

1035

PAOLO ORSI

# NUOVE ANTICHITÀ DI GELA

CON 5 TAVOLE E 18 INCISIONI — DISEGNI DI R. CARTA.

Estratto dai *Monumenti Antichi*  
pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei  
Vol. XIX — 1908.

ROMA  
TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI  
PROPRIETÀ DEL CAV. VINCENZO SALVIUCCI

1908

Bibliothèque Maison de l'Orient



143424

A' Monsieur Edm. Pottier  
hommage & remerciements  
de Orsi

PAOLO ORSI

---

# NUOVE ANTICHITÀ DI GELA

CON 5 TAVOLE E 18 INCISIONI — DISEGNI DI R. CARTA.

---

Estratto dai *Monumenti Antichi*  
pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei  
Vol. XIX — 1908.

---

ROMA  
TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI  
PROPRIETÀ DEL CAV. VINCENZO SALVIUCCI  
1908

---

È trascorso poco più di un anno dalla pubblicazione del mio ponderoso volume su: *Gela. Scavi 1900-1905* (*Monum. Antichi dei Lincei*, vol. XVII), e già nuove scoperte incalzano e si aggiungono alle precedenti. Un suolo generoso, che si crede e si dice sempre esaurito, nuove e gradite rivelazioni quasi quotidianamente prepara allo studioso.

Per la topografia, così deficiente, della città, per l'architettura e la coroplastica sono di grande significato le scoperte in contrada Molino a Vento delle fondazioni quasi complete di un tempio arcaicissimo<sup>(1)</sup>, con numerose terrecotte architettoniche, frantumate più che frammentate bensì, ma raccolte in tal copia, da confermare ai Gelesi antichi la fama d'industri fabbricanti di placche architettoniche figurate. Ma non basta. Il frontone orientale del santuario era decorato di una composizione figurale fittile di grandi dimensioni, di cui la campagna di quest'anno (1907-1908) ci ha restituito taluni frammenti, così mutili ma pur così belli nella loro smagliante policromia, da far diminuire il rimpianto per lo stato ruinoso in cui ci sono pervenuti, forse per colpa degli antichi stessi, che rasero al suolo il tempio, per ricostruirlo un centinaio di metri più ad oriente. Gli acroteri del

tempio erano adorni di Gorgoneia così colossali, di cui non si aveva sin qui esempio, ed anche di codesti, accanto a frammenti minori, si ricuperò un avanzo veramente insigne. Per tali fatti l'arcaica arte siceliota ci si disvela, sia pure in modo incompleto, sotto un aspetto al tutto nuovo.

Ma come per lo passato le offese maggiori ai monumenti e soprattutto alle necropoli di Gela vennero dagli scavatori di frodo, peste e rovina d'ogni antica città, così adesso, malgrado le recenti disposizioni di legge, malgrado le persecuzioni della polizia ed i processi, sempre riusciti in vano per benevolenza di magistrati e per blandizie del codice, la incorreggibile genia dei *τυμβωρύχοι*, cacciata dalla città, dove più facile è la vigilanza, si è buttata nelle deserte e desolate campagne di oriente, sfidando malaria e disagi, e saccheggiando alla lesta quanto più poteva. Ciò che io pubblico in questo articolo non è che una parte, nè so se la migliore, di ciò che una banda seppa scoprire nell'ultimo triennio. Materiale acquistato di seconda mano dal Museo ed a lauto prezzo, senza che si potesse appurare, tranne per qualche pezzo, il preciso luogo di origine, gelosamente tenuto segreto. In tesi generale si può però ritenere come sicura la provenienza dalle contrade ad oriente della città, dove esistevano villaggi e fattorie ancora non affatto ten-

(<sup>1</sup>) Cenno preliminare in *Notizie* 1897, p. 38 e segg.

tate dall'archeologo (Orsi, *Gela*, p. 731 e segg.). La gran penuria dei bronzi antichi in Sicilia viene per una volta tanto compensata dal ricupero di due eccellenti campioni; l'uno di arte calcidese; attico, probabilmente, l'altro. Ma sono sempre i vasi fittili che tengono il primato in Gela. Accanto ad un raro saggio della pittura corinzia ed a due coppe attiche non comuni, ho la fortuna di far conoscere un maestro nuovo con una rara figurazione, ed un nuovo « Liblingsname ». Ho aggiunto in fine due modestissime opere di scultura, gli unici saggi che sin qui possediamo della plastica marmorea gelese.

Come la mitica Fenice, Gela miracolosamente risorge a strappi dalle sue ceneri, dalle ruine e dai sepolcri; ed i documenti di questa felice *καλυγενεσία*, adunati nella sala gelese di Siracusa, sono testimoni della passata sua gloria e fortuna.

## I.

## Patera geometrica di arte locale.

Il grande frammento di patera a fig. 1 misura un diametro massimo di mm. 155, ed è stato donato al Museo dal cav. Giacomo Navarra-Bresmes, il quale, circa la provenienza, non seppe dare che la vaga indicazione: dalle contrade di Capo Soprano. Il fondo ne è bianco sporco, la decorazione bruna, meno in qualche piccolo tratto, dove per imperfetta cottura è rimasta rossa. Nella convessità esteriore i motivi ornamentali constano di serpentine alternate con rette che avvolgono la periferia; nel cavo invece una ondulata al margine con fascia piena, e poi dei motivi geometrico-floreali disposti attorno ad un disco centrale, ove è inscritta una clepsidra.

L'aspetto del vaso, la forma dell'ansa, il colore del fondo, nonchè l'insieme del sistema decorativo ci lasciano alquanto perplessi circa l'assegnazione di questo modesto articolo ceramico. Esclusa assolutamente l'Attica ed il ciclo dell'arte corinzia, s'inclinerebbe alle fabbriche c. d. asiatico-insulari. Ma nella incertezza che ancora domina fra i ceramografi su tale materia, non riesce di trovare riscontri diretti e precisi. A Thera sono in gran voga i piatti alquanto profondi, simili a coppe, col doppio manico affiancato

(91)

da prominente mammiformi (1). Il sistema di riempimento a punteggiato lo si vede applicato ad un motivo floreale in un raro frammento, forse di fabbrica orientale, della necropoli gelese (2). In fine i lobi inscritti in angoli aperti si hanno in vasi rinvenuti a Thera, ma attribuiti ad Eubea (3). D'altro canto però mancano tutti quelli elementi secondari e di riempimento, che sono veramente specifici al gruppo delle ceramiche insulari.

Il motivo centrale a clepsidra ci richiama ai grandi ossuari arcaici del Fusco (*Notizie* 1895, p. 185) appartenenti ad un geometrico locale non ancora ben definito; ma esso è del paro ovvio in altri geometrici di regioni diverse.

L'incertezza, l'ibridismo ed il poco sviluppo delle forme decorative di questo vaso, aggiunti all'assenza completa di ogni elemento decisamente insulare, consigliano a ritenerlo un prodotto locale del sec. VII a VI, derivato in parte dalla ceramica d'importazione greco-orientale.

## II.

## Grande vaso a colonnette corinzio.

L'importazione di vasellame corinzio in Italia nei secoli VII e VI si effettuò su larghissima scala non solo, ma determinò ben anco delle industrie locali di imitazione. Le necropoli greche di questo periodo sono riboccanti di skyphoi, e dei c. d. bombylioi ed arballoi, vasi unguentari di carattere se non esclusivamente certo prevalentemente funebre, e precursori della lekythos attica. Invece i vasi corinzi di grandi dimensioni ed in particolare i crateri a colonnette difettano assai, e delle parecchie migliaia di sepolcri gelesi, siracusani e megaresi ormai metodicamente esplorati, un unico esemplare intatto, che io sappia, è a noi pervenuto (4). Nell'area della necropoli gelese arcaica del Borgo si ebbero in assai scarso numero

(1) Dragendorff, *Theraische Graber*, pp. 22, 47, 184; Pfuhl, *Athen. Mittheil.* 1903, *Beilage*, XIV, 4.

(2) Orsi, *Gela*, fig. 112.

(3) Pfuhl, op. cit., *Beilage*, XXIX, 1, 2; XXX, 1.

(4) Cavallari, *Vasi orientali rinvenuti in Siracusa e Megara Hybl.*, tav. V.

(92)

frammenti, anzi quasi esclusivamente anse, di codeste kelebai, e per lo più da pozzi, il che escluderebbe il loro uso funebre; alquanto più abbondanti erano i frammenti nel santuario di Bitalemi; in fine la completa assenza di un solo esemplare nelle ricche collezioni vascolari di Terranuova, Russo, Lauricella, Navarra, Aldisio e Ruggeri, denota che l'impiego di essi quali ossuarî era straordinariamente parco, laddove essi venivano serbati alle ricche mense ed agli usi del culto.

quasi untuosa al tatto. Invece il colore delle fascie, delle decorazioni e delle figure, in origine bruno-marrone, è andato quasi totalmente smarrito.

Sul piatto delle anse vi sono due uccelli a testa di grifone (fig. 2 e 3): sul piatto del labbro delle saette oblique. Un'ampia fascia obliqua partiva a mezzo il ventre; sulla spalla corre la figurazione principale consistente sopra ogni fronte in tre, rispettivamente in due, cavalieri imberbi coperti di solo corsetto, i quali impugnano una lunga lancia; il gruppo minore

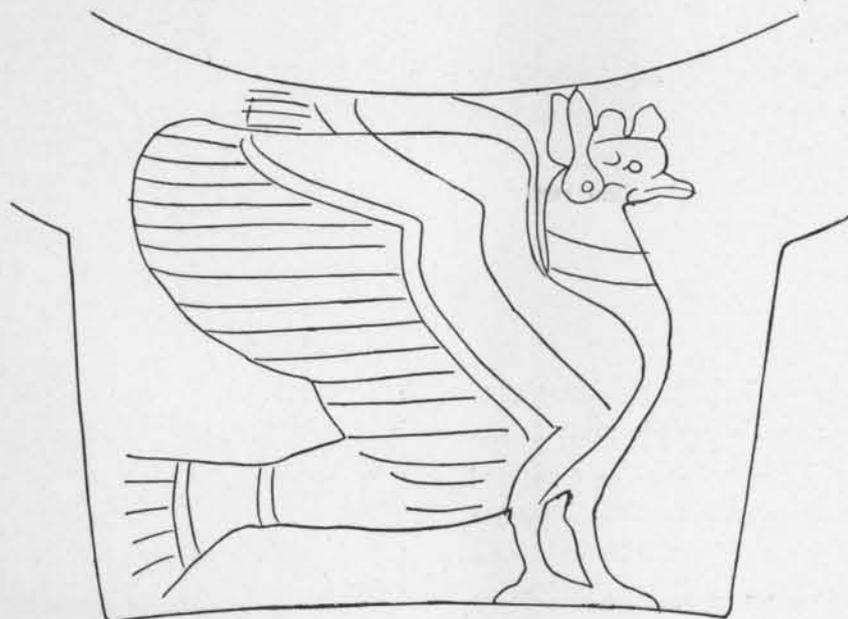


FIG. 2.

Alla povertà della Sicilia, della Magna Grecia, e ben possiamo anche dire della Grecia, fa singolare contrasto la ricchezza dell'Etruria meridionale, e di Cere in particolare, dove il lusso orientale delle mense e lo sfarzo dei sepolcri provocò una larga importazione di codesti grandi vasi a fantastica decorazione.

Pubblico quindi a tav. I e II il capace cratere, non perchè esso abbia pregi speciali per l'arte e le figurazioni, ma perchè il primo esemplare completo che sorte da Gela. Da quale contrada esso derivi, non mi fu dato accertare. Ridotto in una cinquantina di pezzi si potè rimontare per intero; esso misura in altezza cm. 39, con un diametro massimo fra le anse di mm. 455; la creta è chiarissima nello impasto, incamiciata di una pellicola giallo-crema, nitente e

di due è chiuso fra due grandi sfingi accosciate. Da un lato, sotto uno dei cavalieri, vedesi un serpentello, ed in alto delle rosette di riempimento. Dall'altro, sotto ognuno dei medesimi, un uccello in riposo ed uno volante in alto. Nei due vani sotto l'ampia ansa un grifone di mezzo prospetto ad ali aperte. Il disegno a colore è completato da abbondante impiego di accurati graffiti.

Il vaso non abbisogna di speciale illustrazione; la fascia coi cavalieri, gli uccelli ed i grifi costituisce una replica leggermente variata degli esemplari ceretani del Louvre E. 633 e 636. Il vaso appartiene all'ultima e più libera fase del corinzio, colle larghe zone di animali e di personaggi dipinti e graffiti. Anzi sfugge qui la gaia tavolozza del pittore, che ravvivava il bruno monotono delle figure, colla sovrapposizione di punti bianchi e di chiazze pavonazze

(<sup>1</sup>) Orsi, *Gela. Scavi 1900-1905*, pp. 255-262, 621-626.

o violette. Gli uccelli volanti che segnano l'aria libera, quelli in riposo e forse la serpe che denotano il suolo, sono tolti dall'arte ionica; ionica od insulare è forse la forma stessa della kelebe. Infine il grifo-uccello, il γρὺψ ἀετός, è assai più comune sui corinzî del grifo-leone, laddove esso manca nei vasi calcidesi ed è estremamente raro negli attico-arcaici. Il tipo di ori-

l'apogeo della pittura vascolare greca, e che vennero invece in gran numero dalle necropoli dell'Etruria.

Ambedue sono state acquistate nel commercio antiquario locale; per la maggiore (II) non fu possibile conoscere, se provenisse dai gruppi sepolcrali di Capo Soprano, il che per ragioni cronologiche sembra poco probabile, ovvero da quelli del Borgo e fini-

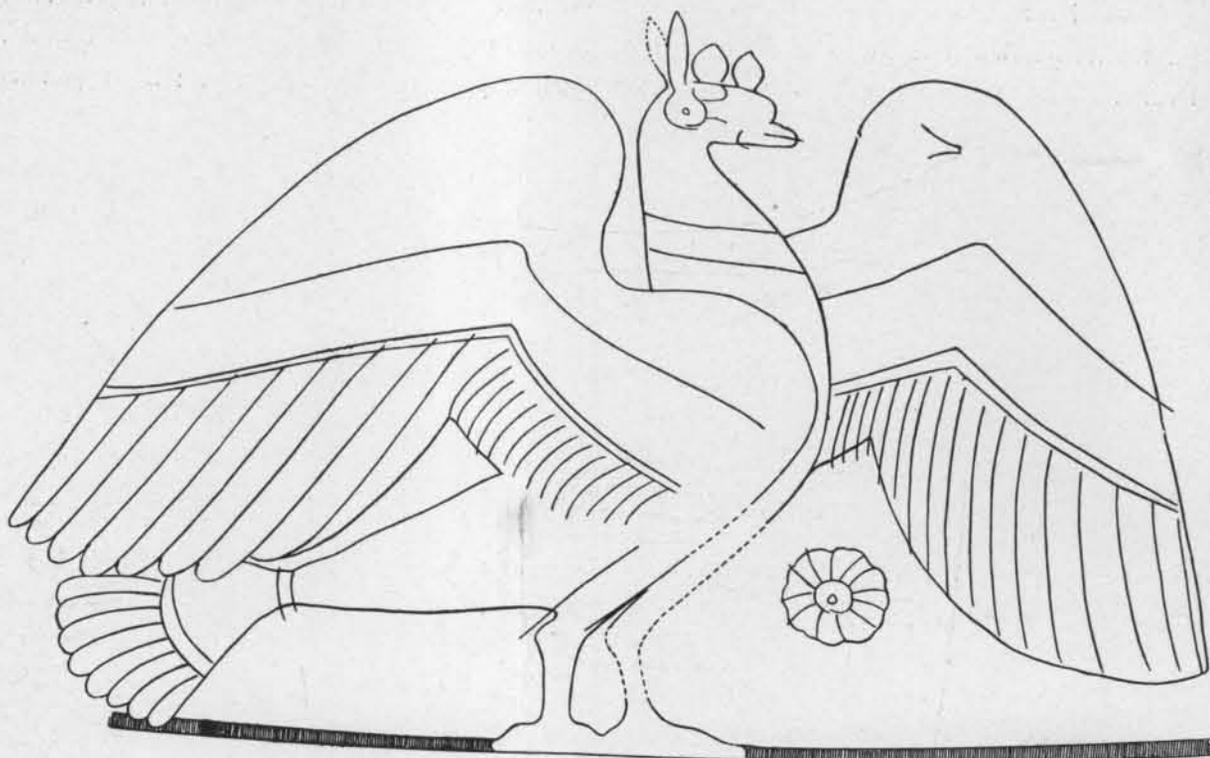


FIG. 3.

gine certamente asiatica venne nel sec. VII adottato dagli Ioni dell'Asia Minore, donde passò con altri elementi nel patrimonio decorativo della pittura corinzia.

### III.

#### Due coppe attiche a figure nere.

Le due coppe, che veggonsi riprodotte nello insieme e nei particolari alle figure che seguono, esprimono una forma vascolare assai debolmente rappresentata così in Gela come nelle altre necropoli greche della Sicilia, dove, è cosa da tempo nota, scarseggiano quanto mai le tazze figurate, e fanno assolutamente difetto quei grandiosi e superbi esemplari di stile nero, e più, rosso, che rappresentano (95)

timi; o, in ultima ipotesi, dalle contrade suburbane ad oriente della città. Per la minore (I) pare invece assicurata la origine da questi ultimi siti. Che questa provenga da un sepolcro a cremazione chiaramente lo dice la tinta assunta dalla creta, la quale, anzichè essere, nelle parti non dipinte, di un rosso corallino più o meno acceso, ha assunto un tono cupo o smorto, dipendente appunto dall'intensa azione del fuoco dell'ustrino, che ha fatto subire quasi una seconda cottura. Anzi il tono varia a seconda dei numerosi frammenti, onde è stata ricostrutta; perchè, ridotta in copiosi pezzetti, lasciandola sui resti ancora incandescenti del rogo, quelli assunsero un diverso grado di colorazione e di cottura.

