

3945

o p. a. J. R.

A. NEPPI MODONA

IL RILIEVO VOTIVO ATTICO
DELLA COLLEZIONE ANTINORI

(Con due tavole fuori testo)

Estratto dall'*ATENE e ROMA*

Nuova Serie, anno IX, n. 1, 1928



FIRENZE

TIPOGRAFIA ENRICO ARIANI

VIA SAN GALLO, N. 32

1928

Bibliothèque Maison de l'Orient



150123

I.

Poco prima della metà del secolo XVIII il Senatore Cav. Giovanni Gaetano Antinori andò raccogliendo varie antichità etrusche, greche e romane, valendosi soprattutto di amici abitanti in alcune città della Toscana (Arezzo, Chiusi, Siena, Volterra, Pisa, Fucecchio, Pistoia) e a Roma, i quali, conoscendo la grande passione dell'Antinori per la crescente raccolta e il suo desiderio di arricchirla, non lasciavano occasione per procurargli nuovi preziosi cimeli. Già nel 1744 A. F. Gori, nella dedica della sua illustrazione di una « manus panthea » di proprietà del Senatore, chiama il suo museo « lectissimum » e dice che andava arricchendosi « in dies magis magisque eximiis prisce aevi monumentis Etruscis et Romanis.... ».

E del fermento suscitato nelle popolazioni dalla fervente ricerca di queste antichità, rimesse da poco in valore dalle poderose opere del Gori, del Lami e di altri, danno un vivido quadro le corrispondenze dell'epoca: vedesi da esse con quanta facilità fino a quel tempo ognuno si fosse lasciato asportare cimeli preziosi di sua proprietà o appartenenti agli edifici sacri e profani a lui affidati, mentre allora, ormai consci del loro grande valore, incominciarono a sentire tutto il peso della responsabilità che si assumevano permettendone l'esito, e quando proprio non sapevano resistere, di fronte a vistose offerte o a pressioni venute dall'alto, chiedevano, per lo meno, che al posto originario.... venissero sostituiti con surrogati identici! Così avviene, ad esempio, per un'urna di Montecalvoli, nonostante le vivaci proteste di quel parroco Francesco Toscani, e « per farlo tenere a freno » Giovanni Pandolfini da Fucecchio, nell'interesse dell'Antinori, non si perita di scrivere, il 15 agosto 1743, personalmente al Vescovo di S. Miniato ¹⁾.

¹⁾ Traggo queste notizie dallo spoglio della Filza IX dell'Archivio di casa Antinori: *Lettere al Sig. Giovanni Gaetano Antinori, che giustificano la Raccolta delle antiche iscrizioni dal 1724 al 12 luglio 1747.*

Ma v' ha di più: da una lettera dello stesso, in data 1° febbraio 1744, si rileva tutto un premeditato accordo per un vero tranello! Approfitando della apposizione di una porta nuova ad una chiesa, il muratore convince, intenzionalmente, il Curato, che con quel colore di pietra (prima era bianca) non lega più un certo marmo lì accanto... e il marmo è smurato, gettato, con aria di noncuranza, da una parte, e poi... « il marmo ha già fatto la contumacia ed è al sicuro »! Di fronte a tali schiette confessioni, dovremmo noi sorprenderci se « cotesto Sig. Lami con questi suoi viaggi ha fatto Antiquarij tutti i Rever.^{di} Curati, ed ogni piccolo sasso l' à posto in credito »?

Ma le ricerche ansiose, gli scavi notturni non cessano, nonostante tutti i contrasti, le diffidenze, i sotterfugi, e si rivela, a traverso le interminabili epistole contenenti le narrazioni fedeli e minute di tutte le *piste* battute appena si spargeva la voce della scoperta di un oggetto antico, l'esistenza di una vera rete di fideiari e di depositari fidati per l'acquisto degli esemplari più pregevoli: Ho « ... rivoltato il suolo di un intero podere... » — scrive all'Antinori Giandommaso Ghezzi da Volterra il 17 febbraio 1744 — ma « il disastro più sensibile è questo, che bisogna far lavorare di notte nel fitto buio, a queste tramontane, per non essere scoperti ». Senonchè le concomitanti ricerche dell'Antinori, del Gori, del Guarnacci, dell'Inghirami, di altri per conte proprio o dell'Accademia Etrusca di Cortona e della Società Colombaria di Firenze, rendevano sempre più difficile e pericoloso il « mercato », favorivano il moltiplicarsi delle falsificazioni, e ciò spiega come il risultato felice di lunghe e complesse trattative, l'arrivo a destinazione di un fragile cimelio, dopo un rischioso viaggio terrestre o fluviale, significasse addirittura il conseguimento di una vittoria, e quindi il riconoscimento di una vera benemeranza da parte del fortunato beneficiario. Il quale si trovava talora a mal partito e non sfuggiva ad accuse: Mario Guarnacci implora dalla Reggenza, scrivendo al Senatore Antinori da Roma il 28 marzo 1744, l'espulsione da Volterra di falsificatori di antichità etrusche, e da una lettera del solito Ghezzi, in data 26 aprile 1744, si apprende che furono sospesi gli scavi per ordine del Commissario, appunto in seguito al ricorso del Guarnacci e di altri; il bello si è che in esso, stando a quanto ne riferisce all'Antinori il Ghezzi, questi e Vincenzo Pagnini eran detti « raccattatori delle più preziose reliquie dell'antichità di Volterra per mandarle ai Fior.^{mi} e in specie nominava a V. S., con un parlare pieno di disistima della nobiltà fior.^{na}, senza rispettare il venerabile nome di Lei ». Ma non pare che il Ghezzi fosse poi esente da ogni pecca, perchè il Guarnacci insiste (lettera da Roma,

16 maggio 1744) coll'Antinori perchè sia punito con altri anche il Ghezzi delle Scuole Pie « loro Direttore », avendo avuto pure l'Antinori qualche monumento falso dalle loro mani.

