

À la direction de la Revue archéol. hommage avec prière d'un compte-rendu.

6

VITTORIO MACCHIORO

IL

Simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane

STUDI DI ERMENEUTICA

MEMORIA

LETTA ALLA R. ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA, LETTERE
E BELLE ARTI DI NAPOLI



NAPOLI
TIPOGRAFIA DELLA R. UNIVERSITÀ
Achille Cimmaruta
1909

VITTORIO MACCHIORO

IL

Simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane

STUDI DI ERMENEUTICA

MEMORIA

LETTA ALLA R. ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA, LETTERE
E BELLE ARTI DI NAPOLI



NAPOLI
TIPOGRAFIA DELLA R. UNIVERSITÀ
Achille Cimmaruta
1909

Estratto dalle *Memorie della R. Accademia di Archeologia, Lettere
e Belle Arti*. Vol. I, 1908.

A

GIOVANNI PATRONI

CHE MI GUIDÒ

CON LA MENTE E COL CUORE

A V V E R T E N Z A

Questo lavoro presuppone nel lettore la conoscenza delle credenze e dottrine eschatologiche dei Greci e dei Romani, un riassunto delle quali sarebbe riuscito se breve, incompiuto, se lungo, ingombrante. Il lettore può del resto ricorrere alla ricca letteratura sull'argomento, della quale diamo per comodo suo un saggio, omettendo i lavori d' indole speciale.

- Creuzer*. Symbolik und Mythologie d. alten Völker besonders d. Griechen. 3^a ed. Darmstadt 1834-42.
- Stacklberg*. Die Graeber der Hellenen (Einleitung) — Paris 1837.
- Stephani*. Der ausruhende Herakles. — Petersburg 1858.
- Bachofen*. Versuch üb. die Grabersymbolik der Alten. — Basel 1859.
- Furtwängler W.* Die Idee d. Todes in d. Mythen und Kunstdenkm. d. Griechen. — Freiburg 1860.
- Petersen*. Sepolcro scoperto sulla Via Latina. — Annali dell' Inst. corr. arch. 1860.
- Reisacher*. Der Todesgedanke bei d. Griechen mit Rücksicht auf Epikur und Lucrez. Trier 1862.
- Bachofen*. Die Unsterblichkeitslehre d. orphischen Theologie auf d. Grabdenkm. des Altertums nach Einleitung einer Vase aus Canosa. — Basel 1867.
- Menzel*. Die vorchristliche Unsterblichkeitslehre. — Leipzig 1870 (Vol. II lib. I-III).
- Arnold*. Die Unsterblichkeit der Seele betrachtet nach d. vorzüglichst. Ansichten des klass. Altertums. Landshut 1870 (Dissertatione).
- Kumanoudes*. Ἀττικῆς ἐπιγραφαὶ ἐπιτύμβια. — Atene 1871.
- Vial de la Blache*. De titulis funebris in Asia min. — Paris 1871.
- Biardot*. Les terres cuites fun. dans leur rapport avec les mystères de Bacchus. — Paris 1872.
- Feer*. Le séjour des morts selon les Indiens et selon les Grecs. — Revue d. hist. des rel. 1873 (XVII).
- Treu*. De ossium humanor. larvarumq. ap. ant. imaginibus. — Berolini 1874.
- Spiess*. Entwicklungsgesch. d. Vorstell. vom Zustande nach d. Tode auf Grund vergleich. Religionsforschung. — Jena 1877.
- Henri-Martin*. Tradit. homer. et hesiod. sur le séjour des morts. — Ann. de l'Assoc. pour l'encouragement des étud. gr. en France 1878.
- Robert*. Thanatos. — Berlin 1879.
- Eichhoff*. Ueber die Sagen und Vorstell. von einem glücklich. Zustande d. Menschheit in d. Gegenwart, Vergangenheit od. Zukunft bei den Schriftstell. d. Altertums. Neue Jahrb. f. Philol. 1879 (XXV).
- Engel*. Der Tod. im Glauben indogerm. Völker. — Strassburg 1881

- Pottier*. Étude sur les lecythes blancs attiques à represent. funer. Paris 1883 (Bibl. des écoles franç. n. 30).
- Schimmerer*. De epitaphiis graecor. veter. — Erlangen 1886.
- Furtwängler*. Die Samml. Sabouroff. — Berlin 1887-97 (Einleit.).
- Loeschke*. Aus der Unterwelt. -- Dorpat 1888.
- Schröter*. Der Totenreich der Indogermanen. — Wöngrowitz 1888.
- Caetani-Lovatelli*. Thanatos. -- Roma 1888.
- Gutscher*. Die attisch. Grabschriften chronol. geordnet, erläutert und mit Uebersetz. begleitet. Jahresber. des Gymnas. zu Leoben vom Schuljahre 1889 (scolastico).
- Weisshäupl*. Die Grabgedichte d. griech. Anthol. — Wien 1889.
- Meuss*. Die Vorstell. vom Dasein nach d. Tode bei den attischen Rednern. — Neue Jahrb. für Philol. und Pädag. 1889, 12.
- Stadler von Wolffersgrün*. Der Todtenkultus bei den alten Völkern. — Feldkirch 1890.
- Loch*. De titulis graec. sepulchralibus. — Leipzig 1890 (diss.).
- Eltig*. Acheruntica. — Leipziger Studien 1891 (XIII).
- Knight*. The symbolical language of anc. art. and mythology. — New-York 1892.
- Geffcken*. Stimmen d. Griechen am Grabe — Hamburg-Leipzig 1893.
- Dieterich*. Nekyia. — Leipzig 1893.
- Milchhöfer*. Orphisch-unterweltliches. — Philologus 1899.
- Jwanowitsch*. Opiniones Homeri et tragicor. graec. de inferis. — Berl. Studien 1899 (XVI, 1).
- Fredrich*. Sarkophagstudien. — Götting. Gel. Nachrichten 1895.
- Maass*. Orpheus. — München 1895.
- Viel*. Les idées des Grecs sur la vie future. — Toulouse 1896 (Diss.).
- De Marchi*. Il culto privato di Roma ant. — Milano 1898 (I cap. III § 3).
- De Ridder*. De l'idée de la mort en Grèce à l'ep. class. — Paris 1897.
- De Sanctis*. L'anima e l'altra vita in Omero. — Riv. di st. ant. 1897.
- Kleinpaul*. Die Lebendigen und die Toten im Volksglauben Religion und Sage. — Leipzig 1897.
- Eckstein*. Das altgriechische Jenseits. — Vom Fels zum Meer XVIII 3 (1898).
- Kulakowsky*. Morte e immortalità secondo le rappresentazioni degli antichi Greci. — Kiew. 1899 (in russo).
- *Kaufmann*. Die sepulchrale Jenseitsdenkm. d. Antike und d. Urchristent. — Mainz 1900 (I cap.).
- Eckstein*. Tod und Jenseits im class. Altert. — Der Türmer III (1900).
- Harrington*. Conceptions of death and immortality in roman sepulchral inscr. — Proceedings of the American phil. assoc. XXX (1901).
- Schröder*. Studien zu d. Grabdenkm. der röm. Kaiserz. — Bonner Jahrb. 1902 (108,9).
- Rohde*. Psyche 3^a ed. — Tübingen. Leipzig 1903.
- Heymann*. Seelenglaube und Seelenkult im alt. Griech. — Protestantenblatt 1903, I e II.
- Radermacher*. Das Jenseits im Mythos d. Hellenen. — Bonn 1903.
- Altmann*. Die röm. Grabaltäre d. Kaiserzeit. — Berlin 1905 (cap. XVI).
- Huckelheim*. Ueb. die Unsterblichkeitsglauben bei d. alt. Griechen und Röm. — Warendorf 1905 (Progr.).
- Gall*. Zum Reliefs in röm. Grabsteinen. Progr. d. Staatsgymnasiums zu Pola 1906 e ss. (scolastico).
- Chudzinski*. Tod und Todtenkultus d. alten Griechen. — Gütersloh 1907 (scolastico).

SOMMARIO.

I.

La ricerca del simbolo e le sue basi archeologiche.

- 1) *Il simbolismo*, p. 9-11: La natura simbolica dell'arte figurativa, p. 9 s. — Il simbolismo nell'arte antica, p. 9 s.
- 2) *L'arte decorativa e l'arte simbolica*, p. 11-13: Il simbolismo nella pittura pompeiana, p. 11 s.
- 3) *Il motivo in sè e il modo di usarlo*, p. 13-16: I motivi simbolici e decorativi, p. 13 — I motivi stereotipati, p. 15 — I motivi ornati, p. 16 — La migrazione dei motivi, p. 16.
- 4) *I motivi funebri romani secondo i criteri decorativi*, p. 16-17: L'artista e l'ambiente, p. 17.
- 5) *Differenze fra l'arte così detta decorativa e l'arte simbolica*, p. 17-19: Simbolismo cosciente e simbolismo inconscio, p. 18 — I due simbolismi nell'arte, p. 18 s.
- 6) *I criteri per la determinazione del contenuto simbolico*, p. 19-28: a) la grandezza relativa del motivo, p. 19 s. b) La fisionomia del motivo, p. 22 s. c) La localizzazione del motivo, p. 25 s.
- 7) *Il valore dei documenti*, p. 28-30: I cippi e i sarcofagi, p. 29 — Qualsiasi monumento è utile, p. 30.
- 8) *Il problema del simbolo è un problema di storia delle religioni*, p. 30-31.

II.

I simboli dell'anima separata dal corpo.

- 1) *La farfalla-anima*, p. 31-44: Proporzioni della f. asiatica, greca e romana, p. 32 — La f. nei cippi, p. 33 s. — Lo scheletro e la f., p. 33 — La lucertola e la f., p. 34 — La testa-anima greca e italiota, p. 35 s. — La testa alata romana, p. 36 — L'erote con la f., p. 37 s. — L'erote che brucia la f., p. 37 s. — L'erote dormente, p. 38 — L'erote italioto, p. 39 s. — L'erote romano, p. 40 — Il fanciullo con la f., p. 41 — La f. e l'uccello nei cippi, p. 42 s.
- 2) *Eros e Psiche*, p. 44-47: L'origine della figura di Psiche, p. 44 s. — Psiche e la farfalla, p. 45 — Psiche nell'arte romana, p. 46.
- 3) *L'uccello-anima*, p. 47-54: La tradizione dell'u.-a. greca e romana, p. 48 s. — L'u. e la farfalla, p. 50 — La persona e l'u., p. 51 — I due uccelli affrontati, p. 52 s. — L'uccello nei cippi, p. 53 s.
- 4) *La cicala*, p. 54-58: La c. nel mito, p. 54 s. — La c. nelle monete greche, p. 55 s. — La c. l'ape e il miele, p. 56 s. — Derivazione probabile italiota della c. p. 57 — La cicala romana, p. 57 s.

III.

I simboli del viaggio dell'anima verso gli inferi.

- 1) *Valore simbolico dei motivi*, p. 58-59.
- 2) *Il viaggio in carro*, p. 59-61: Origine etrusca del motivo, p. 59 — Il cocchio di Charun e il morto in carro o a cavallo etrusco, p. 59 — Il morto in carro romano p. 59 s. — Motivo professionale? p. 60 — I cocchi fittili asiatici e l'eroizzazione del morto, p. 60 — L'erote su quadriga, l'erote italioto e il ratto di Proserpina, p. 61.
- 3) *Il viaggio in nave*, p. 61-64: I fiumi acherontei, p. 61 — I motivi attici ed ellenistici, p. 61 — Le navi fittili, p. 62 — Motivo professionale? p. 62 — Le nereidi e gli ippocampi, p. 63 — Le nereidi etrusche, p. 63 — Le nereidi e l'erote italioto, p. 63.
- 4) *Il delfino*, p. 64-65: Suo valore simbolico, p. 64 — Il delfino romano, p. 65.

IV.

La porta di Hades.

Origine archeologica e mitologica della porta di Hades e suo svolgimento, p. 65-70: Urne a capanna, sarcofagi a forma di casa, p. 65 s. — La p. motivo autonomo, p. 65 s. — I cippi a p. etruschi, p. 65 — La p. e gli enti infernali etruschi, p. 65 s. — Il sepolcro a tempio asiatico, p. 66 — Il sarcofago a colonne romano, p. 66 — Lo stile a colonne e la p. di H., p. 66 — La p. nei cippi romani, p. 66 s. — La p. e i simboli ultramontani, p. 68 s. — Il congedo sulla p. di H. e la dextrarum iunctio, p. 69 s.

V.

I simboli del refrigerio dell'anima.

- 1) *Dottrine orfico-pitagoree della bassa Italia*, p. 70-74: L'acqua fredda e il refrigerio nella ceramica italiota, p. 70.
- 2) *L'uccello bevante*, p. 70-74: Il valore simbolico del vaso, p. 70 s. — L'anima eguale a fiamma, p. 73 s. — L'uccello bevante dei cippi romani, p. 73 — L'uccello bevante nei monumenti germanici, p. 74.
- 3) *La colomba-anima*, p. 74-76: La tradizione, p. 74 — La colomba bevante dal vaso, p. 75 s.

VI.

I simboli dello stato dell'anima nell'oltretomba.

- 1) *Le credenze dionisiache ultramontane*, p. 76-80: Dioniso chtonio, p. 76 — Le maschere funebri, p. 77 — L'ornamentazione a tralci, p. 77 — Il realismo nelle figurazioni sepolcrali italiote, etrusche, romane, p. 77 s. — La scena dionisiaca nei sarcofagi e nei

- cippi, p. 79 — Il grappolo fittile funebre, p. 79 — Il grappolo greco, etrusco, asiatico, italioto, p. 79 s. — Derivazione italiota del grappolo, p. 80 — Le figure di persone con uva, p. 80.
- 2) *L'uccello erotico*, p. 80-82 — L'uccello italioto, p. 80 s. — Gli uccelli fittili funebri, p. 81 — L'u. e il grappolo greco e italioto, p. 81 — Il nido afrodisiaco, p. 81.
- 3) *Il canestro di frutta*, p. 82-88: Le frutta erotiche, p. 82 — Le frutta fittili funebri, p. 83 — Le fr. italiote, p. 83 s. — L'erote con fr. romano, p. 84 — Le persone con fr. romane, p. 84 — L'uccello e le fr., p. 84 — Le fr. e il grappolo motivi equivalenti, p. 85 s. — Il vaso di fiori, p. 85 s. — Valore simbolico del vaso rovesciato, p. 86 s. — Il vaso rovesciato dionisiaco, p. 87 s.
- 4) *Il gallo*, p. 88-94: Il gallo erotico, p. 88 — L'efebo col g. attico, p. 88 — La zuffa di g. attica, p. 89 s. — È scena di genere? p. 89 s. — Il g. chtonio, p. 90 — Il g. tra due foglie di edera corinzio, p. 90 s. — Il g. e il grappolo fittili asiatici e greci, p. 91 — Il g. in scena dionisiaca, p. 91 — Il g. nell'arte romana, p. 91 — Il g. e l'erote gallo-romani, p. 91 — La pantera e il g., p. 91 — La lucertola e il g., p. 91 — La zuffa di g. nei cippi, p. 92 s.
- 5) *La lepre*, p. 94-103: La l. erotica, p. 94 — L'efebo colla l. attico, p. 94 — La l. in scene dionisiache attiche e italiote, p. 94 — La caccia alla l., p. 95 — Le lepri fittili funebri, p. 95 — La l. presso i Romani, p. 96 — La l. le frutta e il grappolo, p. 97 — La l. uscente da una cavità, p. 97 s. — I Charoneia, p. 98 s. — La l. che morde uva nei cippi, p. 98 — L'aquila che sbrana la l. e l'aq. col serpente nelle monete greche, p. 100 s. — L'aq. colla l. nei cippi, p. 102 s.
- 6) *Il serpente*, p. 103-112: Il s. dionisiaco, p. 103 — Il s. uscente dalla cista, p. 103 s. — La cista nei cippi degli equites singulares, p. 104 — Il s. apotropaico, p. 105 — Il mito di Archemoro e il mito di Cadmo, p. 105 — Il s.-anima, p. 106 — Il s. chtonio greco e asiatico, p. 106 s. — Il s. chtonio romano, p. 107 — Il s. in lotta con l'uccello-anima, p. 107 s. — Il s. e i simboli dionisiaci, p. 108 — Il s. e la colomba, p. 109 — L'aquila col s. nei cippi, p. 109 — Il s. avvolto all'albero greco e asiatico, p. 109 s. — Il s. domestico e sacro greco, p. 110 s. — Il s. agatodemone greco e romano, p. 111 s. — Le tre parvenze del s. p. 112.
- 7) *Il banchetto funebre*, p. 112-116: Il b. etrusco, greco, fenicio, p. 113 — Il b. dionisiaco greco, p. 113 — Il b. dionisiaco romano, p. 113 — Il b. eroizzante greco, p. 114 s. — Il b. eroizzante romano, p. 114 — Il b. e la caccia, p. 114 — Il morto dormente, p. 115 — Il morto col papavero, p. 116.

VII.

I simboli dell'apoteosi.

- 1) *L'eroizzazione*, p. 116-117: L'er. asiatico e greco, p. 116 — L'er. romano, p. 117.
- 2) *Il nimbo*, p. 118-119: Il n. e le divinità, p. 118 — Il n. presso i Romani, p. 118 s.
- 3) *Il pavone*, p. 119-120.
- 4) *L'aquila*, p. 119-120: L'aquila nei cippi, p. 120.

VIII.

Corollari.

- 1) *Valore generale di alcuni fatti*, p. 120-121.
- 2) *L'arte decorativa romana e l'arte sepolcrale*, p. 121-125.
- 3) *Il modo di usare i motivi*, p. 126.
- 4) *I motivi connettivi*, p. 126-127.
- 5) *La epigrafia sepolcrale*, p. 127 ss.

Per cause indipendenti dalla volontà dell'autore la correzione delle bozze non avvenne sempre con la necessaria cura. Si correggono qui gli errori più gravi, che il lettore non potrebbe correggere da sé:

Pg.	11	nota	13	invece	di	<i>Vesuerschut Städte</i>	leggere	<i>Vesuw verschütt. Städte</i>
»	31	»	119	»	»	Ιωύτιον	»	ζωύτιον
»	36	»	161	»	»	CIL. V 25168	»	CIL. VI 25168
»	55	»	297	»	»	CIL. I 5377	»	CIL. V 5377
»	86	»	593	»	»	CIL. 5297	»	CIL. V 5297
»	107	»	753	»	»	CIL. 1874	»	CIL. XI 1874
»	115	»	813	»	»	CIL. N 239	»	CIL. V 239
»	117	»	833	»	»	CIL. VI 128292	»	CIL. VI 12892
»	117	»	839	»	»	CIL. VI 162291	»	CIL. VI 16229
»	117	»	841	»	»	CIL. VI 14	»	CIL. VI 27
»	117	»	842	»	»	CIL. VI Helpidi	»	CIL. VI 18358 Helpidi
»	119	»	863	»	»	CIL. 3228	»	CIL. VI 3228
»	127	»	947	»	»	CIL. 3963	»	CIL. XI 3963
»	129	»	956	»	»	CIL. IV 17050	»	CIL. VI 17050

I.

LA RICERCA DEL SIMBOLO E LE SUE BASI ARCHEOLOGICHE.

1) L'arte figurativa è, per sua natura, simbolica. Un paesaggio dipinto è il simbolo di un paesaggio ideale che il pittore ebbe in mente quando dipinse; l'abbozzo informe di una casa che il bambino abborracciò è il simbolo imperfetto di una casa ideale che il piccolo artista vede ma non sa riprodurre: rappresentazione ideale di una cosa reale.

Dal quadro all'arabesco, dalla statua al fregio, in ogni civiltà e in ogni età le rappresentazioni figurative sono, psicologicamente, simboliche: ombre più o meno adeguate di uno stato di coscienza, di una idea alla quale non corrispondono perfettamente, espressa col disegno, colla scultura, colla pittura, attraverso a un simbolo.

Questo processo psicologico è nell'arte antica assai più evidente di quanto si crede, come prova l'uso di accennar il tutto con una parte di esso, un luogo, una circostanza con un segno riassuntivo che li esprima. La casa si rappresentava con una colonnetta, dorica per lo più, reggente un pezzo di trabeazione. Questa colonna, simbolo della casa, diventò poi costante, pur variando le scene e le figurazioni, e servì a rappresentar l'edificio in genere, sì che la stessa colonnetta venne a volta a volta a simboleggiar l'edificio balneare, la fonte, la casa privata, la palestra, il labirinto (1): essa fu un simbolo

(1) Per es. Pottier *Vases ant. du Louvre* Paris 1897 I 203 (f. r.): quattro donne nude in bagno. Br. Mus. B 351 (*Walters Catal. of the greek and etr. vases* London 1893-96 II p. 202): Cadmo alla fonte di Ares. Br. Mus. F 493 (*Walters IV 214*): Achille in attesa di Polissena. Gerhard *Auserl. griech. Vasenbilder* Berlin 1840-58, 304 (f. r.); scena familiare. Br. Mus. E 46 (*Murray Designs from gr. vases in the Br. Mus.* London 1894 tav. XII 45: uomo barbato e assiso, donna che gli offre un'anfora. Br. Mus. E 80 (*Walters II tav. V*): scena di libagione. Gerhard *Vasenbilder*

160: mito di Teseo. *Burlington exhibition* London 1903 p. 114 N 60 (stesso mito). Brunn-Rörte *I rilievi delle urne etrusche* Berlin 1890-96 I tav. VI 13, VII 14, XIV 30: Paride inseguito da Deifobo e da altre figure si rifugia all'altare di Giove. Br. Mus. B 580 (*Walters II 262*): quadriga con auriga parabates e guerriero. — In tutti questi esempi la colonnetta sta a significar la località. (In questi esempi come in tutti quelli che citerò nel corso del lavoro — valga l'avvertenza una volta per sempre —, sono descritti solo quei motivi, o quelle parti di un motivo o di una scena che hanno

inadeguato di tutte queste forme di edificio. Le pitture vascolari mostrano ancora la ruota usata come simbolo del carro (2), la porta invece della casa (3), l'attributo invece della divinità (4), la testa invece della persona intera (5), la parte più nobile di un animale invece di tutto l'animale (6), oppure i cavalli soli omettendosi il carro che s'immagina tratto da essi (7), o ancora, la prora della nave invece della nave intera (8). Tutti casi di vero e proprio simbolismo, il cui processo ci è rivelato dal confronto tra due monumenti. L'uno, una oinochoe (9), mostra un albero tra i cui rami un uomo si è rifugiato, sfuggendo a un toro e a un leone che da dritta e da manca si avvicinano all'albero; l'altro, una urna etrusca (10), ci presenta una caccia calidonia e dietro al cinghiale si vede un albero fra i cui rami sta una testa. I due monumenti hanno dunque un eguale soggetto, un uomo che per scampar da una fiera si è arrampicato su un albero, e potrebbero anche derivar indirettamente l'uno dall'altro: ma mentre l'autore della pittura vascolare volle effigiar tutto l'uomo, l'artefice dell'urna si accontentò di accennarlo simbolicamente colla testa. Egualmente su una lekythos a figure rosse (11) vedonsi due teste affrontate, l'una maschile con corona, l'altra femminile, innanzi alla quale una mano tiene uno specchio: le due teste hanno il mero ufficio di simboleggiar uno di quei colloqui amorosi, così frequenti su vasi.

Il simbolismo esiste dunque, come nei casi citati, quale fatto psicologico, fuori di ogni intenzione: e appunto perchè esso è un fenomeno della psiche, un'arte decorativa

interesse diretto col discorso: una descrizione generale di tutte le scene o dei motivi, in rilievi o vasi o monumenti sarebbe riuscita enormemente lunga ed inutile).

(2) Furtwängler *Die Samml. Sabouroff* Berlin 1883-87 tav. LVIII: Sposa condotta a casa dello sposo. Una sola ruota su cui sta l'auriga significa il carro. (Nicolini) *Le case e i mon. di Pompei* Napoli 1854, IV Suppl. tav. III (rilievo): Biga guidata da etiopi e condotta da figura maschile galeata. La biga è rappresentata da una ruota posta obliquamente dietro ai cavalli. Una sola ruota simboleggia il carro comunemente nella ceramica cipriota (Perrot-Chipiez *Hist. de l'art* Paris 1891 ss. III p. 717 ss. fig. 525 ss.). Così anche in un bronzo dell'antro ideo a Creta (Orsi *Sui bronzi arc. trovati nell'antro di Zeus Ideo* Mus. ital. di ant. class. V p. 890), così in stele micenee, dove la ruota è sormontata da una corba (Orsi, *Op. cit.* p. 890), così su un vaso del Dipylon (Furtwängler *Griech. Vasen des sogen. geom. Stils*. Arch. Zeitg. 1885 tav. VIII p. 131).

(3) Br. Mus. E 505 (Walters II tav. XVII): due efebi e tra loro una porta.

(4) *Burlington exhibition* 1903 p. 180 N. 21 (gemma): Priamo ai piedi di Achille implorando la restituzione del cadavere di Ettore. Briseide stende le mani per soltarlo: Achille è assiso in trono. Nel campo un caduceo invece di Mercurio che però figurava nella tavola iliaca

del Campidoglio da cui verosimilmente deriva la gemma.

— Cfr. Gori *Thes. Gemmar.* Florentiae 1750: piede alato, caduceo, stella: cioè Mercurio che attraversa il cielo.

(5) De Ridder *Cat. des vas. peints de la Bibl. nat.* Paris 1901-2 N. 1005: Grande testa di Afrodite tra due eroti che dispongono un velo intorno al fronte. Così la frequente testa dei vasi italoti (De Ridder *Vases* N. 1074, Pellegrini *Catalogo dei vasi ant. dipinti* Bologna 1900 N. 343, 563, 627, 665. Cfr. Vanacore *I vasi con heroon dell'Italia mer.* Atti Acc. Napoli XXIV (1905) p. 9 e quadro 3.

(6) Brunn-Körte *Rilievi* I tav. XLV, 21 a: Uomo conducente un cavallo, del quale la sola parte anteriore è figurata. Barbault *Les plus beaux mon. de Rome anc.* Rome 1770 tav. 44, 4: Circensi di eroti. Nella prima biga è figurata solo la testa del cavallo. Schoene *Gr. Reliefs* Leipzig 1872, 27, 111: sola parte anteriore del cavallo.

(7) De Ridder *Vases* N. 220 (f. n.): Helios su carro: questo non è figurato, ma solo i cavalli.

(8) Brunn-Körte I tav. XVIII ss. Ratto di Elena. Così spesso su monete: Head *Hist. numor.* London 1887 p. 667, 746.

(9) *Burlington exhibition* 1903 p. 115 N. 62.

(10) Brunn-Körte *Rilievi* tav. LVII 3.

(11) Br. Mus. F 534 (Walters IV 223).

figurata in sè e per sè non esiste, se non in un senso assai ristretto e nel puro significato pratico della parola, intendendosi per tale l'arte che ha lo scopo ultimo di abbellire, a differenza dell'arte simbolica—meglio si direbbe simbolista—che si prefigge l'espressione di idee, quali esse sieno. Ma anche in questo caso c'è il presupposto psicologico del simbolo. Del resto non è dubbio che il termine « arte decorativa » tocca le sole applicazioni dell'arte, non l'arte in sè, che è unica, e con molta incertezza di confini; così qualunque motivo ornamentale può contenere un significato o un'allusione, e qual si sia simbolo può esser usato ornamentalmente. Gli angeli e i santi che ornano le volte di una chiesa sono simbolici od ornamentali? Le figurazioni mitologiche che riempiono il timpano del frontone del Partenone sono ornamentali o simboliche? L'uno e l'altro insieme: simboliche per il contenuto, ornamentali per il modo e per il luogo. Così la pittura simbolista moderna ha grandi doti decorative, e i preraffaelliti che tanto simbolismo hanno introdotto nell'arte, partivano, com'è noto, da una dottrina meramente estetica.

2) Considerando più da vicino qualche forma d'arte, che per consenso comune fu decorativa, vedremo quanto inadeguato fosse questo giudizio, e quanto vago, a volte erroneo, sia il confine che si volle tracciare fra i due generi di arte. Ecco la pittura pompeiana: essa fu considerata così prettamente decorativa che dal raffronto tra i suoi motivi e alcuni affini dell'arte sepolcrale romana si concluse che anche questi erano decorativi (12). A primo aspetto la pittura pompeiana ha in fatti un carattere decorativo; miti eterogenei vengono accozzati insieme, altri miti servono di riscontro a scene di genere, altri ancora non sono figurati integralmente e via dicendo, quasi che l'effetto estetico fosse l'unico scopo del pittore. Ad esempio, due miti disparati come quelli di Polifemo e Galatea, e Prometeo con Ercole (13) sono accoppiati solo per ottenere la simmetria del paesaggio. Infatti, lo sfondo è simile nei due quadri, contrariamente alla mitologia, giacchè il paesaggio idillico del primo — un declivio con portici e un tempio — fu adottato anche per il secondo, che invece avrebbe richiesto una regione alpestre e brulla. Come riscontro all'aquila di Prometeo fu poi figurato su Galatea un Erote volante con parasole. Nè la mitologia è più rispettata in un altro dipinto (14) dove Danae riceve l'aurea pioggia non in una torre ma in una regione aperta e montuosa, per far riscontro a un'altra pittura (15) che mostra una ninfa stesa nella posizione di Danae. Un'altra simile rappresentazione di Danae (16) si spiega pensando che era posta tra un quadro di Leda col cigno e una Afrodite pescatrice (17). Allo stesso modo un Ganimede rapito dal-

(12) Così per gli eroti danzanti e sonanti (Altmann *Die rom. Grabaltäre*, Berlin 1905, p. 257) o le scene di Eroti con gallo, (dass solche genrehaften Darstellungen ohne jede sepulchrale Beziehung rein dekorativ verwandt werden, beweist ihr ebenso häufiges Vorkommen auf pompejanischen Wandmalereien: Altmann p. 264), Erore Psiche (Altmann p. 277) ecc.

(13) Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuvverschütt.*

Stüde Leipzig 1868, 1042, 1128. Quasi tutti gli esempi e qualche idea di queste considerazioni sono tolte dal Trendelenburg, *Gegenstücke in der Wandmalerei*, Arch. Ztg. 1877.

(14) Helbig 115.

(15) Helbig 1019.

(16) Helbig 145, 346.

(17) Trendelenburg p. 6. Manca in Helbig.

l'aquila (18), che fa riscontro a una serie di Nikai (19), porta l'attributo assurdo di una spada, perchè le Nikai sono armate l'una di spada, l'altra di scudo e lancia e via dicendo. Per amore della simmetria si dimentica dunque il rispetto al mito; anzi a volte, sempre per ottenere un dato effetto, il mito vien mutato e trasformato tanto da renderlo quasi irriconoscibile; così in un quadro che mostra Endimione visitato da Diana (20), manca la figura della dea, sostituita con la luna, per renderlo eguale al suo riscontro (21) che contiene una sola figura di Nereide, giacente su cavallo marino nell'atteggiamento dell'Endimione. Ma non basta; a volte un mito fa riscontro a una scena di genere come quello di Pasifae, accoppiato a un dipinto che mostra scene tratte dal mestiere del falegname (22). Ancora, in altre pitture mitologiche le figure sono tanto piccine, da dimostrare che il paesaggio era l'obbietto del pittore e che esse vi furono aggiunte solo per animarlo (23).

Apparentemente dunque la pittura pompeiana mirava a uno scopo estetico, cioè decorativo, di fronte al quale il contenuto mitologico della scena perdeva ogni importanza; ma realmente non era così, come un'osservazione più accurata dimostra. E invero, tra i quadri che si fanno riscontro corre uno stretto vincolo di analogia o somiglianza nell'argomento (24). Spesso essi appartengono a uno stesso ciclo come Paride ed Elena—Priamo e Cassandra—Ulisse e Penelope (25), o Ettore, Paride ed Elena—Giudizio di Paride (26), o ancora Achille a Sciro—Lite di Achille e Agamennone (27); o hanno un egual carattere, come Ercole ebro con Onfale-Sileno e Satiro (28), Ermafrodito poggiato a Sileno—Narcisso ermafrodito—Dioniso e Arianna (29), Ermafrodito con Priapo—Ermafrodito poggiato a Sileno (30); o ancora sono legati da continuità di azione come: Eros condotto da una fanciulla a Venere, — Eros volante su Venere e Marte (31); Erote in gabbia—Venere e Marte (32). A volte ancora il nesso tra i dipinti consiste in una contrapposizione allegorica di contenuto e di scena, come in due rappresentanze di Artemide (33), contrapposte l'una a Venere in atto di denudarsi, l'altra a Leda col cigno (34): in tutti e due i dipinti Diana non ha il suo solito costume succinto ma una lunga vesta che scende fino ai piedi, ed il costume eccezionale si spiega con l'intenzione di contrapporre Diana tutta vestita a Venere e a Leda ignude. In altri dipinti anzi vedesi Diana che rigetta un'offerta di amore, contrapposta a Venere abbracciata all'amante, seminuda (35): oppure, Teti assisa, come donna elegante, di fronte al rude Vulcano che ha testè fabbricato lo scudo di Achille (36).

- | | |
|--|--|
| (18) Helbig 907, 911, 914. | (28) Helbig 1138, 1238. |
| (19) Helbig 950. | (29) Helbig 1372, 1356, 1240. |
| (20) Helbig 1029. | (30) Helbig 1369, 1373. |
| (21) Helbig 1364. | (31) Helbig 825. |
| (22) Helbig 1207, 1480. | (32) Helbig 800, 777. |
| (23) P. es. Helbig. 1045 (Andromeda), 1183 (Gallata), 1130 (Hesione), 1282, (giudizio di Paride). | (33) Helbig 237, 239. |
| (24) Trendelenburg p. 794. | (34) Helbig 292, 156. |
| (25) Helbig 1310, 1391, 1331. | (35) Helbig 254, 821, 253, 823, 255. Trendelenburg 82. |
| (26) Helbig 1313, 1285. | (36) Mau p. 767. |
| (27) Helbig. 1297, 1307 — Altri esempi in Trendelenburg p. 79 nota e Mau <i>Pompei</i> Leipzig, 1900 p. 971. | |

Vivi e significanti eran dunque questi svariati miti per l'artista, il quale non solo ne conosceva perfettamente le affinità e parentele mitologiche, ma sapeva anche trovare, con una sapiente contrapposizione, una specie di significato allegorico, stroncandoli bensì e modificandoli quando era il caso, per le supreme leggi della simmetria, ma sempre alieno dal considerarli come meri soggetti decorativi privi di ogni contenuto: non erano dunque nè ornamentali nè simbolici, ma l'uno e l'altro insieme. E se l'artista rispettava le loro affinità mitologiche, e anzi a volte cercava di esprimerne una significanza allegorica, segno è che essi erano vivi e pieni di significato non solo per lui ma anche per l'osservatore, per il pubblico. Che anzi il vederli a volte mutilati, stroncati e appena accennati, dimostra che essi erano tanto universalmente noti da bastare un semplice accenno per rievocarli, che agivano insomma per suggestione (37), analogamente alle colonnette e alle teste delle pitture vascolari.

E quindi errato il dedurre da un confronto tra la pittura pompeiana e l'arte sepolcrale, che questa ebbe elementi decorativi o, peggio, fu decorativa, col presupposto che anche quella fosse tutta, prettamente decorativa. Confronto falso anche per altre ragioni; poichè l'unico punto di paragone fra le due arti è dato dalla presenza di certi motivi che ricorrono tanto nei monumenti sepolcrali quanto nell'arte decorativa parietale, i quali sono usati in modo così diverso nelle due arti che il confronto, e, peggio, le conclusioni devono essere metodologicamente errate.

3) Nel modo di usare questi motivi corre tra l'arte decorativa parietale e l'arte sepolcrale una differenza tale che si rileva subito da chi ha una conoscenza anche superficiale di cippi e sarcofagi romani. L'accoppiamento con altri motivi, la maniera di presentarli e di variarli, tutto dimostra che il modo di usarli era nelle due arti essenzialmente diverso, come più innanzi cercherò di provare. Non è il motivo in sè come tale, ma il modo di usarlo che, tranne eccezioni, determina il significato simbolico. E non è forse vero che a volte un motivo ritenuto per ornamentale dopo avere subito parecchie vicende di adattamento industriale, acquista infine una fisionomia che non esclude un contenuto simbolico? Valga l'esempio della cicogna o gru che divora il serpe; essa si vede sui noti cantari di Boscoreale (38), si ritrova in una scena di genere che orna un vaso fittile gallo-romano, fattura di Cn. Ateius, e compare ancora sulle pareti di una camera sepolcrale di Neuvy-Pailloux, di età augustea (39), facendo riscontro così all'egual motivo sepolcrale di alcuni cippi di età neroniana (40). Nè mancano esempi di motivi che hanno altissimo significato simbolico e pure sono tanto frequenti che mal si resiste alla tentazione di dirli ornamentali. Tale è per esempio il globo alato egizio, che fu chiamato il simbolo egiziano per eccellenza (41), e il mito narrava averlo Toth stesso fatto porre sopra l'ingresso di tutti i templi per commemorare la vittoria riportata da Horus su Set (42) e che pure ebbe una parte cospicua nell'ornamentazione egizia. E senza andare

(37) Trendelenburg p. 89.

(38) Strong *Roman sculpture from Augustus to Constantine* London 1907 tav. XXII.

(39) Dechelette *Les vases ceram. ornés de la Gaule rom.* Paris 1904 I p. 235.

(40) Altmann *Grabaltäre* NN. 135, 137.

(41) Perrot-Chipiez *Histoire* p. 604.

(42) Così una epigrafe di Edfou. Goblet d'Alviella *La migration des symboles* Paris 1891 p. 253.

tanto lontano, la croce, che pur racchiude in sè così alto e profondo significato simbolico, non è forse diventata l'elemento ornamentale di ogni cupola o campanile di chiesa, tanto che non si potrebbe immaginar una chiesa priva di quell'emblema senza che paresse mancare di qualche cosa, per mere ragioni estetiche? — A volte ancora un motivo assai diffuso e di grande valore ornamentale, del cui contenuto simbolico si può dubitare, asurge rapidamente a vero significato allegorico: tali i delfini, i tritoni, gli ippocampi, i quali, sieno pure ornamentali sui cippi e sui sarcofagi romani, sono certo simbolici sui monumenti sepolcrali cristiani, e alludono al viaggio del morto verso l'al di là (43). È il motivo, frequente su sepolcri greci e romani, del fanciullo o della fanciulla che porge uva a un uccello, può esser una figurazione di genere, ma diventa simbolico nell'arte proto-cristiana (44); e la nave che nei monumenti romani a volte è simbolica ma spesso allude alla professione del defunto, e nei monumenti greci accenna al genere della sua morte (45), non diventa indubbiamente e sempre simbolica nell'arte cristiana? (46). Nè vuolsi tacere che uno stesso motivo è usato talora in significato simbolico mentre contemporaneamente l'arte decorativa industriale lo adotta: è questo il caso della lepre che mangia uva, simbolo funebre afrodisiaco chiarissimo, che pure fu adottato per le fontane romane, se badiamo a una lepre del Vaticano che tiene colle zampe anteriori un grappolo, e nella bocca mostra le tracce del condotto dal quale sgorgava l'acqua (47). Un altro esempio: una coppa del Louvre (48) reca tre figurazioni e cioè degli efebi che si esercitano con halteres, degli altri efebi che si addestrano nella palestra e gli apparecchi di una corsa a cavallo. Sotto ogni ansa sta un delfino, il quale è un riempitivo usato solo per occupar lo spazio vuoto sotto l'ansa. Ma in un altro vaso, che mostra una corsa di navi (49), questi stessi delfini che si vedono sotto le anse, identici a quegli altri, diventano simbolici, e significano il mare. Così, per prender esempi vivi e calzanti, il leone gradiente o recumbente, comunissimo sui nostri tappeti e cortinaggi dozzinali, non asurge forse a vigoroso e reciso simbolismo quando, senza mutar atteggiamento, entra nei tanti monumenti che ricordano fatti e persone del nostro risorgimento? e il giglio, motivo frequente in tappezzerie e decorazioni, è forse decorativo quando vien posto in mano alla Madonna?—Un confine reciso tra arte decorativa figurata e arte simbolica dunque non c'è: gli stessi motivi sono, o possono essere, patrimonio dell'una come dell'altra, e una distinzione che non voglia considerar il modo con cui il singolo motivo è usato non esiste se non in quanto ignoriamo lo stato di coscienza dell'artista e giudichiamo dall'aspetto esteriore del motivo. Questa, non altra, è la base della nota

(43) De Rossi *La Roma sotterranea cristiana* Roma 1864-77 pp. 169, 358.

(44) De Rossi *Roma* tav. XLIV 7 e testo annesso.

(45) Matz-Duhn *Ant. Bildwerke in Rom*, Leipzig 1881-82, 2868; Dütschke *Ant. Bildwerke in Oberital.*, Leipzig 1877-82 IV 422; Amelung *Die Skulpturen des Vatik. Museums* Berlin 1903 p. 704 N. 587 a (un adiutor praefecti Annonaë, rappresentato in atto di condur l'annona per mare)—Friedrichs-Wolters *Die Gipsabgüsse*

Berlin 1868, 1009, 1799; Pervanoglù *Die Grabsteine der alt. Griechen* Leipzig 1863 p. 70 N. 3 p. 71 N. 6 Heydemnn *Ant. Marmorbildw. zu Athen*, Berlin 1874, 73.

(46) De Rossi *Roma* II p. 325) tav. XLIX 26.

(47) Amelung *Skulpturen* I p. 517 N. 310 tav. 54.

(48) Pottier *Vases* G 155 (f. r.).

(49) Pottier *Vases* F 123 (f. n.).

opinione la quale crede che un motivo ripetuto stereotipamente sia passato dallo stadio simbolico allo stadio decorativo (50), fermandosi così all'aspetto mero del motivo senza arrivare all'intenzione dell'artista, che in questioni di simbolismo è l'elemento più importante. Un motivo stereotipato prova solo che l'artista era un pedissequo, il quale, volendo esprimere un'idea imitò e copiò un motivo già esistente, laddove l'artista vero, per dar espressione alla stessa idea, avrebbe creato il motivo. Ma nessuno per ciò vorrà asserire, per dare un esempio, che la madonna schiccherata da un pittorello sulle pareti di un santuario campestre. copia di cento altri simili pasticci, abbia un minor contenuto religioso della Madonna Sistina, creazione diretta del genio. Nè dobbiam dimenticare che gli artisti mediocri sono mille, dove l'artista vero è uno e che perciò la imitazione, la ripetizione stereotipa è tanto frequente: nè si dimentichi ancora che quasi tutti i prodotti artistici, intorno ai quali s'agita il problema che ci occupa, cioè i rilievi sepolcrali, erano prodotti industriali di artisti mediocri (51), che imitavano per necessità di professione. Ma tutto ciò non ha a che fare col contenuto simbolico del motivo, e riguarda solo l'individualità dell'artefice. Se non fosse così, come spiegarci la fisionomia della ceramografia italiana, di carattere simbolico e di destinazione funebre, e pure, artisticamente, stereotipata? Come spiegarci la ripetizione di una stessa scena su uno stesso monumento, quando questa scena ha un carattere allegorico, oppure mitologico? — Così un vaso etrusco del Louvre (52) mostra una delle solite scene di banchetto ripetuta quattro volte intorno al vaso e la circostanza che essa è ottenuta collo stampo dimostra che la ripetizione (stereotipa davvero questa volta) fu fatta precisamente per comodità o per mancanza di inventiva dell'artista; una tazza di Megara (53) poi reca la scena di Ercole che afferra Auge, ripetuta quattro volte. — Questo fu dunque il processo da cui si originarono questi così detti motivi stereotipati, i quali divennero come altrettante formule per esprimere un dato pensiero, poichè « certe figure, una volta formate, si sono impadronite talmente dell'occhio e della immaginazione che sono diventate i luoghi comuni del linguaggio figurato » (54). Questa non è arte decorativa, ma è arte simbolica esercitata da artisti mediocri. E nemmeno quando i motivi, per sè stessi simbolici, sieno disposti decorativamente, o in fregio, o in altro simile modo, si può parlare di vera arte decorativa. Sui monumenti etruschi, per esempio, si osserva che col progresso del tempo certi motivi si fanno sempre più ornamentali; i delfini e i cavalli marini formano interi fregi, i delfini

(50) Schröder *Studien* p. 59. Auf der Mehrzahl der römischen Stelen, die sich dieses Motivs bedienen (cioè dell'uccello in mano al morto) tritt eine gewisse Steife, schematische Art den Vogel zu halten, hervor... la conclusione che si tratta di una figurazione dell'uccello « als ein Lieblingstier » come nei modelli greci, vien fuori poco dopo.

(51) E fino a che punto lo dimostra un cippo (Benedorf-Schöne *Die ant. Bildw. des lateran. Museums* Leipzig 1867, N. 189) tutto finito con nella tabella perfino la sigla D.M. e il posto libero per la iscrizione che vorrà metterci il compratore.

(52) Pottier. *Vases* pl. 26 C. 639: due personaggi ammantati recumbenti su un letto tricliniare: l'uno porta la mano d. al capo, l'altro avanza la mano d. come se parlasse e ha nella s. una coppa. Davanti ad essi, un suonatore di flauto. Davanti al letto, piccola tavola quadrangolare su cui sta una coppa e due piatti. Sotto il letto un cane. Ripetuto quattro volte.

(53) Br. Mus. G. 103 (Walters IV 253).

(54) Goblet d'Alviella *Migration* p. 330. Una oinochoe etrusca reca stampata tre volte la lotta di Ercole col toro cretese (Milani *Studii e mat. d'arch.* Firenze 1899 ss. II fig. 169).

sono posti ai due lati di una rosetta, e via dicendo; ma d'altra banda riconosciamo, dal sito assegnato agli animali marini, che essi sono stimati pari ai leoni e alle sfingi, motivi profanatici (55). Sui vasi corinzi si vedono frise composte di sirene (56) nè ciò impedisce che in età ben posteriore a quei fregi la sirena abbia valore simbolico; nè altrimenti convien giudicare i fregi vascolari di guerrieri correnti, donzelle, animali, e i fregi di uccelli, pesci e simili dei vasi geometrici. È vero che nei monumenti seriori si fa più spiccata la tendenza a trarre da questi motivi maggiori effetti ornamentali, ma ciò si spiega coll'affinarsi del gusto e riguarda l'artista. Perché dovrebbe il simbolismo esser contrario al buon gusto? Forse che un credente moderno il quale ami riempirsi la casa delle immagini dei suoi santi prediletti non potrà disporle sulle pareti in modo più o meno elegante? e sarà questo un segno che quelle immagini non hanno per lui alcun valore? Inversamente, si sostiene pure che un motivo adorno, complicato, fioretto sia necessariamente decorativo e privo di valore simbolico. Anche questo è erroneo. Ripigliando l'esempio di poc'anzi, la gloria di angeli e i due santi e i due angioletti in fondo al quadro e il panneggio della Madonna Sistina, forse che scemano il suo contenuto religioso di fronte alla secca e rozza madonna campagnuola dell'ignoto imbianchino, o non dimostrano piuttosto che Raffaello aveva maggiori doti inventive e nient'altro? — Bisogna quindi tener conto di tutte le variazioni che un motivo può e deve subire passando di ambiente in ambiente, di cervello in cervello, fuori di ogni intenzione, mentre l'artista valente tende a complicarlo e l'artista mediocre contribuisce a semplificarlo. Darò un solo esempio il quale dimostri le meravigliose peregrinazioni e trasformazioni di un motivo: una statuette ellenistica del Louvre (57) rappresenta uno scorticatore, mentre scuola un'animale appeso a un tronco. La figurazione passò a una lampada, con l'unica modificazione che la vittima sta, rispetto all'osservatore, a fianco dello scorticatore e non dietro a lui, come nella statuette (58). Passò anche a una base che regge due statue di donne seminude suonanti il timpano (un dono votivo), sempre con l'animale a fianco dell'albero (59). La figura dello scorticatore si vede anche su vasi gallo-romani ornati della Grafesenque e di Banassac, ma senza l'animale, a volte sola, a volte accostata ad altra figura; finchè, sempre senza mutar atteggiamento, la vediamo su altri vasi gallo-romani con una bella lenza in mano mentre pesca! (60). Lo scorticatore dunque, da una statuette a una lampada a un dono votivo ai vasi, è diventata un pescatore. E con tanta mutabilità insita nei vari motivi si potrà dire così alla brava che questi qui sono decorativi e quelli là sono simbolici? — No. Tutto dipende dal modo con cui sono usati.

4) Ancora: ammettiamo, per inconcessa ipotesi, che i motivi funebri romani sieno arte decorativa nel senso pieno della parola, e vediamo se essi trovano una giustificazione nelle norme dell'arte decorativa.

L'arte decorativa attinge i suoi elementi dall'ambiente. Lo spunto de' suoi motivi animali o vegetali, per quanto poi vengano idealizzati e stilizzati, è suggerito dall'am-

(55) Cfr. Friedrich *Sarkophagstudien*, p. 106.

(56) Weicker, *Der Seelenvogel*, Leipzig 1902, fig. 63, nota 2 p. 190.

(57) Dechelette *Vases* p. 237.

(58) Frochner. *Collect. Barre*, Paris 1878, p. 27, N. 210.

(59) *Arch. Anz.* III 108.

(60) Dechelette *Vases*, ivi.

biente, tranne quando sieno volutamente desunti da un'altra arte. E ciò avviene perchè l'ambiente esercita un'influenza grande e indistruttibile sulla mentalità dell'artista: ricordo solo, a non parlare della pittura pompeiana, i grandi pittori del rinascimento italiano e straniero che vestirono i loro sacri o mitologici personaggi coi costumi della loro età. Ma per l'arte decorativa come tale, un più bello esempio è offerto dall'albero di vita, figurato come un dattero in Caldea, come una vite o una conifera in Assiria, come un loto in Fenicia, come un fico in India (61). Questo adattamento all'ambiente è una necessità perchè l'artista non può infine creare i suoi motivi, nel vero senso della parola, dal nulla, specie ove si tratti, come nel caso nostro, di artefici più che di artisti, dotati di scarsa genialità, che praticavano l'arte come una professione. Ora quest'arte pretensamente decorativa mostra serpenti, pellicani, delfini, cicogne, lepri, conigli, uccelli e via dicendo: ma questi animali, tranne qualcuno, non dovevano cader tanto frequentemente sotto gli occhi degli artisti e non possiamo senz'altro concludere che fossero attinti dall'ambiente: nè d'altro canto l'ornamentazione romana, fuori dei monumenti sepolcrali, mostra tanta predilezione per quei motivi. Se dunque essi non erano così frequenti nell'ambiente nè tanto usati dall'arte in genere, dovevano venire usati per altre ragioni, per ragioni non prettamente ornamentali. Questi motivi erano in origine simbolici, si dirà, e poi diventarono decorativi: così si spiega la loro presenza e la loro frequenza. — Ma come avvenne che, perduto il loro significato simbolico, essi pur rimasero nelle abitudini consuete, nel gusto comune? L'evoluzione segnata dal perdersi del loro contenuto simbolico perchè non spazzò via anche i motivi? Pigliamo l'uccello, per grazia d'esempio! Questo ricorre con frequenza meravigliosa nell'ornamentazione sepolcrale, mentre nell'ornamentazione in genere è abbastanza raro. Perchè questo? Se l'origine mitologica dell'uccello - anima si perse, perchè continuò la ornamentazione sepolcrale a differenziarsi da ogni altra arte per la frequenza di esso motivo? Per abitudine? E che basi ebbe questa abitudine? Noi vediamo al contrario che i motivi simbolici cadono in disuso quando il loro significato si perde: l'arte protocristiana prese bensì dall'arte pagana molti simboli, la fenice, l'uccello, la nave, i delfini, gli ippocampi, ma essi non durarono più in là di tre o quattro secoli, e sparvero quando sparve l'ultima orna del paganesimo, quando la tradizione loro fu spenta. Invece l'arte romana avrebbe seguito un processo inverso: tanto più un motivo era frequente, quanto meno esso era compreso. Ciò non è possibile. I Romani erano tanto profondamente compenetrati dal sentimento della morte che non avrebbero accettato così ciecamente dei motivi oscuri e assurdi. Ma che li comprendessero lo dimostra la natura stessa della loro arte sepolcrale, la quale non si può riassumere in poche parole, ma che sente chiunque, se mediocrementemente istruito.

5) Tuttavia tra quest'arte che si suol chiamare decorativa e che così chiamerò in mancanza di un miglior termine, tenendo però fermo ciò che ho detto finora, e l'arte simbolica c'è una differenza non rispetto all'arte, ma all'artista. Pur riconoscendo che tutta l'arte è psicologicamente simbolica e che una vera arte figurativa ornamentale non

(61) Goblet d'Alviella *o. c.* p. 161. La cerva Cerinthis diventa in Creta uno stambecco. (Milani *Studi* | II p. 45.

esiste, sarebbe tuttavia esagerato voler vedere in ogni motivo, anche industriale, un contenuto, volutamente simbolico. Noi affermiamo dunque, per grazia d'esempio, che la lepre ebbe presso i Romani un significato afrodisiaco, ma non crediamo che ogni artista, effigiando su un cippo oppure su un sarcofago una lepre o altro motivo combinato con essa, esprimesse volutamente e deliberatamente un concetto afrodisiaco. No: i motivi, i luoghi comuni del linguaggio figurato, stanno nella coscienza del popolo, esistono in mille guise e mille forme e ad essi attinge l'artista; ma essi motivi hanno tuttavia una ragion d'essere morale o religiosa in grazia della quale appunto sono tanto comuni, sono tanto di moda. E l'artista li usa, perchè il gusto corrente glielo impone: ma dato che questo gusto ha basi etiche o religiose più o meno evidenti, più o meno remote, egli fa un'opera di *simbolismo inconscio*: ossia l'opera non è il simbolo voluto di una idea individuale dell'artista, ma il simbolo non voluto di una idea collettiva. Distinguiamo quindi l'*opera simbolica cosciente* e l'*opera simbolica inconscia*, la prima corrispondente all'arte simbolica (simbolista), la seconda all'arte ornamentale figurativa.