I. (fig. 4). Piccola coppa attico-arcaica a f. n. col bacino echiniforme e la gola debolmente accennata sotto il breve labbro; manca completamente di gambo, ed



FIG. 1.



FIG. 9.



FIG. 4.



FIG. 5.

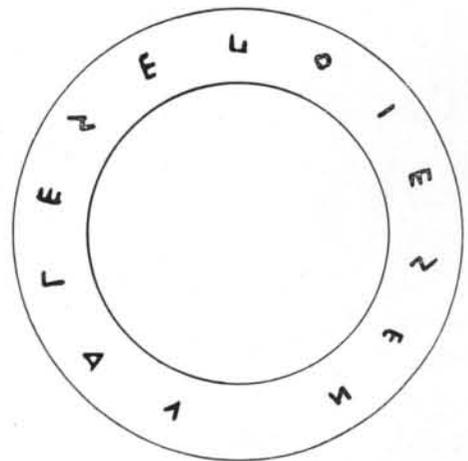


FIG. 10.



FIG. 11.



FIG. 7.

il pieduccio conico di modiche dimensioni è tutto dipinto in nero, mentre il restante del naso presenta il color naturale della creta, alterato da una seconda cottura. Diam. massimo mm. 20.

Il labbro è ornato di una serie di rosette a sei petali, completate a graffito, analoghe a quelle che formano riempimento nella piccola ceramica corinzia. Alla base fitta raggiera. Sotto le anse da ogni lato trofeo di fior di loto nero e pavonazzo, con vilucchi desinenti in spirali. In ognuno dei prospetti due figure virili nude barbute in atto di danza; pavonazzo hanno il collo ed il petto, nero tutto il resto, con qualche rapido tocco di graffiti. Anatomicamente esse sono scorrette; le teste con tutto il corpo inferiore di pieno profilo, di faccia invece il torace; esile la vita, enormi le coscie, accentuata la steatopigia, scimmiesche mani e piedi. Il cavo del bacino è tutto nero.

Dal punto di vista dell'arte, mediocre è il valore del vaso; ma per due ragioni esso merita di essere pubblicato; anzitutto per la relativa scarsezza di tale tipo così nelle necropoli siceliote come italiote, e poi perchè esso appartiene ad un periodo di transizione, quando l'industria attica era ancora assai attaccata alle forme ed agli stili dell'oriente. Infatti la sagoma del vaso ricorda gli skyphoi-kylikes del corinzio-geometrico, e quelli ionici; dall'arte ionica come dalla corinzia proviene il fior di loto a tralci, e le danze di uomini ignudi, talvolta itifallici, talvolta con coppe e corni poterii. È insomma il momento in cui l'industria ceramica ateniese nel suo laborioso svolgimento accoglieva elementi da tutte le altre scuole industriali che l'avevano preceduta (Naukratis, Samos, Phikellyra ecc.). E questa incertezza, questo ibridismo di carattere così formale come stilistico, ha fatto sì che taluni ceramografi propendessero ad assegnare all'industria corinzia un gruppo di queste piccole tazze, che altri concessero invece a quella attica. Il tono della creta, le dimensioni del vaso, infine lo stile delle figure mi inducono, nel caso nostro, a ritenere assolutamente attico il vaso in questione.

A dimostrare la ristretta produzione e la rarità di questa foggia di piccole tazze, giova notare, che le necropoli arcaiche sin qui meglio esplorate di Gela, di Siracusa e di Megara Hybl., ne hanno dato soli due esemplari, cioè il nostro ed uno megarese, che viene qui per la prima volta riprodotto a fig. 5, e (97).

che fa parte del materiale rinvenuto nei primi scavi eseguiti nel 1879 dal Cavallari in quella necropoli, e che rimase tutto inedito. Salvo le minori dimensioni (diam. mm. 16) essa corrisponde esattamente per sagoma, partizione delle figure, e stile all'esemplare gelese; al labbro linea spezzata con globetti agli angoli, muniti di due appendici; il così detto motivo a melograno, cotanto caro alla decorazione vascolare di Cirene<sup>(1)</sup>. In ognuno dei due prospetti una danza, decisamente bacchica, di due adulti nudi, uno dei quali coperto il torace di exomis senza maniche, e le natiche di calzoncini e perizoma, solleva un rython. Anche su questo vaso potrà sollevarsi qualche dubbio, se esso sia corinzio — od attico — arcaico<sup>(2)</sup>; ma i confini delle due industrie non parmi sieno stati ancora nettamente segnati. Infine coi due esemplari gelese e megarese, ma in particolare con quest'ultimo, si collega intimamente un terzo, acrense della collezione Iudica<sup>(3)</sup>.

II. D'impronta più decisamente attica è la grande e capace coppa, data alle figg. 6-8<sup>(4)</sup>. Il bacino esterno a fondo rosso, risparmiato solo nella parte superiore figurata, è nero in tutto il resto, come è nero il corto e robusto gambo; una gola appena accennata forma passaggio dal bacino al gambo; anche il cavo è dipinto a vernice, con un grande medaglione centrale, la cui figura ha risentito qualche danno nell'opera di ricomposizione dei vari pezzi in cui la tazza era ridotta. Il diam. ne è di mm. 263, l'alt. di mm. 148.

A) Nel cavo dentro una cornice di fogliette nere e pavonazze e di puntini un guerriero ginocchioni coperto di elmo aulopida sta, colla lancia in

(1) Dugas et Laurent, *Essai sur les vases de style cyrénien*, p. 7 (della *Revue Archéol.*, 1907).

(2) Sulla scarsa produzione corinzia in creta rossa veggasi il Wilisch, *Altkorinthische Thonindustrie*, p. 64 e segg.

(3) Benndorf, *Griech. und sicil. Vasenbilder*, tav. XLIII, fig. 1, testo p. 90; il fondo è gialletto, e però va ritenuto per corinzio, sebbene l'A. non si pronuncii affatto. Invece il Furtwängler (*Sammlung Sabouloff*, tav. XLVIII e testo) ritiene decisamente « altkorinthisch » una piccola tazza di Corinto, la cui creta è « ein wenig röhlich gebrannt », ed il soggetto analogo ai precedenti. Malgrado ciò, egli soggiunge subito, che detto soggetto è raro nell'arte corinzia, e più proprio alla calcidese ed all'attica arcaica.

(4) Di questo vaso ho dato un cenno al tutto provvisorio nel *Bollettino d'arte del Ministero della P. I.*, 1907, fasc. III, p. 9, fig. 5.

resta e coperto di grande scudo, tutto raccolto in attesa dell'assalto. L'impresa dello scudo è una testa equina delineata a puro graffito, qui indubbiamente di mero carattere araldico (1). Questo del guerriero è uno dei tanti motivi ornamentali dei medaglioni delle cappe attiche nere.

sono indicati con grossi ma sicuri graffiti alcuni particolari anatomici e della bardatura; lo stesso processo tecnico serve a completare le figurine dei cavalieri, giovani nudi di fattura corrente. Tra un cavaliere e l'altro vola un uccello, il quale è una reminiscenza del corinzio e di altri stili orientali.



FIG. 6.

B) In una delle due facce, tranquilla sfilata di cinque cavalieri, uno dei quali ha invaso col retro-

C) Accanto al soggetto di genere testè descritto si svolge nel lato opposto una strana rappresentanza



FIG. 8.

corpo del cavallo anche lo spazio fra le due imposte dell'ansa. I cavalli spinti al piccolo trotto hanno criniera pavonazza, e sulla massa nera non uniforme

(1) Sulle teste equine isolate nelle anfore attico-arcaiche veggansi gli studi di Loeschke, *Jahrbuch*, 1887, p. 276, e di Hackl, *ibidem*, 1907, p. 83 e segg.; riconosciuto il carattere funebre di quelle anfore, non è improbabile che la testa equina fosse una espressione ridotta e convenzionale del defunto erizzato; la quale interpretazione non si adatta però affatto al caso nostro.

mitologica. Otto giovani nudi, tutti nello stesso schema, corrono da sin. a d., con un braccio elevato ed uno abbassato; anche qui alcuni particolari interni delle figure sono resi a graffito. L'ultimo dei giovani trascina per la testa, quasi affrettando il movimento di fuga, un altro compagno, il quale col corpo orizzontale supino è attaccato al ventre di una sfinge dalle ampie ali, che procede a passo lento, forse per il peso di cui è aggravata. Certamente è qui rappresentata più che una corsa una fuga, ed il pensiero

va diretto alla fuga di Ulisse coi compagni dall'antro di Polifemo. Ma parecchi elementi non corrispondono al racconto omerico: dei dodici compagni che avevano preso parte all'avventura solo sei rimasti vivi, e con Ulisse sette, riescono a fuggire; qui invece abbiamo nove persone. Di più, e questa è la divergenza sostanziale, il poema omerico fa menzione di pecore lanose, che furono il mezzo incosciente all'astuta salvazione di Ulisse e dei suoi; qui invece vediamo una sfinge.

Giova però a questo riguardo tener presente che la poesia postomerica ha foggiate con molte varianti il fantastico racconto<sup>(1)</sup>; Euripide, Cratino, Aristofane, Callias, Antifanes ed altri lo hanno fatto materia dei loro versi, in piccola parte a noi pervenuti; un tardo scrittore, Giovanni Antiocheno, introduce persino un ratto dell'unica figlia di P. compiuto da U.; ma in nessuno di questi racconti si parla di sfingi. Nè una soddisfacente spiegazione ci porgono le rappresentanze di P. ed U. nell'arte figurata<sup>(2)</sup>; a cominciare dalla più antica nel celebre vaso di Aristonofa, e scendendo fino alle pitture pompeiane non troviamo traccia di sfingi. Se non che un vaso del V sec. di stile rosso progredito<sup>(3)</sup> introduce nella scena dell'accecamento come personaggi secondari dei nuovi elementi, estranei alla tradizione letteraria, cioè dei Sileni, che assistono plaudendo all'operazione. L'apparizione di essi va certo dovuta all'influenza del *Ciclope* di Euripide, che aveva rimaneggiato il racconto omerico.

Ed in modo non dissimile io vorrei spiegare la sostituzione dalla pecora colla sfinge; il nostro pittore, certamente anteriore al periodo delle guerre persiane, non può avere sentito l'influenza del dramma. Ma, o per altre composizioni a noi sfuggite, o per una di quelle licenze artistiche, di cui la pittura vascolare non ci è avara, egli ha introdotto una modificazione od alterazione parziale in un accessorio del mito; forse è altresì da tener conto della difficoltà che a lui pre-

sentava la rappresentanza di una grossa e lanosa pecora<sup>(1)</sup>.

Alla nostra coppa sta assai prossima per garbo, dimensioni, e stile, un'altra del Fusco<sup>(2)</sup>, con cavalieri, figure danzanti e demoni alati. Altre che io sappia non si conoscono dalla Sicilia. La nostra appartiene alla metà, piuttosto che alla seconda metà, del sec. VI, al ciclo di Erekias, e probabilmente esce dalla stessa officina di quelli artisti forestieri, forse calcidesi, operanti nell'Attica, ai quali sono dovute alcune coppe del Louvre<sup>(3)</sup>, pure con corse di cavalieri e fanti nudi nello identico schema dei nostri, anzi ricalcati sullo stesso modello. Senonche nel nostro vaso la presenza della sfinge coll'uomo aggrappato ha cambiato in mitologica la scena realistica. L'attaccamento alla maniera corinzia ed ionica è dato dalle figure tozze, grossolane e volgari; dalla nessuna ricerca del dettaglio, e dall'impiego di un graffito ordinario, cotanto lontano dalle raffinatezze di Amasis e di Andocide.

#### IV.

#### Lekythos di Gales con rappresentazione di Anacreonte.

La lekythos di cui ora mi occupo, e che è di singolare pregio per il nome dell'artista nuovo e per il soggetto rarissimo, proviene da saccheggi nei gruppi sepolcrali ad oriente di Gela. È di stile rosso severo, col corpo cilindrico nella parte figurata, collo e spalle rosse, sulle quali ricorrono sette palmette nere in varia disposizione, legate da cauli. Un trofeo delle stesse palmette, ma rosse inscritte in giragli, ed alternate con fiori di loto, riempie tutto lo spazio libero dalla

(<sup>1</sup>) Con ciò non dico che nella pittura vascolare manchino assolutamente figure di pecore ed arieti. Isolate si hanno in qualche vaso corinzio. E nella pittura nera ricordo il vaso Gerhard, *Auserl. Vasenbilder*, tav. IX-12, con Hermes che spinge avanti un gregge di pecore. Ma in complesso tale soggetto è estremamente raro.

(<sup>2</sup>) Cavallari, *Vasi orientali rinvenuti in Siracusa e Megara Hybl.* (Palermo, 1887) tavv. III-IV.

(<sup>3</sup>) Pottier, *Vases du Louvre*, tav. LXVIII, figg. 64-65; testo p. 742 e segg. Della stessa officina è anche la coppa di Taranto, edita dal Quagliati in *Notizie*, 1903, pp. 207-208, cogli identici cavalieri, e con una fuga di donne anziché di giovani nudi.

(<sup>1</sup>) Schmidt in Roscher's, *Lexikon* (fasc. 40, pp. 625 e segg.).

(<sup>2</sup>) B. Sauer, *ibidem* (fasc. 53, p. 2702 e segg.); I. E. Harrison, *Journal of hell. studies*, 1883, p. 248 e segg.

(<sup>3</sup>) Editto e commentato dal Winter, *Jahrbuch*, 1891, tav. VI, p. 271 e segg.

rappresentazione sotto il manico (fig. 9). Il piede del vaso non è sagomato a tondino, ma sgusciato. Mentre la decorazione delle spalle ricorda ancora lo stile nero, la forma del vaso e la decorazione laterale alludono ad una fase piuttosto progredita dello stile rosso severo (1). Ma ciò che costituisce il pregio di gran lunga maggiore del vaso si è la firma nuova dell'artista, e la rappresentanza sul corpo, tutto nero sino alla strozzatura del piede, conterminata in alto da una linea spezzata con punti angolari, ed in basso da una linea rossa e da due pavonazze. Debbo premettere che delle tre figure componenti la scena, appena la prima a sinistra è in stato di conservazione se non ottima, buona, riconoscendosi oltre che il contorno della figura i particolari interni; invece di quelle di centro e di destra è rimasto poco più della silhouette con qualche traccia della chioma e del panneggio. In ogni modo quanto più si è potuto ritrarre venne colla maggior fedeltà riprodotto nella tav. III, e su di essa il lettore accompagnerà l'esame del nostro vaso.

Da sinistra incede con passo deciso ed energico un efebo nudo, il torace inclinato in avanti; la chioma a calotta in massa nera unita, scendente sul collo ed incorniciata da una zazzera di lunghi riccioli diluiti, è decorata di una tenia pavonazza, con tre grandi foglie o fiori sulla fronte; col braccio destro arretrato brandisce il giovane una nodosa clava abbassata, quasi la tenesse pronta all'offesa, mentre la sinistra protesa regge una grandiosa kotyle, che viene presentata al personaggio di centro; poggiato sulla spalla ed al gomito scende il mantello avvolto a sciarpa per non impacciare i movimenti. La figura, esattamente risparmiata sul fondo denso e brillante, è disegnata di profilo nella testa, nelle braccia e nelle gambe, ma di prospetto nel torace. La testa grossa e voluminosa col collo taurino ha l'occhio a mandorla di fronte colla pupilla rossa; nel torace sono dati in parte in nero, in parte a tinta diluita, molti particolari, come i grandi pettorali, la linea alba, le aponevrosi ecc., e così i muscoli delle gambe. La clamide a falde seghettate ed a coda di rondine è di sapore arcaico,

come p. es. in Amasis ed Exekias (1), e colla conformazione dell'occhio è ancora uno dei più decisi residui dell'arcaismo. Di graffiti però assenza completa.

Ho insistito su questi particolari in quanto essi sfuggono completamente nelle altre figure. Al centro una ampia e maestosa figura barbata, avvolta in abbondante chitone talare ed himation, incede a passo breve, se pur non è ferma; la testa alquanto arrovsciata, lo sguardo in alto, suonando la lira *ἐπτάχορδος*, è assorta in estasi musicale e poetica, nè possiamo dire, se la musica accompagni il canto; la lunga chioma cinta di nastro a puntini, desinente in due lunghissimi nastri, scende lungo il collo. I fittissimi tratti che indicano le pieghe del panneggio sono condotti a colore denso.

A tutta prima quel tanto che s'intravede della figura sotto le profonde erosioni, che la hanno quasi totalmente distrutta, richiama assai da vicino uno dei tipi di Dioniso propri alla pittura nera ed alla rosso severa; se non che al rython è sostituita la lira.

Più oscura ancora la figura di destra; un efebo gemello al primo, ma in diverso atteggiamento incede con vivacità a destra, sempre col torace di prospetto, e col capo voltato di tutto profilo sinistro; la clamide avvolta a sciarpa attorno le spalle è impugnata ad uno dei lembi della sinistra, mentre il braccio destro sollevato ad angolo, regge orizzontalmente dietro il capo un lungo bastone, col quale non è ben chiaro se voglia menare un colpo alla figura di centro.