Ma intanto, una quantità di oggetti antichi sono stati così raccolti e preservati da ben più lunghi viaggi, « quare » — possiamo ben ripetere col Gori — « summopere gratulari etiam decet huic inclitae Urbi, in qua et hodie tanto studio coluntur prisca aevi monumenta »; e ci è data, per merito di quella passione antiquaria, la possibilità di ammirarli e di dedicarvi i nostri studi, per sempre meglio conoscere e apprezzare le varie manifestazioni artistiche dell'antichità classica.

II.

Tra gli oggetti della raccolta, ora sistemati per la maggior parte in un'elegante sala terrena, che si apre sul cortile mediante un'ampia vetrata, così ridotta dall'arch. Poggi nel 1860, eccelle indubbiamente un bel rilievo votivo attico ¹⁾, di marmo pentelico, risalente probabilmente, come vedremo, alla fine del secolo V a. C., che si ricollega a quella numerosa serie di esemplari analoghi ²⁾ sparsi nei vari musei del mondo, recanti una scena a schema fondamentale fisso, nota impropriamente sotto la denominazione di « banchetto funebre » (*Totenmahl*); ma l'esemplare Antinori presenta dei pregi artistici non comuni e che i numerosi confronti cui dà adito maggiormente accentuano.

Il rilievo — fin qui inedito ³⁾ e di cui diamo la prima riproduzione (Tav. I) — è ne! complesso di ottima conservazione, benchè la superficie sia cosparsa di piccole macchie scure; in tempi moderni fu restau-

¹⁾ Estraggo la descrizione che segue dall'opera *Le raccolte private fiorentine di arte classica*, in preparazione, e di cui confido dar prossimamente alle stampe il vol. I, che illustrerà compiutamente *La collezione Antinori*. Colgo intanto questa prima occasione che mi si presenta, per esternare pubblicamente alla Principessa Maria Aldobrandini Antinori, attuale proprietaria, tutta la mia viva riconoscenza per avermi consentito di studiare e di riprodurre le opere d'arte là raccolte. Esprimo pure la mia gratitudine al rag. Gaetano Gattai, suo amministratore, e al sig. Roberto Bonghi, archivistà, che facilitarono con tanta cortesia il mio compito e le ricerche d'archivio.

²⁾ Erano oltre 300, alcuni anni fa, tenendo conto di tutte le varianti (cfr. F. DENKKE, in ROSCHER, *Lex. Myth.*, I, 2, coll. 2571 sgg.), e sono ora ben più numerosi. Dello stesso Dencken non ho potuto vedere l'opera *De Theoxeniis* (Berl., 1881) se non in un riassunto gentilmente messo a mia disposizione dal prof. A. Minto, cui esprimo, anche per altri amorevoli suggerimenti, la mia vivissima gratitudine. Cfr. anche FERD. KUTSCH, *Attische Heilgötter und Heileroen*, « Religionsgech. Vers. u. Vorarb. », vol. XII 3, Giessen, 1913), pp. 31 sg. e 127 sgg.

³⁾ Una sommaria descrizione, in parte non esatta, fu soltanto data da H. DEUTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*: II: *Zerstreute Antike Bildwerke in Florenz* (Leipzig, 1875), n. 386 (36). Altezza m. 0,48 (parte antica solo 0,43); lato 0,65; sporgenza massima del rilievo, 0,002.

rato soltanto inferiormente e dal lato destro, con due strisce alte m. 0,07. In alto manca forse un segmento della parte originaria, probabilmente terminante con un semplice *kymation*. Ad altre parti rotte o mancanti, qua e là, accenneremo via via.

La figura centrale è costituita dall'eroe semicoricato sulla *kline* dal lato del fianco sinistro, ma tenendo il busto molto sollevato e di fronte come la testa, in posa di grande efficacia, perchè, così in pieno prospetto, sembra quasi staccarsi dal fondo e riempire realmente il centro dell'ambiente. Si appoggia sul gomito sinistro ripiegato, che preme sui tre cuscini sovrapposti a capo del letto. In questa figura è rotta la punta del naso e mancante quasi tutto l'avambraccio sinistro con la mano, la quale doveva, per analogia con tutte le raffigurazioni del genere, tenere la patera per la libagione molto alzata. Il braccio destro è invece steso, inerte, sulla coscia destra, con la mano sul ginocchio alquanto rialzato. La piegatura del polso e delle dita è resa con grande abilità. Ha un po' sofferto la punta del pollice. Il busto è nudo fino al ventre, perchè la coltre è molto abbassata, scendendo ad arco dalle ascelle e formando numerose pieghe disposte con somma arte; ricade con un lembo giù dai cuscini, — sul più alto dei quali è tenuta ferma con forte pressione dal gomito sinistro — sul lato anteriore della intelaiatura della *kline*. Ai piedi del letto, su di un alto panchetto coperto da un drappo fornito di nappe agli angoli e sormontato da un cuscino, dall'apparenza di cuoio, siede una giovane donna di profilo, volta a destra, vestita di un sottile chitone con maniche fino al gomito, e, sopra ad esso, di un manto che, girando sulla spalla sinistra, lascia liberi la spalla destra e gran parte del dorso da questo lato. Le pieghe, specialmente sul petto, di fianco e intorno ai ginocchi, sono rese con cura e perizia somme. Ella si curva leggermente in avanti col volto abbassato (è qui pure restaurata la punta del naso), tenendo il braccio sinistro inerte trasversalmente sul grembo e protendendo il braccio destro per toccare con la punta delle dita distese (manca ora il mignolo, e il pollice è sottoposto alle altre e quindi sottratto alla vista) l'orlo di un piccolo cratere, posato all'estremità sinistra di un tavolinetto rettangolare, lungo e basso, che occupa la parte centrale anteriore della scena e sul quale sono disposti, in tutta la sua lunghezza, frutta, una grande focaccia nel centro e cucinati minori (*πυραμίδες*) di forme diverse, *τραγήματα* per la *δεντέρα τράπεζα*¹⁾.