Ecco un bell'esempio moderno nella croce che figura nella gran parte dei sepolcri cristiani e che tuttavia non sempre, almeno nei monumenti moderni, può dirsi ispirata a vero sentimento religioso, spesso avendo la sua ragion d'essere nella moda, nel rispetto all'uso, e alle convenienze. Ma quest'uso e questa moda hanno una storia, e sono determinati dalla tonalità della società moderna, cristiana. La croce quindi può non essere, in molti singoli casi, un simbolo del sentimento cristiano individuale sia dello scultore, sia di chi gli commise il monumento, ma è sempre un simbolo dello stato di coscienza della società moderna, la quale, scettica o no, non sa scinder l'idea del sepolcro da quella della croce. Così le molte scene erotiche vascolari greche e gallo-romane non hanno significato simbolico in se, nel senso vero della parola, ma sono simboliche per la moralità tutta speciale greco-romana, che ammetteva tali figurazioni su arnesi di uso comune, mentre oggi esse possono esistere solo come prodotto clandestino di una moralità perversa. Anzi, a volte l'opera d'arte è simbolica rispetto all'ambiente ma non rispetto all'artista alle cui tendenze contrasta: tanto la distinzione è necessaria! Così la bellissima serie di pitture tratte dal mito di Psiche che Raffaello, con insolito sfoggio di nudità, dipinse nella Farnesina, non sono simboliche rispetto all'artista (le cui facoltà si appuntarono in una suprema e ideale figurazione della madonna) ma rispetto all'età sua classicheggiante e paganeggiante che glielo impose. Questo simbolismo inconscio è tanto evidente che ogni età e ogni civiltà ha il suo proprio specialissimo stile che la simboleggia: lo stile romano, il moresco, il lombardesco sono veramente e profondamente simbolici rispetto all'età e alla razza che li produce: è cosa questa indimostrabile, ma di una evidenza prima. E anche dove questi vari stili si fondono e si intrecciano, i loro elementi restano sempre riconoscibili: tale è il caso di tanti gloriosi monumenti, la cui costruzione durò secoli e vide non poco avvicinarsi di popoli, nei quali è impressa chiaramente la stratificazione degli stili, si che da questi si possono riconoscere le vicende storiche del popolo che li eresse. Nei palazzi di Susa e di Persepoli, per esempio, a cui, secondo Diodoro, lavorarono, per invito degli Achemenidi, artisti egizi, la cosa è tanto chiaramente espressa, che l'affermazione dello storico riesce superflua. Tutte le nicchie, finestre e porte degli edifici di Fakht-i-Djemchid hanno una cornice scannellata, come era peculiare

dell'arte egizia (62). Questa distinzione ha grande importanza per il nostro assunto. L'arte greco-romana fu quasi totalmente di origine religiosa: perciò il dilemma se un motivo rispecchia la coscienza individuale o la coscienza universale, se cioè il suo simbolismo è cosciente o inconscio, racchiude un problema non soltanto di estetica, ma anche di storia delle religioni. Se, per esempio, gli scheletri dei cantari di Boscoreale sono dovuti a una idio sincrasia dell'artista, essi hanno un significato meno profondo e vasto che se sono dovuti a un uso comune, a una moda. Ciò è chiaro; e il compito delicatissimo di distinguere, entro i limiti del possibile, l'un caso dall'altro, spetta all'archeologia.

Le arti figurative, dicemmo, sono manifestazioni di stati della coscienza: perciò ogni modificazione di questi influirà su quelle e potrà esser notato dall'archeologia, tanto più trattandosi di stati di coscienza così diversi come quelli di chi esprime una propria idea consapevolmente e di chi ne riproduce una inconsciamente. Queste differenze devono riflettersi sul modo, sul luogo, sul tipo dei motivi.

6) I criteri da seguirsi per cogliere queste differenze saranno dunque i seguenti:

a) *La grandezza relativa del motivo.* L'arte antica soleva dar maggiori proporzioni alle figure di maggiore importanza, rappresentando i servi molto più piccini dei padroni (63), gli animali in proporzioni piccole rispetto alle figure umane (64), e, inversamente, le divinità, gli eroi, i re, i morti eroizzati in proporzioni grandi rispetto ai semplici mortali (65): ci sono alcuni esempi, non molto numerosi, di gorgoneia di enorme mi-

(62) Grosse *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen 1900 p. 151.

(63) Altmann *Arch. und Ornam. d. Sarkophage* Berlin 1902 tav. I (sarcofago); Kautmann, *Die sepulchr. Jenseits Denkm. d. Antiken u. d. Urchristent.* Mainz 1900 p. 15 (vaso); Reinach *Rep. des vases peints* Paris 1899 ss. I p. 244, 2; Weicker *Seelenvogel* p. 14 fig. 9 (vaso); Knight, *The symbolical language* p. 337 (vaso); Engelmann *Pompeij* Leipzig 1892 fig. 88 (dipinto murale). Bouillon *Musée des antiques* Paris 1821-27 III cippes 27 e 35; Michaelis *Anc. marbles in Great. Brit.* Cambridge 1882 p. 250 n. 22, p. 634 u. 56, p. 639 n. 68 e 69, p. 644 n. 3 (rilievi): tutte scene di banchetto. Martha *L'art étrusque* Paris 1889 p. 37 fig. 259 (piccolo auriga di un carro, su stela). Erman *Aegypten* Tübingen 1885 I p. 338, p. 344; Maspero *L'archéol. égyptienne* Paris 1887 fig. 162 (dipinti murali): piccoli suonatori e suonatrici in scena di banchetto. Reinach I p. 494, 4 piccolo servo che guida un cammello. *Journ. of hell. stud.* 1899 tav. VIII (vaso), bireme su cui salgono un uomo e una donna grandi tre volte i rematori. Così in un bronzo arcaico dell'antro Ideo (*Mus. ital. di ant. class.* Firenze 1880 II p. 730) che rappresenta una nave con cinque rematori e un guerriero stante presso un idolo grande più assai dei remiganti.

(64) *Mon. dell'Inst. corr. arch.* IV, 11: Toro gui-

dato da Herakles, cfr. Reinach I p. 180; Mau *Pompei* fig. 160, Apollo dopo ucciso il Pitone: figura di sacrificante presso un toro. Strong *Roman sculpture* tavola. LXXXVIII, cavalli in un rilievo della colonna di M. Aurelio. In questi monumenti gli animali arrivano generalmente alla cintola delle persone. Più piccole ancora sono in generale le pantere che traggono il cocchio di Bacco trionfante, p. es.: Clarac II *Musée de sculpture*, Paris 1841, 1850-53 tav. 138 fig. 155; *Beschreibung d. ant. Skulpt.* Berlin 1891, n. 850; Campana, *Ant. opere in plastica* Roma 1892 tav. XXXV (rilievo di terracotta).

(65) Robert *Die ant. Sarkophagereliefs* Berlin 1890-97, III LXIX 212: mito di Marsia. Dütschke I, 41 sarcofago con nozze e Giunone pronuba; Reinach *Repertoire des vases* I p. 169, 3: Ercole che massacrava l'armata di Busiris; Dennis *Cities and cemeteries of Etruria*, London 1878, p. 282 (vaso etrusco): Ercole che uccide Busiris. Staïs *Marbres et bronzes du mus. nat. Athènes* 1907 I, n. 1393: rilievo votivo a Esculapio e Igea, con cinque adoranti. N. 1404: Ercole innanzi a porta di tempio: un adorante conduce un bove e una pecora. N. 1330: Esculapio e Igea e due adoranti. N. 1329: Pane e Ninfe e un adorante. Overbeck *Griech. Kunstmyth. Atlas* Leipzig 1871-89 XIV, 5; Demetra stante e fila di adoranti. Brunn-Bruckmann *Denkmäler griech.*

sura (66). Le figure, i particolari secondari sono poi spesso riprodotti in misura piccola rispetto al soggetto (67).

Questo principio fu costantemente osservato dall'arte medievale specialmente per rappresentare Cristo e la madonna, a volte anche per imperatori e principi, e si vede spesso rispettato dall'arte del rinascimento e dalla moderna. Cristo è, per esempio, di statura enorme nei vari Giudizi universali, come quello che vedesi nel portale della chiesa di Autun dell' XI secolo (68), quello di Mino da Fiesole nel monumento a Paolo II, nelle grotte vaticane, quello di Michelangelo, quello di Peter Cornelius in San Luigi, a Monaco (69). Altre figurazioni medievali di Cristo, rappresentato sempre maggiore delle circostanti figure, sono, tra cento altre, le seguenti: un sarcofago di Costantinopoli ora nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino che lo mostra tra Paolo e Pietro, stante (70); un mosaico nell'apside di S. Paolo a Roma, dove compare tra Paolo, Pietro e altri due apostoli; un altro mosaico nell'apside di S. Cosma e Damiano a Roma; un dipinto del X secolo nella chiesa di San Giorgio in Oberzell, che mostra Cristo nell'atto di sanare i lebbrosi (71), e via dicendo. Del rinascimento ricorderò la crocifissione effigiata nel pulpito del Duomo di Siena, e quella scolpita nel pulpito del Battistero di Pisa, opere di Nicola d'Apulia; nell'adorazione dei magi che questo artista figurò nel primo dei due pulpiti nominati è di statura grande la madonna. Nel secondo rilievo a sinistra dell'arca

u. rom. Skulpt. München 1888-91. N. 344: Dioniso tra altre figure. Harrison *Mythology and monuments of ancient Athen*, London New York 1890 p. 323 fig. 46. *Ibid.* p. 321 fig. 93: Esculapio come divinità eleusinia e 5 adoranti. Milani *Studi* II fig. 203 (anello miceneo): Achille e Teti, enorme rispetto a lui. Maspéro *L'archeol. egypt.* fig. 155: grandi figure di re adorati da piccoli sudditi. Maspéro *Hist. anc. des peup. de l'or. class.* Paris 1899 p. 546 stesso. Walters *History of ancient pottery* London 1905, I, p. 342 fig. 92 (vaso): Arcesilao re di Cirene sovrintende al suo commercio. Furtwängler *Samml. Sabouroff* tav. I (rilievo sep. laconico): Tod—Wace *Catal. of. the Sparta Museum* Oxford 1906, p. 102 e 103, fig. 1 e 2: morti eroi e adoranti. Furtwängler *Samml. Sabouroff*, tav. XXIX: giovane a cavallo e donna che gli offre da bere, e quattro adoranti. Cfr. tav. XXXI. Così anche su stele hetee (Ivi *Einl.* p. 24) *Gall. Giustiniana* Roma 1640, tav. 43: uomo recumbente a banchetto, quattro adoranti, due servi. Friedrichs-Wolters *Gypsabgüsse* 158 morti assisi adorati. Così nel monumento delle arpie: Brunn-Bruckmann *Denkmäler*, N. 196. Heydemann *Marmorbildwerke*, N. 800: uomo recumbente a banchetto tra altre figure e tre adoranti. Bruckmann *Collect. Barracco* Munich, 1893 tav. VIII (stela sep. egiziana): morto assiso a mensa e piccola donna stante. La testa di Afrodite dei vasi italoti è sempre enorme anche quando sta dentro all'heroon: Patroni *La ceramica*

ant. nell'Italia merid. Atti Acc. Napoli, XIX 2, p. 117 figg. 76 e 77. Pellegrini *Catalogo* nn. 593, 567 ecc.

(66) Campana *Opere in plastica* tav. LVI: Perseo col capo di Medusa, che è colossale, *Arch. Zeitg.* 1866, p. 144: enorme gorgoneion tra Perseo e Atena (rilievo di terracotta trovato in una tomba a Capua).

(67) Un rilievo ellenistico (Schreiber *Die hellenist. Reliefbilder* Leipzig 1889-94, tav. LXXIX A) mostra un uomo in barca che sta per passare sotto gli archi di un ponte ch'è tanto basso che l'uomo non potrebbe passarvi. Il ponte è più basso di un uomo che sta nell'acqua. Schreiber tav. LXXIII A, *Scena di comedia*. Lo scenario è poco più alto degli attori. In un sarcofago con Protesilao e Ippodamia (Visconti *Mus. Pio-Clementino* Roma 1782-1807 V 18) il remo, la barca e la porta di Hades sono di proporzioni piccolissime. Nei larari pompeiani la diversa dignità delle figure è indicata colla diversa statura (De Marchi *Il culto privato di Roma ant.* Milano, 1896 e 1903, I, p. 103 e tav. VI).

(68) Lübke—Semrau *Grundriss der Kunstgeschichte*, II *die Kunst des Mittelalters*, Stuttgart 1905, p. 262 f. 289.

(69) Schmid, *Kunstgesch. des XIX Jahrh.* Leipzig 1904, I fig. 198.

(70) Krücke *Der Nimbus und verwandte Attribute in d. frühchristl. Kunst.*, Strassburg, 1905, tav. V. Cfr. tav. II 2.

(71) Lübke-Semrau *o. c.* p. 241 fig. 268.

di S. Margherita a Cortona, opera di Angelo e Francesco d'Assisi--l'apparizione di Cristo—Cristo è più grande degli adoranti. Ricordo ancora Cristo che porta la croce in un rilievo di Adam Krafft, nel Museo Germanico di Norimberga (72) e inoltre, la Gloria del Paradiso dell'Orcagna, in S. Maria Novella; la Disputa di Raffaello nella Stanza della Segnatura; la Trasfigurazione pure dell'urbinate in Vaticano; e il Cristo presso il fariseo Simone del Rubens, nell'Eremitage di Pietroburgo. — Come esempi di imperatori e re resi in grandi proporzioni valgono il mosaico nell'apside di S. Vitale a Ravenna che mostra Teodora col seguito, il bassorilievo di rame cesellato coperto d'oro, di fattura longobardica, nel Museo Nazionale di Firenze, con Agilulfo in trono fra due guerrieri e infine Ottone III fra i suoi cortigiani, effigiato nell'evangelio di Bamberg (73). Come curiosità citerò infine un trittico di maestro Berthold a Norimberga dove ai piedi di due santi stanno due piccolissimi adoranti simili a quelli dei rilievi greci (74), e un'incisione del maestro di S. Erasmo di Parigi, copia di modello italiano, la quale rappresenta il Giudizio di Paride, con Venere molto più grande delle due men fortunate rivali (75).

Nell'arte contemporanea si usò questo artificio per glorificare maggiormente Napoleone: cito una seppia di Isabey e Fontaine che mostra il giuramento costituzionale nella navata di Notre-Dame, dove Napoleone seduto è alto quasi come le figure stanti che lo attorniano (sono le proporzioni, circa, dei rilievi antichi già citati); un disegno inedito del David, nel Louvre, che rappresenta la distribuzione delle aquile; una litografia del Raffet intitolata « L'Ispezione », e un'altra superba litografia dello stesso autore che mostra la « Ritirata del battaglione sacro »: opere d'arte che mostrano l'imperatore di grandissima statura relativa, l'ultima anzi di proporzioni enormi (76). Come singolarità, non priva di significato, accenno ancora a una pittura murale boschimana, scoperta presso Hermon, la quale rappresenta una zuffa tra Cafri e Boschimani che li hanno vinti: i Cafri sono giganteschi sì che meglio spicca l'eroismo dei Boschimani che li hanno vinti (77).

Ho voluto dilungarmi su questa particolarità per dimostrare ch'essa non è una caratteristica propria dell'arte antica, ma un processo naturale e spontaneo che appare in ogni tempo e in ogni luogo, per il quale la maggiore importanza di un personaggio si esprime con la maggiore statura: noi dobbiamo quindi considerarla come una manifestazione spontanea e avente (almeno nei più dei casi) tutto il valore logico di un principio generale. Ciò premesso, se un motivo — come la farfalla o la lucertola — compare nei monumenti degli antichi in proporzioni grandi, talora enormi, mentre invece altri — come l'uccello — non superano la normale statura, noi diremo che l'artista nel primo caso voleva mettere in luce, per mezzo delle proporzioni, l'importanza di quel motivo che a lui pareva più significante e cospicuo degli altri; mentre nel secondo caso non vedeva nel motivo un segno che meritasse una distinzione rispetto ad altri, nè si prendeva cura di renderlo in misura più grande degli altri. L'artista quindi nel primo caso faceva opera

(72) Kisa *Der Kunstschatz* Berlino-Stuttgart 1905 p. 70.

(73) Lübke-Semrau *o. c.* p. 245, fig. 272.

(74) Lübke-Semrau *o. c.* p. 408 fig. 433.

(75) Lehr *Copie tedesche di incisioni in rame italiane*, Arch. stor. dell'arte 1893, p. 102 ss.

(76) Dayot *Napoleone nelle op. di pittori, degli scultori, degli incisori*, Milano 1896 (trad. it.) pp. 107, 111, 211, 239.

(77) Grosse *o. c.* p. 187.

di simbolismo cosciente, seguendo le proprie convinzioni, laddove nel secondo caso, ligio solo all'uso andante, faceva opera di simbolismo inconscio. E valga il vero, la farfalla è relativamente rara in monumenti sepolcrali, appunto perchè l'opera di simbolismo cosciente non può, com'è ovvio, esser diffusa e ripetuta, mentre l'uccello ha la massima diffusione e varietà, perchè una caratteristica dell'opera simbolica inconscia (arte figurativa ornamentale) è appunto la grande diffusione industriale e semi-industriale.

b) *La fisionomia del motivo.* La intenzione simbolista mira al semplicismo. Gli accessori, le florette tendono a scomparire perchè ciò che fa sussistere il simbolo non è *il gusto* (molti motivi simbolici, come il pomo o la croce, non hanno alcun valore ornamentale), ma *la credenza* che automaticamente elimina a poco a poco il superfluo con un processo che si nota, fuori di ogni considerazione religiosa, nei simboli già citati sopra. La ruota diventò simbolo del carro perchè ne è la parte più importante, l'elemento caratteristico e differenziale. La colonna simboleggiò l'edificio perchè, data l'importanza che essa, o il porticato, aveva nella architettura e nella vita dei Greci, appariva la parte più importante di essa; per le stesse ragioni la testa diventò simbolo della figura umana. Un esempio di questo processo è dato anche dal motivo dell'uccello (quasi sempre due uccelli affrontati) in atto di beccare ma senza becchime, di cui dirò in seguito più lungamente. Il motivo è certo derivato dall'uccello che ha il becchime innanzi, motivo che poi fu semplificato col togliere l'inutile particolare del becchime, e rimase l'uccello schematico, in atto di beccare. Il processo è certo: altrimenti non si spiegherebbe l'atto dell'animale. Ora, questa mancanza di verismo dimostra che il motivo non era sentito come rappresentazione di un essere vivo, ma come un segno, per non dir come un simbolo, tanto più che questa schematizzazione è contraria all'indole dell'arte decorativa in genere e dell'arte romana imperiale in specie, la quale, per influsso dell'arte ellenistica, amava il pittoresco: i cippi e i sarcofagi lo dimostrano incontrovertibilmente.

Un'altra forma di schematizzazione è il togliere la base alle figure. La figura che poggia sulla base è umana, è reale, dà l'impressione di un corpo pesante: toglietele la base e diventerà incorporea, ideale. Ciò è chiaro: e per vedere quanto la base contribuisca al verismo della figura si confrontino tra loro due basi triangolari arcaiche con rappresentazione di dee, del museo Ny-Carlsberg (78), delle quali la prima mostra le figure stanti sulla cornice che determina il riquadro, la seconda mostra una base di roccia sotto ogni figura. E dopo queste, si veda un'altra base quadrilatera del palazzo Mattei, con figure di baccanti (79), tutte senza base; anzi, una baccante nuda che batte il timpano, ha il piede destro sollevato e poggia solo colla estremità del piede sinistro sulla cornice, e una figura di maschio nuda con mantello alle spalle è del tutto librata in aria. L'impressione di una idealizzazione delle figure risulta vivissima dal confronto; ma più interessante è un sarcofago etrusco che mostra due furie assise a destra e a sinistra della porta infernale (80), le quali però non hanno seggio e poggiano sullo sfondo applicando a esso le piante dei piedi, senza toccare l'oggetto sottostante. Il processo di idealizzazione ha fatto scomparire la base.

(78) Arndt, *La glypt. Ny-Carlsberg*. München 1896
taov. 18, 69.

(79) *Mon. Matthaiana*, Roma 1779, II, 77, 1 e 2.

(80) Daremberg-Saglio *Dictionnaire* III 1 fig. 4055.

Nell'arte protocristiana la base è scomparsa. Nei sarcofagi protocristiani il Redentore si libra al di sopra delle figure che lo fiancheggiano, quasi nell'atto di trarle a se: è l'embrione delle future Trasfigurazioni della pittura. Negli antichi portali si vede tutto al più una base strettissima e pendente in avanti, sì che nemmeno per l'occhio regge le figure. Nella pittura bizantina le figure si librano diritte nello spazio, prive assolutamente di base (81).

Lo stesso osservasi a volte nell'arte medievale, dove la base scompare, a liberar la figura dal superfluo dal materiale, e le figure dei rilievi invece di poggiare sulla base poggiano allo sfondo. Un confronto tra due noti sarcofagi cristiani, quello di Giunio Basso e quello con ritratti di coniugi e figure bibliche del Laterano, mostra chiaro questo processo: nel primo non c'è vera base ma le figure poggiano tuttavia sul suolo, nel secondo hanno i caratteristici piedi obliqui delle figure medievali, che non toccano il suolo, e sono appoggiate allo sfondo: è il processo di idealizzazione applicato al rilievo. Invece, osserviamo l'arte del rinascimento, del Ghiberti. Nella seconda porta del battistero di Firenze, pur attenendosi al modello della prima porta, opera di Andrea Pisano, egli pone al posto delle teste uniformi di leoni, teste maschili e femminili caratteristiche e vive, e tra l'una e l'altra, in luogo delle rosette del Pisano, stende dei viticci continui, e orna la cornice della porta con un festone naturalistico di fiori e piante e frutta, con uccelli: egli si dimostra un formidabile verista, e nella terza porta raggiunge coll'illusione della prospettiva, del movimento, dell'aggruppamento, il colmo del naturalismo. Ora, dei dieci quadri della celebre porta, sette hanno una base irregolare di roccia e tre soli una base regolare a mo' di modanatura, e di questi uno, l'incontro della regina di Saba e Salomone, è molto meno realistico degli altri, per una certa compostezza e regolarità maestosa voluta. Dal Ghiberti deriva il verismo di Luca della Robbia, il creatore del tipo materno e semplice della madonna, ripreso poi da Raffaello; ora egli nei suoi rilievi di ragazzi che cantano e danzano e suonano del duomo di Firenze, non solo effigia la base irregolare ma, quasi fosse veramente destinata a sostenere le figure, circonda con essa anche le estremità dei piedi sporgenti.

I Romani usarono spesso la base, ma là dove lo esigeva il carattere veristico del motivo. Per esempio, in una cassa di bronzo trovata nella Casa dei Capitelli figurati di Pompei (82) si vede in mezzo una scena realistica figurata, fiancheggiata da altri due quadretti con un centauro e una centaurella sonanti l'uno la lira l'altra il doppio flauto. La scena realistica ha una grossa base sporgente, mentre i centauri, figure ideali, hanno base sottile e appena accennata. Nella pittura pompeiana la base c'è o manca a seconda che la rispettiva figura è veristica o ideale. Le figure singole di baccanti, danzatrici e simili sono campate in aria, mentre le scene che rappresentano un'azione, sono fornite della base (83) così hanno sempre la base di suolo le pitture che rappresentano un coro,

(81) Witting- *Von Kunst und Christentum*, Strassburg, 1903, p. 17 ss.

(82) *Casa e mon.* II Casa dei cap. fig. tav. III.

(83) P. es. Paride ed Esione, Ulisse e Penelope (*Le pitture ant. di Ercolano*. Napoli 1762, II, tav. VI),

Il rapito dalle ninfe (*Casa e mon.* III Terme presso la P. Stabiana, tav. VII), donna seminuda assisa che si accocchia allo specchio, su linea che fa da base (*Pitture* III, XXVI). Donna seminuda recumbente poggiata a cuscino con corno in mano (*Pitture* III, XXVII). Eroti

una teoria, o per lo meno una serie di figure legate da un'unica azione (84) dove la base è necessaria appunto per la connessione delle figure. La base di suolo non manca mai nelle vignette o pitturine di animali o fiere concepiti realisticamente (85), mentre gli animali singoli rampanti o correnti che occupano il centro dei riquadri sono composti in fregio, oppure stanno librati. Le figure stanti o assise sono generalmente fornite di base, senza la quale sarebbero irrazionali (86): così anche gli oggetti o gli arredi (87). Passando ad altro ordine di monumenti, un'ara ai Lari nel palazzo dei Conservatori (88) reca a destra e a sinistra due statue dei Lari, in bassorilievo, poggianti su base a forma di dado, che sono immaginate evidentemente come due vere statue innanzi alle quali si svolge la scena del sacrificio, rappresentata nella faccia anteriore (89): invece in due cippi idealistici (90) la figura della morta dormente nuda, cioè eroizzata, rispettivamente del ragazzo, sono del tutto librate in aria; al contrario, nel cippo di L. Cornelius Atimetus (91) la figurazione realistica di una bottega da coltellinaio è tutta sostenuta da un oggetto sporgente come una cornice. Nel cippo di Mystus, servo di L. Volusius Saturnius (92), vedesi sotto la ghirlanda la lupa coi gemelli su base rocciosa: ma in un'altra ara, quella di L. Volusius Phaedrus (93), la lupa manca della base e poggia direttamente su un fregio di fogliami, ma manca pure di uno dei gemelli quasi che il processo di schematizzazione oltre a toglier la base avesse anche tolto uno dei bambini. Hanno quasi sempre una base di roccia le scene mitologiche complesse, di carattere per lo più realistico, che stanno sopra i festoni dei sarcofagi (94), scene che non avrebbero potuto star campate in aria. Mancano invece quasi sempre di base i due uccelli affrontati e simmetrici, motivo del tutto schematizzato. Gli unici motivi schematici e muniti tuttavia di base sono le aquile e le sfingi d'angolo, nei cippi, perchè in caso diverso le figure uscenti in altissimo rilievo dal monumento sarebbero rimaste colle zampe prive di sostegno, per aria. Nè convien tacere che le frequenti figure di rilievi funebri poggianti su una cornice o modanatura la quale determina lo sfondo si devon considerare

caccianti (*Pitture* II, XI, III). Eroti con capri (*Case e mon.* IV Nuovi scavi t. XX). Due nani, l'uno caduto l'altro in piedi, fra due vasi (*Pitture* II XLIV) ecc.

(84) Coro di cinque baccanti, due assise e tre stanti (*Pitture antiche* II, XX). Pompa sacra di cinque figure (II, XXI e XXII. Così XXIII, XXV, XXVIII; IV, XLV). Corsa di eroti (*Case e mon.* IV. Nuovi scavi, XXVIII). Psiche che colgono fiori (Ivi IV, ibid. XXX).

(85) Animali pascenti (*Case e mon.* III. L'arte a Pompei XVIII). Due capri tra pianticelle (Ivi I Strada Stab. n. 25, tav. II). Fiera inseguente cerbiatto (Ivi I Casa di Sirico II). Uccelli e frutta (Ivi III L'arte a Pompei XXX) ecc.

(86) Figure stanti: Vecchio satiro poggiato al tirso (*Pitture* III, XX). Talia Melpomene, Terpsicore, Erato, Polinnia, Calliope (II, III ss. Su mensola). Mercurio

(V, XIV). Tre figure di guerrieri (*Case e mon.* III, L'arte a Pompei XLIV). Apollo, Mercurio ecc. (*Monum. Inst.* VI, tav. I. Su linea. In un sepolcro della Via Latina). Figure assise: Urania (*Pitture* II, VIII). Apollo citaredo (II, I). Klio (II, II) ecc.

(87) Cerillo-Cottrau *Dipinti murali scelti di Pompei*, Napoli s. d., tav. X, maschere, arredi, vasi su linea di suolo.

(88) Altmann *Grabaltäre*, n. 141 a.

(89) Cfr. Benndorf-Schoene, n. 216, ara affine.

(90) Altmann 68. Bouillon III cippes III 36.

(91) Amelung *Skulpturen*, p. 275, n. 147.

(92) Altmann 3.

(93) Altmann 4.

(94) Clarac, tav. 113, n. 769. Robert *Sarkophagreliefs* III tav. LXII 19, LI 139, 139 a, LX 182 ecc.

come poggianti sullo sfondo e librate in aria poichè la cornice, nella intenzione dell'artista non sostituiva la base: e invero, negli altari ai lari qui sopra citati la base è indipendente dalla cornice; più ancora nel cippo di P. Claudius Philetus (95) dove fra la base che regge le figure di Dioniso e Arianna e la cornice corre una epigrafe.

Quando dunque un motivo sia reso senza base o senza sostegno, potremo affermare con sufficiente verosimiglianza che esso era sentito idealmente: l'esame specifico potrà dire se questo sentire idealmente corrispondesse a una intenzione simbolica. Certo che il primo passo verso il simbolo è precisamente la concezione ideale del motivo.

c) *La localizzazione del motivo.* È un criterio naturale di ogni arte di rappresentar il motivo più importante nel luogo o punto più in vista, in modo da farlo spiccar prima e meglio degli altri motivi: nel lato di fronte, se si tratti di un monumento a più lati, nel centro ove sianvi più figure, non mai come riempitivo o accessorio. Nei frontoni classici la figura più importante sta nel centro: nelle case pompeiane le tavole di legno dipinte si solevano applicar sempre al centro della parete (96). Nel terzo stile pompeiano il centro dei campi in cui è divisa la superficie accoglie sempre una figura, a volte un gruppo (97) del quale il centro è tenuto dal personaggio più cospicuo. Nella ceramografia italiota la scena che ha il vero contenuto funebre e simbolico si trova sempre nella faccia del vaso destinata a esser veduta prima (98). Nella tomba dei Valeri sulla Via latina le pareti sono ornate con medaglioni contenenti rosette, nereidi, eroti, con rabeschi e simili; l'unica figura simbolica, una persona tutta ammantata in groppa a un grifone, si trova nel campo centrale che prima di ogni altro punto cade sott'occhio (99). Questo principio è tanto naturale che illustrarlo ulteriormente sarebbe ozioso: solo, per dimostrare come l'artista a volte cerchi di rispettarlo anche quando di questo suo studio un osservatore superficiale non ha sentore, ricorderò il caso interessante delle così dette « madonne nel verde » di Raffaello, il cui schema tectonico è per lo più la piramide al vertice della quale si trova il capo della madonna: cito per esempio, la Madonna della sedia, la Madonna di Casa Alba, la Madonna Esterhazy e via dicendo. Tanta importanza ha per l'artista la posizione reciproca delle figure! — Nei sarcofagi questa distribuzione non dà luogo a difficoltà: la scena viene svolta nel lato lungo di fronte e viene al caso estesa ai due lati minori. Del resto, come dirò più innanzi, le figurazioni dei sarcofagi entrano solo in via indiretta nel problema del simbolismo.

Più complesso è il problema degli spazi nel cippo, perchè trattandosi di distribuir dei

(95) Altmann fig. 203, p. 268.

(96) Mau. *Pompei*, pp. 345, 447.

(97) Mau. p. 458.

(98) Per es. A) Colonna ionica. A s. seduta su roccia (= tumulo) defunta eroizzata: a d. giovine stante le offre un grappolo. B) Due efebi ammantati (Pellegrini *Catalogo* 528). A) Culto dei morti e libazione al defunto. Sui gradini del tumulo siede il morto eroizzato e una donna gli versa da bere. B) Tre efebi (Pellegrini 494). A)

Giuoco del kottabos agli Elisi: morta eroizzata (Arianna) sta giocando, di fronte a lei Dioniso B) Tre efebi (Pellegrini 425) ecc. S'intende che questa distribuzione dei soggetti si osserva generalmente su ogni specie di ceramica, ma ha meno importanza per il nostro argomento di fronte alla ceramica italiota, di scopo e significato funebre.

(99) *Monumenti dell'Istituto VI*, tavv. 43, 44. *Annali* 1860, p. 348 ss. (Petersen).

motivi sopra un monumento, il quale aveva quattro facce disponibili e a volte anche il timpano, e che inoltre offriva nelle facce singole una quantità di spazi lasciati liberi dagli elementi tectonici indispensabili, spazi inegualmente cospicui e visibili, è certo che l'artista non poteva agir a casaccio, ma seguir, tanto o quanto, una qualsiasi norma direttiva. Nè varrebbe obiettare che, essendo questi monumenti prodotti di fabbrica e stereotipati, non esisteva un criterio qualunque nell'ornarli ma una pura imitazione di modelli preesistenti. L'obiezione non regge: questi monumenti erano bensì prodotti di fabbrica, ma il loro tipo, sorto in un qualunque modo, aveva tuttavia una storia; parlando di criteri nell'artista, non alludiamo quindi all'artefice che riproduceva pedestremente un cippo, ma all'artista o agli artisti per la cui opera lenta il cippo era venuto assumendo quel tipo che poi fu riprodotto stereotipamente. E dicendo questo noi veniamo a negare quello svolgimento automatico e inconscio dell'arte, quel riprodursi e perpetuarsi di motivi senza che vi sia nemmeno l'ombra di una intenzione o volontà direttiva, che necessariamente suppongono o presuppongono gli avversari della interpretazione simbolista, e che non corrisponde alla verità perchè anche nelle forme d'arte più umili l'intenzione dell'artista ha la sua parte. È valga il vero: i cippi erano bensì prodotti di fabbrica, ma venivano scolpiti da numerosi artefici che avevano una certa libertà di azione, e che, accettando certi elementi tradizionali, li congegnavano e li adattavano liberamente: tanto è vero che si troveranno dieci o cento cippi simili l'uno all'altro, ma nemmeno due eguali. L'artista, alle corti, aveva una libertà sufficiente non solo nel congegnare i necessari elementi tectonici del cippo ma nello scegliere la distribuzione dei motivi nei vari spazi del monumento.

Rispetto agli elementi tectonici i cippi si dividono in tre categorie: 1) cippi a ghirlanda; 2) cippi con cornice; 3) cippi a colonne. — I cippi a ghirlanda hanno come elemento caratteristico un festone che pende da bucrani o teste di ariete o di Ammone. Lo spazio libero nell'angolo sottostante alle teste è occupato generalmente da sfingi o aquile, più raramente da cigni e qualche volta è libero. La tabella sta fra le teste di Ammone o d'ariete, cinta sotto dalla ghirlanda. Questi motivi come necessari e integranti venivano naturalmente eseguiti per primi, il resto veniva dopo. Infatti, nei cippi di Silvanus e di L. Camurius Punicus (100) i due cigni con gorgoneion non avrebbero il collo ripiegato su se stesso al punto che la testa tocca la spalla se non fosse stato necessario schiacciare in qualche modo l'intero motivo per farlo entrare fra la tabella e la ghirlanda, molto ricca e opulenta, se cioè l'artista non avesse scolpito per primo il festone, e poi gli altri motivi. E nel cippo di Antonia Helene (101) la linea superiore delle ali dell'aquila sita fra la tabella e la ghirlanda non potrebbe coincidere così a puntino coll'orlo inferiore della tabella se non fosse stata effigiata dopo di essa. E perchè il gorgoneion tra cigni di un cippo del Louvre (102) ha forma allungata e i cigni stanno piantati piuttosto in su tanto da superar con mezzo corpo e con la testa il gorgoneion se non per render tutto il motivo in complesso più alto che largo si da adattarsi meglio allo

(100) Altmann, N. 21, Matz-Duhn 3933.

(101) Altmann N. 25.

(102) Bouillon III *cippes* tav. II 3.

spazio libero tra la tabella e la ghirlanda, che è insolitamente alto? — Tutto ciò dimostra che l'artefice eseguiva per prima cosa la ghirlanda colle teste e la tabella, riempiendo poi lo spazio fra la ghirlanda e la tabella, e, dopo ancora, lo spazio sotto la ghirlanda. Infatti quest'ultimo spazio è a volte vuoto (103) mentre il primo non lo è mai e contiene per lo più un gorgoneion tra cigni, o senza cigni, o un'aquila. Per ciò è chiaro che lo spazio più nobile era quello tra la ghirlanda e la tabella, il più centrico, il più in vista, quello insomma che mai era lasciato vuoto. E ne troviamo la prova in ciò che, salvo eccezioni, nei cippi che hanno dei motivi tanto sopra quanto sotto la ghirlanda, il motivo di sopra ha un maggior contenuto simbolico e mitologico che non quello di sotto (104). Vi sono eccezioni determinate dal fatto che l'aquila, certo anche per ragioni estetiche, si collocava volentieri in questo spazio, e allora il motivo più importante passava nello spazio di sotto (105).

Uno spazio quasi altrettanto importante e non meno cospicuo era il timpano; e pare che sull'esempio dei timpani dei templi nei quali stavano figurazioni relative al culto cui era sacro il tempio, si usasse collocare nei timpani dei cippi dei motivi assai significativi, e direttamente connessi alle idee d'oltre tomba, almeno se dobbiamo credere agli esempi (106).

Secondari sono gli spazi che restano liberi sotto le teste di ariete, quando non sieno occupati da aquile o sfingi o cigni, caso che si presenta raramente in questo tipo di cippi.

I due altri tipi di cippi, con cornice e a colonne, presentano difficoltà molto minori perchè la superficie non è divisa in più parti, come nel primo tipo, ma presenta un unico spazio racchiuso dalla cornice o fiancheggiato dalle colonne. Nel primo caso questo è generalmente occupato dall'iscrizione (107), nel secondo può esser occupato dalla iscrizione, ovvero può esser diviso in due parti: delle quali la superiore reca la tabella, e l'inferiore una rappresentazione, e inversamente (108). In questo caso, dunque, non vi è scelta:

(103) Bouillon III *cippes* I 2 Altmann 25, 54. Amelung *Skulpturen* p. 324 N. 160.

(104) Esempi: Altmann N. 4: Sopra, gorgoneion tra cigni: sotto, lupa con bambino, Amelung *Skulpturen* p. 447 tav. 46: sopra, gorgoneion tra cigni: sotto, nereide su cavallo marino. Dütschke III N. 498: sopra, due galli azzuffantisi: sotto, due eroti con ariete marino. Raoul-Rochette XLVII, 1: Sopra, Latona coi bimbi. Sotto, greggia pascente. Altmann 72: Sopra: due eroti l'uno con gallo, l'altro con frutta. Sotto: due eroti su cavallo marino — Altmann 90: sopra: Edipo e e la sfinge. Sotto: un Tritone con Nereide — Amelung *Skulpturen* N. 546 a: Sopra: due galli azzuffati. Sotto: leone gradiente. Piranesi *Vasi e candelabri* 1778 tav. 41: Sopra: cane che sbrana una lepre. Sotto: due uccelli. Altmann 59: Sopra: grifone che sbrana un toro. Sotto: due polli ecc.

(105) *Mon. Matth.* III 59, 2: pantera innanzi a canestro rovesciato. Altmann 79: capra che mangia da

una vite, *Mon. Matth.* III 56: Amaltea col bambino. Dütschke II 71: uccelli che afferrano una lucertola. Amelung p. 351 N. 61 a: due uccelli beccanti ecc, *Galleria Giustiniana* II 151: pollo e aquila che si disputano una lucertola.

(106) Bouillon III *cippes* I 12: nido di uccelli nutriti dai genitori. Altmann 81: aquila con serpente. *Mon. Matth.* III 70, 1: figura giacente. Altmann 82: lepre che mangia uva da canestro rovesciato. Altmann 104: lepre che mangia da canestro di frutta rovesciato.

(107) Altmann cap. XI.

(108) Sotto la tabella; Altmann 158 due coniugi sacrificanti su un altare; Altmann 160: donna giacente su kline, erote, due bambini e tavola, Bouillon III *cippes* IV 69, porta di Hades. Bouillon III *cippes* IV 69, stesso: ecc. Sopra la tabella: Bouillon III *cippes* III 45: banchetto funebre. Matz-Duhn 3873: coniugi che si danno la mano. Altmann, 169: Pan con ninfa ecc.

il motivo, qualunque esso sia, deve star o sopra o sotto la tabella. Generalmente questi cippi mostrano motivi complessi, figurati, più vasti dei comuni, potendo disporre di uno spazio libero e unito molto maggiore di quello che offre il cippo a ghirlanda, nel quale una scena un po' complessa non poteva trovar posto. Nei cippi a colonne con figurazioni nel lato anteriore, il timpano diventa secondario (109), perchè lo spazio più cospicuo e più ampio è appunto quello che resta libero davanti, sopra o sotto l'epigrafe.

Oltre alla metà dello spazio anteriore, restavano liberi ancora i lati stretti e il lato posteriore. È naturale che, tanto nel cippo a ghirlanda quanto nel cippo a colonne con figurazioni nel lato anteriore, i lati stretti abbiano importanza del tutto accessoria e non mostrino se non motivi semplici e poco significanti: invece i lati stretti possono aver una certa importanza nel cippo a cornice il quale, avendo tutto lo spazio anteriore occupato dalla iscrizione, non offriva altro spazio disponibile, e infatti questo tipo di cippo reca anche nei lati stretti qualche figurazione cospicua (110). È superfluo dire che il lato posteriore non ha importanza alcuna, tranne quando il monumento è isolato, e molto spesso non reca motivi di sorta (111).

In questo modo, tenendo conto del diverso valore degli spazi si arriva a una graduazione dei motivi, da quello essenziale che deve esser veduto da tutti e da tutti compreso, a quello che ha poca più importanza di un riempitivo: dal motivo il cui simbolismo l'artista vuole o deve far sentire, a quello che scolpisce perchè l'uso è così e deve fare così.

7) Con questi tre criteri, di *grandezza*, di *fisionomia* e di *localizzazione* sono previste tutte le variazioni che nel tipo di un motivo possono portare le mutazioni dello stato di coscienza. Un motivo grande, schematico e collocato in sito eminente sarà fuor di ogni dubbio più sentitamente simbolico di un motivo piccolo, decorativamente complicato e collocato in un sito secondario, poichè il primo sarà un motivo di cui l'artista sente l'importanza, che ha subito il processo di schematizzazione proprio dei simboli, mentre il secondo sarà un motivo di carattere più o meno ornamentale, e facilmente trascurabile.

Questa base metodologica non è tuttavia ancora sufficiente, poichè la cernita e l'uso dei documenti è altrettanto importante quanto lo studio dei monumenti. Ora, sotto questo rispetto i cippi hanno un valore documentario ben altrimenti grande che non i sarcofagi. Il simbolismo dei cippi ha subito a così dire un processo di condensazione, perchè gli artisti scelsero per essi solo i motivi più importanti sfrondandoli di tutti quei

(109) Per es. Altmann 158: Timpano: Testa femminile con fiori nei capelli, cornucopia e spighe. — Sotto la tabella: coniugi che si danno la mano sopra un altare. Altmann 177: Timpano: Aquila. Sotto la tab. tripode fra due grifoni affrontati. Altmann 183: Timpano: Eroti volanti decorativi. Sotto la tab. congedo sulla porta di Hades. Altmann 185 a: Timpano: corona di di quercia. Sotto la tab. congedo ecc.

(110) Ditschke III N. 217: Lauri con uccelli nei rami, e sotto, cicogne. Altmann 138: lauri nei cui rami stanno corvi con crisalidi, e al piede cicogne con serpenti. Presso il lauro, a d. un orcio, a s. una pa-

tera. Altmann 138: lauri con uccelli, e cicogne con lucertole. Altmann 141: a d. Cerbero, a s. un albero. Altmann 150: albero al cui tronco è avvolto un serpe, e ai cui piedi un uccello lotta con un serpente ecc.

(111) Es. di motivi nel lato posteriore: Bouillon III *cippes* tav. 2, 5: tavola da sacrificio, con vaso e tazza e scure sacrificale. Piranesi *Vasi e candelabri* 27, corona di lauro che degli uccelli beccano, entro la quale sta un busto maschile in tunica. Altmann. 145 ramo di alloro. Altmann 15: teste d'arieti agli angoli, e ramo di lauro. Altmann. 68: ghirlande, e sotto uccello acquatico volante a d. ece.

particolari onde si compiacque l'arte del II e III secolo, per adattarli al piccolo spazio di cui potean disporre. Perciò il simbolo vero e proprio si trova di regola nel cippo e solo per eccezione nel sarcofago.

In questo, per esempio, compare un vaso rovesciato come accessorio in una scena dionisiaca più o meno complessa, per indicarne l'impeto orgiastico, ma senza intendimento simbolico, giacchè nulla esso riassume o significa: in quello, tutta la scena dionisiaca è scomparsa, ed è rimasto il mero vaso, a significare l'impeto orgiastico dei tiasoti, a esprimere un simbolo dionisiaco. E similmente è ben chiaro che il grappolo non è punto simbolico finchè, nei sarcofagi, si vede in mano a Dioniso o alle baccanti come un semplice attributo, mentre è simbolico quando sta da solo nei cippi a significare le credenze dionisiache. Per ciò il documento consueto deve essere il cippo, e il documento sussidiario il sarcofago. A proposito del quale si è parlato di simbolismo, ma impropriamente, per una male intesa applicazione del termine; poichè le scene mitologiche di cui si abbelliscono i sarcofagi sono *allusive*, non simboliche: non hanno cioè un contenuto nè maggiore nè diverso da quello, notissimo, mitologico, e il loro significato sta in una analogia, in un raffronto tra l'episodio mitologico e il destino del morto o l'al di là o simili. È chiaro che così si devono interpretare le scene di Niobidi, di Marsia e Apollo e simili (112), nelle quali non c'è simbolo perchè manca il segno rappresentativo di una idea.

Si incontrano però molte altre scene, e sono le più numerose, ribelli a ogni esegesi: simboliche no certo per le ragioni su esposte, ma forse allusive? Noi dichiariamo di non saperlo, e ignoriamo quale nesso esista tra le credenze eschatologiche antiche e il giudizio di Paride, ad esempio, il mito dei Centauri, e tanti altri simili (113), non convinti da certi poco felici tentativi di esegesi del tutto soggettivi e a volte fantastici (114).

Per tutte le ragioni su esposte l'analisi del simbolismo funebre romano deve appoggiarsi precipuamente ai cippi, usando dei sarcofagi come documenti indiretti e secondari, non rifuggendo, s'intende, da ogni altro documento, sia questo una gemma o un vaso, o una terracotta che possa lumeggiare le attinenze o il significato di un motivo, con un procedimento che parrà illeggittimo a chiunque ritenga impossibile trarre da un monumento profano lumi per un motivo religioso, ma non a chi rifletta con quanta agevolezza uno stesso motivo si adatta ai più svariati generi d'arte, e ai più diversi monumenti, sacri e profani, perdendo o riacquistando il suo significato tradizionale a seconda del caso. Le attinenze e le connessioni di un motivo in se e come tale possono dunque benissimo

(112) *Monumenti* VI 18 (Marsia e Apollo), Matz-Duhn 2904-5 (Niobidi), Clarac II tav. 113 N. 769 (Atteone) ecc.

(113) *Monumenti* VI-VII 60 (Ifigenia in Tauride), Matz-Duhn 3361 (Ulisse e Polifemo), Matz-Duhn 3341-43 (Giudizio di Paride), Matz-Duhn 3351-59 (Amazonomachia), Robert *Sarkophagreliefs* III, LI, 139 a (ratto del Palladio) 139 b (Ulisse riconosciuto da Eurikleia), 139 (Filottete condotto via da Lemno): lo stesso si può dire di alcune figurazioni di urne etrusche come

Brunn-Körte *Relievi* I tav. LXXXII 14 (Pilade e Oreste si difendono contro una furia). I VI 13, VIII 14, XIV 30. (Paride inseguito da Deifobo si rifugia all'altare di Giove per essere riconosciuto da Priamo); II, LXVII (centauromachia) ecc. In alcuni casi le furie danno bensì un carattere funebre alla scena, ma il vero nesso tra il mito in se e l'oltre tomba resta oscuro.

(114) P. es. Petersen *Annali* 1860 (*Sep. scoperto nella Via Latina*).

esser chiarite da un monumento profano, per quanto solo il monumento sacro sia in grado di testimoniare il contenuto simbolico. Per citar un esempio, molti monumenti attribuiscono alla colomba il carattere di attributo afrodisiaco (115), senza alcun significato simbolico; ma è cosa evidente che essa acquisterà questo significato quando comparirà su monumenti funebri (116) diventando un simbolo vero e proprio alludente alle gioie afrodisiache dell'al di là. Egualmente molti monumenti profani mostrano chiaro il significato erotico della lepre (117) senza tuttavia attribuirle punto un contenuto simbolico; ma simbolo essa diventa quando, comparendo su monumenti funebri (118), assume un significato non diverso da quello della colomba. Non può dunque essere messa in dubbio l'utilità dei monumenti profani, l'uso dei quali è perfettamente giustificato anzi necessario a chi voglia adottare un procedimento ermeneutico logico e chiaro, come è quello (secondo noi l'unico vero) di studiare il significato di un motivo in se nei monumenti profani, e vedere poi come e perchè questo significato si adattasse ai monumenti religiosi, cioè alle credenze escatologiche.

8) Con queste basi l'archeologia potrà studiare il simbolismo degli antichi non sempre con esito felice, ma sempre con qualche vantaggio: poichè anche quando il contenuto di un motivo non riesca ben netto, e si mostri ribelle a ogni tentativo esegetico, sarà già molto aver posto in chiaro che esso motivo non era una brutta figurazione ornamentale e che, tanto o quanto, aveva connessione colle dottrine funebri antiche. Sarà molto, per chi pensi che il dibattito, se ci fu o no un'arte simbolica, racchiude un problema grave di storia delle religioni, poichè si tratta di vedere se il sentimento religioso degli antichi era così forte da pervadere anche l'arte sepolcrale, e, in caso affermativo, quali espressioni adottò. La ricerca quindi, se può esser lacunosa e incerta nel rispetto archeologico e artistico, in quanto riguardi un singolo motivo, o anche un gruppo di mo-

(115) Head *Histor. numor.* p. 43 (moneta di Hyria): Testa di Afrodite R. Colomba volante. Furtwängler *Die antiken Gemmen* Berlin 1900 IX 43: Afrodite seduta su sedia con colomba che un erote tenta di afferrare. Ibid. IX 47: Afrodite nuda stante con colomba che un erote vuol afferrare. Ibid. XXXIV 95, stesso soggetto, Collignon *Essai sur les mon. gr. et rom. relatifs au mythe de Psyché* Paris 1877 N. 95 (cammeo): Psiche ed Eros, come sposi, velati il capo, e tenendo delle colombe, sono condotti da un genio alato che con una mano li guida mediante una catena, coll'altra porta una face. Un'altra figura prepara il letto nuziale; un'altra porta un canestro di frutta. Ecc.

(116) Altmann 68: ragazzo con colomba nella d. e frutta nelle pieghe del mantello. Altmann 109: Ragazza verso cui volano due eroti: a s. un canino, a d. una colomba. La ragazza tiene una c. colla s. e colla d. un grappolo. Altmann 284: ragazzo con farfalla nella d. e colomba nella s. ecc.

(117) Gerhard *Vasenbilder* 178, 1: Conversazione di

efebi e uomini adulti, dei quali uno offre una l. a un efebo. Gerhard *Trinkschalen u. Gefässe* Berlin 1848 XII (f. r.): uomo barbato poggiato a bastone nodoso in discorso con giovinetto che tiene una l. per una cordiceilla. Br. Mus. E 64 (Murray *Designs* X 38): efebo con manto alle spalle e lepre nella d. Furtwängler *Gemmen* V 42: Eros su quadriga, sotto i cavalli una l. Vicino, Sileno in atteggiamento osceno innanzi a donna vestita. Panofka *Terracotten d. königl. Mus. zu Berlin*, Berlin 1842 tav. XXIX: Afrodite ammantata con lepre sul braccio d. ecc.

(118) *Amelung Skulpturen* p. 271 N. 139: A d. e s. ragazzo con canestro di frutta, sotto a d. e s. un coniglio che mangia le frutta del festone. Sopra esso, due lepri. Dütschke IV 613: due lepri che mangiano un grappolo pendente. Dütschke IV 489, l. che mangia uva. Dütschke II 374: due l. mangiano frutta. Michaelis *Ancient Marbles* p. 655 N. 101: lepre che mangia frutta da canestro rovesciato ecc.

tivi, non sarà mai sterile in quanto possa dimostrare che altri criteri più profondi e vasti sono necessari a ben valutare l'arte sepolcrale romana, un'arte cioè nel suo complesso diversa da ogni altra, perchè composta di elementi i quali saranno stati, per inconcessa ipotesi, puramente decorativi, ma ebbero tuttavia innegabilmente un'origine religiosa e mitologica.

