detto anello a sigillo di Michelangelo già da lungo tempo conosciuto come moderno, di cui esistono varie copie (Marricette, *Traité* II, XLVII, e spesso altrove), come pure, che la stessa figura isolata si trova sopra una pietra al certo moderna presso Caylus *Recueil d'antiquités* II,

pl. XC, II. Io la trovo ancora una volta presso Mariette *Traité* II, n. LXVI, e manifestamente trattata in stile moderno presso Caylus *Recueil de 300 têtes* n. 167. 168, dove essa figura tiene un serpente. Il soggetto di questa figura era molto prediletto, e pare che abbia influito anche alla figura di Ulisse con otre e vaso da bere, rappresentata come se l'offrisse al ciclope (Inghirami *Gall. omer.* III, 34 ed altrove); s'incontra pure in tutte le possibili variazioni nell'opere d'arte del tempo del rinascimento; forse fu presa l'idea dai servi addetti al sacrificio in ginocchio che veggiamo nell'arco degli Orefici ed in altri modelli antichi.

Finalmente anche il supposto Ulisse seduto fu trattato isolato, cioè di nuovo collo scudo a lato, presso Tischbein-Heyne *Homer nach Antiken* (1801) p. 11 ss. secondo un « cameo posseduto dal re di Napoli ». La pietra di Stosch rassomigliante a questo, cui accenna Heyne, sarà = Tölken IV, p. 302 n. 387.

Della intera pietra di Vienna esiste una imitazione in bronzo nel museo comunale di Salzburg. M. V. Süss registra nel suo catalogo del museo comunale di Salzburg (Salzb. 1844) pag. 15, n. 29 « due medaglioni o penduli ovali in bronzo con rilievi antichi del sig. Duyle, « tipografo ». Uno di questi può essere quello che abbiamo sopra accennato. In ogni caso esso è moderno, come al parer mio anche l'imitazione in bronzo secondo la gemma di Mantova nell'I. R. Gabinetto di monete ed antichità in Vienna (Sacken *Die Bronzen des Kk. Münz- und Antikenkabinets zu Wien*, Vienna 1871 tav. XLVIII, 6. *Zeitschrift für oesterr. Gymnas.*, 1871 p. 829).

Io ho già convenuto, che il dimostrato favore, di cui godette la composizione e le singole figure del cameo di Vienna presso gli artisti moderni, non vale

per se solo a negare la sua origine antica. Ma se si vuol ritenere per moderna, allora vi concorda in ogni caso il fatto, che le sue figure e forme si sono mostrate talmente adatte al gusto moderno, che furono sempre ripetutamente adoperate.

A mala pena posso addurre singole ragioni per la mia opinione della origine moderna del cameo viennese, a che del resto già aveva pensato Welcker ¹, ma in relazione di un' errore che fu quindi generalmente riconosciuto. Il mio giudizio basa sulla totale impressione dell'originale, e sopra una sequela di considerazioni. Venendo ai particolari, sono in ispecie i drappi, che offrono un gusto moderno, segnatamente la veste distesa sul sedile, ove siede il creduto Ulisse, la quale si ripete nell'uomo che gli siede dirimpetto; inoltre il gonfiamento del vestiario dietro il dorso del creduto Ulisse e dietro quello dell'uccisore dell'ariete. La materia, il calcedonio, che fu soventi volte lavorato dagl' incisori del rinascimento, non sarebbe un impedimento per asserire la sua origine al tempo moderno; quest' ultima osservazione mi fu fatta dall'attuale direttore dell'I. R. Gabinetto.

CONZE.

MINERVE COUROTROPHOS

(*Tav. d'agg. N.*)

Le candelabre en bronze, gravé sur cette planche, provient des fouilles de Chiusi ²; possédé d'abord par Campana, il appartient aujourd'hui à M. Auguste Castellani. Ce candelabre repose sur trois griffes de lion,

¹ *Archaeol. Zeitung.* 1853 pag. 109. *Alle Denkmäler V* pag. 228.

² *Voy. le Bullett. dell'Institut.* 1859 p. 81.

entre les quelles se voient trois palmettes. La tige, formée de parties de colonnes cannelées d'un diamètre différent, a pour couronnement quatre branches, au milieu des quelles s'élève une figurine de Minerve, du style étrusque modifié par l'influence grecque. La déesse est vêtue d'une double tunique à manches courtes, que recouvre son égide ornée de la tête de Meduse ; elle est coiffée d'un casque à haut cimier, dont les génia-stères relevées laissent voir deux touffes de cheveux, qui retombent sur son cou ; elle a les pieds chaussés et des ailes se rattachent à son dos. Sa main droite pend le long de son corps ¹, tandis que sur sa main gauche, qu'elle avance, est assis un jeune enfant entièrement nu.

Minerve, malgré son caractère virginal, nous apparaît sur des monuments de l'art dans le rôle de nourrice et peut-être même dans celui de mère, double qualité dont on retrouve la confirmation dans certains mythes et dans certaines pratiques du culte ². Nous avons donc à rechercher quel est le nom de l'enfant que la déesse porte, sur notre candelabre, et si elle en est la mère ou seulement la nourrice. A cet effet, il nous faut passer en revue les divers monuments où le groupe ne se trouve pas isolé, comme ici, mais où il est entouré d'autres figures, qui peuvent servir à en déterminer le sens.

Nous appellerons d'abord l'attention sur un magnifique cratère à figures rouges trouvé à Chiusi ³. Le

¹ A la vue du dessin, on pourrait croire que cette main tient un objet, mais M. Helbig s'est assuré, par la vérification de l'original, que le creux en est tout à fait vide. Seulement le métal a débordé un peu entre l'index et le pouce.

² Voy. Welcker *Aeschyl. Trilogie* p. 284 svv. O. Jahn *Archaeol. Aufsätze* p. 73 svv.

³ *Monum. ined. dell'Inst.* vol. III. tav. 30. Lenormant et De Witte *Elite Céram.* I pl. 85 A.

milieu de la peinture est occupé par Gaea ou la Terre personnifiée, qui, s'élevant à mi-corps du sol, va présenter à Athéné un jeune enfant ayant la tête ceinte d'une bandelette et le corps enveloppé dans une draperie. La fille de Jupiter tient dans les mains un péplus brodé, dans le quel elle s'apprête à recevoir l'enfant, qui tend les bras vers elle. Derrière Gaea se montre Héphaestus, reconnaissable aux tenailles qu'il porte dans la main droite et derrière Athéné parait Nérée dont le corps se termine en forme de poisson. Deux Victoires volant en sens opposé apportent l'une à Héphaestus et l'autre à Gaea une couronne de lierre. Tous les archéologues s'accordent pour expliquer ce tableau par la naissance d'Erichthonius. En effet si celui-ci a pour père Héphaestus et si c'est la Terre qui l'a conçu, sa naissance est la suite de la lutte d'Héphaestus et d'Athéné et Euripide¹ dit expressément que c'est cette déesse qui le leva de terre dans ses mains vierges.

Le groupe central d'Athéné recevant un enfant nouveau-né des mains de Gaea se reproduit avec de légères différences sur deux autres vases peints: l'une est une hydrie à figures rouges, provenant de Vulci, aujourd'hui au Musée britannique². Cette peinture nous montre derrière Gaea Jupiter, sur l'épaule du quel s'appuie une jeune femme qu'une inscription nomme *Oinanthé Kalé*. Du côté opposé arrive Niké tenant dans les deux mains une longue bandelette qu'elle présente à Gaea. L'autre peinture décore un superbe vase, actuellement à la Pinacothèque de Munich³.

¹ *Ion.* vs. 269 sq.

² *Elite céramographique* I pl. 85. Gerhard *Auserl. Vasenb.* Taf. 151.

³ *Monum. dell'Inst.* Vol. I tav. 10. Brøndsted *Voyages et rech.* II, pl. 61. Inghirami, *Vasi Attici* I tav. 73. Müller *Denkmael.* II Taf. 41 n. 211. *Elite cér.* I pl. 84.

A la place qu'occupent sur les vases précités Héphaestus et Jupiter nous y voyons un dieu de haute stature, n'ayant d'autre vêtement qu'une courte chlamyde, qui couvre ses épaules. Ils tient de la main gauche un long sceptre ou bâton, dont l'extrémité inférieure est cachée derrière la figure de Minerve. Ce personnage équivoque a été pris pour Héphaestus, pour Poseidon et pour Jupiter.

Plusieurs archéologues¹ regardent les compositions de ces trois vases comme des répétitions du même sujet, à savoir de la naissance d'Erichthonius. D'autres² au contraire, prenant en considération les personnages qui assistent à la remise de l'enfant, reconnaissent dans les deux dernières peintures la naissance de Dionysos. Ils supposent que suivant une version, dont il ne reste aucune trace dans les auteurs anciens, le dieu, qui avait quatre mois au moment de la mort de Semélé, sa mère, fut déposé par Jupiter dans le sein de la terre pour y achever le terme de sa naissance, puis confié par Gaea aux soins d'Athéné. L'art grec a pu s'inspirer de cette tradition, mais aucun des monuments parvenus jusqu'à nous n'atteste que l'art étrusque se la soit appropriée, tandis que nous en possédons plusieurs³, qui prouvent qu'il avait adopté la version vulgaire du séjour de Dionysus dans la

¹ Panofka *Annal. dell'Inst.* I. p. 292 svv. Brøndsted l. c. p. 297. R. Rochette *Nouv. Annal.* I. p. 328. Lénormant et De Witte ouv. c. p. 271 svv. Gerhard *Auserl. gr. Vas.* III p. 4 svv.

² Braun *Ann. dell'Inst.* vol. XIII p. 91 sv. O. Jahn *Arch. Aufsätze* p. 63 svv.

³ Miroir du musée Borgia publié, entre autres, par Inghirami, *Mon. Etr.* T. II P. I Tav. 16. Gerhard *Etr. Spieg.* Taf. 82; deux plaques en or trouvées à Vulci, aujourd'hui à Paris, publiées dans les *Nouv. Annales de l'Inst. Arch.* T. I pl. A; miroir du musée Grégorien chez Gerhard *Etr. Spieg.* Taf. 298. Toutefois sur ce dernier monument la scène est postérieure à la naissance du dieu.

cuisse de Jupiter. L'une de ces compositions mérite une mention spéciale en cet endroit ; nous voulons parler de celle qui orne deux plaques d'or, travaillées au repoussé, du cabinet des médailles de Paris. Jupiter est assis sur un rocher et tient de la main droite son genou serré ; Minerve, placée en face de lui, aide à mettre au jour le jeune enfant sorti à moitié de la cuisse du maître des Dieux.

Un miroir du musée de Berlin¹ offre Hercule, (*H*)ercle, debout à côté de Minerve, *Menrfa* ; il avance vers la déesse la main droite sur la quelle est assis un jeune enfant, que celle-ci saisit par le bras. Derrière Minerve on voit Vénus, *Turan*, tenant une fleur à la main et derrière Hercule une compagne de cette dernière déesse nommée *Munthu*, qui se dispose à mettre une couronne sur la tête du héros, de même que sur les peintures décrites ci-dessus une Victoire apporte une couronne ou une bandelette au père et à la mère de l'enfant. Otto Jahn² suppose que Minerve remet l'enfant à Hercule. Ne serait-ce pas plutôt le contraire que le graveur a voulu indiquer ? En effet, si la déesse, qui a la main gauche embarrassée par sa haste, avait apporté l'enfant, elle ne le tiendrait pas par le bras ; ce motif est plutôt le fait de celui qui le reçoit ; on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur une peinture de vase où Déjanire remet le petit Hyllus à Hercule³. D'autre part, il est vrai, l'enfant au lieu de tendre les bras vers la personne à laquelle on l'apporte (comme cela se voit sur la même peinture et sur plusieurs représentations de la remise de Bacchus enfant à ses nourrices), se retourne vers Hercule et met une main

¹ Braun *Tages* Taf. I. Gerhard *Etr. Spieg.* Taf. 165.

² l. c. p. 124.

³ Chez Gerhard *Auserl. gr. Vas.* II T. 116.

sur l'épaule du héros. Ce détail, insignifiant en apparence, a son importance ici ; car dans le premier cas le rôle de Minerve se réduirait à celui de simple nourrice et il faudrait en revenir à l'opinion de Panoška¹, qui reconnaît dans l'enfant Téléphe, fils d'Hercule et d'Augé.

La seconde hypothèse au contraire viendrait à l'appui de la conjecture que cet enfant serait le fruit de l'union de Minerve et d'Hercule². Cette union sur laquelle les textes anciens sont muets, semble prouvée, comme l'on sait, par plusieurs monuments étrusques. La tradition étrusque fait sortir Tages du sein de la terre, déchiré par le soc de la charrue, sous la forme d'un enfant, ayant déjà toutes ses dents et d'autres signes d'un âge plus avancé³. L'on s'est fondé sur cette tradition pour donner le nom de ce démon prophète à l'enfant du miroir de Berlin⁴, par ce que l'on a cru remarquer à sa figure certains signes séniles, qui ne sont probablement que le résultat de la manière du graveur étrusque⁵.

Sur un miroir à inscriptions du musée de Berlin provenant de Chiusi⁶ nous voyons au centre de la

¹ *Allgem. Literaturzeitung* 1840 p. 547.

² Selon Friederichs *Bertins antik. Bildw.* II p. 73 la présence de Vénus dans ce tableau rendrait cette opinion vraisemblable ; mais en faisant cette remarque, le judicieux et habile archéologue de Berlin avait sans doute perdu de vue que la même déesse est également présentée sur les miroirs du chanoine Mazzetti et du comte Ravizza.

³ Cic. *de Divinat.* II 23. Joh. Lydus *de Ostentis* 3.

⁴ Cette dénomination mise en avant par Braun (l. c.) a été adoptée ensuite par Crenzer *Symb.* III p. 812 ; par O. Jahn. *ouv. c.* p. 125 ; par Welcker *Alle Denkmæler* III, 38 sq. ; par Bergk *Annal. dell'Inst.* 1846 p. 310 sq. et par Gerhard. *Etr. Sp.* III p. 157.

⁵ Cf. Friederichs *ouv. c.* p. 73 sv.

⁶ Chez Gerhard *Etr. Spieg.* T. 166.

composition Minerve, *Menrfa*, tenant par les deux bras audessus d'une haute amphore un jeune enfant, *Marishusrnana*, et en face d'elle Vénus, *Turan*, qui la regarde faire. A côté de celle-ci est debout un jeune homme, *Leinth*, s'appuyant sur une lance et tenant assis sur sa cuisse gauche levée un second enfant, *Maris Halna*. A l'autre extrémité de la composition, derrière Minerve est également debout un autre jeune homme, armé d'une lance, que l'on pourrait croire avoir apporté l'un des enfants à Minerve. La figure de ce jeune homme n'a pas d'inscription; car il serait hasardeux de lui appliquer le nom de *Recial* inscrit audessus du manche et qui paraît se rapporter plutôt à la figure de femme représentée sur celui-ci¹. Peut être est-ce le même personnage qui est nommé *Laran* sur le miroir Ravizza, dont il sera question ci-après. L'interprétation de ce miroir est restée jusqu'ici une énigme; les explications mises en avant ne sauraient être considérées comme satisfaisantes.

Il faut nécessairement rapprocher de cette composition, celle que représente un autre miroir à inscriptions appartenant au comte Ravizza d'Orviète². Au centre se retrouve l'amphore à deux anses dans laquelle est debout un jeune enfant, appelé, comme celui du miroir précédent, *Marishusrnana*, et que Minerve, *Menrfa*, soutient par un bras. A côté de la déesse, avec laquelle elle semble s'entretenir, paraît une figure de femme, enveloppée jusqu'audessus de la tête et jusqu'au menton dans son vêtement de dessus; une inscription la nomme *Turan*. A côté de celle-ci se voit

¹ Nous n'avons jamais pu admettre l'attribution faite par Gerhard de quelques inscriptions aux figures du miroir; aussi nous n'hésitons pas à nous rallier aux rectifications de Friederichs ouv. c. p. 53.

² Gerhard *Etrusk. Sp.* Taf. 257B.

un jeune homme, *Laran*, appuyé de la main droite sur une lance et à l'extrémité droite une jeune femme, *Amatutun*, relevant de la main droite son péplus en guise de voile (geste particulier à Vénus) et portant sur le bras gauche un jeune enfant, *Marishalna*. On serait porté à croire que le graveur a mal placé les inscriptions *Amatutun* et *Turan*, dont la première appartiendrait à la femme enveloppée dans son péplus et la seconde à celle qui porte l'enfant; car la distinction que Gerhard établit entre la Vénus, déesse de la Volupté, et la Vénus libitine ne nous semble guère applicable ici. A l'extrémité gauche du miroir se trouve Mercure, *Turms*, portant dans la main droite son caducée et tenant de la gauche, assis sur sa cuisse, un jeune enfant du nom de *Marisisminthiaus*. Le messager des Dieux remplit donc ici la même mission que dans quelques compositions grecques de la naissance de Bacchus. Sur le miroir de Berlin nous avons trouvé à sa place un personnage du nom de *Leinth*. Gerhard explique le miroir Ravizza par la naissance des Cabires. Le principal motif pour le quel il donne cette dénomination à ces enfants est leur nombre de trois; mais le miroir de Berlin, où ils ne sont que deux, prouve la futilité de cette raison. L'avenir nous fournira peut-être la clef de l'explication de ces quatre figures d'enfant (l'une et commune aux deux miroirs), dont les noms sont précédés de celui de *Maris*. Ce dernier nom, attribué sur un miroir du musée de Berlin¹ à un jeune homme, dont la tête est coiffée du bonnet asiatique, loin de jeter du jour sur la question ne fait que l'obscurcir.

Il résulte de l'examen sommaire que nous venons

¹ Gerhard *Etr. Spieg.* Taf. 90. Cf. Friederichs ouv. c. p. 54.

de faire des monuments, où Minerve est groupée avec un jeune enfant, qu'elle y figure constamment comme nourrice; le miroir du musée de Berlin, qui nous la montre portant l'enfant conjointement avec Hercule, est le seul, où sa maternité puisse être affirmée avec une apparence de vraisemblance. Nous n'hésitons donc pas à considérer la figurine du candelabre Castellani comme une représentation de la Minerve *Courotrophos* ou nourrice. Mais qui est l'enfant auquel elle donne ses soins? En admettant même qu'il s'agisse d'un mythe grec et d'une imitation d'une oeuvre d'art grecque, on ne serait pas en droit de songer à Erichthonius¹, dont la naissance ou l'éducation ne s'est pas encore produite sous cette forme. On pourrait y reconnaître avec plus de certitude le jeune Bacchus; en effet plusieurs monuments nous le font voir sur les bras de Mercure, de Silène ou de l'une de ses nourrices. Il ne faudrait pas s'étonner que l'art étrusque, qui a attribué à Minerve le rôle d'obstétrice dans le tableau de la naissance du jeune Dieu², ait représenté la même déesse comme sa nourrice. Nous serions donc disposé à voir dans l'enfant du candelabre Castellani le fils de Semélé, si la présence sur deux miroirs de jeunes enfants, dont les noms commencent par *Maris*, ne semblait conseiller l'abstention. La Minerve de notre candelabre regarde devant elle, sans s'occuper de l'enfant qu'elle porte; celui-ci fait de la main droite un geste, qui, s'il s'adresse à quelqu'un, ne s'adresse pas à sa nourrice. Le même geste se remarque dans les mêmes conditions chez deux des enfants du miroir Ravizza.

Il nous reste à dire un mot des ailes données à

¹ C'est l'explication proposée par M. le comte Conestabile *Bull.* 1829 p. 81.

² Voir ci-dessus p. 219 not. 3.

notre Minerve. M. Kekulé ¹ a soutenu récemment que l'art grec n'a jamais attribué des ailes à cette déesse. Nous n'avons pas à nous occuper de cette opinion peut-être un peu trop absolue ². Quant à l'attribution d'ailes à Minerve dans les œuvres de l'art étrusque, elle est incontestable et le savant antiquaire de Bonn ne l'a point contestée. En effet on peut citer une autre belle figurine en bronze, provenant d'Orte et faisant partie du musée Grégorien ³, un scarabée en cornaline du musée Thorwaldsen ⁴, une plaque en or du cabinet des médailles de Paris ⁵, et plusieurs miroirs de divers musées ⁶. On sait que les artistes étrusques représentent plusieurs divinités tantôt avec des ailes, tantôt sans ailes. On ne devine pas les motifs pour lesquels ils font cette différence qui paraît tout-à-fait arbitraire. Ainsi pour nous en tenir aux représentations de Minerve, nous trouvons la déesse ailée sur un miroir figurant sa lutte avec Encelade ⁷, tandis qu'elle est sans ailes sur deux autres miroirs représentant le même sujet ⁸. Des deux plaques en or, parfaitement semblables pour le reste, représentant la naissance de Bacchus et dont il a été question précédemment, l'une nous montre la déesse ailée et l'autre sans ailes.

I. ROULEZ.

¹ *Die Baustrade des Tempels der Athena-Nike in Athen* p. 7.

² Voy. Imhoof-Blumer, *Die Flügelgestalten der Athena und Nike*, aus d. *Numismat. Zeitschrift* von Huber, Wien 1871 s. 1-5 Taf. V.

³ *Museo Gregor.* I, 43, 1. Gerhard, *Ueber die Gottheiten der Etrusker* Taf. IV, 1.

⁴ *Impronte gemmarie dell' Inst. Cent.* I 4. Otf. Müller *Denkm.* II Taf. 20 n. 22. L. Müller, *Descript. des Intailles et Camées ant. du musée Thorwaldsen* p. 5 n. 1.

⁵ *Nouv. Annales de l'Inst.* T. I pl. A.

⁶ Gerhard, *Etrusk. Sp.* I Taf. 69. 87. II Taf. 133. 134. III, Taf. 246. 254 A. IV Taf. 286, 2. 305.

⁷ *Etrusk. Sp.* Taf. 286, 2.

⁸ *Ibid.* Taf. 62 et 67.

**LA PARTENZA DI TRITTOLEMO
SOPRA VASO DIPINTO DI HERON**

(*Mon. dell'Inst. vol. VIII tav. XLIII*)

Il nome dell'artista *Hieron* è noto agli archeologi da non pochi vasi dipinti, rinvenuti la maggior parte in Vulci ed alcuni a Cerveteri, Corneto, Chiusi, Bomarzo e nella Sabina ¹. Tutti quelli, di cui si ha precisa notizia, sono tazze meno una grande coppa della forma cosiddetta di *kotyle* ². A questa coppa, cui il Brunn, a causa della diligenza e finitezza delle pitture, assegnò il primo posto fra tutti i vasi di *Hieron* in allora conosciuti, fa quasi pariglia il bel vaso capuano, posseduto dal sig. Alessandro Castellani e per cura dell'Istituto sulla tavola XLIII riprodotto. Mostra la stessa forma di coppa ed anche, a quel che pare, pressochè le medesime misure; nè cede in quanto alla finitezza del lavoro, anzi sembra superi ancora il suo compagno per la diligenza e l'amore, con cui l'artista eseguì almeno le figure principali. Inoltre il novello vaso ha il merito di farci conoscere un luogo finora sconosciuto ove impiegavansi prodotti della fabbrica di *Hieron* ³ e nell'istesso tempo un nuovo soggetto mitologico fecondato dalla sua fantasia. Come al solito, l'artista ha segnato il suo nome con lettere graffiate all'ansa e, come in altre sue opere, abbondano le iscrizioni qua e là scorrette che spiegano la rappresen-

¹ Brunn *Kunstlergeschichte* II p. 694 seg. *Bull. dell'Ist.* 1865 p. 218.

² Brunn *Annali dell'Ist.* 1858 p. 352 seg.

³ Del ritrovamento del vaso e in genere di questi scavi eseguiti al nord di S. Maria di Capua diede circostanziato ragguaglio il signor Helbig nel *Bullettino di Febbraio* 1872 p. 37 seg.

tanza; nè le forme delle lettere, e nemmeno il modo di disegnare sono tali da muovere difficoltà, ma ben combinano con ciò che dalle altre opere di *Hieron* si poteva aspettare. Siccome di poi la scena rappresentata offre un mito conosciutissimo ed in altri ben noti monumenti della stessa classe in maniera analoga trattato, ed essendo chiarite pei nomi ascritti le sole due persone che senza ciò assai dubbiezze offrirebbero e difficilmente la giusta loro spiegazione avrebbero trovata, così l'ufficio dell' interprete potrà limitarsi a brevemente descrivere ciò che si vede nella pittura e riflettere, se forse dalla spiegazione del nostro vaso assicurata per le iscrizioni ridondi luce a monumenti analoghi di meno piena intelligenza.

Vedi, nel bel mezzo del lato più diligentemente dipinto, Trittolemo ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟΣ, giovane bello e che sorride; in tutta la rappresentanza regna certo garbo e serenità. Egli, coronato di alloro, con in mano spighe e patera, siede in cocchio alato, presso cui si scorgono i due serpi. Proserpina ΦΕΡΟΦΑΤΤΑ, diademata ed adorna di orecchini e collana, con la man manca tiene la fiaccola, con la destra alza il boccale per versar liquore nella tazza di Trittolemo. Siegue la ninfa della città di Eleusi spiegata dall'ascritto nome ΕΛΕΥΣΙΣ, pur ella di diadema e ciondolo adorna; con la man destra tien un fiore, con la sinistra alza, avvicinandosi, la veste. Dietro Trittolemo sta Cerere ΔΕΜΕΤΡΕ che solleva spighe e fiaccola. Quale dea primaria porta sopravveste tanto doviziosamente ricamata che facilmente potrebbe nascere il sospetto, aver pensato l'artista a qualche abito solenne offerto in certi giorni di festa alla dea d'Eleusi. Cerere è adorna anch'essa di orecchini e diadema che per la forma rivoca a memoria la corona a foggia di torre merlata

solita a darsi alla Terra ed altre deità cognate. Dietro Cerere seguono Nettuno ΓΟΣΕΙΔΟΝ adorno di mirlo, con in mano pesce e scettro, Amfitrite ΑΝΦΙΤΡΙΤΕ con un pesce nella sinistra, Bacco barbato ΔΙΟΝΥΣΟΣ ch'è coronato di foglie di vite e qual scettro regge un ceppo attorniato da tralci della pianta a lui sagra, Giove ΙΕΥΣ con corona d'alloro, fulmine e scettro, infine, vicino ad *Eleusis*, l'eleusinio erœ *Eumolpos* ΕΥΜΟΛΠΡΟΣ con corona di mirli e scettro, accanto a lui un cigno aggiuntovi senza dubbio per null'altro che a cagione dell'etimologia del nome *Eumolpos*. Sembra adunque che *Hieron* non abbia immischiato in questa pittura persone ed allusioni ai soli iniziati intelligibili; ma ei rappresentò la partenza di Trittolemo, quale un suo pari anco senza l'insegnamento dei mistagoghi dovea o poteva figurarsela, trascogliendo dalla moltitudine di persone che la natura intrinseca del mito e la propria fantasia poteva offrirgli, quelle che per questa volta più delle altre gli piacquero. Torna importante esser entrato in questo ciclo di tradizioni e fantasie popolari e da artigiano, non solo Eumolpo ma puranche la dea o ninfa *Eleusis*. Di questa non trovo traccia veruna nella letteratura, ma solo dell'eroè *Eleusis* ossia *Eleusin*, di cui figlio vien detto nell'inno a Cerere ¹ *Celeo*, Trittolemo stesso da *Panyasis* ²; mentre presso Claudiano *de raptu Proserpinae* I, 9 ss.

*Iam magnus ab imis
auditur fremitus terris, templumque rentugit
Cecropium, sanctasque faces attollit Eleusin.
angues Triptolemi stridunt ecc.*

¹ *hymn. in Cererem* 105.

² Pausan. I 38,7 Apollodor. I 5,2. Si confronti Hygin. *fab.* 147, Serv. in *Vergil. Georg.* I 163, gli interpreti d'Igino l. l. e Lobeck *Aglaopham.* p. 206.

ognun vede debbasi intendere la città d'Eleusis personificata anche in vari passi di Ovidio, per mezzo d'una figura retorica assai accetta ai poeti latini, ma che nulla ha da fare con la popolare ed antica tradizione del mito.

Non potrà per altro farci meraviglia che il genio poetico tanto vivo nel popolo ateniese si figurasse dea anco la città d'Eleusis, mentre l'eroe Eleusis, il quale del resto non escluderebbe punto la ninfa omonima, non pare sia stato troppo conosciuto e popolare nella stessa Attica. Nasce perciò il sospetto, poter esser rappresentata la ninfa locale di Eleusis forse anco in altri monumenti al nostro analoghi, senza che finora vi sia stata riconosciuta.

Sul celebre vaso Poniatowski, serbato al Vaticano, nell'ordine inferiore della pittura scorgesi una figura muliebre giovanile, la quale, seduta sopra un rialto di terreno, pasce od abbevera da una coppa uno dei due serpenti; parlo di quella che da E. Q. Visconti venne detta Rea. Sul magnifico cratere di poi, rinvenuto ad Armento, pubblicato non ha guari dal Brunn¹, occupa lo stesso posto una figura che tiene nella man destra qualche ramoscello, ma del resto offre assai analogia. Qualche analogia offre pure una delle due Ore sul vaso di Pietroburgo che fra gli altri si distingue pell'accennarsi le acque d'un fiume spiegato dal nome ascritto ΝΕΙΛΟΣ². Ond'è che queste giovani tutte e tre non senza molta verosomiglianza ultimamente vennero dette Ore³. Mentre però l'analogia

¹ *Supplement zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis*, von C. Strube tav. II.

² Stephani *Compte-rendu* 1862 tav. VI.

³ Strube *Studien über den Bilderkreis von Eleusis* p. 20 seg. *Supplement* p. 10 seg.

fra le due figure primieramente additate si è tal' e tanta che difficilmente si potrebbe spiegare l'una diversamente dall'altra, l'analogia del terzo vaso non mi pare altrettanto stringente sì per la general indole della pittura, alquanto differente dalle altre, nella quale l'artista si figurò la scena in Egitto, sì per l'attitudine della figura in discorso che non è punto necessario sia stata tolta dallo stesso modello delle due altre, e per essersi in fine quest' Ora indubitamente associata con la sua compagna, con cui ha comune puranco l'attributo delle spighe. So bene, quanto sia arrischiato di proporre il nome d'una figura, mentre nella pittura, di cui fa parte, altre rimangono non peranco con certezza spiegate; pure tuttavia assai probabile mi sembra che sia la ninfa Eleusis quella giovane che sul vaso Poniatowski e quell'altro di Armento tanto simile ricorre; mentre lascio di far palese il sospetto che potrebbe nascere puranco riguardo alla spiegazione di altri monumenti di simil soggetto, imperciocchè per essi non saprei addurre palpabili argomenti.

R. KERULÉ

TAZZA D' ARGENTO DI ARTE ORIENTALE

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tav. XLVIII*)

La coppa, il cui disegno è contenuto nella tav. XLVIII n. 1, è stata comprata a Salerno, e secondo quello che ci fu detto, trovata nell'agro salernitano presso Poseidonia. Senza addurre testimonianze contrarie si è dubitato dell'esattezza di questa notizia, e si è voluto affermare che questa coppa non sia stata trovata a Salerno, ma bensì nei sepolcri dell'antica Cere. Con tutto il desiderio che invece della prima potesse essere vera questa seconda notizia, per ragioni evidenti di connessioni storiche, non possiamo tuttavia accettare questa rettificazione, finchè non sia accompagnata da quelle prove che in simili casi sono necessarie ¹.

Il disegno di questa coppa d'argento, una volta forse dorata, è diviso in due scompartimenti. Nel primo s'innalza dalle radici e si stende una vigorosa ramificazione di papiro egizia, fra cui corrono alternati da due figure di Arpocrati sedenti sul fiore di loto due snelli cavalli con lunghe criniere e code distese disegnati con molta perizia e rotondità di forma. Nel secondo che è il centro della coppa circondato da tre linee ondegianti di acqua, si svolge tra varii atteggiamenti, e peripezie una scena di battaglia distribuita nel seguente modo:

Nel mezzo si vedè una figura di guerriero, che in un rapido movimento d'assalto brandita colla destra una clava, e tenendo fermo nel pugno della si-

¹ La quistione della provenienza della tazza fu già ampiamente ventilata in due adunanze del nostro Istituto. V. *Bull. dell'Ist.* 1872 p. 130. 131.

nistra distesa il mezzo dell' arco con tre o quattro saette, e nel medesimo tempo il ciuffo di tre nemici prostrati ai suoi piedi, sta per vibrare il colpo mortale. La corona regia coi due serpenti urei gli sovrasta sul capo, che è circondato tutto all'intorno da capelli intrecciati a varie file e legati con un nastro crinale, *ἀμπυξ*, ed a cui si riannoda di dietro una lunga benda o manto leggerissimo che si stende forse fino alle calcagna. Il collo ha ornato di un largo monile a tre giri che finiscono in punte o raggi che siano. Vestito alla foggia dei guerrieri egizii non gli oltrepassa i ginocchi una tunica che stretta ai fianchi da una cintura, oppure da una fascia a molli nodi, mi pare, se non erro sia di quella specie che è indicata nell'Iliade col nome di *λινοθάρηξ*. Imminente al capo di questo eroe svolazza nell'aria uno sparviero e tra le gambe si mostra colla bocca aperta contro il miserevole gruppo dei tre nemici caduti un leone, da quello che pare suo generoso compagno in battaglia.