¹⁾ Cfr. soprattutto H. v. FRITZE, in « Athen. Mitt. », XXI (1896), p. 347 sgg., specialmente p. 349 sgg.

Al di sotto, tra le gambe del tavolino, si disnoda un serpente che alza la testa verso la sua superficie, presso l'angolo destro, fermandola all'altezza di un listello corrente sotto il piano del tavolino.

A capo del letto sta in piedi un fanciullo nudo, l'*oinochoos* (la testa è di restauro), che si appoggia, con l'avambraccio sinistro ripiegato, all'ansa di un grosso cratere posato alla sua sinistra, all'estremità destra del rilievo, su di un alto piedistallo. Egli tiene invece rilasciato in basso il braccio destro e regge con la punta delle dita, per l'alta ansa, una piccola *oinochoe*, il cui labbro viene a trovarsi a contatto dell'angolo superiore destro del tavolino. Sopra al fanciullo un altro serpente, ora privo della testa, forma spire su di un largo pilastro.

In alto, nel centro, appare la metà inferiore di uno scudo appeso alla parete, e a sinistra si affaccia da un'apertura rettangolare la testa di un cavallo, il cui muso viene a sfiorare la crocchia dei capelli della donna.

Nella parte di restauro, in basso, sono compresi i piedi del sedile, l'estremo lembo del chitone e del *himathion* e il piede destro della donna, una parte delle gambe del tavolino e una buona metà delle spire del serpente sotto di esso; la metà inferiore delle gambe del fanciullo e il basamento su cui è il cratere. Alquanto restaurato è pure lo scudo, in alto a destra; e già spezzato e separato, ma ora perfettamente riconnesso, è l'angolo superiore destro del rilievo, con la massima parte della testa equina; la linea di ricongiunzione, sempre evidente, taglia a metà il bordo inferiore della piccola finestra, passa sull'estremità del muso del cavallo e va a terminare sul bordo sinistro dello scudo.

* * *

Le tre figure sono armonicamente disposte, ed attrae anzitutto la nostra attenzione la cura con cui sono lavorate le teste del vecchio e della donna, delle quali mi sono appunto riservato di parlare ora. Quella del vecchio ha tutto il tipo delle teste di Zeus: i capelli abbondanti cadono in due ampi ciuffi simmetrici, rigonfi dalle parti, sugli orecchi; sono scriminati nel mezzo, e se ne vede solo un breve tratto anteriormente, essendo poi coperto da un berretto, a giudicare almeno dalla breve superficie liscia che si scorge, a meno che non si tratti di parte non lavorata, perchè poco visibile (escluderei che la linea marcata che ne consegue possa esser prodotta da un nastro, come apparve al Dütschke). Gli occhi sono lavorati anche internamente. Le gote e il mento sono coperti di una folta barba, che ha un po' sofferto

dal tempo. L'espressione del volto, molto piatto, che guarda fissamente davanti a sè, è di una serenità fredda. La posizione del braccio destro, così in atto di abbandono, dona molto all'apparenza di composta tranquillità, e piace ben più della posa teatrale, tanto frequente invece in questi rilievi, col braccio destro molto sollevato e reggente il corno potorio, quale vediamo, ad esempio, nel rilievo Barracco ¹⁾ (Tav. II). Ma l'arte del nostro culmina nei lineamenti del volto della donna e nel suo atteggiamento: in nessuno dei moltissimi altri rilievi che abbiamo sott'occhio ²⁾ essa raggiunge una tale delicatezza, una grazia così squisita, che veramente trasporta nel campo dell'ideale. Dal volto traspare un'aria di dolce mestizia, che trova il suo parallelo — se così fosse lecito esprimersi — nella posa rilasciata del braccio sinistro, con la mano pendente aderente alla coscia destra, mentre il braccio destro, così avanzato fino a toccare, ma senza sforzo alcuno, con delicatezza, l'orlo estremo del cratere, aiuta quasi, vorremmo dire, al raccoglimento, in corrispondenza dello sguardo che è pur là diretto. Elegantissima è l'acconciatura, con i capelli raccolti in un *kekryphalos*, o, meglio, in un *sakkos*, formanti sulla fronte un bordo fortemente marcato e molto rialzati indietro in una grossa crocchia. I nastri sono legati sopra, in avanti, nel centro, con un bel fiocco incrociato. In perfetta armonia col restante è pure la figura del fanciullo, ed anche ad astrarre dalla testa sono ammirevoli la posa delle braccia e delle spalle (alzata la sinistra, abbassata la destra) e la lavorazione del torso.