Messa su questa via, l'archeologia non è più la scienza di una serie di motivi statuari o pittorici, ma diventa una parte integrante della scienza delle religioni, volta allo studio di tante superstizioni e credenze e leggende delle quali non abbiamo altri documenti, a volta, tranne un cippo, un vaso, un sarcofago.

II.

I SIMBOLI DELL'ANIMA SEPARATA DAL CORPO.

Le figurazioni sepolcrali romane si dividono in tre grandi categorie rispetto al loro contenuto simbolico: 1° L'anima separata dal corpo. 2° Il viaggio dell'anima verso l'al di là. 3° La condizione dell'anima nell'al di là. Sono tre cicli di credenze che hanno strettissime attinenze reciproche, per le quali avviene quasi sempre che un simbolo pertinente all'una di esse si confonda e si associ con un altro derivato da un altro ciclo. Terremo conto di queste combinazioni per trarne le conclusioni, ma nell'esegesi sistematica che ora imprendiamo non le seguiremo, chè troppo lunghi questo metodo ci condurrebbe coll'imporci infinite digressioni, ma seguiremo l'ordine ideale dei tre cicli su detti, notando di volta in volta le attinenze e le combinazioni, quasi fila sparse che raccoglieremo alla fine.

Il simbolo più importante dell'anima è *la farfalla*, che rappresenta anche il sonno. Infatti la parola ψυχή significava ora anima e ora farfalla (119). In una tomba del Chersoneso del IV secolo a. C. fu trovato un fermaglio di oro con gemme in forma di farfalla (120) che probabilmente aveva un significato animistico: un'iscrizione paragona la morta di una bimba a una farfalla presa nel ragnatelo (121), e un'altra, anzi, usa la espressione « farfalla » nel significato di « anima » (122). Con questo significato appunto la farfalla compare in un sarcofago del Museo Capitolino il quale mostra Pallade nell'atto di immetter l'anima sotto forma di farfalla nell'uomo testè creato da Prometeo (123); e

(119) Schol. Nicandr. v. 760 p. 108 (Schneidewin); Ἡ φάλκινα ἐστὶν ἢ περὶ ἡμῶν Ψυχή. Hesych. Lex. Ψυχή. πνεύμα καὶ Ἰωύφρον πτηνόν (Schmidt) cfr. Collignon, *Mythe de Psyché* p. 15.

(120) *Arch. Anzeiger* 1899 p. 56.

(121) CIL. VI 26011: Scita hic sita est papilio volitans texto religatus araneo est | illi praeda repens huic data mors subita est.

(122) Heredibus mando eiam cinere utin... volitet mens ebrius papilio ossa legant he... In Collignon p. 41

nota 1. Cfr. Phaedr. Append. 31: [Hervieux *Les fabulistes lat.* Paris 1884, II] Papilio vespam praetervolitans viderat. | O sortem iniquam! dum vivebant corpora, | quorum ex reliquiis animam nos accepimus, | ego eloquens in pace, fortis in proeliis, | arte omni princeps inter aequales fui | En cuncta levitas putris et volito cinis. Cfr. Froehner *Terres cuites d'Asie* Paris 1881 p. 55; Cartault, *Collect. Lecuyer* Paris 1882 testo II tav. L. 3.

(123) Helbig. *Führer durch die Samml. in Rom* Leipzig 1899 N. 457. Cfr. Furtwängler W. *Die Idee*

un rilievo bronzeo (124) mostra Eros che solleva il coperchio di un sarcofago sprigionandone una farfalla che due eroti cercano di afferrare; e l'uno dei due già l'afferra. Quella farfalla significa l'anima che sfugge dal sepolcro. Per questo suo significato essa è attribuito di Hermes psychopompos in motivi etruschi e gemme fino dal V secolo (125) e con ali di farfalla è figurato Hypnos che nelle rappresentazioni funebri simboleggia il sonno eterno; ricordo a questo proposito tra altro, due anaglifi marmorei recanti il mito di Peleo e Tetide, dove sulla dea dormente seminuda nell'atteggiamento di Arianna incombe un uomo grave barbato con piccole ali in fronte e ali di farfalla agli omeri porgendole il cratere del sonno (126).

La farfalla è nell'arte antica sempre di proporzioni enormi, in ogni genere di figurazioni non solo romane ma anche greche o asiatiche. Su gemme essa è di grandezza non comune (127), e questo può essere spiegato anche con ragioni tecniche, perchè, data la piccolezza di tutte le figure, la farfalla, se resa in proporzioni naturali, sarebbe stata addirittura invisibile. Ma perchè è egualmente grossa in una coppa argentea trovata in un sarcofago a Kertsch (128) che mostra due eroti dei quali l'uno tiene una farfalla e e l'altro le accosta una torcia? e perchè è così grande in numerose terracotte asiatiche (129)? Le ragioni tecniche qui non hanno valore: essa era dunque effigiata così grande perchè aveva una importanza speciale, un contenuto simbolico che si voleva metter in rilievo.

Questa tradizione greca e asiatica fu perfettamente conservata dai Romani. Così nel cippo di P. Severeanus e Blolo (130) di cui mi occuperò più avanti, la farfalla è grossa quanto la testa dell'erote che la tiene in mano e rispettivamente, dell'erote che la brucia; nel cippo di C. Julius Saecularis, a cui ritornerò tra poco, non è più piccola della mano del ragazzo che la regge (131), e nel motivo dell'uccello che la tiene nel becco, è generalmente grossa come lo stesso uccello (132). Se le figurazioni romane fossero de-

des Todes in d. Mythen und Kunstdenkm. d. Griechen Freiburg 1860 tav. I, 8. Una gemma (Furtwangler *Gemmen* XXV 43) mostra una donzella a filare seduta su rupe; una f. svola sul filo: davanti, lucerna ardente. Dietro, tirso con tenia. Sotto, scorpione. Allegoria della vita.

(124) *Arch. Anzeiger* 1894 p. 253 ss.

(125) Furtwangler XVIII 22 (scarabeo etrusco): Hermes poggiate ad altare con kerykeion: sulla sua spalla una f.

(126) *Mon. Matth.* III 32, 33. Cf. Matz-Duhn 3902, 2712, 2719. *Not. scavi* 1880, p. 490 pittura pompeiana.

(127) Furtwangler XXXIV 47 Eros in piedi su f. afferrato a un' antenna dell' insetto: la f. lunga come mezzo Eros. Ibid. 50: Eros che insegue f. grossa quanto la sua mano. LXIII 28, Eros con innanzi f. dal cui dorso esce un fiore: grossa quanto la sua testa. XXIX 20. Eros che ara con due f. grosse quanto il suo capo. XXV 43, già descritto, grossa quanto il capo della fanciulla. Così XVIII 22, già citata. Cf. Furtwangler *W. Idee des Todes* tav. I 3, 5, 6.

(128) Reinach *Antiquités du Bosphore cimmerien* Paris 1892 tav. 37, 1.

(129) Frohner *Terras cuites* tav. 75: Eros sdraiato su roccia, guarda una f. poggiate sul suo braccio, tanto grossa da parer una colomba. Cartault *Deux. collect. Lecuyer* Paris 1892 tav. X 2. Eros in atto di afferrare una f. dalle ali grandi quasi quanto quelle dell'erote e il corpo lungo come mezzo il suo braccio (statuetta greca) Winter *Die Typen der figürl. Terrakotten* Stuttgart 1903 III 2 p. 348, 6. Erote che tiene una f. su un altare: lunga mezzo il suo braccio (stat. di Myrina). Cf. Walters *Catalogue* tav. XXV, C. 536 e p. 246. La f. sola o su grappolo che sta sopra a una prora in monete romane è sempre enorme (D' Ailly *Recherches sur la mon. rom.* Lyon 1868 III p. 523 ss. tav. 92, 1 - 9).

(130) *Mon. Matth.* III 60, 3.

(131) Altmann N. 284.

(132) Altmann N. 52, p. 47 fig. 37, Bouillon III *cippes* V 72.

rivate direttamente dalle greche e asiatiche si potrebbe dire che questo canone fu conservato per imitazione; ma, a parte le poche figurazioni di eroti con farfalla, gli altri motivi rivelano una elaborazione spontanea. La difficoltà tecnica non c'entra perchè se è vero che i cippi romani sono prodotti di fabbrica di esecuzione a volte scadentissima e non migliore di uno sbizzo, è anche vero che qualche volta mostrano una tecnica stupenda.

Dunque, nè imitazione dei modelli greci e asiatici, nè ragioni tecniche, ma una ragione intima: il contenuto simbolico che si voleva porre in evidenza. Il quale contenuto esige un contorno, un insieme di motivi simbolici, che studieremo in tre cippi singolarissimi.

Il primo è quello di Antonia Panace (133). Uno scheletro giace su alcune rocce poggiato al gomito sinistro, tenendo nella destra una coppa e reggendo nella manca alzata forse un bicchiere (ora scomparso). Invece del cranio, ha una testa femminile chiomata. A sinistra, nel campo, vedesi una lucertola che afferra un insetto e una farfalla sola su lei.

Questo scheletro colla farfalla ha una doppia origine: è affine al motivo del cranio e della farfalla, allegoria della separazione dell'anima dal corpo, frequente specie su gemme (134), e insieme ricorda la efficace contrapposizione del godimento e della morte, così frequente negli usi e nelle credenze romane (135). Infatti, a Roma era penetrato, insieme a tanti altri usi egizi, pure quello di portar a mensa degli scheletri d'argento a ricordare la morte (136), e Trimalcione non solo segue la moda, ma recita in quell'istante dei versi patetici (137), i quali, curioso!, hanno una certa rispondenza nella epigrafia sepolcrale.

Dallo stesso uso hanno origine i molti scheletri d'argento e di bronzo trovati in più luoghi: uno di argento snodato proviene da Pompei; altri ne esistono nel museo Britannico; uno di bronzo fu trovato entro un'arca cineraria di Perugia; un altro di rame fu rinvenuto a Imola; un altro ancora di bronzo snodato si trova a Dresda (138). Sono noti gli scheletri dei cantari di Boscoreale (139) e le molte forme figuline di Arezzo che mostrano scheletri danzanti con bacili di frutta o recumbenti (140); anzi, trattandosi di ma-

(133) Altmann N. 173.

(134) Furtwangler *Gemmen* XXIX 45: f. su cranio XXX 45: uomo barbato legge in un volume: innanzi a lui, f. su cranio; XXII 12: contadino davanti a cranio su cui f. dietro, olivo, f. su cranio, Mau *Pompei* fig. 232 f. su cranio in mosaico, su una mensa, nel giardino della conceria, isola I, 5.

(135) Un'urna cineraria di Chiusi mostra, p. es. un lieto convito di molte persone mentre un demone in fennale tutto ammantato compare dietro ai convitati (citata in Lovatelli *Di una piccola larva conviviale in bronzo Monum. antichi* 1895 p. 2). Notevoli per questo rispetto alcune gemme; l'una mostra uno scheletro e una farfalla, una culla, una corona e un vaso e la leggenda: $\alpha\tau\omega$, $\gamma\epsilon\omega$. Un'altra, un teschio sopra un tri-

pode carico di vivande e la leggenda: $\pi\upsilon\varsigma$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota$ $\tau\omicron$ $\gamma\lambda\acute{\upsilon}\mu\mu\alpha$, $\kappa\alpha\iota$ $\acute{\epsilon}\sigma\theta\iota\epsilon$ $\kappa\alpha\iota$ $\pi\epsilon\rho\iota\lambda\epsilon\iota\sigma\sigma\omicron$ $\acute{\alpha}\nu\theta\rho\alpha$, $\tau\omicron\iota\omicron\upsilon\theta\tau\omicron\iota$ $\gamma\epsilon\iota\nu\theta$ $\mu\epsilon\theta\alpha$ $\acute{\epsilon}\xi\alpha\pi\acute{\iota}\nu\gamma\iota\varsigma$ (Lovatelli, *ivi*).

(136) Gli Egiziani solevano far girare nei conviti una cassa con entro la imagine in legno di un morto Erod. II 78 [Stein].

(137) Petr. *Satyr.* 34 [Bücheler] Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est. | Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. | Ergo vivamus dum licet esse bene.

(138) Lovatelli *ivi* p. 12 ss, *Röm. Mitth.* 1891 p. 236 (Petersen).

(139) Strong *Roman sculpture* tav. XXII.

(140) *Not. scavi* 1884 p. 379 gruppo XIII N. 1. Frammento con tre scheletri danzanti che portano co-

trici destinate a riprodur rapidamente e in molti esemplari quel motivo, riesce chiaro che esso era assai diffuso, e di moda (141). Lo stesso ragionamento vale per un vaso ornato gallo-romano di Heudebouville che reca applicati quattro rilievi fatti collo stampo, figuranti uno scheletro con borsa, oinochoe e un trofeo (142). Un sarcofago di Knossos ci mette sotto gli occhi uno scheletro banchettante (143), nè si esclude che lo stesso significato abbiano la farfalla e il cranio figurati in mosaico su una mensa di Pompei (144).

La lucertola che il cippo di Antonio Panace esibisce nel campo insieme alla farfalla non ha ancora svelato il segreto del suo significato (145), ma non vi è dubbio che aveva un valore simbolico non comune, perchè, al pari della farfalla, la troviamo riprodotta a volte in enormi proporzioni (146): era inoltre senza alcun dubbio simbolo affine alla farfalla perchè è usata talora in modo equivalente, e i due motivi si sostituiscono reciprocamente, e si associano assai spesso. Essa è, per esempio, un attributo consueto dell'erote dormente che tiene qualche volta dei papaveri (147), e in alcuni casi, pur restando la figurazione in complesso la stessa, alla lucertola è sostituita una farfalla (148); oppure i due simboli sono riuniti insieme (149): nei cippi i due motivi mostrano gran tendenza ad associarsi (150). Tutto questo dimostra che la lucertola non è punto un motivo orna-

rone e bacili di frutta. N. 2. Id. con scheletro danzante con lanterna. N. 3 due frammenti con scheletro coricato a piè di una torre. N. 4 frammento con avanzo di scheletro danzante. Un bronzo di Tübingen di ignota provenienza rappresenta una figura maschile danzante, quasi ridotta a scheletro (*Jahrbuch* I p. 16 ss. (nota 6 c)).

(141) La ceramica aretina arrivava fino in Asia. Nell'isola di Milo si trovò un frammento di Saturninus, figolino di Arezzo, *Gaz. Archcol.* 1880 tav. 33 p. 219 ss. *Not. scavi* 1883 p. 268. La ceramica aretina predilige soggetti dionisiaci. V. ancora: Pottier *La danse des morts sur un canthare ant.* *Rev. arch.* 1903 I p. 13 ss. e fig. 1. Le Blant *De quelques objets ant. représent. des squelettes.* *Mél. ecol. franç. de Rome* 1887 p. 251 s. Caetani-Lovatelli *Scritti vari* Roma 1898 p. 12 s. Heron de Villefosse *Monum. Piot.* 1901 Wunderer *Ein antikes Todtentanz.* *Illustr. Universum* 1897-8 p. 555 ss.

(142) Déchelette *Vases céramiques* II p. 189 90.

(143) Altmann *Architektur* tav. I. Tavola apparecchiata, figura femminile con rotolo, forse declamante, ragazzo che suona il flauto, a s. scheletro a d. servo.

(144) V. nota 135. Forse lo stesso significato aveva Charun effigiato su specchi etruschi (Waser *Charun, Charon, Charos*, Berlin 1898 p. 76).

(145) Sono interpretazioni antiquate e soggettive quelle dello Zannoni e del Zoega (animale che custodisce i dormienti per difenderli da qualche velenoso animale), del Visconti (simbolo di sogni profetici), del Gerhard (animale che ama il sole), del Kekulé (simbolo del sole e insieme del sonno profondo). V. Kekulé in *Arch. Ztg*

1860 p. 310 ss. Il Bachofen (*Arch. Ztg* 1862 p. 327) crede che la lucertola rappresenti la luce. Lo Stephani (*Ausrunder Herakles* Petersburg 1854 p. 125 nota 1) la ritiene simbolo del sonno.

(146) *Gall. Giustin.* II 137: due galli disputantisi una enorme lucertola: così in *Gall. Giustin.* II 151. Piranesi *Vasi e candelabri* tav. 52: uccelli con enorme lucertola, Barbault *Monuments* tav. 30, 5. Due polli con lucertola grandissima. Così in Barbault *ivi* tav. 26: uccelli e lucertola.

(147) *Beschreibung* N. 143, 146, 144, 149: Eros dormente, nella d. una face nella s. due papaveri, con ai piedi una lucertola (statuette marmoree), Michaelis *Ancient Marbles* p. 225 N. 29. Eros dormente con face, presso al suo petto una l. e un'altra ai suoi piedi (statuette). Altri esempi simili: Dütschke II 256, 265, Baumeister *Denkmaler des klass. Altertums* Leipzig 1885-88 p. 505 fig. 546 Dütschke II 318 ecc. Schreiber *Die ant. Bildw. der V. Ludovisi*, Leipzig 1880 NN. 299 e 300 ecc.

(148) Dütschke V 774. Statuette di Eros dormente. Al capo di lui, morta o addormentata, una farfalla. Dütschke III 544. Erote recumbente con due papaveri nella d. Vicino a lui una f. (statuette).

(149) Amelung *Skulpturen* p. 495 N. 279 tav. 51: statuette di Erote dormente, poggiato il capo sulle mani incrociate sopra il ginocchio s. A d. una f. a s. una lucertola.

(150) Schreiber *Villa Ludovisi* N. 105. Nel lato stretto s. del cippo, sopra la ghirlanda, due uccelli che

mentale, ma un simbolo (il cui significato preciso ci sfugge) affine alla farfalla. Verosimilmente, se badiamo al suo costante costante comparir vicino all'erote dormente, era un simbolo del sonno.

Per questo simbolismo che si rileva da tutta la rappresentazione del cippo, mi pare meglio interpretar simbolicamente anche il particolare interessante che lo scheletro ha una testa femminile chiomata, piuttosto che riconoscere in essa il ritratto della morta, cosa poco probabile perchè le piccole proporzioni della figura non avrebbero permesso di esprimere chiaramente la fisionomia e perchè in altri monumenti funebri simili la testa veristica manca (151). L'interpretazione simbolica poggia sul significato della testa-anima.

Ho già detto, per incidenza, come la testa da sola valesse a simboleggiare l'intera persona: essendo poi, nelle credenze antiche, sede dell'anima o delle sensazioni (152), è chiaro che poteva divenir anche simbolo dell'anima. Per questo l'uccello-anima ha spesso la testa umana, come mostrano i ritrovamenti in Assiria, Cipro, Megara Hyblaea, e altrove (153); è interessante, sotto questo rispetto, un vaso apulo (154) il quale mostra l'incontro di Pelope e Oinomaos innanzi all'altare di Giove. A destra dell'altare vedonsi Oinomaos, Mirtilo, Afrodite e una Nike, a sinistra, Pelope, Sterope, e Ippodamia. In alto le teste di Perifas e Pel(argos?), due rivali uccisi da Pelope, oppure due pretendenti uccisi da Oinomaos. Nel momento del mito figurato sul vaso essi sono già stati uccisi e non sono presenti all'incontro; quindi le due teste non possono essere considerate come simboli delle persone, immaginate presenti, tanto più che, caso mai, dovrebbero esser due

si disputano una farfalla e sotto la ghirlanda, due uccelli che si disputano una f. Dütschke I 74: sotto la tabella, sulla ghirlanda, uccello con f; sotto, lucertola che mangia un frutto della ghirlanda. Dütschke II 71, Nel lato stretto s. uccello con f. sopra e sotto la ghirlanda: nel lato d. sopra uccello con lucertola, e sotto, con f. CIL. VI 29417: Airone che afferra una f. nel lato d. airone che afferra una f. nel lato s. Il De Marchi (*Gli animali nelle figuraz. sep.* Rend. Ist. Lomb. Ser. II, XXXVII (1904) p. 387) esclude il simbolo della farfalla afferrata dall'uccello perchè « interpretazioni di tal sorta sono sempre incerte e pericolose ». Sarà questa una ragione per non tentar la ricerca ma non per pronunciarsi contro il simbolo. Il De Marchi si appoggia esclusivamente alle descrizioni annesse alle epigrafi del Corpus, che sono del tutto insufficienti per la ricerca, nè va esente da inesattezze: per es. secondo il De M. gli uccelli del cippo di T. Vestricius Hyginus (CIL. VI 28639 cfr. Altmann *Grabaltäre* fig. 132) ornano la parte inferiore del cippo: invece essi stanno in una base che sostiene la porta di Hades: la differenza, proprio per la ricerca del simbolo, è grandissima.

(151) Collignon *Mythe de Psyché* p. 37: scheletro, e sopravi f. volante; CIL. VI 9824, due scheletri giacenti.

(152) Artemid. *Ὀνειρ.* I 35 (p. 34) [Reiff.]: *Γρονέουσι μὲν γὰρ ἡ κεφαλὴ εἴτα διὰ τοῦ ζῆν ἀτίαν εἶναι*: I 35 (p. 35), *καὶ γὰρ ἡ κεφαλὴ ὡς εἶπεν οὐκός ἐστιν τῶν ἀισθησέων*. — Plat. *Τίμ.* p. 69 D — E (XXXI) [Hermann]: *γοφίς ἐκείνου* (sc. τοῦ θεοῦ) *κατοικίζουσιν εἰς ἄλλαν τοῦ σώματος οὐκίαν τὸ θνητόν, ἰσθμόν καὶ ὄρον ὁμοιοδομήσαντες τῆς τε κεφαλῆς καὶ τοῦ στῆθους, ἀρχόμενα μεταξὺ τῶν ἐν τῷ γοφίς*. Forse da queste o simili idee si originò il costume di bruciar il cadavere tutto tranne la testa (o inversamente) come provano le necropoli preclassiche, barbariche, siceliote, puniche (Orsi *Gela Monum. antichi XVII* p. 244 a nota 1). Ricordo anche il leopardo con testa umana alata sul dorso per esprimere il carattere superiore, dipinto nella tomba di Chnehotep (Pietschmann *Storia dei Fenici* Milano 1899 p. 223).

(153) Perrot-Chipiez *Histoire* II fig. 281, III fig. 410. Dumont-Chaplain *Les Céramiques de la Gr. propre* Paris 1888-90 p. 174. Orsi *Megara Hyblaea Mon. antichi* I pp. 799, 846, 856, 864 (pitture vascolari).

(154) Br. Mus. F. 331. Roscher s' *Lexikon* III 1 p. 775 fig. 2. Si ricordi, essendo il vaso apulo, l'uso italioto di simboleggiare Afrodite con una testa.

teste di morto, simboli dei due cadaveri, mentre sono due teste vive: per ciò, senza dubbio, stanno a significar i due morti, così come gli eidola simboleggiano persone morte (155).

Una seconda rappresentazione anche più significativa (156), esibisce l'apoteosi di Ercole. Nel centro l'eroe barbato, con pelle di leone e clava, tende la destra ad Atena che gli porge tre fiori di loto; a sinistra Hermes in atto di introdurlo all'Olimpo, e sotto il becco della oinochoe una gran testa d'uomo barbato, che significa, quasi certamente, l'anima di Ercole. Quanto alla testa che appare tanto frequente nella ceramografia italiota, certo nei più dei casi sta a significare Afrodite (157), ma quando la testa è maschile o quando compare dentro e fuori dell'heroon (158), se pur non vogliamo ammettere un duplicato inutile, questa interpretazione non basta e dobbiamo ricorrere all'ipotesi della testa-anima; e anche quando essa sta nello heroon, io esiterei a ritenerla per quella di Afrodite, pensando che nell'heroon si soleva sempre figurar il morto eroizzato o scene della vita elisiaca (159), e la crederei una testa-anima figurata eguale alla testa di Afrodite, per il carattere stereotipato dei motivi italioti. Certo è che una idea animistica ispirò le figurazioni della testa di Psiche con ali di farfalla o di uccello (160).

Che la tradizione della testa-anima arrivasse fino all'età imperiale è provato da una testa alata che appare su un monumento funebre (161), non che dalle variazioni plastiche del gorgoneion, che non si accordano col suo carattere schematico e stereotipo. C'è in esse una varietà di espressione e di atteggiamenti rimarchevolissimo, la quale prova che l'artefice spesso abbandonava il motivo schematico per accostarsi a quello di una vera e propria testa (162). Con questo l'artista romano integrava fino alle ultime conseguenze una corrente iniziata già colla fine del II secolo, quando il gorgoneion, deposta la sua fisionomia mostruosa, assunse una parvenza di tranquilla bellezza. Le ali comparse verso la fine del IV secolo, nel terzo secolo divennero attributo costante del gorgoneion, ellenisticamente patetico (163). Ma non si era tuttavia usciti ancora dal campo della vera testa di Medusa, se pur non vogliamo ritener per sicuri alcuni esempi incertissimi, quale la nota testa femminile con capelli spioventi in disordine della Villa Ludovisi. Invece

(155) Cfr. *Arch. Ztg.* 1852 p. 42.

(156) Pottier *Vases du Louvre* F 116 (f. n.).

(157) Pellegrini *Catalogo* 343: A) Donzella ed efebo in colloquio amoroso. B) Testa femminile in cuffia chiusa, ricciuta. *Ibid.* 563. Sul collo, testa. Sotto, heroon. *Ibid.* 627. Testa nel campo, specchio. *Ibid.* 665: A e B) Efebo ammantato, di fronte a testa femminile. Walters IV tav. VIII (Br. Mus. F 212): Scene di offerte a una tomba, sotto ogni manico, testa solita. De Ridder *Catalogue* 1005: Testa di Afrodite fra due eroti che le dispongono intorno un velo. *Ibid.* 1074, testa femminile nel campo. Walters IV 226 (Br. Mus. F 552): Testa di Afrodite tra due colombe bianche. Così Walters IV 230 (Br. Mus. F 580).

(158) Walters IV 221 (Br. Mus. F 526). Testa

colossale maschile, volta in alto. *Coll. Sant'Angelo* 22, dentro e fuori dell'heroon. *Mus. di Bologna* 532, dentro: V. Vanacore, *I vasi con heroon* p. 9 quadro 3.

(159) Patroni *Ceramica* figg. 116, 97, 98, 99, Pellegrini 567, Vanacore, passim.

(160) Collignon N. 46 e sgg.

(161) CIL. V. 25168.

(162) Sorridente nel cippo di Silvanus (Altmann 21), severo nel cippo di Flavia Daphne (Altmann 40), insignificante in quello di L. Camurius Punicus (Altmann 65), patetico in uno del museo Chiaramonti (Amelung tav. 46), veristico (pupille segnate) in quello di L. Volusius Heracla (Altmann 1).

(163) Furtwängler in Roscher's *Lexikon* I p. 1721 ss.

con l' arte romana a volte il tipo del gorgoneion vien del tutto abbandonato, e gli s'interpone una testa alata.

A una testa somiglia assai, mancando anche i due soliti cigni, il gorgoneion del cippo di P. Fundanius Velinus dove i capelli poco rialzati, pur essendo il gorgoneion anguicrinato, e finienti con una linea recisa sul fronte hanno tutto l'aspetto di una cuffia, contribuendovi anche i due serpenti allacciati sotto al mento (164). A una testa alata comune somiglia il gorgoneion nel cippo di Bellicius Prepons (165), dove mancano cigni e due ali espanse sormontano la chioma ampia; un sarcofago della Villa Lanti presenta una notevole trasformazione del gorgoneion in testa (166). Sopra il festone si vede una testa con lunghi capelli scendenti in due bande che finiscono in ciuffi ondeggianti e con una specie di cordone che partendo da sotto gli orecchi si annoda sotto il mento. Essa è evidentemente una trasformazione del gorgoneion che sta sopra il festone, e il nodo dei cordoni è il solito nodo di serpenti che vedesi in tutti i gorgoneia, particolare privo di senso, dopo la scomparsa di ogni altro carattere gorgonico. Si noti che è una testa veristica, con gran pieghe partenti dalle narici intorno alla bocca aperta come nelle maschere tragiche, con rughe sopra il naso e nel fronte, con la pupilla segnata, mentre due altre teste che la fiancheggiano sono rigide, schematiche e senza pupilla.

Se dunque lo scheletro del cippo di Antonia Panace mostra la testa, questo avviene probabilmente non per l'intenzione veristica di effigiar la morta, ma per esprimere una idea animistica: per lo meno l'ipotesi è giustificata da quanto si è detto sulla testa-anima. Così il cippo vien a rappresentare un vero ciclo figurato di credenze: il morto banchettante esprime i concetti epicurei dei godimenti dell'oltre tomba, mentre la lucertola e la farfalla alludono l'una al sonno eterno, l'altra all'anima.

Un altro cippo profondamente simbolico è quello di P. Severeanus e Blolo (167). Sotto la tabella, tre figure: a manca un fanciullo tunicato spinge un verro, nel mezzo un erote alato regge colla destra alzata una farfalla, a dritta un fanciullo nudo tiene colla sinistra una colomba e colla destra un grappolo. Nel lato stretto destro un erote alato brucia colla face una farfalla e nel sinistro un altro erote dorme poggiato a una face rovesciata.

La rappresentanza di faccia ha alcuni elementi realistici e altri ideali che dobbiamo distinguere. Veristico è il ragazzo che spinge il verro poggiandogli le mani sul groppone mentre la bestia s'impunta, e veristico è il ragazzo che tiene la colomba per il grosso delle ali come si usa ancora oggi, e come mostrano altre figurazioni antiche (168). Ve-

(164) Bouillon III *cippes choisis* I, 1.

(165) Bouillon III *ivi* I, 12.

(166) Piranesi *Vasi e candelabri* tav. 91.

(167) *Mon. Matth.* III 60, 3.

(168) Zahn *Die schönst. Ornamente und merkwürdigst. Gemälde aus Pompei* Berlin 1828-52 Ser. III tav. 85, dipinto scoperto a Stabia nel 1759 che rappresenta una vendita di amorini. Una donna trae fuori un piccolo erote da una gabbia dove è chiuso un altro, e tenendolo

per le ali lo offre a un'altra donna. Il soggetto è una evidente riproduzione di una scenetta del mercato, come anche oggi è dato vedere. Friederichs-Wolters 1016: ragazzo morto poggiato a un tronco, con uccello. Si ricordi il verismo delle stele attiche. Così gli eroti con colombe in Gori *Mus. etr.* Firenze 1734-47 III 40, così una offerente con colomba nel monumento delle Arpie (Collignon *Hist. de la Sculpt. gr.* Paris, 1892 s. I fig. 182).

ristica ancora è la base irregolare di roccia, che sostiene tutta la rappresentanza. Invece i tre eroti sono figure ideali: il primo regge la farfalla all'altezza della spalla volgendo la testa a guardarla, piantato sulla gamba destra, colla sinistra un poco ripiegata, e il braccio sinistro abbassato lungo il fianco: il secondo tiene la farfalla col braccio sinistro teso obliquamente in alto e guardandola la brucia colla torcia che tiene stretta nella destra, mentre il braccio destro è ripiegato all'altezza del fianco: una gamba è tesa, e l'altra è un po' flessa; il terzo, puntata la torcia capovolta sotto l'ascella, dorme con una gamba incrociata all'altra, in piedi.

Nessuno dei tre motivi è originale quanto al contenuto; l'erote colla farfalla ricorre su vasellini di Ruvo del terzo secolo, su gemme (169), su vasellame del Bosforo (170), in numerose terrecotte asiatiche e greche (171); l'erote che brucia la farfalla ricorre pure in terrecotte asiatiche e gemme (172); il terzo erote è di diretta importazione asiatica (173): tutti tre i motivi furono riprodotti sui monumenti romani con grande frequenza, l'ultimo anzi fino alla sazietà (174). Nè originali nel contenuto, dunque, nè nuovi nell'applicazione: ma tanto più interessante è perciò vedere che, tranne il terzo erote, riprodotto direttamente da modelli asiatici, gli altri sono imitazioni ben riuscite di modelli statuari.

Infatti la mossa del primo erote, che consiste nel tenere colla destra alzata un oggetto, mentre il braccio pende abbassato, stando su una gamba mentre l'altra è in riposo, è uno dei più comuni nella statuaria: ricordo a questo proposito una statua di Caligola, una di Cerere, una di Traiano, tutte nel Louvre (175), una di Atena a Berlino (176), una statua di ragazzo nel Vaticano, poggiato sulla gamba sinistra, con una spada nella mano sinistra abbassata e la destra alzata a livello degli occhi (177) un'intenzione artistica tradisce anche la stilizzazione delle ali, formate ciascuna di sei penne, simmetricamente. L'altro erote ricorda parecchi modelli statuari, come, per grazia di esempio, una statuetta di terracotta di Smirne (178) che rappresenta un erote con turcasso (?) colla gamba destra tesa e la sinistra un poco piegata, col braccio sinistro alzato obliquamente reggente una volta l'arco e la mano destra che lo stendeva all'altezza dell'ombelico; mossa corrispondente a quella dell'erote. Benchè invertita, la stessa

(169) Heydemann *Griech. Vasenbilder* Berlin 1870, X 3, 4, 5. Furtwängler *Gemmen* XXXIV 47, 49, 50; LXIII 28; XXIX 20 (V. la descrizione alla nota 147).

(170) Reinach *Ant. du Bosphore* Tav. 37, 1 (già descritto).

(171) Fröhner *Terres cuites* tav. 75. Cartault *Deux. coll. Lecnyer* tav. X 2 (Grecia).

(172) Winter *Terrakotten* III 2 Pg. 348, 6 (Myrina). Collignon *Mythe de Psyché* N. 70 (gemma). E. tiene la f. sulla fiamma di un tripode e si terge gli occhi. N. 66 (gemma). E. brucia la f. colla torcia. N. 67, stesso. Furtwängler W. *Idee d. Todes* tav. I 3 (gemma): E. con face rovesciata e f.

(173) Pottier-Reinach *La necrop. de Myrina* Paris 1887 p. 152.

(174) Matz-Duhn 2231: Mito di Ares e Afrodite. Sotto a s. E. si terge gli occhi colla d. e colla s. brucia al suolo con una face la f. A d. E. lieto con f. nella s. e nella d. una fiaccola capovolta. Matz-Duhn 2500: agli angoli Eros che distogliendo gli occhi brucia ma f. (che manca) su un candelabro. (sarcofagi). Cfr. CIL. XI 35: donna poggiata col gomito s. su colonna acuminata (=ara?) con f. in mano.

(175) Reinach *Répert. de la statuaire* Paris 1897-98 I pp. 140, 171, 200.

(176) *Beschreibung* N. 72.

(177) Amelung *Skulpturen* tav. 48 a destra.

(178) Fröhner *Terres cuites* tav. 5 e 6.

moenza ha una terracotta greca della collezione Lecuyer (179) che rappresenta un erote pure in atto di trar l'arco: oltre l'inversione esiste una piccola differenza nella posizione dei piedi che nel rilievo del cippo sono scostati e nella statuetta sono uniti. Una statuetta bronzea di Diana, trovata a Portici (180), offre ancora questa mossa: essa regge l'arco col braccio destro teso, il braccio sinistro è ripiegato al seno mentre la mano destra stringe un lembo della veste; la testa è volta verso l'arco, i piedi sono discosti ma l'una gamba è piegata, l'altra tesa. Un'altra statuetta bronzea trovata presso al Reno, imitazione romana di qualche modello ellenistico (181), rappresenta un ragazzo che regge un fiore di loto, il quale nella mossa e anche nel tipo ricorda il nostro erote. Il gambo del loto che obliquamente va dalla mano sinistra (braccio ripiegato al corpo) alla mano destra alzata obliquamente, corrisponde esattamente alla torcia dell'erote; la testa, volta a guardar il fiore, ricorda l'analogo atto dell'erote; la chioma con ciuffo sul fronte e ciocche spioventi fin sul collo è la stessa in tutti e due, tanto che si direbbe aver essi una origine comune. Finalmente, anche una statuetta di erote della Galleria Giustiniani (182) ricorda, più lontanamente, la mossa del nostro.

Il terzo erote dormente, poggiato alla fiaccola rovesciata, ha ali fortemente stilizzate e accartocciate in punta.

Un'altra differenza che osservasi tra gli eroti e i ragazzi del cippo in discorso sta nei capelli che nei primi sono stilizzati, cadenti in ciocche abbondanti sul collo e formanti un ciuffo sul fronte, mentre nei secondi sono lisci.

I tre eroti sono dunque sostanzialmente diversi dai fanciulli: essi sono ideali e volutamente ideali, tanto che per essi si andò a cercare dei modelli statuari, mentre i secondi furono dedotti direttamente dalla vita comune. È un fatto curioso, a comprender il quale si vuol porre in chiaro il valore dell'erote nell'arte romana,

La sua origine potrebbe esser o asiatica o italiota. La prima ipotesi è da escludersi senz'altro, perchè il tipo asiatico, quale ci è rivelato dalla necropoli di Myrina che dette un numero enorme di eroti funebri (183), cioè un erote velato, col capo reclinato in atteggiamento triste, derivato verosimilmente dagli eidola della pittura vascolare, non ricorre nell'arte romana, dove l'erote è sempre ignudo e senza tristezza. Invece l'erote italioto, privo di ogni carattere triste, che interviene nelle scene figurate ai banchetti o di offerta, ha pieno riscontro nell'erote romano: e questa derivazione è assai importante per il carattere erotico di questo tipo italioto che ci avverrà di ricordare più avanti.

« Quello che nelle rappresentanze attiche è casto e puro diventa qui (nella ceramografia italiota), se non sensuale, per lo meno voluttuoso » (184). Da ciò il frequente ricorrere di figurazioni dell'amante con la sua bella a cui reca doni afrodisiaci, da ciò la presenza di Eros. Così un vaso del museo di Napoli mostra una donna seduta su

(179) Cartault *Denx. coll. Lecuyer* tav. IX 2.

(180) Roux Barré *Herculaneum et Pompei* Paris 1875-77 VI tav. 12.

(181) *Burlington exhibition 1904* tav. LXI C 83.

(182) *Galleria Giustiniana* tav. 27.

(183) Fino trenta o quaranta per tomba. Pottier-Reinach p. 150.

(184) *Patroni Ceramica* p. 165.

capitello ionico (= stela funebre) alla quale un efebo stante ha recato dei doni che ella tiene in una patera e ora le reca un uccello (colomba?): tra i due aleggia Eros tenendo uno specchio e una corona (185), Una oinochoe cumana mostra Eros stante innanzi a una stela funebre, poggiato a nodoso bastone, che reca un piatto di offerte (186). Un altro vaso mostra una donna ammantata, con alta stephane radiata, che reca doni all'amante seduto sui gradini di una tomba: tra i rami di un albero, in mezzo ai due, si vede Eros (187).

Così l'arte romana mostra spesso evidente la parentela coll'Eros italioto. Per esempio, il cippo di Hateria Superba (188) esibisce una fanciulla con scarpe, tunica manicata e toga; due eroti volanti da destra e da sinistra tengono una corona: a sinistra sta un canino, a destra una colomba: e pare che nella sinistra la fanciulla tenga essa pure una colomba, mentre nella destra ha un grappolo. La rappresentazione della morta con cani o con uccelli è di derivazione greca, ma gli eroti che le si accostano volando con corona o altro hanno un forte sapore italioto.

L'erote dunque entrò nell'arte sepolcrale romana e vi ebbe grande diffusione; lo troviamo in così dette scene di genere (189), in scene idealizzate (190), in scene simboliche (191). Regge il clipeo o la conchiglia con entrovi il busto del defunto, tiene la tabella con l'epigrafe (192), entra a far parte degli elementi decorativi del monumento (193). Spessissimo si connette ad altri motivi simbolici come il grappolo, l'uccello, il canestro di frutta, la pantera (194) e ricorre anche in motivi marini allusivi al viaggio sul mare del morto (195), ma tre motivi fra tutti specialmente dimostrano il profondo

(185) Patroni fig. 114.

(186) Patroni fig. 115.

(187) Patroni fig. 86. V. ancora Pellegrini N. 507: A) Kadmos (= morto eroizzato) che colpisce con clava un serpente. B) Eros su rialzo di terreno, con corona. Pellegrini 547 A) Leda (morta eroizzata) seduta su monumento sepolcrale riceve il cigno che le reca Eros a volo. Dietro a lei, amante elisiaco. B). Due donne con ghirlanda o grappolo. Pellegrini 577: A). Donna seduta su roccia con grappolo e specchio. Eros le offre una phiale e una ghirlanda. B). Due efebi. Pellegrini 497: A). Donzella recante cestello di frutta a una stela su cui sta poggiato un Eros. Altra stela dietro lui. B). Due efebi ammantati (Cf. Walters IV 185, 186, 190. Br. Mus. F 389, 396, 413).

(188) Altmann N. 109.

(189) Altmann N. 287. Donna con tunica e manto, assisa, tenendo un uccello che un erote tenta di afferrare. A s. una bambina tiene colla s. un uccello contro cui salta un cane. Altmann N. 72. Due eroti, l'uno dei quali porta via un gallo, e l'altro si guarda intorno tenendo ella s. delle frutta.

(190) Helbig *Führer durch die off. Samml. Klass. Alt. in Rom* Leipzig 1891, N. 440: urna ottagonale

con su ogni lato un erote che suona uno strumento. *Mon. Matth.* III 23, 1. Quattro eroti danzanti sotto a un albero fronzuto (sarcofago).

(191) Matz-Duhn 3944. Donna nuda giacente con ai piedi un corvo: alla testa, un erote. *Mon. Matth.* III 63, 1. Donna giacente sulla ghirlanda. Dietro a lei un erote, alla testa un altro erote: ai loro piedi un corvo. Clarac. tav. 251 N. 102: eroti su animale marino. *CIL.* VI 19038: banchetto funebre, erote con canestro di frutta sull'omero. Michaelis p. 492 N. 791 donna dormente verso cui vola un erote con corona.

(192) Benndorf Schöne *Latein. Mus.* N. 152, 264, 572, Matz-Duhn 2507, 2473, 2454, *Mon. Matth.* III, 70, 2 ecc.

(193) Matz-Duhn 2434: Eroti sostenenti festoni: 2439 sostenenti encaipio, 2458 sostenenti periptasma. Altmann 96 eroti su candelabri ecc.

(194) Gori III 40: Eroti, l'uno con vaso di frutta e grappolo, l'altro con colomba, a d. e s. del clipeo. Dütschke V 1014. Erote con grappolo (?) e canestro di frutta. Matz-Duhn 3942. E. e uccello. Benndorf-Schoene N. 189, con pantera ecc.

(195) Altmann 35 Erote su drago marino. Matz-Duhn

significato funebre dell'erote: la porta di Hades che due eroti fiancheggiano o aprono (196), l'erote su quadriga (197) che nel rispetto plastico risenti assai l'influenza del ratto di Proserpina, e l'erote che guida il cocchio di Hades (198).

Questo basta a dimostrare che l'erote italioto acquistò nell'arte romana un significato funebre diverso e fors'anche più profondo. Dopo di che, ci riesce facile comprendere perchè effigiando l'erote colla farfalla e l'erote che la brucia, si cercasse di idealizzarli ricorrendo alla imitazione di modelli statuari (199).

Un terzo cippo, non meno interessante, è quello di C. Julius Saecularis (200). Il ragazzo morto vi è effigiato in una nicchia, nudo, con una specie di clamide al collo, stante, con nella destra un uccello (colomba!), nella sinistra una farfalla. Ai suoi piedi stanno a destra una scimmia che afferra il lembo del suo mantello, a sinistra un canino accosciato. Dall'un lato, accanto alla nicchia sta una frasca di pino recante in vetta un uccello, dall'altro un candelabro avvolto da una frasca, al quale è legata una fiaccola ardente, e avente nelle basi delle figure bacchiche. Sotto la nicchia, si vede la tabella ansata retta da due eroti con ali di farfalla.

Il canino e la scimmia, se vogliamo anche l'uccello, possono benissimo esser animali cari al morto e perciò solo effigiati con lui, ma la farfalla non ammette questa interpretazione. Essa non poteva esser un suo animale prediletto, se pure, cadendo nel banale, non supponiamo — puerile ipotesi — che egli avesse una speciale predilezione per questi insetti. E poi, tutto il cippo non è forse pieno di simboli? Il ragazzo è nudo: ma nei tipi statuari dei cippi romani, specialmente con figura intera, la nudità non ricorre mai, è rarissima nei busti e non si vede nemmeno nelle scene simboliche (201). Bensì la nudità è la caratteristica delle figure eroizzate; così nella ceramografia italiota il morto eroizzato, maschio o femmina, è sempre nudo (202), nè occorre ricordare la nudità eroica dell'arte greca. Anche il modo di portar il mantello a mo' di clamide annodata al collo, lasciando nuda la persona, ricorda tante figure di efebi e di eroi delle pitture vascolari: nè trascureremo di notare il modo di tener la farfalla, poichè il ragazzo, mentre tiene l'uccello stretto al petto, col braccio ripiegato, con mossa naturalissima, regge invece

2785 (sarcofago). Erote in barca, CIL, X 1807, su drago marino ecc.

(196) *Mon. Matth.* III 63, 2. CIL. VI 17001, Clarac tav. 253 N. 605, Dutschke II 484.

(197) *Michaelis* p. 317 N. 50.

(198) *Overbeck Atlas* XVIII 3.

(199) Un sarcofago (CIL, XI 155) connette pure l'erote dormente poggiato sulla face al concetto della farfalla bruciata. Vicino all'erote mostra una donna che tiene una f. su colonnetta acuminata (ara?).

(200) *Altmann* 284.

(201) *P. es.* *Altmann* 287: donna con tunica e mantello seduta con grosso uccello che un Erote tenta di afferrare, fanciulla in tunica con uccello, verso cui

salta un cane. *Altmann* 285: figura intera togata in nicchia. *Amelung Skulpturen* tav. 61 busto femminile con tunica e mantello. *Matz-Duhn* 3912 idem. *Benndort-Schoene* N. 238 busto di ragazzo con lembo di mantello sulla spalla d. Così *Brunn-Bruckmann Denkmäler* N. 267, ecc.

(202) *Pellegrini* 425 donna nuda (Arianna morta eroizzata), *Pellegrini* 572: giovine nudo (Satiro morto eroizzato), *Pellegrini* 591: giovine nudo con phiale se-guito da Satiro. *Pellegrini* 507: Giovine nudo (Kadmos-morto eroizzato) che combatte un serpente. *Patroni* fig. 70: giovine nudo seduto sui gradini di una stela. Cf. *Vann-core* p. 20.

la farfalla col braccio piegato a mezzo e volto in fuori, come la volesse mostrare: infatti l'animaletto è del tutto visibile sopra le dita del fanciullo che lo guarda volgendo il capo, con la stessa mossa degli eroti colla farfalla su ricordati. La figura del morto non è insomma veristica, ma ideale, anzi eroizzata. Si aggiunga a questo il candelabro con face ardente e con figure bacchiche nella base, l'uccello sul ramo di pino, al quale ritorneremo più tardi, gli eroti con ali di farfalla — motivo assai raro nei cippi —, e si avrà l'impressione di un complesso di motivi volutamente simbolici attornianti il morto eroizzato, ben diverso dal morto rappresentato alla greca, con i suoi animali prediletti; il canino e la scimmia sono accessori senza importanza, piccole aggiunte fatte per seguir l'andazzo che stonano poi non solo colla figura del morto tutt'altro che veristica, ma con tutta la tonalità del cippo.

Un fatto assai interessante dobbiamo notare ora a proposito degli altri motivi in cui entra la farfalla, e cioè che essa non si accoppia se non all'uccello. Il fatto è strano, ma non per la nostra dottrina simbolista, bensì per cui non l'accetti. Come mai la farfalla, figura così elegante e così decorativa, ha una parte così esigua nell'arte romana, ed è sempre accompagnata e a volte afferrata dall'uccello, formando un motivo schematico ripetuto stereotipamente? Per noi la risposta è semplice; la farfalla, simbolo dell'anima, si accoppia solo all'uccello perchè anch'esso è simbolo dell'anima, come vedremo solo più avanti, per non far ora una inopportuna digressione. Più tardi vedremo che la tradizione dell'uccello-anima non solo era una elaborazione mitologica romana, ma che era ben viva fino nei tempi imperiali: perciò nessuna meraviglia se la farfalla, simbolo chiarissimo, intorno al quale gli antichi, come si è visto, addensavano le allegorie e le allusioni, si associò stabilmente all'uccello, formando un motivo stereotipato, ripetuto parecchie volte anche in uno stesso cippo, oltre alle naturali deviazioni.

Ma tra questo motivo e quelli dei tre cippi su descritti, corre una differenza grande. In quelli era evidente l'intenzione, in questo è evidente che l'intenzione non c'è, quelli derivavano da simbolismo cosciente, questo da simbolismo inconscio. La farfalla e l'uccello si sono accoppiati per ragioni di affinità mitologica e sono penetrati nell'ornamentazione sepolcrale, senza perdere la loro importanza, ma senza adunar intorno a se, come nei tre cippi su detti, quel complesso di motivi che dimostrano una vera intenzione.

Vediamo ora di lumeggiare l'importanza di questo motivo giusta il criterio della localizzazione.

In una delle urne dei Platorini (203) l'uccello colla farfalla sta nello spazio più nobile che di solito accoglie il gorgoneion o l'aquila, cioè sopra la ghirlanda. Nel cippo di T. Aemilius Trophimus, due uccelli che si disputano una farfalla stanno sopra l'epigrafe (204); in quello di Caesennia Ploce (205) stanno sotto il festone, ma lo spazio sopra questo è occupato dalla conchiglia con busto, retta da eroti: dunque non c'era altro

(203) Altmann p. 47 fig. 37.

(204) CIL. XI 3951.

(205) Altmann N. 52.

spazio libero, salvo i lati stretti, e si comprende che il motivo dovesse figurarvi. Il cippo di T. Julius Mnester (206) ha, nel lato maggiore, un'aquila sopra la ghirlanda e sott' essa degli uccelli che ghermiscono una lucertola. I lati stretti, pure ornati di ghirlanda, mostrano in un lato un uccello con farfalla sopra e sotto essa: nell' altro lato, sotto, un uccello con farfalla e sopra un uccello con lucertola. Già si è visto che la lucertola è in certo modo equivalente alla farfalla, perciò troviamo naturale che essa appaia nel lato maggiore, mentre la sua posizione, sotto il festone, è giustificata dall' esservi sopra l' aquila: d' altro canto l' esser i lati stretti ornati di ghirlanda, contro la regola, dimostra che il cippo doveva esser veduto anche da quei lati e ch' essi non erano considerati meno importanti del lato maggiore. Inoltre, essendo tutto il cippo ornato di farfalle e di lucertole, motivi equivalenti, la questione degli spazi, entro certi limiti, cade. Un altro cippo (207) mostra nei lati stretti, adorni di festone, sopra e sotto essa, un uccello con farfalla, ripetuto stereotipamente, mentre, si noti, la decorazione mostra un certo spirito di invenzione poichè la ghirlanda pende da un albero di palma a sinistra e da una face a destra, e le tenie non sono simmetriche come nei più dei cippi. Un altro cippo ancora (208) è abbellito bensì nel lato stretto sinistro da due uccelli disputantisi una farfalla sopra la ghirlanda e due uccelli che lottano per una lucertola sotto, ma vuolsi riflettere che il lato maggiore reca sopra il festone il gorgoneion e sotto due galli in lotta, motivo che, come altri col gallo, non compare se non nel lato maggiore (209). Il cippo di Luccia Telesina (210) esibisce, come già si è detto, sopra la ghirlanda una scena mitologica e, sotto, una greggia pascente con pastore: nei lati stretti una tazza ad omphalos e sotto essa uccelli con farfalla. Anche qui dunque mancò la possibilità di una scelta perchè la scena mitologica doveva logicamente stare sopra la ghirlanda, e la scena pastorale era troppo complessa e vasta per entrare nei lati stretti. Nel cippo di Valeria Fortunata (211) si vede sopra la ghirlanda una donna recumbente alla cui testa sta un erote e ai piedi un corvo: sotto la ghirlanda, un capro sbranato da due eroti: la prima scena è simbolica, nè mai le figure recumbenti ricorrono nei lati minori (212): la seconda, anch' essa simbolica, è abbastanza complessa per cui, ripetendo il ragionamento fatto per il cippo antecedente, la comparsa di uccelli con farfalla nei lati minori è pienamente giustificata. Finalmente il cippo di M. Naevius Moschus (213) ha sopra il festone un erote con un grosso gallo e un altro con frutta, figurazione simbolica e complessa; sotto la ghirlanda un erote su cavallo marino, figu-

(206) Dütschke II 71.

(207) Bouillon III *cippes* V 2.(208) Schreiber *l'illa Ludovisi* N. 105.

(209) Altmann 40: galli azzuffantisi sotto la ghirlanda. Benndorf-Schoene N. 189: un ragazzo spinge un g. che ha una corona nell' artiglio: a s., un ragazzo piangente tiene un g. sotto al braccio. Sotto il festone: Amelung N. 546 a, due g. azzuffati sopra la gh., Matz-Duhn 3929, idem, sopra la tabella. Michaelis p. 745 N. 186, due g. beccanti una lucertola, sotto la gh. Dütschke III 498, galli in zuffa, sopra la gh. Amelung

566 a: ragazzo che offre un grappolo a un g. nel timpano. Schreiber N. 105, galli in zuffa, sotto la gh. Piranesi *Vasi e Candelabri* tav. 77, due g. sotto il festone.