Alla sua destra sta ferma ed alta un'altra figura di uomo, che essendo senza armi non ha preso o non prende alcuna parte alla strage dei nemici. Egli è vestito d'una pelle ferina macchiata e stretta, come al solito, ai fianchi da una cintura. Lunghi gli scendono i capelli e le oneste piume, come direbbe Dante, gli cadono sul petto. Una penna di struzzo gli sta sul capo, col braccio destro tiene rovesciato sulle spalle un giovinetto estinto, coperto fino ai ginocchi da una maglia, colle chiome lunghe e disciolte, e le braccia abbandonate. Colla sinistra tiene in pugno un disco, se così posso dire, ovale che può essere un flagello, un vaglio, oppure anche un albero come accenna Adriano Longpérier nella sua breve illustrazione della coppa di Larnaca che nelle sue rappresentanze è in

gran parte identica alla nostra ¹. Sotto questo disco sta per inginocchiarsi la figura di un uomo, anch'egli vestito come il suo compagno estinto di una maglia, in atto di chi chiede pietà o ringrazia di essere protetto e salvato.

Alla sinistra del guerriero sta una donna che con una mano protesa gli offre una spada di vittoria e di onore, il *chepsh*. Come alla Minerva II. V 734

πέπλον μὲν κατέχευεν ἑαυτὸν πατρὸς ἐπὶ οὔδει,

le cade dalla spalla sinistra il tenuissimo peplo e mostra scoperto il corpo.

Il terreno di questo campo di battaglia chiuso intorno, come già abbiamo detto, da un cerchio di tre linee ondegianti di acqua, è terminato al basso da una striscia, su cui stanno graffiti varii segni geroglifici. Fra questa striscia e l'arco inferiore che è descritto dalle tre linee di acqua, appare come nuotante un guerriero avvolto in una lunga tunica o maglia che sia, la quale si gonfia, o aderisce secondo il giuoco dell'acqua al corpo. Egli porta in una mano un arco e sul capo una mitra che molto rassomiglia a quelle dei re assiri, e fluenti ha i capelli e la barba.

Alle tre figure, cioè alla Vittoria, al giovinetto suplice, e all'uomo della penna di struzzo, sono sovrapposte le così dette cartucce, entro le quali gli Egizii sogliono scrivere i nomi proprii. Intorno al guerriero di mezzo non è graffita alcuna cartuccia, ma solamente tre segni geroglifici slegati, e sovrapposti l'uno all'altro, cioè uno staffile, un occhio, ed una sfinge od un leone che sia.

¹ Musée Napoléon. livraison X, testo e tavola XI.

Così descritta il meglio che per noi si è potuto questa coppa, ora dobbiamo rivolgere prima di tutto la nostra attenzione intorno al probabile argomento della rappresentazione che vi è contenuta. Le cartucce, ed i segni geroglifici non lasciano alcun dubbio che questo argomento debba essere cercato fra i miti o le leggende di origine egizia. Se questa coppa che taluno vuole affermare proveniente da Cervetri, fosse stata mai veduta dal Grifi ¹, è probabile che quest'archeologo per salvare la sua ipotesi parsica che ai nostri giorni non merita più alcuna confutazione, avrebbe trovato l'argomento della nostra coppa nella leggenda di Feridun, e Zohak com'è narrata nel Shâhnâmeh, e nell'Avesta. Non punto migliore sarebbe l'ipotesi di ohi guidato dalle indicazioni egizie volesse ravvisarvi il mito di Horo che coll'aiuto di Thot uccide Tifone vendicando la morte del padre Osiride ².

La rappresentazione della nostra coppa è senza dubbio di origine egizia, anzi è una delle più frequenti sui monumenti egizii ³, ma ha nulla a che fare colla leggenda mitica di Tifone ed Osiride. Il guerriero che è rappresentato nel centro della nostra coppa, è Ramses Meïamun che gli storici greci corrompendo una parola egizia hanno chiamato Sesostri. Egli era ancora nell'uovo, come dice una iscrizione egizia, ed aveva già gli onori di principe; portava ancora intrecciati i capelli, e già non si alzava un monumento senza il suo nome; aveva appena dieci anni, e già comandava gli eserciti. Il campo di battaglia è la fortezza di Atesh bagnata dal fiume Aranta, oppure Arnata secondo la variante delle iscrizioni egizie, come è in-

¹ Grifi *monumenti di Cere* Roma 1841.

² *Bull. dell'Istit.* 1872 p. 181.

³ *Lepsius Denkm.* vol. VI sez. III fol. 139. 140. 144.

dicato dalle tre linee ondegianti che è il geroglifico egizio *Mu*, cioè acqua, il quale geroglifico poi è rimasto nell'arte greca dei tempi omerici, come è dimostrato dagli scudi di Achille e di Ercole, dove rappresenta il fiume Ὠκεανός, parola che non è stata finora spiegata colla etimologia comparata delle lingue ariane, e che molto probabilmente deriva pure dalla lingua egizia. Il gruppo dei tre nemici caduti, frase numerica presa pure dalla letteratura egizia, su cui Ramses sta per vibrare il colpo della sua clava, rappresenta la confederazione di alcuni popoli della Mesopotamia e della Siria che nella battaglia di *Atesh* erano comandati dal principe dei *Cheta*. In questa giornata Ramses II. si era trovato ad un momento come separato da' suoi generali e soldati, solo, senza alcun altro con se, *au-f ua her-f an ki hena-f*, davanti alle migliaia di nemici¹. Si è ricordato di Amun Ra che è pure solo, ma da cui provengono le migliaia di viventi, *au-k ua-ta au heh en anch am-ek*², e il dio invocato si colloca al suo fianco, e Ramses, secondo la frase del poeta contemporaneo egizio che ha celebrato co' suoi versi questa battaglia, divora in un momento colla sua mano i suoi nemici, *tu-f tapet-sen tut-f em kam en at*³.

Un leone ha accompagnato in tutta questa giornata Ramses. *Mazraim* il fratello del capo dei *Cheta*, si salva saltando nel fiume e il capo di *Tonisa* vi si annega.

Queste sono le circostanze della battaglia di *Atesh*, come sono narrate nella epopea che è contenuta nel papiro Sallier, ed è incisa in parte sui piloni di Karnak e Luqsor, e che appartiene, come abbiamo detto, a

¹ *Ramesseum*, architrave in fondo al cortile.

² *Pap. Sall. III 8*:

³ *Pap. Sall. III 4 l. 7.*

un poeta contemporaneo di Ramses che aveva il nome di *Pen Ta Ur*. La connessione di alcune di queste circostanze con quelle che sono rappresentate nella nostra coppa, è evidente. I geroglifici sormontati dallo sparviero, sebbene slegati, cioè senza quella disposizione che è propria della scrittura egizia, ricordano i predicati regii e, ciò che più importa, appunto quelli che si riferiscono a Ramses II.

La figura di uomo vestito di pelle ferina e colla piuma di struzzo in capo non è certamente così facile a determinarsi come quella di Ramses. Il giovinetto estinto che egli tiene rovesciato sulle sue spalle, e l'altro vivente che gli sta inginocchiato ai piedi, possono essere benissimo i due principi indicati nel poema di *Pen Ta Ur*, dei quali l'uno sappiamo che si è salvato e l'altro ha trovato la sua morte nelle onde dell'*Arnata*. Ma chi è questi che raccoglie nelle sue braccia gli estinti, e onde pare che implorino la continuazione dell'esistenza i viventi?

A me pare che potrebbe essere il dio supremo che è invocato nel pericolo della battaglia da Ramses, e lo assiste, cioè il dio che nella preghiera del re è detto il principio di tutti gli esseri viventi. La piuma di struzzo che porta sul capo indica chiaramente, come egli qui eserciti l'ufficio di giudice. È la figura di un Radamante egizio.

Il qual nome della mitologia greca potrebbe pure essere di origine egizia. L'etimologia ariana proposta da Kuhn non si adagia così facilmente nello schema regolare delle trasformazioni fonetiche, e quella che vi fu sostituita da Pott, è senza dubbio troppo speculativa per appartenere all'epoca mitologica. Il luogo dove l'Odissea IV, 563 colloca Radamante, ricorda troppo quello descritto nel cap. 110 del libro dei

morti, ed i versi omerici che vi si riferiscono, richiamano troppo direttamente quelli del libro funebre degli Egizii per non pensare ad una connessione storica su questo punto nella mitologia dei due popoli. Certamente l'ipotesi di Böhlen che fa questo nome composto di due elementi l'uno ariano, e l'altro egizio, non merita una seria confutazione. La stessa combinazione è molto ragionevole di Zoega non è forse ancora del tutto soddisfacente. Non toccando noi ora che di volo questo argomento proponiamo pel biondo Radamante Ἐραθὸς Παδάμανθος la seguente etimologia, cioè *Ra ta ma-t*, il sole della verità, la quale parola non è composta arbitrariamente da noi, ma usata frequentemente dagli Egizii come p. e. nell'obelisco romano dedicato a Ramses III.

La pelle ferina onde si veste questo giudice supremo, mentre dimostra la sua origine solare analoga a quella dell'Eracle greco e fenicio, conferma pure, a mio avviso, l'indizio che del suo ufficio ci porge la penna di struzzo che gli sta sul capo. Nel capitolo 125 del libro dei morti Osiri che seduto sul trono in un *naos* a foggia di sarcofago fa l'ufficio di signore supremo nel regno della giustizia, è nudo, ma davanti a lui è appesa ad un bastone piantato in un vaso una pelle di fiera con macchie¹. Certamente più che questa analogia di rappresentazione sarebbe una prova definitiva del nostro modo d'interpretare questa figura la leggenda di geroglifici che le sovrasta, se i segni onde si compone, fossero così chiari, e corretti da non lasciar luogo ad alcun dubbio.

Ma la cosa non è punto così. I segni geroglifici che dovrebbero essere il mezzo più sicuro per la nostra

¹ Lepsius *Todtenbuch* cap. 125.

interpretazione la rendono invece più difficile, sebbene questa stessa difficoltà ci possa poi per un'altra parte aiutare a scoprire l'origine e l'epoca del monumento. La congettura di Zoega che nelle cartucce degli obelischi romani fossero contenuti nomi propri, è stata l'osservazione più importante degli studii egizii prima di Champollion e senza dubbio l'occasione delle scoperte di quest'ultimo. Questa congettura fu poi più esattamente determinata nel senso che nelle cartucce si contengono i nomi propri dei re, e degli dei come Osiri, ed Horo che la tradizione mitologica fa regnare in Egitto. In progresso di tempo e principalmente sotto la dinastia XXVI si scrissero nelle cartucce tutti quei nomi che, comunque applicati poi ad altre persone che non quelle dei re e degli dei, erano stati prima di quest'uso cioè predicati perpetui regii o divini.

È chiaro adunque che nelle cartucce della nostra coppa, delle quali due sono semplici, ed una è doppia, noi dobbiamo cercare l'espressione di questi predicati perpetui regii o divini. E se è vera la nostra osservazione precedente, che cioè i predicati regii di Ramses siano significati dai geroglifici slegati che stanno attorno e sopra il suo capo, è pure chiaro che le due cartucce che sono scritte alla sinistra della coppa, non possono contenere che due predicati divini, e quindi riferirsi unicamente a quella figura che noi abbiamo detta di Radamante egizio. Noi crediamo infatti che malgrado l'imperizia dell'artista che ha scritto questi geroglifici e l'ingiuria del tempo che ne ha cancellati parecchi, questa nostra congettura sia pienamente confermata dalle due cartucce.

Nell'una che non senza ragione è collocata presso il giovinetto che sta per inginocchiarsi, noi leggiamo la seguente formola: *Ta anch au-k*, tu sei il principio

della vita. È vero che il secondo geroglifico non è disegnato perfettamente, e potrebbe essere facilmente scambiato coll'altro geroglifico che si pronuncia *sah*, ma il contesto della formola rende necessario il valore sillabico *anch*, e la piccola imperfezione del segno è spiegata abbastanza dall'origine secondo noi straniera dell'artefice della nostra coppa. La congruenza di questa formola colla nostra interpretazione della figura è evidente, e la cartuccia che la contiene, doveva naturalmente essere collocata presso il giovinetto che la pronuncia. Non così facile ad interpretarsi è la cartuccia che è posta sul capo al Radamante egizio. Quattro geroglifici sono chiari, cioè il primo che è la sillaba *Mer*, e poi *A*, *N*, *U*, ma i due altri, cioè quello che si trova fra la sillaba *Mer*, e la vocale *A*, e l'altro che deve essere pronunciato dopo la vocale *U*, sono deformati dall'ingiuria del tempo, e rendono quindi dubbiosa la formola che vi leggiamo. Il primo geroglifico che si pronuncia *Mer*, e che è scritto chiaramente, ha un senso preciso e d'interpretazione sicura. Questa radice ha il significato generale di compiere, e quindi di prefetto, di intendente, di capo; *Mer pe* capo di casa, *Mer meni-ut* capo delle guardie a piedi, *pe-mer pe-suten* capo del palazzo, *pe-mer ab en Ise* il capo dei sacerdoti di Iside, *mer pe-n-Amon* il capo del tempio di Ammone. Il nostro Radamante sarebbe quindi, se leggiamo bene il terzo geroglifico che è alterato dal tempo, *Mer ach* il capo degli spiriti. I tre ultimi geroglifici, dei quali due sono perfettamente conservati, ed uno guasto dal tempo, esprimono il pronome di prima persona *Nuk* io che sta per la forma più antica *Annuk*; *Mer ach nuk* « io sono il capo degli spiriti » sarebbe dunque la formola della seconda cartuccia.

Ho cercato queste formole nel libro dei morti

nell'edizione di Lepsius, cioè secondo la lezione del museo di Torino, e principalmente ai capitoli 141, 142, 143 dove colle altre dello stesso genere potevano facilmente occorrere, e non le ho trovate. Fui contento di non trovarle, imperocchè mi paja questo un indizio importante per fissare l'epoca del monumento. La doppia cartuccia che sta alla destra della coppa sopra il capo della Vittoria, non abbiamo potuto interpretare con qualche sicurezza. Chiamiamo questa figura una Vittoria, imperocchè tale è evidentemente l'ufficio che le si attribuisce nella rappresentazione della nostra coppa. Ma è chiaro che questo ufficio non può essere esposto in questo modo così generale e puramente allegorico, cioè senza alcuna connessione con una personalità concreta mitologica. Quand'anche si volesse attribuire questa coppa ai tempi greco-romani, non mi pare tuttavia che una Vittoria sarebbe stata rappresentata così senza globo, senza ali, senza alcuno di quei simboli che solitamente l'accompagnano nell'arte dei due popoli classici. La supposizione certamente più facile che ci si offre, è di pensare che questa figura rappresenti un' Iside. Ma di nuovo mancano il disco lunare, le corna, il trono, tutti quei segni che caratterizzavano le rappresentazioni di Iside nell'arte egizia. Inoltre non viene mai attribuito dalla mitologia egizia a questa dea l'ufficio di accompagnare gli eroi sul campo di battaglia, e d'incoronarli se vittoriosi. La nostra figura adunque non è una rappresentazione greco-romana nè egizia. Così ragionando per esclusione e combinando un indizio che ci è offerto da quella figura della coppa che è un principe assiro nuotante nel fiume *Aranta*, ci pare molto probabile la supposizione che questa figura possa essere *Istar*, la grande dea asiatica delle battaglie e della vittoria, come è detta

nelle iscrizioni cuneiformi, che è chiamata nei culti locali dell'Assiria *Anuniti*, *Anata*, dai Persiani *Anâhita*, e dai Fenicij *Anat* (v. iscriz. di Larnaca Lapethos). Il carattere guerriero di questa dea verginale, *παρθένος*, come la chiamano i frammenti di *Sanchuniaton*, immacolata, cioè *Anâhita*, com'è detta nella lingua paleoiranica, è testificato da tutti i monumenti asiatici. L'Avesta che senza dubbio è il fonte più importante per la storia dell'origine e del culto di questa divinità, la chiama *Ardoî shura*, cioè la sublime e l'eroica. È stata invocata la prima volta da *Zarathustra*, e poscia da tutti gli eroi della tradizione epica della Persia *Haoshjanha*, *Jima Khshaeta*, *Thraetaona*, da tutti i re e figli di re nei combattimenti contro i loro nemici; *jazâonâte aurvâonhô ahurâonhô danhspatajê puthrâonhô danhspaitinam*¹. Mentre l'Iside è descritta da Plutarco² tutta avviluppata nel suo peplo, come per adombrare la causa occulta di tutto quello che è stato, che è, o che sarà, la nostra figura invece cui è caduto dalle spalle il peplo, si mostra quasi tutta nuda e simboleggia mirabilmente la verginità immacolata della dea. I geroglifici di una delle cartucce che stanno sopra il capo di questa figura, e sul valore dei quali non vogliamo pronunciare un giudizio categorico, confermerebbero fino ad un certo punto la nostra interpretazione. Il primo segno è l'immagine di un orecchio, la cui enunciazione fonetica nella lingua egizia incomincia con *a*, il secondo ed il terzo che sono scritti chiaramente, sono la *n* e l'*i*, il quarto potrebbe essere benissimo un *t* rovesciato, dalle quali lettere messe assieme risulterebbe il sostantivo femi-

¹ Avesta sez. 21; 30.

² Plut de *Iside* 9; *Athenag.* 24,6.

nile *Anit* che sarebbe appunto il nome della dea che noi crediamo rappresentata nella figura della nostra coppa. Convien tuttavia aggiungere, che il nome di questa dea è scritto ne' monumenti egizii con un altro vocalismo: *Anta-t* e con un'altra combinazione di geroglifici. Il che naturalmente accresce la nostra esitazione nel proporre la lettura che abbiamo indicata.

La figura inferiore del re che nuota nelle onde, se colle sue mani invece dell'arco tenesse il tridente, potrebbe facilmente suggerire l'idea che fosse il Proteo egizio, del quale si parla nell'*Od.* IV 385:

ἀθάνατος Πρωτεύς Αἰγύπτιος, ὅσπερ Θαλάσσης
πάσης βένθεα οἶδε. Ποσειδάωνος ὑποδάωζ.

Ma è chiaro, che non può essere altri che il principe dei *Cheta* fuggente, e se vogliamo ritenere le reminiscenze del poema di *Pen ta ur*, *Mazraim* il fratello del principe dei *Cheta* che si salva nelle onde del fiume *Aranta* o *Arnata*.

La battaglia adunque di *Atesh* sul fiume *Aranta* combattuta da Ramses II. contro la confederazione dei popoli della Mesopotamia e della Siria, come ci è raccontata dal poema contemporaneo di *Pen ta ur*, è il soggetto della rappresentazione che è contenuta nella coppa salernitana. Le figure di Radamante e della Vittoria furono aggiunte dall'artefice della coppa.

Ora le due quistioni importanti che ci si presentano e che dipendono l'una dall'altra, sono le seguenti. A quale epoca e a quale popolo appartiene l'arte di questo monumento?

Secondo le ultime scoperte¹ della filologia egizia le relazioni dei popoli del mediterraneo, cioè dei *Tirsha*

¹ De Rougé *Acad. des inscript.* Aprile 1867.

Tirreni, dei *Shardana* Sardi, dei *Shacalash* Siculi e dei Greci *Acaiosh*, risalirebbero verso il secolo XIV prima della nostra era, il che vuol dire un secolo ed alcuni anni dopo la battaglia di *Atesh*. La pura cronologia adunque non presenterebbe alcuna difficoltà a chi pensasse che il nostro monumento potesse essere un bottino delle guerre combattute a quest'epoca fra i popoli italici e greci, e l'Egitto. Ma lo stile artistico dei fregi, la significazione delle figure e dei geroglifici permetterebbero questa ipotesi?

Le osservazioni che dall'esame delle figure e dei segni alfabetici abbiamo finora raccolte, mi paiono, se non erro, giustificare la seguente conclusione, che cioè questa coppa debba appartenere ad un'epoca, in cui dopo un lungo sviluppo autonomo dei due grandi rami dell'arte orientale, si siano questi riuniti, e in conseguenza si sia determinata una produzione artistica che non si spiega che per mezzo del loro contatto. Questa epoca per l'Egitto non potrebbe essere che quella di Psammetico anno 666 a. C. e per l'Assiria non potrebbe risalire al di là di *Assur-ach-iddin*, o di *Assurbani-pal* anno a. C. 680-667.

All'epoca di Psammetico e de' suoi successori è molto in uso lo scrivere le formole analoghe a quelle che abbiamo trovate sulla nostra coppa entro le cartucce dei nomi proprii; a questa epoca sono pure molto rare le copie del libro dei morti in caratteri geroglifici. Il che fa supporre che il popolo egizio ricorresse ad altri libri oppure foggiasse liberamente, cioè senza stretta connessione col rituale, le formole che abbiamo lette nella nostra coppa e che, come abbiamo detto, non si incontrano nel libro dei morti. Psammetico, quando non sia esso stesso di origine forestiera, sale il trono di Egitto coll'aiuto di popoli

che non appartengono alla schiatta egizia e sotto i suoi successori incomincia quel processo se non di dissoluzione, di diminuzione almeno di intensità, e di autonomia della vita egizia che apre le porte del paese di *Ptah* alla conquista persiana di Cambise.

Con *San-achi-irba* incomincia l'epoca delle grandi conquiste della monarchia assira che si stendono dall'Asia centrale a tutta l'Asia anteriore, ed i suoi figli ed i suoi nipoti, saccheggiando i tesori di Tebe e di Memfi, e introducendo altri ordini militari e politici, diventano padroni, come dicono le iscrizioni cuneiformi di *Muzur e Kusa*, cioè dell'alto e basso Egitto.

Il sesto ed il settimo secolo prima dell'era volgare sarebbe adunque l'epoca, in cui ha potuto aver luogo questo sincretismo delle forme dell'arte orientale che si osserva in alcuni monumenti dell'Egitto e dell'Assiria. A Sais nella capitale di Psammatico, *Pisamilki*, come è pronunziato nelle iscrizioni cuneiformi, figlio di *Niku*, il quale non fu che un rappresentante della monarchia assira in Egitto, Erodoto ammira qualche cosa di nuovo che non ha osservato negli altri monumenti egizii. Layard dal canto suo in un monumento che sta vicino al palazzo di *Sar-yukin*, la quale circostanza di contiguità non basta per stabilirne l'epoca, ha trovato dischi di bronzo, e tavolette d'avorio¹ in cui sono figurati scarabei, sfingi, re che tengono in mano il cucufa, e cartucce con geroglifici egizii.

Non credo che vi possa essere molta diversità di opinioni intorno all'epoca approssimativa di questo genere di monumenti, ma il mostrarsi quasi contemporaneo di un'arte egizia che tradisce, per così dire, l'influenza assira, e di un'arte assira che rivela aper-

¹ Layard *Monuments of Nineveh* tav. 89.

tamente una influenza egizia, non permette di evitare la seguente quistione. Sono gli Assiri che hanno imitato gli Egizii, oppure gli Egizii hanno imitato gli Assiri? Se fissiamo la nostra attenzione sopra alcuni monumenti trovati in Assiria, si direbbe che è un Assiro che imita l'arte egizia: la nostra coppa invece, il cui soggetto è preso dalla storia egizia, ci indurrebbe a credere più facilmente che fosse un Egizio che imitasse l'arte assira. Così proposta, è una quistione molto difficile ad essere risolta. Ma a noi pare che oltre a queste due ipotesi sia da considerarsi una terza come assai più probabile.

Noi conosciamo nell'antichità un popolo che è il mediatore, per così dire, delle civiltà orientali fra di loro, e di queste coll'occidente. Questo popolo collocato geograficamente fra l'Assiria e l'Egitto manda le sue colonie al Tigri e all'Eufrate, alle bocche del Nilo, al Bosforo, al Ponto nell'Europa, nell'Asia o nell'Africa. Questo popolo rappresenta nell'antichità il commercio e l'industria, e fabbrica oggetti di lusso, *μυρία ἀνύσματα*, per tutti i popoli, coi quali viene in relazione siano essi civili o barbari. Nissuno lo supera nel lavorare in diverse maniere il metallo, ed è chiamato nei poemi omerici *πολυδαίδαλος* e *πολύχαλκος*. In quest'arte poi di fabbricare coppe d'argento non hanno che un rivale, il dio Hefesto. Tutte le coppe d'argento descritte nei poemi omerici sono lavori fenicii, fra le quali mi piace ricordare quella che Achille pose a premio nei giuochi funebri in onore di Patroclo, che conteneva sei misure ed era famosa per la sua bellezza in tutto il mondo II. XXIII 741.

*ἀργύρεον κρητῆρα τετυγμένον, ἐξ δ' ἄρα μέτρα
χάνθανεν, αὐτὰρ κάλλει ἐνίκα πᾶσαν ἐπ' αἴαν
πολλόν· ἐπεὶ Σιδόνες πολυδαίδαλοι εὖ ἤσκησαν.*

Noi crediamo adunque che la nostra coppa sia lavoro fenicio. E in questa opinione ci conferma l'essersi trovate coppe d'argento analoghe alla nostra su territorio fenicio com'è quella di Larnaca, la quale, eccettuati i fregi, e le due figure dell'*Anaiti*, e del re Assiro, nell'argomento e nel modo di trattarlo è perfettamente identica alla nostra. E a queste ragioni aggiungiamo ancora la seguente. Quanto più si aumenta il numero delle iscrizioni fenicie, e tanto più si conferma il fatto del mutuarsì reciproco degli dei e dei culti tra Fenicii ed Egizii. Le iscrizioni di Malta avevano date le prove del culto comune di Iside ed Osiride, l'iscrizione di Larnaca poi e la statuetta di bronzo con iscrizione pure fenicia che si trova a Madrid, hanno dimostrato che fra le divinità fenicie bisogna pure contare la dea *Anat*, ed *Horo* il piccolo *Harpè-chreti*. Le gemme fenicie ed uno fra i molti scarabei trovati in Sardegna nella necropoli di *Tharros* portano l'immagine di questo piccolo dio seduto sul fiore di loto e coll'indice alzato, rappresentato cioè precisamente com'è nei fregi della nostra coppa. Raccogliendo tutti questi indizii noi crediamo, che l'opinione del sig. Helbig intorno all'origine fenicia di questa coppa manifestata la prima volta che fu esaminata nell'Istituto archeologico, sia perfettamente esatta¹. Ci rincresce di non poter anche concludere in un modo definitivo intorno alla provenienza di questo monumento. È naturale che vedendo questa coppa l'archeologo ricordi subito col suo pensiero le altre probabilmente della stessa famiglia trovate nell'antica *Cere Agilla*, colonia fenicia e città, di cui se non i due nomi, il secondo senza dubbio è di origine fenicia. Ma le notizie che

¹ *Bull. dell'Istit.* 1872 p. 132.

ci furono comunicate, e delle quali non ci è lecito il dubitare, la dicono scoperta nell'agro salernitano presso Pesto, colonia dorica. A noi non rimane altro che augurare che come in questo sito fortunato le rose fioriscono due volte all'anno, così si possano trovare ad incremento dell'investigazione archeologica simili monumenti *bis in anno*.

Per riempire la nostra tavola XLVIII abbiamo fatto incidere sotto i numeri 2 e 3 il disegno di un'armilla d'oro, elegantissimo lavoro a granaglie, e di una figura di basalto (n. 4). Secondo le notizie comunicate al sig. Helbig dal possessore Conte Tyskiewicz, l'armilla fu trovata negli scavi di Cervetri. Della figura non conosciamo esattamente la provenienza. Ma pare probabile, che essa provenga egualmente dalla necropoli ceretana, essendosi trovati nella tomba detta di Regulini e Galassi due esemplari molto somiglianti¹. Credo che anche questi due monumenti sono di origine fenicia; sull'armilla sono rappresentate le colombe di Astarte, e la figura di basalto potrebbe essere benissimo la rappresentazione di questa stessa Dea.

G. LIGNANX

¹ Grifi monumenti di Cere Tav. IV 3-4:

LICURGO FURENTE SOPRA ANFORA DI MARMO

(*Mon. dell'Inst. vol. VIII tav. XLV*)

Nei celebri scavi di Prima Porta intrapresi nel 1868, il cui più cospicuo e più rinomato campione fu la statua policroma di Augusto, ritrovaronsi eziandio i frammenti d'un gran vaso di marmo fregiato di bassi rilievi, i quali, ricomposti dal Brunn, da lui stesso furono brevemente descritti nel Bullettino di cotesto Istituto (1863, 85 seg.). Sin da quel tempo l'anfora venne restaurata e trovò il suo posto nella vaticana galleria dei vasi e candelabri. Alta m. 0,80 e misurante m. 1,47 di circonferenza, essa deve la base e la più gran parte del collo, nonchè delle anse a testa di cigno, al moderno ristauo che però fu eseguito con accorto uso degli avanzi antichi. Disgraziatamente il restauratore ha creduto utile di nascondere i restauri operati nel rilievo sotto una pasta di gesso, di cui coprì tutto il corpo del vaso, di modo che non dappertutto si può giudicare con certezza sull'autenticità della rappresentanza¹.

Già prima della ricomposizione materiale dei vari pezzi il Brunn riuscì a riconoscere come oggetto del rilievo il furore del tracio re Licurgo, nè mancò a chiamar in confronto il più simile di tutti i monumenti riferibili a quella favola, il vaso marmoreo Corsini in Firenze. Il racconto dell'insania di Licurgo re degli Edoni, inviatagli da Bacco per averlo disprezzato ed ostilmente perseguitato, è troppo noto e fu troppo so-

¹ Cf. il rapporto dell'Heydemann *arch. Zeit.* XXVI p. 11 seg., colla rettificazione del Brunn *ivi* p. 111.

vente trattato, da essere qui superfluo di ampiamente esporlo¹. Più convenevole sarà un succinto elenco di quei monumenti dell'arte che stanno in rapporto colla parte indicata del mito di Licurgo². E sono i seguenti:

VASI DELLA MAGNA GRECIA

- A. CAMPANA del Museo NAPOLETANO: Dubois-Maisonneuve *introd.* tav. 53,2. *Mus. borbon.* XIII tav. 29. *Denkm. alter Kunst* II 37, 440. Cf. Panofka *Neapels ant. Bildw.* p. 347 n. 76.
- B. INCENSIERE CANOSINO in MONACO (n. 858): Millin *tomb. de Canose* tav. 13. Zoega *Abhandl.* tav. 1,3. Dubois-Maisonneuve *introd.* tav. 26,1 Guigniaut *rel. de l'antiq.* tav. 149 bis, 444 a.
- C. VASO DI ANZI, nel Museo NAPOLETANO: Millingen *peint. de vases* tav. 1. 2. Zoega *Abhandl.* tav. 2,4,5. Inghirami *VF.* I tav. 55. *Denkm. a. K.* II 38,442.
- D. CRATERE RUVESF, già del sig. Steuart, poi colla collezione Campana passato nel LOUVRE: *Mon. dell'Inst.* V 23 conf. *Ann.* XXII p. 336 segg. (Brunn).
- E. ANFORA RUVESE del Museo di NAPOLI: *Mon. dell'Inst.* IV 16; cf. *Ann.* XVII p. 119 segg. (Roulez).

¹ Vedi Zoega *Abhandlungen* p. 1 segg. colle giunte del Welcker ivi p. 353 segg. Zannoni *Illustr. di un antico vaso in marmo.* Firenze 1826. Roulez *Annali* XVII p. 111 segg.

² La fuga di Bacco nel mare e l'accoglienza fattagli da Tetide, tanto conosciuta fra noi dalla grande pittura del Genelli, venne riconosciuta dal Matz sopra una pittura pompeiana, compagna di quella segnata nel nostro catalogo colla lettera F (*arch. Zeitung* XXVII tav. 21,1 p. 55). All'incontro una gemma, di cui esistono parecchie repliche (Gori *Mus. Florent.* I tav. 92,9. Zoega *Abhandl.* tav. 1,2. *Denkm. a. Kunst* II 37,439. *Arch. Zeit.* XIX tav. 150,3. 4 p. 161 seg. *Annali* XVII p. 114 not. 1. *Bullett.* 1842 p. 177), generalmente spiegata per Licurgo sradicante le viti, sembra piuttosto riferirsi al servizio di Ercole presso Sileo, come venne esposto dal Jahn (*arch. Zeit.* l. cit.). Il *Lugorcos* finalmente sfuggito sull'altare col piccolo *Pilonicos* rapito al suo padre *Taseos*, il quale si mira sopra specchio prenestino (*Mon. dell'Inst.* IX 7,2), offre un concetto troppo lontano da ogni tradizione, perchè possa entrare nel presente discorso; cf. Helbig *Bull.* 1869 p. 14 seg. Heydemann *Ann.* XLI p. 197 seg. Schoene ivi XLII p. 352 seg. — La patera mentovata dal Welcker *alte Denkm.* II p. 110 e presso Müller *Handb.* § 384, 6 senz'altro sarà quella dal Penteo pubblicata dal Jahn *Pentheus* tav. 1 (*Denkm. a. K.* II 37,436).