Se ora paragoniamo il nostro rilievo, ad esempio, con quelli molto più piccoli Barracco (Tav. II) o Sabouroff ³⁾, analoghi tra loro, salvo

¹⁾ W. HELBIG, *Führer*³, I, n. 1118 (138), dove è definito ancora come « rilievo funerario » mentre è ormai da tempo esclusa tale destinazione, per quanto, senza dubbio, questa scena si ritrovi anche in qualche stela certamente sepolcrale (cfr. A. CONZE, *Die Attischen Grabreliefs*, Berlino, 1900, II, nn. 1170-71-72, p. 259 sg.): ma sono casi di evidente trasposizione della scena in altro campo, che non autorizzano a comprendere tutti i rilievi tra i sepolcrali, come fa ancora, ad esempio, R. KEKULE VON STRADONITZ, *Griechische Skulptur*³ (Berl., 1907), p. 193 sgg., pur riconoscendo egli stesso che hanno carattere votivo e che esorbitano in parte dall'ambito sepolcrale, e ammettendone un collegamento con divinità etoniche, ma solo come derivazione secondaria e tarda, appunto per influsso dei rilievi asclepiadei, ch'egli ritiene vadano distinti, se pure simili nello schema. E anch'egli trova per lo meno l'origine della scena nella vita reale. Ma vedi su ciò, più oltre, parte III, specialmente le note 4 a p. 29, 2 e 4 a p. 30. Del resto, tra rilievi sepolcrali e rilievi votivi non può farsi una separazione netta, « poichè santuario e necropoli, culto delle divinità e culto dei trapassati non sono essenzialmente diversi nell'antichità » (G. E. RIZZO, *Storia dell'arte greca*, Torino, 1913, *Prolegomeni*, p. 46).

²⁾ Non posso, naturalmente, tener conto dei molti altri venuti in luce in questi ultimi anni, ancora inediti, o dei quali non esiste a mano una riproduzione.

³⁾ Nel Museo Nazionale di Berlino: *Beschreibung der Antiken Skulpturen*, n. 826. Vedi A. FURTWAENGLER, *Die Sammlung Sabouroff* (Berlín, 1883-87), I, tav. XXXIII, 2. Cfr. anche, a Berlino, il n. 820.

la posa delle braccia della figura coricata, od anche con uno ateniese ¹⁾ più grande e nel quale il recumbente sulla *kline* sta in posa quasi identica a quella del nostro, non possiamo disconoscervi una finezza di lavoro ben superiore; mentre nei due primi il gruppo descritto non costituisce se non una parte del rilievo, che comprende molte più figure (in processione a sinistra, precedute, nei primi due, dal ragazzo col maiale per il sacrificio), cosicchè l'attenzione dell'artefice, come dell'osservatore, è attratta dall'insieme del complesso episodio movimentato, — nel rilievo Antinori tutto si concentra nella figura in quiete dei tre personaggi, specialmente dei due maggiori, i quali vengono a formare un quadro artistico di straordinaria finezza. Anzichè essere colpiti dall'esteriorità di un rito, siamo attratti dall'interno raccoglimento di una psiche, non intenta all'azione, come in genere si riscontra in queste scene, di estrarre dalla cassetina l'aroma e di porlo nel *thymiaterion*; ed è appunto per questo *pathos* interno che il nostro rilievo supera forse quello ateniese noto come « la morte di Socrate » ²⁾, che lo Svoronos non esita a considerare « il più bello » tra i congeneri, e può ben stargli a paragone per la finezza del lavoro ³⁾; si nota poi una sorprendente identità nella posa della gamba e del braccio destri del fanciullo.

Mi si era affacciata, per dire il vero, dapprima, l'idea che si trattasse di un frammento, e che in origine anche il nostro rilievo dovesse essere completato come gli altri, il che del resto non avrebbe affatto diminuito il nostro apprezzamento estetico; ma la posizione della donna in essi più a destra rispetto alla testa di cavallo, mi sembra tolga ogni dubbio intorno all'integrità del rilievo Antinori; non è possibile esaminare nel suo spessore a nudo il margine sinistro, essendo questo *pinax* incastrato in una cornice moderna; ci serve di conferma peraltro il rilievo « socratico », uno dei più antichi e coevo, suppongo, al nostro: il coppiere è qui a sinistra, mentre a destra è raffigurata l'effigie di un devoto. Dunque la scena era completa così, e l'aggiunta della teoria di personaggi, con l'idea del sacrificio, è posteriore e viene a costituire come una seconda scena a lato: ben vide il v. Fritze ⁴⁾, sembraci,

¹⁾ J. N. SVORONOS, *Das Athenen Nationalmuseum* (ediz. tedesca di W. BARTH, Atene, 1908), tav. LXXXIV, n. 1503: altezza massima 0,57, lato 0,88.

²⁾ Id., loc. cit., I, p. 529, e tav. LXXXIII, n. 1501.

³⁾ Anche le misure concordano: altezza massima 0,49, lato 0,62.

⁴⁾ Loc. cit., p. 356. Anche E. REISCH (*Griechische Weihgeschenke*, « Abh. Arch.-Epigr. Sem. d. Univ. », Wien, VIII, 1890, p. 18 sg.) nota che, in generale, più antichi sono i rilievi più semplici, mentre l'introduzione degli « adoranti » appare posteriore, e tende quindi a dare la priorità ai primi anche per le scene col « pasto dei defunti ».

pensando a una contaminazione dalle scene di altro carattere dei rilievi sepolcrali spartani antichi, dove gli adoranti costituiscono realmente con gli eroi raffigurati un tutto inseparabile, mentre qui l'accoppiamento sarebbe puramente esteriore, e vano quindi riuscirebbe cercarne una connessione di significato.