(210) Raoul-Rochette, XLVII, 1

(211) Matz-Duhn 3944.

(212) *Mon. Matth.* III 60, 1 Amelung, N. 322 F. Altmann 257, 260. Benndorf-Schoene, 184, 185. *Mon. Matth.* III 72, 2, Matz-Duhn 3889, 3995. CIL. VI 2330, 3051, 16490 ecc.

(213) Altmann 72.

razione che, come altre alludenti al viaggio verso l'oltre tomba, prediligèva il lato maggiore (214); dove dunque doveva apparir il solito motivo se non nei lati stretti? — Non vi è dunque cippo in cui questo motivo non appaia nello spazio più nobile o nei lati minori sì, ma per ragioni più forti. Per ciò appunto, non volendo negar valore all'evidenza, non riterremo punto come ornamentale l'uccello colla farfalla, ma come un simbolo inconscio.

2) Un simbolo, plasticamente del tutto diverso da questi finora esaminati, ma affine mitologicamente ad essi, è *il gruppo di Eros e Psiche*. L'Altmann fa derivar la figura di Psiche da una figura di fanciulla alata, creata in origine come contrapposto o riscontro a quella di Eros, che poi venne a confondersi con Psiche (215). Similmente il Wolters (216) crede che la compagna di Eros non fosse originalmente Psiche; e il Petersen (217) opina che fosse in origine una Nike posta al fianco di Eros, alla quale in seguito si dette il nome di Psiche. Ma la teoria dei tre dotti autori conduce necessariamente a una conclusione implicita che la distrugge: *se a una figura di Nike si dette in seguito il nome di Psiche, doveva esistere già prima un'altra figura di Psiche colla quale questa supposta Nike fu confusa essendole somigliante*: ossia, mentre si vuol negare la esistenza primitiva di una Psiche, si viene invece ad affermarla. E infatti non possiamo capire come gli antichi dessero il nome di Psiche a una Nike, commettendo un errore impossibile a concepirsi data la sostanziale diversità mitologica delle due figure; e nemmeno possiamo ammettere che la tradizione letteraria influisse su questo scambio di nomi perchè la discordanza tra la Nike e questa tradizione doveva essere evidentissima a chiunque. Dobbiamo quindi concludere che, se lo scambio avvenne, ne fu cagione la *preesistenza* di una Psiche, colla quale questa presunta Nike venne a confondersi: dunque la figura di Psiche esistette. Il Petersen stesso arriva a questa conclusione quando opina che lo scambio avvenisse per l'influsso esercitato dal gruppo di Eros torturante la farfalla sul gruppo di Eros e Nike, poichè questo influsso non potè avvenire se nel gruppo di Eros colla farfalla questa non era rappresentata come una figura umana (cioè Psiche): altrimenti si dovrebbe credere che la farfalla (il vero e proprio insetto!) potesse influire su una figura umana. Si torna dunque ad ammettere, per necessità logica, l'esistenza di un tipo originario di Psiche. E poi, ammessa anche l'ipotesi, si dovrà pur sempre concludere che gli antichi vedevano un nesso (e ben forte) tra la farfalla del primo gruppo e la Nike del secondo: ossia questa non poteva esser una Nike ma una Psiche.

Concludendo, non indagheremo se questo trapasso fosse possibile e di quale specie fosse: la questione può avere un interesse artistico e tipologico, ma, nel rispetto mitologico, non esiste, perchè presuppone, come dicemmo, l'esistenza di un tipo di Psiche. Noi crediamo invece col Fredrich (218) che nel processo di eroizzazione subito dal

(214) Altmann 35 drago marino. Dütschke III 203; delfino. Matz-Duhn 3931: delfino e cavallo marino, CIL. 1016, remo tra due delfini. V 3439: due delfini intorno a tridente. Michaelis: p. 409 N. 356: due navi cariche di frutta. Schreiber N. 21, barca con remo ecc.

(215) Altmann *Grabaltäre*, p. 277.

(216) *Arch. Ztg.*, N. 1884 p. 3 ss.

(217) Petersen, *Eros und Psiche oder Nike*, Röm. Mitt. 1901.

(218) *Sarkophagstudien* p. 101.

morto a partire dal IV secolo, esso venisse rappresentato come Eros, o anche come Hypnos (219), connettendosi così alla figura di Psiche, simbolo dell'anima. Quindi il gruppo di Eros e Psiche era mitologicamente pari a una rappresentazione del morto col simbolo dell'anima, simile a quella del morto con la farfalla (220). Infatti non solo è frequentissima la rappresentazione di Psiche con la farfalla (221) ma essa si confonde e identifica colla farfalla, sia che questa sostituisca quella (222), caso molto frequente, sia che Psiche stia invece della farfalla bruciata da Eros (223). Ma non basta: essa sostituisce la farfalla anche quando questa sta a significar nel modo più preciso l'anima; cioè in molte figurazioni di Prometeo che fabbrica l'uomo, come sono esibite da alcuni noti sarcofagi, si vede a destra e a sinistra il gruppo di Eros e Psiche mentre in uno di questi Hermes Psychopompos, attributo del quale già vedemmo esser la farfalla, guida per mano Psiche, cioè l'anima. In un altro esempio anche più evidente, il nume guida Psiche e le addita Prometeo e la donna da lui modellata (224). Invece in un altro sarcofago recante la scena di Prometeo (225) si vede pure il gruppo dei due amanti, ma l'anima non è figurata come Psiche, bensì come una farfalla che Pallade introduce nel corpo dell'uomo testè plasmato. Ma non basta ancora: in una gemma (226) si vede Neottolemo che uccide Polissena al sepolcro di Achille e sovr'essa Psiche; mentre altrove (227) si vede la stessa scena ma a Psiche è sostituito un eidolon volante: dunque Psiche era pari all'eidolon, figurazione dell'anima. In un coperchio di sarcofago nel Vaticano (228) si vede Psiche dormente su un letto sollevato in alto da due eroti, significando chiaramente l'anima assunta tra gli dei, cioè l'apoteosi. E nei sarcofagi architettonici del primo secolo essa sta nell'intercolonnio di mezzo, oppure siede tristamente in un'edicola

(219) Nella necropoli di Alessandria si trovarono entro le tombe delle statuette di Hypnos, come in quella di Myrina le statuette di Eros: Nerutsos-Bey. *L'ancienne Alexandrie* Paris 1888 p. 75.

(220) Così in rilievi e pitture greci il morto eroizzato è rappresentato assiso col serpente simbolo dell'anima appresso (Furtwängler *Samml. Sabouroff* tav. I: rilievo arcaico spartano; Hirsch, *De anim. imag.* N. 27: giovane seduto sui gradini di una stele. Nel seno di lui, un uccello. Vicino a lui, un serpe. Altro giovane a d. Eidolon volante (=anima).

(221) P. es. Collignon N. 118 (sarc.): Eroti tenente il medaglione. Adì Psiche che stende la mano verso una f. aleggiante sul suo capo.

(222) Furtwängler *Gemmen* XXXIV 50: Eros insegue una f. LXIV 79: E inchioda una f. a un albero XLII 50: E sega un ceppo: dall'altro lato una f. XXIX 20: E. ara con due f. XLIII 40: E. legato a una colonna e una f. tiene la corda: XLIII 41: Afrodite Anadiomene: di qua E. di là una f. Collignon

Mythe de Psyché N. 74 e 75: E. in carro tirato da due f. Cfr. N. 80.

(223) Collignon N. 401: frammento di un gruppo. Psiche giacente al suolo poggiata al gomito s. in chitonione senza maniche e sopravvesta. Le sovrasta una figura maschile di cui resta la sola gamba s. Psiche alza il braccio d. e nella mano s. ha una corona di fiori dietro la gamba, un tronco d'albero a cui poggia un frammento di face rovesciata che doveva arrivar fino alle ali di Psiche. Collignon N. 65: Eros con torcia nella d. afferra Psiche per i capelli, atterrata da lui che la calca col piede dritto. — Psiche sostituisce la farfalla bruciata da Eros.

(224) Collignon N. 167 e 168. Cfr. N. 169, 171, e 173.

(225) Helbig *Führer* N. 457.

(226) Ficoroni *Gemmae ant. literatae* Roma 1757 II 3.

(227) Hirsch *De anim. imag.* N. 14.

(228) Petersen. *Eros und Psyche* p. 92.

nel lato stretto, corrispondendo perfettamente al morto nel naiskos (229). E nelle terrecotte funebri di Myrina non manca Psiche (230).

Ma non basta: Psiche compare, con simbolismo animistico, in scene di morte, come quando si vede, col petto nudo e triste, sostenuta da una figura femminile, prender parte a un corteo funebre (231), oppure intervenire nella uccisione di Lucrezia (232) o ancora star presso ad Alceste, il cui mito è notoriamente connesso con Persefone e con Hades (233), o intervenire in un combattimento tra Achille e Memnone (234): un rilievo di Ostia infine mostra il gruppo dei due amanti innanzi al trono di Plutone e Proserpina (235) per evidente influsso della favola di Apuleio. Vedendo dunque come Psiche non solo fosse del tutto equivalente, come simbolo, alla farfalla, e come avesse un significato funebre ben chiaro, come mai si può supporre che una figura tanto singolare e rara avesse origine sia da un'intenzione decorativa, sia da una figura molto comune di Nike?

Nell'arte romana la figurazione si diffuse anche per l'uso caratteristico di far una specie di gioco di parole, di cui dirò più avanti, come ad esempio tra il nome del morto e quello di una divinità o tra il nome di una cosa e quello del morto (236), cosicchè si sarebbe equivocato a bella posta sulla parola $\psi\upsilon\chi\eta$ che significando anima indica nello stesso tempo la gentile amante di Eros. Un sarcofago infatti (237) mostra un erote che brucia la farfalla e insieme Eros e Psiche: il gruppo non può esser meramente decorativo perchè, se l'artefice conosceva il valore dell'erote che brucia la farfalla, non poteva ignorar del tutto quello, tanto affine, di Eros e Psiche; ma non potè aver, almeno nell'intenzione dell'artista, un significato del tutto eguale a quello dell'Eros colla farfalla, e probabilmente ebbe origine, relativamente a quel sarcofago s'intende, dal gioco di parole $\psi\upsilon\chi\eta = \text{anima} = \text{Psiche}$. Per la stessa ragione forse esso compare nel citato sarcofago di Prometeo recante Pallade che introduce la farfalla nella statua.

Naturalmente, il gruppo oltre al suo contenuto simbolico, aveva un grande valore decorativo, contenendo in se due motivi statuari, assai adatti per certi generi di monumenti, come ad esempio per i sarcofagi a colonne; e difatti fu riprodotto infinite volte come gruppo autonomo, ottenendo gran diffusione sui monumenti sepolcrali (238), adattandosi a scene dionisiache o altre (239) avente però anch'esse un significato simbolico

(229) Perrot-Chipiez III 177.

(230) Pottier-Reinach *Nécrop. de Myrina* p. 365.

(231) Collignon N. 240.

(232) Ficoroni *Gemmae* II 1: Uccisione di Lucrezia: Psiche accosciata su un'ara derivazione della farfalla bruciata sull'ara.

(233) Matz-Duhn 2840: Alceste su kline. A d. ragazzo con il capo poggiato alla mano d. A s. ragazza con acconciatura di Psiche caduta a terra a mani alzate.

(234) Visconti *Opere varie* Milano II 1827-31 tav. I (specchio etrusco): Memnone e Achille combattenti, tra loro Psiche.

(235) Hirsch. *De anim. imag.* p. 19 nota 5.

(236) CIL. VI 16771 a: due sorci. Il morto è l'. Decimus Philomusus Mus. VI 25861: due sandali: Sandalius dicit ambula sequere (sic) me...

(237) Matz-Duhn 2231.

(238) Clarac 186, 177. CIL. VI 2205, 27743 ecc. IGSI. 1681. Matz-Duhn. 500, 2605, 2811 ss. 3133 ss. Dütschke I 15 e 30, III 426, 508 Collignon N. 117 ss. CIL. VI 23621 ecc.

(239) Collignon N. 182 (sarcofago): Bacco fanciullo con tirso su carro tirato da centauri preceduto da Eros e Psiche, lui suona la siringa, lei il tamburino. Cfr. N. 183. Altmann tav. I Eros e Psiche a cavallo di un centauro e di una centauressa, lui suonando la siringa.

o almeno allusivo. Ma da questo a esser decorativo ci corre. Si potrà obiettare che nel cippo di C. Alfidius Callippus (240) il gruppo si trova in uno dei lati stretti, riservati a motivi meno importanti; ma nell'altro lato vediamo un gruppo di Venere con Cupido che gli fa riscontro, dimostrando che appunto per ottener questo riscontro, impossibile altrimenti, i due gruppi furono posti nei lati stretti; che anzi il dar all'amoroso gruppo di Eros e Psiche il riscontro di Venere e Cupido dimostra che esso aveva un senso e un contenuto. Ed è anche vero che pure in un'arca di Salona (241) il gruppo sta nei lati stretti, ma il lato maggiore è occupato dall'epigrafe.

Del contenuto simbolico del gruppo fanno chiara testimonianza alcuni monumenti che, pur ripetendolo, mostrano evidenti tracce del simbolismo che lo informava in origine. Un sarcofago del palazzo Giustiniani (242) è adorno dei soliti eroti volanti che reggono il medaglione, e negli angoli del gruppo consueto come in cento altri esempi: se non che un erote con clamide tiene un braccio alzato sopra un tripode acceso che lo separa dal gruppo. È chiaro che quel motivo non è che una derivazione, un avanzo dell'erote che brucia la farfalla su un altare o su un tripode e che fu posto accanto al gruppo di Eros e Psiche per una affinità che l'artefice vedeva tra esso e l'erote, cioè tra Psiche e la farfalla. Un altro rilievo di sarcofago (243) mostra il solito gruppo verso il quale un erote rivolge una torcia, ricordo dell'erote che brucia la farfalla-anima, il simbolo della quale era, per l'artista, racchiuso nel gruppo contro il quale si volge la fiamma della face. Ancora: una lampada funebre (244) è fregiata del gruppo consueto, ma a sinistra di esso sta una torcia, ultimo rimasuglio dell'erote che brucia la farfalla riassunto, in questo caso, con un simbolo vero e proprio (245). Sono tutti luoghi comuni del linguaggio figurato posti vicino al gruppo in modo apparentemente irrazionale ma in realtà tali da farne subito comprendere il significato, e la loro stessa piena irrazionalità è documento certo della loro vera natura.

3) Se la farfalla è un simbolo chiaro e preciso, il cui significato non può esser posto in dubbio, l'*uccello*, affine per contenuto, è ben diverso per tipo e per chiarezza. La farfalla è relativamente poco frequente e quando compare rivela quasi sempre all'evidenza la propria natura simbolica; l'uccello invece è frequentissimo e molte volte il suo significato può esser messo in dubbio. Non sempre si può affermare per quale ragione compare, se perchè simbolo dell'anima o se perchè animale prediletto dai Romani, e la facile e agevole leggiadria con cui si adatta e si acconcia a ogni specie di motivo, fogliami e rabeschi e ghirlande e insetti, offre buon gioco agli avversari della dottrina simbolista.

Che questa varietà e duttilità ornamentale nulla abbia a che fare col contenuto sim-

ga, lei le castagnette. *Gall. Giustiniana* 107: Eros e Psiche su centauro e centauressa.

(240) CIL. VI 11440.

(241) CIL. III 2446.

(242) Collignon N. 137.

(243) Collignon N. 138.

(244) Collignon N. 144.

(245) Una terracotta del Museo Britannico (*Arch. Anzeiger* 1906 p. 382) mostra Eros e Psiche abbracciati. Eros è poggiato a una face, resto della torcia con cui egli tortura Psiche in altre figurazioni, ma che, nel gruppo, non ha senso.

bolico derivando in parte dal buon gusto in parte dalla natura stessa del motivo, è chiaro, ma nessuno potrà persuaderci che questa stranissima fioritura di motivi avesse mere origini decorative, solo che teniamo presenti alcuni cippi, i quali suggeriscono un dilemma: o questi cippi non entrano nel novero delle opere d'arte decorativa, o l'arte decorativa romana non conosceva quasi altro motivo fuor dell'uccello (246). Ma invece l'arte decorativa romana non mostra, fuori dei cippi, una tale frequenza; come si spiega dunque questa differenza tra l'arte decorativa in genere e l'arte decorativa — ammettendone l'esistenza — dei monumenti funebri? Era forse quest'ultima qualche cosa di diverso dalla prima? Se sì, come spieghiamo questa differenza? — Vedremo di spiegarla ora.

Per fortuna quanto all'uccello abbiamo una tradizione mitologica e letteraria solidissima. Nel mito, l'uccello è affine alla farfalla e significa l'anima. Così dalle ceneri dell'eroe Memnone sorsero uccelli; attorno alla tomba di Achille volarono uccelli, come intorno a quella di Meleagro le cui sorelle furono mutate in uccelli; i compagni di Diomede divennero uccelli dopo la morte, e delle compagne di Ino alcune divennero rocce e altre uccelli (247). Dalla mitologia la leggenda passò alla pittura vascolare (248): l'uccello-anima nelle figurazioni di quasi tutta l'antichità assunse spesso testa umana (249). Su di che l'Orsi (250) osserva con acume che se l'uccello della ceramografia corinzia derivato dallo sparviero egiziano, mezzo sirena e mezzo arpia, simbolo dell'anima, venne a volta femminizzato dai greci, ciò prova che anche per i greci esso aveva valore funebre. L'uccello invero vedesi in terrecotte arcaiche presso divinità chtonie; su stele attiche del V secolo sta in mano al morto; una stela euganea mostra un uomo davanti a una donna, con uccello sulla mano (251). Gli uccelli che stanno sull'orlo di una nave trovata a Nuragus (252), sono assai verosimilmente uccelli-anima, nell'atto di viaggiare verso l'al di là. E ora consideriamo in breve i testi.

(246) Per es. Altmann 6: uccelli con bacche nel becco, sopra e sotto la ghirlanda. Altmann 81: coppia di uccelli sopra e sotto la ghirlanda. Così in Bouillon III *cippes* IV 56 e in *Mon. Matth.* III 61, 4. Lo stesso in Dütschke V 283, ma nei lati minori. In *Mon. Matth.* III 59, 1, uccelli su vaso, e nei lati stretti, uccelli sopra e sotto la ghirlanda. In *Mon. Matth.* III 69, 11: coppie di uccelli sopra e sotto la ghirlanda, e nel timpano! In CIL. XI 1633 due uccelli ai lati dell'epigrafe, e due sott'essa.

(247) Testi in Holland *Heroenvogel in d. griech. Mythologie*, Jahresber. des Thomas-gymnasiums in Leipzig 1894-95 (Leipzig 1885) p. 5, 12, 19.

(248) Reinach *Rep. des vases peints* I p. 347 (f. r.) Eos che porta Memnone morto, sul quale vola un uccello. *Hamilton Collect. of. etr. greek and roman ant.* (Naples 1766-67) II tav. 126. Procri sta cadendo al suolo con un ginocchio piegato, morto o moribondo. Su lui vola un uccello con testa umana (sirena). A d.

figura col braccio alzato in atto di stupore. A s. un uomo con un cane al guinzaglio. Il cane segue col muso e cogli occhi la sirena, che dunque è figurata non come un simbolo per l'osservatore della pittura, ma come un uccello reale e visibile; da ciò, forse, l'atto di stupore, della figura di d. Ciò corrisponde al mito che imagina i memnonidi e gli altri uccelli-anime come veri uccelli viventi.

(249) V, la nota 171. Cfr. Weicker *Seelenvogel* passim.

(250) *Megara Hyblaea Mon. Antichi* p. 864 nota I. A proposito di questo motivo e degli altri ricorrenti in cose trovate a Megara, convien ricordare che essi hanno molta importanza documentaria per il profondo sentimento religioso di cui era compenetrata la società a cui si riferisce quella necropoli, come dimostrano le statuette di Afrodite Persefone, e di Bes, le lepri, i sileni itifallici fittili ecc. trovati nelle tombe.

(251) Furtwängler *Samml. Sabonroff* Einl. p. 72.

(252) *Not. Scavi* 1882 tav. 18, 14 p. 309.

Sul mito dei Memnonidi correvano due versioni: l'una è rappresentata da Ovidio (253) secondo il quale Giove, per preghiera di Aurora, fece sorgere dalle ceneri di Memnone numerosi uccelli che si azzuffavano sulla sua tomba; l'altra, da Quinto Smirneo (254), secondo il quale Eros stessa tramutò i compagni di Memnone in uccelli i quali si azzuffavano sulla tomba e la spargevano di polvere. La versione ovidiana è seguita da Plinio, Cremuzio, Solino e Isidoro (255); invece la seconda è accettata, in contaminazione colla prima, da Pausania e da Eliano; il parafraste bizantino di Dionisio, pur mantenendo la contaminazione, si accosta più alla seconda (256). La tradizione romana rimase dunque distinta dalla greca. Ora, si noti che l'uccello-anima appare veramente soltanto nella prima versione, poichè solo in questa gli uccelli sorgono dalle ceneri stesse dell'eroe, mentre nell'altra essi sono i compagni dell'estinto che rendono onore alla sua tomba. Il vero mito dell'uccello-anima era dunque tradizione romana e di una vera tradizione testimoniano le parole di Plinio (257).

La tradizione degli uccelli achillei era viva ancora al tempo di Adriano, come dimostra Arriano (258). Ammiano Marcellino ne parla come di una diceria di cui ha sentito far cenno (259).

La tradizione romana degli uccelli diomedei è rappresentata da Vergilio e da Ovidio (260), ma più importante è il fatto che Agostino attinse a Varrone le sue notizie intorno alla leggenda diomedea (261). Plinio poi racconta questo mito col tono di chi narra cosa certa, anzi afferma che quegli uccelli erano simili alle folaghe (262).

I miti relativi all'uccello-anima erano dunque ben noti alla società romana, entro i limiti s'intende nei quali i citati scrittori possono rappresentarla. Vi penetrarono certo per il transito della Magna Grecia per quanto riguarda le leggende di Memnone e di Achille, e infatti quella regione era in stretta relazione con Mileto colla delle due leggende (263). Anche la leggenda dei Meleagridi ebbe indirettamente la stessa origine,

(253) Ovid. Met. XIII 576 ss. [Postgate].

(254) Quint. Smyrn. Ἰὼν μὲθ' Ὀμηροῦ II 642 ss. [Kocchly].

(255) Plinio n. h. X 26 (37) [Mayhoff]. — Peter *Frgm. hist. rom.* 5. — Solin. Polyhistor. 19, 1 [Mommsen] Isid. *Orig.* XII 7.

(256) Paus. X 31, 6. [Schubart.] Aelian. an. hist. V, 6. [Hercher] Dionys. ornith. I 6 Cfr. Holland ivi.

(257) Plin. n. h. X 26 (37) (74) [Mayhoff]: *auctores sunt omnibus annis advoiare Ilium et Aethiopia aves et configere ad Memnonis tumulum quas ob id Memnonides vocant.*

(258) Arr. Ἱερίπλος 21, 3-4 [Hercher]. Vedi p. e s. le espressioni: ὄρνιθες δὲ πολλοὶ ἀλλ' ἕνα τῶν τῶν... οὗτοι αἱ ὄρνιθες θέρει πειροῦσιν.

(259) Amm. Marc. XXII 8, 35. [Gardthausen]. In hac Taurica insula Leuce sine habitatoribus ullis Achilli est dedicata. In quam si fuerint quidam forte delati, visis antiquitatis vestigiis temploque et donariis eidem

heroi consecratis, vesperi repetunt naves: *aiunt enim non sine discrimine vitae illic quemquam pernoscere.*

(260) Aen. XI 271 [Postgate] Ovid. Met. XIV 506 [Postgate].

(261) August. Civ. dei XVIII 16 [Dombart]: *Quin etiam templum eius esse aiunt in insula Diomedea, non longe a monte Gargano qui est in Apulia, et hoc templo circumvolare atque incolere has alites tam mirabili obsequio ut aquam impleant et aspergant.* Cfr. Holland p. 15.

(262) Plinio n. h. X 126; *Uno hae in loco totius urbis visuntur, in insula quam diximus nobilem Diomedis tumulo atque delubro, contra Apuliae oram, fulicarum similes* [Mayhoff]. — Per gli uccelli ismenidi c'è la testimonianza di Ovidio (Met. IV 561 ss. [Postgate]), il quale dice che parte delle compagne di Ino furono mutate in uccelli, che la leggenda era entrata nella tradizione romana.

(263) Holland o. c. p. 17.

giacchè Ieros, dove essi abitavano, era colonia milesia (264), ma non abbiamo testimonianze che affermino una tradizione romana di questo mito (265). Quanto a Diomede sarebbe superfluo diffondersi a dire quanto fosse noto e onorato il suo nome nella Magna Grecia tra gli Umbri, tra i Veneti, nel Lazio (266).

La tradizione dell' uccello-anima era dunque assai diffusa tra i Romani, penetrata dalla Magna Grecia. È vero che le fonti letterarie non danno affidamento sicuro che la tradizione, tranne il mito diomedeo, fosse davvero popolare, ma la concordanza, a volte anche il modo stesso di esprimersi di tanti autori, ha pure un gran peso. Perciò possiamo più facilmente spiegare la straordinaria diffusione dell' uccello nell' ornamentazione sepolcrale con la derivazione dal mito dell' uccello-anima, piuttosto che ricorrere al valore decorativo dell' uccello.

Senza dubbio ebbe tale origine una rappresentanza mostrata da un sarcofago del Laterano dove si vedono due uccelli volanti intorno alla cima di un monumento (267). Tal quale come nel mito; ed è probabile che un' egual origine abbiano gli uccelli che stanno sulla porta di Hades in alcuni monumenti (268), come nella tomba di Taman (269), e nella tomba cornetana del citaredo (270).

Questo significato, affine a quello della farfalla, trova anche la sua estrinsecazione plastica in quanto l' uccello a volte si confonde colla farfalla riuscendone una figura anfibia, una farfalla con ali di uccello (271), o una Psiche con ali di uccello (272). Inoltre, come si è veduto, soltanto l' uccello si associa alla farfalla in un sol motivo complesso, nè si deve tacere che si allea molto spesso anche alla lucertola, comparando per lo più nel lato maggiore o nel timpano (273). Ed è anche associato forse alla farfalla nel cippo di C. Julius Saecularis già descritto; e dico, forse, perchè vi sarà alcuno il quale ritenga l' uccello, che sta in mano al ragazzo, come il suo animale prediletto. Ma la farfalla è certo simbolica: se dunque non si ammette che l' uccello sia anch' esso simbolico si dovrà per forza supporre in quella figura una mescolanza di realismo (nell' uccello) e

(264) Athen. XIV 655 C [Kaibel]: Περὶ δὲ τὸ ἱερὸν τῆς Παρθένου ἐν Ἀίγυψι εἰσὶν οἱ καλούμενοι ὄρνιθες μελεαγρίδες Cfr. Suida s. v. Μελεαγρίδες [Bernhardy].

(265) Strab. XIV 6 (635) [Meinecke].

(266) Holland o. c. Anhang p. 20 ss.

(267) Benndorf—Schoene N. 368.

(268) Altmann 219: nel timpano sopra la porta due uccelli. C. I. L. VI 14521, due geni indicano una porta sul cui epistilio stanno due uccelli.

(269) *Compte-rendu* 1869 p. 174 (Cfr. Pfuhl *Beitwerk* p. 140): rondini sulla cornice.

(270) *Mon. Inst.* VII 79: uccelli simmetrici e volt; in fuori sopra due porte dipinte, come acroteri.

(271) Furtwangler *Gemmen* XXIX 13, 14.

(272) Collignon N. 49. Testa di Psiche con di dietro un' ala di uccello. Così N. 51 (gemme) Froehner *Coll. Gréau, Terres cuites etc.* Paris 1891 p. 181, N. 792 (terrac. di Smirne); Eros e Psiche tutti e due

con ali di uccello. *Ibid.* p. 241, N. 1165: fanciulla rappresentata come Psiche con ali di uccello.

(273) Benndorf—Schoene N. 543 uccelli disputanti una lucertola, nel timpano del coperchio di un' urna, Amelung *Skulpturen* p. 707 N. 589 a: due uccelli afferrano una l. sotto la ghirlanda. Nei lati stretti, albero d' alloro e due sparvieri (?) afferranti (a d.) serpenti, e (a s.) lucertole. *Gall. Giustiniana* tav. 151: uccello e serpente che si disputano una l. sotto la ghirlanda. Piranesi *Vasi e candelabri* tav. 52: uccelli con l. sopra la ghirlanda. Schreiber *Villa Ludovisi* p. 125 N. 125 v. nota 170. Altmann 68: nel lato stretto d. sopra l'urceo, uccello con l. Dütschke III 458: uccelli con l. sopra la ghirlanda, e nei lati stretti. Barbault *Monuments* tav. 26, tav. 30, 5 sotto la ghirlanda. C. I. L. VI 3306 sopra la ghirlanda. Sdoppiamento ornamentale: C. I. L. XI 5287: uccello che afferra una lucertola ai due lati dell' iscrizione.

di simbolismo (nella farfalla) che non ci par verosimile. Un altro monumento, il coperchio di un sarcofago (274), reca effigiato un giovane dormente tenendo nella destra due papaveri, al cui capo siede un ragazzo che porta nelle mani un grappolo e un uccello. I papaveri sono l'attributo di Hypnos e stanno in mano all'assopito eroizzato come si vede già su stele etee e in un anello d'oro del periodo miceneo (275); il grappolo è attributo dionisiaco esplicito, quale compare, offerto alla stela, anche nella ceramografia italiota (276): se dunque si ammette che l'uccello sia un animale prediletto si cade di nuova in una interpretazione anfibia che non può essere accettata. Considerata nel rispetto simbolico, la figurazione ha invece molta analogia colle rappresentazioni di vasi attici che mostrano persone tenenti l'uccello vicino alla stela (277), o persone offrenti l'uccello al morto come nel monumento delle arpie (278): nel sarcofago manca naturalmente la stela, ma vi è il morto eroizzato, sì che si tratta sempre di uno stesso concetto fondamentale.

Più difficile è dire se sia simbolico o no il motivo della persona che tiene l'uccello. Considerato come scena di genere, potrebbe derivar dalle scene attiche della vita familiare, in cui si vedono varie persone, con un uccello e simili (279), dalle quali ebbe origine qualche singolo motivo romano (280). Ma questa imitazione è rara su monumenti romani, sui quali ricorre invece spesso il morto da solo, con l'uccello e con altri attributi, derivati da modelli greci, ma non dalla scena di genere bensì dalla figurazione del morto con quell'uccello-anima (281) che in terracotte arcaiche sta presso a divinità chtonie (282). Da questi modelli deriva probabilmente un ragazzo con uccello,

(274) *Museo Capit.* Roma 1750, IV 25.

(275) Furtwängler *Samml. Sabouroff* Einl. p. 24; Furtwängler-Löschke *Myken. Vasen* p. 79.

(276) Millin-Millingen-Reinach *Peintures des vases ant.* Paris 1891 I 15 (Millin): Stela funebre, a destra giovane con corona e olivo, a sinistra donna con grappolo. Br. Mus. F. 280 (Walters IV p. 138): giovane nudo in heroon, a s. donna ornata con grappolo e fiore, a d. giovane con strigile e aryballos. F. 281 (Walters IV p. 139): A) donna offrente un grappolo un heroon entro cui sta il morto: B) donna offrente grappolo a stela. F. 302 (Walters IV 149): giovane offrente frutta e un grappolo a una stela. F. 356 (Walters IV 179): gr. offerto a una stela ecc.

(277) Hirsch *De animar. imag.* N. 25: Stele sepolcrale: a s. uomo barbato poggiato a bastone tende la d. a un giovane seduto sui gradini con cetra, e nella d. ha un uccello. Eidolon volante. Stackelberg. *Die Gräber der Hellenen* Paris 1837 tav. XLVI, 1: a d. della stela figura maschile seduta, a s. efebo con un uccello sulla mano s. tav. XLVI, 2: stela, a s. donna ammantata stante, a d. donna in chitone con due uccelli sulle mani. *Burlington exhibition* 1903 p. 105 N. 32, uccello offerto alla stela.

(278) Rayet, *Monuments de l'art antique*, Paris 1871 I.

(279) Friederichs - Wolters *Gypsabgüsse* 1015: giovane con uccello, e un servo. 1016: ragazzo poggiato a tronco d'albero con u. Heydemann. *Marmorbildwerke* N. 52: fanciulla con uccello nella d.alzata verso cui salta un canino. N. 71, fanciulla con uccello. N. 98: bambino con uccello verso cui salta un cane ecc.

(280) Altmann 287: donna assisa che tiene un uccello verso cui s'alza un erote, fanciulla con uccello verso cui salta un cane.

(281) Conze *Die attischen Grabreliefs* Berlin 1890-97: 158, 161, 163, 187, Friederichs-Wolters 1016: ragazzo con clamide che lascia nudo il corpo, poggiato col ganito a un tronco, e uccello nella dr. — Una stela euganie mostra un uomo con scettro davanti a donna con uccello sulla mano (Furtwängler *Samml. Sabouroff* Einl. p. 42.) — In Heydemann *Gr. Vasenbilder* 12 11 (lekythos bianca) l'u. sta sul letto che sopporta l'estinto. In Pottier *Étude sur les lec. blancs att.* Paris 1883, p. 147 N. 55 sulle mani del morto seduto a' piedi della stela. (Altri esempi di lekythoi bianche in Pottier *ivi* p. 69 nota 3). L'interpretazione del Pottier che crede quell'uccello un animale prediletto (p. 69) è certo inadeguata, ma convien ricordare che il suo studio fu pubblicato nel 1883.

(282) Furtwängler *Samml. Sabouroff* Einl. *ivi*.

sotto rami di vite, che si vede su un sarcofago di Treviri (283), e un altro monumento (284) che mostra un uomo recumbente con uccello nel grembo: e ricorderemo ancora una volta il cippo di Julius Saecularis. Sono motivi che, come nota lo Schroder (285), hanno una maniera rigida e schematica, prova che non sono di libera invenzione, ma acquisiti e che, oltrepassato lo stadio realistico, sono diventati stereotipi: prova questa, giusta quanto si è detto a principio, che essi avevano un contenuto.

Però non dobbiamo scordare che i romani avevano assai caro, come animale domestico, l'uccello (286), e che, non ostante il simbolismo della loro arte sepolcrale, amavano anche scene di realismo crudo, come quando effigiavano sulle tombe gli ordigni che usava il defunto in vita o lo rappresentavano in qualunque delle sue attività: perciò certe scenette rappresentanti un fanciullo che tiene un uccello, specie se accompagnato dai genitori (287), non sono probabilmente altro che rappresentazioni della vita reale.—Il motivo del morto con l'uccello è dunque di esegesi difficile, e, nel caso specifico, può anche esser impossibile, perchè il morto col suo animaluccio prediletto può esteticamente esser eguale al morto con l'uccello-anima, salvo ad avere una intonazione più realistica nel primo caso, e più idealistica nel secondo. La interpretazione veristica è la più verosimile, se si tratta di ragazzi, ma diventa assurda ove il morto sia un adulto, o l'uccello sia associato ad altri simboli per lo più dionisiaci, di cui diremo a suo luogo.—Ora veniamo a un motivo che crediamo di poter far derivare dall'uccello-anima: *i due uccelli affrontati*.

I quali parrebbero a primo aspetto esser del tutto decorativi, anzi esser il motivo ornamentale e riempitivo per eccellenza. Ma a un più scrupoloso esame si osserva che questo motivo non si è adottato e fuso colla tonalità della decorazione, ma ha mantenuto un suo carattere proprio, singolarissimo. Esaminiamo, per esempio, il cippo di Nicanor (288). Esso ha impronta veristica. Le teste di Ammone, che generalmente sono ideali e con chioma e barba fluenti e abbondanti trattate a ciocche e ricci stilizzati, e bocca semiaperta, come nelle maschere tragiche e occhi talvolta senza pupilla, hanno invece in questo cippo un carattere veristico. La bocca è energicamente chiusa formando un'arco a cui i mustacchi cadenti senza morbidezza danno risalto, i capegli sono folti ma ritti dando l'impressione di una cuffia o calotta, la barba è corta densa e rigida: tanto nei capelli quanto nella barba non vi è traccia di ciocche ma solo si notano scannellature

(283) Hettner *Die röm. Steindenkmäler, des Provinzialmus. zu Trier*, Trier 1893 N. 316

(284) CIL. VI 5830.

(285) Schröder *Studien zu den Grabdenkm. der röm. Kaiserz.* Bonner Jahrb. 108:9 p. 59.

(286) Plin. Ep. IV 12: *Habebat puer manulos multos et vinctos et solutos, habebat canes maiores minoresque, habebat lussinias, psittacos, merulas: omnes Regulus circa rogam trucidavit. In una tomba greca di fanciullo furono trovati ossicini di uccello (Arch. Anz. 1892 p. 20).*

(287) CIL. VI 5557: fanciullo bullato con uccello

in grembo, VI 35090: padre e madre, tra i quali fanciullo con u. Dütschke V 728; ragazzo con u. Amelung p. 316 N. 62 Coniugi con in mezzo un bimbo. La madre gli porge frutta. Innanzi a loro canestro di frutta. Sulla spalla s. dell'uomo un uccello. Un altro su basetta, in alto (particolari simbolici!) CIL. XIII 769: fanciullo con uccello. XIII 721, protome di due fanciulli con uccello e frutto. XIII 2475, fanciulla con uccello. XIII 1331, fanciullo che ciba un uccello. XI 4690, protome di fanciullo con uccello.

(288) Altmann 81.

regolari; il mento è robusto, gli occhi collocati profondamente e con la pupilla segnata. Queste teste hanno un' impronta di grande energia. — Al posto delle aquile, che stanno quasi sempre sotto le teste di Ammone, vedonsi due tordi che beccano le tenie. La ghirlanda consta di fiori e di frutta disposte senza la simmetria propria dei festoni e degli encarpi. Sopra la ghirlanda stanno due uccelli non simmetrici, l'uno in atto di beccare le frutta, l'altro col becco alzato. Tutto il cippo dunque, nel carattere realistico delle teste di Ammone, nei tordi sostituiti alle aquile, nella asimmetria del festone, nella vivezza dei due uccelli, si rivela opera di un libero artefice. Ora, sotto la ghirlanda si vedono due uccelli affrontati, perfettamente simmetrici e uguali. Dobbiamo credere che un'artista così spregiudicato mutasse natura e diventasse pedante e scolastico solo per quei due uccelli? O non piuttosto dobbiamo credere che questi non fossero un prodotto della sua virtù creativa, ma un motivo di origine e d' indole diversa, accettato per qualche ragione estrinseca?

Ma consideriamo ora una delle urne dei Platorini, quella quadrata, con foglie nel timpano del coperchio (289). Come tutte le urne dei Platorini essa è quanto di meglio ha prodotto in questo genere l' arte romana. Le ghirlande sono ricche e i fiori e i frutti si alternano seguendo la vicenda delle stagioni, di esecuzione accuratissima, senza ombra di pedantesca simmetria.

Nell' urna in discorso, la ricchissima ghirlanda copre quasi tutto lo spazio, e sovravi stanno due uccelli non simmetrici, l' uno più in alto dell' altro, in atto di beccare le foglie estreme della ghirlanda. Sotto, invece, si vede il solito motivo, rappresentato da due uccelli perfettamente simmetrici, con lunghissimi becchi ricurvi, senza vivezza nè espressione, contrastanti in modo spiacevole alla bellezza dell' urna. Un' altra urna, quella con l' iscrizione tardiva di Memmius Ianuarius Sevibus (290), è pure un ottimo esemplare del genere: la ghirlanda in altissimo rilievo è di esecuzione eccellente. Sotto ai bucrani, al sito solito delle aquile o delle sfingi, stanno due uccelli acquatici, molto realistici; sotto la ghirlanda stanno due uccelli simmetrici uscenti con insolito scorcio dal fondo. Questo particolare, insieme alla sostituzione degli uccelli acquatici alle solite sfingi testimoniano nell' artefice una ragguardevole indipendenza, che però non andò fino al punto da toglier ai due uccelli la simmetria.

Si è visto dunque che i due uccelli affrontati non variano col variare del gusto o della valentia dell' artefice: questi crea (relativamente, ben s' intende) ornando il cippo, ma non crea nè modifica quando riproduce i due uccelli. È un motivo stereotipo che non può esser decorativo, appunto perchè non si accorda al tipo della decorazione, e che non ricorre, al pari di altri motivi certo simbolici, su molte are ai Lari (291) che pure tectonicamente e decorativamente entrano in una sola categoria coi cippi. Quest' assenza non si spiegherebbe se il motivo di cui si parla fosse decorativo: ma se lo riteremo invece simbolico spiegheremo perchè non compaia sulle are ai Lari dove non aveva

(289) Altmann p. 47 fig. 36.

(290) Matz-Duhn 3948, Altmann fig. 58.

(291) P. es. Dütschke III 218, Benndorf-Schoene

N 216, Matz-Duhn 3650. Altri esempi in Altmann cap. XIII.

senso e perchè appaia in modo così innaturale e forzato sui cippi. L'essere l'uccello-anima rappresentato con due uccelli invece che con un solo non offre alcuna difficoltà perchè nella tradizione mitologica romana gli uccelli-anima relativamente a un solo estinto erano parecchi, e perchè è chiaro che due uccelli si adattavano meglio sul cippo, sopra o sotto la ghirlanda, che uno solo (292). Si deve notare infatti che questo motivo, pur essendo assai semplice e piccolo, e adattabile a qualunque spazio, ricorre quasi sempre negli spazi più nobili, sopra o sotto la ghirlanda (293), o nel timpano (294). A volte, i due uccelli sono invertiti e volti in fuori.

E da per tutto, con una abbondanza meravigliosa sono profuse tutte le cento deviazioni o combinazioni che la fantasia inventiva seppe creare, non solo associando l'uccello a tutti quasi i simboli correnti, come il grappolo, il vaso di fiori o di frutta, il serpente e via dicendo (295), ma usando anche in modo decorativo uccelli nelle basi dei candelabri, uccelli nei capitelli delle colonne, nelle volute dei fregi (296). Certamente, questa ricchezza era decorativa, nel senso dato a questa parola in principio, perchè un motivo prettamente simbolico può anche esser usato per ornamento, ma l'origine di tanta profusione, specifica dell'arte sepolcrale, doveva esser simbolica. Si tratta, com'è ovvio, di simbolismo inconscio nei moltissimi casi in cui l'uccello si combina con motivi ornamentali (297), e di simbolismo cosciente nei motivi dell'uccello colla farfalla, e dei due uccelli affrontati.

4) Dicesi — così un mito platonico del Fedro — che vi fossero uomini già prima della nascita delle muse, e dopo che quelle furono nate e nel mondo fu comparso il canto, alcuni di quegli uomini fossero presi da tanto piacere che per il canto dimenticarono il cibo e la bevanda, nè si avvidero così di morire. Da loro è venuta la specie delle cicale, che ebbe dalle muse il dono di non sentir bisogno di cibo, ma di poter, senza mangiare nè bere, continuamente cantare fino alla morte, e allora, facendo ritorno alle muse, annunziare loro chi degli uomini di quà onori ciascuna di esse.

(292) Solo per maggior compiutezza ricordo i due uccelli (colombe?) affrontati o volti verso l'esterno che si vedono sotto i letti tricliniari nelle scene di banchetto dipinte nella necropoli etrusca di Orvieto. Sono generalmente schematici (Conestabile *Pitture murali a fresco e suppellet. etrusche* Firenze 1865 Tavv. III 2, IX). Con ciò non intendo avvanzar ipotesi.

(293) Altmann N. 35; Brunn *Beschreib. der Glypt. zu München*, München 1868 N. 172 (sotto). — *Mon. Matth.* III 61, 4; (sopra), III 65, 1. 69, 2; 73, 5 (sotto). Clarac II tav. 253 N. 585 (sopra) Dütschke I 73, 102 (sotto).

(294) Bouillon III *cippes* IV 57. Un sarcofago (*Arch. Ztg.* 1861 tav. CXLVIII, 1) mostra nel coprchio a d. e s. dell'iscrizione i due uccelli soliti. Notevoli gli uccelli simmetrici sospesi nel campo senza base, in Piranesi *Vasi e candelabri* tav. 82, 89.

(295) Ciascuno di questi motivi associati verranno trattati in seguito, a suo luogo. Vedi esempi alla nota 299.

(296) Benndorf-Schoene p. 314 N. 448: sulle basi di candelabri. CIL. VI 10238: nei capitelli delle colonne. Benndorf-Schoene N. 543 sui capitelli di tripodi a d. e s. del cippo. Altmann 154, nei capitelli delle colonne. Benndorf-Schoene p. 89 N. 149 tra le teste d'ariete e il gorgoneion, in alto. Dütschke III 217, nei fogliami del fregio ecc.

(297) P. es. *Mon. Matth.* III 59, 2; uccelli accoppiantisi. — Schreiber N. 105, Amelung tav. 75. Altmann 68, Dütschke III 458: uccelli con vermi. — *Mon. Matth.* III 73, 1; Bouillon III *cippes* III 36: Benndorf-Schoene p. 314 n. 448: Altmann 80, 16, 21: Michaelis p. 441 N. 16 Benndorf-Schoene N. 264: uccelli con insetto. — Amelung p. 447 N. 198, Altmann

Ricordo questo mito platonico (298) perchè può avere la sua importanza per l' esegesi del motivo della *cicala*, di cui diremo ora. E valga il vero, togliendo il grande filosofo la materia dei suoi miti dalla tradizione popolare e dai misteri pur rimaneggiandola liberamente, i suoi miti sono, relativamente, dei documenti per quanto riguarda il folklore. Tanto più ciò vale per il mito delle cicale che non ha, nel dialogo, nessun nesso filosofico vero e proprio, nè scopo, e che quindi difficilmente avrà subito rimaneggiamenti e adattamenti soggettivi per servire a una idea (299). Infatti ci sono altre testimonianze che provano il concetto sovrumano in cui gli antichi tenevano la cicala.

Anacreonte dice la cicala diletta alle muse, diletta a Febo, simile agli dei (300), e Omero paragona i nobili agoretì alle cicale (301). Il carattere mistico delle quali è anche dimostrato dalla letteratura epigrammatica greca in morte di cicale, alla quale la tinta satirica non toglie un certo colorito mistico (302). Il che tutto è confermato anche da alcuni tipi monetari greci nei quali ricorre la cicala.

I conì greci più antichi avevano carattere religioso (303), poichè il conio era una garanzia che la moneta era buona, ed equivalevano a una invocazione agli dei, quasi chiamandoneli in testimonio. Era insomma l' espressione concreta di una caratteristica religiosa dell' antichità, di porre le proprie azioni sotto il patronato, quasi la responsabilità, degli dei.

I greci comprendevano l' utilità della moneta buona e avevano su questo punto una teoria molto affine alla moderna considerandola come un intermediario di scambio, di peso e qualità determinati, adottato per comodità (304); ma più che la teoria influi sulla qualità della moneta il sistema sociale greco, la coesistenza di molte città autonome, per le quali la buona monetazione era una necessità, salvo il veder la propria valuta respinta dalle altre città. Per queste ragioni, era d' uopo di affermar solennemente, di garentire la bontà della moneta; e il conio la affermava richiamandosi alle credenze religiose. Non solo: il conio, per non perder il suo valore, doveva esser noto a tutti, doveva ri-

9, Benndorf-Schoene N. 189 Altmann 75, Schreiber N. 105 uccelli con nido. — *Mon. Matth.* III 57, 1, Altmann 188, Matz-Duhn 3904, uccelli e lauro; Michaelis p. 378 N. 231, beccanti da canestro di frutta. — Michaelis p. 405 N. 325, CIL. VI 5300, 5444, Dütschke III 472: uccelli e vaso. — Amelung p. 470 N. 340 a, Bouillon III *vippes* II 5: uccelli beventi da vaso. — CIL. VI 1446, 16365, 29859, 28107: V 7454, vaso di uva fra due uccelli. — CIL. I 5377, rosa tra due uccelli. — Benndorf-Schoene N. 305 b, Brunn *Glyptotek* N. 283, Altmann 150 Benndorf-Schoene N. 189 uccelli e serpente. — Benndorf-Schoene V 138 e 570 uccelli e vaso rovesciato. — Dütschke IV 212: uccello che afferra da un vaso un serpente ecc.

(298) Plato *Phaedr.* 41 [Hermann].

(299) Cfr. Zeller, *Gesch. d. gr. Philosophie* II 1, p. 580 e nota.

(300) Anacr. XXXIV (XXXII) v. 12 ss.; [Rose] φιλέουσι μὲν σε Μοῦσαι | φιλέει δὲ Φοῖβος αὐτός, | λιγυρὴν ὃ ἔδωκεν οἰμῆν· | τὸ δὲ γῆρας οὐ σε ταῖρει, | σοφῆ γηρετέζ, φίλυμεν.

(301) I' 150 ss. [Dindorf]: ἀγορηταὶ ἐσθλοὶ, τεττίγεσσιν ἐοικότες, οἵτε καθ' ὕλην | δένδρεω ἐφεζόμενοι ὅπα λειψίεσσιν ἴσῃσιν.

(302) Ant. Pal. VII 120: Ἀκριδοὶ τᾶ κατ' ἀρουραν ἀηδόνι, καὶ ὀρουκοίτα | τέττιγι ξυδόν τύμβων ἔτευξε Μυρῶ κ. τ. λ. Cfr. Maass *Orpheus* p. 235.

(303) V. Curtius *Ueb. den relig. Charakter d. griech. Münzen* — Monatsber. Akad. Berlin 1869 p. 465 ss. Cfr. *Num. Chronicle* 1870 p. 91 e *Zeitschr. f. Num.* I p. 267, e specialmente Gábrici *Sul valore dei tipi monet. nei problemi stor. etnogr. e religiosi. Atti Congr. scienze stor.* Roma 1903 p. 57 ss.

(304) Arist. *Polit.* A 9 (1257 a 33 ss.) [Sussemihl]...

ferirsi a credenze popolari, e aver, in altri termini, carattere universale. Per questo rispetto non solo le monete greche sono prodotti di arte religiosa, ma hanno anche un valore documentario altissimo.

Tre sono i tipi che mostrano la cicala e che possono dar qualche lume sul suo significato: una tetradracma argentea di Messina, del V° secolo, che mostra un carro a mule guidato da una donna e nel rovescio, tra altri motivi, una cicala; una moneta d'oro di Tauromenium del III° secolo che reca una testa di Apollo e nel rovescio una cicala o un'ape; e una moneta bronzea ateniese del III° secolo con la testa di Demetra e una cicala al rovescio (305). Il terzo tipo è il più chiaro e allude ai misteri eleusini nei quali entravano le cicale, ma il più interessante è la tetradracma di Messina. Il carro a mule aveva probabilmente origine da un ἀνάθημα in onore di Giove Olimpico o della città per una vittoria agonistica (306), ed è motivo agonistico frequente sulle monete di Messina con qualche variazione di poco conto (307). Ci spiegheremo facilmente perchè a un motivo agonistico si associasse la cicala se pensiamo quale importanza avesse per le città greche una vittoria agonistica: l'ingresso di Exainetes, in Agrigento, per esempio, dopo la vittoria olimpica del 412, su un cocchio scortato da trecento bighe tratte da candidi cavalli, fu un'apoteosi (308); e sarebbe superfluo ricordare Pindaro (309). È facile dunque comprendere che la cicala compariva insieme ai motivi agonistici come un simbolo di immortalità.

Però le monete d'oro di Tauromenium già citate mostrano una testa di Apollo e al rovescio una cicala o un'ape, prova che i due simboli erano equivalenti. Vediamo dunque che dottrine simboleggiasse l'ape per dedurne il valore della cicala.

L'ape era simbolo delle più alte e importanti manifestazioni della vita. Il miele era stimato un dono celeste (310), e Aristeo si procacciò la immortalità inventandolo (311). Le Melisse erano anche le sacerdotesse di Demetra e Persefone ed erano dette Μελιτώδαι (312). Le api fecero con cera e penne un tempietto che per ordine di Apollo fu mandato agli iperborei (313).

εἰς ἀνάγκης ἢ τοῦ νομισματικῆς ἐπορίσθη, γράσει... τὸ μὲν πρῶτον ἀπλῶς ὁρισθὲν μεγέθει καὶ σταθμῶν, τὸ δὲ τελευταίον καὶ χαρακτηριστῆρα ἐπιβαλλόντων, ἵνα ἀπολύσῃ τῆς μετρήσεως τούτου. Cfr. Lenormant *La monnaie dans l'ant.* Paris 1878-9, III p. 1 ss.

(305) Head *Hist. numoi*, pp. 134, 166, 325. Cfr. un sextans di Tuder con tridente e cicala e una moneta ateniese del III° secolo con nome e cicala (Head p. 19 e 331).

(306) Head p. 93. Cfr. Pind. Ol. VI 22 [Schröder]: Ζεῦξον ἤδη μοι σθένος ἡμιόνων — Ol. V ss. ἀέθλων τε πεμπαμέροισ ἀρίλλαις | ἵπποισ ἡμιόνοις τεμοναμπυχία τε.

