

*nuove recensioni*

MARIA CAMAGGIO

LA DECORAZIONE FIGURATA  
DEL SARCOFAGO DI MELFI

Estratto da *HISTORIA* Gennaio-Marzo 1932-X - N. 1 - Anno VI

Bibliothèque Maison de l'Orient



134474

Tip. POPOLO D'ITALIA

MARIA CAMAGGIO

LA DECORAZIONE FIGURATA  
DEL SARCOFAGO DI MELFI

Estratto da HISTORIA Gennaio-Marzo 1932-X - N. 1 - Anno VI

Il metodo e le necessità scientifiche esigono talvolta rigorosi e precisi limiti alle nostre ricerche. Ed anche nel presente studio uno solo è il monumento a cui si rivolge l'attenzione ed uno il punto di vista da cui lo si considera.<sup>1</sup> Ma il fare oggetto di speciale disamina un singolo esemplare artistico non vuol dire averlo avulso affatto dal gruppo o dall'indirizzo d'arte, cui esso appartiene, per considerarlo in sè e per sè. Nello studio dell'arte antica non esistono « monadi » o « unici » ed ogni opera va studiata al riflesso della luce di che la irradiano le opere consimili e l'ambito artistico, che le vide sorgere.

Nel nostro caso, se architettonicamente il sarcofago di Melfi si inquadra in quella classe di sarcofagi, che per il primo lo Strzygowsky mostrò all'attenzione degli studiosi, anche dal

---

<sup>1</sup> Non è mia intenzione, nell'intraprendere lo studio di questo insigne monumento, non pur di entrare nella « vexata quaestio » dell'origine e dello sviluppo dei sarcofagi « tipo Sidamaria » ma neppure di sfiorarla soltanto. Del resto altro è il mio proposito. Chi voglia intorno ad essi sarcofagi ragguagli ed informazioni troverà di che pascersi nell'abbondante, ma non ancor completa serie di studi e di scritti, che fanno capo all'interessante opera dello STRZYGOWSKY: *Orient oder Rom?* Ripeto qui, per comodità degli studiosi, la bibliografia: STRZYGOWSKY, *Orient oder Rom?*, 1901; RAMSAY in *Byzant. Zeitschr.*, III, p. 726; X, 1901; XII, 1903, p. 433-704; XV, 1906, p. 409; XVII, 1908, p. 640; ID. in *Revue des Etudes anciennes*, 1901, p. 358 sgg.; MENDEL in *Bull. de Corr. hellén.*, 1902, p. 209 sgg.; ALTMANN, *Architektur und Ornamentik d. antik. Sarkophag.*, 1902; TH. REINACH, *Le sarcoph. de Sidamara* in *Mon. Piot*, 1902; BOTHO GRAEF in *Die Weite Welt*, 1902, pp. 1175-78; STRZYGOWSKY in *Byz. Denkm.*, III, 1903; ID., *Journ. of hell. Studies*, 1907, p. 99 sgg.; MENDEL, *Catal. des sculptures grecques-romaines et byzantines des Musées impériaux ottomans*, I, A, 12, 22, 26, 33, 42, 44; RIZZO, *Il sarcofago di Torre Nova* in *Röm. Mitth.*, 1910, p. 89 sgg.; DELBRUECK, *Der Sarkoph. v. Melfi* in *Jahrb. d. deut. arch. Inst.*, 1913, p. 277 sgg.; MOREY, *The sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the asiatic sarcophagi*, 1924.

punto di vista della decorazione plastica non rappresenta una singolarità e il problema della derivazione dei motivi scultorei sarebbe ben da proporsi per tutto il gruppo di monumenti. Se, tuttavia, ho voluto o dovuto impormi dei limiti, non mancheranno qua e là nella trattazione accenni e riferimenti agli altri sarcofagi del medesimo tipo, che avvaloreranno quanto or ora ho detto circa i motivi decorativi del gruppo.



Sarcofago di Melfi - Fig. I.

Due ragioni mi avrebbero fatto desistere, dal prendere in esame i tipi statuari del sarcofago di Melfi, se poi più matura riflessione non avesse avuto il predominio. L'una ragione sta in un'osservazione del Mendel, che, descrivendo il sarcofago di Sidamaria, dice: « Pour la décoration figurée il va sans dire qu'elle aussi ne présente aucun motif inédit; bien inutilement, il nous semble M. Strzygowsky a pris la peine de montrer que les types statuariers qui y sont employés remontent à des oeuvres de l'époque classique: toute la sculpture impériale a vécu sur les créations de la période hellénique et hellénistique: de ce

que les sarcophages de ce groupe ne font pas exception à cette règle, quelle conclusion en pourrait-on tirer? ».<sup>2</sup>

L'altra ragione, non negativa come la precedente, consisteva nel dubitare se uno studio a siffatto argomento rivolto, sarebbe stato ancora utile dopo la pubblicazione e le osservazioni del Delbrueck.<sup>3</sup>

Ma il Mendel in questo caso mi pare troppo radicale e severo nel suo giudizio. Egli esagera in semplicismo e se in una



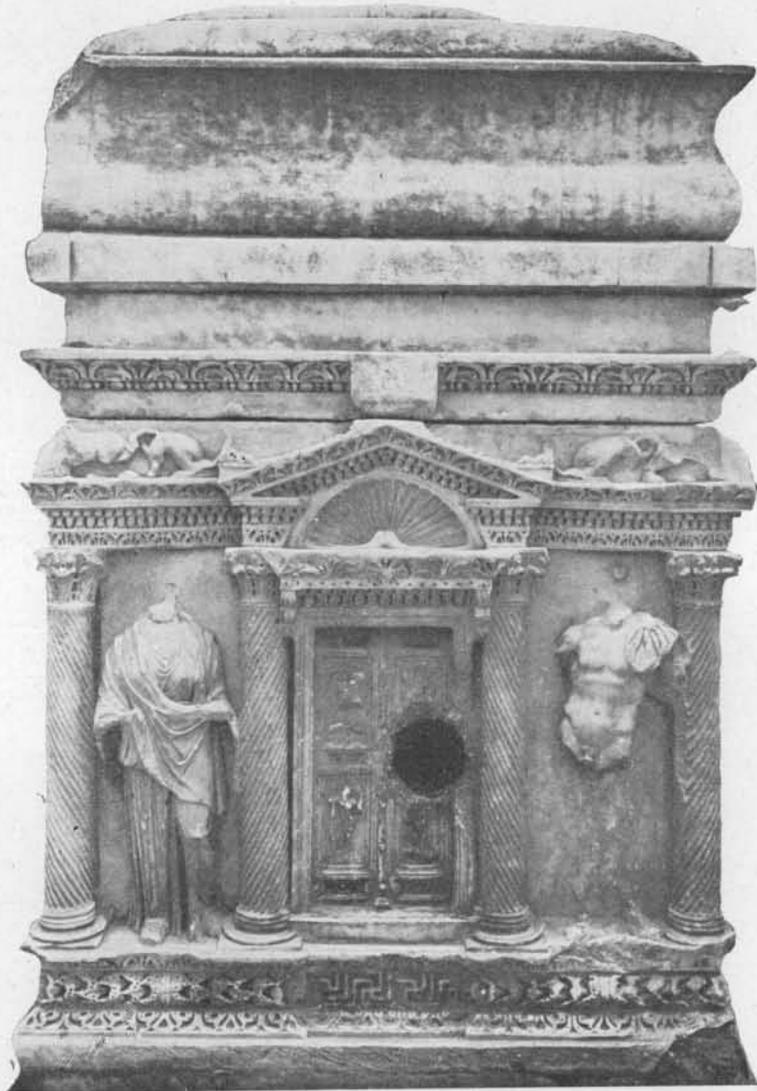
Sarcofago di Melfi - Fig. II.

questione come questa si dovesse con lui assentire e ritenere che è ormai ovvio che tutta la scultura imperiale ha vissuto sulle creazioni del periodo ellenico ed ellenistico e che per ciò non giova occuparsene, tutto il mondo dell'archeologia e degli studiosi dell'arte antica non avrebbe quasi più alcuna ragione di esistere.

<sup>2</sup> MENDEL, *Catalogue des Sculptures grecques-romaines et byzantines des Musées impériaux ottomans*. Costantinopoli, 1912, vol. I, p. 312.

<sup>3</sup> DELBRUECK, *Der Sarcophagus von Melfi* in *Jahrb. d. deut. arch. Inst.*, 1913.

Degna illustrazione diede al sarcofago di Melfi il Delbrueck nel suo studio in cui anche i motivi plastici sono vagliati ed esaminati; ma non era suo intento precipuo di studiare i mo-

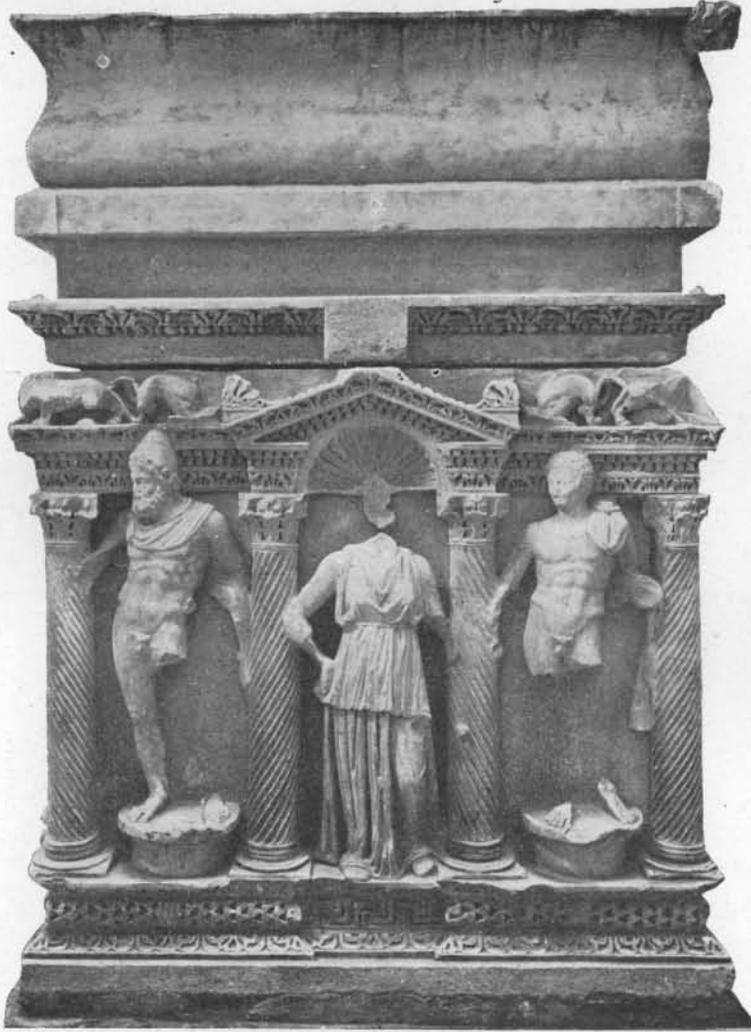


Sarcofago di Melfi - Fig. III.

delli statuari a cui si ispirava la decorazione: e se da un lato, perciò, la trattazione può non essere esauriente o sufficiente, dall'altro lato trova nella sua insufficienza ragioni di impreci-

sione e di leggerezza, che può non essere inutile correggere o modificare.

Prima di addentrarmi nell'esame della questione voglio premettere ancora che non mi propongo di analizzare ogni sin-



Sarcofago di Melfi - Fig. IV.

gola figura ugualmente, ostinandomi nel voler ricercare per ognuna un determinato prototipo statuario; spero di poter dimostrare nel corso della trattazione che tale ostinazione potrebbe essere vana; ma mi soffermerò con speciale riguardo

su talune figure, non tanto per indicarne un sicuro e determinato modello, ma più per avere modo di toccare od incontrare qualche questione incerta o discussa e comunque fare astrazione da vuoto formalismo per penetrare nel vivo di problemi d'arte.