E se facciamo rivivere nella nostra immaginazione la originaria vivace policromia che, oltre a ravvivare l'insieme e a far spiccare le figure sul fondo turchino, ne metteva in bel rilievo i particolari, possiamo ben valutare quale effetto doveva produrre entro il tempio dove fu piamente offerto, — probabilmente, come vedremo, l'*Asklepieion* di Atene — alla fine del V secolo a. C., o al più tardi, all'inizio del IV, risalendo con ogni probabilità a tale epoca, come pochissimi altri esemplari congeneri ¹⁾, oltre che per i caratteri stilistici, per l'assenza ancora delle *ante* laterali e per la posizione della donna, quale appare anche nei rilievi spartani, mentre più tardi la troveremo quasi sempre seduta o sdraiata sulla stessa *kline*. Se non fossero questi elementi, e non ci servisse di utile base di confronto il rilievo sopra ricordato, che presenta uguali finezze di lavorazione, potremmo essere tentati di pensare a un'arte arcaistica molto posteriore, alla neo-attica, anche per l'aspetto statuuario del fanciullo, che ci richiama a tipi ben noti, ma la sobrietà spontanea del lavoro fa escludere assolutamente tale ipotesi, mentre la posa del coppiere, che potrebbe indurre a una datazione più avanzata nel secolo IV, va ravvicinata a quella molto in uso già prima nelle scene di sacrificio e va utilmente confrontata con quella, forse di *θάρραδος*, delle pitture tombali etrusche (ad es., *dell'Orco*, a Tarquinia), tipo reso poi celebre dall'arte prassitelica ²⁾.

III.

L'esame del rilievo non sarebbe compiuto, se non ci ponessimo in condizione di comprendere il valore dei simboli descritti e non cercassimo di mettere in chiaro l'intimo significato che ciascuno di essi racchiude, per definir bene il carattere dell'intera scena.

¹⁾ Cfr. FURTWAENGLER, *op. cit.*, *Introd.*, p. 32, nota 7. Non si può, naturalmente, risalire oltre al primo decennio del secolo V, essendo il culto di Asclepio stato introdotto in Attica nel 420 e il santuario sull'acropoli terminato nel 413-12, poco dopo quello al Pireo (420-19): ma per quest'ultimo vi sono minori probabilità, perchè il culto di Hygieia (vedi più avanti, p. 29) è meno attestato. Cfr. KUTSCH, *op. cit.*, pp. 24 e 36 sg.

²⁾ Cfr. anche G. GHIRARDINI, *Il satiro che versa da bere*, estr. dal « Bull. Comm. Arch. Rom. », 1892, 3-4, p. 17 segg.

Questo tipo di raffigurazione è estremamente discusso, e un'idea sufficiente dell'ampiezza della disputa archeologica può aversi dall'accurato riassunto che offre lo studio dello Svoronos¹⁾. A noi basterà qui ricordare come, a parte l'ipotesi pure avanzata, ma che non trovò seguito, di un semplice pasto familiare, casalingo, la maggioranza degli studiosi ravvisi in questi rilievi dei « banchetti funebri » (più esatta è la dizione tedesca di « banchetti dei morti ») in onore di un congiunto eroizzato; e, salvo a rettificare, col v. Fritze²⁾, che si tratta più propriamente di « simposi » e non di « pasti », confessiamo che anche a noi tale spiegazione appariva, in un primo momento, soddisfacente³⁾, essendo per natura alieni dal voler spingere le identificazioni sino a fissar determinati personaggi o divinità con nomi propri, in un campo tanto congetturale, nel quale possono, ad ogni istante, aversi delle sorprese insospettate. Perciò, appunto, non vedremmo alcuna necessità di considerare come divine le nostre figure principali, per la vaga analogia col notissimo rilievo ateniese recante inciso $\Delta\text{IONY}\Sigma\text{O}\Sigma$ sotto il giovane giacente sulla *kline*⁴⁾; nè di attribuire natura divina al coppiere, per la sua statura normale non rimpiccolita, rispetto alle altre figure secondarie, in molti dei rilievi. Infatti, riguardo al primo punto, si tratta di una concezione d'insieme molto diversa da quella che sta a fondamento del nostro tipo; riguardo al secondo, bisognerebbe anzitutto stabilire che sono realmente divinità quelle figure in piedi a sinistra, definite di solito come « adoranti », perchè il confronto avesse valore, dato che spesso la sua statura è di fatto minore, indubbiamente, di quella delle due figure principali⁵⁾.

Ma se, ripetiamo, queste argomentazioni non ci sembrano di per sè convincenti, dobbiamo riconoscere che altri motivi vi sono, e fondati, per convenire che in effetto la definizione tradizionale non appare la giusta, e che possiamo attribuire a questi rilievi, per lo meno alla scena principale delle tre figure fondamentali che vi entrano con schema fisso, un significato più definito.

¹⁾ Op. cit., I, p. 512 sgg., §§ 193-195. Un buon riepilogo, per quel tempo completo, può vedersi anche in P. GARDNER, « Journ. Hell. Stud. », V (1884), p. 107 sgg.

²⁾ Loc. cit. Gli si oppone invece il ROHDE (*Psyche*³, 1903, I, p. 241, nota 3), che tien fermo all'idea dell'offerta sacrificale al defunto.

³⁾ Anzitutto per le argomentazioni del FURTWÄENGLER, in « Ath. Mitt. », VII (1872), p. 168 sgg. Cfr., tra gli altri, P. WALTERS, in « Arch. Zeit. », XL (1882), coll. 303 sgg., e prima ancora A. MILCHBOEFER, *Antikenbericht aus den Peloponnes*, in « Athen. Mitt. », IV (1879), p. 163 sgg., dove modifica in parte l'identificazione in determinate divinità etoniche, supposta nelle « Mitt. », II (1877), p. 459 sgg.

⁴⁾ Come invece sostiene lo SVORONOS, op. cit., I, p. 512 sgg., tav. LXXXII, n. 1500.

⁵⁾ Benchè lo SVORONOS (op. cit., I, p. 530) non vi dia peso.