(307) Head p. 134 ss.

(308) Diod. XIII 82. [Dindorf].

(309) P. es. Ol. III 43 ss. [Schröder]: Νῦν δὲ πρὸς ἐσχατίαν θήρων ἀρεταίων ἰκάνων ἄπειτα | οἴκοθεν Ἴερκλέος σταλῖν. τὸ πρῶτον δ' ἔστι σοφοῖς ἀνάκτον κάσφοις

οὔ μιν διόξω· κεινὸς εἶν — Ol. VIII 15 ss. Τημόσιονες ὑμεῖς δ' ἐκλήρωσθην πότιμος | Ζηνί γενέθλα — Pyth. II 64 ss. φαι καὶ σὲ τὰν ἀπείρονα ὄβαν εὔρειν. — Isthm. VI (VII) 23 ss. φλέγεται Φωπλόκοισι Μοίσαις μάρτυρ' ὃ ἡμιόνωμ δέδωκε κοινόν ἴαλος — Isthm. I 64 ss. εἴη μιν εὐφρόνων πτερόγεσσιν ἀεθέντ' ἀγλαῖς | Πτεροῖον.

(310) Verg. Georg. IV 1 [Postgate]: acris caelestia dona exsequar.

(311) Schol. Pind. Pyth. IX 115 [Hyene]: ἔστι δὲ καὶ τοῦ μέλιτος εὐρετὴς ὁ Αἰρισταῖος ὃ δὲ τῆς ἀθανασίας δέκατον μέρος φήθησαν εἶναι.

(312) Schol. Pind. Pyth. IV 106 [Hyene]: μελίστας κορῆος μὲν τὰς τῆς Δῆμητρος ἱερσίας φασί, καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰς πάσαις, διὰ τὸ τοῦ ζώου καθαρόν.

(313) Paus. X 5, 7 [Schubart].

Non minore importanza mitologica e rituale aveva il miele. Il nome di Briseo era connesso con Britomartis e con Brisa, dall' etimo βλῆταιν = cavar il miele dall' alveare. Una ninfa di nome Brisa aveva educato Bacco e gli aveva appreso ad estrarre il miele dal favo (314). È noto poi il mito di Glauco, risorto dopo aver gustato una bevanda di miele (315). In sacrifici funebri si usava il miele e questo entrava anche nei sacrifici agli dei chthonii: nelle tombe si poneva una focaccia di miele per placare Cerbero (316). Pindaro, infine, chiama la Pitia « ape di Delfo » (317).

Abbiamo appena adombrata la enorme fioritura mitologica e rituale sorta intorno all' ape e al miele. Ora se intorno alla cicala i miti erano meno ricchi e numerosi, ciò non toglie che, per quel che si sa, essa avesse dei punti di somiglianza con l' ape (318), e vederla sostituita a essa nelle monete di Tauromenium ce lo conferma. La cicala dunque è usata sulle monete come simbolo di immortalità e di mistero: ma su quali monete? — Su monete della bassa Italia: qui dunque (senza negare che lo fosse anche altrove) era diffuso questo complesso di credenze e da qui certo, se si ricordano i tanti nessi mitologici tra Roma e la Magna Grecia, la tolse l' arte romana.

A proposito della quale ricorderemo anzi tutto la cicala di cristallo bianco trovata a S. Remo, entro un' urna vitrea contenente ossa combuste (319), alla quale fa quasi da commento una epigrafe sepolcrale (320), che dimostra la connessione della cicala col l' oltre tomba, così come altre figure plastiche trovate nelle tombe, dimostrano la connessione di altre idee con l' al di là, quali le navicelle, le frutta, le figure erotiche e simili (321). Per ciò non è meraviglia se nel cippo di Vestricius Hyginus (322) la troviamo connessa alla porta di Hades.

Questo cippo mostra, parallelamente alle due colonne scannellate che lo determinano a dritta e a manca, un piede di tripode a zampa di leone: di sopra, tra la cornice e il festone, una capra allatta il suo piccolo, fra due teste di ariete affrontate. I lembi della ghirlanda pendono giù lungo i tripodi. Entro questi sta la tabella e sotto, la porta di Hades aperta, sulla cui soglia due coniugi si danno la mano. La porta poggia sopra un

(314) Pauly-Wissowa *Real-Enc.* III 1 p. 855.

(315) Daremberg-Saglio *Dictionnaire* II 2 p. 1612.

(316) Rohde *Psyche*³ Tübingen-Leipzig, 1903 I p. 16 — Waser *Charun* p. 31 nota 7.

(317) Pind. Pyth. IV 106. Vedi altri esempi o miti in Robert-Tornow *De apium mellisque apud vet. significatione* Berolini 1893 (non esente da citazioni errate nel testo e nei numeri) e in Usener *Milch und Honig* Rhein. Mus. N. F. VII (1902) p. 177 ss. Cfr. Glock *Die Symbolik der Biene und ihrer Produkte in Sage, Dichtung, Cultus Kunst u. Bräuchen d. Völker* II ed. Heidelberg 1900.

(318) Notevole è rilevare che l'ape aveva anche carattere chthonio per l'abitudine di porre gli alveari nelle cavità del suolo (V. Cook, *The bee in greek mythology*, Journ. of hell. stud. 1895 (XV) p. 1-24).

(319) *Not. scavi* 1879 p. 56.

(320) CIL. VI 14404=Bücheler 1638: In cinere versa tunuloque inclusa cicadae.

(321) Martha *L'art étrusque* Paris 1889 p. 115 fig. 108 (nave di bronzo trovata nella tomba del duce a Vetulonia) Biardot *Terres cuites* tav. II 2, III, IV (grappoli e frutta di terracotta trovati in tombe greche), *Ibid.* tav. VI (falli e kteis di terracotta), Martha *Catal. des figurin. en terre-cuite du musée de la soc. archéol. d'Athènes* Paris 1880 N. 628 (Figurina con testa a becco di uccello, che presenta a mani stese un frutto, trovata a Egina, in una camera sepolcrale). Pottier-Reinach *Nécropole de Myrina* p. 150 (croci funebri trovati in tombe) ecc.

(322) Altmann N. 204.

basamento o altare che reca effigiati due uccelli i quali si disputano una cicala. Nei lati stretti, allori con corvi. I vari elementi hanno tutti un forte colorito simbolico; la capra è verosimilmente una derivazione veristica della Amaltea allattante Giove, pure usata su monumenti funebri (323); e i tripodi, per quanto ridotti a motivo ornamentale, contengono tuttavia un accenno religioso e derivano dai tanti tripodi così frequenti su cippi (324).

Questi stessi tripodi si vedono poi nei due lati minori del cippo e sostengono un corvo, animale di significanza funebre che nella ceramografia interviene assai spesso in scene di morte violenta (325), e nei cippi ricorre spesso nei lati minori, sopra un tripode (326).

Sarebbe superfluo poi soffermarsi alla porta di Hades della quale del resto sarà detto più innanzi: piuttosto notiamo la struttura in forma di ara. E osserviamo ancora che questa cicala è di proporzioni enormi, grossa quanto la testa degli uccelli che la tengono nel becco. Quanto al motivo in sè, crediamo di vedere una analogia intrinseca fra la disputa degli uccelli contendentisi l'insetto e la lotta che si immagina svolgersi nell'animo dei due coniugi in procinto di separarsi per sempre, ricordando il monumento di Marcus Argentarius il quale mostra una cicala ed esprime appunto questo concetto di una separazione crudele e violenta (327). Ma non vogliamo insister troppo su tali ipotesi, piuttosto citiamo ancora l'importante cippo di M. Aemilius Candidus che sotto la ghirlanda reca effigiato un uccello con cicala, e nei lati minori uccelli con lucertola, un serpe, una farfalla (328).

III.

I SIMBOLI DEL VIAGGIO DELL' ANIMA VERSO GLI INFERI.

1) L'anima separata dal corpo si avvia verso il mondo degli inferi. Il simbolo non rappresenta ora, come i precedenti, un concetto semplice ma una azione continuata che non può esser riassunta o sintetizzata da un semplice segno: perciò il simbolo si complica e diventa allegoria. L'espressione plastica si fa più vasta e complessa e movimen-

(323) CIL VI 26494, 26860.

(324) CIL VI 24760, 14066; Clarac 618, 409, Altmann 122: tripodi agli angoli. — Dütschke V 283, Matz-Duhn 3929: Stelo di tripode a d. e s. — Dütschke V 269, Altmann 177: tripode tra grifoni ecc.

(325) Pellegrini *Catalogo* 192: A) Ecolle uccide una amazzone, a d. un greco ne trafigge un'altra, a s. un amazzone uccide un greco, Fra le gambe dell'eroe, un corvo. Br. Mus. B 542 (Walters II 254): Achille in agguato di Polissena. Sulla fonte un corvo. Così in Br. Mus. B 324 (Walters II, p. 28 fig. 36) e in *Forman collect.* N. 308 e tav. De Ridder *Catalogue* N. 269: Hermes incatena Cerbero. Dietro a questo un cervo su

pilastro.—Il corvo è nel mito equivalente all'anima: Plin. II, N. VI 174; Aristoteae etiam (animam) visam volentem ex ore in Proconneso corvi effige.—CIL. XI. 3987 Amelung p. 160 N. 8 p. 538 N. 351 a, p. 708 N. 509 a p. 781 N. 680 ecc.

(326) Amelung *Shulpturen*, p. 168 N. 8. p. 538 N. 351 a; p. 781 N. 686, Benndorf-Schoene p. 173 N. 264 ecc. Per il significato funebre del corvo, vedi più innanzi.

(327) AP VII 364: Τὸν γὰρ κοιδὸν Ἄιδης, τὴν δ' ἐτέρην ἤρασαν, Περσεφόνη.

(328) Matz-Duhn III 3936.

tata, il numero delle figure aumenta, le difficoltà tecniche diventano maggiori. La ricerca del contenuto simbolico è ora molto più agevole, perchè, se il valore di un segno può esser incerto, non così può dirsi per il valore di una scena. Il primo potrà anche esser decorativo, la seconda non lo può essere se non in quanto la sua presenza abbellisce un monumento. Una scena complessa ha necessariamente un significato, presuppone una intenzione, un artificio nel modo di disporre le figure: un artista può scolpire un segno senza volergli dare un significato, ma non può, colla medesima indifferenza, scolpire una scena, nè chiedersi perchè la tal figura stia sul carro, la tal altra in barca, e via dicendo. Si tratta dunque di simbolismo cosciente.

2) Il viaggio dell'anima verso l'oltre tomba è rappresentato o come *terrestre* o *marittimo*: nel primo caso certamente, nel secondo probabilmente, l'origine del motivo è etrusca. Gli etruschi solevano rappresentare Charun nell'atto di guidare il cocchio di Hades (329) e come la barca di Caronte diventò, nelle figurazioni greco-romane, la navicella che conduce il morto agli inferi, così il cocchio di Charun diventò per gli etruschi il cocchio sul quale il morto si avvia agli inferi, figurato in scene di carattere familiare cogli altri membri di famiglia, tanto in rilievi di urne (330), quanto in pitture murali, accentuando a volte il significato della scena col farla presenziare da demoni o furie (331). Da queste rappresentanze deriva il soggetto romano del personaggio in carro, che riproduce esattamente il motivo etrusco, salvo trasformazioni determinate certo da usanze paesane come le quattro ruote e un solo animale, frequenti assai nell'alta Italia (332), o come il motivo di un sarcofago di Pisaurum che mostra nel lato destro un fanciullo su carro tratto da un asino, e nel lato sinistro un uomo con verga che conduce un fanciullo montato su altro asino (333), motivo che è quasi una parodia, adattata forse a usanze paesane, del Charun etrusco che guida il morto: la verga deriva probabilmente dal martello che tiene il demone. A volte certo il motivo vuol semplicemente alludere

(329) Waser *Charun* p. 143 N. 38: Charun guida Hades che rapisce Proserpina.

(330) Michaelis p. 499 N. 97: Due uomini e una fanciulla su quadriga. Un servo guida i cavalli, due uomini da d. vengono loro incontro. Dütschke I 6; quadriga con cocchiere. Una figura vi sta salendo. Una donna guida un bambino verso la quadriga. Dietro al primo cavallo, un uomo. Dütschke IV 387: guerriero e auriga su carro. Dütschke III 318 uomo con chitone seduto su cavallo, uomo a piedi che ne tiene le briglie. Nell'angolo donna con doppio manto colla s. sulla spalla di lui. Martha p. 144 fig. 259: morto a cavallo guidato da Charun. Cfr. Gori *Mus. etr.* I 64, 2 Dütschke IV 601, 608. Martha p. 371 fig. 259, p. 357 fig. 246. Gori I 169, 2. Dennis II p. 184 ecc.

(331) Martha p. 357 fig. 246: Uomo e donna su biga tratta da mule, guidata da cocchiere, sotto un om-

brello. Furia alata con serpente nelle mani. Conestabile *Pitture murali* tav. VIII, 1: Figura palliata e coronata di lauro su biga: dietro ai cavalli, furia alata con rotolo. Ancora: Inghirami *Mon. Etr. Ser.* I, 78 Dennis I p. 158 *Monumenti dell'Inst.* 1865 tav. 19 ecc.

(332) Dütschke IV 489 carro a due ruote tirato da cavallo, e sopra un uomo: IV 482 carro a quattro ruote con uomo e auriga. IV 560: carro a due ruote, donna e auriga. CIL. III 10558 carro carico con donna. Così CIL. III 10553, III 1650, VI 20189 *Mon. Matth.* III 55, 2. CIL. III 3644, XIII 4408, 6304, V, 3802. CIL. III 3644 banchetto e sotto due donne in biga. Sdoppiamento ornamentale CIL. XI 4578: carro tratto da cervi e sotto un canestro pieno. A d. e s. dell'epigrafe.

(333) CIL. XI 6334.

al mestiere del defunto (334), ma evidentemente questa spiegazione non giustifica la gran frequenza del motivo e la sua localizzazione speciale nell'Italia superiore, se non ammettiamo che i cocchieri fossero in quei siti più che altrove vaghi di tramandar ai posteri il ricordo della loro professione. Del resto abbondano su cippi romani le figurazioni che, come queste del carro, a prima vista parrebbero alludere ad attitudini o episodi della vita del defunto e che invece non hanno, nè possono avere questo significato (335): per cui bisogna esser ben guardinghi nel riferire un motivo a casi domestici, o alla professione o simili, anche quando ciò pare logico e certo. — E questa frequenza del motivo nell'alta Italia ci induce a ritenere che fosse di origine etrusca piuttosto che asiatica, per quanto i cocchi funebri di argilla e di creta (336) dimostrino che la tradizione in Asia era ben forte. Senonchè questa tradizione poggiava su un concetto speciale, sull'eroizzazione del morto che veniva rappresentato su un cocchio, distinzione regale o quasi (337) che appare già su stele micenee, sul sarcofago di Atheniau (Golgos) su quello di Amathus del satrapo (338), concetto che assolutamente non è espresso nei motivi analoghi romani, tranne forse, per quanto so, nella rappresentanza di un vaso fuso, trovato in una tomba presso Mürtenbach, che mostra quattro aurighi su cocchio, ciascuno dei quali ha scritto appresso il proprio nome, mentre vicino si svolge una caccia alla lepre (339): l'accostamento della caccia e di personaggi in cocchio ricorda assai da vicino le analoghe rappresentanze di sarcofagi asiatici; ma non si può negare che gli aurighi sul carro possono anche simboleggiare il viaggio, e che la caccia alla lepre può aver una intenzione erotica, come altre scene eguali di cui diremo più avanti. Che non si tratti di scene di genere, lo dice, credo, il nome scritto vicino a ognuno dei personaggi.

Da questo motivo, che riterremo dunque di origine etrusca, deriva indirettamente l'erote su quadriga dei monumenti romani (340), frutto di una contaminazione del carro etrusco e dell'erote italioto non senza forse qualche lieve influenza delle furie alate etrusche colle quali l'erote sul carro ha una lontana somiglianza esteriore. Questo motivo a sua volta sentì l'influenza del ratto di Proserpina, allegoria chiarissima abba-

(334) Dütschke IV 35: carro con due muli. Il morto era mulattiere. Allude anche certo a professione CIL. XIII 5489: carro tratto da un mulo e sopravvi un uomo con un modio sulle spalle. E così forse CIL. XIII 264: due carri a muli, il primo con cocchiere e due fanciulli, il secondo con bagagli.

(335) P. es. Altmann 109: fanciulla con tunica manicata e toga che tiene nella s. una colomba (?) nella d. un grappolo. Presso a lei un canino e una colomba (la morta aveva 1 anno e 6 mesi). Michaelis p. 643 N. 81: cavaliere che trafigge un leone, e un orso che esce da una grotta (il morto aveva 1 anno) CIL. XIII 8313: due leoni addentano a un braccio un fanciullo (il morto era legionario). XI, 1764 carro a due cavalli con sopra uomo e donna preceduto da un cavallo e un

fanciullo e seguito da un uomo e un fanciullo (la morta aveva 12 anni). III 2712; fanciullo con scudiscio che tiene un cavallo (il morto era soldato e aveva 30 anni); XIII 8693: saltatrice (il soldato morto aveva 35 anni).

(336) Cesnola *Cyprus* London 1877, p. 331. Furtwängler *Samml. Sabouloff* II, p. 11, 3; 13, 2.

(337) Benndorf *Das Heroon von Giolbaschi*, Wien, 1889 p. 31.

(338) Furtwängler *Samml. Sabouloff* Einl. p. 22. Perrot-Chipiez III fig. 419, 2120, 421, 415, 416, *Arch. Ans.* 1894 p. 8 ss.

(339) *Arch. Ans.* XIII (1898) p. 74.

(340) Michaelis p. 317 N. 50.

stanza frequente (341): infatti accanto al semplice erote su quadriga troviamo un altro erote, pure su quadriga, ma in atto di rapire la morta il quale ha l'atteggiamento stesso e gli stessi attributi di Hades nell'atto di trar seco Proserpina (342): anzi sotto al carro di lui si vede un serpente che si comprende benissimo quando figura nel ratto della dea (343), ma che non ha nesso con l'erote, e si spiega come una derivazione del primo motivo. Nè basta: la morta, che l'erote cinge a mezzo il corpo e riluttante piegasi indietro alzando il braccio sinistro oltre il capo, è una copia della dea che resiste al rapitore (344). Un altro rilievo poi mette in altra forma l'erote in relazione col ratto di Proserpina, facendolo guidar il cocchio (345). È dunque chiaro che in questo motivo si sono fuse tre correnti: l'etrusca col cocchio, l'italiota con l'erote e la romana col ratto di Proserpina, formando un tipo complesso forse unico nel suo genere (346).

3) Il viaggio del morto si figurava anche fatto per mare, giusta tradizioni antichissime. Da un lato ricordo le figurazioni egizie risalenti al 2800 a. C. trovate in una camera della piramide di Cheope (347), e l'uso egizio di porre navi nelle tombe (348), e le rappresentazioni di navi, opera degli Eretri, presso Babilonia, ricordate da Filostrato (349); dall'altra la fiorente tradizione letteraria di Omero, Pindaro, Platone (350) e la tradizione affine dei fiumi acherontei che i morti varcano (351). Senonchè la tradizione egizia ci pare troppo lontana per poterle riannodare quella romana e la tradizione greca non lasciò tracce di sé sui monumenti attici ed ellenistici, cui i Romani avrebbero potuto attingere, i quali mostrano bensì spesso figure di defunti seduti alla riva del mare o presso a una barca, ma in relazione a casi della vita o al genere della morte — questi monumenti provengono per lo più dalle isole — e non nell'atto di un vero e proprio viaggio (352); figurazioni che non hanno riscontro nell'arte romana.

(341) Sarcofagi: Matz-Duhn 3069, 3904, 3921, 3923. CIL. VI 13539, 29566. Dütschke I 77 — Cippi: Altmann 98 Overbeck *Atlas XVIII* 1, 2, 3. CIL. VI 25750, 15740. Cfr. Förster *Der Raub und die Rückkehr der Persephone* Stuttgart 1874 p. 123 ss. (cippi), p. 131 ss. (sarcofagi).

(342) Gall. *Giustiniana* 147. Piranesi *Vasi e candelabri* 96.

(343) Overbeck *Atlas XVIII* 2 e 3. Matz-Duhn 3069, Altmann 98.

(344) Overbeck *Atlas XVIII* 1 e 3.

(345) Overbeck *Atlas XVIII* 3. Förster *Raub der Persephone*, p. 127 N. 17.

(346) Queste idee di viaggio, in quanto nella loro estrinsecazione aveva parte il cavallo, possono aver contribuito a diffonder il motivo del defunto col cavallo, desunto dai motivi greci o italioi del morto eroizzato come in CIL. III 4316, 3677 VI, 3176, 3186, 3180, XIII, 3289, Dütschke II, 350 ecc. Furtwängler *Samml. Sabouroff*. Einl. p. 25. Bruna—Bruckmann *Denkmäler*

279. Arndt *Glyptotek* tav. 82 Heydemann *Marmorbildwerke* 507, ecc. Hamilton *Collect.* I 53 *Br. Mus.* F. 276 (Walters IV p. 130), Heydemann *Vasensamml.* 1985, 2022 ecc. Tanto più che anche gli etruschi rappresentavano a volte il viaggio come fatto col cavallo (Inghirami *Mon. etruschi* Ser. I, tav. VII). Questo motivo però si riferisce a volte a professione come, credo, in CIL. XIII, F. 7123: giovane con tunica, penula e calcei, con verga, fra due cavalli o muli.

(347) Kaufmann *lenseitsdenkmäler*, p. 179.

(348) Maspero, p. 116, 156.

(349) Vita Apoll. I 24 [Kaiser].

(350) Od. IV 563 ss. [Dindorf]. *Ἐγὼ* 170 [Flach]. Pind. Ol. II 126 s. [Schröder].

(351) Il. II 755, XIV 271, XV 37, [Dindorf.] ecc. Od. X 513, [Dindorf] Theog. ss. [Flach] Cfr. Waser *Charun* p. 11, Dieterich *Nekyia* (Leipzig 1808) p. 37 ss. Kaufmann *lenseitsdenkmäler*, p. 179.

(352) Friederichs—Walters 1009 (rilievo attico): Prora di nave su cui sta un uomo in atto triste: dietro a lui

tranne le poche, che, come le attiche, alludono al genere della morte (353). Invece intorno a Roma era diffusa l'usanza di porre navi nelle tombe: così nell'Italia meridionale, in Sardegna, nell'Etruria (354), denotando una tradizione fortissima, quale è la credenza rude e primitiva che il morto usasse proprio della barca messagli appresso.

Quanto al contenuto simbolico di queste figurazioni, l'obiezione più facile è questa: che esse alludessero a casi della vita o alla professione del morto, e assai opportunamente si potrebbe ricordare il monumento di Ti Claudius Severus, patrono della corporazione dei pescatori, che ha ripetuto su ogni lato il motivo di due uomini in barca (355), la nave con tre rematori e timonieri che vedesi sul cippo di Blussus marinaio (356) o di Carpus Pallantianus, adiutori del prefetto dell'annona, sul cui sepolcro vedesi un funzionario che porta a Roma l'Annona (357); o ancora il morto con in mano una fune e un'ancora del sepolcro di un romano annegatosi mentre si recava nella provincia (358). Ma all'obiezione e agli esempi si può rispondere, come già per il carro, che la frequenza dei motivi (359) non è proporzionata alla frequenza, per quanto grande la si voglia supporre, dei naufragi o al numero, sia pur ingente, dei naviganti, mentre sarebbe un ribellarsi alla ragione il non voler ammetter che la tradizione della nave, così forte come vedemmo, non penetrasse anche in Roma. Del resto sono note le parole di Seneca (360) le quali, benchè dette da un filosofo, hanno, se non mi inganno, un certo sa-

elmo e scudo. Friederichs -- Wolters 1799: uomo seduto in riva al mare (rilievo ellenistico, dalle isole), Pervanoglù, *Grabsteine* p. 70 N. 3 (stela tardiva, da Delos): uomo seduto tristamente su roccia. Sotto lui, barca con tre figure. (Cfr. p. 71, N. 6). Heydemann *Marmorbildwerke*, N. 73; uomo seduto su roccia in atto triste: innanzi a lui, una poppa di nave con timone e gomina.

(353) CIL. VIII 3017: fanciullo e fanciulla in barca « infelicissimis infantibus qui se in mare perierunt ». CIL. VIII 3058: uomo stante con fune e ancora « is in provincia defuit iturus ». Altri esempi in Altmann p. 252.

(354) *Journ. of hell. studies* 1886. p. 63. Perrot-Chipiez, IV, p. 84, fig. 83. *Anzeiger* VIII p. 98. Martha p. 115, Waser p. 31 nota 7. Se ne trovarono però anche in Egitto d'oro e di legno (Assmann *Nautisch-Archäol. Unters., Jahrbuch* VII p. 45) e a Cipro (Perrot-Chipiez III p. 516, fig. 382). A Creta nell'antro di Zeus Ideo (Orsi *Sui bronzi arcaici trovati nell'antro* di Z. I., *Mus. Ital. d'ant. class.*, Firenze 1886 p. 887). Non mi pare che ormai si possa credere col Pais che le navi trovate in Sardegna sono degli ex-voto militari per il felice ritorno dalla guerra (Pais *La Sardegna prima del dom. rom. Atti Lincei* 1881 Ser. III 7) p. 351.

(355) CIL. VI. 1872.

(356) CIL. XIII, 7067.

(357) Amelung p. 704, N. 587 a. Altri esempi: CIL. V. 7679: due delfini. Il morto era nocchiero. *Bull. Comm.* 1880 p. 20: nave. Il nome sodaliciario è « Naucelliorum ». CIL. XIII 4105: uomo in barca piena di merce, con remo in mano. Trimalcione che aveva fatto fortuna col commercio di mare esige sul suo sepolcro delle navi « plenis ventis euntes » (Petr. *Satyr.* 71). Questo è il caso forse del monumento di L. Munatius Faustus (Mau. *Pompei* fig. 296). Così accenna a spiegar questi motivi l'Altmann (*Grabstätten* p. 252, nota 4).

(358) CIL. III, 3058: is in provincia defecit iturus.

(359) CIL. XII 800: barca con prora a mo' di cigno, a prora due cigni, a poppa un delfino, XII 3797, barca ornata di teste di cigno, III 2627 navicella. Mau. *Pompei*, fig. 246: nave che entra nel porto a vele espanse. Michaelis p. 409, n. 356: A ogni angolo del cippo, nave piena di frutta. Matz-Duhn 2488 (sarcofago): due eroti remanti in barca sotto al clipeo. Matz-Duhn 2785 (sarcofago): Eros e Psiche in barca, in fondo una casuale, e un erote pesca col tridente. In un'altra barca, ancora Eros tira la rete, Psyche suona il doppio flauto. Cfr. 2786, 2787, 2788, 2789 Schreiber N. 21: barca con remo.

(360) Seneca ep. VIII 70; Praenavigavimus, Lucili, vitam. Cfr. AP. X 65: ποσειδῆς ἐκ πελάγους τούτων ἔγωγ' ἰμῆναι.

pore proverbiale e fanno supporre che l'analogia tra la vita e il viaggio per mare fosse popolare. Piuttosto è da ritenere che alcuni di questi motivi possano essere compendi delle figurazioni di Caronte in barca, tanto frequenti in vasi e rilievi greci (361), e passati ai cippi romani (362).

Lasciando ora i motivi veri e propri del viaggio veniamo alle tante deviazioni mitologiche che ci riconducono al mare e che se, come i motivi del viaggio, non si possono attribuire a simbolismo cosciente, tuttavia non si possono considerare come motivi ornamentali; cioè le *nereidi*, gli *ippocampi*, i *triloni* e via dicendo.

Le nereidi derivano probabilmente dall'arte etrusca che le usò spesso come motivo funebre (363), benchè insieme ad altri motivi marini esse compaiano pure dal III secolo in poi, su monumenti asiatici, attici e italoti, e in terrecotte asiatiche (364). L'arte italota a ogni modo contribuì alla formazione di questi motivi nel senso che i Romani vi introdussero l'erote italoto (365). Quel che importa osservare è che questi motivi preferiscono gli spazi più nobili, ricorrendo per lo più sopra o sotto la ghirlanda. Nel cippo di Dionysius (366) i due eroti con ariete marino stanno sotto il festone (sopra, due galli in zuffa); su quello di Ambivius Hermes, vedesi un erote su drago marino sopra il festone (367). Quello di L. Munatius Plancus Policlitus mostra l'erote con toro marino che sta sotto la ghirlanda poichè lo spazio superiore contiene il solito gorgoneion tra cigni (368); per la stessa ragione una nereide su ippocampo sta sotto il festone in un cippo con una dedica agli dei mani (369); ma stanno sopra l'encarpio un tritone con ninfa e ippocampo nel cippo di L. Vestiarius Trophimus (370). Invece quello di Ti. Claudius Geminus (371) ha sotto il festone un tritone con nereidi: naturalmente, poichè sopravvi sta Edipo colla sfinge. Ed è anche naturale che un ippocampo stia sotto la ghirlanda nel cippo di Rhodon (372) se lo spazio superiore è preso da un gorgoneion; per la stessa ragione sta sotto la ghirlanda un ippocampo nel cippo di Abascantus (373); sopra la ghirlanda sta un erote su cavallo marino nel cippo di P. Licinius Successus (374). Troppo lontano ci porterebbe un esame non dico di tutti ma di buona parte dei cippi che mostrano questi comunissimi motivi, e non ne varrebbe il pregio: piuttosto osserviamo che questi motivi ricorrono negli spazi nobili benchè fossero in complesso abbastanza semplici per poter adattarsi benissimo anche ai lati stretti, dove si vedono solo per eccezione. Del loro

(361) Waser *Charmn*, p. 105, ss.

(362) Dütschke V, 970: Barca in mare con prora a forma di cigno su cui sta Caronte in exomis remante. Dütschke I, 44: Sotto il medaglione del sarcofago, Caronte in barca, in mare.

(363) Conestabile *Des mon. di Perugia etr. e rom.* Perugia 1855-70, tav. 82, 1-3; 22, 4; 17, 1; 19, 1. Dütschke, II, 514.

(364) Benndorf, *Heroon* p. 229 s. *Athen. Mitt.* 1888 p. 376 p. 381. *Bullett. nap.* III, t. p. 93 (in camera sepolcrale della bassa Italia). Furtwängler *Samm. Sabouroff*, II, 76; Pottier-Reinach *Nécrop. de Myrina* p. 339 ss. Fröhner *Terres cuites* t. 26.

(365) CIL. X, 1807 stesso. Altmann 35: erote e drago marino. Dütschke III, 498: due eroti con ariete marino. Altmann 55: erote su toro marino.

(366) Dütschke III, 498.

(367) Altmann, 35.

(368) Altmann, 55.

(369) Barbault, *Récueil* tav. 31, 3.

(370) Bouillon, III *cippes*, II, 4.

(371) Altmann, 90.

(372) Dütschke III, 203.

(373) Matz-Duhn, 393 f.

(374) Altmann, 102.

contenuto simbolico poi, rispetto al viaggio del morto, fa fede il cippo di Orchivia (375) che mostra sotto il festone un ragazzo giacente su un ippocampo. La figurazione non può riferirsi evidentemente alla morta, e il ragazzo è così diverso dai soliti eroti che non possiamo confonderlo con essi. Esso è, secondo noi, una figurazione generica del morto in viaggio sul mare, di cui i motivi analoghi con eroti sono una idealizzazione.

4) Un altro motivo anche più comune dei precedenti abbiamo riservato per ultimo perchè pare a noi anche più profondamente simbolico di essi, mentre invece fu sempre trascurato o considerato tutto al più come decorativo, cioè il *delfino*.

Dobbiamo richiamarci a quel che si è detto da principio sul simbolismo nell'arte antica. Già vedemmo come per un processo naturalissimo il tutto venisse simboleggiato colla parte, il sito col contrassegno, come l'edificio con la colonnetta, la nave colla prora e via dicendo. Ora questo processo si applicò anche al mare che venne simboleggiato dal pesce o più spesso dal delfino, sì che in numerosi monumenti si vedono scene di navigazione, di persone nuotanti, di pescatori, nelle quali il mare manca del tutto ed è sostituito da pesci o delfini. Un curioso ariballo attico, per esempio, mostra una giovinetta nuda accosciata, con un piatto di frutta, verso la quale nuota un erote: manca del tutto l'acqua, e sotto la figura nuotante si vede un pesce (376). Un vaso italioto mostra Frisso ed Elle sul montone: il mare, parte integrante del mito, manca ed è simboleggiato da deità marine e pesci (377): numerose sono poi le figurazioni, mitologiche o no, in cui si vedono navi, presso alle quali stanno delfini a sostituir il mare (378), di guisa che il delfino diventò un vero simbolo del mare, scomparso per quel processo di semplificazione già esposto altrove (379). Anche nei monumenti romani, come nelle monete o nella ceramografia, esso sta sotto la nave a significar il mare (380), e un singolarissimo cippo del Laterano (381) ci dimostra che il delfino e il mare erano, nel concetto, tutt'una cosa. Fra le due teste di ariete mostra una conchiglia dalla quale piove acqua abbondante, che invade tutta la faccia del cippo, e dentro vi nuotano pesci e del-

(375) Matz-Duhn, 3942.

(376) Froehner *Collect. Eugène Piot.*, Paris 1890 p. 34, N. 123.

(377) Patroni, *Ceramica* fig. 34.

(378) Pottier *Vases du Louvre*, F. 123 (f. n.): corsa di navi. Sotto le anse della coppa due delfini. Froehner *Collect. Greau* p. 92, N. 375 (terracotta della Grecia propria): ratto di Criseide: un delfino sotto la prora della nave. *Head Histor. numor.* p. 667 (statera di Cizico, e moneta di Aradus): prora tra delfini: *ibid.* p. 746 (moneta della Mauretania) prora e delfino ecc. Altri esempi: Pottier *Vases du Louvre* F. 51 (f. n.): combattimento di Ercole e Tritoni. Nel campo a d. un delfino. Benndorf *Griech. Sizil. Vasenb.* tav. XXXII 4a, 4b: Teti e Peleo: un pesce nel campo. *Mon. dell'Inst.* XII 15. Mito di Teti: delfino e ippo campo.

Déchelette *Vases cév.* II p. 92 N. 559 e N. 556: pescatore alla lenza. Due grossi pesci innanzi a lui. *CIL.* XIII, 151, Nereide su cavallo tra cielo, (rosette o ruote = stelle) e mare, (=delfino, toro marino ecc.).

(379) Lo dimostrano alcune figurazioni in cui tanto il delfino quanto le onde sono espresse: p. es., *Head* p. 135 (tetradracma argentea di Cizico): delfino e onde. *Ibid.* p. 674: (tetradracma di Tiro): delfino su onde sotto di esso (in quest'ultime monete il delfino si è già scisso dal mare che però non è ancora scomparso).

(380) *CIL.* V, 1016: remo fra due delfini V 3439: tre delfini intorno a tridente. Matz-Duhn 3931: delfini e cavallo marino. Dütschke III, 203, delfino. Matz-Duhn 3941: due delfini colle code intrecciate, ecc. ecc.

(381) Altmann, p. 28, fig. 19.

fini ed anitre. Questa figurazione, che dal punto di vista decorativo sarebbe una stuttura, ma che nel rispetto simbolico è ammirabile, ci dice come il delfino non fosse punto divenuto un motivo ornamentale, ma, come nella pittura vascolare, un simbolo. Il quale compare spesso nel timpano (382) ma spesso anche, molto naturalmente, si piega e adatta a svariate deviazioni decorative comparando in fregio con altre figure, o in capitelli e simili (383).

IV.

LA PORTA DI HADES.

L'anima è giunta agli inferi e la porta di Hades le sta innanzi dischiusa. La porta di Hades dei monumenti sepolcrali ha una doppia origine: architettonica e mitologica. La tradizione architettonica risale alle note urne a capanna delle tombe a pozzo dell'VIII e VII secolo, il cui tipo continuò a ripetersi nei due secoli seguenti. Nell'arte etrusca ricorrono frequenti i sarcofagi a forma di casa. Un sarcofago di Bomarzo, per esempio, imita un tempio toscano del V secolo (384), un sarcofago di Corneto mostra colonne doriche e architrave (385). Questi sarcofagi, che imitano il tempio, recano effigiata, per maggior somiglianza, una porta nel lato stretto sinistro (386): usanza conservata anche nei sarcofagi romani (387).

Ma già nell'arte etrusca la porta si scinde dal complesso architettonico del tempio e diventa un motivo autonomo, riannodandosi alla tradizione mitologica della soglia infernale che i morti devono varcare, e subendo lo stesso processo di cui fa prova la colonnetta simbolo della casa, il delfino simbolo del mare, e simili. Ma divenuta simbolo del sepolcro fu idealizzata dal mito e diventò insieme il simbolo dell'oltre tomba, la porta di Hades, trapasso facile a spiegarsi chi pensi che secondo antiche credenze l'anima sopravviveva entro il sepolcro dove il suo destino era legato a quello del corpo (388), sicché la tomba veniva a esser tutt'una cosa colla dimora dell'anima, l'Hades dei periodi successivi. Come motivo autonomo essa compare nei cippi etruschi (389) e in tutti i numerosi soggetti etruschi che la connettono alle credenze sugli inferi e nei quali ormai non ha più carattere di porta sepolcrale, come quando ne escono leoni o demoni o grifoni (390)

(382) Matz-Duhn 3991; CIL, X, 3675; Altmann 81, 115; Dütschke III, 203, ecc.

(383) Altmann 275: delfini con le code intrecciate e conchiglie, formando un fregio. Altmann 104: delfini e tridente nelle mensole d'angolo che reggono figure di uomini barbati legati a lauri. Altmann 106: delfini come acroteri d'angolo nel coperchio. CIL, VI 8719 candelabri nei lati poggianti su delfini ecc.

(384) *Mon. dell'Inst.* I, tav. XLII.

(385) Amelung *Führer I*², p. 187. Il sarcofago di P. Volumnius Valens (Conestabile *Il sep. dei Volumni Perugia* 1855-70, tav. XL) ha la forma di un tempio. Uno dei lati stretti imita un muro, come una facciata di un tempio.

(386) Inghirami I, 13, 38. Gori III 25, 28. Conestabile *Mon. di Perugia*, 11 e 12. Brunn-Korte *Rilievi*, I XLV 21a (ne esce un uomo con cavallo), II LXV, 9: nei due lati stretti.

(387) Michaelis *Anc. Marbles* p. 470, N. 99. Robert *Sarkophagreliefs* III, XLVIII 308b. CIL, XI 6120, nei due lati stretti. Così Matz-Duhn 3929.

(388) Roscher's *Lexikon* II, s. v. Inferi p. 234 ss. Daremberg-Saglio *Dictionnaire* III, 1. p. 512 e testi citati.

(389) *Beschreibung* 1207.

(390) Conestabile, *Monim. di Perugia* t. LXXXI 1 e 4, t. XXIV, 5. Micali *Mon. per servire alla storia degli ant. pop. it.* Firenze 1832 tav. LIX. 6 e 7 tav. LX, Dennis I, p. 343, 385.

che le fanno a volte la guardia (391) o quando è custodita da Cerbero (392). E questo è tanto più importante in quanto non solo la porta simbolica di Hades, ma la vera porta del sepolcro fingevano gli Etruschi custodita da mostri, come vedesi nella grotta Campana e in una tomba a Vulci le quali hanno l'ingresso fiancheggiato da leoni di pietra (393), o come mostrano anche pitture murali (394). A volte ancora vedesi un demone che guida il morto verso la porta, oppure in atto di uscirne (395), oppure sta sulla soglia il morto (396), o ancora i vivi e l'estinto in atto di congedarsi (397).

La struttura del sepolcro a casa passò anche all'arte romana. Notevole è un'urna dei Platorini rettangolare, coi pilastri dorici agli angoli e nel mezzo, tra i quali si incurvano degli archi poggianti su pilastri minori, e coperchio con frontone (398). Un'altra urna, della collezione Barracco, imita un tempio con pilastri dorici agli angoli e colonne ioniche, una su ciascun lato stretto, e due nei lati maggiori; il coperchio è a due spioventi con frontone (399). Simile è l'urna di Q. Vitellius Ares (400). Un'altra urna (401) appare come un edificio tutto di pietre quadre; l'urna di Varia Amoeba finalmente (402), oltre ad avere i due soliti pilastri scannellati che sostengono l'architrave, imita con l'incrostazione dei lati minori un lavoro di muratura, e ha il coperchio squamato, imitante le tegole.

Questa struttura è mostrata anche dai sarcofagi, non solo romani, ma egizi, lici e ciprioti (403). Ricordo un sarcofago di Samo ornato di dieci colonne coniche, due nei lati stretti e tre nei lati maggiori, con letto sporgente (404), un sarcofago di legno di Panticapeum che riproduce esattamente un tempio ionico con sette colonne in lunghezza e tre in larghezza, tra le quali stavano figure di Niobidi, e tredici gradini che guidano al tempio (405). Un altro sarcofago con amazzonomachia, del IV secolo, è adorno di colonne doriche (406).

Sotto l'impero il vero sarcofago a tipo di tempio si modifica e dà origine al sarcofago a colonne, che comincia ad apparire nell'età antonina. Un sarcofago augusteo di Napoli preannunzia questa struttura con pilastri a fogliami e nicchie inghirlandate (407). Invece un altro del tempo degli Antonini mostra un tipo perfettamente sviluppato: è diviso in tre parti, una edicola e due nicchie, determinate da colonne scannellate con architrave in cui stanno sei figure. I coniugi stanno nell'edicola, e ogni nicchia accoglie una figura, mentre altre figure intercalano le nicchie e l'edicola (408). Un altro ancora

(391) Conestabile *Monum. di Perugia* t. 60. Martha *Beschreibung* 1302. Daremberg-Saglio III, I fig. 4055.

(392) Martha p. 184, Dennis II 85 Inghirami I, t. 9, 2.

(393) Dennis I 33, II 488. Martha p. 216. Così anche tombe liche e frigie.

(394) Dennis I 326, II 340, 352. Dennis II 30-6.

(395) Brunn-Korte II XLVI, 12a.

(396) Gori I, 158. Micali t. 104 *Beschreibung* 1319; Brunn-Korte I, XLV, 21a.

(397) Inghirami I, 28, 37 ss. VI I 3. *Beschreibung* 1307 ss. 1317. Gori I 84, 158, 188. Daremberg-

Saglio III, I, p. 512 fig. 4055.

(398) Altmann p. 20, fig. 12.

(399) Altmann p. 20, fig. 13.

(400) *Mon. Matth.* III 71, 3.

(401) Michaelis p. 379, N. 235.

(402) Altmann, 189.

(403) Altmann *Architektur*, p. 13.

(404) *Athen. Mitteil.* 1900 p. 208 ss.

(405) Altmann *Architektur* p. 14.

(406) Robert *Sarkophagreliefs*, II 27.

(407) Altmann *Architektur*, fig. 21.

(408) Altmann *Architektur*, fig. 22.

è diviso in cinque nicchie determinate da sei colonne scannellate con capitelli corinzi e archi con fregio di fogliami, entro cui stanno figure femminili (409). Un altro pure è notevole per cinque campi definiti da pilastri a capitello dorico e due colonne tortili agli angoli, con eroti nei campi (410).

Questo stile a colonne sarebbe derivato, secondo l'Altmann, (411) dalla porta di Hades. A noi pare che il dotto autore prenda il motivo della porta come il primo termine di un processo evolutivo, mentre ne è l'ultimo. La porta è, come si è veduto, un elemento architettonico che, per influsso della tradizione mitologica, divenne autonomo e simbolico, mentre invece la struttura architettonica a tempio si cambiò in quella a colonne e continuò la sua evoluzione stilistica nei sarcofagi, nel tempo stesso in cui la porta, divenuta autonoma, predominava nei cippi. La presenza della porta nei lati minori di alcuni sarcofagi a colonne segna il punto in cui i due motivi avevano acquistato la indipendenza reciproca, poichè la porta, se non è simbolo, non ha senso in questi sarcofagi che per lo storico rappresentano un ricordo lontano dell'antica struttura a casa, ma che della casa o del tempio non avevano nè volevano avere l'aspetto. E se lo stile a colonne rappresenta un'ulteriore evoluzione della porta come potevano coesistere i due motivi, dato che questa evoluzione doveva esser stata assai lunga per essere così radicale?

A lueggiar meglio il ragionamento, e cioè a dimostrar che la porta di Hades romana è un motivo autonomo e simbolico, osserveremo che essa non ha sui cippi generalmente un carattere architettonico, non ha cioè il carattere di una porta proporzionata alla facciata rappresentata dal cippo. Per esempio uno dei cippi che meglio riproducono l'aspetto di un tempio è l'urna di Q. Volusius Narcissus (412) che ha negli angoli due pilastri scannellati sostenenti un frontone con acroteri a palmette: sopra la porta sta la tabella e sopra questa un fregio con teste di ariete e palmette alternate. La porta è però di larghezza enorme, molto più larga che lunga, divisa in quattro campi verticali suddivisi in due orizzontali, e poggia sopra un podio ornato di bucrani e festoni. La porta dunque non solo è troppo larga, tanto che un artefice, anche mediocre, avrebbe notato il difetto, ma perde il suo carattere architettonico per cagione del podio ghirlandato simile agli altari con festoni e bucrani ellenistici (413). In un altro cippo (414) la porta occupa l'intera faccia del monumento e giunge fino al frontone che non è reale ma figurato. Invece nel cippo di Speratus (415), che ha forma di tempio con pilastri scannellati e capitelli corinzi e frontone con acroteri a palmette, essa è piccolissima, schiacciata dal enorme tabella e dalla ghirlanda che dai capitelli pende giù fino a mezza porta. Anche questa ghirlanda, che ricorre spesso in questi cippi (416) e che scende di solito fino davanti alla porta, ricordo dei festoni che si solevano appendere ai templi (417), dimo-

(409) *Mon. Matth.* III 16.

(410) *Mon. Matth.* III 14, 2. Ancora: Robert *Sarkophagreliefs* III 34-37 N. 126, tav. 38c. III, LXI 192; XCVIII 304, XXIV 83 XXXIV, XXXV ss. Dutschke I, 41, 61, 151 ecc.

(411) Altmann *Architektur* p. 52.

(412) Beandorf-Schoene p. 39, N. 152.

(413) Così anche nel cippo di Volusia Arbnscula

(Altmann 11). Il cippo Matz-Duhn 3929 ha nei due lati minori la porta con podio ghirlandato.

(414) Brizio *Pittura e sepolcri scop. sull' Esquilino* Roma 1876, tav. III, 17.

(415) *Mon. Matth.* III 63, 9.

(416) *Mon. Matth.* III 65, 5. Altmann 218, 225. Bouillon III *cippes* IV 67 e 68.

(417) Così in rilievi: Strong *Roman sculpture* t. XC,

stra che l'artista non aveva punto in mente di riprodurre un tempio (giacchè, con l'esempio dei templi veri e di quelli figurati in rilievi, avrebbe dato alla ghirlanda proporzioni ragionevoli), ma un cippo di tipo comune, adorno della solita ghirlanda, e col motivo simbolico della porta. E invero, la ghirlanda è ridicolamente grande dato che il cippo voglia figurar un tempio, ma non è più grande delle solite ghirlande dei cippi.

Un'altra prova ancora della essenza simbolica della porta sta in ciò, che, come appunto le figurazioni simboliche, essa varia di grandezza rispetto agli altri motivi, a seconda che nel concetto dell'artista ha o no il significato predominante, senza riguardo alle logiche proporzioni di una porta. Essa è, per esempio, piccola rispetto agli eroti che ne impugnano l'anello in atto di aprirla nel cippo di C. Clodius Apollinaris (418) dove il simbolo più importante è certo rappresentato dall'erote funebre che apre la porta, è appena accennata in un cippo del colombario degli Statili dove la figura più importante è il Tempo che legge innanzi ad essa (419); è piccola anche nel cippo di Vestricius Hyginus che già incontrammo, rispetto alle figure dei due coniugi, e in quello di Valeria Thetis (420) dove ricompare il motivo degli eroti (421). Ma non basta; tanto autonomo è questo motivo che lo troviamo in tavolette di colombario in forma di porta (422), dove naturalmente l'idea di casa o tempio è esclusa, e che si duplica come qualunque altro motivo, per ottenere un effetto simmetrico (423). E appunto come ogni altro motivo simbolico si associa a simboli affini. È fiancheggiata da sfingi (424) oppure da eroti (425) o ancora da candelabri (426), da trofei (427), da palme (428), da cani (429), ricordo del cerbero etrusco, da uccelli (430). Vi si vedono figure di defunti (431), o anche Caronte che vi conduce il morto (432), o la protome dell'estinto (433). Ricordando la importanza che avevano per il culto rappresentato dal tempio le figurazioni del timpano, noteremo ancora l'aquila e l'uccello innanzi a un vaso che, nel timpano, sovrastano in alcuni cippi alla

3 (nella colonna di Costantino), *Ibid.* tav. XCII, 12 (nell'attica dell'arco di Costantino) Schreiber *Hellen. Reliefbilder* tav. XXXVII A, tav. CII A. Campana *Ant. opere in plastica*, tav. XCIV e XCIII., *Zwölf Basreliefs griech. Erfindung aus Palazzo Spada Rom* 1845 tav. III, 1. Mau fig. 47 *Mon. Matth.* III 38. E in pitture: *Le pitture ant. d'Ercolano Napoli* 1762, IV tav. XLII e XLIII. V. per l'uso delle ghirlande, Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana.* Roma 1907, p. 45 ss.

(418) *Mon. Matth.* III 65, 2.

(419) Brizio *Pitture e sepolcri*, tav. III 4.

(420) Bouillon III *cippes* IV 69.

(421) Così ancora in Bouillon III *cippes* IV 64, Altmann 183 e 184 ecc.

(422) Brizio *Pitture e sepolcri* 108 e 209 (CIL. VI 6256, 6278).

(423) Amelung *Skulpturen* p. 207 N. 56 f: a a. e s. della tabella una porta aperta tra due pilastri corinzi. Cfr. Matz-Duhn 3929, porta in tutti due i lati stretti.

(424) *Mon. Matth.* III 63, 9. Dütschke III 347. Cfr. le furie che fianleggiano le porte dei sarcofagi etruschi (Daremberg-Saglio *Dictionnaire*, III 1 p. 512 figura 4055.

(425) V. nota 410 e 413. Gerhard *Ant. Bildwerke*, München-Stuttgart-Tübingen 1828, LXXV (sarcofago): porta semiaperta con Eroti recanti frutta.

(426) Beudorf-Schoene N. 260b.

(427) Bouillon III *cippes* V 72 e 79. Si ricordi l'uso antico di porre armi nella tomba e le armi vere e fittili trovate a Thera, Eretria, Myrina, e nelle tombe villanoviane: più tardi si usò effigiare le armi invece di porre davvero nel sepolcro (Pfuhl *Beizwerk* p. 147).

(428) Bouillon III, *cippes* V 72.

(429) Michaelis p. 225, N. 30.

(430) CIL. XII 469.

(431) CIL. XIII 4532, poeta e fanciulla stante e uomo seduto (i due morti).

(432) CIL. XI, 2393.

(433) CIV, XIII 76, porta tra due protome maschili.

porta (434). Altre volte si connette a una intera scena o azione simbolica. Per esempio, un cippo (435) mostra la porta un poco schiusa fiancheggiata da eroti tristi poggiati colla face rovesciata a una grotta, in cui si vede a destra un serpe, a sinistra una lepre (?) che mangia uva. Un altro cippo (436) mostra un uomo quasi nudo, tranne un panno ai fianchi, che esce dalla porta tenendo nella destra una lepre, e reggendo sul capo un canestro, stando sul podio a mo' di altare che sostiene la porta. Il motivo non ha lo scopo di rappresentare l'estinto che è una donna (Valeria Arbuscula) ed è quindi certo simbolico. Un terzo cippo infine (437) di Q. Cornelius Saturninus, non ha una vera porta, ma un arco, pur appartenendo alla serie dei cippi colla porta: ora dentro all'arco sta un erote con frutta nelle mani, e a diritta e a manca due menadi danzanti in veste talare alzano il tamburino oltre il capo. Tutte rappresentazioni queste che alludono ai godimenti afrodisiaci concessi ai morti al di là della porta, e rispondenti pienamente, significato a parte, alle etrusche.

Il concetto vero e proprio di soglia, di limite che separa i viventi dagli estinti le è dato dalla rappresentazione del congedo sulla porta di Hades, corrispondente all'analogo motivo etrusco (438), che è figurata come una *dextrarum iunctio*.