\* \*

I motivi plastici, che adornano i quattro lati del sarcofago, formano un complesso di quindici figure isolate, ben distinte ognuna nella propria nicchia, scolpite in un rilievo fortissimo, quasi di tutto tondo; senza inutili divagazioni o dilungamenti, si può affermare che l'esecuzione della decorazione plastica (come, del resto, di tutto il sarcofago) è eccellente, salvo che nel lato lungo posteriore, dove la trascuratezza è evidente e certo intenzionale: ciò sarà meglio rilevato a suo luogo.

Anche un modesto osservatore, scevro da qualsiasi intento analistico e artistico, non credo potrà sottrarsi all'impressione di avere già visto altrove, in collezioni d'arte e Musei, quei motivi e quegli atteggiamenti: la derivazione da prototipi statuari classici, quindi, è da ammettersi a priori; un'analisi attenta e diligente la documenterà appieno.

Raggrupperò, quando sarà possibile, le figure secondo le loro analogie stilistiche, e per non ripetermi nella trattazione singola di esse e perchè nel confronto immediato meglio risultino somiglianze e differenze. In un primo gruppo comprendo tre figure femminili, le principali: la prima del lato breve sinistro, la centrale del lato anteriore, e la centrale del lato breve destro.

La prima figura, mancante della testa, insiste sulla gamba destra; il piede sinistro poggia con la punta alquanto indietro. Più che una figura stante, è, questa, una figura avanzante. Vestite di chitone stretto sotto il petto e formante, sull'apopygma, leggerissimo kolpos; sul chitone è poggiato un himation non ampio, che evidentemente velava il capo e scendendo dalla spalla destra mollemente attraverso il petto, si poggia

sul braccio sinistro. Tutte e due le braccia, mutile poco oltre il gomito, erano distese e le mani dovevano reggere degli oggetti, attributi o doni.

Il Delbrueck<sup>4</sup> dà a questa figura il nome di *adorante* e per il trattamento della stoffa e del panneggio la fa risalire, senza maggiore determinazione, ad un prototipo del IV sec. Certo la figura si ricollega allo stesso indirizzo artistico da cui derivano i modelli delle altre due figure; se la si immagina senza l'himation, la foggia del vestire apparirà affatto simile a quella della figura dell'altro lato breve. Il trattamento del panneggio è qui meno accurato, vi è qui minor contrasto di luci e ombre; ciò potrebbe dipendere dalla maggiore o minore importanza o perfezione dei due prototipi, ma il ritmo e l'armonia delle figure mi sembrano gli stessi. Evidentemente per l'artista decoratore del nostro sarcofago non era questa una figura di « primo piano », ma un umile e semplice motivo decorativo o riempitivo, nascosto nella penombra dell'intercolunnio: su ciò avrò motivo di ritornare. La figura trova fedele riscontro in una statuetta raffigurante Igea, già della collezione Campana, ora al Louvre;<sup>5</sup> tipologicamente le due rappresentazioni non differiscono che negli attributi; nell'una sono gli attributi propri della sua divinità, la patera e il serpente; l'altra non doveva reggere che doni ed offerte, un piatto, secondo il Delbrueck, o forse una acerra o un canestro con frutta — e in ciò può servire di utile riferimento la figura femminile, che nel sarcofago Torlonia orna il lato breve a lato dell'ovvia porta.<sup>6</sup> Anche qui sono, a sinistra una velata figura di offerente, a destra una figura maschile; e l'offerente reca appunto in mano un'acerra. Però non mi pare che la corrispondenza fra le corrispondenti figure dei due sarcofagi vada oltre le somiglianze formali. Come apparirà meglio quando si tratterà della figura

<sup>4</sup> *Loc. cit.*, p. 288 e p. 304.

<sup>5</sup> Non insisto su questo confronto, poichè non mi è riuscito di vedere della statuetta una buona fotografia e non è possibile giudicare soltanto dal disegno del REINACH, *Rép. de la stat.*, II, p. 298, 5 (v. FRÖHNER, *Notice de la sculp. antique du Musée du Louvre*, p. 375, N. 409); si tratta, in ogni caso, di un riscontro soltanto tipologico; la scultura del Louvre è opera non fine di epoca romana.

<sup>6</sup> ROBERT, *Ant. Sarkophagreliefs*, III, tav. XXXV.

maschile a destra della porta, soltanto lo schema delle due composizioni è identico: la porta centrale, cioè, fiancheggiata da un'ammantata figura femminile e da un'eroica figura maschile: ma lo stile delle rappresentazioni è affatto diverso.<sup>7</sup>

Il Delbrueck indica, dunque, la nostra figura come quella di un'*adorante* ma a me pare più giusto chiamarla soltanto un'*offerente*; vedi qui l'atto pio di una superstite congiunta, la testimonianza di un retaggio di affetti, che rallegrerà lo spirito del defunto vigile appena oltre la fragile porta: la manifestazione ovvia di quella religione dei morti e delle tombe così viva e fervida in tutta l'antichità classica e di cui si informava anche tanta parte della vita.<sup>8</sup>

Ma non voglio anticipare idee ed opinioni, che saranno il risultato della ricerca completa: voglio, però, di già accennare che è questo meno che mai il caso di sottilizzare per riconoscere nella figura una determinata rappresentazione; essa non ebbe verisimilmente per l'artefice che una funzione affatto decorativa e del tutto secondaria.

L'esame stilistico della figura potrebbe giovare di maggiori preziosi elementi, se fosse possibile estendere il confronto ad altre figure simili di altri sarcofagi dello stesso gruppo: ma la figura stante nell'edicola centrale della faccia laterale del frammento di sarcofago di Isnik<sup>9</sup> vestita di chitone cinto alla vita e himation, che mostra la destra alzata e la sinistra distesa, se evidentemente è una figura di offerente, corrispondente alla nostra, è, d'altra parte, troppo guasta perchè si possa condurre un rigido paragone: meno ancora si può argomentare dal frammento di sarcofago di Uskeles.<sup>10</sup> Certo nella figura del sarcofago di Isnik il movimento dell'himation, che in molli pieghe traversa il petto, è chiaramente simile a quello della nostra

<sup>7</sup> Cfr. MOREY, *The sarcophagus of Claudia Antonia Sabina in Sardis*, vol. V.

<sup>8</sup> La stessa funzione di semplice offerente ha la menzionata figura del sarcofago Torlonia; non solo, perciò non è più da tener conto delle vecchie interpretazioni dello Zoega, che vi riconosceva Venere Libitina, e del Visconti che la interpretava come Vesta, ma non credo che sia nel giusto lo stesso Robert, che in tutte e due le figure fiancheggianti la porta, vorrebbe riconoscere la stessa coppia di defunti effigiata sul coperchio, scorgendo nella figura femminile dei tratti ritrattistici (ROBERT, *loc. cit.*).

<sup>9</sup> MOREY, *op. cit.*, p. 33, fig. 34.

<sup>10</sup> MOREY, *op. cit.*, p. 43, fig. 70.

rappresentazione: e questi scarsi confronti e la corrispondenza con la citata statua del Louvre fanno fede che certamente il tipo era assai noto e diffuso; l'analisi stilistica dei motivi mostra, poi, che il prototipo dovè appartenere certamente al IV secolo, senza, pur troppo, lasciarsi meglio determinare.<sup>10 bis</sup>

I confronti, ed anche le questioni si moltiplicano, invece, se si passi all'esame delle altre due figure femminili, che sono le più belle di tutta la decorazione.

La figura centrale del lato anteriore è una nobilissima, severa figura matronale, in sereno atteggiamento, stante sul piede destro, mentre il sinistro si poggia leggermente indietro. La severa bellezza della figura è dovuta in gran parte alla foggia dell'abbigliamento e al trattamento del panneggio: essa veste il chitone, che si aggancia appena sulle spalle, lasciando libere e nude le braccia, e disponendosi sul petto in molli pieghe. L'himation, velando il capo, scivola dalla spalla destra e passando sotto lo stesso braccio, ritorna dinanzi, stringendosi in un forte gruppo di pieghe a guisa di cintura, risalendo verso la spalla sinistra e trattenuto fortemente sotto il braccio sinistro. Dall'orlo sinistro dell'himation ricade il chitone in fitte e morbidissime pieghe, leggermente aderendo alla gamba sinistra flessa.

Ma è inutile insistere nel descrivere la figura: chè in un'arida descrizione si perde quel senso di perfetta bellezza che emana dalla immagine e soprattutto quel senso immediato di vita e di realtà; sarà meglio guardarla: una bella matrona pare appena soffermata in un intercolumnio, nel vano di una nicchia, e pare voler trattenere, tirandolo in un groppo, che lo disordina alquanto, l'himation, che le sfugge dal capo.

L'artefice, che decorò il nostro sarcofago, vide o ricordò una statua, che gli servì di modello? A noi pare di poter affermare senz'altro di sì, anche ad una superficiale e fugace osservazione. Ma procediamo con ordine!

Il Delbrueck cita a confronto, ma senza insistere sui con-

<sup>10 bis</sup> Un confronto notevole è dato da una statuette di Igea del Museo di Sparta, che ho vista quando avevo già dato alle stampe il presente lavoro. Cfr. TOD AND WAGE, *A Catalogue of the Sparta Museum*, N. 293, p. 161.

fronti, le rappresentazioni di Kore ed Igea sui rilievi votivi attici del IV secolo, le figure della base di Epidauro, una Musa della base di Mantinea; e per il panneggio, in particolar modo, non si riferisce che al « Sardanapalo » del Vaticano.<sup>11</sup> A me pare che l'argomento vada affrontato con minor leggerezza: specialmente per ciò che riguarda il panneggio, la questione non manca di irte punte!

Soprattutto i confronti e le analogie si moltiplicano; poichè il tipo femminile così vestito è diffuso fra statue e su rilievi. Certo alla nostra figura si avvicinano assai le figure di Igea nei rilievi votivi ad Aesclepio: si confronti quel rilievo dell'Asklepieion di Atene in cui, nel centro della rappresentazione, Igea, stante sul piede destro, si appoggia col braccio sinistro al tronco di un albero;<sup>12</sup> tranne lievi varianti il movimento del panneggio è lo stesso: si osservi l'altro rilievo in cui, malgrado le mancanze, Igea è facilmente riconoscibile;<sup>13</sup> anche qui il lungo chitone è ricoperto dall'himation, che, coprendo il capo e scendendo dalle spalle, forma un gran fascio di pieghe alla cintura. Ma più interessante è per noi la figura di Epione in un altro rilievo di questo gruppo: qui la rispondenza con la figura del sarcofago è assai più notevole:<sup>14</sup> anche qui la Dea in aspetto matronale, poggia sulla gamba destra, mentre la sinistra è tratta alquanto indietro, veste il lungo chitone con brevi maniche (ed in ciò si differisce dalla nostra): l'himation, velando il capo, passa dietro il braccio destro e ritorna sul petto, coprendo la figura fino alle ginocchia ed è trattenuto dal braccio sinistro, coperto dall'altro lembo ricadente dalla testa; dall'orlo dell'himation il chitone ricade in fitte e morbidissime pieghe sui sandali. L'analogia tra le due figure è rigorosa: il modo con cui l'himation ricade dal capo, la maniera con cui si drappeggia sul petto, la morbidezza delle pieghe, il ricadere del chitone dall'orlo dell'himation; qui, come là, l'ampiezza del chitone si dispone in un ricco e

<sup>11</sup> DELBRUECK, *l. cit.*, p. 303.

<sup>12</sup> SVORONOS, *Das athenen National Museum*, tav. XXXVI, 3, p. 252 sgg.

<sup>13</sup> *Id.*, *ibid.*, tav. XXXV, 2, p. 264.

<sup>14</sup> *Id.*, *op. cit.*, tav. XXXVII, 1 (1374); ARNDT-AMELUNG, *Einzelstudien*, 1223.

morbido affittirsi di pieghe, che generano un piacevole contrasto di luci ed ombre; qui, come lì, la lunghezza del vestito si poggia con lieve ondulazione sui piedi, appena visibili. Certo nel piccolo rilievo la trattazione dei particolari è più sommaria; e non si riscontra quella ricchezza di onde e di pieghe, che fa della figura del sarcofago una rappresentazione assai viva. Ma la corrispondenza è innegabile e fa pensare che le due rappresentazioni facciano capo ad un unico prototipo.