Questa la descrizione oggettiva delle figure, quale risulta da accurato e ripetuto esame; se non che, per esse soltanto, il vaso non avrebbe maggior pregio di quello che possa avere un buon soggetto dionisiaco qualunque, dovuto ad una mano non volgare; ed il soggetto stesso, pur ritenendosi del ciclo dionisiaco, avrebbe un carattere generico e quasi volgare. Qui invece intervengono delle iscrizioni tracciate a lettere pavonazze, a definire il carattere della scena e del personaggio centrale. Lungo il braccio sinistro della prima figura:

Η Ο Π Α Ι Σ

(1) Furtwaengler, *Berliner Vasensammlung*, p. 675; Birch-Walters, *History of ancient pottery*, I. pp. 412, 415; Gardner, *Greek vases in the Ashmolean Museum*, p. 31.

(1) Hauser, *Oester. Jahreshefte*, 1907, p. 5; Karo, *Journal hell. studies*, 1899, p. 140.

Verticale lungo il profilo destro della figura centrale:

ΑΝΑΚΡΕΟΝ

Verticale lungo il lembo della clamide della figura di sinistra:

Ι < ΑΛΟΝ

Nel labbro rosso del bocchino corre la seguente iscrizione a nitide e grandi lettere nere, da leggersi retrograda da destra a sinistra:

ΜΑΛΕΣΕΡΟΙΕΣΕΝ

Di questa, siccome firma autografa di artista, agguingano anche il facsimile a fig. 10.

Astrazione fatta dalla scadente conservazione, avremmo per le mani un vaso non mediocre, dello stile rosso ancora un po' attaccato al nero, ma nulla più; sono le iscrizioni che da sole rendono di gran valore la figurazione, e per il contenuto, e per la mano cui è dovuta. Ed è dal soggetto che io voglio incominciare la nostra analisi, riservando all'ultimo alcune osservazioni sulla personalità dell'artista, sulle sue attitudini e sul cielo nel quale visse e lavorò.

Il nome aggiunto alla figura centrale taglia corto su ogni questione; non solo abbiamo la rappresentazione di un poeta, il che poteva arguirsi quando anche non vi fosse stata la leggenda, ma abbiamo un poeta ben definito e determinato. Rare in genere nella pittura vascolare le rappresentanze di personalità e di avvenimenti storici, rarissime sono quelle di poeti. Due geniali articoli scritti a distanza di un venticinque anni l'uno dall'altro, e dovuti a due eminenti cultori dell'arte e della letteratura greca, ci hanno notevolmente spianata la via in tale ricerca; ed alla distanza di mezzo secolo, e rispettivamente di 22 anni, presso che eguale è rimasto il numero dei vasi con rappresentanze sicure e ben definite di poeti antichi (<sup>1</sup>). Ond'è che il nostro assurge ad un pregio

(<sup>1</sup>) O. Jahn, *Ueber Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern* (nelle *Abhandl. der k. saechs. Gesellschaft der Wissenschaften*, VIII, a. 1861, pp. 699-760, con 8 tavole); Comparetti, *Saffo nelle antiche rapp. vascolari* (In *Museo Italiano*, vol. II, a. 1886). Fatte dalla lista dello Jahn le debite eliminazioni, sulla scorta di una sana critica artistica e filologica, tre soli sono i poeti sin qui rappresentati nei vasi, Alceo, Anacreonte e Saffo; ed alle sei rapp. di Saffo date dal Comparetti, va aggiunta l'hydria attica sommarariamente descritta (105)

singolare, accresciuto, come sopra diceva, dalla firma di un nuovo artista, che se non fu tra i luminari della pittura rossa, appartiene però ad un ottimo momento di essa.

Il nuovo vaso gelese non aggiunge dunque un nome nuovo alla lista dei poeti sin qui raffigurati, i quali, come ben notò il Comparetti (op. cit., p. 4) sono tutti e tre autori « di poesia puramente subbiettiva e personale », e cioè profondamente diversi dagli epici, dai lirici e dai tragici, pei quali la pittura vascolare non ebbe simpatia di sorta. Ma tale assenza, a chi ben guardi, non ad altro è dovuta che all'indole stessa di tale genere di pittura. La più prediletta appare Saffo con 6, rispettivamente 7 rappresentazioni, poi viene Anacreonte, oggi con 2, ed Alceo con 1.

Ma prima di esaminare più da presso la figura del poeta, esaminiamo quella dei suoi due compagni. Non chiaro risulta a tutta prima il carattere ed il gesto di essi, armati di nodosi bastoni, coi quali sembrano minacciare Anacreonte. Ma per poco ci addentriamo nel campo della pittura rossa severa, e nella vita che si agita nelle rappresentanze delle tazze rosse, esso balza fuori chiaro ed evidente. Sono due efebi in un episodio, per non dire in una delle forme consuete della loro vita, discolora e spensierata. Già eccitati dal vino, anzi ebbri, noi li vediamo sovente sulle tazze rosse; ed in tale situazione essi sono sempre nudi o quasi nudi, armati di randello, opportuno nelle orgie e nelle risse notturne che ne conseguono (e non ce ne mancano esempi), colla clamide avvolta a sciarpa attorno al collo, e prolungata ad *ἐγερτίς* sopra una delle braccia. Nè vi manca la grande e capace kotyle potoria, qui sorretta da una delle mani protese, o comechessia altrimenti, in altre scene, portata. I termini di confronto non difettano, sono anzi piuttosto numerosi, ma io mi tengo pago di quei pochissimi, opportunamente scelti, che per ragioni stilistiche e cronologiche più immediatamente illustrano il nostro vaso. Ed ecco perchè io dico, che il nostro efebo di sinistra è presso che identico ad uno di Eufonio (<sup>1</sup>), riprodotto nel medaglione di una tazza di

dal Mylonas nel *Bull. Corr. Hell.* IV, a. 1880, p. 373 e seg. Tutte le altre rapp. di poeti, citate da ceramografi anche valenti, sono meramente congetturali, e tutto al più d'indole generica, senza individualizzazione del poeta.

(<sup>1</sup>) Hartwig, *Meisterschalen*, tav. XI; tav. XLVII.

Cracovia, e ad un altro dello stesso maestro, in una tazza Van Brantegham. Laddove lo schema generale dell'efebo di destra è tolto di sana pianta da Duris, salvo la mancanza della kotyle nella sinistra<sup>(1)</sup>. A proposito dei due personaggi laterali sarebbe anche il caso di indagare, se il loro gesto trovi dei precedenti nella pittura più antica; ed io ricorderei a tale proposito le frequenti rappresentanze di Ercole nella lotta per il tripode, ed in altre, della pittura nera, dove si vede la clava maneggiata in modo al tutto analogo. Ma è bene che tale ricerca esuli dal nostro campo, chè troppo ci dilungheremmo, ove noi volessimo indagare, quali sono i tipi originali e quali i tipi derivati presso i grandi maestri della pittura rossa.

Sono dunque due efebi già eccitati dal vino, che si agitano e gesticolano in modo minaccioso (escludo la danza) attorno alla figura centrale, tutta assorta in estasi musicale, e che nella sua posa solenne, grave ed immobile, contrasta colla sguaiata animazione delle due laterali; ciò che avviene attorno ad essa, pare non senta e non avverta. Ma chi mai potrà essere tale personaggio? A prescindere dalla iscrizione e da uno degli attributi, la si direbbe, ripeto, una immagine di Dioniso, quale esso ci appare nella pittura nera, e fino ad un certo punto in quella rossa. Ma poi il capo rovesciato, lo sguardo in alto, la lira che ha tra le mani, dimostrano che ci troviamo avanti ad una persona assorta in estasi musicale, accompagnata forse dal canto. Nè il personaggio adulto, barbuto, coronato, coperto da sontuoso paludamento, va inteso come uno dei consueti suonatori dei simposi, dei banchetti, delle orgie; la dignità della figura, del costume e del gesto stesso, indicano una condizione speciale e ragguardevole. Quanto alla movenza non c'è da equivocare, perchè lo stesso trasporto, la stessa concentrazione estatica di un efebo liricino ce lo mostra un medaglione di Duris al Louvre (H., *Meisterschalen*, tav. XIX) ed uno di Brygos (op. cit., tav. XXXIII), con un adulto eguale al nostro, ma che non è certo Dioniso (op. cit., testo p. 310); infine ometto parecchie

altre figurazioni vascolari di poeti liricini<sup>(1)</sup>, nei quali appunto, ma senza una sicura ragione, si è voluto vedere Anacreonte.

Ma qui invece, a determinare con tutta precisione, viene l'iscrizione: *Ἀνακρέων καλός*; ora per vedere quale relazione vi sia fra titolo ed immagine, è opportuno che in un breve excursus noi esaminiamo le caratteristiche etiche del poeta di Teos, della sua arte, e dei possibili rapporti della nostra rappresentanza con altre del poeta<sup>(2)</sup>.

Oscura, basata su dati frammentari, incerti ed anche posteriori, che la moderna critica ha cercato vagliare e coordinare, è la vita del *μελοποιός* di Teos, del poeta cantore e musico, la cui fama aveva riempito la Grecia orientale nel periodo prepersiano. Nato dentro il secondo quarto del VI sec. a. C., visse a lungo, e nelle sue composizioni non mancano gli accenni a tale fatto ed alla sua bianca canizie. Vagò per molte terre e città (Samos, Atene, Abdera?, Larissa), ma il punto culminante della sua vita si svolge alla corte del potente munifico e crudele principe Policrate di Samos, di cui egli decantò i giovani favoriti, soprattutto Smerdies, che secondo la moda del tempo e le influenze del vicino oriente asiatico, rallegrarono le brillanti corti dell'Ionia. Su questo punto scabroso molteplice sono i ricordi nelle poesie di Anacreonte, non meno che nella tradizione di formazione posteriore; e l'arte vascolare rispecchia in frequenti rappresentanze le corrotte abitudini di quel secolo e del successivo. A. visse sino a tarda età, e certamente fu testimone della prima guerra persiana, da lui e dal suo compagno Simonide cantata. Come la sua vita fu tutta dedicata ai piaceri, tanto che un tardo scrittore alessandrino, Didimo, si era proposta la indagine « *libidinosior A. an ebriosior vixerit* » (apud Senecam, *Ep.* 88, 37), così nei suoi frammenti risalta sempre la nota dominante dell'amore ai giovani e del vino. Cioè dell'*ἔρως παιδικός*, già introdotto da Ibcio nella lirica, e del *χωμάζειν παιδὶ ἄβρη* (fragm. 17). Per quanto ardua e delicata l'indagine, sin dove que-

(<sup>1</sup>) Molto vicino è anche il motivo di una coppa del Louvre (Pottier, *Vases du Louvre*, 2<sup>a</sup> serie, G. 70), appartenente allo stesso ciclo, dove però, e per l'isolamento della figura, e per l'assenza della kotyle, è evidente l'atteggiamento di lotta o di battaglia.

(107)

(<sup>1</sup>) Jahn, op. cit., p. 724 e segg.; p. 732 e segg.

(<sup>2</sup>) Ho desunto questo conciso quadro, soprattutto nel suo lato biografico-letterario, dal denso e critico articolo del Crusius nella *Real Encyclopaedie* del Pauly's Wissowa (II vol., pp. 2035-50; 1894), e dal Croiset A. *Histoire de la litter. grecque* II vol. (Paris 1890) p. 245 e segg.

(108)

sto amore fosse culto sereno della bellezza giovanile, o se e quanto degenerasse in delittuoso sensualismo, testi e vasi stanno a provare come sovente esso scivolasse negli eccessi più riprovevoli. Oltre all'amore, un'altra nota dominante nella poesia anacreontea è quella del vino e della incomposta ebbrezza bacchica; due elementi che si compenetrano e si illuminano a vicenda. Su A. ebbro si hanno allusioni certe, ed anche dati leggendari; nella preghiera a Dioniso l'elemento erotico s'intreccia col bacchico, e se vide bene Pausania o la sua fonte (I. 25, 1), nell'immagine del poeta sull'Acropoli di Atene *κό σπήμα ἐστίν οἶον ἄδοντος ἂν ἐν μέθῃ γένοιτο ἀνθρώπων*. In tutta la sua poesia dolce, delicata, talvolta frizzante, colla quale egli rallegrava le corti dei principi ed il popolo, la gajezza della vita è la nota dominante. Nè la poesia andava mai disgiunta dalla musica a corda; la *μάγαδις* lesbica a venti corde, il *βάρβιτον*, la *πηκτίς* sono gli strumenti più sovente indicati nei suoi canti, laddove ἡ ἀβλής accompagnava solo la danza.

Emanazione ed imagine della vita e delle consuetudini, buone e cattive, della società signorile del suo tempo, la sua poesia calda e vivida, gradita ai principi non meno che al popolo, gli procurò alti onori in vita ed in morte; nell'Acropoli ebbe la ricordata imagine; fu effigiato sulle monete di Teos. Non mi occupo dei diversi ritratti di età più progredita a noi pervenuti (1); ma torna meglio al caso nostro fermarci alle poche rappresentazioni dei vasi, altro segno non dubbio della molta popolarità dal poeta conseguita.

Sui nomi di amasii, di favoriti, di esaltati dall'aura popolare, delle celebrità del giorno, come piacque chiamarle, e della « *jeunesse dorée* » soprattutto nel caso degli *ἐππεῖς*, quali essi appariscono nei vasi del sec. V incipiente, troppo a lungo si è intrattenuta la moderna letteratura archeologica, perchè io abbia a dire cose trite ed anche notoriamente controverse; e pur tenendo una giusta via fra la tendenza pessimista e quella ottimista nella interpretazione del *καλός*, e giudicando caso per caso, e per gruppi, ci si presenta ora per la prima volta l'acclamazione di un poeta, cartamente assai popolare, mentre sin qui oltre i nomi, più comuni, di molti *παῖδες*, noi avevamo po-

tuto incontrare anche quelli di personalità storiche e politiche (Alcibiade, Milziade, Megacle, Hipparco, Glaucon ecc.), ma non mai di letterarie e poetiche, la cui identificazione fosse bene assicurata. L'andamento della iscrizione ci dà esattamente:

ὁ παῖς Ἀνακρέων καλός (1),

Ma non potendosi per nessuna ragione attribuire ad A. l'epiteto di *παῖς καλός*, essa va scomposta, isolando il nome, e lasciando staccato il *παῖς καλός*, il quale così rimane una acclamazione generica, alludente alle tendenze del poeta, ed alla moda della pittura vascolare. Vero è che i citati nomi di personaggi storici, di cui ho data sopra la lista, sono sempre accompagnati dal *καλός*, ma giammai dal *παῖς*; e nel solo caso di Hipparco, al nome suo segue l'acclamazione *ὁ παῖς καλός Δοροθέος* (Klein, *Lieblings inschriften*<sup>2</sup>, p. 61). Che analogo fosse il caso nostro, in quanto dopo il *παῖς* si celasse il nome di un favorito non pare; perchè la più minuta analisi del vaso non porge altre tracce di lettere.

Dunque qui bisogna decomporre l'iscrizione; escludendo assolutamente un A. *παῖς καλός*, non vi è dubbio che la figura ed il titolo centrale convergano sullo stesso personaggio, che non è una oscura, effimera e sinistra celebrità, ma una personalità poetica ben conosciuta; è quindi una ripetizione del raro caso rilevato dallo Studniczka (*Jahrbuch* 1887, p. 163), a proposito di Glaucon, esaltato « in Wort und Bild » sopra una lekythos di Eretria.

(1) Ho data la lezione *ὁ παῖς Ἀνακρέων καλός* siccome quella che dovrebbe essere la più genuina ed evidente. Non è però che non nascano dubbj sulla lezione dell'ultima parola, la quale obbiettivamente e paleograficamente darebbe anzichè *καλός* un *καγον*. Errore minimo sarebbe un *καλόν* per *καλός* come nel caso del M. Brit. Ma tutta la questione sta nella terza lettera, in Attica al principio del sec. V non potendosi scrivere *A* per *lambda*, ma valendo tale segno per *gamma*. La forma esatta del *lambda* e del *sigma* l'abbiamo in fatto nella firma dell'artista, ed essa risponde appunto al tipo costante nella pittura rosso-severa. Ammesso pertanto un *καγον*, è chiaro non potersi altrimenti interpretare che per *καὶ ἐγώ*, per la crasi non infrequente anche nei vasi (per es. *χῆτερος, χᾶμοί* ecc. Cfr. Kretschmer, *Vaseninschriften*, p. 140). Questa formola rafforzativa o confermativa non tornerebbe, per quanto nuova, strana dopo un *καλός*, in modo analogo al *καίχι*. Mancando però il *καλός*, il senso rimane incerto e torbido; ed ecco perchè, malgrado le esigenze epigrafiche, io propendo a vedere in questa voce un errore grafico per *καλός*.

(1) Essi furono esaminati dal Kekule, *Jahrbuch* 1892, p. 119 e segg.

Qui, come nel vaso vulcente di cui subito mi intrattengo, e che fa quasi « pendant » al nostro, non è nè un Dioniso, nè un semplice citaredo salutato ed eccitato da due giovani; qui è il poeta della letizia simposiaca e della bella gioventù, a cui ben si addice l'epigramma di Teocrito (16) a proposito del simulacro di A. in Teos:

προσθεῖς δὲ χῶτι τοῖς νεοῖς ἄδετο  
ἐρεῖς ἀιρεκέως ὄλον τὸν ἄνδρα.