PITTURA PARIETARIA

- F. PITTURA POMPEIANA, scoperta nel vicolo del Panattiere: *Arch. Zeitung* XXVII tav. 21,2; conf. ivi p. 58 seg. (Matz).

MOSAICO

- G. QUADRO ERCOLANESE del Museo di NAPOLI: *Arch. Zeit.* XXVII tav. 21,3; conf. Uhden presso Zoega *Abhandl.* p. 2 not. 3. Gerhard *Neapels ant. Bildw.* p. 143 n. 1.

SCULTURE IN MARMO

- H. ANFORA di marmo nel Palazzo CORSINI in Firenze: Gori *Mus. Etr.* I tav. 15. Zoega *Abhandl.* tav. 2,6, e da migliore disegno: Zannoni *Illustraz. di un ant. vaso in marmo.* Welcker *alte Denkm.* II tav. 3.8.
- I. ANFORA di marmo di PRIMA PORTA, ora conservata nel Vaticano: il vaso in discorso.
- K. SARCOFAGO già nel giardinetto di Palazzo BORGHESI (Winckelmann *Mon. ined.* p. 124), poi passato nel casino di Villa Borghese (*Ann.* XXII p. 359), oggidì conservato in Villa Taverna a Frascati (*arch. Zeit.* XXVII p. 54 not. 4); Zoega *Abhandl.* tav. 1,1. Creuzer *Symbolik* I tav. 6. Millin *tomb. de Canose* p. 46. *Denkm. a. K.* II 37,441.
- L. SARCOFAGO MATTEI: *Mon. Matth.* III tav. 7,2, colle correzioni indicate dal Brunn *Bull.* 1860 p. 102¹.
- M. FRAMMENTO di rilievo nel Museo LATERANENSE (n. 293) che fa parte dei monumenti degli Aterj e pare del terzo secolo: Garrucci *Mus. later.* tav. 44.

RILIEVO IN VETRO

- N. RICCHIEVE DI VETRO, veduto presso il sig. DUBOIS dal de Witte e da lui descritto *Ann.* XVII p. 114 not. 7.

MONETA

- O. MONETA di ANTONINO PIO, mentovata dallo Zoega *Abhandl.* p. 2, la quale per mancanza di sussidi letterari non posso dire mai se sia stata pubblicata oppure più esattamente descritta.

¹ Invitato dal ch. autore ad esaminare di nuovo i restauri di questo rilievo, posso assicurare che il Brunn *Bull.* 1860 p. 102 con ottima ragione dichiarò moderno il giovane nudo con pedo che si vede a destra di Licurgo. Della figura ambicamente rappresentata in questa posta avanza soltanto la mano alzata. Il bambino all' incontro che spaventato si aggrappa al ginocchio di Licurgo, è sicuramente antico, del qual fatto bisogna tener conto per apprezzare le osservazioni che l'autore sulla nostra pagina 257 comunica sopra il rilievo Mattei.

Fra i monumenti anzitutto una classe separata sotto più d'un rapporto viene formata dalle stoviglie dipinte della Puglia e della Lucania (*ABCDE*), un'altra dai rilievi (*HIKLMN*), mentre i due quadri *FG* occupano un posto di mezzo.

Delle pitture vascolari una (*A*) mostra Licurgo che minaccia colla bipenne il figlio Driante caduto in ginocchioni, secondo il racconto di Appollodoro (3,5,1) desunto da una tragedia: Λυκούργω δὲ μανίαν ἐποίησε Διόνυσος ὃ δὲ μεμηνῶς Δρύαντα τὸν παῖδα, ἀμπέλου νομιζῶν κλῆμα κόπτειν, πελέκει πλήξας ἀπέκτεινε. Un'altra stoviglia (*B*), lasciando da parte il figliuolo, si contenta della moglie già uccisa dall'insano re ed ancora da lui tenuta nel braccio, mentre il resto del quadro è occupato da Bacco e da una Menade, nonché da una Furia e Mercurio. Gli altri tre vasi si accostano a quella versione della favola che Igino (*fab. 132*) trasse anch'esso da qualche tragedia: *insania ab Libero obiecta UXOREM SUAM ET FILIUM interfecit*. In *C* il feroce Tracio, ucciso il figlio, sta per trucidare l'infelice moglie caduta per terra; quest'ultima scena quasi identica si ripete in *D* ove due persone portano via il cadavere del misero giovanetto. Ambedue queste pitture hanno comune la figura della *Lyssa* o simile demone che sia, che scendendo per l'aria collo stimolo spinge il furore del barbaro nemico di Bacco. Poco diversa e più drammatica ci si presenta la scena principale in *E*: la regina si vede rifugiata verso la statua dell'indigena dea *Cotys*; l'empio marito però, per il suo cieco furore non curando la santità del luogo, alza la bipenne per diriggere il colpo micidiale sul capo della supplice moglie, impresa dalla quale indarno cerca a ritrarlo il giovane figlio Driante. Questi dunque non è qui la prima vittima, anzi seguirà la madre, varia-

zione che offrì al pittore l'occasione di meglio concentrare in una sola scena patetica tutta la sventura della famiglia reale. Prescindendo però dalle accennate variazioni, comune a tutte queste rappresentanze vascolari si è che la vendetta di Bacco si rivela nella tremenda smania sfogata da Licurgo contro la propria famiglia. Gli artisti della Magna Grecia seguirono in ciò, come ce lo mostra l'accordo di Iginio con Apollodoro e come è solito in quella classe di vasi, la versione adottata dalla tragedia greca, quale pare sia stata introdotta da Eschilo ¹.

È un fatto non abbastanza curato che fuori della tragedia nessun antico autore, quantunque siano diversi i racconti intorno alla pena imposta a Licurgo, reca chiara testimonianza di siffatto furore diretto contro il proprio sangue. Anzi sino dai noti versi di Omero (Z 132 segg.) intorno a Licurgo,

ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσήιον· αἱ δ' ἄμα πᾶσαι
θύσθλα χαμαι κατέχευαν, ὑπ' ἀνδροφόνιο Λυκούργου
θειγόμεναι βουπλήγι

quasi dappertutto la mania dell'empio re si sfoga contro Bacco ed il suo tiaso. Anche Eumelo nell'Europa non sembra aver conosciuto quella versione intorno

¹ Intorno alla Licurgia di questo poeta si confronti il Welcker *Trilogie* p. 320 segg. *Nachtrag* p. 103 segg. *Griech. Trag.* I p. 48, il quale nel racconto di Apollodoro riconobbe le tre parti della trilogia. Gli si oppose in parte G. Hermann *opusc.* V p. 3 segg., credendo la morte di Orfeo l'oggetto del secondo dramma, opinione che si combina difficilmente col nome e coll'unità della *Λυκούργεια* (*schol. Arist. thesmoph.* 135). L'altra letteratura trovasi citata dal Welcker *Trag.* l. cit. e dal Roulez *Ann.* XVII p. 112 not. 7.

la moglie ed il figlio¹, neppure Antimaco presso Diodoro (3,35); nè la conobbe Sofocle, presso il quale l'iracondo figlio di Driante viene punito, perchè *παύσαι ἐνθέους γυναῖκας εὐτόν τε πῦρ, φιλαύλους τ' ἠρέδιζε Μούσας* (*Antig.* 963). Simile si è il racconto di Servio (*ad Verg. Aen.* 3,14), simile finalmente l'estesa narrazione, in cui Nonno (l. 20 e 21) celebra tutta l'avventura di Licurgo: il feroce figlio di Marte mette in fuga tutta la schiera bacchica, le Menadi nelle montagne ed il dio stesso nel mare (20,341 segg.); poi rivoltosi di nuovo contro quelle, si mette ad assalire Ambrosia, la quale sta per essere da lui vinta e legata, quando mercè l'intervento della Terra sua madre viene cangiata in un ceppo di vite che nel garbuglio dei suoi rami irretisce e da parte sua incatena il superbo assalitore (21,1 segg.). Non bisogna credere tale esito del furore di Licurgo un'arbitraria invenzione di Nonno; anzi già Properzio sembra additare l'istessa punizione, mentre accanto ad altri che provarono la vendetta del dio disprezzato, ricorda (4,17 [3,15], 23)

vesanumque nova nequiquam in vite Lycurgiam.

È vero che queste parole possono puranche riferirsi a quella versione della favola, secondo la quale Licurgo si mette a sradicare le piante di Bacco, raccontata da Igino (*fab.* 132. *Anth. Pal.* append. 127). Intanto come

¹ Conf. *schol. Hom.* Z 131 Λυκούργος... μύσφι ἀπελαύνει αὐτὸν (Bacco) τῆς γῆς καὶ καθάπτεται αὐτοῦ καὶ τῶν τιθηνῶν ἐτύχχανον γὰρ αὐτῷ συνοργιάζουσαι. θεηλάτῳ δὲ ἐλαυνόμενος μάστιγι τὸν θεὸν ἔσπευδε τιμωρήσασθαι. ὁ δὲ ὑπὸ θεοῦ εἰς τὴν θάλασσαν καταθίνει καὶ ὑπὸ Θέτιδος ὑπολαμβάνεται καὶ Εὐρυνόμης. ὁ οὖν Λυκούργος οὐκ ἀμισθὶ δυσσεβήσας ἔδωκε τὴν ἐξ ἀνδρῶπων δίκην. ἀφηρέθη γὰρ πρὸς τοῦ Διὸς τὸν ὀφθαλμὸν. τῆς ἱστορίας πολλοὶ ἐμνήσθησαν, προηγούμενος δὲ ὁ τὴν Εὐρωπιαν πεποιηκώς Εὐμηλος.

Properzio mira a celebrare la potenza del figlio di Semele, a questo scopo meglio si addice la triste sorte del suo nemico che non gli converrebbe la forza da Licurgo usata contro la creazione favorita di Bacco; meglio, dico, vi si addice la situazione da Nonno descritta in questi versi (21, 55):

καὶ χλεροῖς δεσμοῖσι κατάσχετος ἄγριος ἀνὴρ
 ἀρραγίων ἀτίνακτος ἀλυκτοπέδησι πετῆλων
 ἀμφιπαγῆς ἀλάλαζεν ἀπειλείων Διονύσω·
 οὐδὲ φυγεῖν σθένος εἶχε, μάτην δ' ἐτίνασσευ ἀνάγκη
 οὐτιδαναῖς ἔλικεσσι περίπλοκον ἀνθηρεῶνα.

Di più colla nostra opinione concordano, come vedremo, i monumenti, segnatamente *GMN*; nè era certamente diversa la favola, a cui Stazio fa allusione arringando Bacco come segue (*Theb.* 4, 386):

pampineumque iubes nemus inreptare Lycurgo.

L'istessa versione finalmente era nota pure allo scoliasta di Sofocle, giacchè se ne valse per una interpretazione onninamente sbagliata, è vero, delle parole πετρώδει κατάπαρκτος ἐν δεσμῶ, usate dal poeta stesso per accennare quell'antro, in cui secondo lui Licurgo espia il suo delitto¹. Meno certo si è, se il nome di Ambrosia in tale connesso non sia invenzione di Nonno; ma almeno già presso autori anteriori all'epoca augustea quel nome figurò nel tiaso di Bacco fra le ninfe di Dodona².

¹ *Antig.* 955: τὸν δεσμὸν δὲ τῆς ἀμπέλου πετρώδη εἶπεν ἀντι τοῦ τὸν ἰσχυρὸν. 958 [πετρώδει:] τῷ στρεπῶ δεσμῶ τῆς ἀμπέλου. Un'altra versione della pena pare sia indicata nella pittura del Λυκοῦργος δεδεμένος presso Longo 4, 3, conf. Apollod. 3, 5, 1. Diod. 3, 65.

² *Igino fab.* 182. *astron.* 2, 21. *Schol. Hom.* Σ 486.

Considerando che tanto Properzio quanto Nonno spesso hanno seguito le poesie degli Alessandrini, che di più questi avevano una predilezione per le metamorfosi, e che tutto il carattere del racconto di Nonno non male si addirebbe alla maniera dei poeti alessandrini, forse non sarà priva di ogni probabilità la congettura che questi ultimi abbiano esornato il semplice racconto omerico coll'aggiungergli l'avventura di Ambrosia. Così almeno bene si spiega il fatto che nelle città campane distrutte nel 79, come tante altre favole ivi raffigurate pendono dalla poesia alessandrina, così anche questa si trova rappresentata secondo la versione più moderna e più raffinata. Ne recano testimonianza i due quadri *F* e *G*, in cui l'assalto del figlio di Driante contro la bacchica vergine è rappresentato in maniera assai simile, benchè non senza qualche differenza. Imperocchè se nella pittura pompeiana *F* la corona verdeggiante è ben caratteristica per la nutrice di Bacco, pure gli Eroti che stanno nudando la donna caduta per terra, paiono privi di significato speciale per questa scena¹, e di più vi manca ogni indizio dell'imminente metamorfosi, non potendo, come pare, ravvisarsi un ceppo di vite in quel cespuglio visibile accanto ad Ambrosia. All'incontro nel mosaico *G* ove manca, è vero, la corona, la vite dalla vergine tenuta nella sinistra e diramantesi sopra tutto il quadro, mercede una prolessi non in-

¹ Vedi l'osservazione del Matz *arch. Zeitung* XXVII p. 54, che vi ravvisa una giunta arbitraria, anzi inetta del pittore. Questa opinione pare più fondata che se si volesse arrischiare la supposizione che in qualche versione del mito Ambrosia, prima di essere ammazzata, abbia destato le bramose voglie del nemico, indicate mercede gli Amorini.

solita nell' arte antica ¹, accenna indubitatamente alla sorte che sta per provare Ambrosia da Licurgo, il quale, per parlar col poeta, *duram in vitis molitur bipennem* (Verg. *georg.* 4, 331); laddove la pena che minaccia l'assalitore, sembra indicata dalla pantera che all' ordine del dio verso lui si avvanza ². Il frammentino *M* col suo fogliame di pampini e coll'avanzo del *bipennifer Lycurgus* offre una rappresentanza quasi identica, e serve perciò a dimostrare la popolarità della favola e del quadro.

I meriti di ambedue quei quadri trovansi riuniti nel sarcofago Borghese *K*. Licurgo, assai simile a quello in *G*, ancora sta per assalire colla bipenne la Baccante, la quale, prescindendo da qualche leggiera diversità di concetto, ripete assai esattamente la composizione della medesima figura nel dipinto *F*. Tanto la vite che addietro di essa si alza, quanto la corona di uva e pampini che ne cinge la chioma, valgono a confermare la spiegazione dello Zoega che vi ravvisò Ambrosia, e bastano per rimuovere i dubbi mossi contro siffatta interpretazione in favore della moglie di Licurgo dal Roulez ³. E per fare anche più stretto il confronto del rilievo colla pittura, vi ricorre eziandio la pantera, nè vi manca Bacco, sebbene in mossa as-

¹ Cf. Brunn *Jahrb. für Philol. Suppl.* IV p. 268 segg. Stephani *Compte-rendu* 1862 p. 112 segg. Dilthey *rhein. Jahrb.* 52 p. 54.

² Igino *fab.* 132: *Lycurgum Liber pantheris obicit in Rhodope*. Non sappiamo, quale versione fu seguita nel dipinto che con altri pregiava il tempio ateniese di Bacco: Πενθεύς και Λυκοῦργος ὄντες ἐς Διόνυσον ὑβριστὰν δίδόντες δίνας (Paus. I 20, 3); l'opinione proposta dal Roulez *Ann.* XVII p. 113 cf. *arch. Zeit.* IV p. 254, manca di fondamento sodo.

³ *Ann.* XVII p. 119 segg. Ugualmente deboli mi sembrano le ragioni addotte in conferma della nuova spiegazione e quelle destinate a rifiutare l'opinione dello Zoega, con ogni diritto adottata da tutti gli altri interpreti.

sai diversa ed accompagnato di numeroso personaggio del suo tiaso. Le Furie infine non meno bene convengono con questa scena che con quella prescelta dai vasi dipinti, essendochè, come *divinae vindictae ministræ*, al dir del Welcker ¹, servono a simboleggiare come inevitabile l'atra sorte che il nemico degli iddi si prepara egli stesso mediante il suo cieco ed empio furore; idea che da un'altra parte viene espressa dalla presenza delle Parche. Crederei che la medesima scena originariamente formava il soggetto della rappresentanza molto abbreviata e di più sfigurata da moderno ristauro del sarcofago Mattei (L): la mossa di Licurgo e la posizione della Furia accanto a lui rassomigliano tanto al gruppo centrale del sarcofago Borghese che anche qui non sarà stata la propria consorte, ma la ninfa bacchica, contro la quale Licurgo viene istigato dalla Furia. Chi finalmente non assentirà al ch. Wieseler ², mentre riferisce all'istessa Ambrosia anzichè alla regina tracia il rilievo di quel vaso di vetro (N), descritto dal ch. de Witte come segue: *Lycurgue y paraît, LES BRAS ET LES JAMBES EMBASSÉS DANS DES CEPS DE VIGNE; la hache lui échappe des mains. Derrière lui est sa femme, EN COSTUME DE BACCHANTE, étendue par terre; elle semble implorer la protection de Bacchus. Le dieu armé de son thyrsé et accompagné d'une panthère, arrive sur les lieux où le roi de Thrace exerçait sa fureur. Pan capripède, le bras couvert de sa chlamyde, précède le dieu des Lénées.* È gran peccato che questa rappresentanza interessantissima, anzi unica per il momento prescelto dall'artista e poco posteriore a quello raffigurato negli

¹ *Ad Philostr.* p. 315.

² *Denkm. d. alten Kunst* II 37, 441 alla fine dell'articolo.

altri rilievi, non fu mai pubblicata; non si sa nemmeno, dove il bicchiere sia passato dalle mani del sig. Dubois¹.

Alquanto differenti dalle rappresentanze finora trattate sono i rilievi compagni che fregiano le anfore di marmo *H* ed *J*. In ambedue rincontriamo il medesimo contrasto fra il gruppo principale, formato di Licurgo uscito di senno e la sua vittima, ed il ballo orgiastico dei Satiri e delle

*thyrsigeræ Bacchæ, Bacchico cum schemate*².

Così presso Eschilo negli Edoni, prima tragedia della tetralogia licurgèa, essendo comparso Bacco nel palazzo del re,

ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη³;

¹ Un'altra testimonianza per la rinomanza della favola di Ambrosia, l'offre un gruppo di marmo scoperto cento anni fa presso la Storta ed ora conservato nel Museo britannico: *Anc. Marbles* III tav. 11. *Clarac musée de sculpt.* IV 691, 1629. *Denkm. d. alten Kunst* II 27, 371. Comunemente il gruppo viene spiegato per Bacco col suo favorito Ampelo, al cui posto dal Friederichs (*Bausteine* n. 762) e dal Boetticher (*Verzeichniss der Abgüsse* n. 1103) fa messa la personificazione ovvero la ninfa della vite (τῆς ἀμπέλου), essendochè il Jahn (*Lauersforter Phalerae* p. 12 not. 47) bene a ragione aveva fatto osservare il sesso non maschio ma femminile della figura mezza umana mezza vite. Ma l'analogia che sussiste fra questo gruppo e le non infrequenti rappresentanze di metamorfosi di uomini in alberi, come bene sentì il Dilthey (*rhein. Jahrb.* 52 p. 52 not. 2), è tanta da non lasciar pensare ad altro che ad una donna, trasformata in vite (conf. Luciano *ver. hist.* 1, 8); laonde ha grandissima probabilità il sospetto del Jahn che la figura potrebbe essere l'Ambrosia di Nonno. Quanto all'epoca, in cui originò quell'opera, non la credo col Friederichs di invenzione romana, ma l'assegnerei col Boetticher all'arte greca dei bassi tempi, cioè all'epoca alessandrina. Fino l'esemplare di Londra, di esecuzione buona sì ma decorativa, reca testimonianza della bella ed armoniosa composizione nonchè dell'ingegnosa destrezza sviluppata nel mescolare le forme umane con quelle dell'albero.

² Frammento del Licurgo di Nevio 35 Ribbeck (Nonio p. 225 M.).

³ Frammento 64^a Dind. (Longin. *de subl.* 15, 6).

e guardando l'estasi del tiaso facilmente si capisce, come Luciano potè raccomandare ai ballerini come soggetto adattato l'avventura di Licurgo¹. Anche sul sarcofago *K* nonchè sopra alcune delle stoviglie (*BCE*) sono presenti Bacco ed una parte più o meno numerosa del suo corteggio, ma per lo più essi si contentano di guardare la scena principale, in cui si sviluppa la vendetta del dio, e di esprimere i sentimenti di terrore oppure di compassione destati dall'orrendo spettacolo². Soltanto un vaso ruvese (*E*) ne fa un'eccezione, stantechè all'infuori di Bacco ed Arianna assisi in qualche lontananza dal gruppo centrale, tre Menadi con cimbali e tamburrini si abbandonano alle giccie del ballo senza impacciarsi punto della disgrazia della regina. Ma molto più fanatica appare l'estasi dei danzanti nei due vasi di marmo ove non solamente non si curano di Licurgo e dell'atroce sua impresa, ma non pensano nemmeno a se stessi, anzi usciti di senno sono del tutto trasportati dal divino furore. Così si comportano i seguaci di Bacco ovunque appaiono:

*Liberi sunt, quaque incedunt, omnis arvas opterunt*³;

così si presentano pure al palazzo di Licurgo:

χερσὶ δὲ δινεύουσα φιλεύια ῥόπτρα Λυαίου
 Βασσαρίς ἐσκίρτησε παρὰ προπύλαια Λυκούργου⁴;

così con il loro furore destano il furore del feroce barbaro, il quale in mezzo a loro si lancia per di-

¹ Luc. *de saltat.* 51.

² Cf. le osservazioni dell' Helbig *Ann.* XXXIV p. 252 segg., nonchè quella del Welcker *alte Denkm.* II p. 98.

³ Frammento del Licurgo di Nevio 22 Ribb. (Nonio p. 192 M.).

⁴ Nonno 20, 302.

scacciare quell'inviso *τερψινόου ἀλλάγμα χορείης*¹, senza che pure allora la schiera furente ricuperi il senno.

Prima però di esaminare i dettagli di quel coro arrabbiato, bisognerà stabilire il significato più preciso del gruppo principale che nei due rilievi offre differenze essenziali. Nel vaso Corsini (*H*) la femmina si è rifugiata alla statua d'un giovane dio che occupa un posto analogo a quello della tracia dea Cotys sul dipinto vascolare *E*²; il persecutore sta afferrandola colla sinistra alla chioma lunga e sciolta, e mettendo il piede sulla gamba di essa, la minaccia colla bipenne, la solita sua arma sino dalla poesia omerica³. In *J* manca l'idolo; la femmina è caduta per terra, alzando ambe le braccia al pari dell'*Ambrosia* visibile in *F*; l'immane *Trace*, in genere corrispondente a quello del monumento compagno tranne che porta la berretta caral-

¹ Nonno 20, 341 ὡς ὄγε τερψινόου σχεδάσας ἀλλάγμα χορείης
Eis ὅρος ὑψικάρηνον ἀνάμπυκας, ἤλασε Βάκχας.

² La spiegazione del Welcker (pr. *Zoega Abh.* p. 258. *Nachtr.* p. 115. *alte Denkm.* II p. 95 segg. 107 segg.) che nell'idolo riconobbe il giovane *Driante*, non ha trovato l'assenso di nessun'altro degli interpreti; anche il *Welcker*, dirimpetto al monumento stesso, non aveva potuto ingannarsi sul vero significato della figura (*Zoega* l. cit. not. 12). Tutto il carattere dell'idolo, l'atteggiamento dei piedi e dell'uno braccio visibile, la capellatura, tutto indica indubitatamente un compagno di quelle statue arcaiche, fra cui primeggia l'*Apollo* di *Tenea*. Ma non è perciò necessario di ravvisare un *Apollo* anche nel nostro idolo, essendochè in quei tempi antichi un solo tipo basta per varie persone (cf. *Ann.* XXXIII p. 79. *O. Jahn Mem. dell' Inst.* II p. 20. *Friederichs Bausteine* p. 6 seg.), e gli artisti figuravano quell'idolo ovunque loro abbisognava una qualsiasi divinità maschile (cf. per es. *Mon. dell' Inst.* IV 14).

³ *Omero* Z 135. *Nonno* XX 186, 315, 322, 326, 344, 381, XXI 2, 21, 65. *πελίξει*: *Apollodoro* 3, 5, 1. *Ovidio met.* 4, 22 *bipenniferumque Lycurgum*. *Sen. Oed.* 478 *securigeri Lycurgi*. Poco fondata mi pare l'opinione dello *Stephani* (*Compte-rendu* 1863 p. 130 segg.) che vorrebbe prendere per *Licurgo* uno dei seguaci di *Bacco* sopra vasi dipinti munito di bipenne.

teristica dei popoli barbari ¹, anche qui afferra la donna pei capelli e le poggia il piede contro la coscia, ma non è munito della bipenne. È vero che appunto in questa parte essenziale pare vi sia un ristauero, essendochè il Brunn, nel suo esame dei singoli frammenti non ancora ricomposti, tacendo affatto dell'arma si contenta di riferire che « il braccio destro di Licurgo è alzato sopra la testa, per menar con maggior forza il colpo » (*Bull.* 1863 p. 86): l'Heydemann descrivendo l'anfora nello stato attuale, dice che Licurgo colla destra alzata stringe l'arma micidiale, la quale non possa più accertarsi se sia la solita bipenne oppure una spada ²; esente di dubbio, egli aggiunge, si è almeno il balteo che traversa il petto (*arch. Zeit.* XXVI p. 11). Lo stato attuale del rilievo, quale è riprodotto sulla nostra tavola, si oppone all'una ed all'altra di queste supposizioni, essendochè coll'atteggiamento del braccio destro in nessun modo può combinarsi nè il vibrare la bipenne neppure lo spingere una spada; sempre l'avambraccio colla mano dovrebbe essere alzato anzichè piegato. Se il restauratore, a cui pare si debba almeno in parte questo pezzo del rilievo, non si è affatto scostato dall'idea originale dell'artista, ma se egli nel restaurare il braccio ha seguito le indicazioni che potevano essere restate del concetto originario (e sembra che non ci sarebbe nemmeno lo spazio necessario per il braccio alzato), il movimento del braccio non ammette che una sola interpretazione. Licurgo sta per tirare qualche cosa colla destra. Ora quel che tira, non può essere altro che

¹ Simile berretta ricorre sopra *BDE*.

² Come in *B* cf. Firmico Materno *de err. profan. rel.* 6, 7: *Lycurgus... succinctus ferro ecc.*

quel supposto balteo, il quale sotto l'ascella sembra finire in una specie di bottone di foggia poco distinta. Potrebbe alcuno pensare al βουπλήξ di Licurgo che presso gli antichi viene spiegata non solo per la bipenné ovvero per il pungolo usato per stimolare i bovi, ma eziandio per un flagello ossia nervo di bue¹. Ma l'azione del nostro Licurgo non si combina nemmeno coll'uso della sferza. A parer mio ci dà luce un brano del racconto di Nonno intorno Licurgo ed Ambrosia (21, 1 segg.). Questa, mentre βακχευθεῖσα, κατάσχετος οἴδηματι λύσσης μάρμαρον ἤεραζεν, fu assalita da Licurgo con una gran pietra, ma senza effetto; più furibondo che mai egli si lancia contro la vergine e si mette a vincolarla (17).

Ἀμβροσίην δὲ μέτην γυιαλκεί δεσμῶ
 χεῖρι λαβῶν ἐπίεζε, καὶ ἤθελε δεσμὰ κατάσφας²
 οἷα δερικτήτην μετανάστιον εἰς δόμον ἔλκων
 παιδοκόμον Βρμίοιο φέρειν Διατώδεα νύμφην,
 ἀμφιτόμῳ³ βουπλήγι μετάρφρενα δούλια νύσσων.

¹ Eustazio ad Hom. Z 135 p. 629 βουπλήξ δὲ βούκεντρον, ἢ πέλεκυς βοῶς ἀναιρετικὸς, ἢ μάλιστα γινομένη ἀπὸ τμήματος βύρσης. Presso gli scolasti di Omero trovansi mentovate le medesime tre spiegazioni, al v. 129 τὸν πέλεκυν... οὗτος γὰρ ἐστὶν ὁ βουπλήξ; al v. 131 μύωπι, ποί μαστιγι; al v. 135 βουπλήγι: τῷ πέλεκει, ὅτι αὐτῶ τυπτόμενοι οἱ βοῆς ἀναιροῦνται· οἱ δὲ μαστιγι, ἐπεὶ ἐκ βύρσης γίνεται. Che presso Nonno βουπλήξ vale lo stesso che πέλεκυς, lo conchiuse a ragione lo Stephani (cf. più in giù pag. 264 not. 3) dai versi 21, 63 πέλεκυν δασπλήτα - 21, 65 φονίω βουπλήγι; cf. di più 20, 322 seg., e l'epiteto di θνηγαλεός ivi 344. Fa specie però il confronto dei versi 20, 395 ἤθειε πόντον ἰμάσσειν e 21, 14 πόντος ἐμὸν βουπλήγα βιάζεται, confronto che potrebbe far pensare che Nonno conobbe eziandio quella terza significazione del βουπλήξ; confr. inoltre l'espressione di Servio ad Verg. Aen. 3, 14 comprehensas Bacchas eius FLAGELLIS VERBERAVIT.

² Così il conte Marcellus invece di κατάσφαι — ἴρων.

³ Così il Graefe invece di ἀμφίκολον. Meno bene lo Zoega Abh. p. 3 propose ἀμφιστόμμ.

Tosto che si suppone che o lo stato frammentato del rilievo abbia cagionato la perdita d'una parte del supposto vincolo, oppure che l'artista con nota breviloquenza si sia contentato di indicarne la metà, non solamente quasi ogni tratto della descrizione del poeta vi trova esattissimo confronto, ma puranche tutta la mossa del gruppo è perfettissimamente motivata in ogni dettaglio. Io confesso che mi pare pressochè certa la proposta combinazione, dalla quale risulta che non la consorte di Liturgo, come pensarono il Brunn e l'Heydemann, ma Ambrosia, o per usare ogni precauzione, una ninfa del tiaso bacchico è quella che ci si presenta nell'anfora vaticana. Nè temo di trovare opposizione, quando oramai mi valgo di questa interpretazione per applicarla puranche al gruppo corrispondente del vaso Corsini, in cui già lo Zannoni ravvisò una delle Menadi, mentre il Welcker sollecitamente opponendosigli trovò l'assenso dei dotti. Tre sono le ragioni dall' uomo riverito addotte in conferma della sua opinione. La prima, desunta dal supposto figlio sull'altare, non prova nulla, essendochè questa spiegazione a buon diritto è stata abbandonata da tutti ¹. L'obbiezione poi, che nessun antico autore faccia Licurgo non solamente metter in fuga, ma pure uccidere una delle Baccanti, oltrechè non è affatto esatta ², svanisce anche mercè il confronto dei monumenti *FGKN*, in cui il figlio di Driante stassi dirimpetto alla Menade in un'attitudine ancora più minacciosa che nel nostro rilievo. Più fondata potrebbe sembrare

¹ Confr. la nostra pagina 264, nota 2, ed oltre lo Zannoni v. *Panofka cab. Pourtalès* p. 44. Roulez *Ann.* XVII p. 119. Brunn *Bull.* 1863 p. 86. Heydemann *arch. Zeitung* XXVI p. 12.

² Diod. 3, 65 τὸν μὲν Λυκούργον φασὶν ἐπιδήμενον ταῖς μαινάσιν ἐν τῷ καλουμένῳ Νυσίῳ πάσας ἀποκτεῖναι κ. τ. λ.

la terza ragione, che cioè quella spensieratezza, con cui il tiaso si abbandona al ballo, contraddica ad un serio pericolo sovrastante ad una delle compagne, il quale dovrebbe eccitare più vivamente le passioni e la compassione degli altri; laddove l'indifferenza si spieghi più semplicemente dirimpetto all'atto atroce commesso dal barbaro contro la propria moglie. Non sta male questa considerazione; intanto havvi pure un altro punto di vista, dal quale si può guardare la circostanza in quistione. Quell'estasi cieca, quella distrazione della mente che fa dimenticare se stesso e tutto quel che si passa attorno, è un tratto de' più caratteristici per il tiaso ispirato di furore bacchico, e sarà perciò che l'artista non ha voluto rinunziare al rappresentare coi colori più vivi siffatto carattere: è questo, come venne esposto più sopra, quasi il fondo, sul quale si erge il furore di Licurgo stesso, è per così dire il coro della tragedia, intunante il suono fondamentale che risuona nell'azione principale. Arroge un'altra ragione: nel contrasto visibile fra il ballo degli altri e l'orrenda sorte che minaccia l'una delle compagne, si dipinge la furiosa rapidità, con cui il re si è precipitato in mezzo alla spensierata schiera. Si confronti pure la similitudine prescelta da Nonno per far spiccare quella velocità (20, 333 segg.):

συνωρχήσαντο δὲ νύμφαι
 ἄφνω δ' ἐκ σκοπέλοιο χύθη κυκλώμενον ὕδαρ
 κύμασι πυργωθέντος ὀρσσιχύτου ποταμοῖο κ. τ. λ.,

e si capisce l'intenzione dell'artista. Il perchè credo che in ambedue i vasi di marmo si volle rappresentare non la scena tragica raffigurata nei vasi dipinti, ma quell'avventura che in tutti gli altri monumenti

plastici nonchè nel quadro pompeiano e nel mosaico di Ercolano ci si presenta.