Un'analogia, ma molto più tenue, si riscontra con la figura femminile, stante dinanzi al dio seduto, della base di Epidauro;<sup>15</sup> e certamente analogie notevolissime si riscontrano fra il panneggio della nostra figura e le Muse della base di Mantinea.<sup>16</sup>

Ma il confronto con le opere citate, rilievi di arte industriale e, comunque, anche essi derivati da opere maggiori, dice assai poco; a complemento, piuttosto dell'analisi stilistica della figura e dei confronti fatti, o come logica conseguenza di un presupposto, bisognerebbe indicare tra le opere, che noi conosciamo, una che fosse copia sicura o presumibile di quella che servì di modello al decoratore. Ma io non saprei indicarla. Poichè non si tratta di tracciare qui la storia del tipo, che è assai comune e che esorbita dai limiti del IV secolo, risalendo verso il V, diffuso anche in monumenti funerari, statue o stele; si confrontino le statue provenienti dal Santuario di Artemis Polo a Thasos<sup>17</sup> ed una di esse specialmente<sup>18</sup> copia di epoca ellenistica di un tipo, che però risale ad un originale della fine del V secolo o dei principii del IV; per il movimento dell'himation, che forma una grossa cintura di pieghe, si confrontino l'Athena del Museo Archeologico di Firenze<sup>19</sup> e le numerose repliche; si confrontino, e queste specialmente, la Kore di Villa

<sup>15</sup> Hera, secondo lo Svoronos, *op. cit.*, tav. LXVIII, p. 418 sgg.

<sup>16</sup> Non so perchè il Delbrueck (*l. cit.*, p. 302) limiti il confronto ad una Musa della base di Mantinea.

<sup>17</sup> MENDEL, *op. cit.*, p. 336 sgg., N. 130, 131, 132.

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, N. 131, p. 338-339.

<sup>19</sup> AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, p. 256, N. 248; idem, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, p. 16 sgg.

Borghese e la sua replica asiatica.<sup>20</sup> Tra i monumenti funerari ricordo, per il motivo dell'himation che vela il capo e che si drappeggia poi sul davanti, ma più per il trattamento delle pieghe, una statua funeraria del Louvre ed una del Museo Nazionale d'Atene<sup>21</sup> e tra le stele quella di Philino.<sup>22</sup> Tuttavia non una di queste opere si avvicina di tanto alla figura del sarcofago da permettere di affermare che a capo di esse stia un unico prototipo; la nostra figura si avvicina all'una o all'altra delle opere citate per questo o per quell'elemento, e se ne distacca per altri: l'unica analogia più stringente è quella che si riscontra, come ho più su detto, con la figura di Epione del rilievo votivo del museo di Atene, ma è una concomitanza che poco ci illumina.

Io credo che non si possa concludere altro che il modello di cui si servì o di cui si ricordò il decoratore appartenne all'arte del IV secolo e mi si conceda di non meglio precisarne la collocazione artistica e cronologica; ne chiarirò tra poco le ragioni, se mi sarà dato di aprirmi un varco tra le difficoltà di cui si cingerà ancora l'argomento: l'analisi, cioè, della terza figura del gruppo.

La fresca figura femminile non si contiene nella ombra dell'intercolunnio, ma ne vien fuori, come per bisogno di luce, che infatti la inonda tutta, giocando fra le pieghe del panneggio in contrasti taglienti di chiari e scuri. Non è più, questa, una matronale divinità, come la precedente, ma una giovanile, più svelta figura, cui più leggera grazia conferisce il semplice vestito: il chitone cinto, con lungo apotypgma, che forma ai lati due ampi kolpoi.

La mancanza di himation, lascia liberamente visibile la bellezza del panneggio, nel sapiente e forse troppo accentuato giuoco delle pieghe: il morbidissimo ricadere della stoffa dall'orlo dell'apotypgma, che nella figura matronale del lato an-

<sup>20</sup> OVERBECK, *Kunst-mythologie*, tav. XV, N. 29; HELBIG, *Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Band. II, p. 245, N. 1553; KOTHE-WATZINGER, *Magnesia am Meander*, p. 207, Abb. 209-210.

<sup>21</sup> COLLIGNON, *Les statues funéraires*, figg. 90-91, p. 158-159.

<sup>22</sup> CONZE, *Die Attische Grabreliefs*, tav. LXXXV.

teriore, ed anche nella offerente dell'altro lato breve, era alquanto nascosto dal sovrapporsi dell'himation, qui appare chiaro e libero, ed è qui il pregio maggiore della composizione: nella disposizione e nel ricadere accurati di ogni piega o fascio di pieghe. Le semplici agganciature del chitone sulle spalle, lasciando ricadere la stoffa sul petto, provocano una serie di naturalissime pieghe triangolari: altrettanto naturali sono le ondulazioni dell'apoptygma sotto la stretta cintura, e di pittoresco effetto, oltre che naturali, sono i fasci di pieghe della parte inferiore del chitone; la gamba flessa tende e alliscia la stoffa, che si appoggia, ondeggiando, sul piede e segue la flessione della gamba, approfondendosi con accentuato effetto di scuri. Tra una gamba e l'altra la stoffa ricade diritta in un profondo cannello, attraversato nella sua lunghezza da altre e spezzate pieghe, l'altra gamba appoggiata non tende la stoffa, ma si lascia intravedere, perchè il drappoggio vi si dispone in pieghe leggere, limitate da scuri profondi.

Ho voluto in particolar modo insistere sul panneggio di questa figura, perchè su di esso si fonderà principalmente l'analisi stilistica.

Anche questa volta i confronti potrebbero moltiplicarsi, se noi intendessimo tracciare la storia del tipo, che dalla creazione della Parthenos godè fortuna fin nella tarda arte greca di età romana. Io mi limiterò a citare, fra tutte, alcune opere che più si avvicinano alla nostra. E certamente vi si avvicinano di molto l'Athena di Venezia, che secondo il Furtwängler è opera originale della fine del V secolo,<sup>23</sup> e le altre statue che a questa si collegano. Si osservino anche l'Athena del Museo Mussolini, interpretata dal Mariani, come replica dell'Athena Soteira del Pireo, opera di Cefisodoto;<sup>24</sup> l'Athena Ince-Blundell<sup>25</sup> con le sue repliche e varianti, la piccola sta-

<sup>23</sup> FURTWÄNGLER, *Griech. Original Statuen in Venedig in Abhandl. d. bay. Akad. Wissensch.*, XXI, II abth., tav. VII, 1.

<sup>24</sup> In *Bull. d. Comm. Arch. Mun.*, 1907, p. 3 sgg., tavv. I-IV e cfr. SAVIGNONI in *Ausonia*, 1907, p. 35 sgg.

<sup>25</sup> FURTWÄNGLER, *Ueber Statuenkopieen in Alterthum*, in *Abhandl. d. bay. Akad. Wissensch.*, XX (1897), p. 555, tav. IV.

tua muliebre di Gortyna,<sup>26</sup> la statuetta di Epidauro,<sup>27</sup> la Demetra di Eleusi;<sup>28</sup> il tipo si ritrova, benchè lo scartamento della gamba, invertito e più vivace, la renda alquanto differente, nell'Athena del Museo Chiaramonti;<sup>29</sup> si confronti anche la piccola Artemide di Corinto;<sup>29 bis</sup> si ripete anche frequentemente sulle stele e cito per tutte la graziosa e svelta figura dell'Hagnostrate.<sup>30</sup> E poichè ho detto che il tipo godè fortuna fin nella tarda arte greca di età romana, ricordo la figura di Erigone nel 2° rilievo del proscenio del teatro di Dioniso in Atene, in cui tranne la ponderazione invertita, il tipo è fedelissimamente conservato, e non solo il tipo, ma anche le particolarità stilistiche.<sup>31</sup>

Ma in questa rapidissima rassegna di opere tipologicamente simili ho, a bella posta, tralasciato due monumenti che per il mio proposito sono singolarmente interessanti: poichè ad essi la nostra figura si avvicina, non solo per la ripetizione fedele del tipo, ma per le notevoli affinità stilistiche: l'Apollo di Gortyna e l'Artemide della Galleria dei Candelabri. Veramente anche il Delbrueck ricorda l'Artemide della Galleria dei Candelabri (già nel Braccio Nuovo), ma le sue osservazioni sono quanto mai singolari: egli, cioè, trova *eigenartig* il panneggio della nostra figura e crede che si ricolleggi ad uno scultore della prima metà del IV secolo, appartenente alla tradizione policletea; forse un peloponnesiaco. Confesso di non comprendere bene il valore e l'esattezza di questa affermazione: io sono del parere di quegli studiosi, che riconoscono un abuso o esagerazione nell'aggruppamento degli artisti antichi secondo nazionalità; è significativa l'osservazione dello Joubin, che crede che nella distinzione di scuole e nazio-

<sup>26</sup> In *Mon. Ant. dei Lincei*, 1907, vol. XVIII, p. 262, fig. 37.

<sup>27</sup> In *Εφημερίς ἀρχ.* 1886, tav. 12, 2.

<sup>28</sup> FURTWÄGLER, *Ueber Statuenkopieen*, ecc., cit., p. 540 sgg.; BRUNN-BRUKMANN, *Denkmäler*, tav. 536. Ma in questa la tecnica del panneggio è affatto diversa.

<sup>29</sup> AMELUNG, *Die skulpturen d. vat. Mus.*, tav. 68.

<sup>29 bis</sup> Cfr. FRANKLIN P. JOHNSON, *Sculpture (Corinth. Results of excavations conducted by the Americ. School of Class. St. at Athens)*. Vol. IX, p. 15 sgg. e GARDINER in *Amer. Journ. of archaeol.*, 1909, p. 321 sgg.

<sup>30</sup> COLLIGNON, *Les statues funéraires*, fig. 116.

<sup>31</sup> SVORONOS, *op. cit.*, tav. LXII.



Fig. 1.

nalità, gli storici dell'arte antica si siano lasciati alquanto trascinare dai metodi propri degli storici dell'arte moderna, che nella nostra Rinascenza hanno potuto distinguere una scuola fiorentina da una umbra, ecc.<sup>32</sup> E Dio salvi gli archeologi dal tenere i metodi degli storici dell'arte moderna e viceversa! E se è vero che le considerazioni dello Joubin vanno riferite all'arte arcaica, io credo che possano ancora valere per le epoche successive; e se è vero che Argo, Sicione Corinto, Egina, Sparta hanno potuto avere i loro « ateliers » di scultori, non è men vero che « tous ces foyers d'art se penetraient l'un l'autre, et l'on ne saurait attribuer à celui-ci plutôt que à celui-là la creation de certaines formes ou de certaines types ».<sup>33</sup> Ciò del resto, è confermato dai confronti a cui conduce la figura del sarcòfago; e prima di tutto dall'osservazione dell'Artemide del Vaticano, che già l'Amelung ha ricollegato ad altre repliche e varianti di un originale, il cui tipo risale, se mai, tutt'altro che ad un indirizzo d'arte peloponnesiaco<sup>34</sup> (v. fig. 1).

Ciò premesso, avviciniamo le due figure, deplorando che quella bizzarra sorte, che presiede al sopravvivere di qualsiasi forma d'arte, non abbia conservato alla figura del nostro sarcòfago la sua testa, che buona luce avrebbe portato, forse, anche all'Artemide del Vaticano la cui testa non è pertinente ed appartiene ad un tipo più antico.

Le differenze tra le due composizioni sono lievissime: la nostra appoggia il braccio destro al fianco, mentre l'Artemide lo ripiega in alto: forse tutta la nostra figura descrive un leggerissimo movimento di flessione, che manca nella statua del Vaticano. Nella foggia del vestire altra variante non v'è se non l'ovvio balteo, che nell'Artemide traversa il petto; nel resto la corrispondenza è fedelissima: il semplice e lungo chitone senza maniche e soltanto agganciato alle spalle, ricade in tutte e due le figure in morbidi ondeggiamenti sul petto; l'apoptygma, stretto alla cintura, forma ugualmente due kol-

<sup>32</sup> JOUBIN, *La sculpture grecque*, p. 29 sgg.