A tale epigramma si era già richiamato lo Jahn (op. cit., p. 724) a proposito della coppa di Vulci del Museo Britannico (E. 18), non mai pubblicata, per quanto io sappia, nel lato per noi interessante, allo infuori che in un disegno non al tutto attendibile dello Jahn stesso (op. cit., tav. III). Credo pertanto opportuno di produrre qui una buona riproduzione fotografica, ottenuta mercè la cortesia del sig. H. B. Walters, conservatore delle antichità greche e romane di quel grande Museo (fig. 11).

E tanto più tale genuina riproduzione tornerà opportuna, in quanto, se la tazza è stata più volte descritta e citata, parecchie divergenze corrono fra gli apografi e le interpretazioni delle iscrizioni, presentatici anche da autorevoli ceramografi<sup>(1)</sup>. Riassumendo dallo Smith, e lasciando la figurazione opposta con Eracle e le Amazzoni, da questo lato vedesi Anacreonte davanti a due giovani danzanti. Il poeta è rappresentato adulto e barbuto, ma ancor fresco di fattezze, e si direbbe assai più giovane che non appaia nel vaso di Gela; di ciò è bene tener conto, perchè a sin. della sua imagine vedesi la scritta retrograda: ῬΟΝΑΧ, la quale si collega indubbiamente con l'ANAKPEON sul lato d. della figura. Non v'è quindi dubbio non venga qui acclamato Ἀνακρέων

(1) C. Smith, *Catalogue of the vases in the Brit. Museum*, vol. III, pp. 53-54. dove è raccolta anche tutta la precedente letteratura. Quanto all'iscrizione ΝΥΦΕΣ lo Sm. legge Νύ(μ)φες; laddove il Klein, *Lieblingsinschriften*<sup>2</sup>, p. 60, legge: ΝΥΦΕΣ χιλον (?) ΚΑΙΟΣ, mentre nelle *Meistersignaturen*<sup>2</sup> p. 123, ha dato la lezione ΝΥΦΕΣ ΚΑΙΟΣ, nome che poi effettivamente non appare nella lista dei suoi καλοί. Il sig. Walters da me pregato di fare la revisione attenta del vaso, conferma essere del tutto arbitraria la reintegrazione χιλον. Io aggiungo che qui non è altra integrazione possibile, che quella di καλον, come nel nostro vaso gelese, per καλός, da riferire a Νύφες.

καλός, il che non deve far meraviglia, dopo la lista di personaggi politici da me sopra citata, tutti accompagnati dal καλός. Dall'altro lato abbiamo invece il Νύφες (καλόν). Il poeta adunque, ancor giovane e fresco, coronato di vite, è qui effigiato nudo, col mantello sull'omero, la bocca socchiusa in atto di cantare, mentre colle mani suona la chelys. Alla sua d. due giovani danzanti nudi, avvolta la clamide alle spalle ed ai fianchi; il primo tiene nella d. protesa un oggetto perduto, molto probabilmente una tazza. Dopo questa revisione, che notevolmente corregge l'edizione dello Jahn, il vaso guadagna in interesse ed in esattezza obbiettiva.

Sulla guida di questo vaso, l'unico, prima che venisse fuori il nostro gelese, accompagnato del nome del poeta, si volle che altre due anfore attiche del M. Br. (E. 266, 267) e due così dette nolane dello stesso M. Br. (E. 314, 315) recassero la stessa rappresentazione di A. liricini e cantore; infatti si ha lo stesso schema di figura, che, salvo variante di vestire, si richiama al tipo fondamentale M. Br. E. 18. Per quanto il tipo pittorico della testa si accordi col tipo plastico, e soprattutto colla testa berlinese, che il Kekule ha voluto ricondurre ad un buon originale del secolo V (op. cit.), noi non possiamo accogliere altro che in via al tutto congetturale tale avvicinamento.

Escluso, come fin da principio ho rilevato, il carattere di vera e propria rappresentazione ritrattistica del poeta, resta fermo che ambedue i vasi ci esprimono il poeta in estasi musicale (canto e suono); i due efebi ebbri in ambo i vasi viemmeglio coloriscono la situazione, emanante dalla poesia anacreontea, nella congiunzione dell'elemento erotico con quello dionisiaco. Estasi musicale ad accompagnamento di belli efebi eccitati dal vino e dalla musica bene si addicono alle tendenze erotiche ed enofile del poeta; forse anche nel vaso gelese il costume dionisiaco che egli porta vale ad accentuare una delle tendenze della sua poesia e del suo carattere etico.

Nel vaso vulcente A. viene acclamato καλός; è un nuovo nome storico da aggiungere alla lista dei « Lieblingnamen »; egli non è rappresentato nè giovane ἀγένειος, nè vecchio canuto; appare adulto di giusta età. La poesia gaia e lasciva che sgorga dalla facile vena del poeta, e che ha infiammato principi, popolo e cortigiani, si è ripercossa anche nelle officine

ceramiche dell'Attica, ed eccola glorificata dal nuovo artista Gales. Secondo i dati cronologici, A. sarebbe venuto alla corte dei Pisistratidi in età matura, ed il suo mecenate Ipparco viene ucciso nel 514, quando egli era quasi sessantenne. Nè è lecito far risare l'attività di Gales all'epoca dei Pisistratidi, salvo a capovolgere ancora una volta i dati fondamentali della pittura rossa. Il pittore adunque esaltando il poeta ha voluto richiamarsi alla sua vita e poesia giovanile, quando egli brillava alla corte di Samos; di tale periodo durava fresco e vivido il ricordo alimentato dalla poesia in Atene anche dopo la cacciata dei Pisistratidi e ben addentro il sec. V. Come per Saffo anche per A. ben si può dire, che il vaso è testimonio della fama e popolarità acquistata dal poeta di Teos; il pittore fregiandolo del nome e dell'immagine di lui, ha voluto quasi raccomandare l'opera propria, richiamando una personalità molto in voga, il cui ἦθος ed il cui πάθος erano riflessione del tempo e della società in cui egli visse, ma ancora a lungo durarono nella memoria e nel costume del popolo dopo la sua morte.

Ed ora non ci resta che dire brevemente del nuovo artista vascolare, che la fertile terra di Gela ha restituito all'ammirazione degli archeologi. Sulla lettura del nome non vi è dubbio; esso è Gales, non Pales o Lales. La prima lettera Ϝ è nitida e completa, e non può altrimenti leggersi che per *gamma*; *lambda* non è, perchè la sua forma l'abbiamo nella terza lettera L; *pi* meno che mai, non occorrendo così foggiate nell'alfabeto attico, e poi anche perchè il *pi* normale lo abbiamo nella settima lettera della firma Ϙ. Dunque certo un *gamma*, che colla gamba accorciata noi riscontriamo negli alfabeti arcaici di Abusimbel, di Argos, della Beozia, di Calcide, di Eretria, di Gela, di Siracusa e di Taranto; tale forma, per quanto raramente, apparisce anche nell'Attica.

Convengo nello ammettere che codesto nome Gales suona alquanto strano, nè deve essere attico. Non lo ritrovo nel Pape-Benseler, e nemmeno nel Kretschmer. Devo a cortesi indicazioni dell'amico prof. Fed. Halbherr il poterne constatare la presenza in Beozia, e precisamente in una iscrizione sepolcrale di Orchomenos (*Inscript. Graeciae Septentr.* n. 3271) nella forma Γάλεις (*ei* è il vocabolismo beotico per *η*). Una formazione dalla stessa radice Γαλ... va riconosciuta nel personale Γαλαῖος in Delos (*C. I. A.* II, n. 814),

(113)

e nel Γάλιος di un titolo di Pharsalos (Collitz, *Sammlung*, n. 326). Ed il prof. F. von Duhn mi suggerisce di avvicinare il suo radicale a quello del piccolo fiume tarentino Γαλαῖος, Galēsus, che sembra nome non greco ma encorio.

Non è quindi improbabile che Γάλης non fosse nè ateniese, nè attico; egli era un ceramista forestiero, un meteco, forse della Beozia o della Messapia, che lavorava in Atene, al paro di tanti altri venuti da fuori, come ce lo attesta il nome loro (Skythes, Lydos, Amasis, Colchos, Thrax, Sikelos, Sikanos).

Quanto all'*εποίησεν* anzichè *εγραψεν*, al significato delle due voci ed alle lunghe discussioni, che se ne sono fatte, rimando ai risultati da altri ottenuti (1). Le conclusioni del Pottier a tale riguardo mi sembrano cotanto ragionevoli, che torna impossibile vedere nel nostro Gales un semplice pentolaio qualunque; egli per lo meno fu il capo intelligente dell'officina da cui uscì il vaso, l'inspiratore se non forse l'esecutore materiale del disegno, insomma un artista più della pittura che della ceramica. Forse che i pittori del quattro e cinquecento facevano una sottile e sostanziale differenza, quando segnavano le loro opere col *fecit* o col *pinxit*? Il semplice processo del plasmare il vaso, era ormai divenuto anche per le forme più grandiose e più squisite una manualità comune, laddove la parte veramente delicata ed artistica dell'operazione stava nell'ideare, abbozzare ed eseguire il disegno.

Comunque sia, l'uso della formola *εποίησεν* può essere indizio, che Gales era ancora prossimo all'epoca dello stile nero, perchè appunto in tale epoca l'*εποίησεν* ha una decisa prevalenza sull'*εγραψεν* della pittura rossa (2). D'altro canto ho già notato, che se la

(1) Pottier, *Louvre*, p. 700 e segg.; id., *Douris*, p. 11 e segg.; Birch-Walters, *Ancient Pottery*, vol. II. p. 257 e segg.

(2) I pittori di lekythoi sono rarissimi, ma dall'esame di codesta forma di vasi firmati ben poco ricaviamo per il caso nostro. Lasciando Gamedes, che segnò col *fecit* un aryballos corinzio non figurato della prima metà del sec. VI, abbiamo poi: Phintias (*fecit*) dello stile rosso severo (510-460); Psiax (*pinxit*) con un alabastron r-arcaico (520-500); Xenophantos (*fecit*) contemporaneo di Meidias con una lekythos a rilievi dorati; da ultimo Asteas (*pinxit*), il noto pittore rosso tardo dell'Italia meridionale. In complesso non più di tre lekythoi, della nostra forma specifica, firmate. Se qualcheduna, come suppongo, è a me sfuggita, di ben poco essa accrescerà la presente lista.

forma del vaso e la sua decorazione accessoria indicano la pienezza dello stile rosso-severo, in tutto il resto, nella testa, nell'occhio, nei panneggi, vi ha una impronta decisamente arcaica. I motivi dei due efebi ci richiamano ad Eufronios ed a Duris, quindi è da ritenere che il nostro artista vada assegnato al pieno fiore della pittura rossa severa, tra gli anni incirca 490 e 475; anche le forme grafiche, nitide e precise, designano questo momento.

Addentrarci più oltre nella determinazione della personalità artistica di Gales, sottilizzare sul suo stile e la sua maniera, non parmi sia in questo momento consigliabile, attesa anche la scadente conservazione del vaso. È da augurarsi che una prossima scoperta ci metta in grado di ampliare sopra basi sicure la conoscenza di Gales. Certamente, per quel tanto che egli ci si afferma sin qui, egli non è un pittore originale, un creatore di tipi nuovi; noi lo vediamo attingere, anzi copiare da Eufronios, da Duris, da Brygos i tipi degli efebi e del suonatore; anche per la immagine del poeta nulla egli ha messo di suo, all'infuori dell'iscrizione; egli ha composto la scena con elementi tolti di qua e di là. Se come creatore è negativo, come *γράφειν*; non è che non abbia dei pregi. Le sue figure sono corrette e movimentate, almeno per quel tanto che dava l'arte del suo tempo. Ma soprattutto evocando il nome e la figura di un grande poeta, egli ha trovato modo di raccomandare se stesso e l'opera propria.

## V.

Lekythos rossa  
con nuovo « Lieblingsname ».

Poche parole ho da dire a corredo dell'accurato e fedele disegno che riproduce la parte figurale di una bellissima lekythos della seconda fase dello stile v. severo (fig. 12). Essa è alta mm. 338; il corpo tutto nero è quasi cilindrico nella parte racchiusa fra le due fasce a meandro, o meglio, nella metà inferiore di essa forma una quasi impercettibile *ἔντασις*. Sulle spalle sotto un breve collarino di fitte foglioline la consueta decorazione a vilucchi che legano palmette e bocci di loto. Sul ventre fra due fasce a meandri e croci si libra dolcemente in aria una Nike,

(115)

vestita di peplos dorico e di mantello, con cuffia in testa, da cui sporge la massa della chioma frontale a punteggiatura plastica di *βόστρυχοι*; nelle braccia protese ed aperte tiene delicatamente fra indice e pollice una fettuccia o nastrino rosso punteggiato, che deporrà sul capo del fortunato cui ha arriso il trionfo. Circa il soggetto di questa cotanto nobile immagine muliebre, la cui testa ricorda il tipo e le forme del periodo dei precursori, io mi richiamo alla superba lekythos del Borgo (*Gela*, p. 175, tav. VI), con una Nike specificata dalla leggenda appostavi, ed alla discussione da me fatta a proposito di essa e delle figure analoghe (1). Perchè è veramente accentuata la tendenza a dare in questi vasi funebri l'agile ed alata figura di Eos o della dea trionfante nella lotta; la quale però è sempre disarmata, ond'è che fra tante ipotesi (cfr. nota) la si potrebbe anche ritenere espressione simbolica del Fato trionfante, dell'epilogo glorioso delle lotte sostenute nella terrestre carriera, sebbene io sappia che assai di rado intercede rapporto, o se pure generico e tenuissimo, fra il soggetto dei vasi ed i morti che essi accompagnano nella tomba.

Ma il vaso non avrebbe pregio eccezionale, ove se ne tolga la simpatica bellezza del soggetto pur ovvio, se non fosse accompagnato da una iscrizione verticale a letterine pavonazze, davanti la Nike, la quale dice:

ΠΥΘΑΙΟΣ ΚΑΛΟΣ

Dal punto di vista paleografico va subito notata la promiscuità delle due forme del sigma a tre ed a quattro tratti, ed in quest'ultima colle estremità divergenti. Se è vero che il sigma a quattro tratti co-

(1) Dopo la pubblicazione del mio volume la questione è stata ripresa dal Brueckner nelle *Athen. Mittheil.*, 1907, p. 102 e segg., il quale, a proposito della abbondanza di tali figurazioni, nota che il solo Museo Naz. di Atene possiede oltre 35 lekythoi con siffatti soggetti. Partendo da una acuta osservazione del Mayer (*Athen. Mittheil.*, 1891, p. 311 e segg.), che tali vasi si fabbricavano a pariglia, si ha la certezza che qualche volta sia raffigurato Eos in connessione a Cefalo del vaso gemello. Ma nella maggioranza dei casi, sopra tutto quando la donzella regge una corona od una tenia, non par dubbio siasi espressa la Nike, ancor che manchi la relativa indicazione epigrafica. E l'A. inclina a credere, per via di osservazioni, alcune buone, altre discutibili, che molti di cotali vasi con Eos appartengano alla categoria dei doni nuziali e precisamente delle « Morgengaben » presentate nelle *Ἐπαύλια* (o. c. p. 104); e che anche in quelli colla Nike « feiert Sie keinen anderen Agon als den hochzeitlichen ».

(116)

mincia ad apparire in Atene verso il 454 (*Bull. corr. hell.* IV, p. 254), ciò implica che per ragioni paleografiche il vaso sarà di qualche anno più antico di tale data, il che dà e riceve conferma dalle osservazioni stilistiche. Nuovo è il « Lieblingsname » *Ἰνθάϊος*, che non trovo registrato nella seconda ediz. del Klein, e nei supplementi generali del Birch-Walters, *Anc. Pottery*, II vol. p. 277. Tale forma onomastica si può dir sconosciuta anche all'infuori dei vasi, perchè una unica volta ricorre nel *C. I. Attic. Addenda ad vol. II*, n. 986<sup>b</sup>, mentre invece è nota quella di *Ἰνθάϊος*, di cui dalle fonti epigrafiche conosciamo un personaggio storico: *Ἰνθάϊος Ἰνθάϊον Ἐρυθραῖος στρατηγός*.

La bella lekythos, derivante da scavi abusivi nella campagna gelese, viene ad accrescere la numerosa famiglia di quelle di stile rosso severo progredito, che in numero così strabocchevole uscirono dai sepolcri gelesi, da ingenerare in qualcheduno la credenza, infondata però, che in Gela prosperasse un florida industria del genere. Essa è indubbiamente attica, ed al pregio artistico si aggiunge il nuovo « Lieblingsname » attico, esso pure.

## VI.

### Piccola herma di bronzo.

Estremamente povera di buoni bronzi plastici greci è la Sicilia, e tale penuria più che mai si avverte visitando i due grandi Musei dell'isola, ed in particolare quello di Siracusa. Sorto assai tardi e poveramente dotato, questo ha però negli ultimi anni acquistato quanto più ha potuto, riuscendo a costituire una non spregevole collezione, di cui un ventennio addietro v'era appena un nucleo insignificante<sup>(1)</sup>. La caccia spietata che i ricchi Musei e gli antiquari stranieri fanno a colpi di marengi a tali ricercate opere d'arte non ha impedito che alcuni pezzi, se non insigni, ragguardevolissimi, di Camarina e di Gela, venissero salvati al patrimonio nazionale. Ed il breve manipolo di bronzi gelesi, che qui si illustra, accresce sensibilmente la modesta serie del Museo siracusano.