L'associazione delle nozze colla idea della morte non era estranea ai Romani, che amavano i contrasti violenti di idee come vita e morte, anima e corpo, e simili; e lo dimostrano i noti sarcofagi con scene di nozze (439). Uno dei quali (440) ha un interesse particolare. Nel mezzo vedesi una parete di tempio con grande porta semiaperta, da cui esce Hermes psychopompos con clamide, petaso, kerykeion, borsa. La porta mostra nei riquadri superiori dei gorgoneia, in quelli inferiori teste di leone: nel timpano, un'aquila e due vittorie. A destra e sinistra del tempio, due vittorie su globo. A dritta e a manca di questa figurazione vedesi un colonnato con architrave, innanzi a peripetasma. In esso sta a destra un uomo barbato con appresso scrigno e piccola figura, a sinistra la donna, a fianco della quale un'ara e un albero, e un pavone su canestro. Vediamo qui dunque non soltanto la porta di Hades simbolica, come nei cippi, ma una scena di nozze che le si connette e quasi la circonda. — Più veristicamente si vedono associati questi due concetti nei cippi che mostrano la *confarreatio* entro una porta o innanzi ad essa (441), che in origine probabilmente era una scena veristica e familiare in cui la porta non era altro che la porta di casa, a volte anche sottintesa (442), e poi semplificandosi divenne simile alla *dextrarum iunctio*, dopo che fu scomparso l'altare che costituisce l'unica differenza tra i due motivi. E la *dextrarum iunctio* tanto per influsso della simpatia che i romani mostravano per l'unione delle idee di nozze e di morte, quanto, e più ancora,

(434) Benndorf-Schoene p. 39 N. 152. *Mon. Matth.* III 63, 9.

(435) Dütschke II 484.

(436) Altmann 11.

(437) Altmann 225.

(438) Altmann 183, 184, 185a, 204. *CLI*. VI 16979 ecc.

(439) Dütschke I 41, 150. *Matz-Duhn* 3090, 3093,

3094, 3095 ecc.

(440) Dütschke II 122.

(441) Altmann 185a: Porta aperta, sulla cui soglia due coniugi si danno la mano su un altare: *Ibid.* 214: stesso motivo, ma l'altare è innanzi alla porta. *Beschreibung* 1125: stessa scena innanzi alla porta. *Antiquaria*: *CIL*. 9973, 11943, 16979.

(442) Altmann 158.

per l' influenza dei modelli etruschi, diventò una scena di congedo tra il vivo e il morto prima che questi varcasse la fatale soglia di Hades.

V.

I SIMBOLI DEL REFRIGERIO DELL' ANIMA.

1) L'anima arriva all' Hades e trova il refrigerio. Un'aurea tavoletta, trovata insieme ad altre presso Thurioi e Petelia entro ad alcune tombe, contiene una descrizione, ispirata alle dottrine orfico-pitagoree diffuse nella Bassa Italia, di ciò che il morto troverà nell' Hades: troverà a sinistra una fonte e un cipresso bianco che non deve accostare, e un'altra fonte, detta di Mnemosine, da cui sgorga un'acqua fredda. Ed egli chiederà, come figlio della terra e del cielo, l'acqua fredda scorrente da quella fonte, e gli sarà tosto data ed entrerà a far parte della compagnia degli altri eroi (443). Queste dottrine dalla Italia meridionale entrarono a Roma quando il culto di Kybele vi penetrò identificandosi a quella della Bona dea (444) e della loro diffusione fanno fede numerose epigrafi persuadenti Aidoneo od Osiride a voler dare l'acqua fredda all'estinto (445). Altre iscrizioni contengono chiari accenni al refrigerio orfico-pitagoreo (446); nè occorre insistere troppo sull'importanza che ha la corrispondenza perfetta tra queste dottrine di purificazione e le figurazioni vascolari italiote, dove si vede il defunto nell'atto di lavarsi a una vasca (447), corrispondenza certo non fortuita, perchè tanto quelle figurazioni quanto quelle dottrine fiorirono nella bassa Italia.

Queste dottrine furono simboleggiate dall'*uccello-anima che beve dal vaso*, motivo di origine ellenistica, il cui primo esempio è dato dal mosaico di Sososin Pergamo (448). La genesi del motivo è chiarissima per chi pensi che l'uccello era simbolo dell'anima e che il vaso, per il processo già veduto a proposito del delfino, valeva come simbolo della fonte e dell'acqua. Così nelle rappresentazioni vascolari di Cadmo alla fonte di Ares,

(443) IGSI. 641: εὐρήσεις δ' Ἀϊδῶο δόμον ἐπ' ἄριστερᾶς κρήνης, | πᾶρ' δ' αὐτῆς λευκῆν ἐστηκυϊάν κυπάρισσον | ταύτης τῆς κρήνης μεθ', ἄλλωδὸν ἐμπελάσειας | εὐρήσεις δ' ἐτέραν, τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης | ψυχρὸν ὕδωρ προρέον. φύλακες δ' ἐπίπροσθεν ἔασιν | εἰπεῖν γὰρ παῖς εἴμι· καὶ οὐρανοῦ ἀστερέεντος, | αὐτὰρ ἐμοὶ γένος οὐρανόθεν τόδε δότ' ἔσται· αἴψα | ψυχρὸν ὕδωρ προρέον τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης.—καυ[τοῖ σο]: δώσουσσι | πιεῖν θέλεις ἀπ[ὸ κρήν]ης, καὶ τότε ἔπειτ' ἄλλοισι μεθ' ἑρώεσσιν ἀνάξει[ς]. Cfr. Dieterich *De Hymnis orphicis* p. 31 ss.: la diffusione delle dottrine orfiche nell' Italia meridionale è provata anche dai vasi con scene infernali che probabilmente ne derivano (V. la letteratura in Jatta *Vasi dipinti dell' It. mer. Mon. antichi* XVI p. 522 nota 1).

(444) Dieterich *Nekyia* p. 87 Wissowa *Religion u. Kultus d. Römer* München 1902, p. 177 ss.

(445) IGSI. 1842: ψυχρὸν ὕδωρ δαίη σοι ἀναξ ἐνέρον Ἀιδωνεύς. Così 1488, 1705, 1782. Cfr. Dieterich *Nekyia* p. 95 ss.

(446) De Rossi *Roma sotterr.* III 39: petoaeo (= ego) Syncratius a bobis unibersis sodalis ut senebile refrigeratis (importante perchè posta da un membro del collegio funeraticio dei Syncrati). CIL. VI, 2160: D. M. In hoc tumulo iacet corpus exanimis cuius spiritus inter deos receptus est sic enim meritis est. M. Ulpus Maximus eques Romanus qui et lupercus cucurrit [h]uius loci refrigera[n]s etc.

(447) Walters IV 283: giovane nudo stante in atto di immergere la s. in una vasca. Ermitage 352: giovane nudo poggiate a una vasca con uccello nella d. Napoli 2311: vasca in heroon. Esempi citati da Vanacore, p. 21.

(448) Schröder *Studien*, p. 52.

o di altri miti in cui entra la fonte, questa è spesso simboleggiata da un vaso (449): in rilievi ellenistici, in cui si rappresentano i tre elementi, l'acqua è rappresentata da un vaso rovesciato dal quale esce dell'acqua (450). È superfluo poi ricordare che il vaso è un attributo consueto delle ninfe o deità marine (451). Il motivo dell'uccello stante sull'orlo di un vaso in atto di bere corrisponde dunque esattamente al concetto dell'anima che beve alla fonte. E se non bastasse ciò, troviamo la prova di queste in due singolari complicazioni dello stesso motivo. La prima, figurata nel timpano di un cippo (452), consta di un vaso ad anse sul quale sta una lucertola che un uccello s'accinge ad afferrare, mentre un altro uccello afferra dal vaso un serpente. La seconda, effigiata nel lato destro di un altro cippo (453), consiste di un cratere nel cui orlo stanno due uccelli, l'uno in atto di bere, l'altro colla testa alzata. Questo motivo ricompare poi nell'altro lato minore dello stesso cippo in modo identico, salvo che il secondo uccello tiene nel becco sollevato una farfalla. L'unico elemento che rompe la simmetria perfetta dei due motivi è la farfalla, simbolo dell'anima, la quale potrebbe mancare nel lato destro per una dimenticanza veramente incredibile dell'artefice, o piuttosto fu aggiunta nel lato sinistro per accentuar meglio il significato simbolico di tutto il motivo. Ma colla scorta di questo motivo possiamo renderci conto del primo che ha lo stesso significato, dato che la lucertola, quale attributo dell'erote dormente e in altri casi, è l'equivalente della farfalla, mentre, come vedremo tra poco, uno dei significati simbolici del serpente è appunto quello di anima (454); i due motivi dunque si equivalgono, e tutti e due accentuano meglio il simbolo dell'anima che si abbeverava.

Un altro esempio di questo motivo degno di nota è quello offertoci dal cippo di Amemptus (455). Agli angoli mostra due faci ardenti dalle quali pende una ghirlanda maggiore, come negli altri cippi, e un'altra minore raccolta in mezzo da una maschera silenica che si finge appesa a un chiodo. Nello spazio così definito sta la tabella, e sott'essa un'aquila ad ali espanse. Sotto la ghirlanda vedonsi un centauro che suona la lira e una centauressa che suona il doppio flauto, reggendo sul dorso, lui, Eros che suona il flauto e lei, Psiche nell'atto di suonare le castagnette (456) fra di essi sta un vaso rovesciato dal quale esce dell'acqua. Il lato posteriore ornato in alto da ghirlanda ap-

(449) Br. Mus. B 505 (Walters II 246): Cadmo alla fonte di Ares figurata da un'hydria su una base. Gerhard. *Etr. camp. Vasenb.* tav. C 6, Cadmo che uccide il serpe. Sotto la mano di lui un vaso rovesciato: così Patroni *Ceramica* p. 46 fig. 36: Cadmo fra Atena e il serpente. Schreiber *Hellen. Reliefbilder* VIa: la morte di Ofeltes, Altmann *Grabaltäre* N. 84: stesso.

(450) Schreiber *Hellen. Reliefbilder* XXXI A: l'acqua è figurata con piante palustri, un trampoliere e vari animali di palude, e il vaso. Così nel rilievo Schreiber XXXII A.

(451) Galatea su tritone, e nereide con vaso sull'omero, in un dipinto della Casa dei capitelli colorati (*Casa e monumenti*, I Casa dei cap. color. tav. VI). Così

in Matz-Duhn 2708, 2711, 2846, 2460, 2888, 3063, 3156 ecc.

(452) Dütschke IV 512.

(453) Amelung p. 470, N. 240a.

(454) Furtwängler *Samml. Sabouroff.* tav. I.

(455) Altmann 111, tavv. I, II.

(456) Il motivo di Eros sul centauro è italioto e ricorre in un frammento della collezione Iatta (*Iatta Vasi dipinti dell'Italia merid. Mon. antichi* XVI p. 528). Esso passò a Roma coi gruppi di Aristean e Papias (Helbig *Führer*² I p. 346). Per analogia l'Eros può aver dato occasione al formarsi del motivo di Psiche sul centauro.

pesa a faci e raccolta da una testa di cervo mostra una tavola da sacrifici fiancheggiata da lauri sulla quale sta una coppa, una tazza su supporto e un coltello sacrificale. I lati minori ornati anch'essi di ghirlanda pendente dalle fiaccole e raccolta dalle teste di cervo hanno un cantaro fra rami di lauro dal quale esce una fiamma, mentre due uccelli poggiavano sull'orlo, l'uno in atto di bere, l'altro in atto di beccar una bacca del lauro.

Il cippo era destinato a esser veduto da tutti i lati, e si sottrae quindi alla dottrina degli spazi. Tutta la sua ornamentazione rivela una intenzione, un coordinamento di motivi singolare. La maschera che nel lato maggiore raccoglie la ghirlanda superiore non è una maschera ornamentale a bassissimo rilievo, come nei più dei cippi (457), ma vuol essere una vera maschera appesa a un chiodo e ricorda l'uso di porre appese nelle tombe maschere sileniche e dionisiache (458). La rappresentazione inferiore che ci mostra un vero concerto offerto al morto ricorda le figurazioni attiche di sirene suonanti o quelle del morto seduto sui gradi della stela in atto di suonare o di persone che suonano presso alla stela, o ancora le scene romane di figure ideali suonanti (459). Le teste di cervo sono sostituite ai soliti bucrani verosimilmente per la longevità attribuita ai cervi. Incerto è il significato del vaso rovesciato e se non ne uscisse dell'acqua sarebbe certamente un simbolo dionisiaco che incontreremo più avanti; ma l'acqua che n' esce lo caratterizza per un simbolo acquatico: ma di che acqua, di che fonte? — Non saprei dirlo.

La tavola sacrificale e gli altri arredi invece non abbisognano di commento, tranne l'osservazione che in quel rilievo si volle effigiar proprio una tavola da sacrifici, quale si vede per esempio in un rilievo votivo di Napoli con molti arredi pronti per un sacrificio agli inferi (460). Le fiaccole accese che stanno agli angoli, sostituendo i soliti pilastri, hanno, non occorre dirlo, un contenuto funebre.

Non è però tanto il complesso di motivi che merita rilievo quanto l'intenzione chiara che essi dimostrano; dalla maschera così diversa dalle solite alla tavola che imita una vera e propria tavola di sacrificio, dalle fiaccole alle teste di cervo sostituite a quelle di bove, tutto indica una intenzione. Sì che il motivo degli uccelli sul vaso agevolmente sarà considerato come simbolico. Esso ha una particolarità; il piede del cantaro non poggia, come in altri casi, sulla cornice del riquadro, ma sta sospesa in aria sì che il motivo si appoggia allo sfondo, perdendo ogni carattere realistico.

(457) Altmann 217 e 117. *Amelung Skulpturen* tav. 61. Helbig *Führer* 440 ecc.

(458) Come se ne trovarono in molte tombe vulcentine ed ellenistiche: *Mon. dell' Inst.* 1881 tav. XXXII *Annali* 1881 tavv. I e R: le maschere trovate a Megara Hyblaea hanno un forellino in alto per appenderle (Orsi *Megara Hyblaea Mon. antichi* I p. 935).

(459) Weicker *Seelenvogel* p. 11-12, 172 Brückner *Ornament und Form der att. Grabstelen* Weimar 1886 p. 27 ss. Benndorf *Griech. sizil. Vasenbilder* Berlin 1868-83 tav. 34. Furtwangler *Samml. Sabouroff* tav. LX 2. Froehner *Collect. Bammerville* Paris 1893 p. 7

N. 11. Rayet-Collignon *Céramique* p. 235 fig. 87. Br. Mus. D. 56 (Walters *Hist. of anc. pottery* London 1905 I p. 143 fig. 19). *Collect. d'antiquités. Vases peints* etc. Vente Paris mai 1903 p. 13 N. 46. Pottier *Étude* tav. IV p. 152 e 154 N. 84 e 96 Bouillon III *cippes* II 32, *M. Myth.* III 65, 1 Altmann 105 CIL VI 10922, 32690. *Casa e monumenti* IV Nuovi scavi, tav. XXIII (dipinto nella casa dei Vetti). Cfr. Rohde *Psyche* I p. 240.

(460) Stackelberg *Gräber der Hellenen* 42 Altmann p. 116.

Ma vi ha di piú: dal cantaro esce una fiamma. Se il cippo non mostrasse tanta abbondanza e chiarezza di simboli, si potrebbe fors'anche trascurare questo particolare; ma in questo caso, per il profondo contenuto simbolico del motivo, tale semplicismo è fuori di luogo, e noi riannodiamo quella fiamma alla dottrina antica che credeva fiamma l'anima. Secondo la dottrina eraclitea — alla quale non facciamo certo risalir direttamente il motivo — ciò che tra i fenomeni della natura conservava la sua natura ignea, era l'anima. L'anima era fuoco, e l'anima dell'uomo era una parte di questa sostanza ignea universale che la circonda (461). Altre dottrine credevano che l'anima fosse luce (462). Più importante è ricordare che secondo credenze popolari romane — delle quali ci danno ampia testimonianza gli autori — l'anima era una fiamma (463). Per questo vediamo in un sarcofago di Prometeo un genio toccare colla fiaccola il capo dell'uomo testè formato (464), e per questo agli antichi sacrifici umani fatti a Saturno si sostituì l'offerta di fiaccole (465): questa è secondo il Dieterich (466) l'origine delle faci rovesciate tenute da eroti, comunissime nei monumenti romani.

Gli altri esempi di uccelli abbeverantisi sono molto meno complessi, ma figurano sempre nel lato anteriore del cippo. Sotto la tabella sta nel cippo di T. Flavius Eutyches (467) e anche in quello di Porcia Justa (468), dove i manici del cantaro finiscono in volute a fogliami simmetrici riempiendo tutto lo spazio. Nel cippo di L. Helvius (469) sta bensì nei lati stretti, ma solo perchè il cippo è a cornice ed esclude ogni figurazione dal lato anteriore.

Così in un altro cippo (470) la lunghezza eccezionale dell'epigrafe (15 righe) rilegò il motivo nel lato minore; un altro cippo ancora (471) mostra questo motivo sopra la ghirlanda; un quarto (472) nel timpano. Spesso il motivo si scompone e diventa un vaso ai cui lati stanno due uccelli, ma anche in questa forma serba traccia della sua importanza perchè ricorre per lo più nel timpano, a volte nel lato anteriore (473). Una curiosa trasformazione di questo motivo è data da un cippo di Langres (474) che mostra un fanciullo stante con uccello sulla sinistra e una tazza nella destra, figurazione che non riproduce, come altre, il ragazzo defunto col suo uccellino prediletto perchè il monumento è posto a una donna, ma è probabilmente una rappresentanza simbolica derivata dal-

(461) Rohde *Psyche*² II p. 146.

(462) Plut. *Εὐκλείδης* εἰρηται: τὸ λάβει ζῷοντα 6 (1130b)
[Bernardakis]: τὸ τῆν τῆν φωνήν ἔνωσεν τὸν ἐπισημότατον φῶς
εἶναι τῆν ὁμοίαν νοητικόν.

(463) Plaut. *Trin.* II 4. 91 (492) [Fleckeisen]:
scintillulam animae, quam quom extemplo emisimus. Cic.
Somn. Scip. III 7 [Pasdera] eisque (agli uomini) animus
datus est ex illi sempiternis ignibus. Ter Adel. III 2.
16 [Fleckeisen]: seni animam primum *extinguerem* Cfr.
Verg. *Aen.* VI 745 ss. [Postgate].

(464) Helbig *Führer*² I p. 457.

(465) Macrobi. *Sat.* I 7 31 [Eyssenhardt].

(466) Dieterich *Nekyia* p. 224 nota 1.

(467) *Mon. Matth.* III 68, 6.

(468) *Mon. Matth.* III 54, 1.

(469) Altmann 139.

(470) Dütschke I 104.

(471) *CIL.* XIII 7113.

(472) Dütschke III 472. I due uccelli non stanno sull'orlo, ma vicino al vaso in atto di abbeverarsi *CIL.* V. 2246, sopra la tabella Brizio *Pitture e scopolari* p. 131 N. 565 nel timpano.

(473) Nel timpano; Dütschke V 405, Amelung p. 505 N. 292 D. p. 689 N. 566 D (coperchio d'urna scompagnato). Nel lato anteriore: Dütschke III 378.

(474) *CIL.* XIII 5866.

l'uccello-anima che si ristora, analoga dunque a quelle di persone che tengono in mano una farfalla.

Una deviazione veristica è quella di un altro monumento (475) che mostra l'uno dei due uccelli in atto di bere e l'altro mentre cerca di raggiungere l'orlo del vaso.

Anche la diffusione del motivo fuori d'Italia dà occasione a qualche commento. I cippi germanici non si differenziano da quelli romani; vi ricorrono le solite rosette nel timpano, le foglie di acanto, gli acroteri; mancano solo certe figurazioni singolari e speciali, a cui diedero origine le eccezionali condizioni morali e religiose di Roma. Ora, su ottantotto monumenti germanici dell'età giuliana (476) uno solo, di Colonia, reca gli uccelli bevanti dal vaso, ed è di un romano, L. Nasidienus Agripp(a?), tribuno della XIII legione gemina (477); tra centocinquanta cippi germanici di età claudia (478) uno solo ancora mostra questo motivo, ed è pure di un latino, C. Vibulius Valentius da Mediolanum, soldato nella XXII legione (479). Ora, se questo motivo fosse stato ornamentale, sarebbe passato ai cippi germanici insieme a tutto il patrimonio decorativo: invece esso compare due volte sole in 239 casi, e solo su sepolcri di romani: è chiaro dunque che per i romani aveva un senso e per i germani no, e che non ostante la sua discreta diffusione, era rimasto un motivo prettamente simbolico.

3) Il quale costituiva una eccezione nell'indirizzo generale delle credenze oltremondane, che ben lungi dall'esser orfico-pitagoree, avevano carattere dionisiaco e afrodisiaco. È certo che questo carattere generale, così chiaramente e talora violentemente espresso sui monumenti, doveva influire sull'eccezionale motivo degli uccelli sul vaso, e, direi quasi, attrarlo a se, introducendo in lui qualche nuovo elemento, Questo elemento fu la colomba che riuniva in se tutti e due i caratteri necessari, animistico, afrodisiaco. Nel mito alessandrino di Ktesilla è affine all'uccello-anima dei miti di Achille, Memnone e Diomede (480), è un attributo di Psyche (481) e di Afrodite-Persefone (482), viene offerta alla stela (483), assume anche, precisamente come l'uccello-anima, la testa umana (484), si associa alla farfalla (485). Di fronte a questo significato animistico sta il suo ben noto

(475) Dütschke IV 552.

(476) Weynand *Form und Dekoration der röm. Grabsteine der Rheinlande, Bonner Jahrb.* 108/9, p. 199 ss.

(477) Weynand p. 200 N. 21.

(478) Weynand p. 207 ss.

(479) Weynand p. 209 N. 116.

(480) Hermochares si conquista l'amore di Ktesilla, figlia di Alciamante e Iulis. Il padre non riconosce il patto nuziale e i due fuggono da Keos ad Atene. Qui essa dà alla luce un bambino e muore. Al funerale il cadavere scompare e una colomba vola al cielo (Ant. Lib. Μεταμ. στνζγ. I [Muncken-Verhegk], Cfr. Ovid. Met. VII 368 ss. [Postgate]: Transit et antiquae Carheia moenia Ceae; qua pater Alcidas placidam de

corpore natae | miraturus erat nasci potuisse columbam.

(481) CIL. VI 22051 Psyche con in mano una colomba.

(482) Vedi le statnette di Afrodite—Persefone colla colomba, di Megara, Rodi ecc. (Orsi *Megara* p. 806).

(483) Br. Mus. F 19 (Walters IV p. 32): a s. della stela donna con corona e colomba, a d. donna con altre offerte.

(484) Weicker *Seelenvogel* p. 27.

(485) *Arch. Zeitg.* 1866 p. 146 tav. 207, 4: ragazzo con farfalla nella d. e colomba nella s. Un altro monumento (CIL. XIII 6952) mostra il defunto, un soldato, con appresso una fanciulla con colomba nella d. Mi pare di vedervi un concetto animistico.

carattere afrodisiaco, non tanto come attributo di Afrodite (486), quanto in un senso più largo, come pegno di amore, sia in figurazioni (487) sia nell'uso consueto della vita (488) o come simbolo erotico (489). Finalmente mostra il suo carattere dionisiaco nel mito delle Oinotropoi (490), e nelle tante figurazioni dionisiache (491), e nell'esser qualche volta associata al grappolo (492).

La colomba dunque aveva tutte le qualità per divenir un elemento costitutivo del motivo in discorso, facendolo rientrare nel gran ciclo delle figurazioni afrodisiache e dionisiache. Il passaggio dall'un motivo all'altro, il loro nesso reciproco, ci è chiarito dal confronto tra il motivo degli uccelli beventi nel cippo di Amemptus e quello delle co-

(486) P. es. Furtwangler *Gemmen* IX 43: Afrodite seduta su sedia, tiene una c. che un erote tenta di afferrare. IX 47: Afrodite nuda stante con c. che un erote vuol prendere. Così XXXIV 45. E altre infinite rappresentanze.

(487) Collignon *Mythe de Psyché* N. 95: Matrimonio fra Psiche ed Eros. I due sposi colla testa velata e con in mano colombe sono condotti da un genio alato che li trae con una catena, portando nell'altra mano una face. In un sarcofago (Matz-Duhn 3090) con nozze, la sposa tiene in mano una colomba. Cfr. Reinach. *Reç. des vases* I 163, 1: Pelope e Ippodamia su quadriga; su loro, una c. a volo.

(488) Anacr. XV (XIV) 7 ss. [Rose] *Ανακρέων* (parla la colomba) *μ' ἐπέμψε | πρὸς παῖδα, πρὸς Βάθουλλον, | τὸν ἄρτε τῶν ἀπάντων | κρατοῦντα καὶ τέρωνον.* Ovid. *Met.* XIII 830 ss. [Postgate]: Nec tibi deliciae faciles vulgataeque tantum | munera contingent, damnae, leporesque caperque | parve columbarum, demptusque cacciniae nidus. Una gemma (Ficoroni I, 10) mostra una colomba, e intorno: si me anas veni. Cfr. Petr. *Satyr.* 85 [Bücheler]: votum feci et domina, inquam, Venus, si ego hunc puerum basiavero, ita ut ille non sentiat, cras illi par columbarum donabo. Audito voluptatis pretio puer stertere coepit. Petron. *Satyr.* 71. [Bücheler]: Ad dexteram meam pone statuum Fortunatae meae columbam tenentem. Prop. III 7, 27 ss [Postgate]: exemplo iunctae tibi sint in amore columbae | masculus et natum femina coniugium. Horat. *Ep.* L. 10, 4 [Postgate]: Fraternalis animis quid quid negat et alter et alter | annuimus pariter vetuli notique columbae. Altro in Lorenz *Die Taube im Altertum.* Progr. d. Gymn. zu Würzen 1886 p. 14 ss.

(489) *Monum. Inst.* IX 1 (Tazza di Fineo a Würzburg B): Due satiri tentano di sorprendere tre donne al bagno. Su di essi, una c. volante. Reinach *Peintures des vases ant.* Mill. II 52: Donna seminuda poggiata a mirto, a cui un satiro reca una cassetta e un vaso. Fra

loro, c. volante verso la donna.—La colomba è offerta funebre erotica nella ceramografia italiota: Patroni *Ceramica* fig. 114: donna seduta su stela ed efebo innanzi a lei, che tiene una patera con doni, l'efebo le porge una colomba, un erote fra le due figure, con specchio e corona.

(490) Ainos re di Delo e sacerdote di Apollo consacra le sue tre figlie, Oino, Spermio ed Elais a Dioniso. Il dio in ricompensa concede loro di poter cangiare in grano olio e vino ciò che toccano. Da questo il loro nome *Οἰνοτρόποι*. Agamennone cerca di averle in suo potere per nutrir l'esercito. Fuggono, e Dioniso le muta in colombe (Testi in Lorenz p. 41).

(491) *Collect. d'antiquités grecques et rom. etc.* Vente Paris mars 1903 p. 20 N. 57: (situla italo-greca): Dioniso su carro tirato da grifoni, seguito (ia da papposileno sonante il doppio flauto. Colomba volante su Dioniso con tenia fra i piedi. *Not. scavi* 1878 p. 379-80: Sileno pappo sonante la doppia tibia, carro tratto da grifoni su cui vola una c. con tenia: sul cocchio Apollo Pizio o Iperboreo. Sotto, Dioniso tra satiri e menadi. Matz-Duhn 2411: Dioniso disteso seminudo con tirso. Sotto di lui, un'anfora e una colomba che becca fiori. Avanti a lui Pan con siringa e lagobolon. Un vaso da Cervetri, a Mannheim, esibisce un Sileno che offre a Dioniso una colomba (Wieseler *Üb. die aus dem Bereiche der Vogel hergenomm. Attribute des Dionysos.* *Götting. Nachr.* 1902 p. 523).

(492) Dütschke III 470: ragazzo con colomba nella s. e nella d. un grappolo. CIL, XIII 13: colomba che mangia uva a d. e s. dell'epigrafe. Il De Marchi (*Gli animali nelle figuraz. sep.* p. 386) crede che la colomba « facilmente si associasse nel pensiero all'idea dello spirito pio del defunto raccolto nella quiete del sepolcro: simbolismo tanto più evidente e più ricco di elementi mistici nelle figurazioni sepolcrali cristiane ma non estraneo al paganesimo ». Vero, ma solo in casi eccezionali e tardivi, vicinissimi al cristianesimo, che non formano regola.

lombe beventi nel monumento di Ancharaena Phaedra (493). Nel primo cippo l'uccello di sinistra è in atto di bere dal vaso mentre l'altro alza la testa beccando una bacca dal ramo di lauro che gli sta appresso: nel secondo, la colomba di destra beve, mentre la sinistra alza il capo come l'uccello del cippo di Amemptus, senonchè il suo gesto non è giustificato perchè il suo becco non è volto verso bacche o foglie o simili ma incontra l'orlo inferiore della tabella. Non ostante l'inversione, il secondo motivo deriva dunque, direttamente o no, dal primo, con la sostituzione di due colombe ai due uccelli.

Il motivo era frequente, come pare, nell'Italia superiore, ad Ateste e dintorni (494): relativamente, più che a Roma o altrove (495), nè sapremmo dar ragione di questo fatto. — A volte si duplica per il solito processo ornamentale (496).

VI.

I SIMBOLI DELLO STATO DELL'ANIMA NELL'OLTRETOMBA.

1) Dioniso, fino dal periodo più antico, appare quale un dio di carattere universale a cui tutta la natura, e specialmente l'uomo, erano soggetti (497): infatti pare che tra il culto di Dioniso e la credenza nell'immortalità dell'anima ci fosse una affinità genetica. Considerato inoltre più specialmente come dio della gioia era una naturale incarnazione dei godimenti e della spensieratezza supposta nell'oltre tomba, dove il defunto continuava, in modo più ideale, una vita simile alla terrena. Perciò Dioniso entrò nel novero delle divinità chtonie: il Dioniso delfico si chiamava *Ισοδαίτης*, che accoglie tutti egualmente, e *Ζηχρεὺς* ed *Ἐρβουλεύς*, nomi chtoni (498). A volte il dio è rappresentato uscente mezzo il corpo dal suolo (499); in Argo lo si scongiurava a uscir dall'Averno col suono delle trombe (500); a Lerna veniva invocato dalla fonte Alcionia che metteva all'Averno (501); nelle *χύτρα*: vasi di sementi bollite si offrivano a Dioniso come a Hermes chtonio e il serpente era attribuito di Dioniso come di Hermes e di Hecate (502); Jacci compare in rappresentazioni vascolari degli inferi come marito di Proserpina in luogo di Plutone (503). Un rilievo attico del Louvre (504) mostra Dioniso mentre compare innanzi al morto eroizzato.

(493) Brizio, *Pitture e sepolcri* tav. III, 5.

(494) CIL. V. 2591, 2609, 2711, 3030 (Pata-vium): sempre nel lato anteriore.

(495) CIL. VI 6316; Altmann 139; CIL IX 4588 (nei lati stretti); XIII 6328. Deviazione ornamentale: Dütschke V 810: vaso da cui esce una pianta e due colombe che la beccano. (Nel timpano).

(496) Brizio 180: A d. e s. due colombe su cantaro: così in una tavoletta da colombario (CIL. VI 6310).

(497) Pauly-Wissowa *Real Encyklopädie* V 1 p. 1042.

(498) Thraemer in Roscher *Lex.* I 1034.

(499) Décharme *Mythol. de la Grèce*, Paris 1879 p. 448.

(500) Rohde *Psyche*³ I 13, e i miti sul ritorno di D. dall' Hades ivi citati.

(501) Plut, *Περὶ Ἰσ. καὶ Οσίφ.* p. 364 F (35) [Bernardakis].

(502) Pauly-Wissowa *Real-Enc.* I p. 2374. *Beschreibung* 13.

(503) Winckler *De inferior. in vasis ital. rept.* II Vratislaviae 1888. Ivi la letteratura.

(504) Roscher' s *Lex* I 2539: morto assiso colla moglie su kline, tavola tripode con frutta e focacce, serpe avvolto a uno dei piedi della tavola. Dioniso con tirsò e satiretto che vien da s.

Quanto al costume di porre maschere sileniche e bacchiche nelle tombe (505), il Boehlau (506) crede che esse (o almeno quelle da lui illustrate aventi due buchi ai lati) non fossero in origine destinate ad essere appese nel sepolcro, dove ne mancava la possibilità, ma al muro di un tempio oppure a un palo, come mostrano vasi, per profilarsi contro i maligni spiriti: e che venissero poscia chiuse nelle tombe a difesa del morto. A parte la questione secondaria se venissero o no appese nel sepolcro, noi non vediamo la necessità di ritenerle apotropaiche.

La maschera ha un significato dionisiaco ben preciso: in una scena con trionfo di Sileno, per esempio, si vede a terra una maschera (507), in un'altra scena bacchica di sarcofago (508) un erote si pone in capo una grande maschera: e qui la maschera ha carattere prettamente dionisiaco. Ma anche dove ha carattere di anathema non ha tuttavia nessuna fisionomia apotropaica: così in un altare bacchico con baccanti e satiri si vede a terra, su una specie di altare, una grande maschera barbata (509), così nella rappresentanza del vaso che a Bacco consacrò Tolemeo (510) dove vedonsi due mense cariche di arredi tra due alberi dai quali pendono molte maschere sileniche. La necessità di ritenerle apotropaiche dunque non c'è: ed è meglio considerarle simboli dionisiaci o erotici come le lepri, i grappoli e i falli fittili che pure si collocavano entro il sepolcro.

Una curiosa cerimonia che merita menzione era quella di deporre i morti in casa o nel sepolcro su tralci di vite (511) alla quale corrisponde l'ornamentazione a tralci di vite tanto di sarcofagi e cippi asiatici (512), quanto di camere sepolcrali dell'Italia inferiore (513), tanto di colombari (514) quanto di cippi romani (515); qualche volta ai tralci si sostituisce l'edera, pianta sacra a Dioniso (516). Eguale origine hanno le terrecotte funebri asiatiche rappresentanti fanciulli e fanciulle che giocano con tralci (517) e le rappresentanze di banchetti che si svolgono sotto tralci di vite (518) e le figurazioni sepolcrali di silenî (519).

Tra queste figurazioni ve n'ha molte, come i banchetti e i fanciulli che giocano con tralci le quali testimoniano una concezione realistica della vita oltremondana, espressa tra altro molto bene nella ceramografia italiota la quale abbonda di scene dionisiache esi-

(505) Winter *Terrakotten* p. 263 ss. e i vari luoghi in cui furono trovate. V. ancora Orsi *Gela* p. 193, 563, 688: Patroni *Ceramica* p. 41 nota 1. Rizzo *Forme fittili agrigentine Rom. Mitt.* 1897 p. 300-5. Per i rapporti tra Dioniso e le maschere (la m. = simbolo di Dioniso) vedi Graindor *Un lécythe à scène dionysiaque. Le musée belge* IX (1905) 2 p. 105-110.

(506) Boehlau *Aus jon. und ital. Nekropolen* Leipzig 1898 p. 157 fig. 74 e tav. XIII 1 e 6.

(507) Barbault *Réveil* tav. 7.

(508) Matz-Duhn 2361.

(509) Reinach *Rép. de la stat.* I p. 28.

(510) Reinach *Rép. de la stat.* I p. 25. Un vaso italioto del Louvre (Reinach *Peintures* Millin II 17) esibisce Dioniso e un sileno ciascuno con tirso da cui

pende una maschera.

(511) Fredrich *Sarkophagstudien* p. 87.

(512) Fredrich *Sarkophagstudien* 56.

(513) *Monumenti* X 55.

(514) Bartoli *Gli ant. sepolcri* Roma 1727 tav. 10, 14, 20 ecc.

(515) Hettner *Steindenkm* N. 316 *Beschreibung* 1129. CIL. III 2616, XI 1445 XIII 3595.

(516) Pauly-Wissowa V 1 p. 1842. Altmann p. 124 fig. 99 CIL. VI 13756 ecc.

(517) Pottier-Reinach *La nécrop. de Myrina* p. 448.

(518) Campana *Di due sepolcri* tav. XIV.

(519) Furtwängler *Samml. Sabouroff* II p. 13, 6. *Annali* 1864 p. 28 ss. (banchetto etrusco di silenî).

benti il defunto eroizzato sotto forma di menade o satiro: ma l'azione rappresentata dalla scena è veristica, sia che si tratti del gioco del kottabos, o di una scena di amore, o simili (520). Le figurazioni etrusche sono anche più realistiche quando esibiscono eroti in atto di mescer vino, o scene di banchetto silenico (521). Il verismo romano si palesa a sua volta nella predilezione per le scene di vendemmia (522), e spicca molto meglio nei cippi che non nei sarcofagi, poichè in questi la maggiore superficie induceva l'artista a rappresentanze complesse, nelle quali dovevano entrar elementi ideali (523), mentre nel cippo, necessariamente la figurazione si condensava, perdeva gli elementi superflui, accostandosi maggiormente al concetto vero dell'artefice. Ora è interessante vedere che della scena bacchica i cippi censervarono di preferenza proprio l'episodio più grottesco, più volgare, quello di Sileno ebbro che cavalca giocondamente l'asino, sorretto dai suoi compagni di tripudio (524). A volte a questo episodio si sostituisce l'altro affine di Dioniso sull'asino o sul capro, che, trattandosi di una divinità, è documento anche più chiaro di verismo (525).

Un'altro carattere veristico della scena dionisiaca nei cippi è dato dalla base di cui è spesso fornita: il cippo di M. Ulpus Terpnus (526) mostra, per esempio, su ogni lato una baccante su una base: quello di Quintia Sabina (527) ha una scena di trionfo di Dioniso, eccezionale tra le scene bacchiche dei cippi, di carattere ideale ma fornita di una irregolare base rocciosa: un cippo del Louvre (528) ha anch'esso una rappresentanza ideale (Dioniso cui Arianna versa da bere, mentre una pantera giace fra i due) poggiante pur essa sopra una base speciale.

Questa tendenza veristica è assai importante.

Se riflettiamo che le figurazioni romane oltremontane hanno in genere carattere realistico (p. e. il morto assiso a banchetto) e che molti particolari del cerimoniale religioso

(520) Pellegrini *Catalogo* 425; A) Arianna (defunta) sta giocando al kottabos innanzi a Dioniso, e a sileno. Pellegrini 592; A) menade e satiro (defunta e amante) ricorrentisi. B) Due efebi innanzi a stela sepolcrale. Pellegrini 600; A) Satiro verso cui s'avanza una menade B) Due figure ammantate depongono qualche cosa su una stela. Pellegrini 602; A) Menade e satiro B) Stela tra due efebi. Pellegrini 624; Menade gradiente verso una stela. Pellegrini 535; A) defunto eroizzato stende la d. verso una menade. Cfr. Patroni *Ceramica* figg. 71, 74. Un vaso della collezione Stevens (Vanacore p. II nota) mostra A) Una donna in edicola fra Dioniso e Arianna stanti di fuori; la donna porge al dio una cesta. B) Due efebi ammantati presso a una stela.

(521) *Bullett. Inst.* 1839 p. 27, 1876 p. 77. *Ann.* 1864 p. 28 ss.

(522) Mau *Pompei* fig. 241 vaso di vetro bleu trovato nella tomba omonima (urna cineraria) con eroti vendemmianti: Benndorf-Schoene N. 103 Dütschke V. 958, Matz-Duhn 2766 ss. *Mon. Matth.* III 46. *Not. scavi*

1886 p. 420; pavimento a mosaico del sepolcra di Via Salaria. CIL. XJ 1614, 3204. Hettner *Steindenkmäler* N. 318.

(523) Per es.: Matz-Duhn 2252: Gioinezza di Dioniso. Ninfa che lo allatta, dietro alla quale uomo barbato con serpe avvolto al braccio ch'egli afferra. Matz-Duhn 2272: Trionfo indiano di Dioniso. Così 2273 ss. 2286 pompa bacchica ecc.

(524) Altmann 118, sorretto da Pan e Pana, tra tre figure femminili. AmeJung tav. 108, con Pan e due altre figure. CIL. VI 13570 con satiro e fauno. VI 25985, con satiri. Bartoli *Ant. Sepolcri* 14 (mosaico di camera sepolcrale): sotto un pergolato. CIL. XI 4522: con satiro e due figure sonanti CIL VI 33749, Sileno su asino; *Gall. Giustin.* II 147, stesso.

(525) CIL. VI 33749, su capro. *Gall. Giustin.* I 147, su asino.

(526) Dütschke III 503 Cfr. *Mon. Matth.* III 81, 2.

(527) Matz-Duhn 3924.

(528) Bouillon III 5.

romano — sul quale ora non ci vogliamo fermare — hanno pur essi carattere realistico, concluderemo che la scena dionisiaca ha fisionomia veristica perchè non è punto una scena mitologica ideale, come le molte che ornano i sarcofagi, ma una rappresentazione obbiettiva della supposta vita oltramondana. Basta riflettere un istante senza idee preconcepite per ammettere che la mitologia vera e propria tende a eroizzare le cose e le persone, e che questo comune e gretto realismo non può aver l'origine e lo scopo di una allusione mitologica, ma quella di una vera e diretta rappresentazione. Ecco come si spiega questo verismo e perchè è importante: ecco come avvenne che un'epigrafe esprimesse la speranza che il morto venisse accolto dalle mystides di Bromio (529), e come in un'altra l'estinto potesse raccontare che i tiasoti gli avevano intessuto, tra liete accoglienze, una ghirlanda (530), ecco infine perchè la scena dionisiaca non è nè allusiva nè men che meno decorativa, salvo il problema tipologico, ma simbolica nel senso più elevato della parola.

Ma, come dicemmo, il cippo non offriva lo spazio necessario allo svolgimento di una intera scena complessa; per ciò essa, si decompone, si scinde, vi si semplifica, riducendosi a un semplice segno riassuntivo. L'attributo diventa simbolo; ciò che nei sarcofagi è espresso, nei cippi è sottinteso, ciò che ivi era figurato, qui è supposto. E i cippi diventano i depositari di tutta una schiera di simboli dionisiaci.

Il più evidente esempio di questo processo è il grappolo. Nei sarcofagi è un attributo comunissimo, ma nei cippi è divenuto simbolo, per un processo di selezione avveratosi già in tempi preromani. Alcune terrecotte funebri greche, valga il vero, hanno forma di grappolo (531) oppure mostrano l'erote e il grappolo (532): rappresentanze greche ed etrusche mostrano il grappolo imbandito nel banchetto funebre (533), esso entra poi nell'ornamentazione di cippi e sarcofagi asiatici, e in camere sepolcrali della Italia inferiore (534).

L'arte che meglio espresse questo significato funebre del grappolo fu certo quella italiota nelle frequenti rappresentanze di grappoli offerti alla stela (535), da essa derivò più direttamente il grappolo romano; e questo diciamo non solo a lume di probabilità,

(529) CIL. III 686 (=Bücheler 1233) v. 13 ss. sic placitum est divis aeterna vivere forma | qui bene de supero lumine sit meritus | nunc seu te Bromio signatae mystides at se | florigero in prato congregem ut Satyrum | sive canistri feræ pascunt sibi Naïdes aequè— qui ducibus taedis agmine festa trahas.

(530) Kaibel *Epigr.* 153 v. 7 ss. πᾶσις γὰρ λουβᾶς τε καὶ ὄσσα μέμλε θεοῖσιν | εἶνεκ' ἐμῆς ψυχῆς οὐ λίπε μεγαλήτοισι | καὶ γὰρ μ' Ἐὐμόλοισι θύει πόλοι εἰρεσιόνην | τεύξαντες μεγάλην ὄπασαν εὐκλείην. | στέμμα δὲ μοι πλέξαντο Διονύσου θυασίονα: | παραφόνον ἐν Διούρι μύστιχα τ' ἐξετέλλου.

(531) Biardot. *Terrae cutes fun.* tav. II 2.

(532) Friedrichs-Wolters 1057. Conestabile *Pitture murali* tav. V.

(533) Fredrich *Sarkophagstudien* p. 86. *Monumenti dell' Inst.* X 55.

(534) Bartoli *Antichi sepolcri* l. 10, 14, 20 ecc.

(535) Pellegrini 528: A) Colonna ionica (=sepolcro). Defunta seduta su tumulo a s. giovane stante a d. che le offre un gr. Pellegrini 535: A) Menade offrente un gr. al morto eroizzato. Pellegrini 565: B) Giovane gradiente verso una stela con phiale e gr. Donna con cista. Pellegrini 567 B) Stele a cui due donne recano doni, tra i quali una cassetta sormontata da grappolo. Così Millin-Reinach *Peintures* II 52; Brit. mus. F. 280 (Walters IV p. 138); F. 281 (Walters IV p. 139) F. 302 (Walters IV p. 149) F. 356 (Walters IV p. 176) Reinach *Répertoire*, II 339, 18 e 19 *Hamilton Coll.* IV 69: Eros seduto su tumulo con gr., ombrello e cassetta III 126: Donna offrente una phiale di frutta e un grappolo a Eros seduto su tumulo Cf. Pellegrini 576: scena di amore elisiaeo. Due grappoli nel campo.

date le relazioni tra Roma e la bassa Italia, ma perchè — se l'arte romana assimilò l'erote italiota — non è probabile che evitasse il grappolo ricorrente nella ceramografia italiota associato all'erote (536). D'altronde un accenno a figurar il grappolo come offerta funebre è dato dal cippo di P. Severeanus di cui si è detto a lungo dianzi: in mezzo sta l'erote colla farfalla, a destra un ragazzo con una colomba e un grappolo, a sinistra un altro ragazzo che spinge un verro, la porca praecidanea. Se dunque la figura di destra reca un'offerta, è probabile, per ragioni di simmetria interiore, che questo significato abbia anche quella di sinistra, mentre quella ideale di mezzo tiene la farfalla-anima. E questo è confermato dall'azione delle due figure che convergono, l'una col passo e l'altra colla mossa della testa, verso l'erote mediano.

Per tutto ciò riterremo oriundo italioto l'erote col grappolo dei sepolcri romani (537), senza escludere che tipologicamente risentisse anche l'influenza delle figure con grappolo greche e asiatiche (538), dalle quali — a ogni modo — più direttamente derivano le figure di ragazzi o fanciulle con uva (539).

Il grappolo da solo però non compare, o solo raramente, nei cippi romani, e si associa di consueto ad altri simboli erotici o dionisiaci.

2) Fra questi, il motivo dell'*uccello che becca l'uva*. Non si tratta qui dell'uccello-anima ma dell'uccello erotico, attribuito di Eros in terrecotte asiatiche (540), che vediamo in composizioni bacchiche o in altre accennanti a concetti dionisiaci (541), non senza assumere caratteri oscenamente erotici (542). La ceramografia italiota trovò un'espressione poetica di questo concetto dando all'uccello i caratteri di un pegno di amore tra amanti o

(536) Pellegrini 577: A) Donna seduta su roccia con specchio e grappolo, alla quale un Eros offre una ghirlanda e una phiale. *Collection d'antiquités ecc.* Vente Paris 1903, p. 51, N. 146: Donna assisa su roccia che offre un grappolo a un uccello: innanzi a lei un erote androgino a volo con patera e corona. A d. efebo a s. donna con tenia e ventaglio.

(537) CIL. VI 2390: due eroti tenenti corona con uva. Altmann 96: eroti con grappolo su candelabro, agli angoli del cippo. Così in Benndorf-Schoene p. 191, N. 298. Deviazione veristica: Hettner N. 318: erote curvo su un vaso di frutta, coglie un grappolo da una vite.

(538) Schröder p. 58, n. I: giovane con chitone: nella s. un grappolo. Michaelis p. 579, N. 152: Ragazzo in chitone e manto, nella s. una scatola (?), offre un gr. a un uccello. Froehner *Collect. J. Gréau. Terres cuites etc.* p. 237, n. 1069: Eros stante che raccoglie uva. Ai suoi piedi canestro pieno di frutta. Nel campo, grappolo e corimbo, (statuetta di Smirne). Cartault *Collect. Lecuyer* I tav., VI (terrac. funebre di Megara): erote con grappolo.

(539) CIL. XI 4163: fanciullo con uva.

(540) Reinach *Antiq. du Bosphore* LXXII, 3:

erote che accarezza un uccello. Cfr. Winter *Die Typen der figürl. Terrak.* II p. 6, N. 2 (statuetta di Elatea): donna stante con un uccello nella d. ed Eros sul braccio.

(541) Campana, *Opere in plastica* XXXIX: Due satiri vendemmianti. Sui rami della vite due uccelli. Hettner *Steindenkmäler* 316 (sarc.): ragazzo con uccello tra rami di vite. Orsi, *Megara*, p. 816: Dioniso su klina, baccante che danza, sileno. *Mus. Borb.* XII 9: papposileno con uccello nella d. (vaso f. r.). Nel fondo rami con u. Un u. con testa di pantera mostrano vasi corinzi (*Arch. Anzeiger* XIV 10, Orsi *Gela* p. 152-3, 186). Un uccello fra due pantere si vede in bombylios gelesc; Orsi *Gela* p. 109). Millin-Reinach *Peintures* II 49a (vaso italioto): menade offrente u. a pantera. Monete di Mende hanno un u. su vite innanzi a Dioniso, o sileno con asino nel diritto, u. nel rovescio (*Wiescier Attribute des Dionysos* p. 522).

(542) Froehner, *Collect. Piot.* p. 56, n. 214 (pelike aretina): A) donna nuda che ha sul braccio s. un uccello a testa fallica, e colla d. solleva un panno che copre un canestro in cui stanno altri due uccelli fallici. B) Donna nuda coronata con in mano un fallo oculato. *Il-*

di un'offerta arrecata al defunto (543). Anche nei monumenti delle arpie l'uccello è offerto all'eroe assiso, probabilmente con un egual significato (544): nè dimenticheremo gli uccelli fittili posti nelle tombe al pari dei grappoli, dei falli, e di altri simboli crocici (545): forse questo contenuto erotico dell'uccello è espresso, nell'arte romana, dal cippo di C. Iulius Atimetus, con due uccelli che si accoppiano (546). Forse anche contribuì allo svolgimento del motivo l'uso caratteristico romano di donarsi tra amanti dei nididi uccelli (547) per cui il nido divenne quasi un simbolo erotico, se badiamo a una pittura pompeiana (548). Ed è poi questo nido che ritroviamo nei cippi romani con una certa frequenza (549), nè possiamo considerarlo come un motivo ornamentale per ragioni intrinseche perchè non ne ha i caratteri, e per ragioni estrinseche perchè l'arte decorativa romana non lo usa, nè ricorre ch'io sappia, nell'ornamentazione parietale (550). Analogamente ad altri esempi, l'uccello, come tale, può benissimo essere stato, in certi casi, un compendio del nido, che, avendo un significato erotico, si alleò poi col grappolo.

La connessione del grappolo e dell'uccello erotico è mostrata tanto dall'arte greca (551), quanto dalla italiota, con caratteri veristici nella prima, e simbolici o allusivi nella seconda: ma mancano i documenti che dimostrino da qual fonte derivasse il motivo romano, poichè nell'arte romana esso è ridotto allo stato di puro simbolo, senza nessun indizio che ne tradisca l'origine; tuttavia le attinenze ben note tra l'arte romana e la italiota ed il profondo contenuto funebre di quest'ultima farebbero supporre

millon Collection, IV, 150: Combattimento di Ercole e Kyknos (?) tra due cavalieri e un pedone. Questi ha l'episema di un fallo con ala di uccello. Cfr. i numerosi falli alati del Museo di Napoli. (*Catalogo Racc. porn.* p. 12, N. 163, ss.).

(543) Pellegrini 645: A) Colloquio amoroso elisiaco. Donna seduta su roccia, innanzi alla quale un giovine nudo. Tra loro, uccello volante con corona nelle zampe. Patroni, fig. 85: amante reca in dono un uccello alla sua beila. Pellegrini 494: Morto seduto sui gradini del tumulo cui una donna versa da bere. A d. una donzella reca una ghirlanda e una phiale, a s. giovine poggiato a bastone con uccello (colomba?) Cfr. *Mus. Borbon.*, VII 23: morto con uccello in heroon. Un anello d'oro del Museo Britannico (*Jahrbuch* I p. 128), mostra una donna che tiene un uccello, e un erote.

(544) Rayet, *Monuments de l'art antique*, Paris 1879-83, I.

(545) Uno se ne trovò, vuoto e con bocchino sulle spalle, a Megara (Orsi, p. 823): un altro a Gela (Orsi, *Gela Mon. ant.* XVII p. 46) e in una tomba romana a Weisenau (*Arch. Anz.* XIII, 72) altri in tombe di Vulci e Vetulonia (Hoernes *Urgesch. der bildend. Kunst in Europ.* Wien 1828 p. 521).

(546) Altmann, 68.

(547) Ovid. *Met.* XIII 830 ss. [Postgate] *Nec tibi deliciae faciles vulgataeque tantum | munera contingent, dammae leporesque caperque, | parve columbarum, demptusque cacumine nidus.*

(548) Helbig. 821, 823.

(549) Benndorf-Schoene N. 189, Schreiber N. 105 e 108. *Gall. Giustin.* 139, CIL, VI 20.05: tutti nei lati stretti. Bouillon III *cippes* I 12, nel timpano. CIL. XI 1625: uccelli che cibano i piccini (manca il nido?): Altmann 9 sopra la ghirlanda; Altmann 203, in mezzo al fregio superiore a teste di ariete. Amelung p. 447, N. 198, lato str. Raoul-Rochette XLVII, I lato str. *Mon. Matth.* III 59, 2, lato str. Bartoli *Ant. Sep.* 105 (urna): albero con nido e uccelli.

(550) Il De Marchi (*Gli animali nelle fig. sep.* p. 398) dà valore ornamentale agli uccelli nel nido, agli uccelli bevanti da tazze e ad altri simili motivi, i quali sarebbero figurazioni di animali ritratti al naturale, in atteggiamenti e positure tranquille e pacifiche. Ma perchè proprio sui sepolcri?