<sup>33</sup> Id., *ibid.*, p. 35.

<sup>34</sup> AMELUNG, *op. cit.*, I, tav. V, p. 51 sgg.

poi ai lati (più ampi nella statua del Vaticano) determinando due naturalissimi fasci di pieghe, che partono dalle spalle. Ma, soprattutto, sorprendente è la corrispondenza del panneggio dall'apoptygma in giù; il modo con cui ricadono i fasci di pieghe, la maniera con cui la stoffa aderisce alla gamba e si appoggia sui piedi sono uguali qui come là: si potrebbe quasi



Fig. 2.

(Foto CAMAGGIO)

dire che le pieghe corrispondono persino nel numero; altra differenza non è che in una maggiore ed esagerata elaborazione degli approfondimenti delle pieghe nella figura del sarcofago, che è da attribuirsi, certamente, alla tecnica dell'artefice romano, adusato, nelle forme decorative, al largo impiego del trapano e dei forti trapassi di chiari e scuri.

Senza dubbio, dunque, e senza bisogno di insistere sull'argomento la nostra figura e l'Artemide del Vaticano prendono posto in quella cerchia di opere, che in parte ho già citate e in parte sono citate ed esaminate esaurientemente dall'Amelung, a cui rimando.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> *Op. cit., l. cit.*

Medesima corrispondenza stilistica nel panneggiare si riscontra con l'Apollo di Gortyna (fig. 2). Si osservi il ricadere delle pieghe dall'apoptygma: ognuno dei tre fasci di pieghe è messo in rilievo da profondi solchi laterali, fortemente contrastanti con la luce della stoffa che segue il rilievo delle gambe. Anche qui solo la gamba sinistra è mossa ed è nettamente visibile sotto la stoffa tesa, ed anche qui, nella parte superiore, si riscontrano i due grossi kolpoi collegati da fasci di pieghe alle spalle.

Ora dalla disposizione generale del panneggio, dai piccoli, realistici motivi di pieghe, dalle svelte proporzioni della figura, l'Amelung è indotto a collocare l'Artemide del Vaticano nella prima metà del IV secolo, e il Savignoni, anche per l'esame stilistico del panneggio, colloca l'Apollo di Gortyna ugualmente nella prima metà del IV secolo;<sup>36</sup> e poichè, dunque, a queste due opere, per affinità stilistiche, si ricollega la nostra figura, è facile collocare nel IV secolo l'originale da cui essa deriva.

Ma v'ha di più: dal confronto con l'Artemis di Dresda, che il Furtwängler riconduce ad un originale di Prassitele,<sup>37</sup> l'Amelung precisa meglio la cronologia della statua del Vaticano, riconducendola allo stile di panneggio prassitelico, e con maggiore argomentazione, alla stessa maniera prassitelica riconduce il Savignoni l'Apollo di Gortyna, soprattutto dal confronto con le figure della base di Mantinea e specialmente con quella della Musa, che appoggia la mano destra al fianco; a completare, quindi, la mia ricerca, non altro dovrei che concludere che l'originale da cui deriva la figura del sarcofago, non solo sarebbe da ricercarsi tra le opere del IV secolo, ma più precisamente nell'ambito delle opere prassiteliche.

Ma nel descrivere tutte e tre le figure femminili del sarcofago, che ho voluto riunire in uno stesso gruppo per le affinità stilistiche del panneggiare, se pure l'una si distingue dall'altra per diversa disposizione del vestito, anche ricolle-

<sup>36</sup> In *Ausonia*, cit.

<sup>37</sup> FURTWÄNGLER, *Meisterw.*, tav. XXIX.

gandole a modelli del IV secolo non inoltrato, ho a bella posta omessa ogni menzione di Prassitele e di cerchia prassitelica — ed è tempo di indicarne qui le ragioni.

Nel riferire le statue drappeggiate, non meglio e non altrimenti databili, al IV sec. e alla cerchia prassitelica, gli storici dell'arte si servono quasi sempre di un unico punto di riferimento: i rilievi di Mantinea.<sup>38</sup> Dal momento in cui il giudizio di gran numero dei più autorevoli studiosi consacrò col nome di Prassitele il Grande i rilievi di Mantinea<sup>39</sup> essi hanno preso nello sviluppo della storia dell'arte antica il loro posto di pietre miliari, di « Bausteine », segnando un punto di riferimento e di passaggio nel rendimento del panneggio; si che è ormai ovvio che per precisare la collocazione artistica di un'opera, che sfugga ad altre considerazioni, basta paragonare i motivi e la trattazione del panneggio a quelli delle figure della base di Mantinea, per ritenerla sicuramente prassitelica. Ma l'uso di poggiarsi nelle argomentazioni alle « pietre miliari » degenera assai facilmente in abuso: metodi rigorosi, riferimenti precisi e sicuri, ragionamenti serrati e logici non sempre sono possibili nello studio dell'arte antica e il giovare ripetutamente di teorie, che, se pur convincenti, hanno sempre dell'ardito e dell'ipotetico, degenera facilmente in semplicismo dannoso e poco scientifico. Non si dirà mai abbastanza che i metodi logici e precisi, di cui può e deve servirsi lo studioso dell'arte moderna, non possono e non devono servire allo studioso dell'arte antica, che lacune, periodi oscuri, scarso numero di originali, incrociarsi indistinto di correnti e di scuole vietano di seguire nella continuità di sviluppo.

Che di tante statue si possa, senza dubbio alcuno, affermare che appartengono, per la sveltezza delle figure, per la leggerezza dei motivi, anche per la morbidezza del panneggio,

<sup>38</sup> Cfr. AMELUNG, *Die Basis d. Praxiteles aus Mantinea*; per le questioni lungamente agitate intorno ai rilievi v. SVORONOS, *op. cit.*, p. 179 sgg.

<sup>39</sup> Ma il numero di quelli che giudicarono i rilievi non ricollegabili affatto a Prassitele non è men grande: e culmina col nome dello Svoronos, secondo le cui ipotesi rivoluzionarie nè Prassitele può ritenersi l'autore dei rilievi, nè la rappresentazione dei rilievi può ricollegarsi al famoso passo di Pausania, nè essi formano gli ornamenti di una base per statue. V. poi VOLGRAFF in *Bull. d. corr. hell.*, 1909, p. 236 sgg., secondo cui i rilievi sono opera di Prassitele il giovane.

al IV secolo più o meno avanzato, è ammissibile; ma non mi pare altrettanto sicura l'attribuzione, che di tante statue si è fatta, all'arte prassitelica solo per il rendimento del panneggio simile a quello delle Muse dei rilievi di Mantinea: e di casi, perciò, lo stesso dei prototipi delle figure drappeggiate del nostro sarcofago. Non discuto se i rilievi debbano o no es-



Fig. 3.

sere attribuiti realmente a Prassitele: anzi ritengo attendibilissima questa ipotesi; ma certo il dubbio, che intorno ad essa attribuzione agitò le menti di tanti studiosi, di indiscusso valore, è prova sintomatica che nessun elemento di sicurezza e di confronto si offriva che parlasse a pro di Prassitele il Grande! ma, a parte ciò e ammesso che le Muse di Mantinea si ricolleghino a Prassitele, si può veramente e categoricamente affermare, che con esse il tipo femminile drappeggiato subisce un'evoluzione, che si manifesta soprattutto con una morbidezza ed una varietà maggiori nel rendimento delle pieghe?

Si ritornino ad osservare le figure del sarcofago e si confrontino ancora con le Muse dei rilievi di Mantinea (fig. 3): senza dubbio un'«aria di famiglia» le avvicina; si osservino specialmente la figura matronale del sarcofago e le due Muse del secondo rilievo, e in generale il modo con cui ricadono le pieghe dal ginocchio in giù in tutte e tre le figure. Ma, se tenendo presente questa disposizione delle pieghe si risale alquanto indietro nel cammino dell'arte, si trova che questo chiaro e semplice panneggiare non fu affatto un ritrovato di Prassitele. So bene che questa mia non è osservazione peregrina, ma voglio appunto ricollegarmi a quegli studiosi che furono i primi a gettare il grido d'allarme contro la pericolosa tendenza: più volte l'Amelung, infatti, vi ha insistito; nella descrizione dell'Artemide del Vaticano egli faceva osservare che se l'originale della statua per gli svelti rapporti della figura e per i piccoli motivi realistici delle pieghe poteva porsi nella prima metà del IV secolo, nulla si poteva concludere dalla disposizione del vestito e dalle pieghe dal ginocchio in giù, perchè era proprio quella che si riscontra in molte opere dalla erezione della Parthenos in poi. Ed altrove<sup>40</sup> più esplicitamente dice che la disposizione del chitone nel suo più semplice stadio, è già esistente nella Parthenos e subito dopo nell'Eirene di Cefisodoto: dappertutto si trova la stessa chiara distribuzione della massa delle pieghe, ugualmente disposte per mezzo di solchi profondi; e stabilendo una successione delle opere che egli prende in esame, riconosce uno sviluppo continuo in cui la disposizione generale rimane invariata e mutano solo le particolarità. Nel trattare, anzi, particolarmente dei rilievi di Mantinea egli ha voluto soprattutto ricercare i modelli anteriori a cui l'autore della base si sarebbe ispirato, stabilendo che le figure dei rilievi riproducono dei tipi noti della statuaria del V e del IV secolo.<sup>41</sup>

Ma in generale, per questo riguardo, gli studiosi si distin-

<sup>40</sup> *Die Basis d. Praxiteles...*, cit., p. 22.

<sup>41</sup> Vero è che anche l'Amelung cede al giudizio e al metodo corrente: così per l'Athena del Museo Archeologico di Firenze, poichè la posizione e il vestito della figura si accordano con una delle Muse dei rilievi della base, egli pensa che non è impossibile che ci sia conservata qui un'opera giovanile del maestro attico.



Fig. 4.

guono in due categorie: una di quelli che, in buona fede e trascinati da impressioni ed osservazioni certamente veraci, ma superficiali, e fondandosi su verità, che sembrano oramai conquistate, accettano i rilievi di Mantinea come imprescindibile pietra di paragone per le attribuzioni all'arte prassitelica; l'altra categoria è di quelli che, cedendo alle prime immediate impressioni, nell'argomentazione serrata e scientifica provano poi un inconfessato disagio se palesi elementi contraddicenti ostacolano il filo logico del discorso.

Ecco perchè alcuni scritti appaiono incerti ed oscillanti: ed ecco come può avvenire, ad esempio, che il Savignoni, nello studiare l'Apollo di Gortyna, si trovi a dover oscillare continuamente tra tipi del V secolo e del IV secolo, ciò che lo obbliga ad esprimersi in maniera particolarmente singolare: « In confronto con le altre tre statue *b, c, d* [cd. Musa Barberini; Torso Corsini; statua Borghese] si vede qui una maggiore semplicità e sobrietà di piegheggiare, che parrebbe quasi un ritorno allo schematismo proprio della statua Capitolina *a* [statua di Apollo, fig. 4] se non fosse più verisimile ravvisarvi una *continuazione non mai interrotta della tradizione fidiaca*. Ma in mezzo a questo apparente arcaismo spunta visibile lo stil novo. La metà inferiore del chitone piomba a terra facendo tre fasci di pieghe... È una maniera di panneggiare, che coi suoi forti contrasti di ombre e di luce dà alle membra della figura un risalto maggiore, che nel panneggiamento delle statue del V secolo », e qui l'autore ricollega questo panneggiare a quello dei rilievi di Mantinea e delle columnae celatae di Efeso. Ma subito dopo aggiunge: « Ma vi è già nella statuaria un caso precedente rappresentato da un'opera insigne, la Eirene di Cefisodoto, che segna il passaggio dal vecchio al nuovo stile », e continua portando a confronto l'Artemide del Vaticano e la copia sorella di Venezia, l'Artemide di Dresda, la statuetta di Epidauro, l'Athena del Museo Mussolini e la Demetra del Museo di Venezia.