(1) Nulla possedeva il Museo nel 1888, quando io presi servizio in esso, all'infuori della superba Medusa illustrata dal Patroni in *Revue Archéol.*, 1896<sup>a</sup>, p. 355, tav. VIII.

Uno dei gioielli della raccolta siracusana è la piccola erma in bronzo riprodotta alla tav. IV, fusa e ripresa a bulino in alcuni particolari. L'altezza massima non ne supera i 116 mm. Un pilastrino rettangolare massiccio, munito superiormente di due appendici, copia di quelle che nelle grandi herme reggevano corone, insiste sopra una zoccolatura a due gradini, a spesse pareti e cava nell'interno. In alto esso regge una testolina di fattura squisita, malgrado la piccolezza delle dimensioni, raffigurante un adulto con mustacchi e la barba accuratamente tagliata a punta (*σφηροπόγων*), la chioma raccolta ed arrotondata a mo' di cercine attorno la calotta craniale, sulla quale invece è discriminata e striata; gli occhi profondi hanno la pupilla indicata a punta; gli archi sopracigliari sono pronunciatissimi ed a spigolo acuto. Sul pilastro al punto conveniente i genitali, prominenti ma non eretti, poggiano su di una foglia trilobata.

La epidermide del bronzo è a patina uniforme; a tratti leggere erosioni e sfogliature; nel complesso un color verde chiaro, con qualche chiazza nerastro-azzurrognola.

L'erma fu rinvenuta nella seconda metà del 1906 nel feudo Monteleone ad oriente della città, ed a quanto pare dentro un sepolcro; ma più precise indicazioni sul sito e sullo strato di provenienza non mi fu dato di raccogliere.

Premesse talune osservazioni sulla tecnica di questo bronzo, sarà poscia nostro compito, rivolgere l'indagine su due punti: stile ed epoca di esso, e poi sua destinazione e significato.

Essendo la nostra ermetta una piccola statua, è naturale siasi adottata anche per essa la fusione in pieno, anzichè quella a vuoto interno ed a pareti sottili, propria del IV sec., e che in ogni modo difficilmente era applicabile a figurine di piccole dimensioni, nelle quali insignificante sarebbe stato il risparmio di materiale e compromessa la statica della figura<sup>(1)</sup>. Il processo tecnico ed il sistema di fusione con cui venne confezionato il bronzetto, non può essere che uno, quello cioè a cera perduta<sup>(2)</sup>. Questo

(1) Friederichs, *Kleine Kunst und Industrie in Alterthum*, p. 11.

(2) Vedi su tale processo Blümner, *Gewerbe und Künste*, IV-I, p. 286. Ammettendo tale processo, conviene altresì sup-

delicato processo, mercè il quale ai bronzieri del quattro e cinquecento italiano fu possibile ottenere delle produzioni meravigliose, era noto anche agli antichi e ben per lungo; anzi forse sino ai fonditori dell'età del bronzo, che seppero produrre lame di spade e di pugnali decorati con tanta vaghezza e delicatezza. Cotanta era la perfezione di tale processo, che riduceva poi ai minimi termini il lavoro di correzione e di ritocco al bulino, che qui infatti noi vediamo parcamente adottato nello indicare i peli dei mustacchi e della barba, dati a massa nella fusione, forse anche nello accentuare le flessuosità della chioma, e per romperne con qualche tratto forte la monotona unità della superficie.

E poichè siamo sul terreno della tecnica, l'aspetto materiale della nostra erma mi suggerisce altre considerazioni. Così il plinto come il fusto di essa presenta sicure ed ampie tracce di una sottile foglia od incamiciatura, qua e là sollevata squarciata e distaccata, che non fa assolutamente corpo colla massa del metallo sottostante. Ho meditato a quale scopo si dovesse attribuire tale rivestimento, e mi sono ricordato dell'argentatura che talvolta si applicava a statue anche di grandi dimensioni, di cui è insigne esempio l'efebo di Pompei scoperto nel 1900<sup>(1)</sup>. Ma due ragioni mi inducono ad escludere la presenza dell'argentatura; anzitutto il fatto che tale procedimento non si è mai sin qui osservato in bronzi arcaici o dell'ottima epoca greca, ma in bronzi ellenistici e romani; e poi che questa sottile epidermide sebbene oscura non presenta il colore bluastrò alla superficie, e bianco lucido alla frattura, caratteristici agli argenti arcaici fusi e laminati, ed alterati dal tempo e dai reagenti dal sottosuolo. Ed allora mi sono rissovenuto che da qualche tempo era stata messa in campo da taluni archeologi la patinatura dei

---

porre un leggero vuoto nell'anima della figura, ed io non escludo che esso esistesse nel vivo del pilastro; ma doveva essere di minimo calibro, per non compromettere la ponderazione della statua, ed in ogni caso ne fu poi chiuso l'orifizio, del che appunto parmi vedere traccia sicura. Il Furtwängler ha dimostrato (*Neue antike Denkmäler*, I. Monaco, 1907. Akademie der Wiss., p. 112 e segg.) che già alla metà del VI sec. si praticava in Grecia il processo della fusione in cavo, ma quella in pieno rimane in ogni tempo costante per le piccole opere d'arte.

(<sup>1</sup>) Sogliano, *L'efebo in bronzo rinvenuto in Pompei*, p. 15 (*Mon. Ant. Lincei*, X).

(119)

bronzi greci, soprattutto di quelli arcaici e del secolo V.

La questione sollevata dall'Heuzey<sup>(1)</sup>, ma da lui brevemente toccata a proposito di un passo di Plutarco, relativo ai bronzi di Delfi, venne poi più diffusamente svolta dal Lechat (*B. C. H.* 1891, p. 473 e segg.), illustrando una statuetta di Afrodite dell'Epiro, di modiche dimensioni (alta cm. 27 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>), pregevole per noi in quanto, se Plutarco riconobbe l'uso di questa patinatura sui grandi bronzi, il Lechat ed altri<sup>(2)</sup> avendola notata anche su statuette, sarebbe giustificata la presenza di essa anche sull'erma di Gela. « Rien de plus naturel (dice il Lechat, loc. cit., p. 478) que les sculpteurs se soient préoccupés d'assurer la bonne conservation des oeuvres de métal, qu'ils aient eu l'idée de revêtir d'une substance imperméable qui les protégeât pour toujours des effets de l'air et de l'humidité. Mais il fallait que cette substance formât une croûte assez épaisse pour n'être jamais pénétrée, assez mince cependant pour ne pas empâter les contours, qu'elle ne fût sujette ni à se fendiller, ni à s'écailler, et que partout, égale et fine, elle adhérât au bronze jusqu'à faire coup avec lui. Il est certain que les artistes ont réussi à surmonter ces difficultés, mais nous ne savons pas comment; c'est un secret de fabrication, qui semble s'être perdu de bonne heure, bien avant les temps de Plutarque. Nous ne savons pas d'avance quelle était la composition de cette espèce de laque métallique etc. ». Le belle e nitide espressioni del Lechat riassumono quel tanto che dall'esame dei monumenti ci è dato ricavare su questo misterioso processo, dovuto forse a dei βαφεις χαλκοῦ, analoghi ai βαφεις χρυσοῦ, che in Atene lavoravano già nel V secolo. Siccome poi Plutarco (loc. cit.) parla, a proposito di questa patina, di una βαφή χρυσοῦ, io credo appunto sia il caso di applicare tale dizione anche all'erma di Gela, nella quale la pellicola sollevata è precisamente di color nero con una gamma azzurrognola.

---

(<sup>1</sup>) Heuzey apud Carapanos, *Dodone et ses ruines*, pp. 217-218; il passo plutarchiano è quello in *De Pythiae orac.* 395 C.

(<sup>2</sup>) Heron de Villefosse, *Athlète de bronze de l'école d'Argos*, p. 9 (in *Monuments Piot*, 1894).

(120)

La storia dell'erma, indagandone la sua più remota e rudimentale origine, e seguendola nel suo sviluppo artistico fino alle più elevate forme ed alle ultime manifestazioni in ordine di tempo, è stata di recente abbozzata da L. Curtius<sup>(1)</sup>; in una breve ma densa monografia egli ci presenta lo schema e l'ossatura di un vasto lavoro al quale ora egli attende, di guisa che il modesto opuscolo si trasformerà tra non guari in capace libro. Egli ha esaminato con cura scrupolosa e con occhio sagace testi e monumenti, ma più dal punto di vista mitologico e religioso che da quello artistico.

Risalendo fino ai tempi protostorici egli crede riconoscere i precursori dell'erma classica in cippi sepolcrali aniconici o rudimentalmente iconici di popolazioni barbare, e presso gli Etruschi (stele di Bologna, erroneamente attribuita, parmi, ai sec. IX-VIII, o. c., p. 17). Sul terreno classico i monumenti più antichi sarebbero i cippi schematici di Neandria, e poscia, a grande distanza, i pilastri antropoidi di Berlino della seconda metà del sec. VI. Mi basta citare questi due punti di partenza, non volendo seguire l'A. nella lunga rassegna di monumenti delle epoche successive.

Ma l'erma ha servito a rappresentare così divinità come mortali; poche le divinità, in particolare Dioniso ed Hermes, ed assai più di rado Cora ed Hecate; e quanto ai ritratti, prima di arrivare alla pienezza dell'arte, essi non erano che ritratti molto convenzionali dei defunti; così le citate erme antropoidi del Museo di Berlino. Abbiamo dunque un doppio ordine di erme; quelle di carattere ieratico, impersonate in gran parte in Hermes e quelle di carattere funebre con ritratti convenzionali. Ora, prima di passare oltre alla definizione del soggetto dell'ermetta gelese, conviene rammentare, come verso la metà del sec. V Alcamene avesse scolpito un 'H. Προπύλαιος (Paus. I, 22) per l'Acropoli di Atene, di cui, per fortuna dell'arte, gli scavi di Pergamo

del 1902-1903 ci hanno restituita una eccellente copia<sup>(1)</sup>, mercè la quale siamo finalmente in grado di stabilire, almeno in un punto, il carattere di questo tanto discusso artista, che la recente critica, non so con quanta fortuna, ha persino voluto sdoppiare in un A, seniore, *aemulus Phidiae*, ed in uno iunior, *discipulus Phidiae*.

Un esame anche rapido del nostro bronzetto si impone subito di collocarlo nel V sec. e precisamente verso la metà di esso. Ed atteso l'alto significato della scoperta di Pergamo, per tutto ciò che riguarda il tipo di Hermes e dell'erma, è naturale che noi ci sentiamo tratti ad avvicinare i due monumenti discosti per materia e per mole, non già per età e per stile. Ben inteso però, che la piccolezza del bronzo, destinato prima che scendere nella tomba a decorare un larario od un sopramobile, non ci consente di spingere a troppo minuti dettagli il processo di comparazione. Fatte queste giuste riserve, la prima e subitanea impressione che si riceve, accostando le due opere, si è, che accanto a molti punti di contatto, ve ne abbiano parecchi di divergenza. Completamente diversa la foggia della chioma e della barba; mancanti nel bronzo le due lunghe trecce, che scendono sulle spalle. Invece in ambedue oblunga la testa, la cui calotta è quasi appiattita: la fronte divisa e partita da un solco orizzontale; prominenti gli archi sopraciliari; naso dritto, largo al vertice ed alla base; abbondanti le labbra, e la bocca lievemente socchiusa; asciutte le gote. In complesso una grande semplicità di linee e di piani, per raggiungere la composta bellezza, che s'impone e si ammira; note tutte coste dell'arte del periodo di Fidia.

Si è già, ed opportunamente rilevato, che l'Hermes di Pergamo ricorda assai da presso il Zeus di Fidia delle monete ecc.: ma ogni traccia di questa somiglianza manca nel bronzo gelese, il quale invece può avere qualche parziale affinità con teste simili del fregio del Partenone. Manca però in esse la chioma arrotolata, la quale è caratteristica di un momento più arcaico, come a mo' di esempio nel bronzo dell'Acropoli De Ridder, tav. VI, figg. 274-275.

(1) L. Curtius, *Die antike Herme. Eine mythologisch-kunstgesch. Studie. Inaugural-Dissertation* (Leipzig, 1903). Nel *Lexikon* del Roscher manca, e non doveva mancare, una ricerca speciale sull'erma, però molto materiale è conglobato nel lungo articolo dello Scherer alla voce *Hermes* (vol. I, p. 2342 e segg.); un discreto materiale è pure raccolto dal Paris alla voce *Hermes*, *Hermulae* nel *Dictionnaire* del Daremberg e Saglio.

(2) Altmann, *Athen. Mittheil.*, 1904, p. 179 e segg.; Winter, *ibidem*, p. 208 e segg.; Conze, *Sitzungsberichte der Berlin. Akademie*, 1904, p. 69 e segg.

Attorno all'Hermes di Pergamo il Conze e l'Altmann hanno raggruppata una serie di busti e di erme, i cui originali risalgono al V secolo. Ma a me pare che si sia alquanto esagerato nei criteri di questo aggruppamento. Anzitutto non sappiamo bene, se l'H. Propylaios menzionato da Pausania fosse una vera statua, e se, conseguentemente, il busto di H. esposto da Pergamio, abbia subito nel suo adattamento ad erma qualche modificazione. Con questa riserva io mi domando, quale nesso vi sia p. e. fra l'erma di Pergamo ed il busto Schröder (*Arch. Anzeiger*, 1903, p. 32), dove chioma e barba sono elaborati in modo completamente diverso, se non la derivazione da un buon originale del sec. V, ma forse non dallo stesso originale. Tale erma fu collocata verso il 450<sup>(1)</sup>, e sta bene; ma come l'esemplare di Pergamo nella chioma frontale a più ordini di cilindri spirali, così il nostro bronzetto nella chioma a *στρόγιον* e nella barba a punta acuminata (cfr. pittura nera), conservano tracce di un arcaismo scomparso nel Partenone<sup>(2)</sup>.

Per concludere, nel bronzo gelese io vedo una eccellente derivazione di un ottimo prototipo attico della metà del sec. V, anzi forse di qualche anno prima. Se il busto di Pergamo rappresenta una copia fedele, precisa, inalterata del Propylaios di Alcamene, allora io escludo la derivazione del bronzo gelese da Alcamene. L'esemplare pergameno ricorda decisamente i tipi ieratici di Dioniso, e quello dello Zeus di Fidia; il nostro sembra arieggi piuttosto un tipo individuale, e ritrattistico. Il mio esame critico, spregiudicato ed indipendente, mi ha forse condotto a risultati negativi; ma, se non altro, esso ha messo in evidenza l'ottima epoca e la squisita bontà di questo piccolo gioiello dell'arte bronzistica, degno di stare accanto, e con onore, ai migliori bronzetti del primo rinascimento italiano.

Ed ora attacchiamo un'altra questione del pari spinosa, quella della destinazione e del significato dell'ermetta. Ove noi possedessimo dati sicuri e precisi sulle condizioni della scoperta, avremmo già la

<sup>(1)</sup> Loeschcke, *Zur Datierung des Hermes des Alkamenes*. (*Jahrbuch*, 1904, p. 22 e segg.).

<sup>(2)</sup> Ritengo arcaica anche la forma del plinto a gradinetti, come nell'Artemis Daidaleia di Mazi. Furtwängler, *Neue Denkmäler ant. Kunst*, II, p. 574.

via aperta a meglio raggiungere il nostro scopo. Pare (dico pare, non potendo produrre assicurazioni esplicite), che il bronzo sia stato trovato dentro un sepolcro; cosa per vero alquanto strana ed inusitata, sapendo noi come i Greci, a diversità degli Etruschi, sostituissero sempre le immagini metalliche, anche da loro apprezzatissime, con copie fittili, quante volte destinate ad accompagnare i defunti. Accettando ora, con tutte le debite riserve, la provenienza sepolcrale, noi dobbiamo ancora una volta richiamarci ai recenti studi del Curtius.

Se non come vera divinità sotterranea analoga a Pluton, H. ebbe certo, fra i suoi molteplici caratteri e funzioni, e ben per tempo, anche quello di divinità che, talvolta associata con Demeter e Cora, nelle cose d'oltre tomba e catactonie aveva svariati rapporti (o. c. p. 24). Questo lato speciale dell'indole intima di tale divinità il Curtius è venuto meglio lumeggiando dallo esame di testi e di monumenti, reagendo vivacemente contro il sistema e le idee dello Scherer (apud Roscher l. c.). Basti per tutto rammentare l'H. *χθόνιος* e *ψυχοπομπός*<sup>(1)</sup>. Non solo; ma dall'analisi attenta delle erme il C. ha rivendicato a buon numero di esse, e fino da tempi remoti, un genuino carattere funebre, al quale poi, appena l'arte è in grado di meglio esprimersi, va associata l'espressione, più o meno convenzionale del defunto, o dei defunti, a cui l'erma si riferiva. In altri termini, partendo dai tempi più oscuri dell'arte aniconica, egli ci fa seguire la lenta e progressiva evoluzione del *σῆμα* sepolcrale nell'*ἄγαλμα* del defunto.

Accolta pertanto la tesi del Curtius, ed ammessa, sia pure con beneficio di riserva, la provenienza dell'erma, ci si affaccia un duplice quesito:

a) È l'erma un 'H. *ψυχοπομπός*, che la pia fede dei parenti depose nel sepolcro, quale presidio e potente compagno del loro caro nel fatale viaggio agli inferi?

b) Oppure è esso un ritratto del defunto, che con lui doveva per sempre scomparire nell'oblio e nel mistero del sepolcro?