Ci soccorre anzitutto il rilievo Jacobsen ¹⁾, sul quale è, per nostra fortuna, conservata l'iscrizione con la dedica al... ΔΙΙ ΕΠΙΤΕΛΕΙΩΙ ΦΙΛΙΩΙ ΚΑΙ ΤΗ ΜΗΤΡΙ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΦΙΛΙΑΙ ΚΑΙ ΤΥΧΗΙ ΑΓΑΘΗ.... Dunque abbiamo qui una duplice conferma: da un lato, che si tratta realmente di *divinità* per la coppia principale, e questo può estendersi, per analogia, a molti dei rilievi dello stesso tipo; dall'altro, che il giovanetto, coppiere, è la *τύχη αγαθή*, meglio diciamo l'*ἀγαθός δαίμων*, ma lo scambio tra l'elemento maschile, rappresentato, e il femminile non deve sorprendere, dati gli stretti rapporti fra i due, costituenti una *coppia*: e questa identificazione combina pienamente, come ben mise in evidenza lo Svoronos ²⁾, col momento *ufficiale* raffigurato del simposio, la libagione di vino schietto dell'*Ἀγαθοῦ Δαίμονος ἄκρατος*, che il Buon Genio attinge con un *ἀκρατοφόρον*.

Ammessa dunque la natura divina, è ben facile l'identificazione della coppia del nostro rilievo in *Asklepios* e in *Hygieia* ³⁾. Infatti, se nella interpretazione comune poteva ben vedersi nel serpente il generico simbolo ctonico ⁴⁾ e nella testa di cavallo — del resto anch'esso spesso in relazione con le potenze dell'oltretomba — il richiamo a un essere caro al defunto eroizzato, come nello scudo il ricordo della sua più valida difesa terrestre, è d'uopo riconoscere che sarebbe un po' strano uno schema così fisso, e mal si spiegherebbe la presenza, non comune, di *due* serpenti e la collocazione della testa equina.

Se, invece, identifichiamo in *Asklepios* e in *Hygieia* le figure principali, ogni elemento, può dirsi, assume il suo significato preciso, soddisfacente ⁵⁾. Anzitutto, il tipo della testa virile, così analogo a quello

¹⁾ Nella *Ny Carlsberg Glyptotek* di Copenhagen: C. JACOBSEN, *Fortegnelse over De Antike-Kunstsærker* (1907, cfr. *Tillaeg* del POULSEN, 1925), n. 234 (dove, nella trascrizione dell'epigrafe, manca l'articolo davanti a ΜΗΤΡΙ), e *Billedtaeler*, tav. XVII. FURTWÄENGLER, «Sitzber. Akad. Wiss. Münch.», 1897, III, p. 491 sgg.

²⁾ Op. cit., I, p. 531.

³⁾ Già lo ZOEGA e il TOURNEFORT avevano intraveduto giusto: cfr. F. G. WELKER, *Alle Denkmäler*, II (Göttingen, 1850), p. 264: il suo lungo studio (pp. 232-285) è sempre interessante ed utile, specialmente per la storia del principio del dibattito e per le antiche opinioni. Vedi poi KUTSCH, loc. cit., p. 29 sgg.

⁴⁾ Fu anche pensato trattarsi di una «Hauschlange»: Ma tale ipotesi è già da tempo abbandonata: cfr. REISCH, op. cit., p. 29.

⁵⁾ Del resto osserviamo che anche chi tien fermo all'interpretazione generica di «banchetto funebre» in onore di mortali eroizzati, ammette delle eccezioni in taluni casi e soprattutto riconosce che alcuni tipi costituiscono offerte votive ad *Asklepios*: cfr. EITREM, in PAULY-WISSOWA-KROLL, VIII, col. 1144. E, per la stretta relazione di eroi con *Asklepios* come Dio risanatore, cfr. A. MÜLCHBÖFER, *Reliefs von Votivträgern*, in «Jahrb. Arch. Inst.», II (1887), p. 26 sgg. E così P. GIRARD, *L'Asclépiion d'Athènes etc.*, Paris, 1881, p. 103, che giustamente insiste per l'interpretazione in genere *realistica* degli *ex-voto*, riconosce doversi ammettere nei nostri rilievi, almeno in parte, un significato simbolico: ciò non toglie, del resto, che venissero copiate dalla realtà persone e cose. Ricordiamo, infine, che già il WELKER, il quale pure sostiene

di Zeus, col quale è infatti spesso confuso, corrisponde perfettamente al nostro caso ¹⁾, e ben si addice l'aria di affettuosa devozione, che traspare dalla giovinetta, alla figlia di Asklepios, alla sua fedele compagna, come senza dubbio va ritenuta qui Hygieia ²⁾, nel raffigurare la quale gli artisti attici si ispiravano alle forme delle più graziose fanciulle della loro terra.

Ugualmente bene vengono a collocarsi i vari simboli: il serpente sotto il tavolino è l'attributo più costante di Asklepios, ed anche di sua figlia, e la sostituzione talora — ad esempio nella stessa « morte di Socrate » sopra ricordata — col cane nell'identico punto, rientra sempre appieno nella sfera asclepiadea; l'altro serpente dietro il copriepie è il simbolo stesso dell'*Agathos Daimon*, talora rappresentato addirittura sotto forma di serpe; mentre qui entrambi i suoi due aspetti sono indicati insieme, e ben si accorda la sovrapposizione del rettile al giovanetto; il cavallo, pure strettamente connesso col culto di Asklepios ³⁾, — tanto che moltissimi erano mantenuti, a lui sacri, entro il suo santuario — si affaccia attraverso una finestra che dal *témenos* del Dio si apre nella *cella*, alla cui parete è appeso lo scudo, altro attributo spesso ricorrente accanto alla figurazione di Asklepios ⁴⁾, parte della panoplia che esisteva nel suo tempio e che gli serviva nelle spedizioni e nelle imprese guerresche.