Del resto si noti che i confronti che sono venuti spontanei trattando delle due principali figure femminili del sarcofago,

sono di statue che in massima parte appartengono al finire del V secolo: l'originale della statua di Thasos è, secondo il Mendel, della fine del V secolo o dei principii del IV, l'Athena e la Demeter di Venezia sono dal Furtwängler ritenute come appartenenti alla cerchia fidiaca,<sup>42</sup> l'Athena Ince-Blundell risale secondo lo stesso Furtwängler ad un originale della fine del V secolo,<sup>43</sup> l'Athena del Museo Mussolini, secondo l'ipotesi del Mariani, è copia di un originale di Cefisodoto e anche la Demetra di Eleusi, che ha con la nostra figura del lato breve notevoli affinità, è, sempre secondo il Furtwängler, una fine opera della scuola di Fidia e del tempo del fregio del Partenone.<sup>44</sup>

Insomma, e senza insistere ulteriormente sull'argomento, io ritengo che le proporzioni agili, il movimento leggero, i realistici e morbidi partiti di pieghe sono elementi non dubbi perchè si possa allontanare una statua dalla severità dell'arte del V secolo: ma non si può e non si deve, attraverso una pedissequa e pedante osservazione del panneggio e giovandosi di punti di riferimento, sempre incerti, stabilire dei rigidi punti fissi nel cammino della storia dell'arte: l'esagerazione di questo metodo può condurre sino al ridicolo. Esiste, ed è naturale, un continuo progressivo sviluppo delle forme, che si manifesta per trapassi lenti e insensibili, oscillanti secondo i valori e le attitudini individuali, culminando spesso in rapidi e geniali risultati; non si procede, nello svolgersi dell'arte, a scatti, rigidamente dall'uno all'altro punto fisso, ma dolcemente, per mezzo di graduale acceleramento; l'una forma guida all'altra senza troppi trapassi bruschi; ecco come e perchè nell'esaminare le forme artistiche delle nostre figure, pur attribuendole senza incertezza alcuna all'arte più completa e più «umanizzante» del IV secolo, avviene spontaneamente di risalire verso il secolo precedente, nella ricerca di forme simili; e i tanto di-

<sup>42</sup> *Griechische Orig. Statuen in Venedig* in *Abhandl.* cit., tavv. V e VII, pp. 303 e 307.

<sup>43</sup> *Ueber Statuenkopieen in Alterthum* in *Abhandl. d. bay. Ak. d. Wissensch.*, XX, 1897, p. 555 sgg., tav. IV.

<sup>44</sup> In *Ueber Statuenkopieen* cit., p. 540 sgg. BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler d. gr. und. röm. Skulptur*, tav. 536.

scussi motivi prassitelici trovano non pochi e non dubbi antecedenti nelle generazioni artistiche, che precedettero.

Per me è convincente la progressione stabilita tra il drappeggiare di Fidia, di Alcamene e di Cefisodoto;<sup>45</sup> la fidiaca Demetra di Cherchel, l'Athena di Cherchel, voluta di Alcamene, l'Eirene di Cefisodoto conducono ineluttabilmente, naturalmente al panneggiare più morbido, ma non affatto diverso, di Prassitele.

Concludendo, quindi, (e questa mia è conclusione che limita i risultati degli studi precedenti) a me pare di non poter altro affermare, che i prototipi, non meglio determinabili, cui si ricollegano le tre figure femminili del nostro sarcofago, appartennero all'arte fiorente del IV secolo di un artista o più artisti che continuavano degnamente, favorendone il progresso, le nobili tradizioni dell'arte antica severa.

#### IL TIPO VIRILE NUDO.

Procedendo dal lato breve sinistro verso il lato lungo anteriore, il lato breve destro fino al lato posteriore, si incontrano cinque figure eroicamente nude: la figura a destra della porta, la seconda del lato anteriore, la prima e la terza dell'altro lato breve, la seconda del lato posteriore. Le cinque figure, salvo varianti nelle teste, laddove sono conservate, e leggerissime mutazioni nel movimento delle braccia, sono evidentemente rappresentate nello stesso schema, ed anche, dimostrerò, sono trattate nel medesimo stile: ho voluto, perciò, raggrupparle per non ripetermi nella trattazione singola e perchè, nel confronto immediato, meglio risultassero somiglianze e lievi differenze.

Tutte e cinque le figure sono, dunque, nude; hanno solo la clamide ora appoggiata alla spalla, ora ricadente dal braccio, ora legata al collo. Il ritmo del corpo è uguale per tutte, anzi si

<sup>45</sup> DUCATI, *Sull'Eirene e Pluto di Cefisodoto* in *Revue archéologique*, 1906, I, p. 3 sgg.

ripete con una monotonia, che fa fede della poca fantasia dell'artefice del sarcofago! Le figure poggiano sulla gamba destra, mentre la sinistra è fortemente scaricata: questa ponderazione è evidentissima anche nelle due figure mutile delle gambe. La forte ponderazione provoca un'accentuata flessione di tutta la figura, che ne risulta morbida e flessuosa. Variazioni lievissime sono nella trattazione anatomica delle varie parti del corpo.

L'analisi stilistica delle figure e la loro comparazione rende assai facile la collocazione artistica del tipo. Le figure svelte, flessuose, morbide, armoniche e raccolte ci riportano a quell'ambiente artistico, che vide le mirabili creazioni prassiteliche; le membra svelte sono organicamente unite tra loro per mezzo di trapassi leggeri: la gamba scaricata si allontana dal corpo non bruscamente, ma con una curva dolce, senza esagerato divaricamento delle due cosce, e in tutte e cinque le figure la testa è piegata, più o meno fortemente, dal lato della gamba flessa; non c'è nulla nell'architettura del corpo, che richiami ad ideali artistici più antichi, policletei ad esempio, mentre è possibile questa volta, non solo riconoscere nel decoratore del sarcofago un seguace dell'indirizzo attico, ma un ammiratore ed imitatore di Prassitele: poichè non una delle cinque figure lascia pensare ad un attimo di sosta, appena tranquilla o fremente ancora di slancio e vibrante di elasticità, che possa ricondurci a Skopas o, meglio, a Lisippo,<sup>46</sup> ma c'è qui l'abbandono completo delle membra, il riposo assoluto, la dolcezza della sosta, che si manifesta nella languida inclinazione della testa. E tutto ciò è proprio dell'arte di Prassitele, e non ho certo bisogno qui di citare o di rammentare tutte le creazioni prassiteliche, che rispondono a questi caratteri. Ma se tra le opere di Prassitele o che alla sua cerchia possano attribuirsi, si voglia elegerne una che alle nostre meglio si avvicini, credo anche io che è da chiamare a confronto quell'Hermes, di cui la migliore copia ci venne da Andros<sup>47</sup> (fig. 4). Ed il ravvicina-

<sup>46</sup> Si badi: intendo qui parlare solo di ritmo della figura.

<sup>47</sup> DELBRUECK, *loc. cit.*, p. 304.

mento è suggerito, oltre che dalla stretta rispondenza del ritmo, dal fatto che come nell'Hermes di Andros, così anche in nessuna delle figure del sarcofago vi è quel vivace movimento delle braccia, come nel Satiro versante, nell'Apollo Sauroctonos e poi nel Satiro in riposo e nello stesso Hermes di Olimpia, che possa turbare la composta armonia del tronco: con lievissime ed insignificanti varianti le figure del sarcofago hanno le braccia che si distaccano di poco dal corpo: anzi la figura a destra della porta, che è probabilmente e verisimilmente un Hermes, reggeva proprio nella sinistra abbassata il kerukeion, come nella statua di Andros. Vi è di più il motivo della clamide, che in due delle nostre figure, la prima e la quarta, è ugualmente che nell'Hermes appoggiata alla spalla sinistra.

Ma se nel ritmo, nella ponderazione, nell'atteggiamento le figure del sarcofago aderiscono strettamente agli ideali prassitelici e particolarmente alle forme dell'Hermes di Andros, tuttavia c'è nel trattamento anatomico dei muscoli e del torace qualche particolarità che può turbarci e lasciarci perplessi. Non troviamo più qui quella moderazione nel rilievo delle masse muscolari, quella appena tenue trasparenza della struttura ossea sotto la mollezza della carne e la morbidezza dell'epidermide, quella femminile floridezza, che Prassitele amava accentuare nelle sue opere e che rispondeva all'ideale di grazia e di finezza che egli aveva concepito del corpo umano: qui il nudo è trattato con maggior virilità, senza femminee rotondità e sfumature: i pettorali hanno il loro giusto rilievo e precisamente segnati sono gli attacchi delle costole allo sterno; anche l'addome è anatomicamente curato. Nella trattazione del nudo, cioè, l'artefice decoratore ha avuto di mira e seguito un ideale affatto diverso da quello prassitelico e che si avvicina assai più all'ideale lisippeo di magrezza muscolare. Si ritorna a Prassitele, invece, se si consideri l'andamento del solco inguinale, che, nelle figure del sarcofago è quello semi-ovoidale così caratteristico delle opere giovanili di Prassitele,<sup>48</sup> che è così evidente nel Satiro versante e che a mano a

<sup>48</sup> Cfr. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, p. 312 e passim.

mano si attenua e si perde nelle opere posteriori e che non si osserva nell'Hermes di Andros.

Ed è singolare osservare che se nel ritmo, nello schema, le nostre figure riconducono indiscutibilmente all'Hermes di Andros a preferenza delle altre opere prassiteliche, viceversa tra le stesse opere prassiteliche quella che a me pare presenti assai accentuati quei caratteri di mollezza e di rotondità, che non si riscontrano nelle nostre figure, è l'Hermes di Andros. Vero è che noi non conosciamo questa opera, sia stata o no essa di Prassitele, che attraverso copie, che, presentando tra loro notevoli differenze, ci disorientano e non ci permettono di risalire ai caratteri dell'originale; non tutte e quattro le copie principali, infatti, presentano lo stesso trattamento del nudo e tra esse proprio la copia di Andros<sup>49</sup> è quella trattata col minor rilievo possibile di muscoli e di ossa: la meno molle è la copia del Vaticano;<sup>50</sup> che però mi pare sempre abbastanza lontana dalle figure del sarcofago, e nella quale, oltre l'eccesso di rilievo nel collo, non mi pare poi di riscontrare quella cura particolare della trattazione di ogni elemento, specialmente nel torace, che può diventare quasi anacronistica in una figura prassitelica.<sup>51</sup>

Insomma, nulla di più conturbante della analisi attenta nello sforzo di risalire ad un originale! Un originale che pare bello e trovato ad una prima osservazione, ma che subito sfugge e si dilegua! In realtà, sta il fatto che per questo gruppo di figure del nostro sarcofago, e anche per le altre, non bisogna *voler trovare* la corrispondenza esatta, precisa, linea per linea, con le opere che noi conosciamo, e quindi voler rigorosamente risalire ad un prototipo. Nel nostro caso è da tener presente che il sarcofago di Melfi occupa nella serie una posizione eminente, non è opera dozzinale di un marmorario da strapazzo: il decoro, la compiutezza con cui, già ad una prima osservazione, si presentano le singole figure attestano nell'artefice un senso d'arte e un'educazione artistica non comune; sicchè

<sup>49</sup> V. PAPASPIRIDIS, *Guide du Musée National d'Athènes*, p. 63, n. 218.

<sup>50</sup> AMELUNG, *Skulpt. d. vatic. Museum*, II, tav. XII, n. 53.

<sup>51</sup> V. DELLA SETA, *op. cit.*, p. 320.

se pure egli trasse alcuni dei suoi motivi dal repertorio comune,<sup>52</sup> infuse ad esse quel tanto di *suo* che era proprio il frutto della sua educazione e della sua pratica ed esperienza. Anzi, vorrei poter dire che le figure di cui egli decorò il sarcofago superarono se stesse ed i risultati non furono uguali agli intenti. Voglio dire che nel collocare in giro al sarcofago, ad esempio, cinque figure virili nude, certamente egli aveva in animo di tenere a modello le opere del ciclo prassitelico: la stessa ripetizione dello schema ne fa fede; Prassitele era, forse, l'artista che prediligeva, ma egli non potè e non seppe distruggere o fondere quella somma di norme, di precetti, di insegnamenti, che gli venivano dalla lunga osservazione e dalle diverse tradizioni artistiche.