<sup>(1)</sup> Ai copiosi testi raccolti dal C. aggiungasi una lamina di defixione di Panticapaeum (*Arch. Anzeiger*, 1907, p. 128), dove, fra le altre divinità ctonie invocate, si ha anche la formola: *Περὶ Ἑρμῶν χθόνιον καὶ παρὰ Ἐ. χ.* etc.

Una risposta netta e precisa non parmi possibile. Nel secondo caso, l'assenza di ogni qualsiasi simbolo od emblema divino, e la tendenza evidente ad individualizzare le forme, con frequente richiamo nel tipo e nell'acconciatura della testa alle stele attiche, consiglierebbe ad accogliere la tesi del ritratto. Se essa non fosse in pieno e stridente contrasto col principio dominante ed animatore così dell'erma-ritratto come della stele funebre, le quali esprimevano le sembianze del defunto, in quanto esse rimanessero visibili sopra-terra a conforto dei superstiti ed a durevole ricordo dell'estinto. E d'altro canto, per quanto io sappia, sarebbe nuovo il caso di una piccola erma dentro un umile sepolcro terragno. Se non fosse da osservare a pregiudizio della tesi negativa assoluta, che troppo tardo si è pensato e provveduto alla metodica esplorazione dei sepolcri, raccogliendo e notando tutti i più svariati elementi per la redazione di un tanto atteso e desiderato trattato delle antichità e dei riti funebri greci. Quello che io posso affermare per pratica mia personale, derivante da 20 anni di indagini sul terreno, e dalla esplorazione di alcune migliaia di sepolcri greci, si è che mai mi è accaduto di trovare dentro di essi piccole erme in bronzo o fittili (1).

(1) A questo punto dovrei almeno brevemente addurre esempi di altre ermette in bronzo arcaiche e del V sec.; ma tale rassegna non ha per noi che un valore storico-artistico, mancando sempre nei cataloghi i dati sicuri di origine di esse. Non mancano esempi più antichi del nostro; decisamente arcaica è l'erma bifronte parigina (Furtwängler, *Neue Denkmäler ant. Kunst.*, I, p. 118), ed il piccolo esemplare berlinese di Hermes (*Arch. Anzeiger*, 1889, p. 89, 5), non che un terzo esemplare sicelioto da me notato (inedito) nella pregevole collezione del maggiore Fraser in Taormina. Ma, lasciando talune ermette etrusche, la massa dei piccoli bronzi di tal genere posseduti dai Musei è di epoca tarda, ellenistica e romana. Fra i parecchi esemplari del Museo Kircheriano solo il n. 5306, come gentilmente mi comunica il collega Paribeni, ci riconduce ad un buon prototipo greco ma posteriore al sec. V. Abbastanza fedele copia dell'H. Prop. di Alcamene è la piccola erma del Museo di New-York (Furtwängler, *Antiken in den Museen von America*, p. 268). Il ricchissimo Museo Britannico non ne possiede che nove esemplari tardi (Walters, *Catal. of the bronzes in the Brit. Museum*, n. 1291, 1318, 1319, 1232, 1346-47, 1397-99). Insignificanti quelli del Museo di Berlino e non una nelle due ricche raccolte ateniesi (Acropoli e Soc. archeol.) illustrate dal De Ridder.

Rare del paro le piccole erme fittili, e quasi tutte di arte sviluppatissima: Winter, *Typen der fig. Terracotten*, p. 231 e segg. Di un solo esemplare sappiamo che fu rinvenuto nel cortile di una casa di Delos (Chamonard, *Bull. corr. hell.*, 1906, p. 604).

(125)

Nè qui si arrestano le difficoltà per l'ipotesi dell'erma-ritratto. Già, posta l'età del monumento, converrebbe dare a questa espressione di erma-ritratto tutto il valore di relatività che essa richiede, alla stessa guisa delle figure contenute nella lunga serie delle stele sepolcrali. Siamo ancora lontani dal secolo IV, quando il vero ritratto fa la sua apparizione nella scultura; un ritratto quindi, in ogni caso, convenzionale, approssimativo, per quanto nell'ammirabile bronzo così accentuate sieno le fattezze, così realistiche e conformi alla moda del tempo chioma e barba, che nulla, assolutamente nulla, ci vieta di vedere in questa elegante e ad un tempo severa testolina l'espressione perfetta nei tratti e nella acconciatura di un greco della metà del sec. V. Se non ch'è ripugna sempre il credere che un ritrattino così fine ed artistico, eseguito certo a non piccolo prezzo, sia stato condannato all'oscurità del sepolcro anzichè conservato dai parenti come ricordo dell'estinto.

Ond'è che, tutto, pesato, convien sempre ritornare all'idea dell'*H. ψυχιομοπός*, sebbene la sua presenza nel sepolcro non sia corroborata da precedenti scoperte.

## VII.

## Hydria calcidese in bronzo.

Nell'autunno del 1906 mi venne presentato un mucchio di piccoli frammenti laminati di bronzo, tra i quali spiccavano ed erano ben conservati i manichi e le altre parti fuse di un vaso, che non tardai a riconoscere per una hydria. Ma il corpo di essa tirato in sottil lamina era ridotto in un cumulo di frantumi, di cui altri ricuperai più tardi di seconda mano, ma sempre da quegli stessi cavaatori clandestini, che questo vaso ed il piccolo lebete pure in bronzo avevano rinvenuto in un ristretto gruppo di tombe sulla testa di una collinetta a Catarasona lungo la linea ferroviaria Terranova-Vittoria. I due vasi erano ossuari e contenevano ossa cremate; l'hydria era dentro una custodia fittile a due mezze ova combacianti ed era accompagnata da due alabastri consunti. Le tombe circostanti contenevano parecchie lekythoi a f. n. ed anche a f. r., almeno secondo mi venne assicurato.

Comperati dopo molte peripezie i bronzi, pei quali si richiedeva un prezzo favoloso, ed affidata quella massa di rottami all'occhio intelligente ed alla mano perita del mio disegnatore e restauratore, sig. Rosario Carta, egli colla scorta dei disegni e col calcolo esatto delle curve dei manichi, dopo aver ricomposto quasi per intero il collo del vaso con pezzi antichi, potè compiere il miracolo della ricostituzione in gesso dell'intera hydria. colle precise proporzioni che essa aveva in origine, e quale si vede alla tav. V, colle rilevanti proporzioni di cm. 46, in alt., e 36 cm. di largh. all'oggetto massimo delle spalle.

Se per un lato fu a deplorare lo stato di frantumazione del vaso, esso mi fornì però il modo di fare parecchie osservazioni tecniche, le quali altrimenti sarebbero sfuggite. Laminato era il corpo, fusi tutti gli accessori, cioè le tre anse ed il piede. L'ampio collo ha il labbro circondato da una breve fascia verticale; il corpo o ventre del vaso a forma di cuore, colle spalle a spigolo tondo, era in lamina abbastanza spessa e robusta, così da reggere comodamente al peso della massa di liquido di cui era capace; lo spessore medio di un mm. si raddoppia nel labbro, e diventa di tre nella frangia che lo circonda. I bronzieri calcidesi che nella seconda metà, forse nell'ultimo quarto del sec. VI, elaborarono l'elegante vaso e centinaia di altri consimili per sempre perduti, avevano compiuto l'arduo processo di tirare a martello il corpo ovolare dell'hydria e di farne combaciare e chiudere a caldo le estremità della lamina senza bisogno nè delle bullette, nè della saldatura; ed a chi ponga mente alla forma del vaso ampia, profonda, e stretta in alto e basso, non sfuggiranno le molte difficoltà superate. I bronzieri calcidesi della seconda metà del sec. VI erano quindi usciti dalla fase della imbullettatura, e, ben superiori ai loro colleghi italici, si comprende come abbiano coi loro ricercati prodotti invaso e conquistato non solo tutto il mondo classico di allora, ma anche talune contrade di barbari. Ma il bronziere martellatore affidava il compimento dell'opera ad altri artisti di rango più elevato, i fonditori; anzi, a dir meglio, non aveva che da mettere in opera i pezzi già da essi preparati. Il connubio della tecnica a *σφρηλάτων* con quella a *χέρμα* dava l'armonioso, elegante e solido prodotto che noi ammiriamo, e che colla sua profilatura gentile e robusta

(127)

ad un tempo, colle sue ricche e solide anse, sembra congiungere i due elementi della grazia e della forza, che quasi rispecchiano il carattere del popolo greco nel momento che precede le guerre persiane.

Di bronzo fuso a pareti spessissime ma non massiccie è la ciambella che serve di piede all'hydria; il cavo ne è riempito di piombo, per dare una solida base al recipiente, la cui gravitazione, non indifferente quando era pieno, si concentrava tutta in questo punto ristretto. All'esterno essa è decorata di un tondino spigato, soprastante ad un collarino di foglie, lavorato, a quel che pare, a punta. Le due anse laterali sono del pari fuse a pareti molto spesse ma non massiccie; è importante di rilevare subito la loro forma peculiare (fig. 13); il robusto arco carenato finiva in due teste, forse feline, col muso stroncato, e ad aggrapparsi solidamente alle spalle servivano due appendici desinenti in rotelle cordonate; l'imbullettatura, giova notarlo, è qui eseguita mediante chiodi in ferro a teste ribadite. Ora ha il suo preciso significato la circostanza che la identica forma di anse laterali occorre in una ristretta serie di hydrie fittili dipinte, che per il loro stile vengono con sicurezza giudicate per calcidesi (<sup>1</sup>); di più nell'hydria di Polledrara, che se non è prodotto ionico, è certo nata in ambiente pregno di influenze ioniche (<sup>2</sup>); infine nella magnifica hydria calcidese in bronzo di Randazzo, di cui sotto. Analoghi manichi laterali di hydrie distrutte si sono trovati sporadici in diversi punti del mondo greco, ma per lo più sono stati trascurati, perchè modesti e non figurati (<sup>3</sup>).

(<sup>1</sup>) Il diligente ed amoroso lavoro della signorina Elvira Fölzer, *Die Hydria. Ein Beitrag zur griech. Vasenkunde* (Lipsia, 1906), giunge opportuno ad agevolarmi, anzi a farmi trovare bella e spianata la via all'illustrazione del vaso gelese. L'A. ha cercato l'hydria negli strati più antichi, nel miceneo e nel geometrico, e la accompagna fino al periodo più progredito dello stile rosso. Ma oltre di averne seguito la genesi e lo sviluppo formale, ne esamina anche le rappresentanze e la decorazione. Di più ne ha stabilito l'uso domestico e rituale, raccogliendone i ricordi nei testi letterari, epigrafici (inventari dei templi), non che nelle rappresentazioni vascolari. È insomma una completa e precisa monografia, che comprende anche le hydrie e le kalpis in bronzo. Le hydrie calcidesi fittili sono raccolte ai nn. 87-91, p. 72, ed alla tav. VII.

(<sup>2</sup>) C. S. Smith, *Journal of hell. stud.*, 1894, p. 214 e segg.

(<sup>3</sup>) Mi limito a citare l'esemplare dell'Acropoli: De Ridder, *Bronzes de l'Acropole*, n. 166, p. 56.

(128)



FIG. 12.

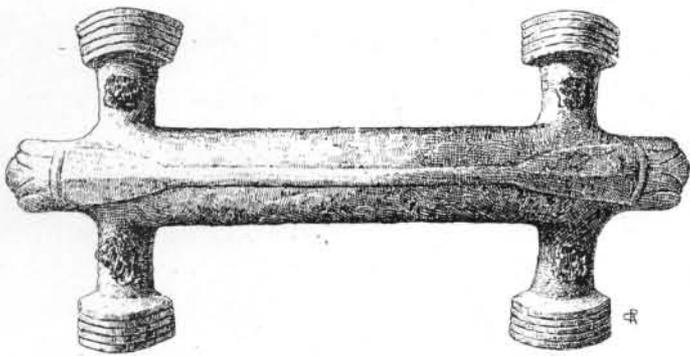


FIG. 13.



FIG. 14.

Ma il pezzo veramente artistico del vaso era il manico principale, verticale, attaccato al labbro con bullette di bronzo, al ventre con chiodetti di ferro. L'elegante e robusto manubrio, che dava comoda e sicura presa alla mano, consta di una verga ricurva, piano-convessa, con solchi longitudinali, la quale si sviluppava superiormente in due leoncini sdraiati colle gambe protese, in basso in due arieti in riposo colle zampe ratratte, ed in una palmetta ionica come membro terminale. Di ritocco a punta vi ha traccia nella barba leonina e nel torace degli animali (tav. V).

Teste, protomi e figure intere di arieti e leoni sono elementi prediletti della decorazione ionica del VI sec., soprattutto applicata ai bronzi. Talora isolati, per lo più appaiati, o vagamente combinati con la palmetta ionica, attorno ad un gambo o ad una figura centrale, alla quale formano piede o coronamento, noi li vediamo applicati precipuamente a svariati utensili metallici, vasi, specchi, tripodi, ecc. Non mi soffermo ad indagare, se questa predilezione per il leone e l'ariete abbiano i Greci dell'Ionia appreso dall'Oriente, diffondendola poi nell'occidente ellenico. Ma senza indugiarmi a dimostrare una tesi ormai generalmente accolta, cito la calcidese Leontinoi, che nella sua monetazione della prima metà del sec. V ha assunto come impresa la testa del leone, e che dalle sue necropoli ci ha restituito il prezioso lebe-te-ossuario a teste di ariete, ora nel Museo di Berlino (1).

La signorina Fölzer ha passato in rassegna (op. cit., pp. 70-71) i pochi vasi, non più di sette, il cui manico è foggato e decorato come il nostro, colla differenza che la parte centrale assume in essi forma antropoide (2). Pezzo principe della serie l'hydria di Randazzo (op. cit., pp. 69-70); tav. VII, 85), grandiosa nelle proporzioni (alt. cm. 64), sontuosa nella decorazione, nella quale spicca al posto d'onore un corpo nudo di efebo incurvato e supino, che funge da manubrio; due coppie di leoni e di arieti sdraiati

(1) Orsi, *Roem. Mittheil.* 1900, p. 86 e segg.; Winnefeld, *Altgriechisches Bronzebecken aus Leontini (59 Winkelmanns programm)* 1899.

(2) All'A. è sfuggita, non so come, la magnifica hydria di Grächwil presso Berna, uno dei più splendidi bronzi ionici che si conosca, malgrado che gli archeologi svizzeri continuino nell'errata credenza, che sia opera etrusca (Heierli, *Urgeschichte der Schweiz*, frontispizio e p. 372).

costituiscono le appendici superiore ed inferiore: il vaso è della seconda metà del sec. VI. Strettamente ad essa congiunta è l'altra minore di Sala Consilina in Lucania (1), la quale solo in pochi particolari si differenzia dalla gelese, e fu rinvenuta in una tomba della seconda metà del sec. VI, con copioso vasellame fittile e metallico.

La forma del vaso, i particolari della sua decorazione accessoria, la stretta affinità dell'una e di taluni degli altri colle hydrie fittili figurate, che ormai per unanime consenso dei ceramografi si riconoscono per calcidesi, chiaramente dicono che anche il nostro bronzo è un prodotto della calcheutica calcidese della seconda metà del sec. VI (2).

Non numerose sono le hydrie in bronzo, e l'accurato catalogo della signora Fölzer (op. cit., pp. 117-118) non oltrepassa il n. di 22; ma una buona metà di codeste, se non più, rappresentano il tipo seriore della *κάλπις*, derivante non più dall'industria calcidese, ma da altre non ben precisate del pieno sec. V, sebbene il tipo si sia svolto in sul principio di esso.

Consegue da quanto ho sin qui esposto, che l'hydria di Gela, per quanto mal conservato ne sia il suo corpo ovolare, viene ad accrescere la serie dei pregevolissimi bronzi calcidesi diffusi in tutto il mondo antico, ed in particolare quella assai ristretta delle hydrie. I nostri Musei non racchiudono pur troppo che sparuti avanzi, la cui superba bellezza tanto più ci fa rimpiangere la perdita irreparabile di tanto prezioso materiale d'arte. Gli inventari dei templi ci parlano in fatto (Fölzer, op. cit., p. 17 e segg.) di hydrie, oltre che di bronzo, di argento e persino d'oro, che facevano parte degli *ἱερὰ χερίματα* di divinità, per lo più mu-

(1) Patroni, in *Notizie* 1897, p. 164.

(2) La signora Fölzer, atteso l'argomento impostosi, non ha estesa la sua ricerca. nè ai manichi di specchio con figura efebica di ufficio tectonico e pratico accompagnati sovente da arieti sdraiati, nè ad altri manichi analoghi. Così è a lei ignota l'ansa certamente di hydria della collezione De Clercq (De Ridder, *Collection De Clercq. Les bronzes*, tav. LVII, n. 429, pp. 271, 272), cotanto simile alla nostra, colla sola differenza che al posto della palmetta, spostata in alto, vi ha un Gorgoneion. Ed altri ancora poco noti sono senza dubbio anche a me sfuggiti, causa il difetto di buoni e ragionati cataloghi delle raccolte di bronzi. Di fattura e di stile completamente diverso è la grande ansa di hydria della collezione Walters, edita dal Sambon, in *Le Musée* (vol. III, 1906, p. 263), nella quale l'A. ha giustamente scorto i caratteri dell'arte corinzia.

liebri, ed erano opere della fine del V e del IV secolo, quindi non più calcidesi. Ma come l'anfora ed il cratere fittili, così l'hydria, dopo aver servito all'uso domestico dei banchetti, passava sovente nei templi a custodire olio, vino ed acqua, e sotterra a racchiudere le ceneri di persone distinte ed agiate. Un vaso pregevole, come era indubbiamente il nostro, poté a lungo venir usato nella casa e nella famiglia prima di venire e per sempre condannato all'oblio del sepolcro; ond'è che se l'hydria gelese spetta alla seconda metà od alla fine del sec. VI, il relativo sepolcro può essere stato chiuso parecchi lustri in appresso. A precisare più davvicino tale data sono ancora troppo vaghe le indicazioni degli scopritori, ma in massima esse non sembrano infirmare la cronologia che per i gruppi suburbani ad oriente della città io ho stabilita in *Gela*, p. 731 e segg.