Coll'eccezione del carattere generale anzidescritte i tiasoti dei due vasi non hanno nulla di comune. Nell'anfora Corsini due Menadi vivamente commosse a passi leggieri si scostano dal centro dell'azione, volgendo le spalle alla triste sorte che minaccia la loro compagna; la prima di esse incontrasi con un giovane, anch'egli portatore di tirso ed immerso in estasi profonda, la quale ancora più drastica appare nell'atteggiamento oltremodo impetuoso dell'altro compagno. Tutti i concetti sono pienamente chiari e perspicui, nè vogliono altro che illustrare il furore bacchico. Lo stesso vale intorno a quelle due Baccanti che nell'anfora di Prima Porta con un parallelismo che subito dà nell'occhio, circondano il gruppo principale. Le mosse vivacissime, le chiome sciolte, il mantello e la nebride svolazzanti, l'alzare un braccio, e segnalamente quella sonnolenta trascuranza che spicca nel volto, tutte queste particolarità sono altrettanti contrassegni di quel trasporto dell'anima che risulta dal culto del figlio di Semele¹. Meno facile si è il definire, cosa voglia quel Satiro oppure Sileno barbato che si vede più vicino al gruppo principale. Quel che porta, rassomiglia adesso ad una nebride; ma secondo certifica l'Heydemann, appunto in questo luogo il vaso era rotto, ed una parte della nebride è di ristauramento moderno. Tutto il movimento del Sileno ci induce a credere giusta l'opinione del Brunn e dell'Heydemann che gli avanzi della nebride originariamente facevano

¹ Di quella Menade che sta addietro a Licurgo, l'avambraccio destro si deve al ristauratore; secondo l'Heydemann la mano avrebbe retto un lembo della nebride, dimodochè questa si inarcasse dietro le spalle e la testa.

parte d'un otre portato dal vecchio, il quale o balla curvato dal peso dell'otre pieno di vino, oppure, come crede l'Heydemann, cerca a scampare a passi cauti, mettendo al sicuro quel tesoro prediletto. Allora il Sileno si sarebbe accorto del periglio vicino, circostanza che sarebbe poco chiaramente espressa nella sua figura; di più egli sarebbe l'unico in tutta la brigata che mostrasse tanto senno; finalmente un tal tratto comico poco si combinerebbe colla crudeltà cospicua nel gruppo vicino. Il perchè credo che anche questa figura, senza essersi avveduta del nemico guastafeste, non fa altro che ballare, ma meno leggermente degli altri per essere più vecchio e più caricato.

Questa mancanza di leggerezza viene messa in più chiara luce confrontando quel gruppo che dal Sileno è separato soltanto mercè l'una delle Menadi anzimentovate. Molto graziosa si è la leggiadria, colla quale un giovane e la sua compagna eseguiscano la loro contraddanza, accompagnandola con mosse vivaci ed eleganti delle braccia. Particolarmente il giovane mostra una squisitezza delle forme e dell'atteggiamento (il quale rassomiglia un poco a quello del celebre Satiro danzante di Pompei) che egli senz'altro occupa il primo rango in tutta la composizione. Il manto, raccolto da stretta cintola, gli cuopre il dorso; le mani brandiscono, l'una il corto tirso, l'altra un leggiero *pedum* (non una face); contrassegno del Satiro pastore. Giacchè, sebbene non si vegga la parte deretana dei giovani nè è ben certa la forma delle orecchia, nondimeno avremo da crederlo un Satiro, benchè della classe più civilizzata; inoltre ne recano distinta testimonianza i capelli irsuti ed ispidi, non bene espressi nel nostro rame, ma distintamente mentovati nella descrizione data dall'Heydemann. Di esecuzione meno

buona, ma d'invenzione non inferiore è la compagna che dirimpetto a lui ballando si aggira; lo svolazzare della nebride rende ancora più chiara la forza, con cui la Menade dà la volta a tutto il corpo.

A questo gruppo gioioso fa seguito un altro di carattere ben diverso, anzi contrario. Viene formato di due Menadi prive di attributo che in uno stato di perfetto rilassamento si gettano nelle braccia l'una dell'altra. Si è voluto vedervi una Menade ferita da Licurgo (benchè senza piaga visibile), sorretta da una compagna; ma prescindendo dalla mentovata mancanza, la donna a sinistra, come lo mostra tutto l'atteggiamento e segnatamente il capo chinato dinanzi, non è per niente adattata a cotai servizio, anzi ha l'apparenza di essere non meno rilassata e sciolta dell'altra. Molto più fondata si è l'opinione del Brunn che le donne oppresse dall'ebbrezza cercano di sostenersi vicendevolmente; soltanto potrà domandarsi, se non invece dell'ebbrezza basti credere le donne di soverchio affaticate da quell'estasi che possiede ed anima ancora il resto della brigata. In ogni caso la composizione di questo gruppo, sfigurata sì dall'esecuzione poco raffinata dell'artista stesso e sì dal malconcio restauro dell'avambraccio sinistro della figura a sinistra, lascia tralucere un modello d'invenzione non comune.

In genere è rimarcabile la differenza che sussiste fra i concetti e l'esecuzione. Quei sono per lo più belli e vivaci; alcune parti, come per esempio il giovane Satiro ed il gruppo di Licurgo, sono anzi eccellenti e d'una squisitezza che fa tanto più spiccare la mediocrità dell'esecuzione. Questa dal Brunn viene chiamata « non raffinata, ma buona », laddove l'Heydemann l'accusa d'essere di poco valore, anzi rozza;

giudizio che dall'apparenza delle teste e dei panneggiamenti nel nostro rame appena sarà smentito. Quella diversità però non è particolare al nostro rilievo, ma si riferisce pressochè a tutte quelle produzioni dell'arte decorativa greco-romana, le quali imitando originali greci di epoche più felici, si contentavano di servirè ai numerosi bisogni del lusso che regnava nei palazzi e nelle ville dei grandi, senza aspirare alla lode di meriti di più alto grado. Così anche l'anfora in discorso un giorno potè sembrare degna di esornare la *villa Caesarum ad gallinas* e di essere ammirata vicino alla stupenda statua di Augusto. Se finalmente domandiamo, di qual genere possa essere stato l'originale o copiato od imitato nel nostro vaso, credo di non ingannarmi cercandolo in un simile arnese ritondato, sia un vaso, ossia una base, oppure un candelabro. Giacchè la composizione, sebbene non priva d'un centro ben distinto, pure manca di quella simmetria, di quel parallelismo che quasi necessariamente si richiederebbe in una composizione finita alle due estremità. Nemmeno quella parte, la quale al primo aspetto sembra essere simmetrica, la parte antica del vaso, può in realtà vantarsi di cotal pregio. Imperocchè un colpo d'occhio sull'abbozzo del vaso intero comunicato sulla nostra tavola basta per convincersi che quella parte viene composta, oltre al gruppo principale, della Menade a sinistra e del Sileno a destra, invece di cui in una composizione veramente simmetrica si aspetterebbe di vedere l'altra Menade. La medesima irregolarità ricorre in quasi tutti gli altri vasi di marmo (in maniera assai strana sul vaso Corsini, mentre un'eccezione si ha per esempio nel vaso di Sosibio: *Denkm. d. alten Kunst* II 48, 602), e la ragione ha da cercarsi nella circostanza che il rilievo circostante un

vaso od altro oggetto tondo non può mai essere guardato assieme con un solo colpo d'occhio, anzi da se stesso deve aver la tendenza di svilupparsi in una continua serie di gruppi più o meno isolati: genere di composizione, di cui il fregio del monumento di Licurate offre uno splendido esempio¹.

A. MICHAELIS

GIUNTA

Invitato dal ch. autore del precedente articolo, ho esaminato di nuovo il cratere vaticano per constatarne i ristauri. Ecco l'elenco dei concetti che con ogni sicurezza possono dichiararsi per moderni: Una parte del braccio destro e del piede destro della Baccante, la quale munita di tiaso balla dietro Licurgo;

gran parte della clamide di Licurgo;

il braccio destro del Satiro che alza tirso e pedo (la mano destra però col pedo è antica) e parte della gamba destra e della clamide che la tocca;

il braccio sinistro della Baccante vicina;

quasi l'intero braccio sinistro della Baccante che nasconde il capo al petto della compagna;

l'avambraccio sinistro della compagna;

la base intera del cratere e gran parte dei manici. Nel braccio destro e nel petto di Licurgo non ho

¹ Cf. Overbeck *Gesch. der Plastik* II, p. 89.

potuto trovare sicure tracce di lavoro moderno (cf. la nostra pagina 261). Ma coll'abilità, colla quale il restauratore ha saputo assimilare il suo lavoro alle parti antiche, è impossibile il pronunciarne un giudizio decisivo.

Hg.

DI UN ANTICO SEPOLCRETO IN AREZZO

(Tav. d'agg. O)

Vedesi a ponente della città di Arezzo un' agile collina chiamata Poggio del sole che il nobile Luigi Rossi volle nel 1870 abbellire di vigneti nella parte di levante; e nel lavorare si incontrò in antichi sepolcri, dei quali vengo a ricordare quale testimone di veduta, e anche perchè trattasi di una città che ebbe rinomanza in Etruria, e gli oggetti stessi mi parvero degni dell'attenzione degli studiosi di nostre antichità¹. Al presente le mura urbane la includono per l'aggrandimento fattone dal vescovo e signore Guido Tarlati nel 1319; prima d'allora non oltrepassavano il torrente Castro, il quale la città e la collina con sue povere sponde separava. Ma ai tempi etruschi e romani la sola acropoli, come sembra, ne era munita, ardua e di accesso difficile, a cui la collina dei sepolcri sottoponevasi alla distanza di un mezzo miglio romano: nella cima della quale elevantesi a guisa di tumulo siede ora un

¹ Tutti gli oggetti che qui si descrivono, stanno presso il nobile sig. Luigi Rossi di Arezzo.

sacro ospizio abbandonato, opera dei primi anni del cinquecento, soprapposto alle rovine di un vecchio palagio, come s'argomenta per un grosso muro tuttora visibile. Le poche case sparse e la coltivazione all'intorno datano da tempo piuttosto recente: e la parte che guarda la città, non fu che leggermente lavorata, perchè i sepolcri antichi si sono trovati al luogo loro nè guasti nè frugati. Bensì a ponente fu la collina come tagliata per fondervi ed appoggiarvi il muro ed il baluardo della città erettivi dal duca Cosimo primo (1552), e per il lavoro si tolse molta terra a sostegno e ripieno: onde avvenne che i vetusti sepolcri da quella banda furono discoperti e disfatti, e qualche indizio se ne rileva tuttora per i frammenti dei vasi fra la terra confusi, benchè dell'avvenuto in allora non ne sia giunta notizia.

Alcuni fortuiti trovamenti di morti e di vasi non avevano mai attratto l'attenzione e molto meno suggerito alla mente di alcuno che in quella collina si serbassero gli avanzi di una necropoli dell'etrusca Arezzo: quando nel 1863 orecchini e spilloni di oro di opera etrusca levati tra i vasi e le umane reliquie mi persuasero della sua esistenza¹ che le recenti indagini han confermato. Quindi perlustrando con maggiore diligenza potei convincermi che tutta la lieve altura con il basso che si prolunga vicino al torrente, era occupata da antichi sepolcri, e che a levante ci esisteva una via pubblica etrusca e poi romana che conduceva in città, traversando lo stesso torrente per mezzo di un ponte. Al di là del quale e lungo la stessa via verso s. Francesco sono camparse nel fare le fondamenta delle nuove case le deboli vestigia di altri se-

¹ Bull. 1863 p. 54.

polcri vetustissimi con frammenti di vasi dipinti; e al di sopra di quelli gli avanzi delle fabbriche figulinarie vigenti nel settimo secolo di Roma. E piegando a destra per entrare nell'etrusca cinta dalla parte della Pieve di s. Maria è accaduto che per rifondare il muro della chiesa si è in prima sfasciato un pavimento a mosaico dei tempi di Augusto (vi erano sopra le di lui monete) e a due metri più sotto si son rinvenute le fosse funebri con vasi dipinti dell'ultimo periodo dell'arte. Onde riesce ben naturale l'argomentare che fin dal tempo che gli Aretini abitarono e si fortificarono nella cima del colle, ebbero il costume di tumulare lungo le vie dipartendosi si può dir dalle porte, e stendendosi principalmente verso mezzogiorno e ponente, come a plaghe e regioni di cielo più adatte (se istituimo opportuni confronti con altre necropoli) ad imprimere nelle loro menti ed a rappresentare il culto funebre ed il trapasso delle anime. Nella collina mortuaria che dalla città riguardavano, costituirono forse un luogo sacro dedicato agli dei inferi ed alle espiazioni, essendo a tale opinione indotte per vedere la sua cima tagliata all'intorno ed in alcuni punti a picco, quale opera fatta a compimento di sua funebre disposizione: perocchè non infrequenti esempi ci mostrano le etrusche necropoli, specialmente quelle di Chiusi e di Cortona, ove dalla rupe tagliata in cerchio verso la cima del poggio i sepolcri si dipartono e discendono infino alla valle.

La collina è di natura pietrosa, e di una pietra arenaria non molto compatta che sta e giace, per quanto sembra, irregolarmente sopra uno strato tufaceo, il quale non emerge. Per siffatta circostanza del suolo restava agl'Etruschi difficile lo scavarvi camere sepolcrali, onde seguirono l'italico costume di fare le fosse

tenendole poco più lunghe e larghe del cadavere tanto da disporvi i piccoli vasi all'intorno. Laddove il sasso si mostrava loro meno friabile, lasciarono di tumularvi, e con tali spazii interruppero la serie regolare del cimitero: ma non si che a caso si andasse od a capriccio, perchè chi succedeva veniva ad occupare il loco più agli altri vicino, e serbava un ordine certo che si palesò evidentemente per le stoviglie e per i diversi oggetti trovati insieme col morto. E specialmente per la varietà dell' arte vascolare si è potuto discernere e determinare il principio, l'ampiezza ed il costume dei successivi sepolcreti che nella pianta topografica sono segnati distinguendone i limiti di ciascheduno. Si è constatato che la serie più vetusta incominciò e si svolse come dal centro, ed era rappresentata dai vasi di bucchero nero (I sulla pianta incisa nella tavola d'aggiunta O) ed occupava il mezzo della collina: e che ne venivano quindi i vasi eleganti di una vernice nera lucida (II) (di cui tanti belli esempi provennero dalla Campania), i quali si estendevano nell'alto e nel basso a confine dei primi: quindi s'incontrarono vasi rozzi e poveri in uno stretto cerchio o perimetro (III), e seguitando nel luogo più lontano verso il fiume i corallini, detti vasi aretini (IV) che segnavano in tal modo l'ultimo periodo della necropoli.

Vasi etruschi di bucchero nero. Tutto lo spazio occupato dai sepolcri, in cui si scoprirono i vasi di bucchero nero (si chiamano anche vasi chiusini), si estende in forma bislunga irregolare da tramontana a levante con una pendenza media della collina di centimetri quattordici per metro. Questa forma irregolare dipende dalla natura del terreno che qua e là è di sasso più compatto, e non vi tumularono gli Etruschi: e anche perchè dalla parte estrema di levante si sono

cavati i sassi, e là è rimasta del tutto manomessa e guasta, e non si conosce quale ne poteva essere la primitiva estensione. Ma abbiamo veduto che confinava nell'alto e nel basso con i sepolcri che contenevano i vasi di vernice lucida o a smalto, ed a sinistra pure in alto con alcuni che parevano vetustissimi, se si deve prender norma (non molto sicura) da due vasetti assai rozzi, poco cotti, e di un'argilla mista allo spato calcareo: poi da quella parte rimaneva come in un angolo un sepolcro distinto da due anfore dipinte con arcaici bassirilievi; e dall'altro lato a destra alcune tazze e frammenti di vasi dipinti; e quindi alquanto sopra risalendo si riscontrava di nuovo la qualità sassosa del colle.

Di questo spazio pertanto racchiuso nei detti confini si valsero gli Etruschi, come stando rimpetto alla città era anche il più adatto alla tumulazione dei loro defunti, per il cui esequimento fecero le fosse di una profondità di circa un metro, e lunghe e larghe poco più del cadavere che non si trovò mai combusto, ma intero con la testa e la persona rivolta verso levante. Proprio degli antichissimi Etruschi fu il non bruciare il cadavere, e la ustione indica il costume greco invalso, come i tempi rispetto ad essi piuttosto recenti, vale a dire (fatte rare eccezioni) non molto più antichi del dominio romano¹. Le tagliate fosse si coprirono di lastroni, più tardi con tegole con sopra la terra, e si distinsero con un sasso più volte informe, come di segno sepolcrale: le distavano un metro o poco più fra di loro, nè opera muraria vi si vedeva o fuori o dentro, ma sul nudo terreno posava il corpo; intorno del quale erano disposti i vasi, specialmente al capo, ai fianchi,

¹ Lo stesso nel Lazio: Pl. H. N. VII 54: *ipsum cremare apud Romanos non fuit veteris instituti.*

ed ai piedi. Nè oro vi si tolse, nè argento, nè bronzo, nè ferro, ma solo qua e là alcune pallottole bucate dette fusaiole di vetro a varii colori e di terra cotta, che servivano da collane, quanto è a dire che i sepolcri erano di povere famiglie: perchè certamente l'uso di quei metalli si fu antichissimo, e frequente nel decorare i defunti.

I vasi di bucchero nero composti di argilla piuttosto grossolana e nera pure internamente ebbero una lieve cottura, e resta difficile di cavarli di fra la terra, che si sciogliono e vanno in frantumi. Trovati in grande quantità, che dentro qualche sepolcro erano cumulati fino a trenta e quaranta, non vi fu bastevole fortuna o perizia di salvarli, e a me non si presentarono distinte che due sole forme: l'una a calice, senza manichi, bocca larga, collo lungo e stretto, e piede largo; l'altra a piattello: ambe conosciute come le più comuni forme di questi vasi dell'Etruria interna. Nei quali si veggono sovente impressi bassirilievi con gorgoni, sfingi, leoni, o mostri marini, tutti simboli funebri, cui s'attribuisce forza ineluttabile: ovvero le immagini e gli ornati sono riprodotti a stampa quali di fregio al corpo dell'anfore e delle tazze. Perchè il territorio di Chiusi più degli altri ne abbonda, sono vasi chiusini denominati; ma il vero si è che se ne valsero ancora le altre città etrusche, rimanendo, come sembra, Chiusi il luogo principale di uso e di fabbricazione. E quando avviene di scoprirli per opera di scavo, possiamo argomentare della molta antichità del luogo, in quanto dessi meglio che altri oggetti fanno risaltare nella forma, negli ornati, e nelle figure l'asiatica influenza che nell'arte etrusca diremo in qualche modo primitiva: e con loro non apparve mai confusa, per quanto sappia, moneta grave o etrusca o latina; e rare sono le

iscrizioni, e quasi sempre graffite con caratteri del tutto arcaici: ed inoltre nelle tombe o nei sepolcri, ove sono racchiusi, il defunto (dico generalmente) è tumulato e non combusto. Tali vasi pertanto devonsi stimare anteriori alla dominazione romana, e forse in qualche regione, come si può dedurre per altri indizi, seguitarono ad adoperarsi in tutto il secolo quinto: e la cessazione delle loro manifatture dipese soprattutto dall'introdursi la maniera dei vasi di argilla fina e di bella vernice nera, quasi vitrea, che loro succedettero. Se da un lato essi conservano il carattere della cultura paesana e dell'arte veramente etrusca, dall'altro non dimostrano un progresso sensibile tanto che si possa formare una distinzione di tempo storico od artistico, ma sono improntati invece di una religiosa ed ordinaria immobilità, divenuta imitativa e priva di ogni libera e geniale manifestazione. Che se poi si giungesse a determinare con qualche sicurezza l'epoca, nella quale cessarono di uso, ciò gioverebbe non poco a risolvere ancora quella incerta che si agita per i vasi dipinti di Etruria, per la peculiare circostanza non avvertita finora che questi si rinvencono nelle tombe uniti e confusi con i vasi di bucchero nero, e non con i più recenti di nero od azzurro splendido, se non si voglia eccettuare l'ultimo periodo della pittura vascolare.

Dei vasi dipinti. Rari furono quei sepolcri della funebre collina che contenevano dei vasi dipinti, i quali e erano disposti presso al confine segnato dai vasi di bucchero nero, o con loro confusi. Però giova ricordare che nel territorio di Arezzo quasi mai si rinvencono, onde scarso si deduce che ne fosse il commercio proveniente da Chiusi per la Val di Chiana, e povera se mai vi si stabilì l'officina locale. Proseguendo, ben

prossime a loro comparivano le stoviglie di vernice nera lucente, e per tale collocazione che non è fortuita, perchè fa parte della successiva collocazione dei sepolcri, viene determinato il loro tempo come anteriore se non di poco a quelle, e coevo al decadimento dei vasi propriamente chiamati etruschi. Si notò inoltre che il cadavere era stato bruciato, e le sue reliquie o sparse erano o raccolte entro olla funeraria: nè cotal costumanza con altra sorta di vasi, in altre età, o in altre parti di tutto il sepolcreto si rivelò, ma solo dove si potè costatare la presenza dei vasi dipinti. Dalla qual circostanza che non si può trascurare, maggiormente si scorge che la differenza del funebre rito trova la sua connessione con il commercio, e la venuta dei Greci, i quali la maniera del pingere i vasi arrecarono in Etruria, ed ogni sentimento civile e religioso ne modificarono con la loro sapienza e la lor gentilezza. E per dedurre alcun che di probabile, son d'avviso che il bruciamento dei morti prima o poi venne in vigore e più o meno a seconda delle precoci o tardive relazioni intime che gli Etruschi ebbero con i Greci, sia per la parte del mare tirreno, nelle cui rive le colonie greche si stabilirono, sia per l'interno verso la Campania ove l'etrusco dominio si estese una volta. Ma quando Roma si levò a signoreggiare, il costume dell'ustione funebre erasi grandemente accolto e diffuso ovunque in Italia non che in Etruria: ove se nei due ultimi secoli della repubblica e nei due primi dell'impero quella o la tumulazione più invalessero, non saprei dire; perchè non divenne mai pratica generale e costante e prescritta da rito o da legge, ma una libertà si lasciò alle tradizioni popolari e familiari e alla volontà del defunto.

Al punto estremo del sepolcreto il più antico,

dalla parte di oriente, dove per la qualità pietrosa il suolo fu lasciato vergine, furono casualmente scoperte e rotte durante il lavoro due grandi anfore con figure rilevate e dipinte che erano con la bocca rimase in sommo a fiore di terra per il denudamento prodottovi dalle acque nella lieve pendenza. Stavano situate entro una buca scavata nel sasso, e racchiudevano le ceneri mortuarie; e perchè insieme ritrovate della stessa forma e grandezza, e simili nella fattura e nello stile, ed al fine medesimo destinate, devono attribuirsi al prodotto di un solo tempo ed anche di un solo artefice. Rappresenta l'una dell'anfore due Furie o Nemesi, una per parte, le quali con le ali aperte e con le braccia stese corrono violentemente in atto di perseguitare stringendo nelle mani le forbici. Una tunica leggera a mezza vita fino oltre al ginocchio le ricopre; ed una fascia larga o panno traversa loro il petto, e si ripiega a volute sopra le braccia con le estremità svolazzanti: ed in una delle Furie tal fascia è doppia, e non si distingue come cada, se sopra l'omero o sotto le ascelle. Ambe di faccia crudele ed arcigna, l'una fugge con le chiome sciolte e l'altra raccolte dietro del capo, donde dipartesi orribile ciuffo. Se riguardi il disegno rude ma espressivo, l'occhio fatto a mandorla, quelle pieghe diritte della veste, le lunghe estremità dei piedi ed il movimento sforzato oltre misura da piegare quasi a terra il ginocchio, vi vedrai insieme l'arte arcaica, e direi anche locale ispirata su esemplari greci antichissimi, per la ragione che la forma dell'anfora è del tutto ellenica nè priva di eleganza. Al di sopra della testa di ciascuna Furia è disegnato un grande occhio, simbolo, come pare, della vita spenta, o dell'anima rimasa vittima delle Furie, e perseguitata incessantemente oltre il funebre rogo.

Nell'altra anfora sulla parte che era la principale, si raffigura la battaglia di un Centauro con un Lapita. Quegli ha l'intera forma di un uomo, dal cui dorso si diparte il corpo e il di dietro del cavallo: e tale si fu il primitivo concetto artistico del Centauro recato dai Greci in Etruria. Rivolto indietro combatte, e puntati i piedi dinanzi tira una coppia di calci sulla gamba sinistra del nemico, e gli lancia con la destra mano un sasso (che più non si scorge per la rottura del vaso), sollevando l'altra di rincontro con atto pieno di sdegno e di terrore. Il Lapita, vestito di elmo e di corazza, accortamente piegasi della persona, e ripara l'imminente offesa col protratto scudo, mentre che tenta di vibrargli un colpo di lancia. La scena mostrasi vivace, il disegno severo, l'espressione in ogni lineamento gagliarda: e benchè l'atto del Centauro non sia artisticamente nobile, è pur naturale. Girano nel campo del vaso fra le figure tralci e foglie di ellera ad ornamento: e cosa vi fosse verso la bocca e nell'altro lato ignorasi, essendo perduti; seppure traendo motivo dal movimento di una gamba umana rimasa in un frammento, non si presuma che una battaglia consimile vi fosse espressa.

Tali rappresentanze, e più il modo, con cui vennero eseguite, sono degne di una speciale attenzione: perocchè l'arte loro diversifica dall'ordinaria, ed i soggetti invece di essere sopra dipinti, e quindi meglio distinti i loro contorni con lo stilo, come scorgesi nelle opere arcaiche, furono qui impressi per mezzo di una stampa, e rilevati lievemente dal corpo del vaso; e dopo una cottura piuttosto leggera vennero ritoccati nei principali lineamenti e nelle pieghe delle vestimenta. Per i quali sogni e graffi fu diretta la mano del pittore etrusco che con poco gusto l'antica arte con il

pennello velò invece che meglio farla risaltare e distinguere. E siccome il colore nero è dato ancora sopra a quelle parti, che il lungo uso ed il tempo avevano alquanto corrose, così da questo si argomenta che il pittore sopravvenne in epoca posteriore alla fattura dei vasi, e probabilmente quando questi furono ad uso funebre destinati.

Se da una parte si dovrà ritenere che l'arte di produrre tali vasi con le figure a bassorilievo sia del tutto locale, che nè l'Etruria nè la Grecia, per quanto mi sovvennga, ci hanno offerto consimili esempi, dall'altro lato la forma dell'anfora ed il soggetto si trassero direttamente dai greci esemplari pervenuti in Arezzo dipinti nei vasi. Se pur non avvenne che un greco artefice modellò le matrici componendo secondo sua scuola, le quali riprodotte dal vasaio aretino servirono a decorare il suo umile lavoro. Ed a crederli una fattura locale soccorrono l'esame dell'argilla, il suo impasto e più di tutto la lieve cottura: e ne resta esclusa la provenienza da regione lontana della stessa Etruria, nonchè dalla Grecia.

Ardua impresa fu sempre il negare la dimora di greci artefici nelle etrusche città; quasi impossibile in quelle prossime al mare. Che dessi s' internassero nella Val di Chiana (*Clanis*), i monumenti nelle urne, nel bronzo, e vasi dipinti di Perugia, di Chiusi, di Cortona e di Arezzo a me lo renderebbero evidente. Però quanto più si allontanavano dal centro popoloso e commerciale di Chiusi dirigendosi verso l'Appennino, tanto più scarsi addivenivano i loro rapporti, onde deboli tracce di loro influenza è avvenuto di rinvenire in Arezzo e nei suoi dintorni.

Considerando poi l'arte di queste due anfore riguardo all'ispirazione del concetto ed alla sua esecu-

zione, noi dovremmo giudicarla antichissima. Il correre delle due Furie piegando quasi a terra il ginocchio, la veste succinta con poche e diritte pieghe, e l'azione violenta, e dall'altra parte la figura primitiva del Centauro con corpo e gambe umane e la rozzezza della pugna e della difesa, lontana da quel gusto gentile che succedette, concordemente cospirano unite al modo di stampare le figure a rilievo bassissimo come nelle sculture propriamente etrusche ed orientali, a determinare loro un tempo assai vetusto, non posteriore, mi penso, al quarto secolo di Roma. Ma il loro collocamento nel sepolcro sarà avvenuto più tardi, se si riguarda alla qualità del colore nero sbiadito, alle parti corrose ridipinte con modo non accurato e ad altre ragioni che verranno in pronto nel determinare il tempo del sepolcreto.

In pochi altri punti vennero fuori vasi dipinti, e scarsi ed in condizioni miserevoli: una tazza di forma elegante, un'oenochoe, un'anforetta, un balsamario, e vari frammenti di pressochè niuna importanza a figure nere su fondo giallo. Vi traspare manifesto il modo imitativo dei vasi dello stile arcaico, e anche si può dire lo stato della manifattura paesana. Il soggetto è ripetuto nella tazza da ambe le parti esterne, e si figura un cavaliere chiuso nel suo manto che va verso destra collocato fra due grandi occhi: nel mezzo della coppa interna mostrasi la testa della Gorgone che trae fuori la lingua dalla spaventosa bocca. Tazza di rito funebre, che se gli occhi denotano la vita umana, il cavaliere simboleggia l'anima che va alle regioni inferi, le quali vennero espresse dalla Gorgone acconciamente collocata nella parte concava o fondo del vaso.

Gli altri oggetti vascolari soffrirono d'assai per la consunzione del colore nero, e null'altro nell'anforetta

si scorge che una figura con lunga tunica, e nel balsamario alcuni ornati presso il labbro e la base, come pure i frammenti presentano un sistema conforme nell' arte loro. Da ogni regione di Etruria ed in abbondanza vennero alla luce vasi simiglianti, i quali per il disegno trascurato, per il colore nero non vivace e per i soggetti sottoposti ad una influenza ellenica che si riproduce in un' arte dozzinale, sono da giudicarsi di stile imitativo e di fabbrica locale, come già per sagge e ripetute osservazioni è stato accertato. Ma se li consideriamo sotto l' aspetto della storia dell' arte, siffatto stile di imitazione segna le ultime fasi della pittura dei vasi in Etruria. Perchè è pur noto che vi traspare l' arcaismo affettato negli ornati e meandri, nel concetto e nel modo di rappresentarlo, e perfino nel colorito: non si segue o si ricerca il nuovo ed il gentile, ma il goffo ed il vetusto. Però non sorge la moda e l' apprezzamento delle opere arcaiche, o dei sforzi primitivi dell' arte, se non allora che affievolito sia e decaduto presso che del tutto il sentimento del bello, e l' oggetto si ricerchi come una curiosità, nella quale il genio estetico non trova più pascolo. L' era del bello stile, espresso in quei vasi dipinti per lo più a figure rosse sul fondo nero vivace, per cui conveniva avere ed abili artefici, e mezzi, venuti meno per la nazionale decadenza, era scomparsa, ed ancora nella stessa Grecia saliti in onoranza i vasi di prezioso metallo (*opus caelatum*), la pittura vascolare volgeva al tramonto. In Etruria vi si supplì per alcun tempo imitando i vasi più arcaici, sia perchè più facili a farsi e più singolari, sia che erano mezzo a mantenere il costume tradizionale e religioso, a decorarne la casa, o ad onorarne i defunti. Dopo questo ultimo ma naturale studio sparso per le locali officine la dipintura

dei vasi cadde di moda, anche per la ragione che non soddisfaceva più nè al lusso nè agli artistici conati del genio etrusco, il quale era per propria indole più inclinato ed adatto a comporre figure in rilievo nell'argilla e nel bronzo.

Ma dalla vista generale ed intrinseca dell'arte venendo al fatto dei vasi che abbiamo notati di questo stile, alle stesse conclusioni ci conduce l'esame del loro ritrovamento. In tutto il sepolcreto non si ebbero altri vasi dipinti che questi, e pure molti si rinvennero di bucchero nero ed in ogni sepolcro; se non fossero stati dell'epoca ultima della pittura, qualche esempio dell'età posteriori non sarebbe mancato, molto più che il tempo della necropoli giunse fino al settimo secolo di Roma. Simili nello stile e nel colore non rappresentano epoche diverse; altrimenti sarebbe apparso qualche vaso del buono stile, e qualche saggio del vero arcaico: che se le due grandi anfore hanno nelle figure in rilievo un carattere vetusto, per le cose dette e per essere collocate nel perimetro di questi vasi dipinti, sembra che spettino allo stesso periodo decadente della pittura vascolare in Etruria¹.