(551) Michaelis, p. 579, N. 152 già descritte. Cartault, *Deuxième collect. Lecuyer* tav. XXVIII, 1: (terracotta): Fanciullo che difende un gr. da un grosso uccello. *Collection d'antiquités* Vente Paris 1903, p. 51 N. 146 (tazza apula): già descritta.

una origine italiota: comunque, è probabile ancora che nella formazione del motivo avesse parte anche l'osservazione diretta della natura, tanto è vero che l'uccello beccante l'uva è un motivo prediletto dai quadretti pompeiani: mera ipotesi questa, tuttavia, che non ha documenti di fatto. L'evoluzione dunque dell'uccello col grappolo non è ben chiara e risentì verosimilmente di fattori estranei: a noi però importa osservare che il motivo ricorre nel lato maggiore dei cippi (552). Notevolissimo, perchè testimonia il significato simbolico del motivo, è il monumento di L. Valerius Sabinus, bambino cinqueenne, che mostra un uomo recumbente in atto di offrire dell'uva a un uccello (553). Se questa figura recumbente fosse un bimbo, diremmo che è il motivo è una scena di genere, ritraente il morto in una sua abitudine cara, ma non essendoci nessuna relazione tra il defunto e il motivo, siamo costretti a ritenere che fosse ispirato da ragioni più profonde: per noi quindi è simbolico.

3) Assai più importante dell'uccello col grappolo, è una deviazione del motivo stesso, consistente in un uccello che becca da un vaso o canestro di uva come vedesi nell'urna di L. Cornelius Lamyrus (554), la cui genesi contrariamente ad altre deviazioni, non è d'indole ornamentale ma mitologica (555). Per lumeggiarla bene, si deve risalire al *canestro di frutta*.

Esso ha origine e significato dionisiaco ed erotico. Nel mito le frutta sono connesse a Dioniso perchè questo nume fu inventore del pomo (556); nelle feste dionisie fanciulle giunte all'età maritale portavano canestri aurei di fichi (557), e nelle cerimonie nuziali si portavano, emblema afrodisiaco, dei vasi di frutta (558).

Le frutta ricorrono spesso in scene erotiche, appunto come emblema di amore: così in un cammeo con scena di matrimonio tra Psiche ed Eros (559), o in una rappresentazione di Leda col cigno (560) o ancora in una di Ercole e Onfale (561). In

(552) CIL. VI 5452; sopra l'epigrafe; XI 855, a d. e s. nel lato anteriore. Amelung. p. 447 N. 198, sotto le tenie che pendono dagli angoli, senza base, poggiato allo sfondo. Deviazioni ornamentali: Barbault *Revue*, 35, 8 (urna): due uccelli che beccano uva stilizzati. Bartoli, *Antichi sepolcri* tav. 97 (urna): uccelli beccanti grappoli.

(553) CIL. VI 28107.

(554) Benndorf-Schoene 174: uccello che becca uva da un canestro rovesciato, nel timpano. Deviazioni ornamentali: CIL. V 5444: uccello e vaso con vite ai due lati dell'epigrafe. V 5445, nel lato stretto, XIII 331, uccelli con rami di vite. Due uccelli che mangiano uva da un vaso sono dipinti in due loculi di un sepolcro della Villa Corsini (Bartoli *Antichi sepolcri* tav. 12).

(555) Il carattere chtonio dei due motivi, l'uccello e le frutta associati, è chiarito da una statuetta beota rappresentante Demetra con uccello nella s. e patera con frutta nella d. (Dumont-Chaplain *Ceramiques* I, tav. III).

(556) Aten. III, 23, p. 323. [Schweighauser].

(557) Petersen, *Üb. die Bedeut. mythol. Darstell. an Geschenken b. d. Griechen* Hamburg. — Gymn. Verzeichnis. Hamburg 1854 p. 15.

(558) Aristof. *Acarn.* 237 ss. [Bergk].

(559) Collignon N. 95: I due sposi velati con in mano delle colombe son condotti mediante una catena da un genio alato che reca una face. Un'altra figura pare intenta a preparare il talamo, una terza porta un canestro di frutta. Cfr. Dütschke V 618: Coppia giacente su kline, ambidue hanno un frutto nella s. (rilievo sep. greco). Dütschke V. 580: Coppia su kline, innanzi alla quale, la mensa tripode con quattro frutta (rilievo sep. greco).

(560) Overbeck *Atlas* VIII 18: Leda col cigno ed Eros. A d. albero ricco di frutta.

(561) *Casa e mon.* I Casa di M. Lucrezio tav. VI. Ercole e Onfale. Una figura maschile offre a Ercole dei pomi e dell'uva nelle pieghe del manto. Così in un al-

statuette greche sono l'attributo di Eros (562) o in altro modo palesano la loro natura erotica (563). Frutta di terracotta si trovarono in gran copia nelle tombe a Tarso e altrove (564). Il pomo poi perchè connesso più strettamente ad Afrodite tanto nel mito quanto in tante note figurazioni, ha un carattere a volte brutalmente erotico (565), nè manca insieme alle frutta in rappresentanze dionisiache (566). A tener conto di un epigramma che Diogene Laerzio attribuisce a Platone, esso era un pegno di amore, non diversamente dalla colomba o dal nido (567).

Nella ceramografia italiota, il cui carattere erotico è ben noto, le frutta o il pomo sono offerte alla stela come l'uccello o il grappolo (568), oppure recate al defunto da Eros (569), oppure ancora tenute in mano dal defunto (570) nè mancano rappresentanze attiche (571), ma senza nessun indizio che si tratti ivi del frutto erotico o non piuttosto

tro dipinto un fanno danzante offre a una menade danzante delle frutta nel mantello (*Case e mon.* II Descriz. generale LXXIII).

(562) Cartault *Collect. Lecuyer*, II, 53 (Tanagra): erote con grande vaso di frutta. *Ibid.* II, V 3 (Megara) erote con sull'omero un vaso (s'intende di frutta). Un ariballo attico (Froehner *Collect. Piot.* p. 34, n. 123) mostra una giovinetta nuda con un piatto di frutta verso la quale nuota un erote.

(563) Martha *Catal.* N. 642 (Egina): erma itifallica con sullo zoccolo un frutto e un grappolo d'uva. Schreiber *Hellen. Reliefsbilder*: Scena di culto campestre. In un quadro votivo, tra l'altro, un canestro di frutta, tra le quali un fallo. È superfluo ricordare le note figure priapee itifalliche con frutta.

(564) Bachofen *Versuch* p. 50. Biardot *Terras cuites* tav. II, 1 Cfr. Martha N. 628 (Terrac. funebre di Egina): Figurina a becco di uccello, assisa tenendo colle mani stese un frutto rotondo. Così il N. 629, di provenienza incerta.

(565) Una matrice di terracotta di Ostia (*Not. scavi* 1906 p. 369) mostra una donna nuda, con capelli sciolti, armille e periscelide al piede d. chinata a terra, poggiando la mano d. al ginocchio, nella s. un pomo. Intorno piante con frutta: un fallo spunta da terra sotto la donna. Cfr. Foster *Notes on the symbolism of the apple in class. antiquity. Harvard Studies* 10, 39 ss. e Gaidoz *La requisition d'amour et le symbolisme de la pomme. Ann. de l'École prat. des Hautes Études.* Paris 1902.

(566) Brit. Mus. B 556 (Walters II 257); Dioniso e Arianna assisi a simposio: innanzi a ciascuno di essi tre pomi. Nel fondo, albero con frutta, F 194 (Walters IV 99): Dioniso tauriforme porta Semele via dall'Hades. Eros su base con frutto, nel centro, Br. Mus. B

517 (Walters II, p. 248: Due sileni e una menade, nel campo albero con frutta. Br. Mus. B 559 (Walters II, p. 258): satiro con corno e askos. Nel campo rami con frutta. Pottier *Vases F.* 334, (f. n.): Menadi e Sileni raccolgono frutta da alberi.

(567) Μηλον ἐγὼ βάλλει με φίλων σὲ τις ἀλλ' ἐπέ-
νευσον, | Ἐνθ' ἵππη· κἀγὼ καὶ σὺ μαραινόμεδα. Diog. Laert. III 33 [Hübner]. Cfr. Theocr. Idill. V 88 [Fritzsche].

(568) Pellegrini 550: Ara sormontata da fiori e foglie di acanto. A s. donna con ghirlanda e cassetina di frutta, a d. donna con tenia e specchio. Pellegrini 606: B) Donzella che colloca piccoli frutti bianchi (pomi?) su stela. Pellegrini 567: B) Stela a cui due donne recano offerte. Una ha un cestello di frutta, una ghirlanda, un fiabello. Così Brit. Mus. F 212, 213, 302, 335, 336, 353, 358, 364 (Walters IV p. 106, 107, 148, 169, 170, 175, 178). Nei seguenti: F 241, 283, 333b (Walters IV, p. 116, 142, 168); le frutta sono già state deposte sulla stela.

(569) Brit. Mus. F. 413 (Walters 190): Donzella ed efebo. Innanzi a lei, Eros volante con phiale di frutta. Brit. Mus. F 165 (Walters IV p. 84): Eros offre una phiale di frutta a donna stante innanzi a lui. F 176 (Walters IV 90): Eros volante a una donna con disco di frutta (in fregio figurato). Eros con phiale di frutta in F 389 e 396 (Walters IV 185, 186).

(570) Brit. Mus. F 335 (Walters IV p. 169): morto in heroon con phiale di frutta. F. 282 (Walters IV 140) B). Giovane seduto sotto una stela con phiale di frutta. Così in F 283 (Walters IV 142), Pellegrini 554: Defunta seduta presso alla stela con specchio e pomo bianco. Il morto in trono con pomo si vede in un rilievo del VI sec. da Egina (Furtwängler (*Samm. Sabouroff.* p. 43.

(571) Froehner, *Collect. Banneville*, p. 7 N. 11, (lekythos ateniese): Efebo a d. di una stela con lira,

di una consueta offerta funebre. L'analogia coll'uccello e col grappolo è pure data da ciò, che anche le frutta sono dono elisiaco (572).

Nell'arte romana ritroviamo l'erote con frutta italioto, a volte con evidente simbolismo (573): anzi un cippo di Villa Albani (574) mostra un erote a destra di un altare su cui giacciono delle frutta, cioè un vero e proprio motivo italioto. L'arte romana mise però il frutto (più spesso il canestro di frutta) in mano anche a figure umane, in motivi che certamente non possono considerarsi come scene di genere (575); lo connesse ancora alla pantera dionisiaca (576), all'uccello erotico (577), alla colomba erotica (578) oppure lo usò da solo (579). Il motivo dell'uccello colle frutta ricorre comunemente nel timpano o nel lato maggiore.

Vediamo dunque che le frutta e il grappolo sono perfettamente equivalenti: tutti e due i motivi sono attributi dionisiaci, tutti e due venivano messi nelle tombe, plasmati in terracotta, ed offerti all'estinto, tutti e due sono attributo dell'erote (580). L'unica differenza è esteriore e tipologica, perchè l'uva, tanto nel mito quanto nelle più antiche figurazioni, compare sempre, tranne eccezioni, sotto forma di grappolo, per influsso evidente della vendemmia (581), mentre le frutta nelle più antiche cerimonie e rappresen-

giovinetta a s. con piatto di frutta. *Ibidem* p. 8, N. 17: donna recante frutta a una stela.

(572) Brit. Mus. F 222 (Walters IV 110): giovane offrente la phiale di frutta a una donna.

(573) CIL. VI 16307: Erote con frutta sulla soglia di Hades. VI 19088: banchetto funebre, erote con sull'omero canestro di frutta. Dütschke V 2014: Erote con grappolo (?), nella d. canestro di frutta, nel lato destro. Nel lato s. erote giacente, coronato.

(574) Altmann 45.

(575) CIL. VI 1889: donna su letto, nella s. frutta. Altmann 215: donna recumbente, ragazzo con canestro di frutta. CIL. XIII 3326: donna assisa con canestro di frutta nella s. e vaso nella d. Matz-Duhn 2442 (sarcofago) donna con pomo. CIL. XIII 4373 donna palliata stante con ai piedi canestro di frutta. CIL. XIII, 5530: due ancelle con pisside e canestri di frutta. XIII 5759 donna con can. di fr. CIL XIII 867: protome maschile con vaso di fr. Dütschke II 356: donna stante con frutto nella s. e grappolo nella d. Motivi di genere sono invece probabilmente i seguenti: CIL. XIII 5530: due ancelle con pisside e can. di fr. XIII 664: donna con specchio e fiori, fanciulla con can. di fr. e fiori. 672: fanciulla con specchio e can. di fr. e specchio, (cippi di Burdigala). Una donna seduta su dado con vaso di frutta in grembo e un erote appresso è dipinta in una stanza del sepolcreto della via Aurelia (Bartoli *Gli ant. sep.* tav. 19) Amelung p. 376, N. 6a: busti dei genitori e del figlio cui la madre porge frutta: (ma compaiono anche due uccelli).

(576) Matz Duhn 2478: (sarcofago) due canestri di frutta verso i quali si gettano due pantere. Matz Duhn 2483 (sarcofago): pantere che mangiano da canestri rovesciati. *Not. sc.* 1905, p. 15 (ai lati del coperchio di un sarcofago): pantera stesa innanzi a canestro di fiori e frutta. Così Altmann 60, sopra la ghirlanda.

(577) CIL. III. 3680, ucc. e frutta nel timpano. Amelung p. 604 N. 448 A, uccello beccante da canestro rovesciato. Michaelis p. 378 N. 231, uccello beccante da canestro di fr. sulla tabella. Bouillon III *cippes* III 57, ucc. e cippo nel timpano. CIL. VI 7778 ucc. che mangia da vaso di fr. sopra l'epigrafe. Scena di genere: CIL. X 853, fanciulla con frutto nella d. e gabbia di uccelli nella s. Sdoppiamento ornamentale: Dütschke II, 484: uccello che becca dal canestro di frutta, a destra e a sinistra, nei due angoli inferiori.

(578) Altmann 68: Sulla ghirlanda ragazzo con colomba nella d. e frutta nelle pieghe del manto (scena di genere?) Gori III 40: erote con canestro di frutta e grappolo, erote con colomba a d. e s. del clipeo (sarcofago).

(579) Dütschke IV 461, nel timpano. Cfr. Dütschke III 494: cippo a forma di tempio in antis. Un vaso nel timpano.

(580) La loro equipollenza è dimostrata da Dütschke II 356: donna con doppio manto, nella s. un frutto, nella destra un grappolo; e da altri simboli ch'è superfluo citare.

(581) De Ridder *Catalogue* 320: Scena brachica. A terra, grande vaso pieno d'uva.

tanze appaiono contenute da un vaso. L'uccello che invece di beccare il grappolo becca da un canestro di uva, non può dunque considerarsi come un motivo originale ma come una derivazione dell'uccello col canestro di frutta. Questa sostituzione dei motivi è provata anche dal motivo della pantera che mangia uva da un vaso (582), imitazione della pantera che sta innanzi al canestro di frutta, che è di origine più recente, perchè il motivo più antico — corrispondente al concetto mitologico — è quello della pantera che mangia il grappolo. Naturalmente questa assimilazione è dovuta in parte a una imitazione esteriore, ma più assai all'affinità interiore tra le frutta e il grappolo. Della quale un'altra prova indiretta è data dal fatto che l'uccello fu associato anche al vaso di edera (583): ora l'edera era bensì pianta dionisiaca, ma il vaso con edera è un motivo moderno, assai più recente del vaso di frutta, o del grappolo.

Questo motivo dell'uccello sul vaso di frutta subì poi alcune deviazioni, divenendo un uccello stante su un vaso di fiori. L'arte decorativa romana, un po' sommaria a volte, usava promiscuamente i fiori e le frutta: così nei cippi le ghirlande constano tanto di frutta quanto di fiori e frutta mischiati (584), e trovansi vasi che invece di frutta sole contengono fiori e frutta (585), come pure vasi che invece di uva contengono rami e uva (586). Due sarcofagi in tutto simili mostrano, l'uno due canestri di frutta, l'altro due simili canestri ma contenenti fiori (587). È facile quindi capire quanto agevolmente il vaso di frutta si prestasse a diventar un vaso di fiori: il motivo di transizione è dato da un sarcofago in cui si vedono uccelli su vasi di fiori e frutta, alternati con eroti (588). In altri casi le frutta sono del tutto sostituite da fiori senza che perciò si possa ritenere che il motivo simbolico divenisse ornamentale. No: le frutta sono scomparse, l'uccello che sta presso o vicino al vaso non ha più senso, ma il motivo continua ad aver il suo significato simbolico. Tanto sono vere le nostre considerazioni iniziali sui pretesi limiti dell'arte decorativa e dell'arte simbolica! E lo dimostrano alcuni sarcofagi, dei quali citeremo solo due. L'uno (589) mostra tre satiri sostenenti due festoni di uva e melograni: sopra il primo festone sta un busto di donna che tien sollevato un pomo, sopra il secondo un busto d'uomo (o donna?) con due dita della destra alzate e nella sinistra un uccello. Dividendo idealmente il sarcofago a metà, nella metà destra vedesi su una roccia un vaso di fiori con sopravi un uccello dinanzi al quale un erote in ginocchio; sotto la roccia vedesi un serpente che striscia verso l'erote, presso il quale sta una pantera giacente e un erote che suona la siringa poggiato al lagobolon.

(582) CIL. VI 12323 pantere e canestro d'uva. VI 15709, pantere che mangiano da canestro d'uva. VI 20905 animale (tigre?) innanzi a canestro d'uva. Cfr. i motivi citati alla nota 576.

(583) Altmann 95: nei lati stretti, vaso da cui esce dell'edera Michaelis p. 405 N. 325: due uccelli su vaso da cui escono rami di edera.

(584) Ghirlanda di frutta: *Mon. Matth.* III 55, 2. *Gall. Giustiz.* 137. Dütschke III 203. Amelung N. 198 tav. 46. Altmann 52, 25, 37. Benndorf-Schoene p. 379 N. 538 Amelung p. 179 N. 19 ecc. Ghirlanda di frutta e fiori: Altmann p. 47 fig. 36, Amelung p. 474

N. 242a Dütschke N. 561 tav. 73, Dütschke III 503, Bouillon III *cippes* I, 2. *Mon. Matth.* III 56, Altmann 15 ecc.

(585) Matz-Duhn 2499. *Not. scavi* 1900 p. 15.

(586) CIL. V 5515.

(587) Benndorf Schoene N. 572: Tabella tenuta da due eroti. Sott'esso candelabro tra grifoni, a d. e s. canestri di frutta rovesciati. N. 524 simile con canestri di fiori.

(588) Gori III 40.

(589) Matz-Duhn 2442.

Nella metà sinistra si osserva un canestro di fiori che un erote, come pare, sta aggiustando, e sopravvi un pavone. Ivi presso, una cista mistica dalla quale esce un serpente, e una pantera che mangia dell'uva offertale da un erote. — In questo sarcofago tutta la figurazione è simbolica; i festoni di uva e melograni, il pomo tenuto dalla donna, il serpente, la pantera che mangia uva, la cista mistica, l'erote che suona la siringa, sono altrettanti elementi simbolici dionisiaci. Il vaso di fiori poi difficilmente potrebbe esser considerato ornamentale, dato il carattere simbolico del monumento, ma ciò che dimostra la sua essenza simbolica sono gli eroti inginocchiati vicino e il pavone che fa riscontro all'uccello. L'altro sarcofago (590) è più semplice: esibisce il clipeo retto dai soliti eroti, a destra del quale un erote tiene un vaso di frutta e un grappolo, a sinistra un altro erote tiene una colomba. Fra l'uno e l'altro dei quattro eroti vedonsi vasi di fiori su cui stanno due uccelli. Anche in questo sarcofago le figurazioni degli eroti di destra e di sinistra sono così chiaramente simboliche che non possono non esserlo anche i vasi di fiori. E questo contenuto simbolico, del quale i due sarcofagi esaminati ci danno sì chiaro documento, appare anche nei cippi dove il motivo ricorre nel timpano o nel lato maggiore (591). Non solo, ma il canestro di fiori da solo è usato in modo identico al canestro di frutta (592), e non ricorre quasi mai nei lati minori, ai quali si adatterebbe molto bene (593).

In tutti questi motivi si osserva però una particolarità: il canestro o vaso sia di frutta, sia di uva, giace a volte rovesciato (594). È questa una particolarità che non può aver nessuno scopo ornamentale e che noi connettiamo a tutta una serie di rappresentanze dionisiache.

Il vaso rovesciato fu in origine un mero artificio per indicar l'impeto, la violenza di una scena movimentata, intendendosi rovesciato da una delle persone, artificio analogo a quello di figurar un manto rigonfio ad arco dietro alle nereidi o ad Amfitrite scorrenti sul mare, o un mantello ondeggiante dietro alle donzelle o agli efebi correnti. Con questo significato lo vediamo in molte scene varie di contenuto, nelle quali è espresso in un modo o nell'altro un rapido movimento, una corsa. Una rappresentanza vascolare (595) mostra, per esempio, Iris e Nike su quadriga preceduta da Hermes; un guerriero è sceso dal cocchio: a terra vedonsi due vasi in atto di rovesciarsi. Un'altra pittura vascolare (596) esibisce un combattimento di Centauri e di Lapiti, e al suolo giace un vaso rovesciato. Un vaso italioto di Assteas (597) esibisce Herakles col figlio tra le braccia: a dritta Megara, a manca un mucchio di arredi che l'eroe ha gittati sul fuoco. Fra le gambe di lui

(590) Gori III 40.

(591) Friderichs-Wolters 2110: nel timpano. Ulteriore deviazione: Michaelis p. 665 N. 102; uccelli che beccano da canestri di foglie.

(592) *Mon. Matth.* III 69, 6: can. di fiori rovesciato nel timpano. Bouillon III *cippes* II 21: can. di frutta rovesciato nel timpano. Dütschke 461 can. di foglie nel timp. Matz-Duhn 2438, 2489, 2501, 2506, 2508 can. di fiori rovesciato CIL. III 3351 vaso con rami sotto l'epigrafe. V 5515 vaso con rami e uva.

XI 3257, vaso con pampini. Amelung p. 271 N. 139 nei lati stretti.

(593) CIL. 5297, 5316, 5350 vaso con rami sopra l'epigrafe. V 5446, XIII 13, XIII 160, sotto l'epigrafe. V 5289 nel lato d.

(594) Vedi gli esempi citati alle note 576, 577, 592.

(595) Reinach *Rép. des vases* II 208, 1.

(596) Reinach *Rép. des vases* II 241, 2.

(597) Patroni *Ceramica* p. 39 fig. 30.

un vaso mezzo rovesciato. Così nelle figurazioni di Achille che, sbucato di dietro la fonte, insegue Polissena, vedesi spesso a terra un vaso rovesciato (598), che si deve intendere caduto dalle mani di Polissena, ma che, per la sua posizione, si riannoda alla serie di esempi citati, ugualmente nelle figurazioni del mito di Cadmo presso la fonte si vede un vaso rovesciato che indica bensì la fonte, ma che, colla sua posizione, significa pure l'agitazione di tutta la scena (599). Lo stesso si osserva nelle figurazioni del mito di Licurgo (600); così ancora in rappresentanze greche ed etrusche e romane le più svariate (601).

Divenuto così un segno significativo di violenza o movimento rapido, il vaso rovesciato si applicò alla scena dionisiaca, alla scena violenta per eccellenza, alla quale il vaso rovesciato, che a volte s'immagina caduto dalle mani di una figura, dava un maggior carattere di ebrietà o spensieratezza (602). Ecco dunque il vaso rovesciato assunto a simbolo

(598) Gerhard *Etr. camp. Vasenbilder* Berlin 1843 XIV 1: Sotto le zampe del cavallo di Troilo. Questi va innanzi a Polissena, quindi il vaso non è quello che teneva la donzella e che le è caduto. Così in tav. XX e in Collignon-Couve *Catalogue des vases peints du mus. nat. d'Athènes* Paris 1902, 626 i vasi, sempre sotto le zampe dei due cavalli di Troilo, sono due: dunque anche qui, per uno di questi, non si tratta del vaso sfuggito a Polissena.

(599) Gerhard *Etr. camp. Vasenb.* tav. C, 6: Cadmo che uccide il serpente. Patroni *Ceramica* p. 46 fig. 36 Cadmo fra Atena e il serpe.

(600) Schreiber *Reliefbilder* VI a, morte di Archemoro. Reinach I 140, 2 Licurgo che uccide la moglie, mentre il fanciullo ucciso è portato via. Matz-Duhn 3926: morte di Archemoro con Licurgo e Hypsipyle fuggenti: così in Altmann 85.

(601) Reinach I 141, 2: Combattimento di Centauri e Lapiti. A terra, vaso rovesciato. Matz-Duhn 2285: Ercole tenta di afferrar una ninfa, tratta a s. da un satiro e inciampa in un grande vaso rovesciato. Furtwängler *Gemmen* LXVI, 1: Su carro tirato da due centauri, una coppia imperiale laureata, l'uomo rappresentato come Giove, la donna come Cerere, insieme a due fanciulli l'uno armato, l'altra con lauro, Nike volante su essi. Uno dei due centauri alza uno scudo e porta una corazza e un palo da trofeo. Sotto il primo dei due nemici vinti, sotto il secondo, un vaso rovesciato. Brunn-Körte *Ritievi* I, LXXXII, 14: Pilade e Oreste poggiate con un ginocchio a un altare l'uno in atto di vibrar un fendente contro una furia che lo minaccia colla torcia, l'altro in atto di difendersene colla clamide avvolta al braccio. A piedi dell'altare, due anfore rovesciate. Così in LXXXII, 14, scena simile. Brunn-Körte II LXIII 2: centauro a galoppo, sotto lui un

vaso rovesciato: così in II LXV, 1 e LXVII 2 (centauremachia). Un vaso rovesciato che troviamo in alcune figurazioni di centauri affrontati reggenti sul dorso Eros e Psiche che suonano, in mezzo ad essi, si spiega forse come una derivazione del vaso rovesciato che sta sotto ai centauri galoppanti p. es. *Galler. Giustin.* II 107. Altmann tav. I. De Ridder II 413 (f. n.): due efebi a cavallo galoppanti: sotto il secondo un dinos rovesciato. Altmann 199a, *Mon. Matth.* III, 6, Lasinio *Raccolta dei sarcofagi* ecc. Pisa 1814 tav. CXXXIX e CXXX. (Cfr. Förster *Raub der Persephone* p. 110 ss.). vaso di fiori rovesciato (caduto dalle mani di Proserpina) sotto il carro del rapitore. Il Förster dice questi vasi 'geringe zur Raumfüllung angewandte Zutaten' mentre hanno per lo meno valore mitologico. Barbault *Recueil* tav. 44, 4: corsa di erote in biga: sotto l'ultimo, il vaso. Reinach *Rép. de la stat.* I p. 46: centauremachia: a terra, gran vaso rovesciato.

(602) Reinach II 221, 1: Ercole tibicine tra due sileni. L'uno dei due batte colle ginocchia contro un gran vaso rovesciato, e cade colle mani avanti. Gori I tav. 5 (gemma): baccante con nebride e tirso: ai suoi piedi vaso rovesciato. Furtwängler *Samml. Sabouroff* tavv. LVI LVII: Satiri e menadi che danzano e suonano innanzi a Dioniso assiso in letto. Tra i due satiri, il vaso rovesciato: i due satiri sono le figure più mosse e ardite di tutta la scena. *Mon. Inst.* X, III (vaso): Thiaso bacchico. A terra due vasi rovesciati. Matz-Duhn 2286: pompa bacchica. Sotto l'asino che porta Sileno, vaso rovesciato. Matz-Duhn 2344; scena bacchica, canestro di sabbia rovesciato. Barbault *Recueil* tav. 7: Trionfo di Sileno. Sotto uno dei satiri che lo sostengono un vaso rovesciato da cui esce un liquido (vino?) *Hamilton Collect.* III 130: Baccanti e sileni: a terra, il vaso. *Mus. Borbonico* VI 22: Dio-

dionisiaco: perciò lo si vede spesso innanzi alla pantera (603), perciò innanzi all'uccello (604), quando la sua posizione speciale non aveva nessun significato in sé, né scopo decorativo ma unicamente quello di ricordare, sotto forma di simbolo cosciente, le dottrine dionisiache.

96

88]

4) Il grappolo si connette con un altro simbolo esotico: il gallo. Nel mito di Alektryon questo ha un significato erotico: in un rilievo di Napoli (603) si osserva un'erma itifallica con testa e corpo di gallo. Su vasi protoattici del periodo ellenizzante esso sta con carattere fra decorativo ed erotico, come la lepre, altro simbolo erotico ben noto (606); in numerose figurazioni vascolari appare come dono erotico, cioè come un dono o pegno che una persona, per lo più adulta, offre a un efebo (607); usanza abbastanza antica se, com'è probabile essa è riprodotta in una lekythos a figure nere da Megara Hyblaea (608) che passò anche ai romani (609). Il motivo statuario dell'efebo stante col gallo sul braccio, frequente in terrecotte greche (610), non ha certamente altra origine. Il Cartault (611) crede bensì che questo motivo si riferisca al combattimento dei galli: ma questa sua opinione è recisamente smentita dall'esistenza di terrecotte greche riproducenti tale e quale l'efebo stante, con la sola differenza che al gallo è sostituita una lepre (612), ma dove la lepre, a parte il suo significato erotico, esclude ogni idea di combattimento. Non basta: una

nido assiso a banchetto tra menadi e satiri. Uno dei satiri suona la lira seduto su vaso rovesciato.

(603) Metz-Duhn 2483 (sarcofago): pantere che mangiava da canestri rovesciati. Viranesi *Pari e candelabri* 85; (pantera?) innanzi a canestro rovesciato. Così *Mon. Ath.* III 59, 2.

(604) Bunsdorf-Schoene N. 538 (urna): uccello che becca da canestro di frutta rovesciato. Così il N. 572 (urna).

(605) *Catal. Museo di Napoli. Inc. par.* p. 7 N. 45.

(606) Bobiaz *Friktische Ysen Jahrbuch* II p. 59. (607) *Nel. pari* 1892 p. 157 (anfora tarquiniese: un uomo barbato conversa col suo favorito che tiene sotto il braccio un gallo. Collignon-Couve 739 (f. n.); efebi affrontati, avvolti nello stesso manto. D'ambò i due satiri con gallo bianco. Collignon-Couve 801 (f. n.); uomo barbato presenta un g. bianco a efebi. Da ogni lato un efebo. Tutti nudi. Collignon-Couve 802 (f. n.); uomo barbato nudo presenta un g. bianco a un efebo nudo. Br. Mus. B 262 (f. n.) (Walters II p. 162)

B); giovane nudo con g. bianco sul braccio, di fronte a lui, un barbato con hipotion; dietro, altro nudo barbato. B) Figura nuda barbata, che carezza un giovane con hipotion. Reinach I 244: Due uomini nudi danzanti fra due galli. Pottier *Plat.* P 68 (f. n.): due uomini nudi affrontati, l'uno imberbe l'altro barbato, con un

gineocchio a terra con un gallo. Una terracotta del Bosforo (Reinach *Antiquités* I.XIII 2) connette il gallo a Eros (E. che gioca con un g.). Un carattere di vero pegno di amore atteso o invocato con desiderio ha il g. in una pelike a f. n. greca che mostra un giovane seminudo seduto su roccia che protende le braccia verso un g. che sta su una colonnata; dall'altro lato un garzone mantellato poggiato a bastone parla col primo. Nel campo: *zōōz.* (Orsi *Gala* tav. N. 61).

(608) Orsi, *J. an. ant.* p. 825: gallo tra due figure chitonate.

(609) Petr. Satyr. [Bücheler] 86: si hunc, inquam, tractavero improbo manu et ille suo senserit gallos galinaceos pugnicissimos dnos donabo paticenti.

(610) Martha *Figurines* N. 266-68 (Tanagra); N. 418 e 414 (Thisbe); N. 484-492 (Locride Opuntia); N. 814 (provenienza incerta) *Burlington exhibition* 1903 p. 86 N. 88. Brit. Mus. C 71 (Walters *Catal. of the terracottas of the Brit. Mus.* London 1903 p. 196 [Melos]).

(611) *Collect. C. Leveyer* testo della tav. P2: le rôle de l'animal était plus noble: il devait combattre sous les yeux, pour le plaisir et l'honneur de son maître. Parole!

(612) Martha *Figurines* N. 498-500 (Locride Opuntia); N. 815 e 816 (provenienza ignota).

statuetta della Beozia (613) rappresenta Ganimede nel solito atteggiamento dell' efebo stante con un gallo stretto al petto. Ora questa figurazione è da connettersi con alcune pitture vascolari (614) nelle quali sono rappresentati gli amori di Zeus e di Ganimede dove l' efebo amato tiene o insegue un gallo. Se dunque la lepre viene sostituita, in un unico e costante tipo statuario, al gallo, è segno che gli è equivalente, ossia che il gallo tenuto dall'efebo è un simbolo erotico: perciò è tenuto anche da Ganimede.

Ma, dato pure che queste terrecotte greche contengano un'allusione al combattimento, non per questo il gallo perderebbe il suo significato erotico: poichè il combattimento di galli è stato sì una delle passioni dell'antichità (615), ma nelle rappresentanze prende a volte un colorito erotico spiccatissimo. Valga l'esempio di una gemma (616) che mostra un gallo vinto e un gallo vincitore, e nel campo una farfalla, e in fondo un'erma itifallica con tennia, palma e corona; o di un'altra gemma (617) in cui vedesi Eros mentre con una lunga bacchetta eccita due galli l'uno contro l'altro, e a sinistra un'erma barbata itifallica con palma. L'erma itifallica di queste due gemme dà un carattere erotico alla zuffa dei galli. E perchè mai in questi come in altri esempi interviene Eros nella zuffa (618)? ha o no un significato Eros?—Anzi, la zuffa dei galli è in se stessa erotica, avendo per base la conquista della egemonia sessuale: così in un rilievo arcaico di Xanthos (619) si vedono dei galli azzuffati a due a due, in presenza delle galline, resi con grande verismo. I galli azzuffati dei vasi attici potrebbero quindi essere una trasformazione veristica dei galli affrontati della ceramica corinzia (620) senza che il combattimento, come tale, c'entri per nulla.

Però accanto a queste scene di carattere erotico ve ne sono altre che si devono riferire esclusivamente ai combattimenti dei galli: scene di genere, insomma. Valgano come esempio un'anfora a figure rosse di Boston (621) la quale mostra sulla spalla due galli azzuffati, e a dritta e a manca un giovane inginocchiato che tiene un gallo tra le braccia, e un vaso a figure nere del Louvre (622) che reca un uomo ammantato e poggiato a bastone con un gallo sotto al braccio; mentre un'altr' uomo di fronte a lui ha poggiato a terra un gallo; nel campo vedesi una gabbia e uno strigile (?) forse simbolo della lotta. Una gemma inoltre (623) esibisce due galli combattenti, tra i quali Eros, come pare, funge da arbitro e tiene la palma sopra il vincitore. Queste rappresentanze si riferiscono senza dubbio all'uso dei combattimenti: per cui dobbiamo distinguere le scene di combattimento

(613) *Br. Mus. C.* 182 (Walters, *Cat. of terracottas* p. 200).

(614) *Annali* 1876 A: Zeus, seguito da Eros, insegue Ganimede che corre dietro a un g. *Annali* 1876 B: Zeus insegue Ganimede che tiene un g.

(615) Altmann p. 269, Baethgen *De vi ac signif. galli Göttingae* 1887 p. 36. V. la bibliografia e i testi della passione per le zuffe di galli in De Witte *Le genie des combats des coqs. Rev. arch.* 1868; e Curtius in *Arch. Ztg.* 1878 p. 159. Cfr. Perdrizet *Sur l'introd. en Grèce des coqs Rev. arch.* 1893.

(616) Furtwängler *Gemmen*, XLV, 7.

(617) Furtwängler *Gemmen*, XLII, 32.

(618) Furtwängler XLII 41; Eros eccita due galli.

(619) Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, Paris 1892-97, I, p. 268.

(620) Brunn-Lau, *Die griech. Vasen*, Leipzig 1877, XIV 2, IV 2, Orsi o. c. p. 892.

(621) Robinson *Museum of fine arts, Cat. of greek etruscan a. roman vases*, Boston-New-York 1893, N. 315.

(622) Pottier, *Vases*, F 368. Cfr. *Bull. corr. hell.* 1880 tav. IV C. *Rev. arch.* 1893 tav. V.

(623) *Burlington Exhib.* 1903, p. 179, N. 134.

con carattere erotico da quelle veristiche, di genere. Vedremo presto da quale derivi il rispettivo motivo romano: ora tocchiamo di un'altra questione.

Il gallo era bensì un simbolo erotico, ma in altre figurazioni che non hanno nesso esteriore colle prime, esso è un simbolo chtonio. In una terracotta di Locri Epizephyrii, ora a Napoli (624), essa è attribuito di Kora: su stele greche è attribuito chtonio (625), oppure viene offerto al morto eroizzato (626); con quest'ultimo carattere ce lo presenta un notevolissimo monumento romano dell'Africa (627). Numerosi dischi aurei (trentacinque), che probabilmente erano in origine cuciti alle vesti del morto, esibiscono un gallo (628), anzi alcune anfore sepolcrali dell'Italia hanno per ansa un gallo (629); esso si vede anche in vasi corinzi (630). Il gallo veniva pure offerto agli dei chtoni e ad Esculapio (631); era un simbolo funebre etrusco (632) e anche in un monumento romano ha un carattere funebre (633).

Le due correnti, l'erotica e la chtonia, si conciliano benissimo. Il carattere originario del gallo era certo l'erotico, dedotto probabilmente dall'osservazione della natura; e infatti le scene erotiche col gallo ricorrono quasi sempre nei vasi a figure nere, e non in quelli a figure rosse. È del resto evidente che un simbolo chtonio non poteva trasformarsi in un pegno d'amore, mentre il processo inverso appare naturalissimo date le dottrine oltremondane degli antichi, le quali attribuivano al gallo un carattere analogo a quello del grappolo o del frutto (634).

Questo mi pare dimostrato anche dalla presenza del gallo fra due foglie di edera

(624) Forster *Raub d. Persephone*, p. 109: Plutone che rapisce Kora, la quale ha in mano due galli. Cfr. Furtwangler, *Samml. Sabouroff*. Einl. p. 23. e Weicker *Athen. Mitt.* 1905, p. 210 ss.

(625) Furtwangler, *Samml. Sabouroff*, Einl. p. 43. Friederichs-Wolters 39 (rilievo di Larissa): giovane con chitone e clamide, con un gallo e due lance.

(626) Friederichs-Wolters 58 (rilievo di Sparta): coniugi seduti in trono, ai quali due adoranti recano un gallo, un fiore e frutta. Così Friederichs-Wolters 59.

(627) CIL. VIII, 5412.

(628) Stephani, *Compte-rendu* 1876, p. 146: 1877 p. 236. Cfr. *Athen. Mitt.* 1905, p. 209, nota 2, (Weicker).

(629) Stephani, *Die Vasensamml. d. Kais. Ermitage*, S. Petersbourg 1872. Il Baethgen (p. 29) fa derivare il carattere funebre del gallo dalla sua natura apotropaica. Probabilmente il processo è inverso: esso fu apotropaico perchè era funebre, ed era funebre perchè erotico. Con questo preteso suo carattere apotropaico non si accorda minimamente la figurazione di una lekythos a fondo bianco (Collignon—Couve 1002, Weicker *Hähne auf Grabstelen Athen. Mitt.* 1905 fig. 1) che mostra su una grossa base un g. tra due mantellati che fanno un gesto di meraviglia: un cane a d. si

volta verso la apparizione: a s. una colonnetta dorica (=tumulo). Il gallo qui è simbolo dell'anima, e per questo lo vediamo con testa umana nell'anfora di Berlino 1707 (Weicker *Seelenvogel* p. 156). Ma i gesti dei due astanti e del cane non rivelano nessun terrore, ma solo meraviglia, come nella morte di Prokri, dove l'uccello-anima è anch'esso visibile, ma nè gli astanti nè il cane mostran terrore. Un uccello con coda e cresta di gallo con teschio tra gli artigli, della collezione Castellani (Weicker *Seelenvogel* p. 192) sarebbe apotropaico; ma è poi propriamente un gallo? Su arballi corinzi esso è connesso al serpente (Weicker *Athen. Mitt.* 1901 p. 709): ma qui è il s. che è apotropaico.

(630) Orsi *Gela* p. 866.

(631) Plat. *Phaed.* 66 [Hermann] Rohde *Psyche* I, 242, nota.

(632) Dennis, II² 78.

(633) CIL. VIII 5431.

(634) Due bronzi di Berlino esibiscono Priapi con testa di gallo (Wieseler *Ueb. die aus dem Bereiche der Vögel hergenomm. Attribute d. Dionysos-Götting. Nachr.* 1902 p. 528). Una terracotta tarentina rappresenta una donna nuda stesa bocconi, a gambe e braccia allargate sulla schiena di un gallo (Not. scavi 1882, p. 188, N. 19).

(pianta dionisiaca) in vasi corinzi — come anche spesso si vede nella ceramica a figure nere (635) — ciò che prova la grande antichità dei concetti dionisiaci connessi al gallo. Il quale fu anche associato al grappolo e al frutto in terrecotte funebri asiatiche e greche (636), esibenti ragazzi o eroti nell'atto di sottrarre a un gallo un grappolo o altra frutta, oppure fu connesso a scene dionisiache (637). Un gallo che mangia uva si vede figurato in una tomba greca del III secolo di Altavilla Silentina (638): un Eros che tiene sollevato un grappolo sopra un gallo si vede in un rilievo funebre di Priene (639).

Questo carattere erotico e dionisiaco è conservato nell'arte romana. Le figurazioni, del fanciullo con uva e col gallo, classificate di solito per scene di genere (640) si rianodano alle su citate terrecotte asiatiche e greche, le quali escludono il concetto della scena di genere, tanto più che questa scena presenta nei monumenti romani un certo che di schematico e di acquisito. Notevole è vedere l'erote che insegue un gallo su vasi ornati gallo-romani (641), i quali, essendo fatti collo stampo, fanno supporre una gran diffusione del motivo, che veniva riprodotto colla matrice, stereotipamente. Più importante è l'associazione della pantera e del gallo, schiettamente dionisiaca (642). Per questo rispetto è interessante un sarcofago (643) che mostra una donna in atto di sacrificare un gallo su un altare, presso al quale sta un'erma itifallica: sopra le teste della donna vedonsi due teste di satiri coronati di pino: segue un trionfo di Dioniso. Un cippo poi (644) esibisce una fusione del gallo chtonio, sacro a Proserpina e del gallo dionisiaco: sopra la tabella vedesi il ratto di Proserpina, e nel timpano una protome di Mercurio (da intendersi Mercurio psychopompo) tra un gallo e un vaso rovesciato. Nè vuolsi dimenticare la associazione frequente del gallo e della lucertola che ricorre nei cippi costantemente sotto la ghirlanda (645), e che, dopo quanto si è detto sulla lucertola, non può apparir un motivo insignificante; anzi io vedo una analogia interiore tra i galli che si disputano la lucertola e la zuffa di galli, sopra i quali sta una farfalla, in una gemma già ricordata (646).

(635) Orsi, p. 823, 847.

(636) Winter *Terrakotten* II, p. 278, 11 (Asia minore): ragazzo che difende un grappolo da un gallo. Winter II, p. 279 C: stessa azione di un erote. Walters *Terrakotten* p. 246 tav. XXXIII, (Myrina): ragazzo con in ogni mano un grappolo che sottrae a un gallo. Br. Mus. C 746 (Walters p. 273, Cirenaica): fanciullo con nella d. un grappolo nella s. un gallo che tien lontano dal frutto. Martha *Figurines* N. 353 (Tanagra): putto corrente con canestro di frutta insegnito a un gallo che lo becca nella gamba s. Cfr. Winter II, p. 278, 11, già descritto qui sopra. Martha N. 130 ss. (Attica, putto su gallo con grappolo. Così anche in stele p. es. *Jahrbuch* 1905 tav. 5.

(637) Furtwängler, *Genmen*, VI, 53: Sileno danzante con gallo in mano.

(638) *Not. scavi* 1893 p. 42.

(639) Pfuhl *Beizwerk*, p. 95.

(640) Amelung p. 689 N. 566a (nel timpano); ra-

gazzo che offre un grappolo a un gallo. CIL VI, 10818: gallo aggrediente fanciullo che tiene dell' uva.

(641) Déchelette *Vases céramiques* II, p. 47, N. 255 bis.

(642) Matz-Duhn 3939 pantera che strozza un g. sotto l' inscr. 3026, stessa sotto il festone. CIL, VI, 19296 pantera su gallo (questo cippo ha comune origine col precedente: l'uno ha sopra il festone la morte di Archemoro; l'altro, un ragazzo stretto da un serpe).

(643) Matz-Duhn 2275.

(644) Piranesi, *Vasi e candelabri*, t. 96.

(645) *Galler. Günstin*. II. 137, 151, Michaelis p. 745, N. 186. Barbault *Recueil* tav. 30, 5: (polli o galli?): il motivo è sempre due galli che si disputano la lucertola. Cfr. Furtwängler *Genmen* VIII 37: gallo che mangia una lucertola.

(646) Cfr. Furtwängler XXIX, 58: gallo innanzi la cicala morta.

In tutte queste figurazioni nulla assolutamente appare che giustifichi il pensiero del Fredrich (647), il quale del gallo fa un amuleto di efficacia apotropaica: i motivi apotropaici sono eminentemente schematici, perchè antichissimi, hanno un non so che di impietrato, e, se figurativi, guardano immobilmente in faccia l'osservatore, come il gorgoneion e le sfingi; il gallo è invece agile e vivo, è un vero motivo dionisiaco.

Ma torniamo al combattimento di galli, esaminando i cippi in cui questa scena è meglio espressa e vedremo se la teoria dionisiaca è errata e se questi motivi debbono proprio attribuirsi, con l'Altmann (648), a una semplice abitudine romana. Un cippo delle Terme (649) mostra sotto la ghirlanda due galli dei quali l'uno colpisce col becco il capo dell'altro. Ora, in quale cornice di motivi, a così dire, è inquadrata la scenetta? Il lato stretto destro mostra un nido di uccellini cibati dai genitori, sotto il quale due uccelli disputansi una farfalla mentre il lato stretto sinistro reca due uccelli che si litigano una farfalla. La rispondenza tra i due lati è dimostrata dallo scambio della farfalla e della lucertola, che già vedemmo equivalenti: l'intenzione vi è evidente, nè si può parlare di arte decorativa: il nido inoltre è un elemento erotico. Questo gruppo di motivi presenta quindi una analogia non solo colla zuffa di galli erotica, ma perfino colla zuffa di galli di una gemma ricordata dianzi in cui si vede una farfalla, e col gallo associato alla lucertola. Un cippo del Laterano (650) poi mostra negli angoli anteriori dei candelabri, in quelli posteriori delle fiaccole ardenti. Le basi a zampe di leone esibiscono su ogni angolo anteriore una menade con chitone e sopravvesta che danza e suona il crotalo, negli angoli posteriori, una sirena che suona il flauto doppio. Queste basi sopportano ancora teste di ariete sulle quali poggiano, sostenute da una sfera, delle sfingi, mentre sopravvi sta un vaso da cui escono ghirlande di frutta pendenti sulle facce. Sulla ghirlanda stanno un gorgoneion nel lato anteriore, e dei cigni nei lati minori, e sotto la ghirlanda si svolge una curiosa scenetta. Un fanciullo spinge da sinistra un gallo che nell'artiglio stringe una corona, un altro putto a sua volta tiene un gallo sotto il braccio e piange, mentre a destra compare una tavola tripode sulla quale vedonsi due corone poggiate a un'erma itifallica: nello sfondo poi, a dritta e a manca, stanno rami di palma. I lati minori mostrano ciascuno un nido di uccelli sotto il quale stanno, a destra un putto ebbro coronato, sostenuto da un compagno, a sinistra degli eroti con una pantera.

Il cippo ha una mirabile ed evidente concinnità di intonazione erotico-dionisiaca: dalle menadi delle basi dei pilastri al vaso onde partono le ghirlande di frutta, trasformazione decorativa del vaso di frutta, dagli eroti colla pantera al nido e dalle fiaccole al putto ebbro coronato, tutto ha carattere dionisiaco, con intenzione evidentissima. E la scenetta centrale potrebbe ritenersi figurazione un po' idealizzata di una lotta di galli, se l'erma itifallica colle corone non riadducesse il nostro pensiero alle figurazioni erotiche delle gemme e non rivelasse l'intimo significato della scena. E perchè poi tanto in questo cippo quanto nel precedente, la lotta dei galli si associa al nido? È caso? Ma il caso che cos'è?— Passiamo a un terzo cippo, un tempo nella Vigna Villani (651). Agli angoli esibisce esso dei tri-

(647) Fredrich, *Sarkophagstudien*, p. 24.

(648) *Grabaltäre* p. 269.

(649) Schreiber, *Villa Ludovisi*, p. 125, N. 105.

(650) Benndorf-Schoene, 189.

(651) Matz-Duhn, 3929.

podì a zampa leonina finenti in una specie di capitello ionico da cui partono delle volute, finenti in teste di ariete presso i capitelli tramezzate da teste bacchiche. Una ghirlanda pende coi capi a destra e sinistra e si interseca alle volute. Sopra la tabella sta una lotta di galli, e sotto essa un altare quadrato adorno di festone ripreso in mezzo da una fiaccola, e finenti anch'esso in teste di ariete. Nei lati stretti vedesi un trofeo sotto al quale appare una porta di Hades poggiante su un altare adorno di bucrani e festoni.—Meno complesso dei precedenti, questo cippo ha esso pure un carattere generale simbolico. Le teste bacchiche che intramezzano le volute sono un motivo eccezionale e ricordano le maschere bacchiche e sileniche già mentovate: anche la fiaccola che sostiene il festone ha carattere religioso. Importanti anche sono le porte sostenute da altari dei lati stretti. Il cippo, sebbene non abbia una fisionomia così organica come gli altri su descritti, mostra tuttavia, non meno di essi, una chiara intenzione simbolica (652). Nè ci indugeremo a descrivere e analizzare altri cippi: faremo piuttosto una domanda: è possibile considerarlo come scena di genere, cioè come la figurazione di una zuffa di galli, la scena offerta dal cippo di M. Naevius Moschus (653), in cui si vede un erote con un gallo, e un erote con frutta? Dov'è la zuffa? dove sono i due galli che sempre figurano in tali scene? È l'erote colle frutta che fa? Noi lo riconosciamo e sappiamo perchè tenga le frutta: sono le frutta erotiche. E ancora, è forse un altro caso se a questa scena si associa, tale quale come nel primo dei cippi descritti, l'uccello con la farfalla, che vediamo nei lati minori? (654).

Ma non basta: queste figurazioni di galli in lotta ricorrono sempre, si noti bene, nel lato maggiore, sopra o sotto la ghirlanda (655) e sono ben numerose: ora la passione dei romani per le lotte dei galli sarà stata grandissima, è vero, ma basta forse a spiegar la frequenza del motivo? Non neghiamo certo l'influenza che potè esercitare su di esso (656) ma ci guardiamo dall'esagerare. I Romani amavano anche i circensi eppure non c'è un solo cippo, ch'io sappia, che li rappresenti, e se c'è, è una eccezione pura e semplice. E quante abitudini care ai Romani conosciamo che sui cippi non hanno la-

(652) Carattere dionisiaco ha pure il sarcofago Matz-Duhn 2438 con maschere bacchiche sotto i festoni e zuffa di galli.

(653) Altmann 72. Nell'indice (p. 304) la scena sta nella rubrica « Hahnenkampf ».

(654) Il De Marchi (*Gli animali nelle fig. sep.* p. 387) crede che la lotta dei galli « così piena di alternative e di trepidazioni » (non più dei circensi o di altri ludì) simboleggi le vicende della vita: egli cita il sarcofago CIL. V 7380 dove la lotta dei galli fa riscontro al gioco dei dadi che e secondo il Lafaye, simboleggia anch'esso le traversie della vita. Ma il De M. dimentica che in quel sarcofago, del tipo a colonne, si vedono nel lato anteriore due Dioscuri col cavallo e un Fetonte che precipita dal cocchio, dunque motivi equestri del genere delle figurazioni circensi, e che la lotta dei galli e il gioco dei dadi hanno probabilmente lo sco-

po di porre sott'occhio due altri generi di gara.

(655) Altmann 40 sotto il festone, Amelung N. 546a, sopra. Dütschke V, 556 e 621 sotto il medaglione (sarcofago). Dütschke III, 498 sopra. Barbault, *Monuments*, tav. 26, sopra. Dütschke, V, 556 e 621 (sarcofagi), sotto il medaglione. Matz-Duhn 2508 2501, 3021, sotto il clipeo del sarcofago. Piranesi, *Fasi e candelabri* tav. 77, sotto il festone.