Il nostro esemplare, anzi, mostra chiaramente come questi due

con tanta convinzione il carattere, in genere, di semplice pasto casalingo e la destinazione funeraria, ammetteva che la categoria di rilievi con atti di sacrificio o atti di adorazione fosse costituita di *ex-rotò* ad Asclepio (op. cit., p. 271 sgg.), ma la considerava come una trasformazione della più antica scena di vita reale.

¹⁾ E la tenia che spesso è espressa ne costituisce una caratteristica: cfr. THRAEMER, in ROSCHER, op. cit., I, 1, coll. 637 sgg.

²⁾ E non già sua sposa. Tanto meno può pensarsi qui a *Epione*. Per il loro culto e la oscillazione di parentela con Asklepios, cfr. TAMBORNINO, in PAULI-WISSOWA-KROLL, IX, 1, coll. 95 sgg., e THRAEMER, in ROSCHER, op. cit., I, 2, coll. 2777 sgg.

³⁾ Cfr. SVORONOS, op. cit., I, p. 534 sgg. Ciò non impedisce, naturalmente, che possa attribuirsi alla testa equina anche un valore simbolico, generico, e tonico, in rapporto al concetto della morte; ma nel nostro caso esso non deve essere, a ogni modo, il fondamentale, e tanto meno, credo, possa interpretarsi, nella sua originaria essenza, quale « Erscheinungsform » del defunto, poi diventato suo « Merkzeichen ». Cfr. invece L. MALTEN, *Das Pferd in Totenglauben*, in « Jahrbuch d. Arch. Inst. », XXIV (1914), p. 218 sgg.; e già prima A. FURTWAENGLER, *Attakönisches Relief*, in « Athen. Mitt. », VII (1882), p. 163 sgg., il quale considerava i rilievi votivi, limitati originariamente all'Attica, come derivati da quelli sepolcrali spartani antichi. Il momento del trapasso nei « banchetti funebri » credette aver colto A. MILCHHOEFER (in « Athen. Mitt. », IV, 1879, p. 163) nel rilievo da Ibrahim-Effendi in Atene (*ibid.*, t. VII).

⁴⁾ Per l'unione di questi vari simboli e per la spiegazione loro, lo SVORONOS adduce soprattutto tre monete trache di *Biese* (cfr. B. PICK, *Trakische Münzbilder*, IV; *Theozenien*, « Jahrb. d. Arch. Inst. », XIII (1898), p. 145 sgg., tav. X, 10-12), ma le interpretazioni delle scene raffigurate sul rovescio sono molto dubbie.

ultimi elementi, e soprattutto il primo, lungi dall'esser in queste scene trasportati meccanicamente ed inconsciamente da altri tipi di *ex-voto*, come fu supposto¹⁾, costituiscono parte integrante della scena: la testa equina, protendentesi oltre il bordo dell'apertura²⁾, rappresenta qualcosa di vivo, di partecipante alla scena, e il suo contatto con la capigliatura della donna è significativo; resta così pure escluso che si tratti di un *pinakion* appeso entro il *pinax*: se mai questo può apparire, e può anche essere in realtà stato creduto dai più tardi copisti, in esemplari stilizzati, specialmente dove la testa è volta verso sinistra, in direzione opposta, cioè, rispetto alla scena, non già nello stadio genuino, rappresentato dal nostro rilievo, del significato originario: sono dunque convinto che si è avuto un procedimento esattamente inverso di quello supposto dal Malten, che ammetteva, in caso, soltanto nei più tardi rilievi un'idea realistica di « finestra », in contrapposto alla originaria di « Kasten oder Rahmen »³⁾.

E i mobili stessi, la *kline* e la *trapeza*, sono espressamente nominati come inerenti al culto del dio in iscrizioni provenienti dall'Asklepieion ateniese⁴⁾, mentre frammenti di *klinai*, di *trapezai*, di serpenti marmorei nei luoghi a lui sacri offrono una tangibile conferma circa la veridicità della scena raffigurata⁵⁾.

Tutti questi elementi acquistano, dunque, bisogna convenirne, un valore simbolico ben definito, che ne spiega la ripetizione costante e l'avvicinamento in uno stesso rilievo: avvicinamento, va notato, che appare *completo* per la prima volta nell'esemplare Antinori, il che co-

1) Dal GARDNER, art. cit., p. 132, e analogamente, già prima, dal WELCKER, op. cit., p. 285. Il MILCHHOEFER (art. cit., p. 165 sgg.) trovava la raffigurazione completa e originaria nei « Reiterreliefs » d'Asia Minore con l'« eroe » sul proprio cavallo o accanto ad esso (e così molti, com'è noto, pensarono alla scena reale di cavalieri eroizzati) e ne ammetteva poi la combinazione con scene provenienti forse dal Nord. Veramente trasportata in campo diverso è invece la testa di cavallo nelle scene « familiari »: cfr. E. PFUHL, in « Jahrb. d. Arch. Inst. », XXII (1907), p. 126. È senza dubbio molto difficile poter sempre nettamente distinguere il concetto intrinseco originario dal valore dato dall'artefice o attribuito volgarmente, e definire le reciproche influenze di tipi diversi di raffigurazioni: cfr. le ponderate parole del MALTEN, loc. cit., p. 228, nota 1.

2) Non posso convenire col MALTEN (art. cit., p. 219, n. 1) che si veda invece « deutlich den Kasten ».

3) Art. cit., p. 223. Cfr. anche E. PFUHL, *Das Beiwerk auf den Ostgriechischen Grabreliefs*, in « Jahrb. d. Arch. Inst. », XX (1905), specialmente p. 69 n. 60, e 136. Egli è convinto che la scena dei « banchetti funebri » è collocata nell'area sepolcrale (pp. 131 e 143 sg.), ma si riferisce, naturalmente, al tardo gruppo da lui studiato, e ne ammette chiaramente l'evoluzione da tipi attici di diversa concezione e destinazione (p. 164), cioè *votiva*, dove si volevano raffigurare templi o santuari.