Nei sepolcri che contenevano questi vasi dipinti, niuna cosa apparve di pregevole o distinto, salvo il costume del bruciamento del cadavere, come si è detto, mentre in questa collina i morti sono tutti inumati tanto nel tempo etrusco che nel romano. Insieme erano collocati dei vasetti di bucchero nero specialmente intorno alla tazza descritta; i quali per essere il distintivo dell'arte autonoma degli Etruschi, o almeno

¹ Questo periodo, come ognuno conosce, oltre l'imitativo reca il manierato ed il grottesco con pitture di colore nero su fondo giallastro o sul nero sbiadito, o sulla terra naturale, e si protrasse infino alla metà del secolo sesto di Roma.

del tempo che non si erano ancora per la potenza romana modificati il genio ed i costumi, non posteriori sono sembrati alla prima guerra punica; circostanza che influisce a non disgiungerne la decadenza degli stessi vasi dipinti.

Dei vasi neri a vernice lucida. Nella parte superiore ed inferiore al sepolcreto, in cui avevano sede i vasi di bucchero nero ed i dipinti, si rinvennero quelli di un'altra età, l'età immediatamente successiva; la quale si distingue per i vasi quasi sempre di forma piccola ed elegante che composti di terra levigata e ben cotta portano sopra una tinta nera lucida che non si perde per il lungo interrimento ed il corso dei tempi. Ogni defunto ne aveva a lato, alla testa, ed ai piedi, di svariate forme, come tazze, ciotole, orciuoli, gutti, e piattelli, per l'ultima cerimonia adoprati, o quale segno della tradizionale pietà. Riflettono in ogni loro parte il gusto squisito ed il modello tolto dai vasi della Magna Grecia, specialmente della Campania, ove se ne trovano frequentissimi: e un tale commercio di vasi che riabilitò e fece rifiorire questa bell'arte in Etruria, avvenne allorchè Roma non avea rotto interamente le relazioni fra le due regioni assoggettate oramai, ma lasciando loro qualche ombra di municipale libertà. Non vi è dubbio che quest'epoca corse dalla metà del secolo quinto, e quando verso la prima guerra punica la potenza romana nelle etrusche città si incrudelì e tiranneggiava, come la distruzione di Falleri e di *Volsinium* ne fanno fede, quell'arte si era già stabilita, e varie officine figurarie fiorivano, in modo speciale la tarquiniese e la volterrana¹. Quindi vasi a forma di secchie, e tazze e

¹ Sono lieto di trovarmi perfettamente d'accordo nel determinare il tempo dei vasi a smalto nero ornati di bassorilievi con le

patere si produssero, ove si veggono in bassorilievo tralei, e teste nel centro e nei manichi, e quadrighe in corsa, e soggetti bacchici ed eroici con qualche varietà. Ed in tempo posteriore s'impressero i segni distintivi della fabbrica, e talora lettere e monogrammi, molto raramente etruschi, del sesto e del settimo secolo di Roma.

Non voglio lasciare inosservato che una figulina di questi vasi vigea ancora in Arezzo in epoca anteriore ai celebri vasi rossi: e, per quanto posso rilevare, fu cagione principale dell'incremento di quest'arte in una città che si mantenne florida, e non funestata dai Romani, fino a che fu a colonia militare ridotta da Silla per essersi abbandonata al partito di Mario. Infatti se ne estrasse una numerosa quantità dal fondo di un antico pozzo presso la fortezza nella contrada di S. Niccolò (entro la etrusca cinta della città); ed una fabbrica se ne scoperse in via dei Cenci alla ripa destra del fiume, quasi di faccia al sepolcreto, di cui si ragiona; e si videro gli avanzi della fornace, e gli istrumenti del mestiere, e si costatò che specialmente vi si facevano di quelle piccole ciotole con larga base, senza manico, e di poca contenenza, il cui uso non si può ancora determinare. Se ne trovarono alcune non ben cotte, e altre sovrapposte e fra loro aderenti per il troppo calore del fuoco: le quali si estrassero pure dal detto pozzo, e nel sepolcreto aretino non ne mancarono esempi.

Forse parrà ora strana la notizia che, determinato il tempo dei vasi descritti come posteriore a quelli di buc-

sagge opinioni espresse in proposito dai ch. de Witte ed Helbig nell'adunanza dell'Istituto 29 Marzo 1867: come si vedrà, il sepolcreto aretino dà loro una piena conferma.

chero nero ed ai dipinti (nella cui decadenza s'incontrò), con essi e non altrove comparvero gli specchi etruschi di bronzo. Uno era nascosto nell'alto della collina, e privo di rappresentanza; due altri si trovarono in basso prossimi al limite segnato dai vasi di bucchero etrusco: e la prossimità del luogo naturalmente conduce a credere quella del tempo. Ciò però si confronta con l'osservazione di qualche erudito e degli scavatori dei sepolcri, dai quali venni in chiaro che gli specchi etruschi quasi mai si incontrano con i vasi dipinti, se pure questi non offrano segni del loro ultimo periodo (Cf. *Bull. dell' Inst.* 1871 p. 93).

Il soggetto del primo specchio merita speciale ricordo per la sua novità: bella ne è la conservazione con sua patina lucente, ed all'abilità di aver ben trattato il metallo fa spiacevole contrasto il goffo disegno eseguito da mano inesperta. Un giovinetto sta fra due donne in piedi e nudo con soli calzari, e non ben si distingue, se dietro gli scenda la clamide: esse l'accarezzano, ponendogli l'una la mano nella spalla, e l'altra nel fianco: quella alla sua destra ha in mano una specie di tirso, e dietro le è posta una conocchia con il penneccio, donde pende il filo ed il fuso: questa a sinistra tiene dietro a se per suo distintivo una cista con entro vasi da profumi. Ambedue coperte di lunga veste che con molte pieghe discende fino ai piedi, sono in atto di esser molto sollecite per trarre il giovine alla lor voglia: egli riguarda quella a destra che più lo lusinga, e par che gli parli, mostrando poi di restare nella scelta indeciso. Dall'insieme apparisce che l'argomento fu tolto dalla nota favola di Prodicò, di Ercole al bivio fra il piacere e la virtù. Da un lato la donna con la cista dei profumi dà indizio di ozio e di mollezza, dall'altro la conocchia ed il fuso simbole-

giano il lavoro e la virtù domestica ¹. Se non che vedendo a quella che si qualifica per virtuosa il tirso, segno di vita e di gioia campestre, potrebbe il soggetto ricevere una speciale spiegazione nella scelta di una giovine sposa, se fra quelle che intendono al lusso cittadino, o fra quelle che sono rivolte al lavoro ed alla letizia della campagna.

L'altro specchio fu pure dedicato al figliuolo di Alcmena. Egli con la sola pelle di leone annodata al collo sta di fronte ad Ebe alata e del tutto nuda, la quale si avvanza accarezzandolo con la destra mano: fra loro vedesi un fiore di loto che dimostra l'immortale giovinezza dall'eroe conseguita: dietro gli sta un delfino per far vedere che ha oltrepassato il mare, e dalla faticosa terra è stato accolto nella pace dei celesti. Due concetti morali pertanto che si potevan trarre dalla vita di Ercole, sono stati l'argomento del lavoro dell'etrusco artista (se mai fu uno solo) che li eseguì assai rozzamente.

Ma l'arte fu varia anche nello stesso tempo, e la differenza dipende talvolta dalla materia sottoposta, e dall'uso, cui la si destinava. La scuola dell'orafo si ingentili, e lasciate le Gorgoni, le Sirene, e i fantastici animali, in somma le vecchie tradizioni orientali, ai motivi ed alle greche eleganze si assuefece pazientemente. Di leggiadrissimi lavori in oro diede un saggio questo perimetro sepolcrale anche prima degli scavi che si descrivono: e si rinvennero pure due anelli in argento uno nell'alto, ed uno nel basso presso agli specchi graffiti. Un paio di orecchini hanno la forma di un cerchietto d'oro con una testa di leone; un altro

¹ *hinc et femineus labor est, hinc pensa, colusque,*

Fusus et apposito pollice versat opus (Tibull. II 1 v. 68).

termina a bauletto diviso in dodici segmenti quadri, dentro dei quali vi sono lavori a polvere d'oro e filigrane, e si chiude ai lati con giri di fili ritorti, ed una palmetta: tre paia a spirale, sempre con finissimo gusto ed artificio elaborati. In un anello d'argento è incisa un' aquila che vola; e nell'altro una cervetta che voltasi indietro fuggendo, vien colta da una freccia nel collo; immagine forse dell'umana vita improvvisamente colpita da morte. Rilevati ove stanno le impronte sono del resto questi anelli rotondi ed uniti senza disuguaglianza di grossezza: quando in quei più antichi la loro grossa rotondità si assottiglia verso il gastone, che porta pure qualche immagine incisa raramente in pietra, e quasi sempre nello stesso metallo.

Mentre la parte sepolcrale più vetusta s'incontrò poverissima di lavori in bronzo ed in ferro, non avvenne così in questa, dove ebbersi del costume e dell'arte una sufficiente notizia. Perchè oltre i vasi, gli specchi e gli ori si trassero fibule, spilli, ed ornamenti del mondo muliebre, ed uno strigile, senza notarvi forme diverse dalle ordinarie. Qualche pezzetto di aes rude che par che posasse nelle mani del defunto, si vide allora per la prima volta: nè è meraviglia, giacchè nelle tombe etrusche che hanno segni certi di grande antichità, non vi si collocava, o almeno in quelle dell'Etruria media non si è potuto fino ad ora costatare. La credenza del passaggio acherontico cui si riferisce l'aes rude, e poi la moneta posta nelle mani del defunto (la quale nell'Italia meridionale si metteva nella bocca) non sembra che una greca credulità diffusa in Etruria nel quinto secolo di Roma, e maggiormente dalla seconda guerra punica in poi. E ciò si desume dal ritrovarsi molto frequenti nei sepolcri dell'Etruria media gli assi del sistema onciale, mentre rarissime sono le

monete etrusche e quelle latine di maggior peso (*aes grave*) anteriori alla riforma del 537 di Roma.

I termini di pietra calcarea collocati sopra terra distinguevano i sepolcri di questa età l'uno dall'altro: altri non erano che piccoli pezzi non lavorati, ed alcuni in forma cilindrica tondeggianti in cima con rozza base, e la loro altezza giungeva a ventinove centimetri, incirca quanto l'antico piede romano. Se questa misura del piede fosse dall'Etruria data a Roma o ricevuta, non so, notevole sia sempre questa coincidenza. L'indicare però le tombe con dei sassi che non siano ordinarii del luogo, fu costume antichissimo (*lapis sepulcralis*); sovente erano tolti dai fiumi, e la loro vista avvertiva l'agricoltore essere quel terreno sacro e nefasto. Dalla forma semplice e naturale (conservata sempre) si scese a darne diverse che al rito religioso si attenessero: ed in Etruria i termini sepolcrali sono foggiate in varie guise, e differiscono ancora a seconda delle sue regioni.

Ad un'altra costumanza debbo avvertire, di porre cioè le conchiglie e le ghiaie marine o fluviatili presso al defunto. Su di che, per esprimere il mio parere con tutta riserva, dirò che la fede religiosa avuta dagli Etruschi sul transito delle anime agli inferi ad una tale deposizione li spinse, considerando che dovevano esse passare il mare necessariamente, e la ghiara e la conchiglia lo rappresentavano, come l'*aes rude* indicava il noleggio della riva di Caronte. So bene che quando le conchiglie si trovano bucate, potevano ben servire da ornamenti di abiti e di collane¹.

Epoca romana. Nel tempo dei vasi a vernice nera lucente od a smalto incominciano a cessare i costumi,

¹ Giustiniani Lorenzo *Sullo scovimento di un antico sepolcreto greco-romano*, pag. 91.

l'arte e la lingua proprii dell'Etruria, e sorge l'epoca romana, e più evidenti si fanno i segni della conquista. I sepolcri di questo periodo nel basso della collina finivano a cerchio, ed altri ne succedevano all'intorno, distinti da vasi di colore rossastro naturale, ma impastati di buona argilla e non privi di eleganza di forma. Ma come i vasi, erano poveri i defunti: in alcuni dei quali si trovò una moneta romana, e così si conobbe il tempo certo del loro deposito, e si fu in grado di dedurre, e con sicurezza l'anteriorità degli altri sepolcreti posti sopra di loro. Sette monete furono rinvenute insieme ai vasi descritti specialmente dalla parte che riguarda il fiume: e qui vengo a disporle secondo la loro serie cronologica.

1. Testa di Pallade galeata a destra.

R) Prua di nave, e sotto ROMA; triente.

2. Testa di Roma galeata a destra.

R) Prua di nave, e sopra ROMA; oncia.

Ambedue le monete appartengono al sistema trientale ridotto fra il 500 e il 537 di Roma.

3. Asse onciale molto consunto.

4. Altro asse onciale con il segno I sopra la prua della nave.

5. Altro asse onciale molto detrito senza alcun segno sopra la prua.

6. Testa di Giove a destra, e dietro il segno del semis.

R) Prua di nave con sopra il resto del monogramma E per MET, *Metellus. Semis* della famiglia *Caecilia* (Cohen pl. XLIX).

Il piede monetario del bronzo è più forte dell'onciale, e dallo stesso monetiere trovandosi battuto anche il *Vittoriato*, può il suo semisse giudicarsi della prima metà del sesto secolo.

7. Altro asse onciale, ove si distingue appena sopra la prua la sigla $\dots R$, probabilmente della famiglia *Tituria*.

Tutte queste monete indicano chiaramente che nelle nostre perlustrazioni siamo giunti al sesto secolo della repubblica. Però l'asse onciale durò a vigere come buona moneta fino alla data della legge Papiria del 665: nondimeno in questo ristrettissimo perimetro mostrandosi le frazioni del sistema trientale, che nella seconda guerra punica era fuori di uso, non sarà permesso di inoltrarsi tanto, ed anche si riguardi alla mancanza dei segni monetari, ed al nome di quei due magistrati.

Seguitando gli scavi nella parte bassa a mano sinistra del riguardante, dopo questi vasi rozzi, come è segnato nella carta topografica, si videro uscire dalla terra per la prima volta le piccole tazze coralline, splendide e leggiere con il sigillo o la marca della figulina. Più di una volta si sono incontrati i vasi aretini nei sepolcri per tutta Italia e fuori, ma sovente si cavano in frammenti, come qui appunto è avvenuto. Fra i diversi sigilli trovati che meglio ho potuto leggere sono i seguenti:

1. Frammento di tazza: entro la forma di piede umano CAI , *Cavi*. Feci conoscere un $C. CAVI$ (Iscriz. dei vasi ar. n. 354, che qui reca la forma arcaica, come nella iscrizione aretina anteaugustea abbiamo il duumviro *Q. Cavius* (Mommson *C. I. L. I* n. 1396).

2. Vasetto a ciotola col marco nel fondo $C \cdot M \cdot F$: probabilmente *C. Manneius Faustus* o *Felix*; in ogni modo la *F* non equivale a *Fecit* od a *Fundus*, non trovandosene esempi di queste voci tra i figuli aretini.

3. Tazza con $\begin{matrix} SVAVI \\ C \cdot VOV \end{matrix}$ entro un quadrato: *Suavis*
C. Volusi, servo della *Volusia* non conosciuto finora.

4. Frammento di grande tazza con CIMV in un piede.

5. Frammento di tazza, ove appariscono le lettere ERO per *Eros*, nome di un servo, che non è nuovo in questi vasi.

Si è potuto conoscere per i recenti scavi in città che le figuline di Gavio e di Volusio erano situate quasi al piede della città antica, dove era il convento di S. Francesco, e per dove ora passa la nuova via Guido Monaco, a poca distanza e rimpetto al sepolcreto che si descrive. Vado immaginando, ma non ne ho le prove sufficienti, che fossero delle più antiche: con i loro avanzi si rinvennero numerosissimi gli scarichi delle fornaci delle famiglie *Amnia*, *Rasinia*, *Memmia*, ed *Umbricia*; le quali fiorirono per il gran numero dei servi la massima parte greci. e per la finitezza, e l'eleganza delle opere loro. Benchè fossi di opinione diversa una volta, potrei ora stabilire dietro ripetuto esame che il tempo della loro vita più florida corse dalla distruzione di Corinto alla proscrizione sillana: lasciando poi indeciso se il partito *Corneliano* le facesse per violenza cessare, e si trasformassero quindi in quelle di Lucio e di Publio Cornelio. Ma il fatto è che tra le forme originali, tra gli utensili dell'arte, e tra gli infiniti frantumi si trovarono, confuse delle monete, le quali ho veduto io stesso essere assi onciali e frazioni di questi assi, e nessuna o d'argento o di bronzo, che accennasse alla fine del secolo settimo di Roma. E le anfore rotte, che recentemente il ch. A. Dumont ha pubblicato dietro una mia lettera, e che per la bellezza dei timbri suppone del terzo o del quarto secolo avanti l'era volgare, si trassero di lì con quegli avanzi e con quelle monete: onde parmi che con qualche maggiore probabilità si possano dire come

pervenute in Arezzo non prima della metà del secondo secolo, e disvelino, che anche in quel tempo era vivo il commercio di quei vini fra Rodi e l'Etruria.

Ed ora viene a proposito come a suggello del già riferito porgere notizia di un discoprimto avvenuto l'anno decorso nel fare le fondamenta lungo alla Via Guido Monaco di una casa del Marchese Alessandro Albergotti. A due metri di profondità cominciarono ad apparire le reliquie delle figuline di Umbricio e di Memmio con degli assi onciali romani; oltre un metro erano agglomerati questi frantumi di forme e di vasi: più sotto si estrassero quelli a colore nero lucente ed azzurro con le loro marche figulinarie, con cui si trovarono due monete etrusche: un oncia con la rota e l'ancora, ed una con il moro e l'elefante con una lettera etrusca nel rovescio; monete che non sono certo più tarde della prima guerra punica. Per ultimo erano sparsi sopra la terra vergine dei resti di vasi dipinti di un periodo artistico oltremodo decadente. E come questo fatto non bastasse ad assicurarci, si è per buona ventura ripetuto in circostanze non dissimili nell'anno presente poco sopra nella casa di cantonata della piazza di S. Francesco. Di modo che grazie ancora a tali ritrovamenti, che con una semplice esposizione atta a rendere più evidente la verità ho procurato mostrare all'esame dei dotti, la serie cronologica ed in conseguenza artistica, se male non mi appongo, dei vasi in Etruria si trova accertata, ed altro ora non resta che osservare, quali lievi differenze o modificazioni abbia subito nelle stesse regioni etrusche e nell'Italia meridionale.

G. F. GAMURRINI.

TAZZA CAPUANA DI BRYGOS

(*Mon. dell'Inst. vol. VIII tav. XLVI*).

Ai conoscitori dell'antica arte ceramica è ben noto il nome di Brygos, già sei volte tornato alla luce sopra altrettante magnifiche tazze dipinte a figure rosse nello stile volgarmente detto severo ¹. Se a queste ora aggiungiamo la settima, non tanto ci gode l'animo di accrescere il numero, quanto ci rallegriamo di poter sottoporre all'occhio degli intelligenti in riproduzione assai perfetta un vero capolavoro dell'artista, e spargere così nuova luce in un campo della sua attività appena conosciuto. Che Brygos abbia toccato pure il genere comico, lo potevamo sospettare da una sua tazza conservata nella collezione Feoli, la cui pittura di fondo ritrae una donna sostenente la testa d'un uomo che si sgrava del troppo vino bevuto, mentre sull'esterno è effigiato un lieto *κῶμος* frammischiato da citaristi e suonatori di tibia ². Ma anche chi ha veduto questo vaso, appena avrebbe attinta la presunzione che Brygos maneggiasse il genere comico con quel brio e quella sovrana maestria che formano il pregio speciale della tazza presa ad illustrare.

¹ Il primo che ne abbia fatto un catalogo, fu il ch. de Witte negli *Annali dell'Inst.* del 1856 p. 81. Lo seguirono il Brunn nella *Storia degli artefici* II p. 662 e l'Heydemann nella sua dotta monografia sulla *tazza della collezione de Bammerville* p. 10.

² Ho sott'occhio un lucido dell'apparato archeologico di Bonna tramessomi per bontà del sig. prof. Kekulé. Una tazza, come pare, del tutto simile è uscita dagli stessi scavi, onde proviene pure il vaso che pubblichiamo; vedasi la succinta descrizione dell'Helbig nel *Bullettino* 1871 p. 117.

Come al solito, di interesse primario sono le due rappresentanze che fregiano l'esterno della tazza. Al primo sguardo è palpabile la stretta corrispondenza dei soggetti che vi sussiste, essendo effigiata dall'una e dall'altra parte una schiera di Satiri assalitori di dee olimpiche. Non manca ad esse l'aiuto divino; però mentre è di già garantita la sicurezza di una delle due divinità, la sorte dell'altra resta del tutto indecisa.

Volgiamoci a quest'ultima: L'ara cinta di edera che si erge nel bel mezzo della composizione onde principiamo la nostra descrizione, ci addita il sacro recinto di Bacco, prediletto soggiorno dei vaghi seguaci del dio, i quali orora paiono essersi accorti della messaggiera degli iddii, la quale passando a rapido volo quel luogo ha svegliate le loro appetenze libidinose. Credendosi inosservati unanimamente si affrettano di impadronirsi della bella preda. Con grandissimo slancio l'uno si è messo sulla sommità dell'altare e gettando infuori il corpo e le braccia si sforza a tirare in giù la dea librantesi in aria. Siffatto concetto è assai felicemente ideato dall'artista, perchè mette in chiara luce la singolare difficoltà che vi è nell'afferrare un essere volatile. Iride con isdegno rinvolge il capo all'impudente assalitore, ma già dall'altra banda viene raggiunta da un secondo Satiro che ponendo l'una mano in sul suo gomito, coll'altra afferra il rotolo che fuor di dubbio contiene in iscritto il comando di Giove; sa bene quello scaltro che impadronendosi del rotolo, si assicurerà della persona della portatrice. A salti immensi e con braccia distese un terzo affrettasi dalla sinistra a giungere in tempo sul luogo. La bocca aperta mostra metter egli un alto grido, sia di gioia, sia per eccitare i compagni. Meno chiara al primo sguardo si è la parte data a Bacco. Pare egli appoggiato al suo scettro, ma

non è una semplice attitudine di riposo. Il piè destro posto dietro il sinistro e non toccante la terra che con le dita, e di più i contorni di questa gamba mostrano ad evidenza che il dio entrando nel suo recinto si sia fermato per un momento a cagione della strana scena, che vi ha luogo. L'occhio fisso ed il ciglio tirato in su palesano evidentemente la sua sorpresa. Resta soltanto dubbio, se questo stupore terminerà in un riso, o se sarà un *quos ego*, con cui affronti l'impudenza de' suoi ministri¹.

Nellà seconda scena il comico carattere del soggetto sensibilmente vien aumentato da ciò che la stessa casta e rigorosa moglie di Giove si vede esposta alle licenziose mani della insolente schiera. Ma non vi è più a temere niente per essa, essendo che, mentre è riuscito a lei di sottrarsi a passi veloci a cotale assalto, di già sono giunti due protettori che in maniera ben diversa stanno per frenare o per rompere l'impeto dei Satiri. Non fa specie trovar il primo sul luogo lo stesso messaggiere degli iddii. Egli vi sta assolutamente tranquillo. Il capo un po' chino, gli occhi abbassati e che sembrano fisare le punte compresse dell'indice e del polluce, tutto dà l'idea di chi fa cheta e ragionata esposizione². Se Mercurio del tutto sicuro dell'effetto

¹ Con questa rappresentanza già dall'Helbig (*Bull.* 1872 p. 40) sono state messe in confronto due pitture vascolari, pubblicate dal duca di Luynes e dal Gerhard, che mostrano una donna alata col *kerykeion*, anch'essa assalita da due Satiri. Il Welcker che le riprodusse nelle *Alle Denkmäler* III tav. 16, 1 e 2, adottò la spiegazione del duca di Luynes, il quale volle riconoscervi una allegoria, cioè Irene madre della gioia bacchica nell'atto di volar via, mentre due Satiri stentano a ritenerla. Dopo il ritrovamento della nostra tazza non può restare dubbio che ebbe ragione lo Iahn (*Telephus und Troilus* p. 79), il quale spiegò la donna per Iride.

² Si paragoni il bell'Hermes logios di villa Ludovisi (vedasi Mueller-Wieseler *D. a. K.* II. t. 29 n. 318). Che il braccio destro sia

delle sue parole non pensa a difendere altrimenti la sposa di Giove, diversissimi sono i pensieri che in questo momento animano il figlio d'Alcmena, il quale a passi grandi affrettasi a giungere sul luogo. Non bastandogli la mazza che brandisce colla destra, egli colla sinistra stende innanzi l'arco ed il dardo, concetto anch'esso di effetto palpabilmente comico. Non sembra egli pensare nel suo fervido zelo che non ha mano libera per farne uso. Rimarchevole è la foggia onde è vestito l'eroe. Le anassiridi strisciate sono di origine asiatica e si ritrovano pressochè identiche sopra una bella tazza volcente dipinta nello stile di Brygos¹. Chi si maraviglia a vedervi riunita la pelle leonina — quasi al dir di Aristofane λεοντήν ἐπὶ προκωτῶ κεκμήνην (*Ran.* 46) — si ricordi del carattere di Ercole, il quale con facilità di sopportare immense fatiche unisce certa inclinazione a voluttuosa mollezza, carattere onde assai felicemente tanti soggetti attinsero l'antica comedia ed il dramma satirico.

Molto espressive sono le movenze dei Satiri. Il primo, più focoso degli altri, è ancora nello stesso assalto. Divorando quasi la sua preda con isguardo petulante, non sembra aver avuto tempo di avvedersi della presenza di Mercurio e di Ercole, la quale ha fatto ben' impressione sui suoi compagni. Già erano estese le mani de' due Satiri seguenti, ma mentre le gambe fanno vedere un impetuoso avanzarsi, la parte superiore del corpo, con veemenza spinta in dietro, ci palesa

ristaurato in giusto modo, si desume dal così detto Germanico del Louvre, il cui concetto ne è libera riproduzione. Vedasi *ibid.* I t. 50 n. 225; e Froehner *Notice de la sculpture antique du Louvre* I p. 213 n. 184.

¹ Vedasi Gerhard *Auserlesene Vasenbilder* III t. 166. Ve ne sono vestiti guerrieri barbari probabilmente persiani.

chiaramente lo spavento subitaneo che invade tutto il corpo e fa serrare spasmodicamente la man destra dell'uno. Eccellente mente ideato è pure il quarto che accovacciato a guisa di quadrupede sembra aver voluto sorprendere la dea. Questo concetto, a cui s'accorda il tipo soverchiamente bestiale del profilo, è una bella prova, come una limitazione esterna — quale fu data qui per l'ansa del vaso — d'un vero artista non lega l'immaginazione, anzi la seconda di più¹.

La contrapposizione di Satiri e di eroi onde si compongono queste rappresentanze gemelle, è nota da un'interessantissima classe di vasi, intorno alla quale già da varii dotti copiosamente si è trattato. Posso rimandare i lettori ad uno degli ultimi lavori di Ottone Iahn: *Perseus, Herakles, Satyrn auf Vasenbildern und das Satyrdrama*, memoria inserita nel giornale periodico *Philologus* XXVII (1868) p. 1-27, ove la connessione da stabilirsi in generale tra tali rappresentanze ed il dramma satirico vien esposta in modo assai stringente. Nè vorrei dire (Iahn l. l. p. 25) certe scene d'un certo dramma satirico esser effigiate dai pittori vascolari tali, quali si presentavano all'occhio degli spettatori; offre però la nostra tazza innegabile esempio che non vi si tratta dappertutto d'invenzioni

¹ I nomi dei Satiri nella pittura d'Iride, siccome corrispondono perfettamente all'azione de' singoli, così fuor di dubbio sono stati inventati dall'artista. Più generali son quei della seconda pittura. Fra questi non ho potuto sciogliere l'enigma che ci offre il nome di Νύδρις. Ch'egli non abbia che fare con νύσσω, insegna la d, e se il Benfey con quel verbo volle combinare il sanscritico *nud*, già dal ch. Curtius è rifiutata questa congettura (*Grundzüge der Griechischen Etymologie* p. 498 della terza edizione). L'amico E. Hiller sospetta che forse vi sia omessa una A, di modo che "Ανυδρις corrisponderebbe ad "Ακραιο; secondo Pausania I 2,5 δαίμων τῶν ἀμφὶ Διόνυσον.

soltanto analoghe a sceniche rappresentanze, ma che infatti i pittori talvolta attingevano certi concetti dal teatro. Questi sul nostro vaso son tali, quali per la natura loro propria dan motivo a supporre la capricciosa invenzione d'un poeta drammatico, il quale supposto vien condotto al più alto grado di probabilità per la rara circostanza che infatti esiste una scena presso Aristofane, la cui stretta analogia con una delle nostre pitture non è fuggita all'avvedutezza dell'Helbig.

È negli Uccelli del gran comico ove (v. 1196 sgg.) Iride con mandato di Giove passa la città delle nuvole situata tra cielo e terra. Siccome non ha un lasciapassare dei guardiani, così essa vien arrestata da Peisthetairos, con cui nasce quel dialogo buffo e poco modesto, sulla cui fine il vecchio minaccia ciò che sulla nostra pittura i Saliri sono prontissimi a fare; ma la dea se ne fugge non senza minacciare all'impudente giusta punizione.

Non vorrei del tutto negare che questa stessa scena avesse potuto dare a Brygos motivo onde sviluppare la rappresentanza della nostra tazza, ma credo che possiamo far un passo più avanti supponendo ch'egli e lo stesso Aristofane abbiano desunta l'idea da un dramma salirico.

Sappiamo da uno scolio ascritto al verso 1213 degli Uccelli che nell'Inachos, dramma satirico di Sofocle, Iride apparve sulla scena e ci è conservato l'annunzio fatto dall'Hermes del suo arrivo, come pare, inaspettato¹. Di più, Acheo poeta poco minore

¹ Il verso (presso il Nauck *Tragicorum graecorum fragmenta* n. 251) γυνή τις ἦδε συληνᾶς Ἀρκάδος κυνῆ, come si vede, è corrotto nemmeno riuscì finadora la sua restituzione. Falsa è la congettura del Toup volgarmente addottata che scrive: γυνή τις ἦδε; κυκλαῖς Ἀρκάδος κυνῆς. Ma non abbiamo motivo di sospettare che l'Ἀρκαδικὸς πῖλος

di Sofocle, scrisse un dramma satirico intitolato Iride¹, del quale disgraziatamente non sappiamo l'argomento; nè crederei ciò che con qualche riserva congettura l'Helbig, i versi ampollosi conservati presso Ateneo² riferirsi alla stessa dea apparente sulla scena con in mano la skytale laconica, essendochè la lekythos da unguenti che vi è riunita, sarebbe cosa troppo sconveniente alla messaggiera degli iddii. Immaginiamoci però da una parte il coro dei Satiri, esseri semiferi e licenziosi, dall'altra una fanciulla solivaga come Iride, ed eccovi appunto elementi che messi in contatto quasi necessariamente doveano cagionare tal'accidente, quale sul nostro vaso ha trovata così burlesca espressione.

Messa dunque in paragone una tale scena, quale è ora lecito supporre con ogni probabilità, col lodato passo del comico ateniese, non credo potersi più dubitare che quella era l'originaria, contenendo la scena di Aristofane una manifesta gradazione di siffatto concetto ove un uomo vecchio e decrepito si arroga quella parte che ai Satiri con riso perdoniamo. Similmente preferiremo di credere che Brygos abbia attinto quel soggetto alla scena satirica anzi che alla commedia. Ora non sarà più cosa troppo ardita supporre per la scena compagna lo stesso che per la prima potevamo stabilire. Disgraziatamente il caso questa volta non ci ha favorito in simil modo; almeno non sono riuscito a trovar passo d'un dramma satirico che

fosse cappello con margine largo e rotondo, anzi pare che rassomigliasse a quel berretto, di cui è munita la Iride del vaso.

¹ Nauck *Trag. fr.* p. 582 n. 8.

² λιθάργυρος δ'

ἄλλη παρηωρεῖτο χρίσματος πλία
τὸν Σπαρτιάτην γραπτὸν κύρβιν ἐν
διπλῶ ξύλω

vi si possa combinare; neppure mi ricordo d'un attacco fatto all'onore della sposa di Giove fuorchè dell' temerario fare d'Issione. Porge però tratti analoghi la favola di Letò e di Tityos, la quale, più volte vediamo effigiata su vasi dipinti.