Estremamente rari sono in Sicilia gli artistici e grandi bronzi ionicì e calcidesi del VI secolo; a Gela il secchio funebre della necropoli di C. Soprano e la nostra hydria; a Camarina gli avanzi di grande e son tuoso tripode; a Leontini il lebete ora berlinese; a Randazzo l'hydria del paro ora berlinese. Non è certo molto, quando anche si lasci da parte il materiale spicciolo, frammentario o troppo deperito, quasi tutto inedito; ne dovremo concludere che solo una minima parte noi possediamo di quanto l'industria calcheutica dell'Ionia versò sui ricchi mercati sicelioti.

Possa dunque l'opimo suolo della Sicilia, meglio vigilato e studiato, ridonarci presto altri campioni di codesta superba arte bronziera, che per bellezza e sobrietà rivaleggia col quattrocento italiano.

### VIII.

#### Caldaio-ossuario in bronzo.

Gli stessi scopritori dell'hydria rinvennero nella contrada di Catarasona, e proprio sulla stessa collinetta, anche un piccolo caldaio di bronzo col suo coperchio, il quale racchiudeva ossa cremate; fortunatamente venne anch'esso assicurato al Museo (restaurato a fig. 14). È di forma sferico-depressa (diam. mass. cm. 32), con una altezza precisa che non si può calcolare, perchè squarciato il fondo, ma che in ogni modo non supera i

(131)

cm. 21. La lamina sottile, di colore aurato dove ne è libera dall'ossidazione la superficie, forma attorno all'ampia bocca un collarino risvoltato e piatto; la bocca era protetta da un coperchio a lieve calotta con margine abbassato, del diam. di cm. 23  $\frac{1}{2}$ . Due piccole maniglie, di cui una sola pervenutaci, erano fissate non più con chiodi ma a saldatura (*κόλλησις*) al sommo della spalla presso il labbro; esse sono foggiate in spessa lamina, ed hanno forma di cuore con occhietto, dentro cui un anello scorrevole.



FIG. 15.

Il gruppo sepolcrale al cimitero <sup>(1)</sup> ci aveva già procurato un caldaio di bronzo molto consimile, ora conservato al Municipio di Terranova; ed illustrandolo io richiamai quei pezzi, che fanno ad esso opportuno riscontro, cioè gli ossuari argentei cumani del VII sec., uno del Dipylon del paro molto antico, ed altre piccole caldaie in tutto simili di Olimpia, di Gordion, e di Monteleone Umbro, le quali viemmeglio si accostano al nostro esemplare, avendo le spalle a garbo tondo e non a spigolo ottuso. A questi esemplari, tutti conosciuti, ne va aggiunto uno inedito di Agrigento, ora al Museo di Siracusa, il quale serviva pure di ossuario (fig. 15). Esso ha un diam. di cm. 28 alla bocca, l'alt. di cm. 40, ed il coperchio in forma di bacile misura cm. 30 di diam. per cm. 8 di profondità. Per quanto nessuno di codesti lebeti o caldai

<sup>(1)</sup> Orsi, *Gela*, p. 323. fig. 240.

porti decorazione, non pare errata l'opinione che essi pure provengano da officine calcidesi od in parte forse anche corinzie dei secoli VII e VI; il nuovo esemplare gelese sarebbe uno dei più recenti della serie.

Ma io non avrei detto tutto a proposito di questo raro bronzo, se non aggiungessi che le pareti interne di esso non meno che del coperchio erano spalmate di uno spesso strato di color rosso matto, specie di minio, che in parte, screpolandosi e scrostandosi, si staccò dalla lamina metallica (1).

Io non ho bisogno di aggiungere quanto largo impiego del rosso sia stato fatto dalle popolazioni preistoriche e classiche dell'antichità nelle cerimonie e negli usi funebri. In Italia gli Iberici neo ed eneolitici scarnivano i cadaveri e ne dipingevano in rosso i volti; in rosso si tatuavano i Preellenici delle Cicladi; casse mortuarie in legno di Atene, Cartagine, Cuma, Cadice. ecc., erano internamente dipinte in rosso; e così era trattato un sarcofago lapideo di Megara H. e taluni dei bauli fittili di Gela. Presso i Romani le vesti dei morti venivano sovente iniettate di rosso anzichè di sangue. Potrei dilungarmi parecchio colla citazione di esemplari, dai quali risulta che il rosso fu il colore funebre per eccellenza dai tempi preistorici fino ai Romani, ma poichè il tema è già stato esaurientemente svolto in una dotta monografia, rimando ad essa il lettore (2). Resta dunque provato che nel caso nostro la spalmatura di colore servì come funebre tappezzeria, che avvolgeva le pareti dell'urna, al modo stesso che di rosso erano dipinti sarcofagi lignei, cretacei e lapidei.

## IX.

### Aruletta fittile figurata.

Riproduco alla fig. 16 un'aruletta, chiamiamola così, di forma rettangolare (cm.  $30 \frac{1}{2} \times 12 \frac{1}{2} \times 12 \frac{1}{4}$

(1) Devo alla cortesia del ch. prof. Giuseppe Grassi-Cristaldi, direttore dell'Istituto chimico nella R. Università di Catania, l'analisi di questa materia rossa. « La polvere rosso-bruna contiene del ferro e del rame con tracce di calcio ed arsenico. Inoltre ho rinvenuto una sostanza organica non azotata che sviluppa un gas combustibile e si carbonizza. Secondo me questa sostanza organica deve essere un acido organico, il quale durante la decomposizione potè resistere all'azione dei batteri e del tempo ».

(2) F. von Duhn, *Rot und Tot*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, IX, p. 1 e segg.

prof.), foggiate in creta rosso-viva, cospersa di scagliette vulcaniche. In alto ed in basso gira una cornicetta; due fori nelle pareti laterali adempiono al duplice ufficio di sfoghi nella cottura, e di appoggi per il maneggio del pezzo. La fascia di prospetto è decorata di un rilievo tenue e stanco, colla rappresentanza ad impressione di due quadrighe lanciate al galoppo. Il carro da corsa leggerissimo e semplicissimo, anzi per giunta semplificato nella figurazione, consta di due ruote a quattro raggi (*κύκλα τεσσαράκνημα*), di cui una sola espressa, e della cassa molto piccola (*δίφρος*), su cui si vede la figura dell'auriga in camicione legato alla vita (la *ἔξωμις*), quale appare nelle monete, nei vasi, e nell'auriga di Delfi; il capo ha protetto da una lunga caratteristica calotta a borsa, il torace fortemente chinato in avanti per meglio reggere le redini tese. Magre e scheletriche le gambe dei cavalli. I quali nella loro struttura, come anche il carro, rammentano un po' le rappresentanze del Dipylon, e meglio quelle delle più antiche monete siceliote.

Non c'è dubbio che qui non sia rappresentata una corsa ai carri, una di quelle gare agonistiche, che con tanta predilezione venivano espresse nelle monete del V secolo di quasi tutte le città siceliote, non esclusa Gela; in alcuni tetradrammi arcaici della quale una colonna ionica indica anche la mèta. Certo che l'allevamento di speciali razze equine era allora oggetto di cure particolari, che determinavano quasi una gara fra le singole città. Di che sono prova i trionfi riportati dai principi gelesi, siracusani e da altri nelle grandi feste di Delfi ed Olimpia.

Come opera d'arte l'aruletta ha valore modestissimo, anche perchè male conservata; essa risale al sec. VI, se non anche alla fine del VII, e ripete un motivo non raro in altri rilievi fittili arcaici della Sicilia. La forma è quella di una cassetta, e si riattacca con tutta una serie di pezzi consimili editi dal Kekule, *Terracotten von Sicilien*, tav. LIV, pp. 46-49, ed accresciuta da pochi esemplari dovuti a scoperte recenti. Lotte di animali, sfingi e carri in corsa sono le decorazioni più usuali.

Sull'uso di questi pezzi non si è detta ancora una parola definitiva ed in tutto soddisfacente; ma, almeno per la Sicilia, va escluso in modo assoluto, che derivino da sepolcri ed abbiano per ciò relazione col culto dei morti. In tesi generale trovo di accostarmi

all'opinione del Gerhard (apud Kekule, p. 46) che « fossero piedistalli a sostegno di minuti oggetti », uso più da vicino spiegato dal Raoul-Rochette di « *autels laraires* », donde la mia dizione di arulette. Alcuni che di simile sono le arette dell'Esquilino, per le quali si pensò reggessero lampade e figurine. Nella Sicilia, escluso il culto funebre, non rimane che quello domestico o dei pubblici santuari; se ne trovarono in fatti dei frammenti nel santuario di Bitalemi. Ma, adottando la parola aruletta, non intendo dire servissero per accendervi incensi; perocchè nessun esemplare offre la cavità per la piccola *εσχαρίς*, nè tracce di fuoco. Penso invece vi venissero esposte immagnette, forse lampadine, ed altre piccole offerte alla divinità.

## X.

## Due statuette marmoree.

Non ho bisogno di dire della estrema povertà di sculture greche di buona epoca nelle città siceliote, e della relativa abbondanza di quelle di tempi ellenistici e romani nelle città, la cui vita e la cui storia si prolunga al di là di Alessandro e dopo la conquista romana. Soprattutto le città di origine sicula, barbare fino al V secolo, e quindi povere di prodotti della grande arte greca, subiscono in quell'epoca una profonda evoluzione, e, come ad esempio Centuripa, ci danno invece ricca messe di sculture frammentarie dal sec. III in poi. Ma per Gela è appunto questione, se col 280 essa sia stata completamente abbandonata, o se abbia ancora miseramente vissuto; ed io mi sono schierato dalla parte di quei dotti, che nel 280 vedono il termine assoluto della vita della città (<sup>1</sup>).

Gela che, prima fra tutte le città siceliote per ricchezza di vasi magnifici, ha pur dato tante e svariate terrecotte dei secoli VII-IV, non ha, si può ben dire, restituito sculture di sorta. Tale assenza si può, fino ad un certo punto, spiegare colla mancanza in paese del candido e fine calcare; ma quanto al marmo essa veniva a trovarsi nella condizione di tutte le altre città greco-sicule. Tale materia prima doveva, a gran prezzo, venire importata, e forse anche le opere

in parte abbozzate o finite. Ma il marmo greco doveva nel miglior tempo di Gela esser materia così ricercata e preziosa, che ben io posso affermare di averne trovato appena due volte delle scheggie insignificanti nei vastissimi scavi che da otto anni sono venute eseguendo in tutti i punti della città. Quanto vale per la Sicilia in genere, può dunque applicarsi anche a Gela, dove nulla, proprio nulla, si ebbe sin qui di sculture dei secoli VII a IV. Le due modestissime opere che pubblico adesso, appartengono all'ultimo periodo di vita della città, e stanno fra la fine del secolo IV ed i primi del III.

I. Statuetta muliebre acefala a. cm. 18 ricavata da un marmo greco a grana finissima, zuccherino, con minuti cristallini scintillanti, il quale ha assunto nell'epidermide un tono gialletto, così da farlo credere a tutta prima un marmo alabastrino, mentre in realtà ciò è dovuto al secolare soggiorno dentro la fanghiglia di un pozzo in contrada C. Soprano, dove la statuetta venne raccolta in sulla fine del 1898.

La figura coi seni matronali prominentissimi veste un chitone scollato aderente alle carni, sostenuto da un cingolo altissimo, sopra cui l'ampio mantello, che lascia scoperto il torace fino all'ombelico, avvolge in pieghe abbondanti le gambe, di cui una, la sinistra rigida serve di puntello, laddove la destra è piegata obliquamente, col piede sollevato, girato ed affrontato col primo. Delle braccia la sinistra abbassata ed inerte regge un lembo del pesante panneggio, e l'altra alzata, appoggiata pel gomito ad un pilastro, solleva un tratto del manto, scostandolo dalla testa, alla quale formava, secondo un noto motivo, da sfondo e da padiglione (fig. 17).

Il lavoro è povero, ma non troppo scorretto, nè privo di effetto; bruttissime le mani e soprattutto la sinistra. Oltre il lavoro di scalpello è in più punti evidente quello della raspa; la basetta non è orizzontale, ma inclinata sulla destra della figura.

La mancanza della testa scema la facilità di stabilire il soggetto della statuetta. Ma lo schema generale della figura, e soprattutto l'azione del braccio destro che scosta l'ampio panneggio dal volto, sembrano alludere al tipo di Hera, e precisamente a quel motivo che trova la sua più antica consecrazione nella nota metopa selinuntina col *ἑρὸς γάμος*. Anche il gesto largo e solenne, la composizione e disposizione

(<sup>1</sup>) Orsi, *Gela*, p. 21.



FIG. 16.

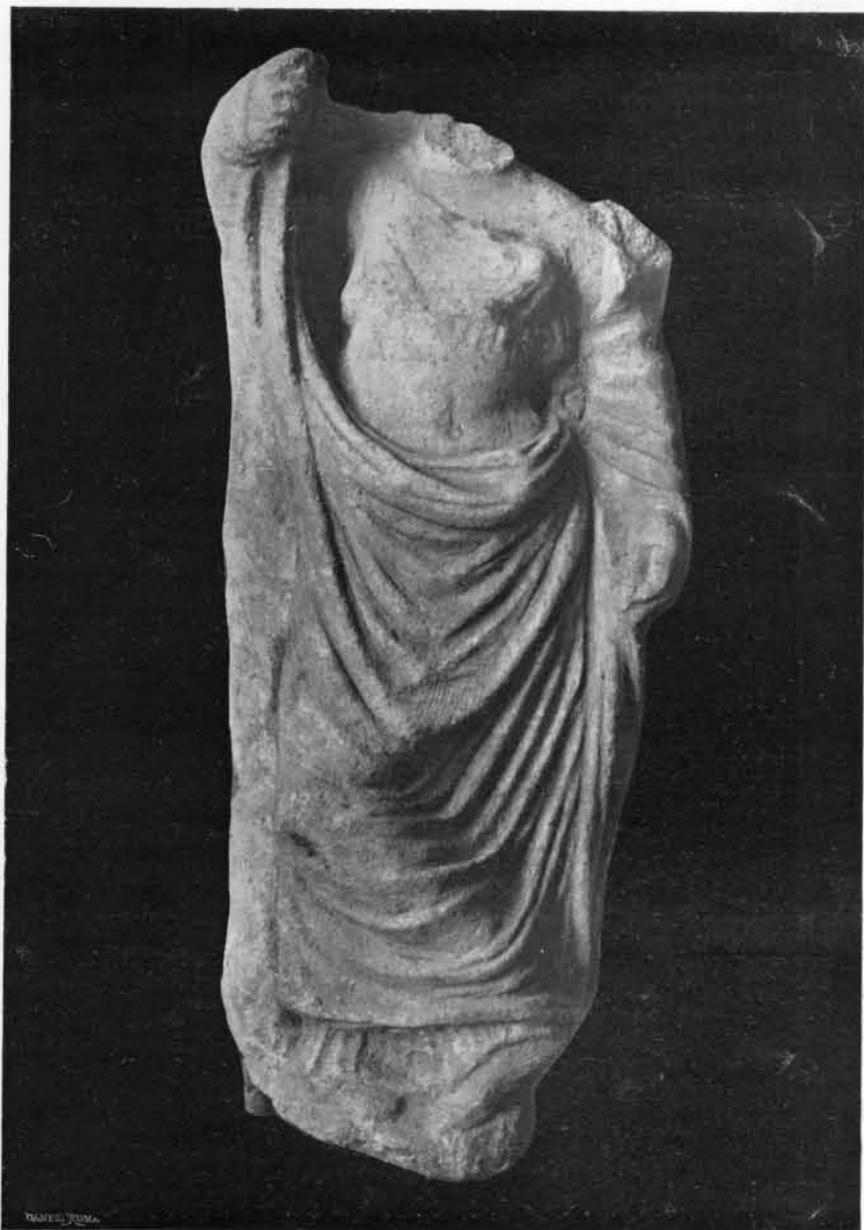


FIG. 17.



FIG. 18.

dei panneggi convengono ad Hera, se non che qui sarebbe stata introdotta una variante nella mossa della gamba e del piede destro, di cui nella grande arte, e per lo meno applicata a figure muliebri, non mi sovengono esempi. Vuolsi però ricordare che questo schema di riposo, colla ponderazione del corpo distribuita fra un gomito poggiato ad un pilastro o tronco ed una delle due gambe, mentre l'altra è piegata col piede rattratto, verticale od inclinato, e puntato a terra colle sole dita, è motivo eminentemente prassitelico, applicato nel Satiro e nell'Apollo Saurotono, ma già conosciuto ed usato dai maestri della pittura rosso severa, quali Peithinos, Brygos, Eufronios e dal Maestro delle teste calve. È pure di ottima età il cingolo portato molto in alto sotto le mammelle. Ma lo stesso tipo matronale non disconviene anche a Demeter, donde la incertezza della designazione e lo aggruppamento dei medesimi tipi di Demeter ed Hera nelle sillogi statuarie, senza definire più da presso il soggetto.