La sua educazione artistica doveva essere complessa ed eclettica, ma non essendo egli tuttavia un artista, e mancando, perciò, di genio creativo e individuale, trasfuse, inconsciamente, nei suoi adattamenti, nelle sue decorazioni, l'eclettismo del suo spirito. Insomma, esaminando e confrontando le figure nude, in me permane l'impressione che esse siano dei decorosi « pastiches » in cui si assommano gli elementi vari di varie scuole ed artisti, passati attraverso lo spirito eclettico di un decoratore romano.

Del resto la composizione, più o meno abile, di simili « pastiches » è un luogo comune in tutta la decorazione post-classica e romana e si citino ad esempio i rilievi del proscenio del teatro di Dioniso in Atene,<sup>53</sup> dove, pure con assai minor finezza, con forme tozze ed appesantite, è possibile riconoscere in tutte le figure virili nude, insieme confuse, reminiscenze prassiteliche, lisippee ed anche ricordi di forme più tarde.<sup>54</sup>

Le figure del sarcofago si differenziano tra loro per le teste; ed è soltanto in base alle teste che è possibile l'una o l'al-

<sup>52</sup> Anche la figura di Hermes, nello stesso schema, è comune nella decorazione dei sarcofagi. Più o meno conservata, ma sempre riconoscibile, la si ritrova nel lato posteriore del sarcofago Colonna (cfr. MOREY, *op. cit.*, tav. 55), in un sarcofago da Denizli (*id.*, fig. 68), nel sarcofago di Claudia Sabina (*id.*, fig. 10).

<sup>53</sup> Cfr. *Mon. d. Ist.*, IX, tav. XVI e Svoronos, *op. cit.*, tav. LXI, LXII, LXIII.

<sup>54</sup> Il piccolo Pan o Satiro danzante dietro Dioniso, nella 2ª lastra, ad es. in forme appesantite, appartiene al repertorio ellenistico di figure in vivace movimento di torsione.

tra designazione. Tuttavia e perchè le teste sono assai guaste, e perchè i caratteri differenziali, che l'artefice ha voluto assegnare alle sue figure a me sembrano affatto banali, non mi pare il caso di insistere troppo sull'argomento. Ma non posso fare a meno di confessare che i riferimenti addotti dal Delbrueck mi sembrano assai poco chiari. Non mi è chiaro, per esempio, il confronto tra le figure dei due eroi (secondo del lato anteriore e secondo del lato posteriore) e il Teseo Ince-Blundell.<sup>55</sup> Non mi pare un riferimento troppo suadente per le forme del corpo, nè tanto meno per le teste: diversa è l'inclinazione delle teste, e quindi diversa la direzione dello sguardo e diverso affatto l'elmo, sulla cui concomitanza di forma si ferma il Delbrueck. L'artefice del nostro sarcofago volle in qualche modo indicare nelle due figure la loro essenza guerresca. E credette sufficiente, perciò, indicare sommariamente e *pittoricamente*<sup>56</sup> sullo sfondo le armature; e ornare il capo degli eroi dell'elmo, privo affatto degli ornamenti che caratterizzano l'elmo del Teseo Ince-Blundell.

Il Delbrueck dice che per la testa della prima figura del lato breve destro non ha saputo trovare analogie: egli dà alla figura il nome di Odisseo, riconoscendo nel gruppo una rappresentazione del ratto del Palladio: non discuto l'interpretazione, del resto probabilissima; ma ammettendo, perciò, che alla prima figura spetti il nome di Odisseo, non è difficile immaginare, anche senza trovare un riscontro fedele tra le opere a noi pervenute, come l'artefice abbia potuto chiaramente contrassegnare l'aspetto dell'eroe, non dissimile stilisticamente nella figura dalle altre: il tipo dell'eroe era oramai fissato nell'arte: il pileo e il volto barbato bastavano per designarlo e perciò il nostro decoratore potè di sua mano e di sua fantasia modellare la testa della figura, dispensandosi di attenersi ad un modello determinato e dispensandoci, perciò, da una faticosa e forse vana ricerca!

<sup>55</sup> V. DELBRUECK, *l. cit.*, p. 304 e *Abhandl. d. Bayer Akad. d. Wissen.*, XX, p. 559, tav. 2.

<sup>56</sup> Solo in questa aggiunta delle armi sul fondo delle nicchie io vedo un elemento pittorico; non capisco come potrebbe affermarsi che le figure stesse derivano da un prototipo pittorico; v. DELBRUECK, p. 304.

Faticosa e vana la ricerca, e pericolosa aggiungerò, quanto più è insistente: ed è forse il caso della testa del quinto eroe, Diomede, secondo la suddetta interpretazione: per la quale testa il Delbrueck ricorda, come assai simile, la testa dell'atleta di Efeso ed una testa del Museo di Dorpat.<sup>57</sup> Ma confesso che i confronti non riescono a convincermi: certo la testa del nostro eroe ha la rotondità di tutte le teste attiche, e i capelli sono trattati non in ciocche rigide e separate; ma gli altri particolari del volto ci sfuggono per la cattiva conservazione del pezzo e non è quindi possibile fare un esatto confronto con le teste citate dal Delbrueck; anzi mi pare che la testa di Dorpat<sup>58</sup> si allontani dalla nostra per un più accentuato ovale del volto e, per quanto si può giudicare, per un maggior languore dell'espressione.

\* \*

Quanto son venuta via via chiarendo circa la quasi impossibilità di poter risalire, per ogni figura, ad un determinato prototipo e circa l'opera personale elaboratrice e complessa dell'artefice, sarà ancor più avvalorato dall'analisi delle rimanenti figure.

Del lato anteriore del sarcofago restano da considerare ancora tre figure. Le due figure estreme sono disposte « a pendant »; a sinistra un Apollo citaredo, a destra una matura figura barbata sedente; non mi fermo sulla figura di Apollo, insignificante, e per la quale non è il caso di insistere su confronti; ma certo non opportuno, nè convincente mi pare il confronto che il Delbrueck fa tra questa figura e l'Ermafrodito di Berlino.<sup>59</sup> A me pare che tra le due figure non possa condursi altro confronto che quello che sorge dal movimento del braccio destro ugualmente sollevato e dalla molle trattazione anatomica del torso, che rende verisimile la collocazione nel IV secolo anche del prototipo della figura del sarcofago; ma anche

<sup>57</sup> *Loc. cit.*, p. 297, fig. 7.

<sup>58</sup> V. M. BIEBER, *Der Paris des Euphranor und Junglingskopf aus dem IV Jahr.* in *Jahrb. d. Arch. Inst.*, 1910, p. 159, tav. V.

<sup>59</sup> *Loc. cit.*, p. 304; cfr. FURTWÄNGLER, *Ueber Statuenkopieen cit.*, p. 528 sgg., XII.

per questo io faccio le mie riserve per la rigorosità dei confronti, perchè specialmente per quanto riguarda la trattazione delle parti nude non è possibile sapere fino a che punto si sia spinta la fedeltà dell'artefice al suo o ai suoi modelli, come abbia saputo impadronirsi dei mezzi già acquisiti dell'arte e fino a che siano giunti l'abilità e il gusto personali. Quanto al paragone con la testa Woburn-Abbey<sup>60</sup> io non so veramente che cosa si possa argomentare da questo confronto: la testa Woburn-Abbey è quella di un Paride, coperta dall'ovvio berretto frigio: la nostra testa è assai guasta nel volto; forse non c'è che la somiglianza nella trattazione della chioma a riccioli morbidi e staccati, ma per l'artefice del sarcofago questa era diventata una maniera comune: le chiome di tutte le figure sono così trattate.

Meno semplice è la trattazione dell'altra figura, poichè ci porta a più complesse osservazioni: se per la figura di Apollo pochi e non interessanti erano i confronti a cui siamo stati condotti; se, cioè, l'immagine del dio citaredo non ha subito suscitato il ricordo di un'opera d'arte simile, non avviene lo stesso per la figura del dio barbato, per il quale i confronti sorgono immediati e spontanei; perciò mi pare assai strano che il Delbrueck non abbia in proposito saputo se non dire che ricorda nell'aspetto ed anche nella raffigurazione del corpo e della testa il Serapide di Bryaxis. A me pare che i confronti più spontanei e più immediati sono quelli con i rilievi in cui appare la figura di Asclepio sedente: rilievi votivi che appartengono a due gruppi principali: quelli provenienti dall'Asklepieion di Atene e quelli provenienti dall'Asklepieion di Epidauro.

Non tutti interessanti per noi quelli provenienti da Atene,<sup>61</sup> ma tra essi si consideri il rilievo votivo di Nicia e Mnesimachos ad Asclepio e Igea<sup>62</sup> (fig. 5). Tra i rilievi di Epidauro si ricordi quello in cui Asclepio è assiso sul suo trono, a sinistra, vestito dell'himation, che lascia scoperto il petto, con lo scettro nella mano sinistra, i piedi sullo sgabello; e al quale

<sup>60</sup> DELBRUECK, *l. cit.*

<sup>61</sup> Cfr. GIRARD in *Bullet. de corr. hellén.*, I, 1877, p. 159 sgg.

<sup>62</sup> SVORONOS, *op. cit.*, tav. XXXVI, 4 e PAPASPIRIDIS, *op. cit.*, p. 236-37, n. 1335.

un giovane cavaliere porge un'offerta, trattenendo con l'altra mano per le briglie un cavallo.<sup>63</sup> E più che tutti i rilievi insieme di Atene e di Epidauro si confrontino i due rilievi trovati nel sacro recinto dell'Asklepieion, i più belli e più fini tra tutti, che lo Svoronos interpreta come rappresentazioni di Zeus



Fig. 5.

e Asclepio<sup>64</sup> (fig. 6). Ma da tutti questi rilievi, non appartenenti allo stesso tempo e differenti per tecnica e finezza, non è possibile trarre conclusione alcuna di ordine stilistico o artistico:<sup>65</sup> interessanti essi sono per la storia del tipo, che godé

<sup>63</sup> SVORONOS, *id.*, tav. LVII; PAPASPIRIDIS, *id.*, p. 247, n. 1392.

<sup>64</sup> *Id.*, *ibid.*, tav. XXXI, 173, 174.

<sup>65</sup> Non è il caso, s'intende, di entrare in merito della questione se i due rilievi di Epidauro debbano o no ritenersi copie dell'idolo di Trasimede. Nega ciò lo Svoronos per il confronto con le numerose rappresentazioni di monete: l'argomentazione dello Svoronos

larghissima fortuna: il tipo, cioè, di un dio maturo, coperto più o meno del solo himation, seduto o semisdraiato su di uno sgabello o poltrona, in un atteggiamento di riposo o di abbandono, e così noi lo troviamo a rappresentare l'immagine non solo di Asklepio, ma anche di altri dei: la figura di uno dei due citati rilievi gemelli di Epidauro è, secondo lo Svoronos, quella di Zeus; Zeus è, secondo lo Svoronos, la figura sedente sulla base di Epidauro;<sup>65</sup> Zeus è da riconoscersi in un rilievo da Gortyna;<sup>67</sup> sul rilievo del Teatro di Dioniso, Zeus è rappresentato nel medesimo atteggiamento.<sup>68</sup> E certamente in uno schema alquanto simile doveva essere raffigurato, secondo quanto si può dedurre dalle non poche, ma non sicure e fedeli repliche e più dalle antiche fonti scritte, il Serapide di Alessandria, forse da attribuirsi a Bryaxis.<sup>69</sup> Nel repertorio di queste rappresentazioni si colloca, infine, anche la figura del nostro sarcofago. Tra le varianti e le ripetizioni del tipo difficile, per ciò, se non impossibile sarebbe il voler risalire ad un prototipo determinato; in ogni modo, se si volesse arrischiare l'idea di un modello celebre non sarebbe da pensare che all'idolo crisoelefantino dell'Asklepieion di Epidauro, opera di Trasimede di Paro, o al Serapide di Briasside. Ma tali avvicinamenti andrebbero intesi in un senso molto lato, poichè, ripeto, non è il caso di condurre analisi e confronti stilistici; solo si può tracciare la storia del tipo. In ogni caso, aggiungo però, più facilmente si potrebbe ammettere a capo di tutte le rappresentazioni e varianti la statua di Trasimede, subito divenuta famosa e popolare e del cui motivo dovette, con gran libertà, servirsi la piccola arte industriale per gli innumere-

nos non riesce a convincermi: poichè la sua passione innovatrice e ribelle l'induce ad affermare che gli abili maestri del IV secolo che crearono i due rilievi nè copiarono la statua di Trasimede e nemmeno soltanto la imitarono liberamente; e questa mi pare affermazione arrischiata. Non discuto le interpretazioni, plausibili, delle due figure (Asklepio e Zeus): ma senza dubbio ha ragione di ritenere i due rilievi affatto simili per tecnica e perfezione, contro il Kavvadias, che ritenne il 2° (Zeus) un'opera di tempo romano, e contro il Lechat, che ritenne invece il 2° più antico e migliore del primo. Non so se si possa poi accettare, con lo Svoronos, che i due rilievi siano due metope dell'Asklepieion.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, tav. LXVIII, p. 148 sgg.