Egli è chiaro che una dipendenza tale, quale è quella che noi supponiamo, è ben lontana da una illustrazione nel senso moderno; anzi siccome nella foglia delle figure niente si è conservato che ricordi l'apparato scenico, così ogni linea delle pitture prova, in che modo il pittore seppe accomodare il soggetto alle leggi della propria arte, ed è in questo senso che il vaso ci fa vedere creazioni che si possono dire veramente originali. Per sentire meglio ancora l'indicato carattere artistico, gioverà confrontare l'una o l'altra di quelle ben note pitture vascolari dell'Italia meridionale che ci ritraggono scene delle *phlyakes* e della *hilarotragoedia*.

La pittura del fondo ci offre un soggetto suggerito al pittore dalla stessa destinazione del vaso. Vediamo una giovine donna, la quale sta per riempire la tazza d'un guerriero munito di corazza e d'elmo. Dall'esserè assiso l'uomo raccogliamo con probabilità che non vi abbiamo una scena di congedo, ma che si tratta d'una ricreazione dopo le fatiche della guerra. La donna si serve d'un cucchiaino a manico lungo della forma ben conosciuta da esemplari venutici in gran numero da scavi etruschi.

Per chi pubblica ora una nuova tazza di Brygos è difficile esimersi dall'entrare nella quistione intorno all'epoca di questo artista, il quale dal Brunn¹ vien

¹ *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei* p. 10.

messo fra quei pittori vascolari che egli crede imitassero lo stile d'un secolo anteriore.

Per sciogliere siffatta quistione sarebbe necessario esaminare di nuovo gli originali o tutti quanti, ovvero almeno i più considerevoli. Essendomi però questo impossibile, debbo limitarmi a riassumere ciò che dal nostro vaso possiamo desumere su questo punto, fidandomi intieramente della esattezza della nostra pubblicazione che in ogni punto mi sembra perfetta.

E per il primo le paleografiche ragioni svolte dal Brunn non mi hanno convinto in nissun modo, anzi sono d'accordo coll' Helbig (*Bull. dell'Inst.* 1871 p. 94) che tali inconseguenze nelle forme delle lettere sono ben naturali nel tempo anteriore dell'arcontato d'Euclide¹.

Nemmeno mi sembra additar epoca tarda la doratura del vaso, la quale a causa della tazza de Bammerville ha determinato l'Heydemann di pensar al tempo di Alessandro Magno. L'oro - se prescindiamo dalla mazza di Ercole che per capriccio più che per certa ragione sembra dorata - è sovraimpesto in modo tanto modesto che neppure le ali della χρυσόπτερος Ἴρις ne sono distinte ed a gran torto si metterebbero in paragone quelli vasi trovati nel Chersoneso laurico ove in fatto l'oro spesso supplisce ciò che da parte del pregio artistico si lascia a desiderare.

Ci resta dunque d' esporre ciò che risulta da uno spregiudicato esame sì dei soggetti effigiativi e sì dello stile. Quanto al primo punto, ci porge una circostanza assai importante per fissar la cronologia quel passo

¹ Sul nostro vaso fluttuano soltanto X e +. La lettera ς è sempre espressa per Σ, anche nel nome di Βαβάνχος, ove la quarta asta entra nell'occipite di Νύδρις.

degli Uccelli di Aristofane. Che sia vero o no ciò, che al di sopra ho congetturato intorno alla dipendenza della scena d'Iride dal dramma satirico, sempre resta il fatto che circa la metà del penultimo decennio del secolo quinto una scena del tutto analoga alla nostra passò dinanzi agli occhi del pubblico ateniese. Ora osservando che tali concetti poetici, benchè nel momento forse secondati da gran applauso, non destano un interesse duraturo; riflettendo di poi che il disegno sembri esser nato sotto fresca e vivida impressione del teatro, non mal ci apporremo credendo che il pubblico, per cui lavorava Brygos, non era diverso da quello di Aristofane. Con tale supposizione va d'accordo tutto ciò che desumiamo da un accurato esame della composizione e dello stile.

Non mi sembra indicare un imitatore la singolare energia dell'inventiva eccellentemente provata in due soggetti così rassomiglianti. Miriamo una bellissima varietà della disposizione generale, occupando sopra un lato i tre Satiri tutta la pittura, mentre sull'altro, essendo dipartito lo spazio, essi si affollano in sulla metà del quadro. È sopra tutto lodevole la maniera sicura e naturale, con cui la composizione è rinchiusa nello spazio, e già mostrai di sopra, come la stessa sua strettezza creò nuove ed inaspettate bellezze¹.

A questi pregi dell'inventiva e della composizione aggiungesi una facoltà straordinaria nel caratterizzare le singole persone. Non potrebbero in miglior modo esprimersi la cupidigia e la paura dei Satiri, lo stupore di Bacco, la ragionata tranquillità di Mercurio e la

¹ Le figure corrispondenti di Iride e di Hera in tal modo sono disposte sull'originale che una linea congiungente l'una coll'altra trapasserebbe lo stesso centro della tazza.

furia un po' balorda di Ercole. Sopra tutto miriamo il brio e la vita quasi direi pulsante che percorre i snelli corpi dei Satiri dal capo fin nelle ultime estremità delle membra. L'esecuzione è perfettissima. Nulla vi accusa un imitatore. Ha ragione il Brunn¹ che la sola penosa accuratezza del lavoro non prova la genuinità d'una pittura vascolare, ma qui con quella diligenza si riunisce una indicibile delicatezza del disegno. Ogni linea è condotta da mano sensitivissima ed in particolare i contorni del nudo e la sottigliezza delle articolazioni e delle piegature delle membra mostrano essenziali proprietà dei migliori rilievi dell'epoca fidiaca. Nella trattazione della panneggiatura regna ancora un ben deciso arcaismo, ma anche in caso che vi fossero adoperati mezzi meccanici nel condurre le pieghe — ciò che soltanto si potrebbe stabilire dietro un accuratissimo esame dell'originale — si sente tuttavia la mano d'un artista, il quale non si abbandona a quei mezzi, anzi li governa. È ben lontana da ogni affettazione la squisita delicatezza, la quale penetra nei più piccoli dettagli.

Non posso passar qui sotto silenzio una circostanza, la quale a determinare l'epoca d'un monumento antico, suol esser considerata di non lieve momento, vale a dire la formazione dell'occhio. Siccome sulla nostra tazza troviamo l'occhio di profilo e quello di faccia, alcuno forse sarà portato a desumerne un indizio di imitazione, o almeno di tarda fabbricazione. Ma parmi doversi distinguere tra un'arbitraria mescolanza ed una trattazione conforme a certe leggi artistiche. Non credo che solo un tardo convenzionalismo indusse i pittori vascolari ad astenersi dalla maniera

¹ *Probleme* p. 43 (127).

tradizionale, anzi, chi farà la prova, s'accorgerà che l'occhio di faccia, esibendo uno spazio più grande per i movimenti della pupilla, offre in generale pure una più grande scala per l'espressione dell'*ethos* e del *pathos*¹. Ammesso dunque un motivo di tal genere, segue il diritto d'una deviazione dall'ordinario, quale si vede nella figura dell'*Hermes*. Lo sguardo cheto, penseroso, fiso ad un solo punto appena poteva altrimenti esprimersi².

Esaminando così l'assieme e le singolarità, dappertutto si sente lo stento d'un artista che si sforza di prestar il miglior che prestar potea. Con tal con-

¹ S'intende che parlo dei pittori vascolari che riguardo la minutezza delle figure ed i mezzi limitati nel rappresentare non poteano risolversi a sacrificare una cosa, onde si poteva accrescere la chiarezza dell'espressione.

² Non giudico diversamente intorno al bellissimo vaso di *Pistoxenos* (pubblicato negli *Annali* del 1871 tav. d'agg. F). È descritto benissimo dall'*Helbig* (p. 80) l'effetto che dalla varia formazione dell'occhio vien prodotto, mentre ciò che egli ne deriva per l'epoca del vaso (p. 95) non mi pare ben fondato. Anche questa volta tutto è calcolato sopra quell'effetto che il pittore ebbe in mira. Lo stile è di incontrastabile genuinità nè vi è niun indizio d'affettazione, neppure concederei all'*Helbig* ciò che dalla persona del supposto eunuco egli deriva in favore della sua opinione. Se in genere tale è la savia economia dell'arte greca del quinto secolo, di contenersi per l'ordinario dentro i tipi normali, non credo che s'astenevano gli artisti dalla deformità, ove era necessario esprimerla. Di più, a torto egli ha messo queste pitture in rapporto colla *comedia media*. Il supposto intrigo dell'eunuco svanisce, se si considera che il suo sguardo « maligno » non può riferirsi alla scena di *Lino ed Ificle* che si trova sull'altra parte dell'olla. L'unico scopo dell'artista, al mio parere, fu di sviluppare in due scene la diversità del carattere di *Ercole* e di *Ificle*, la quale, cagionata da origine diversa, già spiccò nei neonati fanciulli. *Ificle*, come è ben detto dall'*Helbig* (p. 92), è il scuolare ubbediente e docile, *Ercole* l'ostinato ed indomito ragazzo che volge le spalle al suo pedagogo nè bada a' suoi sgridi. La deformità di quest'ultimo non per altra ragione mi pare talmente caricata, se non che per far comprendere più facilmente il dispetto del giovinotto valoroso.

vinzione non si combina punto la supposizione, esser la tazza fabbricata da artista imitatore. Se credessimo possibile che un pittore vascolare potesse talmente sottrarsi all'influenza ed all'impressione dell'arte contemporanea, dovremmo aspettare o una minuziosa imitazione, ovvero una trattazione delle forme superficiale ed improntata da deciso convenzionalismo. Nè l'una nè l'altra però si vede sul nostro vaso. Altra strada ci sembra aprire l'osservazione che i pittori vascolari non a passi uguali accompagnavano i progressi dell'arte, anzi per non poco tempo s'attenevano alla maniera divenuta tradizionale. Ma anche ad una supposizione su tal fatto fondata disdice la freschezza e genuinità della composizione e delle forme. Impossibile mi pare, essersi conservato questo stile arcaico nella metà del quarto secolo o ancora più tardi senza contrassegni manifesti di languore senile o di intrizzamento convenzionale.

Non credo dunque da queste riflessioni esser accresciuta la probabilità dell'ipotesi del Brunn, anzi tutto si riunisce per provar la genuinità del lavoro. Essendo persuaso che un imitatore non poteva mai giungere a quell'eccellenza onde sono contrassegnati i quadri del lato esteriore, non mi confonde la circostanza che la pittura di mezzo non corrisponde intieramente a tali pregi. Essa ha — egli è vero — qualche cosa di rigido e d'inanimato, ma ciò si spiega facilmente dal carattere tipico della rappresentanza onde quasi con necessità un'influenza omogenea sottentrava nelle forme. Può rilassare un artista benissimo parte delle sue virtù, ma un pittore dozzinale non può mai portarsi all'eccellenza di quell'altro.

Paragonando la nuova tazza di Brygos con quelle finora pubblicate, queste sembreranno inferiori quanto

all' invenzione ed ai singoli concetti delle figure, i quali non son liberi da mosse veementi e da una certa durezza. Ma per quanto posso giudicare dai disegni¹, non vèdo un artista che sotto forme sopraccaricate cerchi nascondere la propria fiacchezza, anzi, tutto mi dà sentore d'uno stento giovenile che ama forti e vivide espressioni. Sospetto mi recò un momento il giudizio di Paride sulla tazza Campana ove la testa supina del pastore regio e l'avvicinarsi frettoloso delle tre dee fa apparenza strana e sconveniente. Considerando però che forse già in tempo rimoto questo tema fu trattato con certa maliziosa ironia², sarà lecito congetturare che infatti piacque a Brygos trasformare la rappresentanza in senso comico, nel qual genere l'abbiamo riconosciuto maestro così eccellente.

Resta soltanto di mentovare le circostanze del ritrovamento, intorno alle quali siamo ben istruiti mediante il rapporto dell' Helbig pubblicato nel *Bullettino* del 1872 p. 37 sgg. Mentre gli altri vasi di Brygos, per quanto si sappia, provengono dal suolo etrusco, la nostra tazza è frutto dei felici scavi intrapresi dal sig. Simmaco Doria, corrispondente dell' Istituto, presso s. Maria di Capua. Dalla stessa tomba, oltre parecchi

¹ Come ho detto, le pubblicazioni finad ora fatte non permettono un giudizio sicuro intorno allo stile. È rozzissimo l' abbozzo che del vaso del Museo Staedel a Francoforte pubblicò il Gerhard *Trinkschalen u. Gefaesse* tav. d'agg. A B., come mi vien assicurato dall'amico D. Peipers che per me ha di nuovo esaminato l'originale; anche la riproduzione della tazza Campana: *Monum. dell' Inst.* 1856 tav. XIV lascia molto a desiderare; neppure, vista la finezza del disegno della nuova tazza, mi fido del tutto della bella pubblicazione dell' Heydemann *Iliupersis* tav. I. Più chiaramente le virtù dello stile di Brygos si rilevano dal lucido del vaso Feoli (V. la nostra pagina 294 n. 2), il quale pure riguardo la composizione supera quegli altri da gran lunga.

² Vedasi Welcker *Alte Denkmäler* V. p. 398.

vasi di stile « quasi del tutto libero », è uscita una magnifica olla di Hieron, ciò che è prova, non aver sbagliato il Brunn, quando rilevò la rassomiglianza dello stile di quest'ultimo con quello di Brygos¹. Essendo così la sorte di questi artisti divenuta quasi inseparabile, importantissimo sarebbe, se almeno intorno ad Hieron si riuscisse a stabilire alcun che di certo. Ma anche in siffatta quistione non mi permetto giudizio prima di avere veduto un originale; la singolarità epigrafica rimarcata dal Brunn² non mi pare di gran peso; vi vedo più un capriccio del pittore che un preteso sbaglio.

Chi vorrà abbassare l'epoca di Brygos potrebbe approfittarsi della notizia che in una tomba, come pare, vicina fu trovata un'anfora panatenaica con nome dell'arconte del 332 a. Cr. Infatti non dubito punto che tali circostanze, finora troppo neglette, fra poco torneranno importantissime per tutta la quistione cronologica dell'antico vasellame; ma prima che nasca da molte osservazioni una base ferma e soda mi pare più ragionevole fidarsi a contrassegni interni piuttosto che a circostanze, dalle quali non è escluso il caso.

F. MATZ

¹ *Kunstlergeschichte* II p. 663.

² *Probleme* p. 12.

**DUE BASSORILIEVI IN MARMO
RAPPRESENTANTI SCENE DEL FORO ROMANO**

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tav. XLVII e XLVIII
tav. d'agg. P*).

Continuandosi gli scavi del foro romano¹ verso i primi di settembre si rinvennero poco lungi dalla colonna di Foca due bassorilievi in marmo che vengono riprodotti in fotografia nelle tavv. XLVII e XLVIII dei Monumenti ed in quella d'aggiunta P. Essi stavano ritti sopra un rustico basamento di massi di travertino, ed in parte murati in quella torre medioevale ch'ivi presso sorgeva, ed a cui nei bassi tempi furono fatti servire come di sostruzione.

La comparsa di sì grandiosi monumenti richiamò tosto l'attenzione del dotti, e non mancarono saggi d'interpretazione intorno ai soggetti rappresentati. Anche la R. Soprintendenza nel porgerne l'annunzio sulla Gazzetta ufficiale, accennava sommariamente al complesso delle cose figurate, riserbando la discussione scientifica delle particolarità ad ulteriori rapporti. Nel pubblicarli adesso in questi Annali seguiamo il lodevole metodo dell' Instituto di rendere di pubblica ragione e colla fedeltà che si può maggiore, i monumenti più cospicui per l' archeologia e per la storia, accompagnandoli di brevi osservazioni, la cui giustezza solamente da confronti più pieni, e studii più maturi potrà essere confermata od attenuata,

¹ Cf. *Bull. Inst.* 1872 p. 225, 257.

I bassorilievi sono composti di più lastre, le quali, quando si scopersero, serbavano ancora il loro ordine primitivo che è quello stesso, in cui veggonsi ritratti nella fotografia, ad eccezione della maggior regolarità che si è dovuto dar loro nel ricongiungerli. Ma è impossibile che il sito, dove stavano, fosse quello originario, perchè la grandiosità del monumento richiedeva una base assai più nobile che non sono i grezzi blocchi di travertino, sui quali si trovarono collocati. È molto verosimile invece che fossero ivi trasportati d'altronde, perchè ben si conosce, come nei bassi tempi tanto era il mal vezzo di sfasciar gl'antichi monumenti per farli servire ad altre costruzioni, che Maioriano dovette promulgare un editto severo a reprimerne gli abusi¹. Oltre a ciò è da notare che le lastre, come si vede dalla stessa fotografia, sono lavorate in più pezzi, dei quali alcuni e specialmente quelli appartenenti alla cornice, si trovarono dispersi in più punti del foro², ciò che attesta lo spostamento che aveano subito i bassorilievi. Siccome d'altra parte solo gli scavi ulteriori potranno porre in evidenza, quale fosse il loro posto originario, così per adesso diventa oziosa ogni ipotesi su questo argomento.

Di maggior rilievo è forse la questione che concerne il genere di monumento, a cui potevano appartenere. Mi sembra fuor di dubbio che i bassorilievi abbiano un carattere essenzialmente onorario, e che siano stati eretti in memoria di qualche grande avvenimento. Ciò viene specialmente convalidato dalla presenza sulle due faccie postiche, degl'animali che usavansi sacrificare o nelle grandi solennità, oppure per

¹ Gregorovius *Gesch. der Stadt Rom im Mittelalter* I. 87.

² Cf. *Bull. Inst.* 1872 p. 234.

la celebrazione di qualche fatto importante. Osservando inoltre che sulla cornice serbansi ancora le tracce e le basi d'altro ornamento marmoreo o metallico, il quale la sormontava, aggiungendo al monumento una maggior elevazione, e che i due bassorilievi dovevano essere collocati l'uno di rincontro all'altro, in modo da costituire un passaggio fra essi, così non credo improbabile che avessero formato una costruzione sul genere d'un arco onorario innalzato, in memoria di qualche imperatore.

Quest' idea però troverà più opportuno sviluppo nel corso della spiegazione dei componimenti, dei quali porgo adesso una succinta descrizione.

Il bassorilievo meglio conservato (tav. XLVII) sembra meritar la precedenza anche dal punto di vista del soggetto. Nella sua faccia postica (tav. d'agg. P) sono rappresentati in grandezza poco minore del vero i tre animali destinati pei sacrificii solenni *suovetaurilia*, cioè il toro, l'ariete, ed il porco. Quest'ultimo è, come in tutte le rappresentazioni di simil genere, figurato incedente pel primo. Ha una corpulenza straordinaria, ed alla testa è cinto di vitte e di una corona di lauro, portando sul dorso una fascia ricamata. Dietro lui cammina l'ariete ben coperto di ricca e fioccata lana, anch'egli cinto le curvate corna delle vitte e del lauro. Ultimo viene con incesso maestoso il toro, anch'egli con la fronte coronata d'alloro e di vitte grandiose, scendentigli giù pel collo, e con gran fascia ricamata a fogliami che gli si distende sul dorso.

Nella faccia più nobile (tav. XLVII) attirano subito l'attenzione le architetture segnate in rilievo più basso nello sfondo del marmo, e con le quali l'artista ha voluto indicare la località, in cui succede l'azione rappresentata. — Primo si presenta un monumento

fatto ad arco di un solo fornice, con *décoration* molto semplice, la quale consiste in mezze colonne laterali sormontate da capitelli corinzii. In contiguità vedesi un basamento a piano inclinato, di poco elevantesi dal suolo, e con la fronte decorata dai rostri. Più in dietro, ed in rilievo più basso, quasi a significato di maggior lontananza, sorge un edificio a forma di tempio che l'artista per isbaglio ha rappresentato con cinque colonne sulla fronte: esso elevasi sopra grande scala centrale formata di cinque alti gradini. Dopo rimane uno spazio senza fabbriche, ed in seguito si vede un esteso edificio con portici fatti a pilastri, ornati di mezze colonne, e ad archi, le cui chiavi sono sormontate da altrettante maschere di leoni, o meglio di grifi. Alla estremità del monumento, ma situati in un punto che sembra quasi allineato coi rostri, veggonsi due piedistalli marmorei, se non l'uno all'altro congiunti, neppure soverchiamente discosti. Nel primo è piantato un albero di fico coi rami fronzuti ed adorno anche di frutti. Nel secondo d'alquanto più elevato, poggia la statua di un uomo nudo che agli stivali ed al ventre obeso subito si riconosce per Sileno oppure Marsia, come lo chiamavano i Romani. Porta sulla spalla sinistra un otre, ed innalzava il braccio destro, ora perduto, ma il cui movimento si deduce chiaramente dalle tracce rimaste sul marmo.

Prima di procedere all'esplicazione dei cennati edifici ed all'esame dei personaggi che vi stanno dinanzi in azione, sarà meglio descrivere anche gl'edifici che trovansi sul secondo bassorilievo (tav. XLVIII) e che formano se non la continuazione, almeno il complemento dei primi.

Infatti vi vediamo ricomparire un'altra volta la statua del Marsia nell'identica posa del primo, e con

l'albero di fico nuovamente in vicinanza. Intercede solamente la differenza che mentre nel primo bassorilievo era il Marsia che terminava la lastra, qui invece è l'albero di fico che la ricomincia. Ma appunto per questa variante di disposizione si vede che l'artista ha voluto indicare sempre la medesima località, però pigliandola da un altro punto di vista, cioè da un lato opposto al primo. Dimostrerò poi meglio questo fatto, quando esaminerò il punto di vista, da cui si è posto lo scultore nel concepire la sua rappresentazione.

Per adesso osservo che dietro il basamento del fico e del Marsia si estende un altro edificio corrispondente nella costruzione, ed in parte anche nella decorazione, a quello descritto nell'altro bassorilievo, cioè un lungo fabbricato con portici, i cui pilastri sono anche qui decorati con mezze colonne. I pezzi mancanti della cornice impediscono di conoscere, se le chiavi degli archi erano anche fregiate di maschere leonine. Dopo di esso vedesi la fronte di un tempio con sei colonne a capitello ionico, e subito a fianco un altro interamente simile, pure con sei colonne, ma a capitelli corinzi. Nello spazio poi che intercede fra i due templi, vedesi, come nello sfondo, un'arcuazione. Infine ricompare nuovamente in un punto più prossimo allo spettatore il suggesto dei rostri, questa volta però veduto dal lato contrario.

Dalla maniera come sono disposti i fin qui descritti edifici, e specialmente dall'ordine con cui vengono ripetuti il suggesto dei rostri, il fico, e la statua di Marsia, non può esser dubbio che l'artista ha voluto indicare i quattro lati del foro, il cui asse longitudinale sarebbe occupato ad un capo dai rostri, all'altro dalla statua e dal fico, essendo collocati quest'ultimi due sullo stesso lato. L'artista ha concepito la rappresen-

lizzazione del suo primo bassorilievo, come se situato nel centro del foro girasse lo sguardo da sinistra a destra: così occorrevano al suo occhio prima il suggesto dei rostri, poi più in lontananza gl'edifici sul lato settentrionale, infine il Marsia ed il fico. Stando sempre fisso allo stesso punto, ma voltato dalla parte opposta e girando sempre lo sguardo da sinistra a destra, gli si presentavano allo sguardo un'altra volta il fico e la statua, poi l'edificio coi portici, poi i due templi, e finalmente sempre più vicino a sè un'altra volta i rostri; cioè appunto nell'ordine, con cui queste parti sono espresse nel secondo bassorilievo.

Trovate le basi prospettiche, su cui l'artista ha sviluppato la situazione degl'edifici, passiamo adesso alla loro interpretazione. Ho detto più sopra che la località figurata sia il foro. Credo però che per indicarlo l'artista siasi limitato a figurare solamente gl'edifici principali, o quelli che aveano un carattere, dirò così, più popolare. Questa sua riserbatezza servirà di norma anche per noi affine di non estenderci di soverchio in questa parte del monumento, alla quale lo scultore stesso sembra aver annessa un'importanza secondaria.

Per debito poi di sincerità e di gratitudine permetto che debbo a' lumi ed alla comunicazione del ch. comm. Rosa la prima esplicazione di buona parte degl'edifici rappresentati.

In quella costruzione fatta ad un arco che ci si offre come primo corpo di fabbrica, si potrebbe vedere od un arco trionfale, oppure un Giano, essendo questi due monumenti, le cui forme architettoniche, specialmente in una rappresentazione, ritengono fra loro molta somiglianza. Atteso però il punto di collocamento del nostro arco, inclinerei a vedere in esso più

facilmente un Giano. Il sito che occupa nel bassorilievo, giusta il concetto topografico esposto più sopra, corrisponderebbe all'angolo nord del foro. Ed in tal sito appunto è riconosciuta anche nei tempi più tardi l'esistenza d'un Giano il quale sorgeva *in ingressu fori*, come dice lo scholiaste d'Orazio ¹.

Passando poi alla nomenclatura dell'edifizio a forma di tempio che gli sorge contiguo, mi diventa necessaria una considerazione anche sull'epoca del nostro bassorilievo, perchè in causa delle variazioni che il foro avea subito prima per l'incendio neroniano, e poi per le rifazioni di Domiziano, parecchi degl'edifizi che anteriormente a quest'epoca vi esistevano, erano in seguito scomparsi o trasformati, ed anche trasposti. In questo novero entra la curia Ostilia che, appellata Giulia dopo la riedificazione di Cesare ed Augusto, arse nell'incendio di Nerone. Domiziano eresse in sua vece un altro edifizio per le adunanze del senato che fu detto senaculo, ma non più nello stesso sito; perchè invece di collocarlo in quella parte del foro ch'era presso il comizio, dove prima stava la curia Giulia, lo trasportò in vicinanza del carcere. Ora, siccome presuppongo e lo dimostrerò in seguito, che i nostri bassorilievi sono di epoca posteriore a Domiziano, così sono costretto a riconoscere nel tempio che trovasi al lato del Giano, il senacolo di Domiziano, poichè esso nel nostro bassorilievo occupa un sito, il quale coincide in vicinanza dell'odierna chiesa di S. Martina dove appunto dai topografi si suppone avesse esistito quel senacolo ². Riguardo la costruzione architettonica di quest'ultimo edifizio, essa ci è del tutto ignota, ma

¹ *Ad Sat.* II 3. 18 cf. Becker *Top.* p. 326.

² Becker l. c. pag. 355 cf. p. 347 ss.

sapendo che la primitiva curia Ostilia avea forma di tempio, ed era adornata con gradini, come appunto si osservano nel rilievo, non riesce improbabile che Domiziano nella ricostruzione di quel edificio per le adunanze del senato abbia voluto rispettare e conservare il tipo architettonico della curia primitiva.

Il punto, in cui sono situati i rostri nel nostro bassorilievo, offrirà forse finalmente ai topografi il filo per sciogliere la quistione che concerne il posto primitivo del suggesto, ed il suo posteriore traslocamento operato da Cesare. Non essendo qui il luogo di entrare in tale quistione, mi restringo ad accennare che riconosco in esse i rostri più antichi, *rostra vetera*. E per la giustezza di tale denominazione posso trarre una prova negativa dal fatto che *tria rostra* esistevano nel foro¹: i giulii, i capitolini ed i vecchi.

I primi per le recenti scoperte si vedono incorporati col tempio stesso di Giulio Cesare, ed i capitolini oltre ad essere forse di data posteriore al nostro monumento, hanno il suggesto di forma curvilinea che è ben diversa da quello espresso nel nostro bassorilievo.

Il grandioso edificio fatto ad archi che si estende dopo il senacolo sembra sia la basilica Emilia che tutti i topografi sono concordi a situare in questo lato del foro, e che per le parole di Cicerone ad Attico IV. 16, sappiamo essere stata magnificentissima, e decorata anche di colonne, quelle stesse cioè che aveano anteriormente appartenuto alla basilica Fulvia, e che Plinio (XXXVI 15, 24) riferisce essere state di marmo frigio.

L'albero di fico, il quale vedesi immesso nel piedistallo marmoreo all'estremità del bassorilievo, non può essere altro che il celebre fico ruminale, sotto cui

¹ *Curiosum*, Reg. VIII.

diceva la tradizione essersi scoperta la lupa allattante Romolo e Remo¹. Esso era posto tra il comizio ed il foro; indicazione che corrisponde appunto al sito occupato nel nostro bassorilievo, dove vedendolo collocato entro il piedistallo, abbiamo una prova della gran cura che si avea per la sua conservazione.

Una particolarità poi molto notevole di questo monumento è la sua vicinanza alla statua di Marsia che non vien menzionata da veruno scrittore. Al contrario la statua di Marsia da Seneca, col quale concorda lo scoliaste d'Orazio, vien cennata come situata *pro rostris*².

Questa lezione a prima sembra in discordanza dal nostro monumento, ma riflettendo che per questa indicazione l'autore antico impiega la forma passata *erat*, dovremo supporre che egli volesse accennare ad un tempo, in cui la statua era presso i rostri, cioè prima del traslocamento di questi ultimi; cf. Dione XLIII 49.

La statua di Marsia stava col braccio destro elevato, e forse anche *erecta manu*, col qual segno, *indicium ubertatis*, dice Servio, voleasi indicare *nilil urbi deesse*³. Il Michaelis ha rifiutato una tale interpretazione di Servio, e vorrebbe invece ritrovarvi un segno della libertà e della giurisdizione⁴. Mi sembra che nel passo di Servio leggendo *ubertatis* invece di *libertatis* l'interpretazione dell'antico autore meglio convenga sia al carattere di Marsia, sia con quanto è detto in appresso *nilil urbi deesse*⁵.

¹ Plin. *N. H.* XV 77; cf. *Ann. Inst.* 1844 p. 299; 1860 p. 135.

² *Schol. Cruq. ad Hor. Sat.* I 6, 120; Seneca *de benef.* VI 82; Becker I. c. p. 321.

³ *Ad Aen.* IV 58; cf. III 20.

⁴ *Ann. Inst.* 1858 p. 317.

⁵ Cf. Pausania III 25, 3.

Passando al secondo bassorilievo (tav. XLVIII) mi par certo che il grandioso fabbricato a colonne e ad archi sia la basilica Giulia, che dagli avanzi ancora superstiti si vede appunto occupare tutto il lato orientale del foro, ed essere stata costruita ad archi e pilastri con mezze colonne addossate. La basilica Giulia trovasi già una volta rappresentata nei bassorilievi dell'arco di Costantino¹, dove i capitelli delle colonne sono ornate di bugne circolari che non compaiono nel nostro rilievo.

Una tale differenza ben si spiega tenendo conto dei restauri che quell'edifizio avea subito all'epoca di Massimiano e Diocleziano, ai quali si devè attribuire la costruzione espressa sull'arco di Costantino.

I due templi che susseguono ad essa, ed occupano l'altro lato del foro, mi par che siano quello di Saturno e l'altro della Concordia. Il primo è riconoscibile ai capitelli ionici delle sue colonne, quantunque, come ho già notato più sopra, l'artista l'abbia rappresentato in modo che la sua fronte compare allineata con quella del tempio della Concordia: ciò che peraltro è da attribuirsi a pura libertà o svista dello scultore. Nel secondo tempio non trovo nessun argomento che s'opponga a riconoscervi quello della Concordia: per cui, se le interpretazioni sono esatte, anche quell'arcuazione che si nota nello sfondo di esse, può indicare con molta probabilità il portico del tabulario.

Esplicati così sommariamente gl'edifici che indicano la località, in cui succede l'azione rappresentata, passiamo adesso alla descrizione degl'individui che la compiono.

Nel primo gruppo (tav. XLVII) abbiamo un personaggio in lunga veste e toga, il quale, ritto dal sug-

¹ Canina *Edifici di Roma antica* vol. I cl. III.

gesto dei rostri, è in atto di parlare ad una moltitudine raccolta in basso; nella mano sinistra stringe un rotolo o papiro, e col moderato movimento della destra sembra accompagnar il discorso. Egli è attorniato da parecchie persone che stanno dietro di lui, fra le quali due se ne distinguono con tunica e manto fimbriato fermato alla spalla sinistra. Con molta probabilità saranno essi suoi *comites* od *amici*¹. Egli è inoltre scortato da quattro *apparitores* che ai fasci delle verghe che portano in mano, si riconoscono per i *lictors*. È molto notevole che quest'ultimi hanno le guance ricoperte di barba. La moltitudine che sta in basso, applaude colle mani levate, col sollevar delle teste, ed anche col movimento della persona alle parole dell'oratore. Questa folla di popolo è composta di tredici persone, quasi tutte vestite con tunica e manto, e con calcei ai piedi. Una di esse stringe nella sinistra un papiro, ed un'altra un oggetto con una specie di manubrio, di cui confesso non esser giunto a conoscere la destinazione.

Quasi tutte hanno le facce distrutte, ed appena di tre ne fu conservato il profilo: anche di queste si vede che era una barbata.

Dietro questa folla di gente è molto notevole la presenza d'un largo basamento quadrangolare, su cui stanno due figure, l'una maschile e l'altra femminile. Quantunque la maniera, con cui sono collocate queste due figure, mi facciano l'impressione d'un gruppo monumentale, ed io abbia la convinzione che una d'esse sia allegorica, pure ho riserbato la loro descrizione in questo sito, perchè mi sembra che qui abbiano un rapporto più diretto colle altre parti della rappresentazione.