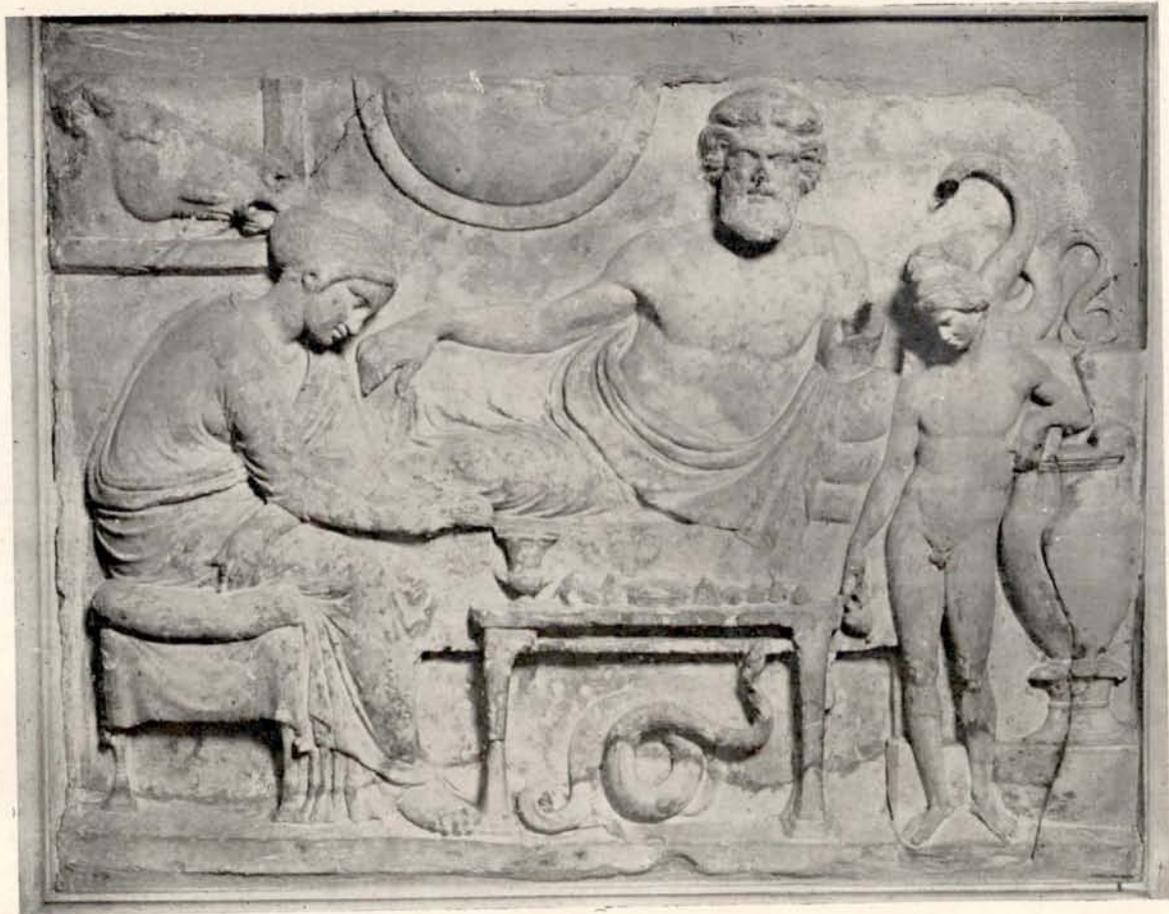
4) *I. G.*, II, 1, 373 b, 453 b, 453 c. Cfr. anche GIRARD, op. cit., p. 107 sgg.

5) Cfr. LUDW. WENIGER, *Theofanien*, in « Archiv f. Religionsw. », XXII (1923-24), 1-2, p. 38 sg.

stituisce indubbiamente un nuovo aspetto del grande pregio ch'esso racchiude¹⁾ e sembrami valga a dare un'ulteriore conferma della sua maggiore antichità e del suo significato primitivo, in processo di tempo evidentemente spesso attenuatosi e confusosi con altre raffigurazioni che presentavano certi punti di contatto, come vedesi dall'eliminazione di alcuni dei simboli e dalla introduzione, invece, di altri, non connessi con la scena primitiva: non esiterei, pertanto, a concludere che debbasi considerare il rilievo Antinori come il prototipo, per l'epoca e la completezza degli elementi originari, dei *pinakes* attici con scena di *theoxenieion*²⁾, offerti come *anathemata* nell'Asklepieion alle due divinità quivi adorate: al Dio che aveva il potere di ridonare la salute agli esseri viventi e alla Dea in cui s'impersonava il concetto del viver sano.

1) Tale pregio non sfuggì all'occhio espertissimo di WALTER AMELUNG, per la cui immatura perdita noi tutti doloriamo: ebbi l'onore e la fortuna di poterlo accompagnare, nella primavera scorsa, nel suo passaggio da Firenze — e fu l'ultimo! — a visitare la collezione Antinori ch'egli non conosceva, e di fronte a questo bassorilievo si soffermò a lungo, in muta ammirazione: chi sa quanti confronti preziosi egli istituiva nella sua mente, che a noi, ahimè!, non è più dato conoscere.

2) Per il significato e il valore delle *theoxenie*, ossia dei banchetti dati a una divinità, vedi WENIGER, art. cit., p. 31 sgg.



Rilievo votivo attico (Collezione Antinori - Firenze).

(Riproduzione vietata).

(Fot. di propr. Neppi Modona).



Banchetto Funebre (Museo Barracco - Roma).

(Fotografia Alinari).