<sup>67</sup> *Id.*, *abb.* 191; cfr. REISCH, *Griech. Weigesch.*, p. 134, 1.

<sup>68</sup> *Id.*, tav. LXVII, 1422, p. 367, 369; cfr. *Athen. Mitth.* 1880, p. 69.

<sup>69</sup> Cfr. AMELUNG, *Le Serapis de Bryaxis* in *Revue arch.*, 1903, II, p. 177 sgg.

voli ex-voto; potè così rapidamente avvenire che attraverso trasformazioni e varianti si perdettero le particolarità stilistiche e artistiche del modello e solo fu conservata l'impronta del tipo; meno facile mi pare poter credere che il prototipo debba riconoscersi nel Serapide di Briasside, perchè del mo-

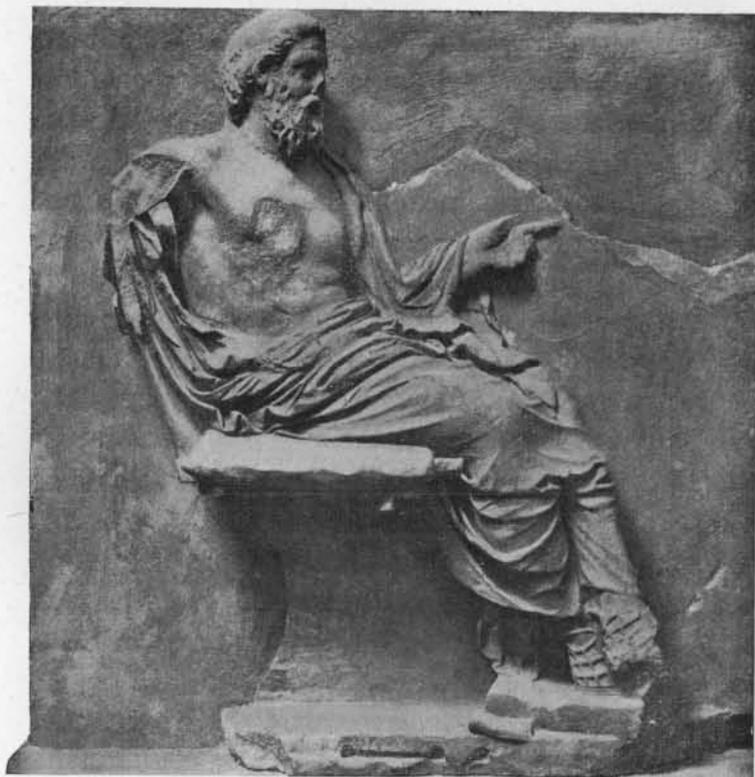


Fig. 6

tivo non tanto facilmente poterono impadronirsi artisti, copisti ed artefici: si sa che il semplice avvicinarsi all'idolo del Serapaeum era ritenuto mortale e causa di gravi sciagure; perciò se le rappresentazioni di Serapis a noi pervenute sono numerose, tuttavia non si può sperare di trovare tra esse delle copie che riproducano esattamente l'originale; inoltre le dimensioni della statua e la sua tecnica non permettevano di prenderne dei calchi.<sup>70</sup> Ciò, naturalmente, non potè permettere

<sup>70</sup> Ved. AMELUNG, *l. cit.*, p. 188.

che l'opera divenisse popolare e che dei suoi motivi si arricchisse, con favore, il repertorio degli artefici. Del resto, si badi, gli esemplari ritenuti più fedeli tra le copie o derivazioni del Serapide di Alessandria, mostrano il dio affatto vestito con chitone e himation.<sup>71</sup>

Oltre la ripetizione del tipo, del resto assai sbiadita e trascurata, ogni altra analogia con i ricordati monumenti è da escludersi per la figura del sarcofago. Quel morbido e naturale abbandono, che è caratteristico delle opere migliori e specialmente dei due rilievi di Epidauro, siano o no essi repliche fedeli della statua di Trasimede, il naturale atteggiamento delle braccia, l'incrociarsi così pieno di vita dei piedi sono motivi affatto perduti; l'himation mollemente ricadente dal dorso non è più, nella figura del sarcofago, che poco drappo avvolto intorno alle gambe; lo stesso caratteristico seggio non è più che un insignificante sgabello su cui la figura non siede, ma appena si poggia, con un assai sgradito senso di instabile equilibrio.

Io non so se il Delbrueck, riferendo particolarmente la figura del sarcofago al Serapide di Alessandria, abbia voluto porre in ispecial modo al tipo della testa; per la quale è esclusa affatto ogni affinità col nobile e severo tipo delle teste di Asklepio, quale ci appaiono nei migliori rilievi; e certo l'aspetto un po' incolto delle chiome e della barba nella figura del sarcofago potrebbe lasciar pensare alle caratteristiche proprie delle teste di Serapide, dalla capigliatura possente come una criniera, dai riccioli ribelli, dalla barba folta e riccioluta e non simmetrica: si confrontino i tipi principali, specialmente quello citato del Museo di Alessandria. Ma io credo esagerato il voler attribuire al decoratore del sarcofago tali spiccati intendimenti; a me pare che era questa la sua maniera di rendere le chiome, a ciocche distinte dal lavoro del trapano: in siffatto modo, l'ho già notato, sono rese le chiome di tutte le figure.

Concludendo, quindi, senza ulteriori dilungamenti io ritengo che anche questa figura, non felice, fu creata dall'artefice in uno schema oramai comune nel repertorio dei modelli

<sup>71</sup> Cfr. la statua di Serapis del Museo di Alessandria in AMELUNG, *l. cit.*, tav. XIV.

e con riferimento vago e indistinto a tipi che egli certamente conosceva e ricordava: non è fuori luogo ricordare che il tipo era divenuto di repertorio assai presto e non era sconosciuto

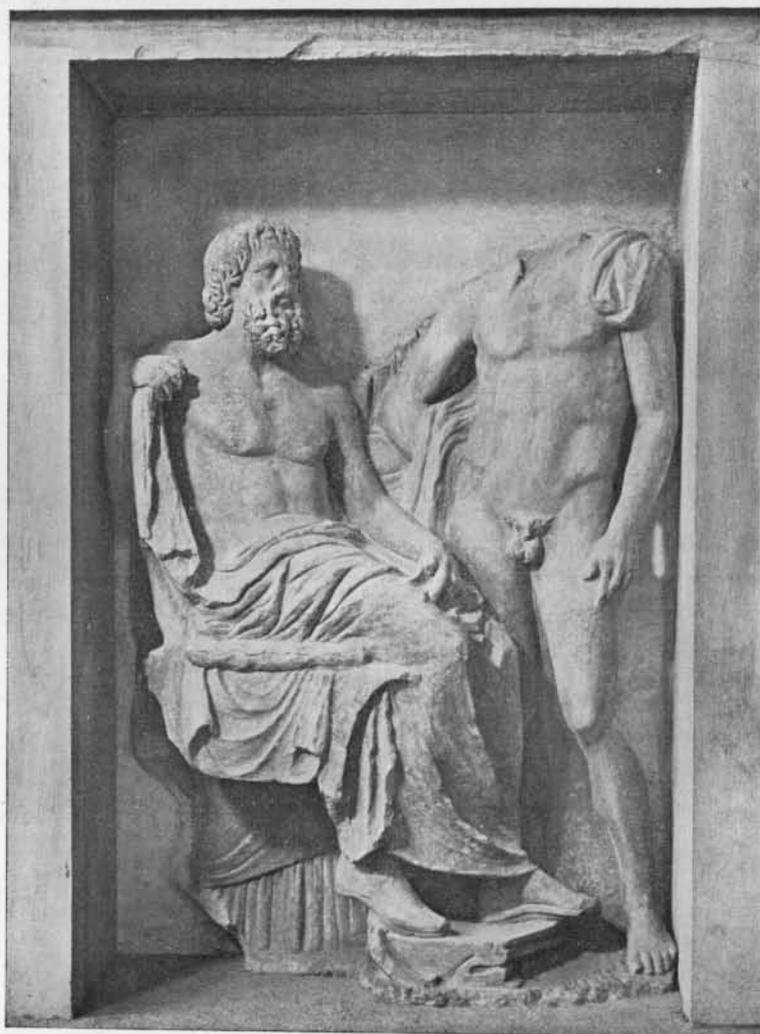


Fig. 7.

neanche nelle officine dei marmorari delle stele: basti menzionare la stele del IV secolo trovata presso Eleusi<sup>72</sup> (fig. 7).

Tralascio di fermarmi sulla figura giovanile, immediata-

<sup>72</sup> CONZE. *Attische Grabreliefs*, tav. CXXXVI, 4700, p. 148-149.

mente precedente, poco interessante in se stessa e mal riuscita; il torso largo e possente mal si regge sulle gambe slanciate e quindi tutto l'insieme risulta tozzo e schiacciato. Non saprei indicare neppure per il tipo un addentellato plausibile; sta il fatto che è questa una figura affatto banale e solo si può dire che il trattamento del panneggio non è diverso da quello delle figure già descritte e quindi, se si potesse rintracciare un prototipo, questo apparterebbe allo stesso ambito artistico delle altre figure.

\* \*

Resta da considerare il lato posteriore del sarcofago. Ma non a lungo ci occuperà l'osservazione delle figure che ornano questo lato, palesemente negletto e trascurato. Come i motivi decorativi sono qui meno ricchi che negli altri tre lati, anche la decorazione figurata non dovè troppo occupare e preoccupare il decoratore. Le figure, scorrette nelle proporzioni, sono trattate senza alcuna cura, disposte nelle nicchie senza armonia e senso estetico. Se non si sapesse che il fatto di trascurare l'ornamentazione del lato posteriore è ovvio nei sarcofagi, si crederebbe che un altro men fine decoratore si sia occupato di questa faccia posteriore. Non pare credibile che una stessa mano abbia modellato le belle figure femminili degli altri lati e le banali figure che ornano le nicchie del lato lungo secondario.

Che la prima figura femminile sia quella di una supplice è probabile: del resto io non discuto le interpretazioni; ma nella ricerca del presumibile prototipo sarà vano voler ritrovare le particolarità che caratterizzano le supplici; poichè io credo che gli elementi e gli attributi per così caratterizzare la figura siano aggiunte e creazioni del decoratore; il quale, a me pare abbia avuto a modello la figura di un'Afrodite seminuda a cui abbia aggiunto di suo il chitone e gli attributi. Cioè: l'himation avvolto intorno alle anche e riunito davanti in un gruppo è proprio del tipo così diffuso delle Afroditi uscenti dal bagno e che si torcono la chioma; l'esemplificazione potrebbe

essere infinita: ricordo solo una Venere Anadiomene del Gabinetto delle Maschere,<sup>73</sup> un ritratto di Giulia Soemia in sembianze di Afrodite del Museo Chiaramonti,<sup>74</sup> una Venere al bagno del Museo di Napoli:<sup>75</sup> si osservino anche la graziosa Afrodite di Nocera del Museo di Napoli<sup>76</sup> e un piccolo bronzo da Ercolano;<sup>77</sup> come le Veneri che si torcono la chioma la nostra figura ha i capelli sciolti sulle spalle: non ha però le braccia sollevate. Ma l'argomento principale e persuasivo per la mia ipotesi è offerto dall'incoerente foggia del vestire; l'himation stretto quasi di proposito, perchè non sfugga, è concepibile in una figura di Venere pudica, ma è fuori luogo in una figura già rivestita del chitone, dove potrebbe essere immaginato soltanto come nell'atto di scivolare dalla persona, da nulla e da nessun modo trattenuto. Ma, ripeto, questa, come le altre, è una figura tirata giù alla buona, senza soverchia cura; lo rivelano abbastanza le brutte proporzioni dell'insieme: i fianchi si modellano troppo più in giù della vita; le gambe sono perciò troppo corte e tutta la persona tozza.