¹ Friedlaender *Sittengesch.* I p. 104 sg.

Tutte due le figure stanno sopra un basamento, il quale per la mancanza d'ogni indizio di gradini che servisse per accedervi, fa piuttosto l'impressione d'un piedistallo per istatue.

La donna è vestita quasi con greco costume, cioè di chitone e peplo, e con gran manto gettato dietro le spalle. Stende al basso il braccio destro, la cui mano per la soverchia frattura del marmo non si può distinguere in che azione si trovasse¹. Nel braccio sinistro invece si discerne molto bene che stringe la piccola figura d'un fanciullo vestito, il quale è in atto di rivolgersi verso l'uomo seduto. Questo è coperto di lunga veste con manto che gli viene a stendersi sulle ginocchia: siede su scranna a zampe di leone, e poggia i piedi sopra un suppedaneo. Il braccio sinistro ora distrutto era certo elevato, e forse nella mano stringeva uno scettro: la destra invece è in atto di stenderla verso il bambino che gli vien porto dalla donna.

Dietro questo gruppo e sul piano stanno ancora quattro persone vestite con tunica, manto e calcei ai piedi. Esse però sono collocate in una mossa così incerta che non saprei dire, se osservino alle figure sopra il piedistallo, oppure se formino la continuazione della moltitudine che trovasi dall'altro lato.

Nel secondo bassorilievo (tav. XLVIII) manca la lastra che ne formava il principio. Ciò non pertanto la conservazione è più che sufficiente, perchè si possa comprendere tutto il significato della rappresentanza.

Vediamo sul lato sinistro una moltitudine d'individui che si avanzano portando ciascuno fra le mani o sulle spalle due o più tabelle legate assieme con co-

¹ Sembra però molto probabile che presso la sua gamba destra esistesse un'altra figurina di fanciullo.

reggie. Vestono tutti un semplice saio che giunge loro solamente ai ginocchi, ed hanno i calcei ai piedi. Intorno ai fianchi portano un *cingulum*, che nel mezzo è ancora fornito di una lamiera metallica, oppure di cuoio, fatta a quattro strisce.

Il loro costume è quello proprio dei militi in tempo di pace, e la lamiera che portano sul basso ventre, non è altro che uno strumento difensivo, una specie di *hamis* che sui rilievi della colonna trajana si vede usata da molti soldati¹. Essi sono in numero di nove ed il primo è in atto di deporre le proprie tavole sopra un cumulo di altre, che già trovansi disposte per terra. Accanto ad esse, ma sull'opposto fianco, trovasi ancora un altro soldato, il quale porta sulla spalla sinistra non più una tavoletta, ma un grande oggetto rotondo che sembrerebbe la parte inferiore d'un recipiente. Ma il marmo essendo in questa parte soverchiamente rovinato, non oso pronunciar nessun giudizio preciso. Quattro personaggi di grado più elevato sembrano assistere alla funzione che si compie, ed osservare che tutto proceda con regolarità ed ordine. Infatti uno d'essi è in atto di curvarsi con grande premura presso le tavole deposte a terra, e di correggere la loro collocazione. Esso è vestito di tunica più ampia, con manto fermato alla spalla sinistra, ed ai piedi porta una specie di brevi coturni. Con maggior dignità e severità assiste invece un altro personaggio coperto di lunga veste, con manto gettato attraverso del petto. L'azione delle sue mani è molto incerta: la sinistra sembra semplicemente portata al seno: ma presso il polso della destra che mostrasi abbassata, è ancora visibile un frammento di mar-

¹ Pistolesi *Colonna Trajana* tv. III. VII. XXIX. XXX. ecc.; cf. Bouillon *Musée d'antiq.* III 246.

mo, residuo senza dubbio di un lungo oggetto che stringeva in mano e nel quale, dal connesso della rappresentazione, sono indotto a riconoscere il manico d'una fiaccola. Per ultimo si vede ancora che sopra il suggerito dei rostri era seduto un personaggio logato: ma di esso sventuratamente più non avanza che il ginocchio e parte della gamba.

Non ostante i guasti che i bassorilievi hanno sofferto in più punti, la loro conservazione si può dire molto felice, ed anche più che sufficiente per lasciarci comprendere il concetto fondamentale della rappresentazione. Ma la distruzione, a cui per disgrazia andarono soggette quasi tutte le teste, quelle specialmente delle figure principali, impedisce di poter dare alla spiegazione tutta quella pienezza dei particolari che l'importanza del monumento richiederebbe. Perchè, mentre mi par certo che nei bassorilievi abbiamo ritratta un'azione benefica di qualche imperatore, questa medesima azione non essendo poi stata propria e speciale di un solo principe, ma comune a molti altri, resta incerto, a quale si debba riferire. Nè la composizione per se sola può fornire sussidii in proposito, mancando essa di qualunque caratteristica. Ad ogni modo, se nella esplicazione non potrò giungere a sciogliere tutte le interessanti quistioni che si rannodano con sì grandiosi componimenti, tenterò almeno di rischiararne i punti più essenziali, ed aprir così la via ad un'interpretazione più piena e più precisa.

I fatti rappresentati sui due bassorilievi si riferiscono senza dubbio ad un solo personaggio, che all'epoca, in cui è da collocarsi il monumento, non può essere altri che un imperatore. Nel primo bassorilievo (tav. XLVII) esso è ritratto nella figura più

dominante, cioè in quell'oratore che dal suggesto dei rostri è in atto di parlare alla moltitudine, la quale applaude eccitata alle sue parole. Indagando la ragione di siffatto entusiasmo popolare sarei tratto a riconoscere nell'atto dell'imperatore qualche largizione od opera di beneficenza ch'egli prometta al popolo, proclamandola dai rostri.

Veniamo adesso alle due figure, che trovansi su quel piedistallo che sorge subito dietro la moltitudine, ed intorno alle quali furono esternate le ipotesi più contrarie. La maniera, con cui esse sono concepite ed aggruppate, allontanano l'idea di vedervi personaggi in azione, come quelli dinanzi esaminati. Queste figure invece rappresentano un gruppo, il cui significato sta senza dubbio in rapporto col resto della rappresentazione, ma che ciò nondimeno non cessa di essere allegorico. Secondo la spiegazione da me data, essendo un'azione generosa quella che l'oratore compie verso il popolo, anche questo gruppo sarà un'espressione personificata della liberalità dell'imperatore, oppure di qualche altra sua virtù affine. I Romani non solamente si compiacevano di siffatto genere di personificazioni, alle quali erano portati dall'indole astratta della loro religione, le cui essenziali e maggiori divinità non sono altro che idee morali concretizzate; ma noi sappiamo altresì, che nell'epoca imperiale questa tendenza prese uno sviluppo anche maggiore, ed attinse le sue ispirazioni per così dire quasi unicamente nella persona dell'imperatore. Essi poi non si arrestavano alla pura personificazione mentale di siffatte virtù, ma le traducevano in immagini e figure plastiche, i cui simboli e caratteri stavano in armonia colla propria significazione. Durante l'impero queste figure plastiche venivano accoppiate variamente

coll'immagine dell'imperatore, a seconda delle virtù che se ne volevano esaltare. Siffatto processo di composizioni allegorico-artistiche vien confermato ad usura dalle rappresentanze sul rovescio delle medaglie imperiali dove bene spesso troviamo la figura dell'imperatore accoppiata con altra femminile esprime una virtù morale, la cui significazione è frequente dichiarata nell'esergo. Il gruppo che vediamo rappresentato nel nostro bassorilievo, non è altro che una applicazione plastica di questo genere di componimento. Già la semplice osservazione che la donna ha greco costume, e che le due figure poggiano su piedistallo isolato, potrebbe attestarlo. Ma la conferma più decisiva l'abbiamo nelle monete stesse, in alcune delle quali la composizione è così simile a quella del nostro bassorilievo che tutte due si crederebbero derivate da un medesimo originale. Infatti in una medaglia d'Adriano (Cohen II pl. VI n. 965) abbiamo rappresentato sopra un alto suggesto l'imperatore seduto sovra una sedia a zampe di leone, coperto di lunga veste e manto, ed in atto di stendere la mano verso un fanciullo che gli viene presentato da una donna innanzi a lui. Questa è ritta in piedi, coperta di lunga veste con manto, abbassa la mano destra quasi sul capo ad un bambino presso di se, e nel braccio sinistro regge un altro fanciullo, il quale stende le mani verso l'imperatore. Nella medaglia pubblicata dal Cohen la donna posa il piede sinistro sovra un rialzo, ma soggiunse l'autore che sull'esemplare del gabinetto del signor Gonzales a Roma la donna ha tutti e due i piedi collocati a terra, vale a dire in una posizione identica a quella del nostro rilievo. Intorno all'epigrafe riportata sull'esergo di questa medaglia tratterò presso la fine dell'articolo.

Per adesso volgiamo uno sguardo all'azione rappresentata sull'altro bassorilievo. Essa consiste in una moltitudine di soldati, i quali sono intenti ad arrecare delle tavole che depongono per terra. Avendo interpretato per residuo di una fiaccola l'oggetto che il personaggio ritto alla sinistra di esse teneva in mano, ne vien naturale la conseguenza che queste tavole siano qui deposte e collocate per essere indi bruciate.

È molto interessante che trovo la conferma di questa seconda spiegazione anche in parecchie monete di Adriano. Nella succitata opera del Cohen la medaglia adrianea n. 1046 rappresenta sul rovescio un littore dritto stando a sinistra, il quale è sul momento di porre fuoco ad un masso di carte deposte per terra; al braccio sinistro porta il fascio con la scure. La stessa rappresentazione ricorre in un secondo esemplare (Cohen l. c. n. 1047), nel quale abbiamo di nuovo il littore dritto a sinistra col fascio e la scure, il quale pone fuoco ad un masso di carte deposte per terra, qui però coll'aggiunta di due cittadini in piedi che si trovano dinanzi a lui. In un terzo esemplare (Cohen l. c. n. 1049) abbiamo sempre il littore col fascio e la scure in atto di dar fuoco alle carte, e qui colla variante che i cittadini presenti alla funzione sono in numero di tre, ed acclamano giubilanti elevando le mani.

Le rappresentazioni delle medaglie si riferiscono a quel celebre atto di generosità dell'imperatore Adriano, secondo il quale egli nell'anno 118 dopo Cr. condonò ai cittadini di Roma, dell'Italia e delle provincie somme considerevoli, delle quali essi eran debitori verso il fisco, e fece solennemente bruciare nel foro tutte le loro obbligazioni, *syngrapha*, ascendenti alla somma di nove milioni di sesterzi, circa 1.748.750

lire. L' epigrafe RELIQUA VETERA HS NOVIES MILL. ABOLITA collocata all'intorno di queste medaglie è la prova irrefragabile della spiegazione (Spartianus c. 7).

Benchè la rappresentazione della medaglia si possa con molto criterio ravvicinare a quella del nostro rilievo, tuttavia per ora non posso ancora discendere alla conclusione che anche in esso sia riprodotto quel fatto. Si oppone a ciò una difficoltà grandissima, quantunque non insormontabile, e sono le parole che adopera Spartiano nel narrare questo fatto della vita d' Adriano, dicendo egli che le tavole furono bruciate nel foro del divo Trajano, affine di viemeglio assicurare i debitori. « *Ad colligendam autem gratiam nihil prætermittens infinitam pecuniam quæ fisco debebatur, privatis debitoribus in urbe atque Italia, in provinciis vero etiam ex reliquis, ingentes summas remisit, syngraphis in foro divi Trajani, quo magis securitas omnibus roboraretur, incensis.* Le parole *in foro divi Trajani* formano lo scoglio, in cui navigando urta la nostra interpretazione, perchè, mentre nei bassorilievi è rappresentato indubitatamente il foro romano, d'altra parte le parole di Sparziano sono troppo chiare ed anche dimostrative per arrischiarci di richiamarle in dubbio. Tutto al più, siccome l'imperatore Aureliano avea imitato il nobile esempio di Adriano, e fece anch' egli abbruciare nel foro Trajano le obbligazioni dei cittadini verso il fisco, così si potrebbe credere che Sparziano abbia scambiata la località ed attribuito ad Adriano ciò che fu proprio solamente di Aureliano. Tale scambio sembrerebbe tanto più verosimile da che Flavio Vopisco nel narrar questo fatto usa presso a poco la medesima espressione di Sparziano, *tabulas publicas ad privatorum securitatem exuri in foro Trajani semel iussit*, e dacchè Cassiodoro nel cronico

non accennando la località, dice semplicemente *reliqua tributorum urbibus relaxavit, chartis publicis incensis. plurimos etiam ipsis tributis liberos fecit*, con cui è d'accordo anche la menzione fattane nell'antica collezione delle cronache di Toromaco: *Adrianus utraque lingua eruditus benigniter tributa urbium plurimarum relaxavit: polypticis publicis incensis plurimos a tributis liberos fecit*; cf. *Historiæ Aug. script. ed Salmas. 1671 I p. 65.*

Ogni difficoltà sarebbe poi tolta, ove qualche argomento potesse trarsi dalla testa dell'imperatore rappresentato: ma sventuratamente ben poco si può conchiudere per questo punto. Solamente la maniera, con cui è concepita e figurata la testa del personaggio collocato sul piedistallo e seduto dinanzi la donna, fa supporre che dessa fosse fornita di barba, di cui sull'originale qualche traccia ancora si ravvisa presso il collo: e nella stessa fotografia si riconosce alla sua forma molto allungata che la testa dovea essere barbata. Ciò posto, il nostro bassorilievo non potrebbe essere anteriore ad Adriano, perchè è conosciuto che egli fu il primo imperatore che portasse la barba. L'opinione acquista maggior fondamento osservando che tutti i littori e parecchi anche dei cittadini hanno le guance coperte di barba¹.

¹ Per quanto anche la celebre iscrizione nel foro trajano, nella quale è detto che Adriano *primus omnium principum* compisse tale atto, sembri appoggiar la data spiegazione, tuttavia non posso dissimulare la difficoltà di riferire ad Adriano la nostra rappresentazione. Con più ragione il ch. prof. Henzen l'attribuì all'imperatore Trajano, e per questo non posso a meno che convenire nella spiegazione del ch. professore, tanto più che le scene rappresentate ben s'appropriano anche a quest'imperatore. La spiegazione del ch. prof. essendo venuta a mia conoscenza quando già quest'articolo era sotto torchi, non ho potuto far altro che menzionarla in questa nota. Cf. *Bull. 1872 p. 273 segg.*

Per rischiarare poi il concetto espresso nel gruppo è necessario considerare ancora una volta la medaglia adrianea in cui ricorre la medesima rappresentazione. L'iscrizione **LIBERTAS RESTITVTA** incisa nell'esergo ha un significato, di cui non bene si comprende il rapporto col resto della rappresentazione nel rilievo. È da riflettere però che la medesima rappresentazione della donna e dell'imperatore ricompare altresì in una moneta di Trajano (Cohen op. cit. vol. II n. 303) e qui con l'epigrafe **ALIM ITAL** allusiva alla conosciuta istituzione degli alimenti pei fanciulli, iniziata da Nerva e compiuta poscia da Trajano¹. Ora, siccome lo stesso Adriano al dire di Sparziano (cap. 7) *pueris ac puellis, quibus etiam Trajanus alimenta detulerat, incrementum liberalitatis adiecit*, così trova una giusta ragione anche l'esistenza di questo gruppo nel nostro bassorilievo ed appropriato ad Adriano, del quale esprime per così dire quell'*incrementum liberalitatis*, e sta in perfetto accordo con le altre parti della rappresentazione. Imperciocchè, se viene accettata la spiegazione che proposi per l'oratore che parla alla moltitudine, cioè di riconoscervi delle largizioni fatte al popolo, nulla impedirebbe di vedervi lo stesso Adriano che *congiarium duplex praesens populo dedit* (Spartiano 7), dove il *praesens* accenna appunto la presenza dello stesso Adriano a quest'atto, come infatti si mostra nel rilievo.

Io vedo bene che tutti gl' argomenti della mia spiegazione non hanno una forza dimostrativa in grado assoluto, ma d'altra parte neppure m'accorgo che uno stia in opposizione con l'altro: che anzi mi sembra che tutti armonizzino bene fra loro per far credere che le

¹ Henzen *Ann. Inst.* 1844 p. 5-14.

rappresentazioni dei due bassorilievi siano informate ad un solo concetto, quello cioè di eternare con un grandioso monumento la liberalità di Adriano, esprimendo i fatti più luminosi del suo imperio.

Non debbo omettere infine che l'epoca, in cui per la data spiegazione deve suppersi eseguito il monumento, non si trova in opposizione neppure con la storia dell'arte. Perchè, quantunque le cognizioni intorno all'arte romana, e specialmente del rilievo romano siano per anco involte in molta oscurità, pure mi si concederà facilmente che le composizioni dei nostri bassorilievi spettano ad un'età ben diversa da quella, a cui appartengono le sculture p. e. dell'arco di Claudio e quello di Tito. Mentre in quelle le figure sono ammassate e confuse le une dietro le altre e mancano di ogni legge nella distribuzione dei personaggi, e nella formazione dei gruppi, nella composizione invece dei nostri rilievi regna molta armonia tanto nella distribuzione delle masse, che nella collocazione delle singole figure. Se osservo inoltre con quale moderata rotondità sono eseguiti i rilievi, ben lontani da quel tipo statuario che hanno le figure dell'arco di Tito, non sarei alieno da crederli eseguiti sotto l'influenza di un altro principio artistico, cioè sotto l'influenza di nuovi principii stilistici greci. Questa considerazione pel nostro caso assume un gran valore, perchè è generalmente conosciuto, come ai tempi d'Adriano l'arte in Roma rifiorì di nuova vita, rinfrescandosi appunto ai capolavori della Grecia, il cui studio fu potentemente promosso ed incoraggiato da quell'imperatore.

Nel por termine a questi pochi cenni debbo avvertire che, quantunque i nostri bassorilievi siano interessanti non solo per la topografia e l'archeologia,

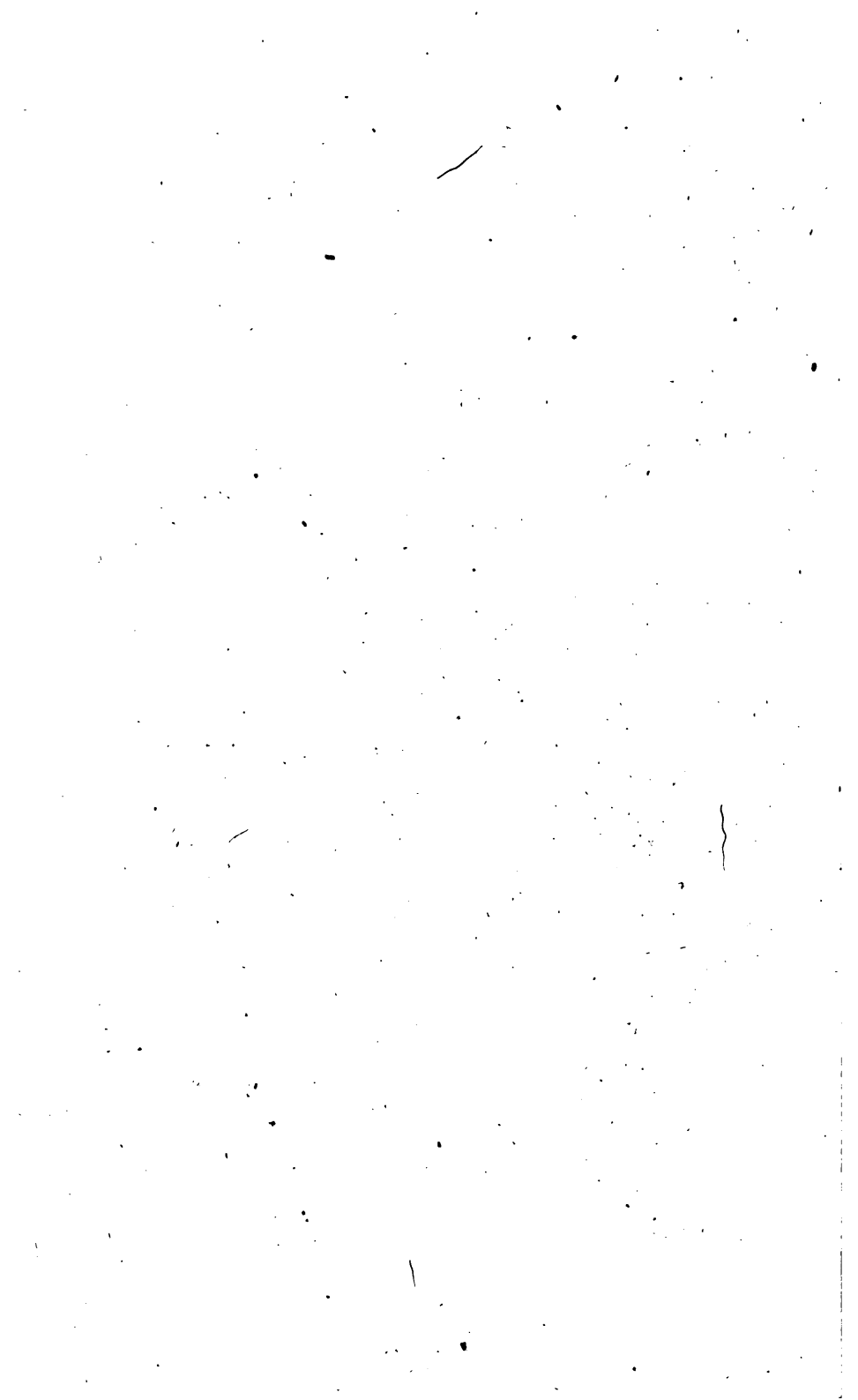
ma più ancora per la storia, ciò non pertanto nella loro dichiarazione io mi sono attenuto più alla parte archeologica, non toccando della storica che quanto era necessario per fissare chiaramente il concetto di tutta la composizione. I dotti nei fasti dell'impero dedurranno poi quella ricchezza di notizie storiche che a me sarebbe riuscito malagevole di completamente e coscienziosamente ricavare.

E. BRIZIO

*Appendice alla nota sulle pagine 198. 199.
(Tav. d'agg. Q.)*

Dai pesi di tessitori d'argilla si distinguono, nonostante una generale somiglianza, altri arnesi anch'essi d'argilla, di cui tredici, più o meno ben conservati, si trovano nel Museo-civico di Roveredo, uno nel Museo civico di Trento, uno nel nuovo Museo civico a Verona. Furono essi trovati non lungi da questi luoghi; quei di Roveredo si dicono provenienti o da Roveredo stessa, ovvero dai suoi contorni, da Mama, Chiusole, Vadena, Termeno, Salorno. Come i pesi da tessitore, essi sono tutti forati nella parte superiore e per conseguenza erano destinati ad essere appesi, non però liberamente, come i pesi del telaio, ma sopra una parete o altro piano verticale. Per ciò essi, invece della forma conica o piramidale dei pesi da tessitore, hanno una forma piana, sono forati nell'asse più lunga e non in quella più corta, come altrimenti sarebbe stato naturale, ed hanno tutti la marca sopra una sola parte, cioè quella d'avanti. Pure nella grandezza differiscono dai pesi di tessitori, i quali dubito che si trovino dello stesso volume: i pezzi meglio conservati hanno generalmente m. 0,25 d'altezza. Sulla tavola d'aggiunta *Q* si trovano rappresentati fra gli esemplari di Roveredo tre sotto *A, B, C,* nell'intera loro forma: di altri tre frammentati pubblichiamo sotto *D, E, F* solamente i bolli. Questi ultimi sono di certo nient'altro che marche di fabbrica. Di *A* esistono due esemplari; di quelli dal bollo *F* vi sono quattro. Un frammento che nella parte inferiore porta una marca simile a quella di *F,* mostra sui lati caratteri corsivi graffiti nell'argilla, i quali però sono illeggibili.

CONZE



INDICE DELLE MATERIE

I. SCAVI E TOPOGRAFIA

Di un antico sepolcreto in Arezzo (Tav. d'agg. O): *F. Gamurrini* p. 280-293. — I disegni vaticani della pianta capitolina (tav. d'agg. G H): *A. Trendelenburg* p. 66-95.

II. MONUMENTI

a. Scultura: Statua di Claudio (tav. d'agg. E): *R. Engelmann* p. 56-61. — Monumento sepolcrale ritrovato a Suasa (tav. d'agg. F): *G. Henzen* p. 61-65. — Statua d'Amazzone nel palazzo Borghese (Mon. vol. VIII tav. XXXVII): *A. Kluegmann* p. 95-108. — Anfora rappresentante Perseo ed Andromeda (Mon. vol. VIII tav. XXXVIII): *A. Trendelenburg* p. 108-130. — Statue archaïque d'Apollon (Mon. vol. VIII tav. XLI): *A. Prachov* p. 181-184. — Stèle sepolcrale de Philis, fille de Cléomède (tav. d'agg. L): *A. Prachov* p. 185-187. — Licurgo furante sopra anfora di marmo (Mon. vol. VIII tav. XLV): *A. Michaelis* p. 248-269; con giunta: *W. Helbig* p. 269-270. — Due bassorilievi in marmo (Mon. vol. VIII tav. XLVII, XLVIII, tav. d'agg. P): *E. Brizio* p. 309-330.

b. Metalli: Minerve Courotrophos (tav. d'agg. N): *I. Roulez* p. 216-225. — Tazza d'argento di lavoro orientale (Mon. vol. VIII tav. XLIII): *G. Lignana* p. 231-247.

c. Pittura parietaria: De Genii et Eponae picturis Pompeianis (tavv. d'agg. B C D): *H. Jordan* p. 19-55.

d. Pittura vascolare: Vaso della collezione Castellani (tav. d'agg. A): *R. Engelmann* p. 5-18. — Vasi arcaici ateniesi (Mon. vol. VIII tav. XXXIX, XL, tav. d'agg. I K). *G. Hirschfeld* p. 131-181. — Il ritorno di Ulisse (Mon. vol. VIII tav. XLII, tav. d'agg. M): *Conze* p. 187-216.

con postilla (tav. d'agg. Q) p. 331. — La partenza di Trittolemo (Mon. vol. VIII tav. XLIII): *R. Kekulé* p.226-230. — Tazza di Brygos (Mon. vol. VIII tav. XLVII): *F. Matz* p. 295-308.

TAVOLE D'AGGIUNTA.

- A. Dipinto vascolare riferibile al mito di Alcmena.
 BCD. Dipinti sacrali pompeiani.
 E. Statua di Claudio, trovata a Civita Lavigna.
 F. Monumento sepolcrale trovato a Suasa.
 GH. Disegni vaticani della pianta capitolina.
 IK. Vasi arcaici ateniesi.
 L. Stele trovata a Thasos.
 M. Pesì di telaii.
 N. Candelabro di Chiusi,
 O. Pianta di scavi intrapresi ad Arezzo.
 P. Rilievo del Foro romano.
 Q. Pesì di telaii.

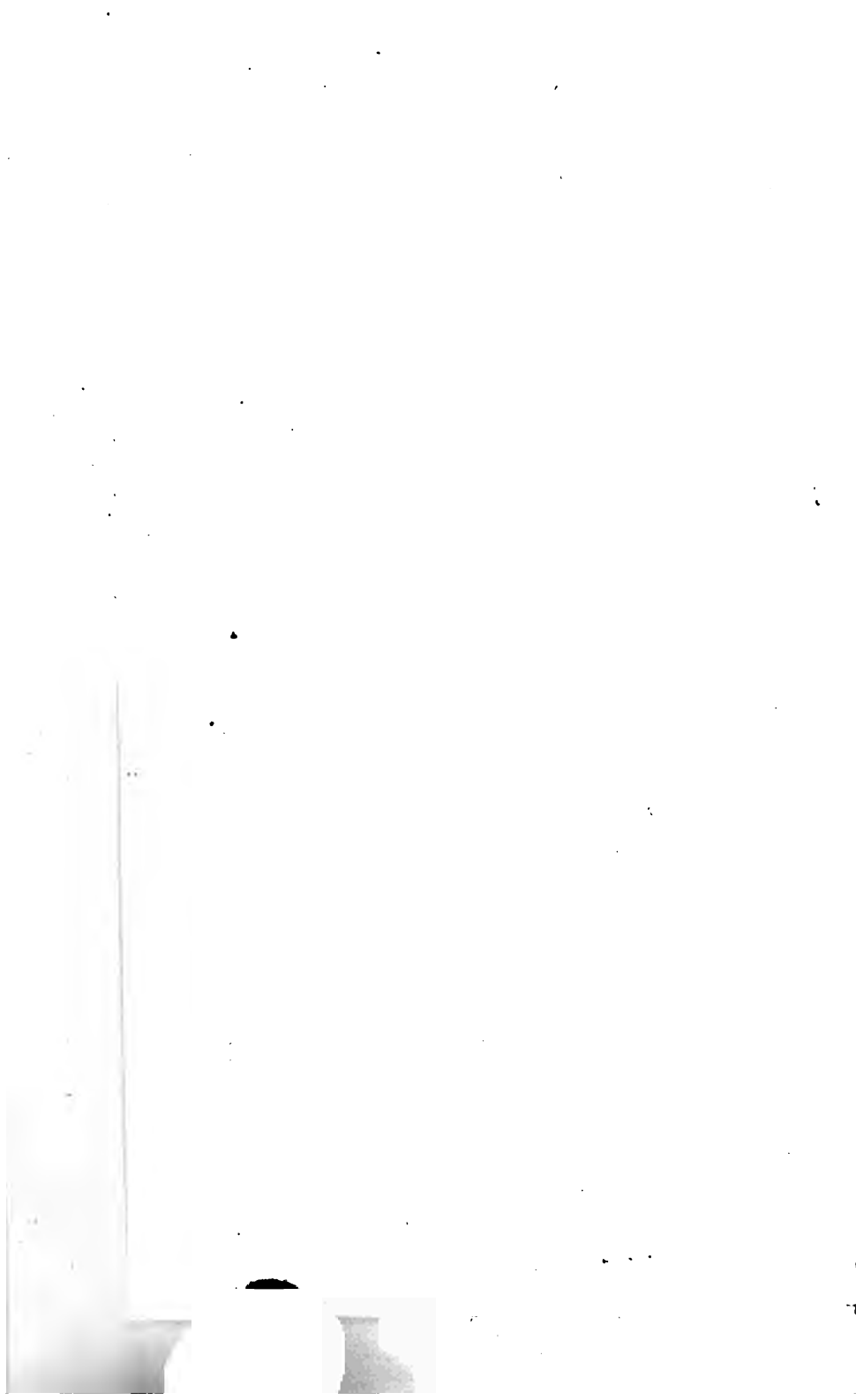
ERRATA

Negli Annali dell'anno 1871 si correggano i seguenti errori:

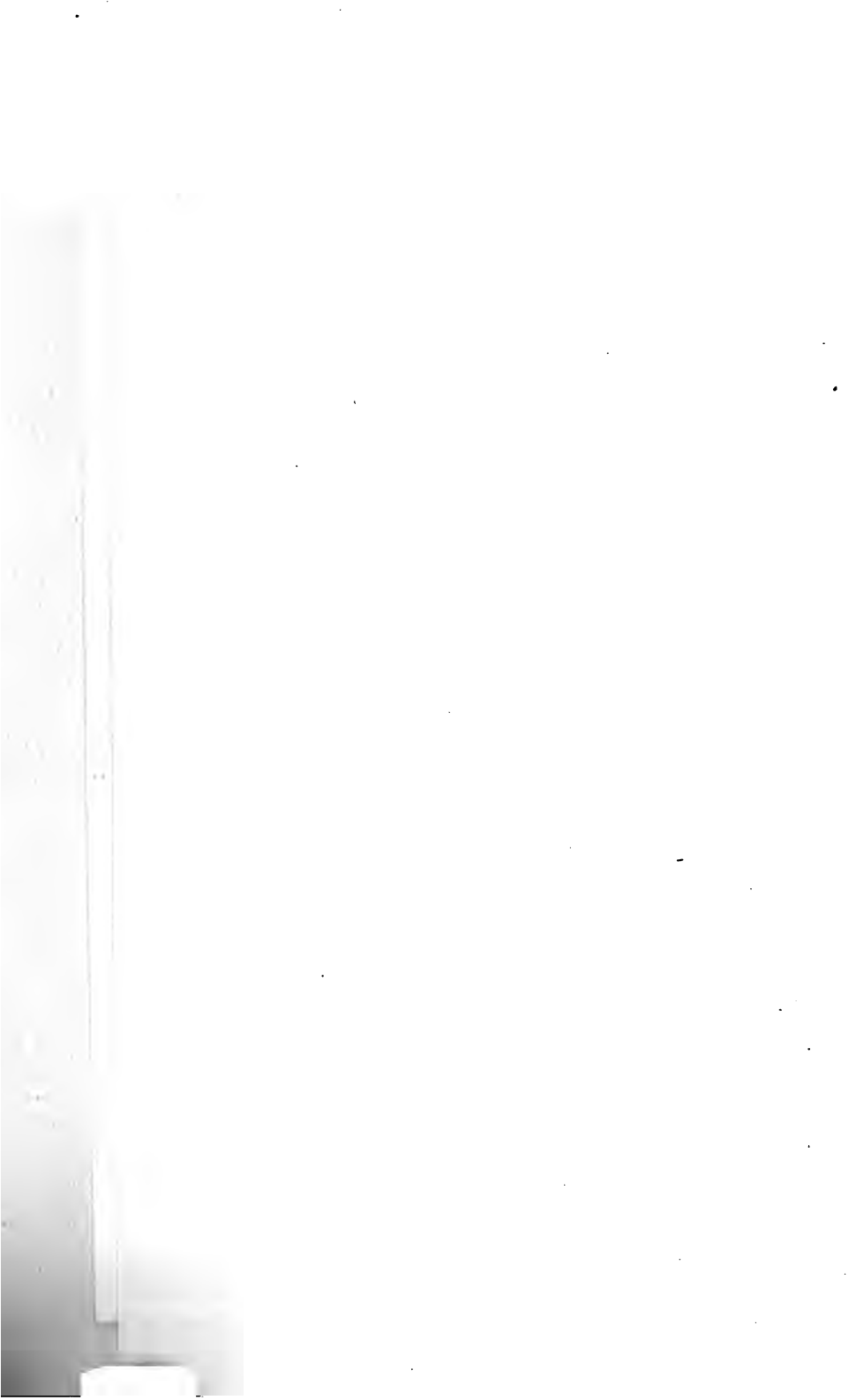
- p. 214 l. 29 si disse, la lucida dea
 p. 215 l. 15 al cielo
 p. 217 l. 2. 3 allo spavento affannato
 p. 218 l. 17 conforme potere
 p. 222 l. 12 pel piegarsi
 p. 224 l. 6 orlato
 » » l. 25 la testa di profilo
 p. 235 n. 9. 2 immagine del cielo
 p. 236 le note 18. 19. 20 debbono collocarsi così: 19. 20. 18.