Questo tipo classico per eccellenza durò a lungo, fino all'epoca imperiale romana, con adattamenti e variazioni negli accessori, ma non nello schema fondamentale. La nostra piccola e modesta statuette non merita ampio corredo di confronti. Mi limito a citare una statuette berlinese di Orvieto (<sup>1</sup>), appoggiata col gomito ad un pilastro foggiate ad idolo. Le affinità nella composizione sono parecchie, e se nell'esemplare berlinese si volle da taluno riconoscere una Afrodite, ciò si spiega coll'adattamento di un tipo alquanto diffuso ad un determinato soggetto religioso. Non insistiamo pertanto più oltre in una ricerca oziosa. La nostra statuette decorativa, col rovescio in rustico, non scende oltre la fine del secolo IV od i primi del III.

II. Ancora più scadente e difettosa nella esecuzione è l'altra statuette, di cui porgo la immagine fotografica a fig. 18. In calcare bianco a sfumatura gialletta delle cave siracusane, essa rappresenta una donna mancante della testa, dei piedi e delle mani, in atto di riposo; la massa del corpo insiste sulla gamba destra, rigida e tesa, a cui fa antitesi la sinistra, abbandonata e lenta, con lieve piegatura al ginocchio. Il vestito consta del solito chitone a fitte

e profonde pieghe verticali, e dell'himation che avvolge tutto il torace, scendendo fino a mezza coscia e formando attorno al collo e sulla spalla sinistra un rimboeco ed un fiocco a mo' di sciarpa. Il braccio destro col gomito piegato puntava la mano col dorso sul gluteo destro, laddove il sinistro scendeva verticale, raccogliendo un partito delle abbondanti falde. Alt. massima cm. 39.

Dal punto di vista della esecuzione e della tecnica molti sono i difetti, tanti anzi da ritenere la statua abbozzata piuttosto che finita. Tutta la questione in fatto si riduceva qui al razionale e naturale trattamento delle pieghe, rendendole senza artifizi e con disinvolture, ed al giusto contrasto fra quelle orizzontali ed oblique del mantello, e le verticali del chitone. Queste, indicate con solchi profondissimi fra l'una e l'altra gamba, sono dure e rigide, e più che tessili sembrano lignee. I molteplici piani del mantello sono del paro deficienti di flessibilità, a spigoli duri e taglienti, e malgrado siamo davanti ad un'opera del secolo IV volgente, vi si scorge ancora evidente la tecnica lignea dei primitivi. Se ciò vada imputato a deficienza dell'artista, od allo stato di abbozzo della figura, non importa indagare.

Abbiamo visto che il fondo schematico e statico della precedente statua ci riconduce, nei suoi primi tentativi, agli ottimi tempi dell'arte; ma è però sempre Prassitele che, almeno nelle figure virili, dà ad esso forma concreta e definitiva. Motivo prassitelico possiamo adunque considerare quello, ma più decisamente questo; e lo provo subito con pochi ma sicuri esempi, dai quali vedremo, come il nostro non meno del precedente sia stato tentato, quasi preparato, da artisti preprassitelici. Il motivo del braccio destro piegato colla mano puntata sull'anca e sul gluteo si riscontra in qualche scultura, che ancora può stare nel secolo V, come in un rilievo dell'Acropoli (Collignon, *Sculpture grecque*, II, fig. 70), nell'Hermes del noto rilievo napoletano di Euridice ed Edipo, e forse in una delle Vittorie della Nike Apteris (Collignon, op. cit., II, fig. 51). Ma è Prassitele, lo scultore dalle mosse temperate e dalla placida calma, che consacra definitivamente tale formola del riposo nel Satiro capitolino, e meglio in una delle Muse della base di Mantinea, che ha l'identica mossa non solo del braccio, ma anche della mano, e che persino nel panneg-

(<sup>1</sup>) *Beschreibung der ant. Skulpturen der K. Museen zu Berlin*, n. 586.

gio molto ricorda la statuetta gelese (1). Ora siccome l'influenza di Prassitele si è fatta assai vivamente sentire sulla scultura del IV secolo ed in particolare sulle terrecotte di Tanagra (2), è ovvio che soprattutto in queste, ma anche in qualche rilievo funebre, vi abbiano molteplici repliche di questa cotanta semplice e naturale formola, nella quale ravvisiamo, fino ad un certo punto, l'innesto di un motivo prassitelico sopra l'arcaico tipo c. d. della Spes. Per la sua larghissima diffusione nelle terrecotte rimando al *Corpus* che ne ha redatto il Winter (3); anzi, poichè le re-

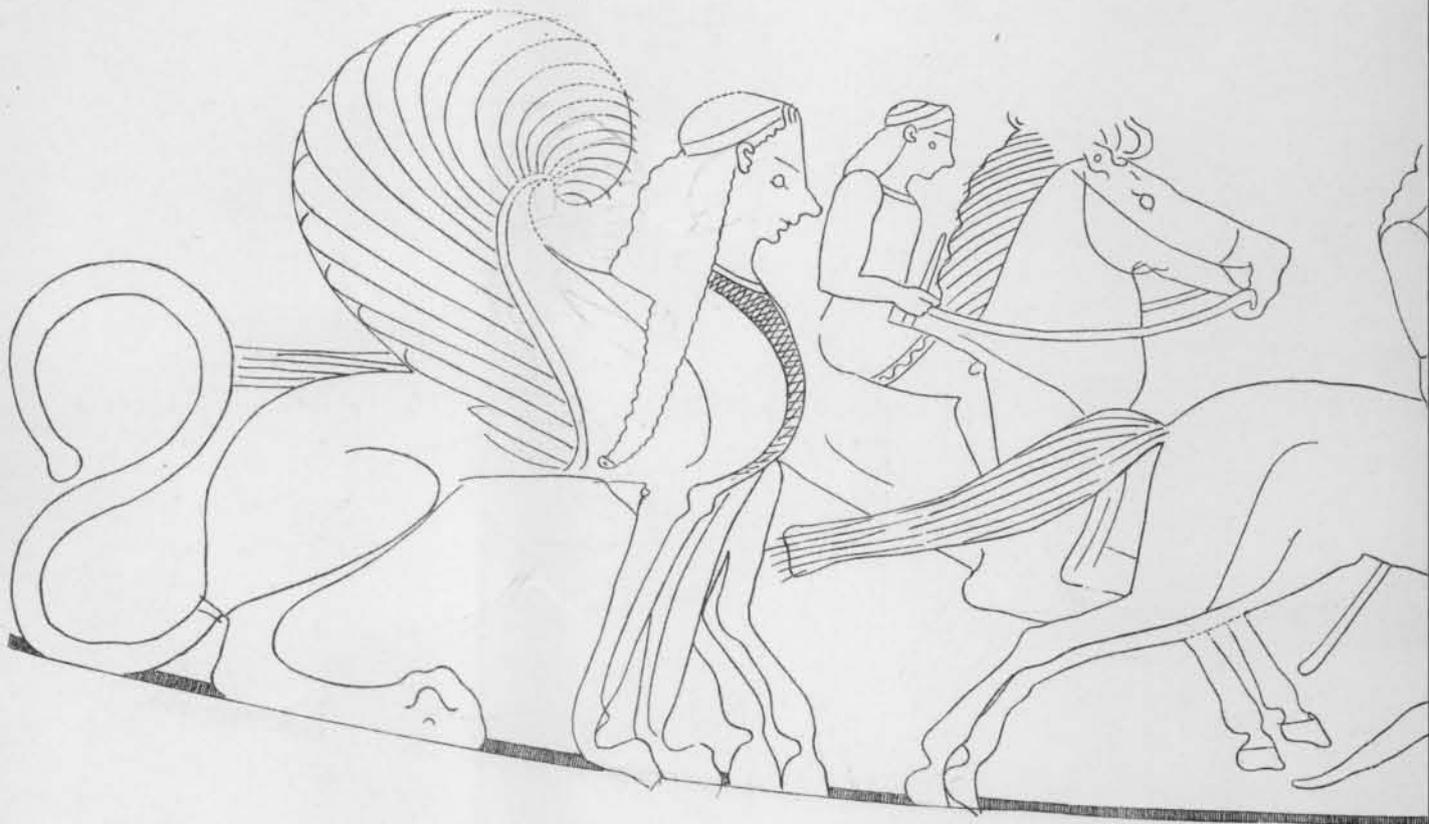
(1) Per uno studio più diffuso su queste figure panneggiate veggasi l'Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, (Monaco 1895).

(2) Felicemente si è detto che le Muse di Mantinea sembrano le sorelle maggiori delle figurine di Tanagra. Collignon, *Scopas et Praxiteles*, (Paris 1907), p. 72.

(3) Winter, *Die Typen der fig. Terracotten*, vol. II; 9, 6; 11, 3-10; 13, 1-10; 13, 14-30 ecc. Per la Sicilia e Centuripe: Kekulé, *Terracotten von Sicilien*, tavv. XXXII, 1; XXXIV, 6; XXXV; XXXVI, 3, 4.

pliche di esso nell'arte di Tanagra, ed in quella che in altre regioni la rispecchiano, come a mo' d'esempio a Centuripa in Sicilia, si contano all'infinito, sarà lecito chiamare questo motivo prassitelico-tanagreo. Meno gradito alla grande arte, nella quale la innumerevole serie delle figure drappeggiate ha di consueto diversa movenza nelle braccia, lo riconosco però in una statua di Monaco (Reinach, *Repertoire*, III, 190, 7) ed in una berlinese (*Beschreibung*, n. 581), dove sopra un tipo che nei riguardi del peplos risale al V secolo, è stata impostata una testa romana.

Ma basta quanto ho esposto per concludere, che la statuetta gelese esprime un tipo in gran voga nel IV secolo, e che nulla toglie di assegnarla alla fine di esso. La sua provenienza dai dintorni della Casa Marletta a C. Soprano, dove non vi ha traccia di sepolcri, esclude il carattere funebre, anche per altre ragioni poco verosimile, e fa pensare che essa decorasse una casa od una villa, sorgente sulla deliziosa collina in riva al mare.

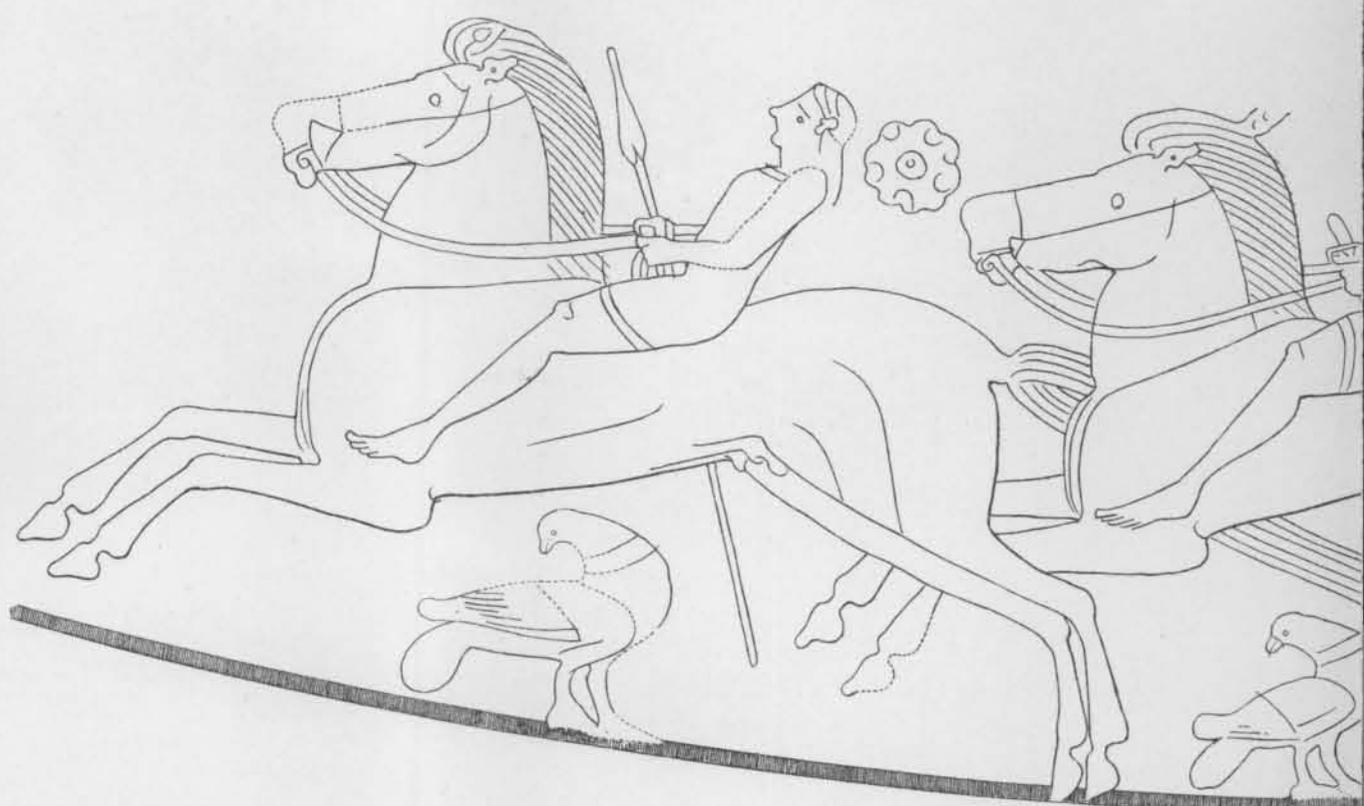


ORSI - NUOVE ANTICHITÀ DI GELA - TAV. I

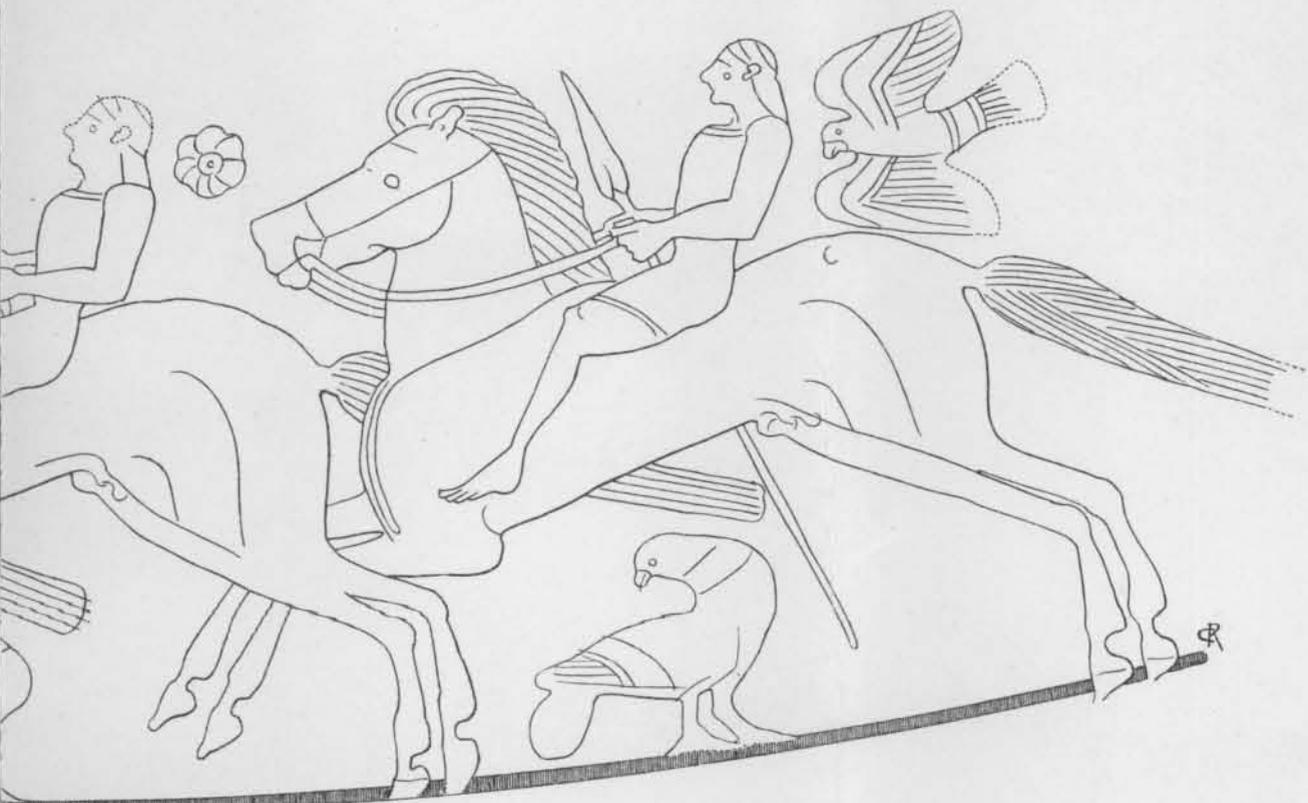


I GELA

Fot. Danesi - Roma



ORSI - NUOVE ANTICHITÀ DI GELA - TAV. II



I GELA

Fot. Danesi - Roma





HERMA DI GELA



HYDRIA DI GELA