Della seconda figura virile nuda si è già parlato a proposito del tipo virile nudo.

La figura centrale è quella assai ovvia di una Afrodite che regge tra le braccia lo scudo: si ricollega, quindi, al tipo assai diffuso a cui appartengono l'Afrodite di Capua, la Nike di Brescia, qualche Afrodite in gruppo con Ares,<sup>78</sup> qualche gruppo di imperatore e imperatrice,<sup>79</sup> opere che si ricollegano forse tutte all'Afrodite dell'Acrocorinto;<sup>80</sup> il tipo è diffusissimo, e si ritrova in tanti monumenti minori, tra i rilievi della colonna Traiana, sul noto sarcofago di Megiste del Museo di

<sup>73</sup> AMELUNG, *Skulpt. d. vatic. Mus.*, II, tav. 75, 433.

<sup>74</sup> *Id.*, *ibid.*, I, tav. 80.

<sup>75</sup> Cfr. REINACH, *Répert. d. la stat.*, I, p. 321.

<sup>76</sup> *Antich. d'Ercolano*, t. VI, 2° dei bronzi, tav. XVII.

<sup>77</sup> Cfr. per tutte BERNOULLI, *Aphrodite: ein Baustein zur griech. Kunstmythologie*, p. 295 sgg.

<sup>78</sup> Gruppo in Firenze, v. REINACH, *Rep. de la stat.*, I, p. 346.

<sup>79</sup> Nel Museo Capitolino, v. STUART-IONES, *A Catalogue of ancient sculptures*, pl. 73.

<sup>80</sup> Ma che l'Afrodite dell'Acrocorinto, che noi conosciamo dai tipi monetari di Corinto, sia il prototipo della Afrodite di Melos, della Nike di Brescia, dell'Afrodite di Capua, ecc., è questione ancora sub-judice: lo contesta anche recentemente il BRONEER (*The armed Aphrodite on Acrocorinth and the Aphrodite of Capua in University of California Publications in Classical Archaeology*, vol. I, N. 2, p. 65-84, 1930); ma con-

Atene,<sup>81</sup> in gruppo con Ares su di un sarcofago Mattei,<sup>82</sup> su monete e su gemme.

Quella del sarcofago appartiene alla variante del tipo in cui la figura è rivestita di chitone,<sup>83</sup> mentre l'himation, scivolato dalle anche, è trattenuto dalla gamba sinistra sollevata. Le scorrettezze dell'esecuzione sono qui più evidenti che nella precedente figura: anche qui i fianchi sono mal modellati e anche questa figura è assai tozza: la gamba sinistra non si appoggia, come in tutte le repliche del tipo, su di un elmo o su di un globo, ma su di un sottilissimo rialzo: non si giustifica, quindi, l'accentuata piegatura della gamba sinistra, lo scudo è falsamente collocato di pieno prospetto: la dea non potrebbe nè specchiarsi, nè scrivervi; ma lo scudo è ugualmente così mal rappresentato nella figura corrispondente del sarcofago licio, che si avvicina assai alla nostra, quindi anche nella nostra il gesto dovrebbe reintegrarsi come quello di una scrivente.<sup>84</sup>

Cioè: la figura del sarcofago è da collocarsi tra quelle in cui il tipo ha subito una contaminazione con un tipo di Nike; rimangono ad essa l'atteggiamento e le caratteristiche di una Afrodite, ma è rappresentata nell'atto, proprio di una Nike, di eternare il nome di un vittorioso: ed è questo proprio il

---

fesso, le sue argomentazioni, che spesso mi sembrano sottilizzazioni, non riescono a convincermi; ed io propendo per la vecchia opinione del Furtwängler (in *Meisterv.*) secondo il quale l'Afrodite di Melos e l'Afrodite di Capua si ricollegano all'idolo del tempio dell'Acrocorinto.

<sup>81</sup> ROBERT, *Ant. Sarkophagreliefs*, II, tav. L, N. 138.

<sup>82</sup> ROBERT, *Ant. Sarkophagreliefs*, III/2, tav. LXI, p. 235, N. 192.

<sup>83</sup> Cfr. BRONEER, *op. cit.*, p. 76.

<sup>84</sup> Potrebbe essere questa una variante del tipo della Afrodite specchiantesi nello scudo, e non viceversa: perciò non credo che l'Afrodite di Capua debba reintegrarsi nel gesto di scrivere sullo scudo: l'Afrodite di Capua è una Venus victrix, ma in un significato sui generis: l'Afrodite che calpesta l'elmo di Ares non potrebbe poi coerentemente glorificare Ares stesso nel nome del vincitore, che segna sullo scudo; e più mi pare logico pensare che Afrodite, cioè la bellezza, sia qui vittoriosa della forza e le armi di Ares in sua mano non sono più che oggetti per la sua toilette. Del resto sullo sviluppo di questo tipo e di questo concetto spero di poter trattenermi a lungo in un prossimo lavoro. Non ho approfondita la questione, perchè non ne era ora il caso, ma a me pare di poter ritenere che a capo di tutte le rappresentazioni sia una Afrodite e non una Nike, come pensa il Broneer; poi il tipo di Afrodite specchiantesi si è mutato in quello di una Afrodite scrivente e da ciò è sorta la creazione di un tipo di Nike vero e proprio. L'Afrodite di Capua si colloca tra le figure del 1° tipo; la figura del sarcofago di Melfi, quella del sarcofago licio, ecc., si collocano tra quelle del 2° tipo.

concetto vero della Venus Victrix, concetto a cui si ricollegano anche le figure di Afrodite con trofei.<sup>85</sup>

Per la seguente figura, un'Artemide evidentemente, il Delbrueck rileva l'analogia stilistica con l'Afrodite di Epidauro, nel trattamento dei capelli, nel volto, nel trattamento del panneggio.<sup>86</sup> Certo in tutte e due le composizioni è notevole il contrasto tra il chitone diafano e l'himation a pieghe profonde: ma non insisterei troppo su queste analogie. Però indiscutibile è la relazione tra la figura del sarcofago e la rappresentazione delle monete di Antonino e Faustina e della gemma Karapanos;<sup>87</sup> se, quindi, nelle monete e nella gemma è da riconoscere una ripetizione della figura di Artemide Caria, che secondo la descrizione di Pausania era rappresentata danzante ἐν ὑπαίθρῳ, probabilmente presso il noce sacro della leggenda, allo stesso originale si ricollega anche la nostra figura.

Nè più a lungo è da dire intorno all'ultima figura: quella di Meleagro sedente su di una sporgenza rocciosa. Lascia plausibilmente pensare alle figure lisippee sedute e soprattutto la mutilazione di tutte e due le gambe rende il torso assai simile a quello proveniente da Smirne, ora al Louvre<sup>88</sup> e che si è voluto considerare come quello di una replica dell'Eracle epitrapezio di Lisippo; e non è inverisimile il ritenere che per rendere l'aspetto del giovane cacciatore, il nostro artefice si sia ispirato alle inquiete creazioni lisippee e propriamente alle rappresentazioni di Ercole, che per attributi e prestantza ha con Meleagro tante affinità.

\* \*

Ogni figura del sarcofago ci ha, dunque, particolarmente interessato e qualcuna di esse ci ha offerto il modo di affrontare questioni e problemi delicati; sicchè io sono venuta via via esponendo idee e soluzioni, che mi dispenserebbero dal for-

<sup>85</sup> V. il lato posteriore del sarcofago licio del M. Naz. di Atene cit.

<sup>86</sup> *loc. cit.*, p. 303-304.

<sup>87</sup> *Id.*, p. 305, fig. 10.

<sup>88</sup> SPRINGER-RICCI, *Manuale di Storia dell'Arte*, I, p. 264, fig. 464.

mulare la solita conclusione; ma poichè le « conclusioni » sono sempre necessarie per l'onore della forma e utili, perchè bastano spesso da se stesse e fanno risparmiare la pena di faticose letture, concluderò o sintetizzerò anche io!

Che le figure del sarcofago di Melfi facciano capo a classici modelli è evidente sin dalle prime superficiali osservazioni, e questa prima immediata impressione è perfettamente confermata e ribadita dall'analisi attenta di ogni motivo. Ma attraverso questa analisi non è possibile risalire con precisione a determinati e sicuri prototipi e si rivela, ciò che in sulle prime non si sarebbe sospettato, una certa personalità dell'oscuro decoratore, che imprime in ogni figura, pur non originale, l'orma della sua educazione eclettica; un'educazione artistica, che aveva le sue tendenze e le sue simpatie, che non esorbitano dalla migliore arte del IV secolo.

E dico semplicemente: *arte del IV secolo*, senza pretendere di precisare nomi e scuole. Quest'umile artefice poteva sapere o aver visto delle antiche creazioni molto più di quel che conosciamo noi e le sue conoscenze della plastica greca potevano essere seminate di « Bausteinen » molto più che le nostre. Noi siamo male avvezziati a indicare la grande arte dei secoli più gloriosi coi nomi di uno o due degli artisti che la tradizione o il caso ci hanno tramandato e perciò di fronte ad un'opera che abbia, ad esempio, le caratteristiche del IV secolo vogliamo pensare soltanto a Skopas, Prassitele o Lisippo: di qui confronti, riferimenti, preconcetti e ostinazioni non so quanto utili all'arte stessa.

A noi sfugge quanto all'incremento e allo sviluppo delle forme artistiche abbiano contribuito, coi grandi, gli artisti minori della Grecia, sfuggiti alla storia; e ciò genera spesso quelle indecisioni, quelle incertezze, quella disparità di giudizi di fronte ad una stessa opera, che, a chi giudichi con maggior freddezza, sono ragioni di indicibile fastidio. Non dimenticherò il disagio incontenibile (sia permesso il ricordo personale) da me provato quando, tentando di farmi un po' di luce sulla personalità di Skopas, rileggevo e seguivo quello che gli sto-

rici dell'arte avevano già scritto sull'argomento: una stessa opera era indifferentemente attribuita ora a Skopas, ora a Prassitele; le parecchie copie palesi di una stessa opera o testa erano separate per attribuirle all'arte dei diversi artisti; ostinata ricerca di caratteri scopadei in opere che nulla avevano a fare con l'arte di Skopas! E tutto questo, ripeto, dipende, io credo, non da altro che dal pregiudizio preoccupante di non sapersi distaccare dai nomi dei più grandi scultori, mentre, specialmente nei tempi che seguirono immediatamente i grandi maestri, non saranno mancati artisti, che avranno fusi i caratteri dell'arte dei maggiori predecessori.

Non voglio fuorviare; ma serva ciò a dimostrare che quando si ricercano i prototipi migliori osservando le opere tarde, le copie, le varianti, le forme decorative, non si esageri nel riferire l'uno o l'altro motivo alle creazioni dei maestri più celebri per il ripetersi dell'una o dell'altra particolarità stilistica: si pensi a quanto dell'arte antica ci sfugge ancora. E a ciò si aggiungano quel tanto di nuovo, di diverso, spesso di eclettico, quelle varianti più o meno profonde, che vanno attribuite all'opera personale del copista o del decoratore, non sempre affatto incapace ed ignorante.

Nel nostro caso particolare, le figure se pure evidentemente vadano ricondotte a modelli classici, erano già divenute di repertorio, come è dimostrato dal loro ripetersi sui monumenti delle arti minori ed industriali: la ricerca della loro paternità è, perciò, resa ancora più difficile.