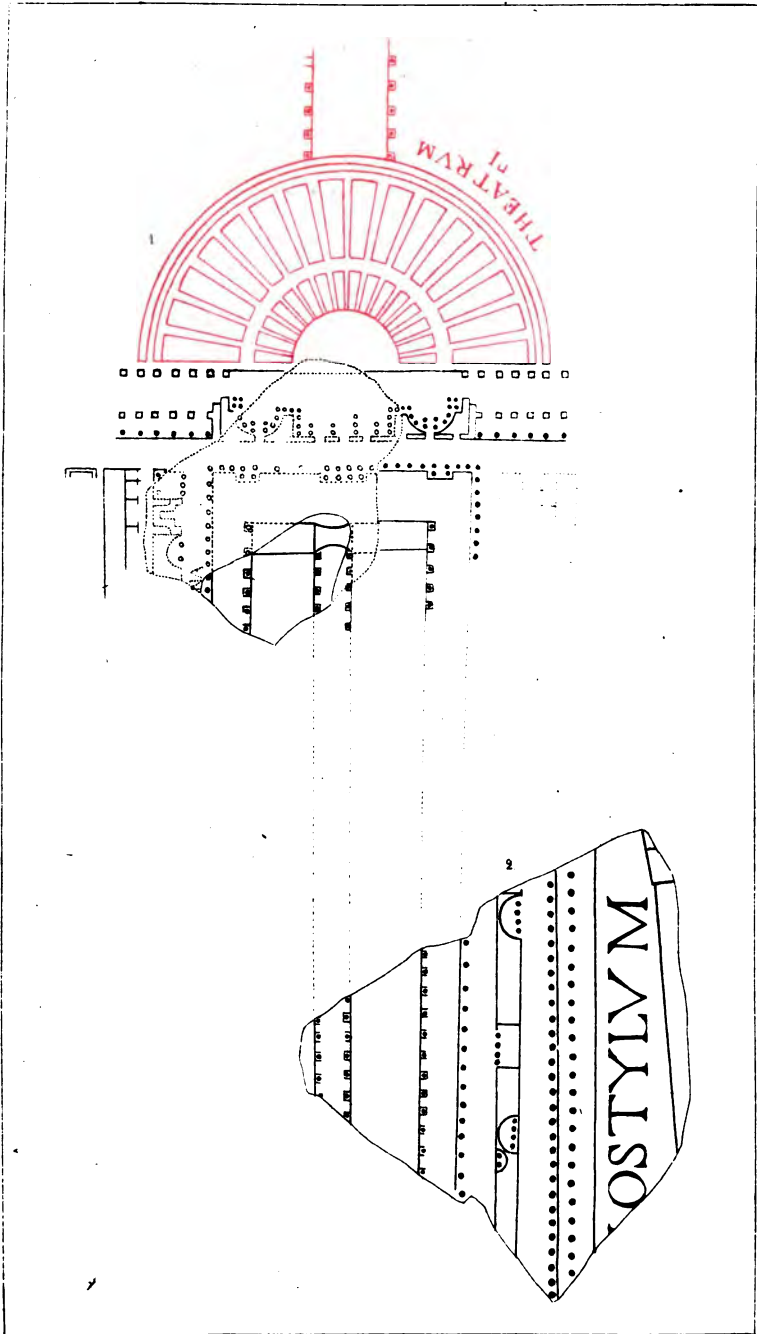
Ann. d. Ins



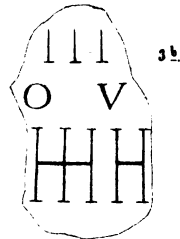
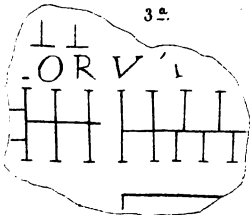
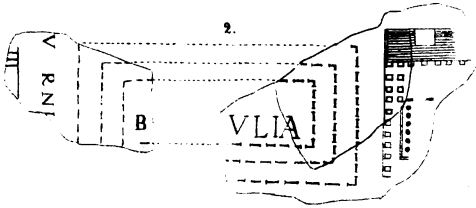


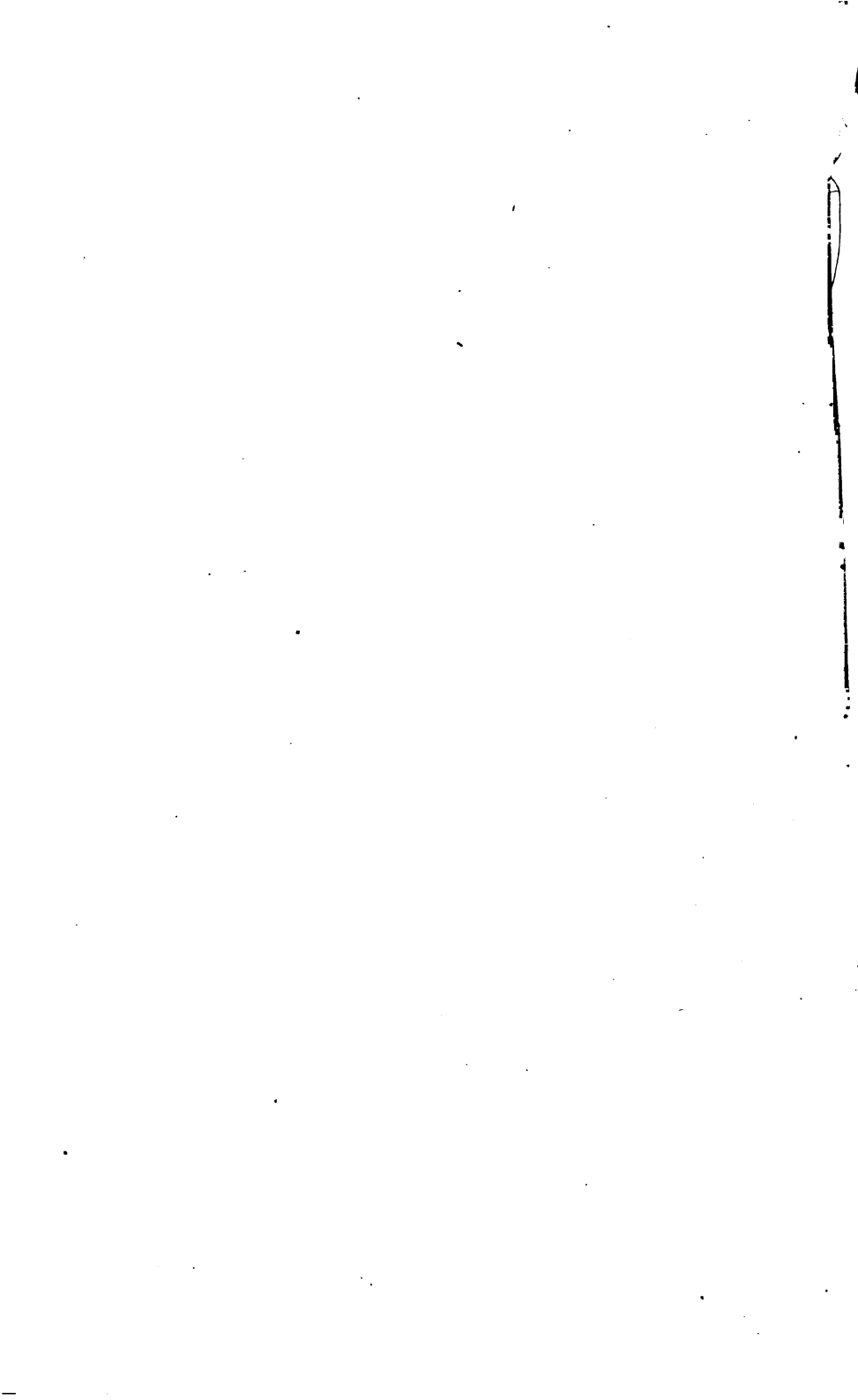








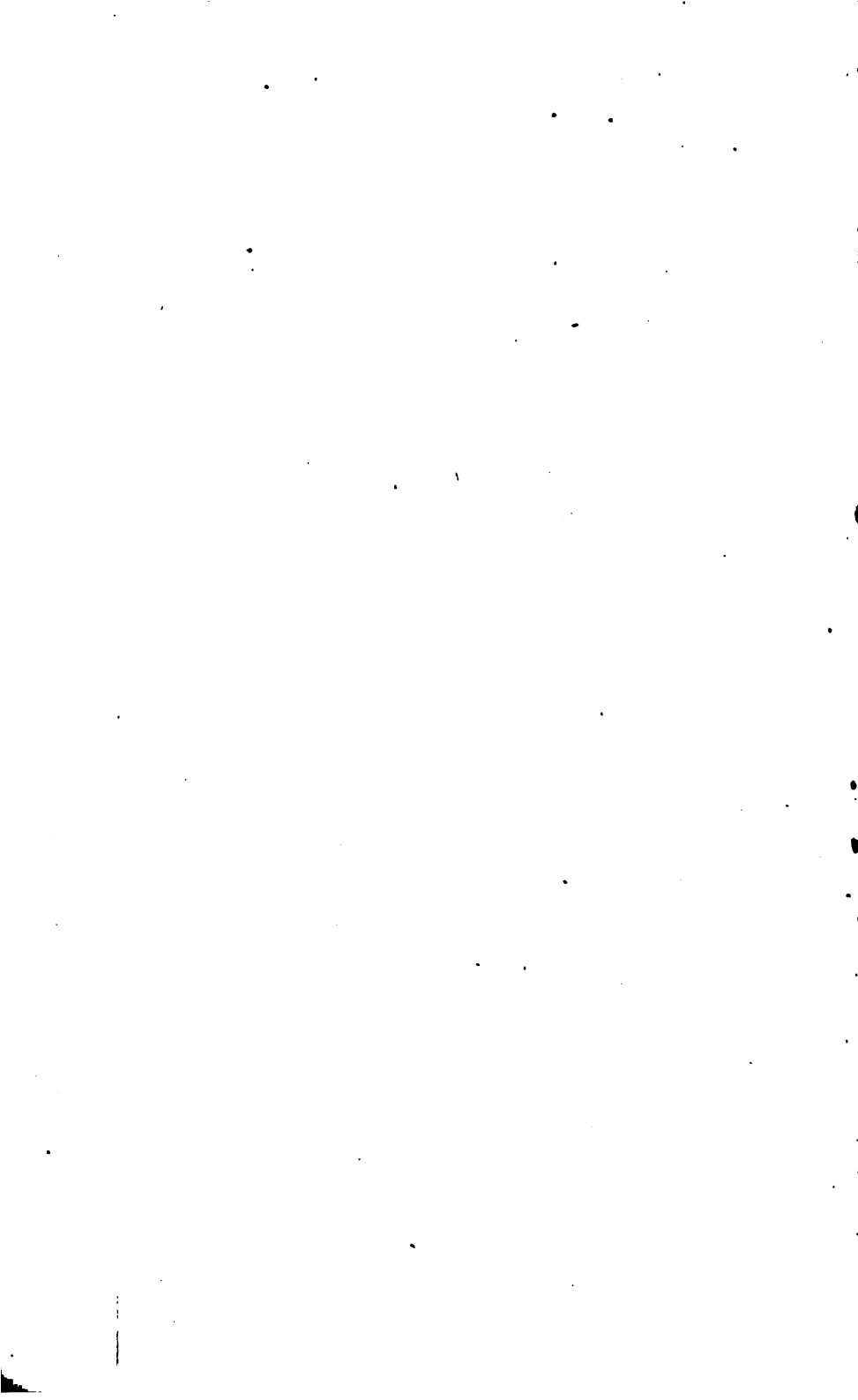




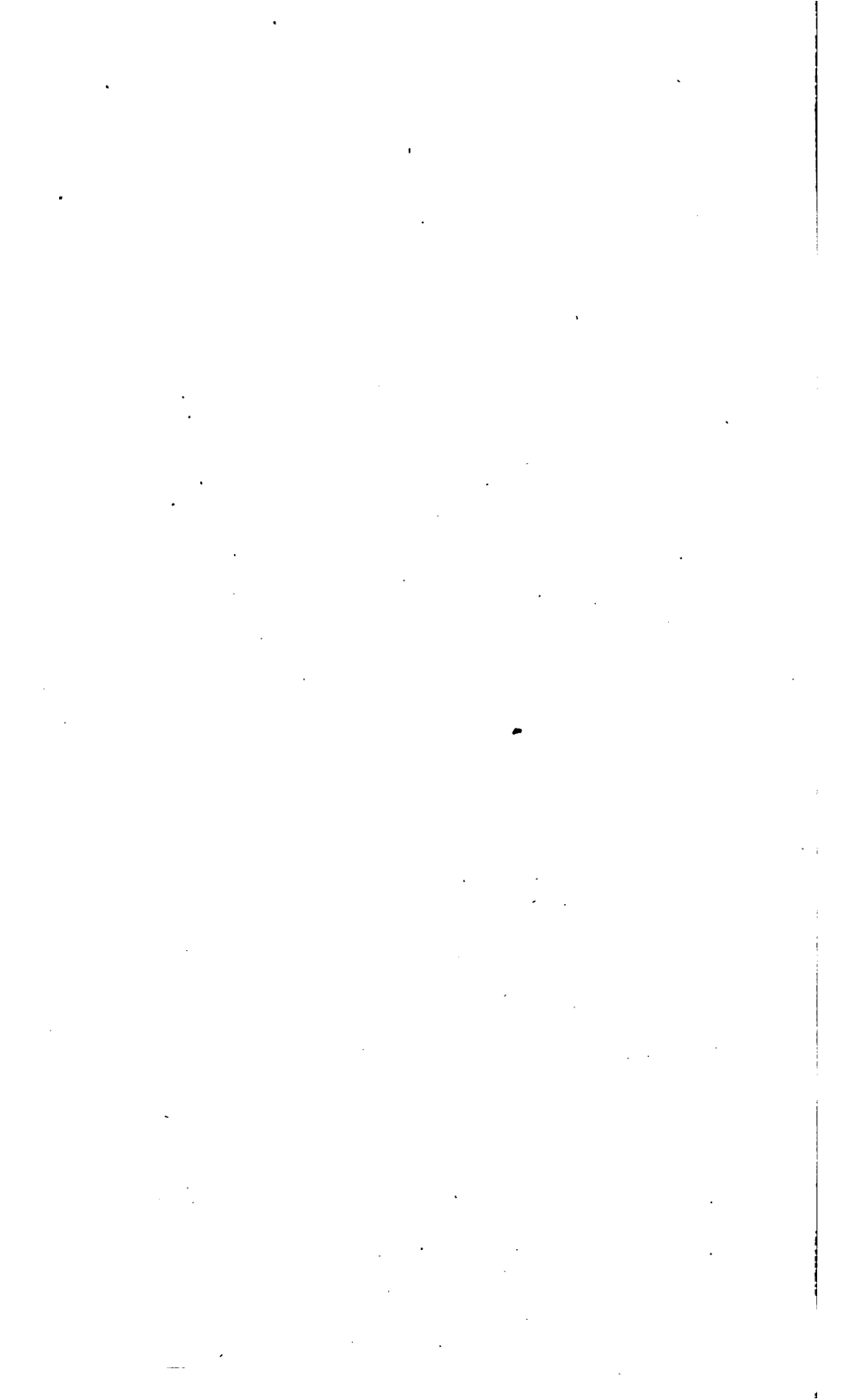
Arz









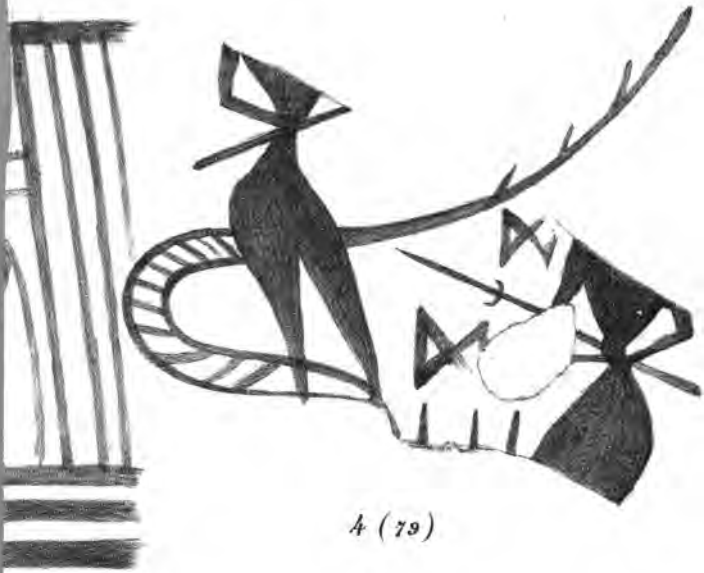
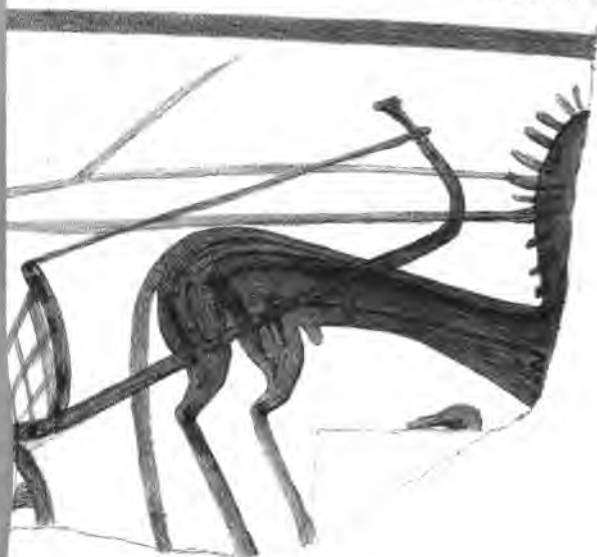




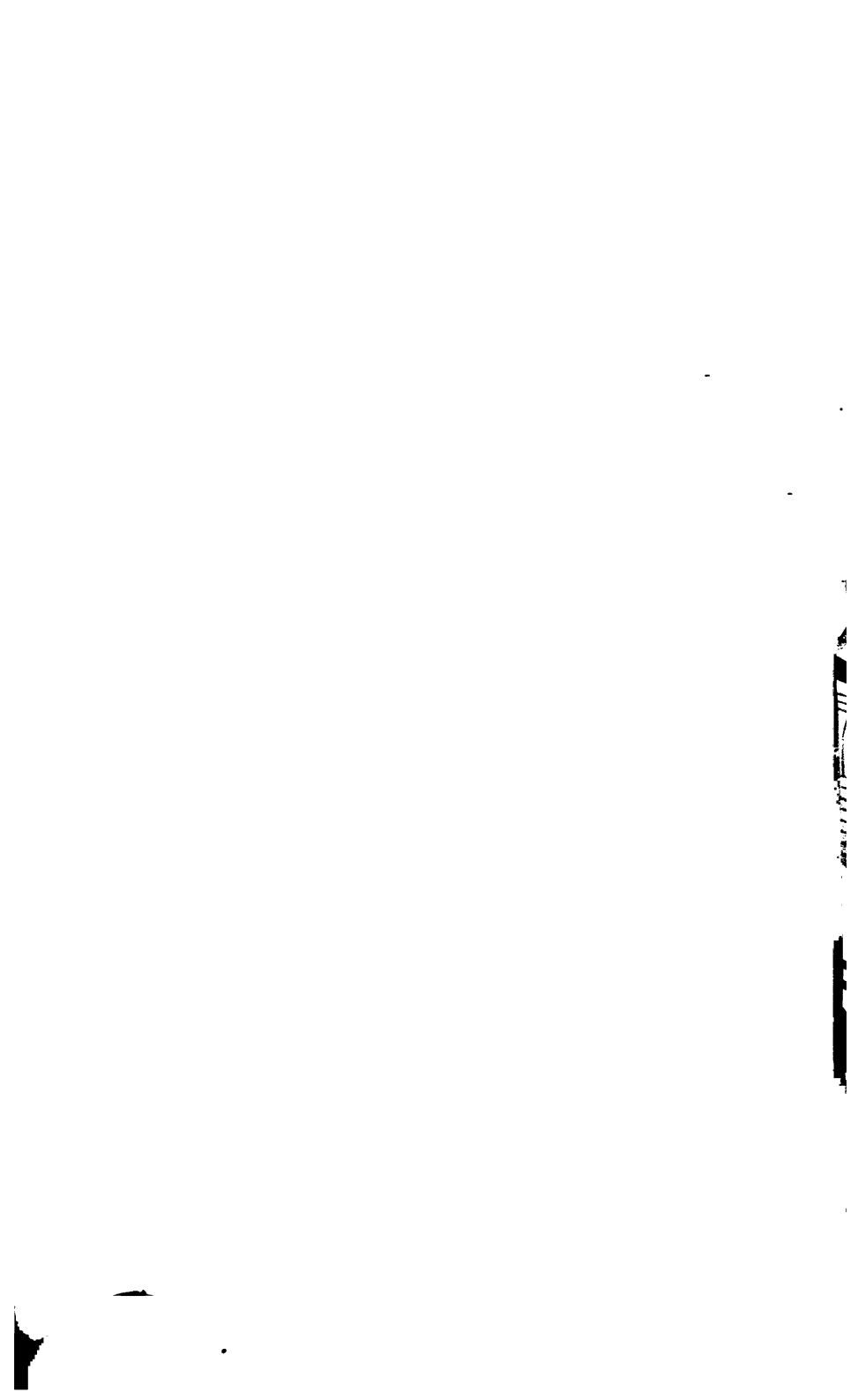


A

Tav. d'agg. I.



4 (79)





10 (62)



19 (pag. 178)



18 (pag. 177)



8 (55)



6 (52)



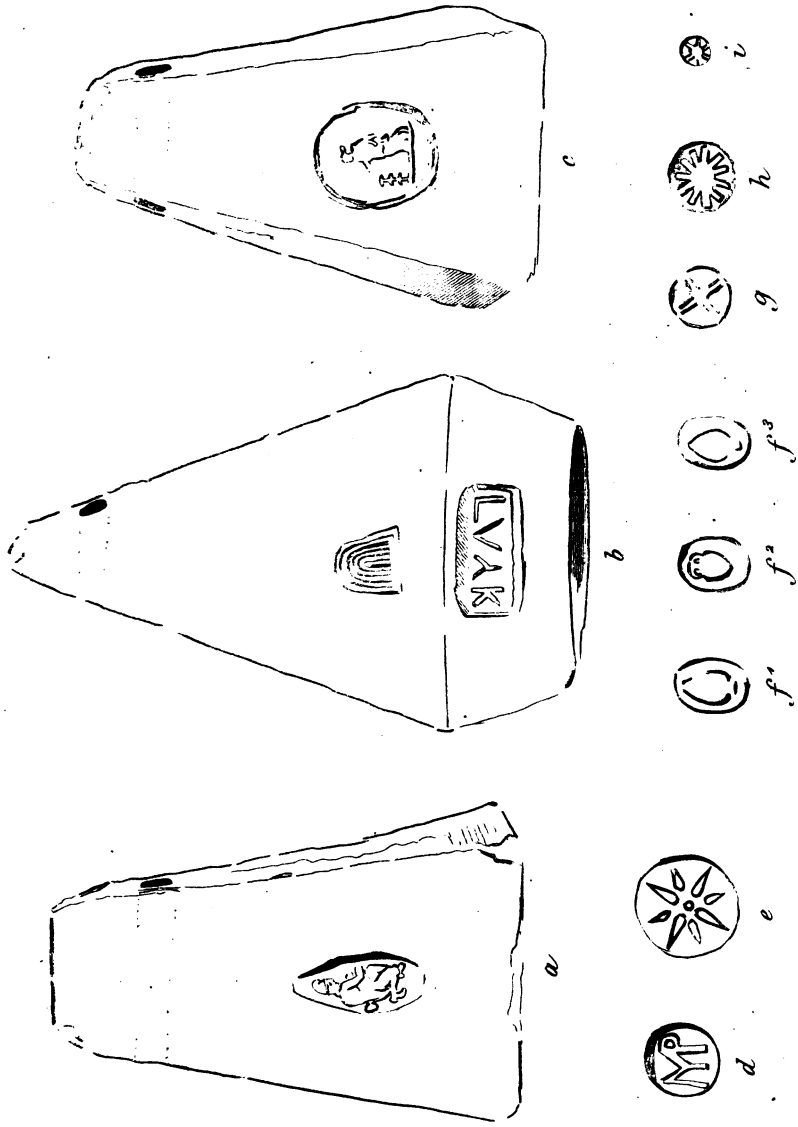
15 (35)



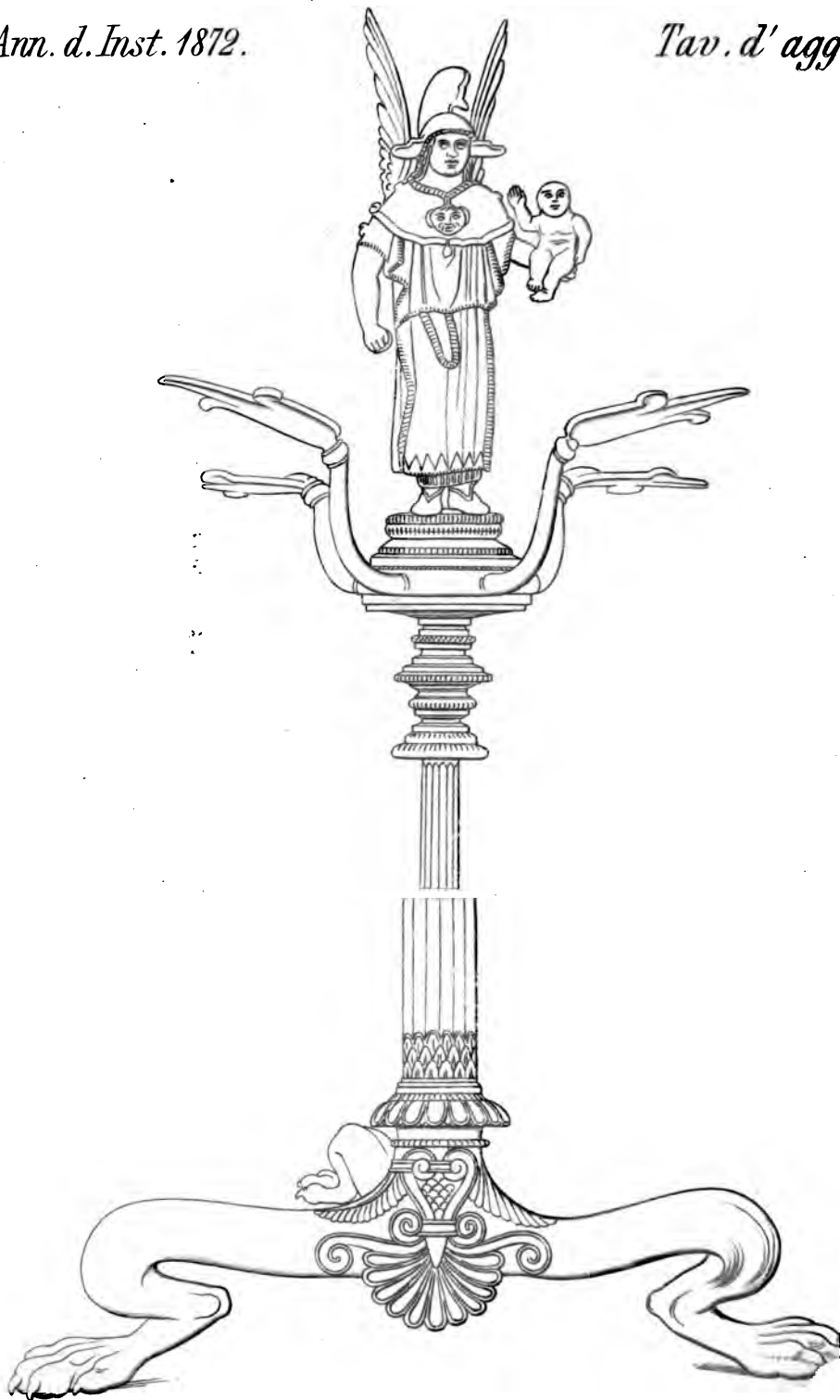




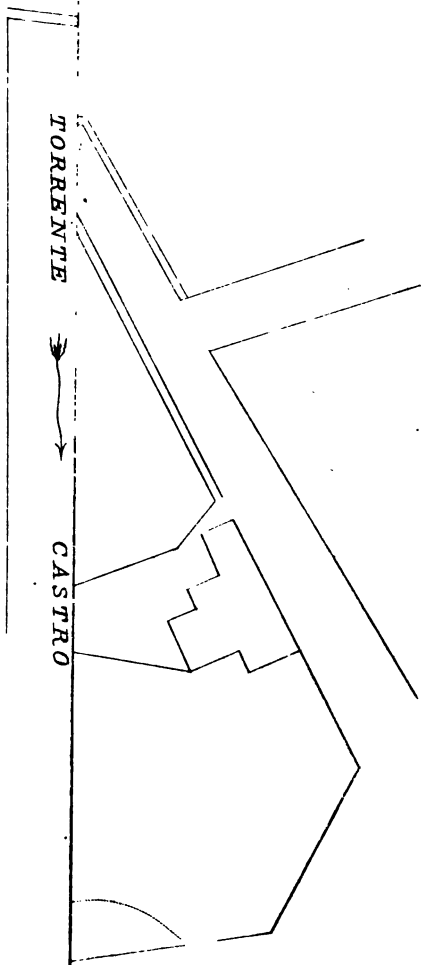






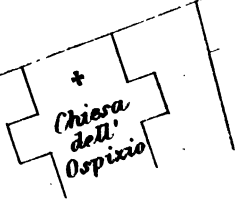




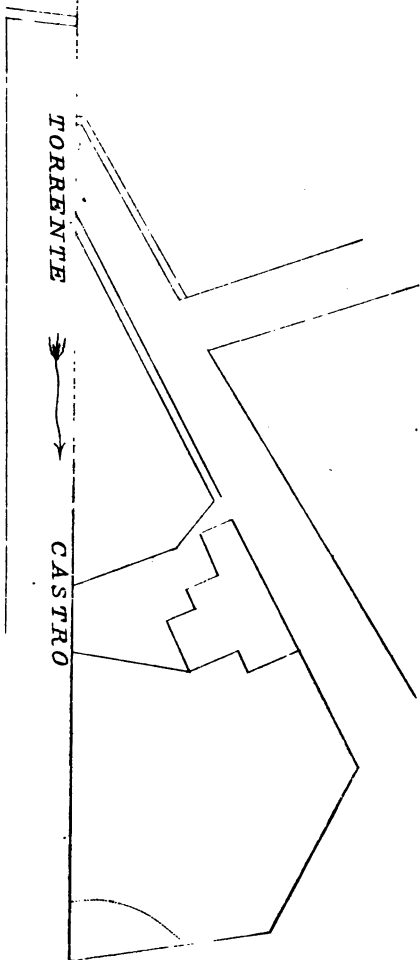


- I vasi di
- II vasi di
- III vasi r
- IV vasi d
- a. anfore
- b. tassa
- c. framme
- d. specch

Castello del Poggio







- I vasi di
- II vasi di
- III vasi r
- IV vasi d

stello del Poggio

- a. anfore
- b. taxa
- c. framme
- d. specch