(656) Ne derivano certo p. es. i due galli che si assaltano innanzi a una torretta dal tetto acuminato nel sarcofago Matz-Duhn 2489 e i due fanciulli ciascuno accarezzanti un gallo in Matz-Duhn 2602 (sarcofago). — Ricardo ancora, per quanto creda che non abbia nesso diretto coll'arte romana, il giovane con due galli di un sarcofago asiatico del VI secolo (Fredrich p. 75).

sciato traccia! La verità è che le figurazioni romane avevano radici ben più profonde di quanto non credano coloro che si rifugiano così volentieri nella scena di genere, il « refugium » vero della ermeneutica.

5) Troveremo ancora sui cippi romani il grappolo associato alla *lepre* che è il simbolo erotico per eccellenza. Della sua superfetazione si parlava molto in antico (657): divenne attribuito di Afrodite come prova una terracotta di Berlino rappresentante Afrodite ammantata, in atto triste, con una lepre sul braccio (658), e fu, come il gallo, un dono frequente tra amanti: così molte pitture vascolari mostrano un uomo adulto barbato che offre una lepre al suo giovine amante (659). Compare ancora su vasi greci che recano nomi di amanti (Lieblingsnamen) (660), oppure, come simbolo erotico, in scene d' amore (661). Nelle statuette attiche già ricordate sostituisce il gallo (662); anzi, una terracotta attica (663) la connette alle frutta, più esattamente, al piatto di frutta, quale s'incontra nelle figurazioni italiote di offerte alla stela (664). In molte figurazioni dell'Attica e dell'Italia meridionale si presenta in scene dionisiache, oppure in mano a satiri: e una pittura murale — di età imperiale tardiva — la mostra in una scena ieratica allusiva al

(657) Esch. Agam. 119 [Dindorf] Aelian. De nat. an. II, 12, [Hercher] Filostr. Mai. Imagg. 303. 6 [Benndorf-Schenkel] Senof. Cyneg. V, 13. [Dindorf] Cfr. Hehn *Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Uebergange aus Asien*. Berlin 1887 (5 ed.) p. 372.

(658) Panofka, *Terrakotten*. Tav. XXIX. Cfr. Filostr. Mai. Imagg. 303, 6: ἱερῶν τῆ Ἀφροδίτης ἡδίστων. Οὐδὲν γὰρ ποῦ τὸ περὶ τοῦ λεγόμενον, ὡς πολὺ τῆς Ἀφροδίτης μέτεστιν αὐτῶν. Un rilievo di Villa Albani esibisce Afrodite su trono, sotto cui sta una lepre. (Roscher's *Lexikon* I p. 399). *Annali* 1843 Tav. A: Afrodite (?) assisa con specchio, Adonis (?) le presenta una l. Eros volante con corona e alabastro: ancella (Peitho?). Per il significato erotico della l. vedi Stephani *Compte-rendu* 1862 p. 65 ss.

(659) Gerhard *Vasenbilder* 290 (f. r.): vecchio barbato e ammantato, poggiato al bastone, offrente una l. a un efebo. Collignon-Couve 1203 (f. r.): Quattro persone ammantate, delle quali una, poggiata a bastone, offre una l. a un efebo, in cui, benchè sia ammantato, si vedono gli organi genitali. Gerhard 280: uomo che offre una l. a un efebo. Così Froehner *Collect. Barre* p. 45, N. 65. Gerhard *Trinkschalen*, tav. XII (f. r.) Gerhard *Vasenbilder* 181 (f. r.) (290) (f. r.).

(660) Wernicke p. 41, N. 10 (f. r.): efebo che insegue una l. *Λαγρός κελός οπίς κελός* p. 89, N. 13 (f. r.): Eros tiene una l. su un altare *εραβείς κελός*. Il secondo potrebbe alludere all'artista stesso, ma il primo è un vero 'Lieblingsname'.

(661) Furtwängler, *Gemmen* V, 42: Eros su quadri-

ga. Sotto i cavalli, una l. Vicino, un sileno in atteggiamento osceno innanzi a una donna vestita. Roscher, *Lex.* III, fig. 6, p. 782 (vaso di Archemoro): Pelope con Ippodamia, Mirtilo e Oinomao, su due cocchi, ga reggianti. Il carro di Pelope è preceduto da Eros eseguito da una l. Milani *Monum. scelti del Museo di Firenze* Tav. IV (idria di Adone): Adonios in grembo ad Afrodite, Imeros aleggiante intorno. Eros che insegue una l. *Monumenti* II, 59, Io liberata da Hermes che si lancia contro Argos. In alto, Eros, Afrodite, Zeus, Hera, Ebe?, Peitho?, Pothos?. In basso due satiri. l' uno accosciato innanzi a una l.

(662) Cfr. Froehner *Collect. Plot*, p. 43, N. 153, (Terrac. di Tanagra); efebo stante, nella d. abbassata una l. nella s. un aspensorio (?) Murray *Designs from greek vases in the Br. Mus.* tav. X, 38 (E 64): efebo con manto alle spalle, nella d. una l. Reinach, *Répertoire* II, 274, 5: uomini barbati, uno con l. l' altro con gallo.

(663) Martha *Catalogue*, N. 2: Figura femminile alata, nella d. un piatto di frutta nella s. una lepre. Cfr. Schoene *Griech. Reliefs aus Athen. Samml.* Leipzig 1872, p. 64.

(664) Pellegrini, *Catalogo* 349: Eros con tenia, gioca al cavallo con l. o coniglio mediante una cordicella. L' animale cerca di nascondersi fra i viticci dell'ansa. *Compte-Rendu* 1889 tav. V. Eros caccia una l. Così in un sarcofago romano: Beandorf-Schoene N. 195 (erote con l. morta nell'angolo s.).

culto di Dioniso Sabazio (665). Il nesso tra la lepre erotica e dionisiaca e le credenze dell' oltre tomba (e qui si entra nel campo del simbolo) è espressa, tra l'altro, da alcune interessanti figurazioni attiche che mi piace ricordare: l'una (666) mostra una donna e una fanciulla recanti doni a una stela. Il morto, deposta la lira, si volge verso una lepre che sta sopra una roccia. — L'altra, anche più caratteristica (667), esibisce una scena di caccia alla lepre che avviene presso una stela. Un giovane, da destra, eccita un cane dietro alla lepre che balza su un monticello vicino al sepolcro: a sinistra un altro giovane le scaglia una pietra. In un'altra lekythos a fondo bianco di Bonn (668), un giovane nudo con un mantello alla spalla e con clava nella destra, scaglia un sasso contro una lepre che balza verso un monticello sul quale sta una stela: un'altra lekythos ancora (669) presenta un'analogha scena. Su queste rappresentanze, ricorrenti solo su lekythoi a fondo bianco, il Weicker ha recentemente espresso alcune idee, che è bene esaminare (670). Il dotto autore nega ogni contenenza simbolica alla scena di caccia alla lepre e la ritiene una scena di genere o, se non altro, una derivazione delle costumanze della vita (671). Noi potremo seguirlo, con qualche riserva, quando nega ogni contenenza simbolica alla caccia che si vede su vasi micenei tardivi e protocorinzi, e samii e rodii, ma non quando fa rientrar la caccia alla lepre nel novero di quelli esercizi tanto cari all'antichità che li riteneva quasi una preparazione alla guerra. La caccia era tale certo, ma la caccia grossa, come suol dirsi, al leone o al cinghiale, non (se il buon senso ha valore) la caccia alla lepre. Nè crediamo che il ritrar il morto nell'atto di cacciar la lepre potesse contenere una intenzione eroizzante come il ritrarlo mentre affronta il leone o il cinghiale. Escluso ciò per ragioni di mero buon senso, la caccia alla lepre non entra nel novero delle scene eroizzanti, e resta se mai una scena di genere pura e semplice. Ma allora riesce inesplicabile il fatto che essa ricorre solo in lekythoi a fondo bianco, e sempre vicino alla stela. E come non ritenere puerile l'ipotesi che le lepri di terracotta e i balsamari (anche questi!) in forma di lepre, fossero posti nella tomba per servir di preda al morto quando andasse a caccia? (672). E come non giudicar cervelotica spiegazione quella che fa derivare dall'abitudine di cacciar la lepre a cavallo le figurazioni del morto a cavallo che caccia la lepre? Il Weicker spiega proprio così le figurazioni della

(665) *Not. scavi* 1905 p. 27 (lekythos capenate). Dioniso su diphros, menade danzante, satiro caudato itifallico, satiro, lepri in corsa. *Compte-rendu Atlas* 1862 Tav. V; Dioniso assiso tra satiri e menadi: satiro che insegue una l. *Arch. Ztg.* 1872 t. 70: Scena bacchica. Lepre in corsa dietro una menade. *Not. scavi* 1888, p. 52: Satiro reggente ramo da cui pende una l. *Br. Mus. F.* 90. (Walters IV, tav. II); lepre in scena bacchica. — Maass *Orpheus München* 1898, p. 219, tav. IV, (pittura nella tomba di Vincentius) sette sacerdoti assisi a banchetto: sulla mensa, tra altro, una l. in un piatto, intera, come fosse viva. Vincentius era sacerdote di Sabazio. Un bombylios di Gela mostra una l. tra due pantere (Orsi *Gela*, p. 109, fig. 76).

(666) *Ephemeris* 1894 Tav. 2.

(667) Murray-Smith *White athenian vases in the Br. Mus.* 1896 tav. VI.

(668) *Jahrbuch* 1907, tav. III.

(669) *Collect. d'antiq. grecques et rom.* Vente Paris mai 1903, N. 88.

(670) Weicker, *Eine polychr. Lekythos in Bonn.* *Jahrbuch.* 1907, p. 106 ss.

(671) Ivi, p. 108 s.

(672) « Wer im Leben gern gejagt hat wird es auch nach dem Tode tun. Dass es ihm (al morto) dann an Beuthe nicht fehlt, dafür sorgen die mit ins Grab gelegten Terrakotten Hasen und figürlichen Salbegefässe in Hasengestalt » (p. 109).

Russia meridionale (673), ma tra gli altri esempi cita anche un vaso apulo (674). E se anche si volesse ammettere quest' origine per le terrecotte figuranti cacce a cavallo, il dotto autore tuttavia non ne cita di italiche. Con ragione egli insorge contro una tendenza ermeneutica moderna che vuol riconoscere nelle figure equestri dei rilievi sepolcrali dei cavalieri selvaggi, nella lepre l'anima inseguita, nei cani degli esseri infernali (vero romanticismo dell'ermeneutica), ma a sua volta cade in un razionalismo esagerato. Così la figurazione di una lekythos già da noi descritta (675) è spiegata da lui come la scena di un giovane citaredo che, dopo aver ammaliata la lepre con dolci suoni la guarda meravigliato mentre fugge. Ora si noti: se quel giovane è un morto, come lo crede l'autore, la lepre essa pure è necessariamente un essere ultramondano, come elisiache sono le giovanette che stanno presso il defunto. E allora che cosa resta del razionalismo? Nulla. Non si può spiegare razionalmente ciò che è un risultato dell'accostamento irrazionale di due diversi elementi: il giovane musicante, che simboleggia le gioie elisiache, e la lepre, simbolo erotico: accostamento avvenuto non per formar una *scena*, ma a esprimere una *idea* la quale per noi è — senza più — la credenza eschatologica erotica. Per questo crediamo che nelle tombe si mettessero lepri fittili (676) e che, come simbolo funebre, la lepre comparisse su vasi del Dipylon e del periodo successivo orientalizzante (677): perciò ancora la vediamo su stele attiche in mano o presso all'estinto (678). Quanto alla figura del cacciatore a cavallo ognuno converrà che si tratta semplicemente di un comunissimo processo di eroizzazione, e ci soccorre in questa ipotesi un rilievo il quale connette appunto l'eroizzazione e la lepre in scena come di genere. Mostra esso (679) un eroe a cavallo seguito da figura femminile, con innanzi cinque adoranti, e un ragazzo nudo verso il quale salta una lepre: dietro la testa dell'eroe balza su il solito serpente (680).

Veniamo ora ai Romani. Da un luogo di Ovidio (681) apprendiamo che anche essi usavano offrire la lepre come pegno di amore, senza però attribuirle, come pare, un significato erotico così eccessivo come mostrano i vasi greci: era questo tuttavia, almeno chi badi a Ovidio, un uso molto comune. Ma anche se priva di tale esplicito e violento ca-

(673) Wo man aber wie in den Ebenen Südrusslands auch den Hasen zu Pferde zu jagen liebte... (ivi). Perfino la Nike che insegue una lepre di Pellegrini 316 deriva, secondo il W. dall'amore per la caccia.

(674) Heydemann 3233.

(675) *Ephemeris* 1894 Tav. 2.

(676) Se ne trovò una (corrente, con bocchino sulla schiena) nelle necropoli di Megara Hyblaea (Orsi *Mon. ant.* p. 853 p. 857) una a Corinto (Schroder *Studien*, p. 60) ecc.

(677) *Arch. Zeitg.* 1885, tav. VIII, 2. Böhlau, *Frühattische Vasen, Jahrb.* III, p. 59. La caccia alla lepre cioè dei cani che la inseguono, si vede già sui vasi del Dipylon e su vasi protoattici (Kroker *Die Dip. Vasen Jahrb.* I, p. 96. Böhlau *Frühatt. Vasen* p. 48. Anche nei così detti vasi rodii arcaici (Berl. Inv. 2930

e 1956, *Jahrb.* p. 138 e 140).

(678) Friederichs-Wolters 1014, giovane stante con clamide, sulla mano una l. e dinanzi un piccolo cervo, 1013; morto presso a pilastro su cui sta una l. Forse sono scene di genere (almeno la prima) come di solito su stele attiche.

(679) Roscher's *Lexikon* I, p. 2555.

(680) Non vedo come la lepre esprima meglio di un qualunque altro animale non feroce « la fragilità della vita davanti alla morte, la quale non ammette resistenza », come dice il Trova (*Arch. stor. lomb.* 1903, p. 576) a proposito dell' Ercole Santambrosiano.

(681) Ovid. *Met.* XIII, p. 30 ss. [Postgate] Nec tibi deliciae faciles vulgataque tantum | munera contingit, dammae leporesque caperque, | parve columbarum, demptusque cacumine nidus.

rattere erotico, la troviamo pur sempre connessa a tutta la serie dei simboli erotico-dionisiaci. Si associa al canestro di frutta, rovesciato o no (682), e anche di uva (683); più frequente è la lepre che addenta un grappolo, motivo che appare in tutto il suo carattere erotico in un sarcofago del Museo Britannico il quale rappresenta Eros e Psiche assisi su una kline, sotto cui una lepre mangia un grappolo offertole da un erote (684). Altri sarcofagi poi presentano questo motivo in modo stereotipo e insieme così lontano da ogni carattere decorativo, e così estraneo a tutto il complesso della decorazione, da dar chiaro documento del suo significato simbolico. Sono sarcofagi con scene di caccia, dei quali descriveremo qualcuno: l'uno (685) presenta nel mezzo un cavaliere galoppante con tunica, brache, scarpe, mantello svolazzante e spada che ha colpito di lancia un leone il quale gli si scaglia contro. Dietro al cavallo sta una Virtus, la sinistra alla spada, nella destra la lancia, e guarda il cavaliere. Dietro a lei vengono due cavalieri in exomis, il primo con un'ascia poggiata all'omero, e un cane al guinzaglio; il secondo, con nella mano la lancia; di un terzo cacciatore che lo seguiva è rimasta la testa. Dietro al leone giunge altro cavaliere con chitone e mantello, e innanzi a lui un cinghiale e un cervo. Un altro cacciatore ancora con tunica, mantello, scarpe, scudo e lancia, va verso destra. Agli angoli vedonsi rocce e querce; sotto, al primo piano, cani assalenti un leone, un toro ucciso, un cinghiale e due daini. In alto, a sinistra siede sulla roccia Silvano nudo, nella sinistra un ramo di quercia, e osserva la scena, timoroso. Sotto lui un'aquila sbrana una lepre: e sotto, una lepre mangia dell'uva. — Un secondo sarcofago (686) mostra un cacciatore che tiene un cavallo per la briglia; un altro, verso destra, affronta un cinghiale attaccato contemporaneamente da un cane, mentre un terzo cacciatore, inforcando un cavallo che s'impenna, cerca di colpire la fiera. Un quarto, va verso destra alzando una mano; e una Virtus appare a lato di un altro cavaliere, sotto al quale giace una piccola figura maschile rovesciata, con exomis e scudo: il cavaliere ha trafitto nel petto con una lancia un leone che lo attaccava. A terra, un cervo morente; e un giovane cavaliere incalza un cervo e un becco, mentre un uomo, con una specie di exomis, tiene un cane al guinzaglio. Un altro fa colla destra un atto di terrore: nell'angolo, una lepre mangia uva. Un terzo sarcofago (687) esibisce un cavaliere dietro al quale viene una Virtus in abito di amazzone, nella destra la lancia. Ai suoi piedi un cane sta

(682) CIL. V, 2236: fanciullo alato, sul capo un canestro di frutta che regge colla d. nella s. una l. che mangia da un canestro di frutta CIL. VI 29343: l. che mangia da un canestro di frutta. Michaelis p. 655 N. 101: l. che mangia da un canestro di frutta rovesciato. Amelung, p. 271, N. 139: a d. e s. ragazzo con canestro di frutta: sotto, un coniglio (=lepre) che mangia le frutta del festone. (Deviazione ornamentale). Così, nel timpano, in CIL. VI, 1276 | 67 e Dütschke III, 459. | CIL, XIII, 867: protome femminile con lepre e canestro di frutta. Sdoppiamento ornamentale: Dütschke II, 374: due l. che mangiano uva.

(683) CIL. XI, 5384: Canestro di uva e l. che

mangia uva. CIL. VI 29343: l. che mangia uva in un canestro: VI 14763: l. che mangia uva nel lato posteriore. Sdoppiamenti ornamentali: CIL. V 3802: l. che mangia uva a d. e s. del gorgoneion sopra l'iscrizione. CIL, VI, 8484: due l. che mangiano uva sopra l'epigrafe. Dütschke IV 461: l. che mangiano uva come acroteri del frontone. Deriva da questo il motivo del canino che mangia uva: p. es. CIL II 1732.

(684) Kaufmann *Jenseitsdenkmäler*, p. 24 fig. 5.

(685) Matz-Duhn 2948.

(686) Matz-Duhn 2958.

(687) Matz-Duhn 2952.

sbranando un cervo; vicino a lui una lepre balza fuori da una cavità e mangia un grappolo d' uva. A destra un giovine nudo, con clamide e calzari, brandisce una lancia, e un altro giovane simile, nell'angolo sinistro, conduce un cavallo, tra le gambe del quale giace un terzo giovane caduto a terra, stringendo una corta spada. Contro il cavaliere balza un leone, e un cacciatore a cavallo con chitone e clamide e due lance alza un braccio (quasi tutto moderno) in atto di terrore. Sopra il leone appare verso destra un altro cacciatore, sopra la cui spalla destra siede un piccolo dio locale barbato, poggiato colla sinistra alla roccia su cui siede, nella destra un ramo. Sotto il leone giace un cinghiale, un cane gli latra contro, mentre un altro cane abbaia contro il leone.

In questi sarcofagi la lepre che mangia uva non è un elemento decorativo ma fa parte integrante della rappresentanza nel cui bel mezzo si trova, specialmente nell'ultimo; ma non è nemmeno connessa alla figurazione colla quale stona evidentemente. Infatti vi troviamo degli elementi ideali, come la Virtus, il Silvano, il dio locale; ma, come opera d'arte, questi sarcofagi hanno carattere veristico; vi appaiono cavalieri rovesciati nella zuffa, e fiere morenti, cani al guinzaglio e cani che attaccano questa o quella belva, figure che mostrano terrore e figure che assalgono gagliardamente. I cacciatori non hanno, tranne eccezioni, la nudità eroica, ma vestono un mantello, scarpe, e, nel primo sarcofago, perfino le brache barbariche. Anzi, vediamo che i cavalieri combattenti vestono il mantello o la tunica, mentre altre figure di scudieri o simili, che tengono i cani al guinzaglio, hanno la exomis, la veste succinta dei facchini o dei braccianti. Le fiere sono nettamente concepite e distinte, l'azione, non ostante il sovraccarico, è chiara: si vede subito che l'artista voleva riprodurre una caccia in grande. Ma con questo verismo come si concilia la lepre che in mezzo a tutto quel trambusto si pilucca tranquillamente il suo grappolo? I cacciatori mostrano terrore, Silvano stesso non si sente sicuro e la lepre non trema, anzi, nel terzo sarcofago, il coraggioso animaletto sbuca fuori da una cavità e si mangia il suo grappolo proprio vicino a un cane che sta sbranando un cervo. Era dunque l'artista un pazzo, da non accorgersi di tale contrasto?—No certo. L'artista sentiva il bisogno di effigiar quel motivo, indipendentemente dalla scena, sopra un sarcofago, e lo collocava dove gli pareva meglio, dove meglio si adattava; e questo bisogno lo sentiva perchè il motivo era simbolico. — Motivo stereotipo, si replicherà; figurazioni ripetute senza intenzione! — E sia; ma risalendo nel tempo fin che si vuole si troverà il primo modello della lepre col grappolo posta così in mezzo a una caccia: e allora si dovrà ammetter il nostro ragionamento.

Nel terzo sarcofago la lepre esce da una cavità, motivo abbastanza frequente nei sarcofagi, nei quali, sopra la cavità d'onde esce l'animale, siede un erote dormente, poggiato alla face rovesciata (688). È appunto questa figura di erote che lumeggia il significato della cavità: è un significato funebre. E ricordiamo le caverne, tristamente famose nell'antichità per emanazioni mefitiche, ritenute come altrettanti ingressi all'Averno, sacre a Plutone, dette *χαρόνεια ο Πλουτώνια ο Αχερόνεια ο χαρόνεια βίραθρα* dai Greci, 'spiracula Ditis o Charoneae scrobes' dai Romani (689). Queste caverne erano numero-

(688) Matz-Duhn 2477, 2687.

| (689) Waser *Charun*, p. 62 e testi.

se: una era presso a Hierapolis di Frigia, in cui solo i Galli potevano scendere impunemente; una in Acharaka di Caria; un'altra a Thymbria pure in Caria: ce n'erano poi a Myus, Eleusi, Kolonos, Theneus, Creta, Enna (690). La tradizione delle caverne infernali era perfettamente viva nell'età imperiale, come dimostrano per un lato le monete di Magnesia di Caracalla e Filippo seniore riproducenti quella di Thymbria, città sita a meridione di Magnesia, per l'altro Cicerone che ne parla (691). Ricordo ancora un mito eschatologico di Plutarco, desunto da Platone (692), dove si dice che un tal Arideo, morto da tre giorni si svegliò e fu da allora il più giusto dei Cilici. E raccontò ciò che aveva fatto in quel frattempo, e come aveva veduto le anime luminose, e la regione luminosa dei beati, come una caverna bacchica, verdeggiante e fiorente, piena di una ebrezza di vino, e di riso. Da quel luogo Dioniso era salito agli dei conducendo con sè Semele. Non credo che il mito possa aver avuto un qualsiasi influsso sul motivo della caverna, ma lo cito per dimostrare come questo concetto della caverna bacchica non fosse estraneo alla mitologia popolare: chè ha un sapor popolare, se non erro, questo localizzare il mito in un paese e restringerlo a una persona, contrariamente al vero mito filosofico che ha carattere universale. Comunque, il motivo della caverna è verosimilmente, vorremmo dire certamente, di origine greca, ma non conosciamo, ch'io sappia, gli intermediari plastici o disegnativi tra il mito e il motivo dei sarcofagi romani. Il far uscire la lepre da una cavità che rappresenta l'ingresso ad Hades non è cosa estranea all'arte romana: abbiamo già incontrato la figurazione di un uomo nudo che esce dalla porta di Hades tenendo una lepre (693): caverna o porta, il concetto è lo stesso, e i motivi, mitologicamente, si equivalgono. Anche l'erote dormente sopra la piccola caverna corrisponde agli eroti che fiancheggiano la porta di Hades.

Nei cippi, per il noto processo di schematizzazione, tutto questo apparato scompare e resta la sola lepre che morde dell'uva, la quale non ricorre mai nei lati minori, ma sempre nel timpano o nel lato anteriore, a volte sdoppiandosi decorativamente (694). Talora il motivo si complica, con l'assumere l'aspetto di una scena di genere, cioè di un erote o una persona che offre dell'uva a una lepre (695), apparendoci tuttavia così innaturale, così strano (696), (una persona che offre dell'uva a una lepre!) e insieme così lontano dall'essenza vera dell'arte decorativa che non esitiamo a considerarlo come un caso di simbolismo voluto (697).

(690) Waser *ivi*. Rohde *Psyche*³ I, 213.

(691) Cic. *De divin.* I, 36, 79 [Klotz].

(692) Plut. Περὶ ὑπὸ τοῦ θεῶν βραδείως τιμωρ. 563 C, ss. (23) [Bernardakis]. Cfr. Dieterich *Nekyia* p. 146.

(693) Altmann 11, p. 55. Il motivo sta anche da solo come nei sarcofagi Benndorf-Schoene N. 28 e 128.

(694) Dütschke, IV 613, nel timpano. Dütschke, IV, 489: negli angoli superiori del cippo.

(695) Dütschke, IV 474: erote che in ogni mano ha un grappolo, che una lepre mangia. Il motivo del cane che mangia un grappolo tenuto da una persona può esser una variante tipologica, divenuta fissa, della

lepre nello stesso atto: p. es. Bouillon *cippus* I, 12. Il motivo è asiatico: *Athen. Mitt.* III, p. 344, N. 56. Janssen, *Griekische en romeinsche Gravereliefs*, Leyden 1851, tav. V, 12 e 13 (in fondo, un serpe avvolto ad un albero, prova che il motivo non vuol esser scena di genere). Winter *Terrakotten* II, 7 (Troade), ragazzo con grappolo verso cui salta un canino. Cfr. Gerhard *Etr. Spiegel* Berlin 1843-68 375: un coniglio (=lepre) mangia l'uva della ghirlanda che ricorda lo specchio.

(696) Specialmente quello di CIL. VI 36354: giovane recumbente, nella d. uva, nella s. una lepre.

(697) Tranne rare eccezioni che sono scene di gene-

Anche più importante appare l'aquila che sbrana una lepre, motivo che ricorre spesso nelle monete greche, le quali ci porgono, in questo caso, un validissimo aiuto.

L'aquila che divora una lepre ricorre in molti conii greci, tra i quali ricordiamo solo i seguenti (698):

1) Decadracma di Agrigento del V secolo. — Due aquile su un colle, sopra una lepre. L'una in atto di gridare a testa alta, l'altra in atto di afferrar la lepre col rostro. R: Quadriga con auriga. Sopra, aquila volante con serpente negli artigli.

2) Statera di Locri Epizephyrii del IV e del III secolo. — Testa di Zeus. R: Aquila che divora una lepre. Nel campo un fulmine.

3) Moneta bronzea di Agrigento del III secolo. — Testa di Apollo. R: Due aquile su lepre.

4) Statera di Elide del V secolo. — Aquila divorante una lepre. R: Nike ad ali espanse verso destra, tenendo una corona.

5) Moneta di Locri. — Aquila e lepre. R: fulmine.

6) Moneta di Locri. — Aquila e lepre. R: fulmine tra rami di lauro.

7) Moneta di Agrigento. — Testa di Giove laureato. R: Due aquile laceranti una lepre.

8) Moneta di Agrigento. — Figura in quadriga coronata da una Nike. R: Aquila e lepre

9) Moneta di Crotona. — Tripode e cicogna. R: Aquila con lepre.

In tutti questi conii vediamo l'aquila colla lepre associata a motivi significanti vittoria o potenza. La quadriga della decadracma di Agrigento è evidentemente un ἀνίκημα in onore della città che aveva riportata la vittoria nelle gare. Un egual significato ha la Nike del quarto conio e la figura coronata da una Nike del N. 8. La testa di Apollo, e il fulmine — meglio ancora il fulmine circondato da lauro — e la testa di Zeus non abbisognano di commento. Più oscuro è il tripode colla cicogna, il cui significato preciso mi sfugge, ma che certo contiene un'allusione sacra (699).

Possiamo dunque affermare, data la distanza di luogo e di tempo di questi conii e la coincidenza del motivo in discorso con figurazioni di potenza o di trionfo, che l'aquila colla lepre negli artigli racchiudeva un concetto trionfale (700). E infatti nulla meglio lo esprime che veder la lepre, prototipo di timidezza, adunghiata dall'uccello sacro a Giove, tant'è vero che l'aquila compare su molte monete, significanti anch'esse trionfo o forza, con un serpente negli artigli; ricordiamo solo le seguenti:

1) Tetradracma di Gela del V secolo. — Nike alata o no su quadriga al galoppo. Sopra, un'aquila divorante un serpente.

re come CIL. VI, 20189: uomo togato e fanciullo che ciba una lepre (cane?) che tiene in grembo. Così forse CIL. XVI 689; fanciullo con l. in grembo.

(698) Head. pp. 123, 138, 185, 240, 304, 675, 419, 195; Garrucci, tav. XC, 17 e 18 CX.

(699) Cfr. Pottier, *Vases* I, 701 (stile ionico): A) Eracle trascina Cerbero innanzi a Euristeo. B) Due aquile sbrano una lepre.

(700) Il Holm (*Gesch. Siziliens*, Leipzig 1870, I, p. 201) vede in questo motivo una allusione ad Anasila e alle lepri da lui introdotte in Sicilia (Poll. *Onom.* V, 75 [Bekker]); e seguito da Caruso-Lanza (*Spiegaz. stor. delle mon. di Agrigento*, *Riv. it. numis.* 1903 p. 66). Va bene per la lepre: ma, e per l'aquila? — E come si spiega l'aquila con la lepre dei sarcofagi citati?

- 2) Moneta bronzea di Morgantina del IV secolo. — Testa di Sicilia coronata di mirto. R: Aquila su serpente.
- 3) Tetradracma di Messina del V secolo. — Messina che guida un carro a muli; sopra, Nike. R: Delfino e onde, aquila divorante un serpente,
- 4) Tetrabolio di Olinto del V secolo. — Cavallo stante o impennato. R: Aquila con serpente tra gli artigli o nel rostro.
- 5) Tetradracma attica di Sparadocus, re tracio, circa il 430 a. C. — Uomo a cavallo. R: aquila divorante un serpe,
- 6) Moneta bronzea di Calcide del IV secolo. — Testa femminile diademata. R: Aquila col serpente.
- 7) Obolo di Heraea del V secolo. — Solita aquila come nei tipi di Elide: giovane cacciatore.
- 8) Moneta bronzea di Siphnos del IV secolo. — Testa femminile (Artemide?). R: Aquila volante con serpente nel rostro.
- 9) Statera di Aminta del III-IV secolo. — Testa di Ercole. R: Aquila divorante un serpente.
- 10) Moneta bronzea di Aesernia. — Testa di Pallade con elmo corinzio. R. Aquila che lotta con un serpente.
- 11) Moneta di Crotona. — Testa di Ercole giovane. R: Aquila con serpente.

Tutti questi conii, quale con maggiore quale con minore evidenza, esprimono un trionfo, una gagliardia. Il N. 3 è un ἀλδρημz in onore di Messina, vittoriosa negli agoni (701) e mostra un motivo frequente su monete di quella città (702): eguale significato ha la Nike su quadriga del tipo N. 1. La testa di Sicilia coronata di mirto del N. 2 e la testa diademata del N. 6 sono pure simboli di vittoria. Il cavallo stante o impennato del N. 4 allude certo a ludi o a combattimenti, come l'uomo a cavallo del N. 5. Il giovane cacciatore del N. 7 contiene indubbiamente un concetto di forza. Rimangono le teste di Dei dei N. 8-11 che non esigono commenti.

L'aquila adunque era usata con significato di forza e di vittoria, come più tardi l'arte romana la userà nelle figurazioni di apoteosi. Ricordo ancora, a corroborare il discorso, un vaso del Museo Britannico (703) che mostra la lotta di Ercole e Gerione dove il vinto ha un' aquila col serpe come epistema dello scudo, una gemma (704) in cui vedesi un leone pronto al balzo, e sopravi un'aquila col serpente; una stela bitinia che reca scolpito due volte un giovane, il quale da un lato — stando su nave — combatte contro i barbari, dall' altro è assiso coi genitori a banchetto, cioè è eroizzato, e sopra lui vedesi l'aquila col serpe, che spesso in vasi proto-attici sta su guerrieri cadenti in battaglia (705). Il significato funebre e insieme glorioso dell'aquila col serpente (del quale per ora non ci occuperemo) non potrebbe esser dunque più chiaro. Ora, risalendo da questa all' altra serie dei conii recanti l' aquila e la lepre, otteniamo più evidente la certezza

(701) Pind. Ol. V 7 ἱπποῖς ἡμιόνοισι, VI, 22: Ζεῦξον ἦδ' ἄρα μοι σθένος ἡμιόνοων [Schröder].
 (702) Head. p. 13, 5
 (703) Br. Mus. B 194. (Walters, II p. 129, tav. IV).

(704) Furtwängler, *Gemmen* LXI, 17.
 (705) V. Pfuhl, *Beiwerk*, *Jahrbuch*, 1904, p. 149 e 150.

che questo motivo significa trionfo. — Ma tale significato a volte si allargava e diventava significato di immortalità: lo dimostrano i conii in cui il motivo fa riscontro a teste di numi. Ora è facile capire come un motivo, che racchiudeva in se il concetto dell'immortalità, potesse applicarsi ai monumenti sepolcrali, se ripensiamo un istante al processo greco-romano dell'eroizzazione, della deificazione del defunto. Ed è anche agevole ammettere che la lepre facilitasse questo trapasso. Sulle monete noi crediamo ch'essa comparisse per un criterio naturalistico, data l'antitesi reale tra l'uccello giovio e il timido animale, e data la verità e la frequenza dell'avvenimento a cui la figurazione risponde: ma sui monumenti funebri era un'altra cosa. Qui la lepre aveva un significato funebre speciale, aveva una connessione strettissima colle idee oltremondane: perciò tanto più facilmente poté il motivo passare dalle monete ai sepolcri. L'ipotesi, a prima vista arrischiata, apparirà naturale a chi consideri con quanta facilità i motivi emigrino dall'una all'altra categoria di cose, mutando volta a volta il loro significato primitivo; anzi un esempio di questo fenomeno, e proprio riguardante la lepre, ci è dato da una *lekythos* attica a figure rosse (706) sulla quale è dipinta una Nike che insegue volando una lepre, mentre l'animale fugge verso una roccia; ma la lepre che sta su una roccia, o che vi si rifugia, ricorre, come vedemmo (707), in figurazioni attiche sepolcrali. E invece questa *lekythos* la connette a una Nike.

Così dunque il motivo monetale divenne funebre con un significato che lumeggeremo raffrontando tra loro due cippi. Il primo (708) esibisce agli angoli teste d'ariete da cui pendono festoni; ai lati tenie e uccelli beccanti uva. Ai quattro angoli, doppie sfingi su basi recanti maschere e uccelli. Sotto la tabella, sta un gorgoneion tra due cigni; sotto il festone, una nereide su cavallo marino. Nei lati stretti due uccelli con cavalletta e un nido di uccelli. Il secondo cippo (709) è uguale al primo, ma alle sfingi sono sostituite delle aquile con lepri. I due cippi sono l'uno copia dell'altro, oppure derivano da un tipo comune, e la sostituzione delle aquile con lepri alle sfingi dimostra che erano considerati come motivi equivalenti: ma la sfinge è un motivo apotropaico; dunque le aquile colle sfingi erano considerate come apotropaiche. Cosa naturale chi pensi che, secondo alcune varianti del mito, il sangue delle gorgoni aveva potere di risanare e rendere immortali, ciò che, in ultima analisi, rendeva il gorgoneion anche emblema di immortalità come le aquile con lepri o con serpenti. E questo suo carattere spalesa anche in ciò, che il motivo ricorre nei cippi appunto negli angoli, là dove nella stragrande maggioranza dei cippi, stanno appunto le sfingi (710). Ma anche questo significato trova analogie nelle monete: infatti una mezza dracma attica di Gortyna (711) mostra su l'uno lato un gorgoneion, e sull'altro un'aquila che divora un serpente. Quest'ultimo motivo era, quanto alle monete, perfettamente equivalente all'aquila colla lepre: ne possiamo quindi arguire che anche questo motivo aveva in potenza, se non in atto, un certo carattere apotropaico.

(706) Pellegrini 399.

(707) V. gli esempi già citati dianzi.

(708) Altmann 43.

(709) Matz-Duhn 3932.

(710) Amelung tav. 90, Altmann 85, Matz-Duhn 3926.

(711) Head. p. 396.

6) Il simbolo più vario e comprensivo è il *serpente*. Esso presenta tre caratteri: dionisiaco, chtonio, agatodemone. Come vedremo, non si tratta se non di tre lati di uno stesso poliedro, tre aspetti di una stessa credenza, ciò che forse contribuì a dare a questo motivo una agilità, una associabilità, una mutevolezza maggiore di ogni altro.

Il serpente era sacro a Dioniso, e aveva parte nei misteri di questa divinità (712): era connesso anche a Zagreus nel mito che fa nascere questa divinità da Giove — tramutatosi in serpe — e da Persefone che Demetra faceva custodire in una caverna dai serpenti del suo cocchio (713). Era quindi un attributo di Dioniso (714): nè occorre ricordare con quanta frequenza ricorra in scene bacchiche, in mano a satiri o menadi (715): così ancora lo troviamo in scene bacchiche dei sarcofagi (716).

Il serpente dionisiaco appare nei cippi quasi esclusivamente nel motivo della cista mistica d'onde esce il rettile. Questo motivo nei sarcofagi non ha nessun peculiare carattere attorniato com'è da una multiforme scena, della quale è un accessorio (717), ma nei cippi, scomparsa — per il noto processo di semplificazione — tutta la scena, la cista diventa un simbolo. Questo processo riescirà evidentissimo solo che si raffronti un sarcofago del Palazzo Righetti e un cippo della villa Ludovisi. Il primo (718) mostra Dioniso in una nicchia centrale, sostenuto da un satiro, con nella destra un tirso o un cantaro ora mancante. Presso a lui una pantera, nell'angolo sinistro un satiro con lagobolon salta oltre una cista d'onde esce il serpente, mentre nell'altro angolo Pan scavalca una simile cista. Il satiro non è una figura che spicchi — circondato com'è da una scena abbastanza complessa — anzi acquista un certo carattere ornamentale per esser relegato nell'angolo, in riscontro a Pan; ma questo stesso satiro ricorre nel cippo (719), spoglio di ogni accessorio, sì da dominare il monumento, ed acquista con ciò un significato simbolico. Analogamente, la cista col serpente rimase isolata nei cippi con carattere simbolico. Sarebbe impossibile negarle questo carattere quando ricorre in cippi di sacerdotesse di Iside, come

(712) Plut. *Alēz.* II, [Sintenis]: ὄφεις μεγάλους -σι/. χορηγίας ἐφέλκετο (Olimpia) τοῖς θιάσοις. Eus. *Προπ.* εὐαγγ. II, 3, 7 [Dindorf]: Βάκχοι... ἀνεστειμένοι τοῖς ὄφειν: Arnob. *Adv. gent.* 21 [Reifferscheid]: in quibus (i misteri) aureus coluber in sinum demittitur consecratis et eximitur rursus ab inferioribus partibus atque imitur.

(713) Clem. Alex. *Λόγ.* *Προτρ.* II p. 14 [Potter] Nonno *Διονυσ.* VI, 155 ss. [Koechly].

(714) Un esempio per tutti ci dà una metopa del Partenone Sybel *Weltgesch. der Kunst.* Marburg, 1888, p. 200.

(715) Collignon-Couve 1201 (f. r.). A) Satiro barbato itifallico coronato, inseguente una baccante che ha afferrato per il braccio d. e che ha in mano un tirso e un s. con cui lo minaccia. Wernicke p. 45 N. 5: menade con ogni mano un s. Così in Furtwängler-Reichhold *Gr. Vasenmal.* 45 De Ridder 848, 845: menadi con s. 849 sileno con s. Furtwängler *Gemmen* LXII, 31: s. uscente da cista, idolo priapeo, satiro: *Mon.*

Matth. III, 20 ecc.

(716) Matz-Duhn 2267: mito di Penteo. Questi si tiene afferrato a un albero al quale è avvolto un s. Menade con s. al braccio. Matz-Duhn 2252: Bacco allattato da ninfa dietro la quale un uomo barbato con s. al braccio. Matz-Duhn 2273: Trionfo di Bacco. Un s. dietro le teste di due cavalieri. Matz-Duhn 2278: Sotto le pantere che traggono il cocchio del dio.

(717) Reinach, *Rép. de la stat.* I, p. 23: (= Clarac 124, 425) A d. e s. del clipeo, Bacco e Arianna su cocchio tratto da centauri. Sotto i cavalli, figurazione bacchica di piccole figure. Sotto il cocchio la cista. Reinach I, p. 34. Zuffa tra Bacco e gli indiani. A terra, la cista. Matz-Duhn 2276: Trionfo bacchico con molte figure. La cista sta sotto un elefante che porta un barbaro. Matz-Duhn 2303: Trionfo bacchico: la cista sta presso al cocchio del dio ecc.

(718) Matz-Duhn 2361.

(719) Schreiber 142.

Babullia Verilla o Pontinea Procla (720), i quali hanno nel lato anteriore l'effigie della morta e nei lati stretti una cista dalla quale guizza un serpente. Senonchè per la tendenza semplificatrice dei cippi e un po' anche per le difficoltà tecniche — nel secondo cippo il serpente colla cista è opera di egregio artefice — il serpente scomparve e rimase la sola cista.

La quale si volle interpretare come una comune cesta da tenerci robe o frutta o altro (721). Questa esegesi risale al Cavedoni (722), il quale, parlando dei cippi degli equiti singolari, la ritenne una cesta d'uso domestico, forse per riporvi i pugillari, poichè spesso si vede presso il recumbente un garzoncello in atto di scrivere. Il Henzen invece (723) riteneva trattarsi di una cista mistica, poggiandosi sulla somiglianza colla cista esibita dal monumento di un cistoforo della dea Bellona; e il Cavedoni opponeva che questo raffronto non regge perchè la cista non ha sempre la stessa forma. Esaminiamo i due argomenti del Cavedoni. L'obiezione riguardante la forma della cista non ha gran valore perchè non è detto che la cista dovesse sempre avere la stessa forma, nè che entrasse solo nel culto di Bellona (in questo, aveva torto anche il Henzen) poichè essa era propria di quasi tutti i culti mistici (724). L'argomento positivo che essa ricorra in figurazioni con un giovinetto che scrive, è anche meno solido perchè questo giovinetto non è — sui cippi degli equiti singolari — così frequente come credeva il Cavedoni, nè coincide colla cista. Infatti essa anzi ricorre in rappresentanze dove l'elemento realistico — a parte il garzone che scrive — assolutamente non c'è. Eccone alcune:

Uomo recumbente su un letto, con patera nella destra, e un tripode innanzi a sé. Dietro al letto, una cista (725).

Uomo steso sopra un letto, nella dritta una corolla, nella manca un vaso. Un tripode sta innanzi al letto, e una cista in capo ad esso (726).

Ai piedi di un uomo, steso nel solito atteggiamento, sta un fanciullo tunicato con corone sciolte; al capo di lui, una cista (727).

Un uomo recumbente al solito, e presso a lui un fanciullo: dietro al letto, la cista (728).

Un uomo giace su un letto, e tiene nella destra una corolla e una tovaglia, nella sinistra una tazza. Un fanciullo sta presso a lui con corona sciolta, e dietro al letto la cista (729).

Non ci dilunghiamo a citar altri esempi perchè questi bastano a dimostrare che questo giovinetto scrivente non coincide punto colla cista. Ma a parte questo e allargando un poco la questione, noi ci chiederemmo invano perchè mai questa cesta da libri o da pugillari ricorra tanto frequentemente proprio sui cippi degli equiti singolari, mentre è rara, relativamente, sugli altri cippi. Avevano dunque questi bravi soldati abitudini tanto sennate e casalinghe, come quel buon Codro di Giovenale (730) che teneva tra i suoi poveri mobili con gelosa cura la cista dei libri greci? Erano dunque dei guer-

(720) CIL. VI 13454, 34776.

(721) V. Altmann p. 233.

(722) *Bullettino*, 1851, p. 77.

(723) *Annali*, 1850, p. 50.

(724) Furtwängler *SammI. Sabouroff*, p. 32. *Ilermes*.
III, 332 (Jahn).

(725) CIL. VI. 3186.

(726) CIL. VI. 3200.

(727) CIL. VI. 3208.

(728) CIL. VI. 3234.

(729) CIL. VI. 3237.

(730) Sat. V, III, 103 ss.

rieri che maneggiavano meglio e più spesso il libro e lo stilo che non la spada? — Nè basta: la cista compare sui loro cippi in maniera stereotipa, in capo o dietro al letto, ora il realismo, la riproduzione di fatti e cose della vita (come sarebbe la cesta) che non è poi tanto frequente nei monumenti romani come ammette anche un moderno archeologo, assai moderato simbolista (731), non si concilia con riproduzioni stereotipe. Se la figurazione è stereotipa, implicitamente cessa di riprodurre la vita che varia da persona a persona, tranne, se mai, nel modello; invero non troviamo due rappresentanze nell'arte antica riproducenti un'abitudine, una caratteristica del defunto, che sieno veramente eguali o simili, tranne nei particolari tipologici. Per tutto questo, la cista degli equiti singolari non può esser un arnese domestico, ma la cista mistica: ritorniamo quindi all'esegesi dello Henzen, allargandola nel senso che la cista qui non rappresenta il culto di Bellona, ma una tendenza mistica generica. E ci spieghiamo anche perchè essa ricorra tanto spesso sui cippi degli equiti singolari pensando che questi soldati mostravano grande facilità in accogliere e seguire tutti insieme qualche tendenza religiosa, come provano certe lunghe epigrafi collettive che ponevano a molti dei (732): ciò che è tanto più interamente in quanto essi venivano arrolati, come si sa, dalle più varie regioni. Nulla di più naturale quindi che accettassero una tendenza così generale nella società romana, come la dionisiaca.

Senonchè vi sono altre figurazioni che danno al serpente un carattere pauroso e apotropaico. Un'urna marmorea, di S. Maria di Capua Vetere per esempio (733), mostra due eroti dei quali l'uno è stretto da un serpente, l'altro stringe con un ginocchio a terra il rettile cercando di liberar il compagno. Nel rovescio, un putto alato accosta alla bocca un serpente mentre un'altro senz'ali cerca di svincolarsi da un egual rettile. Un monumento funebre (734) è ornato di una colomba che sfugge a un serpente: e via dicendo. — Di questi motivi, tanto sostanzialmente diversi dal serpente dionisiaco, ci daranno la chiave due figurazioni romane, l'una derivata dall'altra. L'una, nel cippo di Egnatius Nicephorus (735) mostra Archemoro avvinto da un gran serpe mentre Licurgo sta in mezzo, in atto di fuggire: tra i suoi piedi si vede un vaso rovesciato: Hipsiphile fugge a sinistra.

L'altra rappresentanza (736), che deriva dalla prima, esibisce un fanciullo che, stretto da un serpente, cade a testa all'ingiù, mentre i genitori fuggono verso il lato opposto; tra le gambe dell'uomo vedesi un vaso rovesciato. Ora, la questione non sta tanto nell'atto ostile e crudele del serpente, che era imposto dal mito, quanto nell'indagare perchè questo mito fu scelto e scolpito su un monumento funebre. L'analogia tra il mito e le idee ultramondane, implicita nella figurazione, non ha certo il suo fondamento sul

(731) Altmann, p. 233.

(732) *Not. scavi* 1885 p. 526 (36 soldati); 1886, p. 19 (18 soldati), p. 20 (18 soldati), p. 50, (47 soldati), 1887 p. 17 (40 soldati). Le divinità sono in generale Giove, Giunone, Minerva, Marte, Vittoria, Ercole, Fortuna, Mercurio, Salus, Felicitas, Fata, Campestres, Silvano, Apollo, Diana, Epona, Suleviac, Ge-

nus singulorum. Cfr. Wissowa, *Religion, u. Kultus, d. Römer*, München 1902 p. 77.

(733) *Not. scavi*, 1885, p. 532.

(734) CIL. VI, 2361.

(735) Matz-Duhn, 3926.

(736) Altmann 85.

genere di morte occorsa all'estinto e nemmeno sulla sua età, poichè Herbasia Clymene era una donna adulta (l'epigrafe le è posta dal marito) nè a lei del resto si riferisce la scena in cui figura un ragazzo, tanto è vero che nel timpano sta la sua protome. Anche Egnatius Nicephorus era un adulto, se badiamo all'epigrafe secca e concisa, ben diversa dalle epigrafi che i genitori o i parenti solevano porre ai loro fanciulli (737). Dunque l'analogia si fondava sulla caratteristica del mito; la morte per opera di un serpente.

Ora si badi che Opheltes era in origine una divinità chtonia che doveva aver aspetto di serpe, come dice anche il nome, che si mutò poi in quello di Archemoros che significa signore dei morti (738); in altri termini la rappresentanza, compreso il serpe, ha significato chtonio. Su di che cade opportuno ricordare alcune figurazioni italiote del morto eroizzato sotto aspetto di Cadmo che combatte il serpente (739).

Anche Cadmo aveva caratteri chtoni, specialmente nella parte del mito che riguarda la ricerca di Europa rapita da Zeus, della quale, secondo Ferecide, era fratello. Zeus infatti che rapisce Europa e la nasconde in una caverna, custodita da un serpente e da un cane, riproduce Hades e la sua caverna (740). Cadmo poi insieme ad Harmonia si tramutano in serpenti e continuano a vivere come eroi (741). Anche in queste rappresentanze italiote abbiamo dunque l'estrinsecazione di un concetto chtonio connesso al serpente.

Constatata così l'esistenza del serpente con carattere chtonio sui monumenti romani, vediamo lo svolgimento nel tempo preromano.

Il serpente chtonio ha origine dalla credenza che l'anima acquistasse forma di serpente dopo la morte (742), opinione confermata dalla diceria che intorno al capo di Cleomene III, morto rizzato sulla croce, comparisse un serpente (743). In connessione a questa credenza sta il fatto che il serpente era anche un attributo di Dioniso, divinità chtonia, e certamente questa sua qualità contribuì non meno della prima a diffonderlo nell'arte sepolcrale. La parentela tra il serpente chtonio dionisiaco, che non desta terrore, e il serpente chtonio apotropaico è illustrata bene da alcune figurazioni nelle quali il serpe dionisiaco incute terrore, o si vede addirittura Dioniso in atto di combatterlo (744), parentela assai importante perchè fa rientrare il serpente nel novero dei simboli dionisiaci spiegandone la diffusione.

Il serpente è una delle più antiche figurazioni sepolcrali e lo troviamo ben evoluto

(737) CIL. VI, 17102: Dis manibus | P. Egnati | Nicephori | in fr. p. XVIII, in agr. p. XVII.

(738) Maass *Orpheus*, p. 149, nota 40.

(739) Pellegrini, 507 e 356.

(740) Roscher's *Lexikon* I, 1410, II, 1, 886.

(741) Roscher, II, 1889.

(742) Lippert, *Die Religionen d. europ. Kulturvölker*. Berlin 1881, p. 41 ss. Furtwängler *Samml. Sabouroff* I, *Einl.* p. 16.

(743) Plut. Cleom. 29 [Sintenis]. Si credeva anche

che il serpente fosse formato dal midollo spinale del morto (Denecken in Roscher, *Lcx.* I, 2467).

(744) Helbig, *Wandgemälde* 541: un satiro spaventa una baccante con un serpente avvolto al pedo. Matth. Duhn 2361 (scena bacchica): un erote si è posta in capo una gran maschera barbata e spaventa un compagno mettendosi in bocca un serpente. Cfr. i tipi statuari di Dioniso col serpente: Reinach *Rép. de la stat.* II³ p. 118, 7 e 9 p. 126, 5 ecc. *Not. scavi* 1877 p. 290, *Beschreibung* 93 ecc.

già su stele arcaiche spartane ed attiche e su vasi geometrici, ionici, a figure nere (745): su figurazioni vascolari compare avvolto al tumulo (746) non per rappresentare il serpente-anima, almeno là dove l'anima è già espressa dall'eidolon armato, ma come simbolo chtonio (747); in rilievi greci e asiatici, com'è noto, compare presso al morto eroe (748), come attributo più che simbolo: in questa qualità appare anche in scene dove è rappresentata la morte di qualche personaggio (749).

Nelle figurazioni greche e asiatiche il serpente non è dunque un simbolo dell'anima: non, per lo più, quando si avvolge al tumulo perchè l'anima, come dicemmo, è già espressa dall'eidolon, non quando sta presso all'eroe perchè questi è figurato come vivo non come morto ciò che parrebbe escludere la presenza dell'anima, non, s'intende, in rappresentanze di carattere funebre ma non sepolcrale: esso è dunque un simbolo chtonio.

Presso i Romani questo carattere perdura, certo anche per influsso del serpente etrusco, attributo chtonio o infernale ripetuto con grande insistenza (750), e ne è prova la sua costante presenza nelle rappresentanze del ratto di Proserpina, sui cippi (751). Esso si combina di preferenza con l'uccello-anima, in lotta con lui, in un motivo che presenta grande analogia interiore colla figurazione italiota di Cadmo che lotta col serpente. Il motivo non è però, a quanto pare, oriundo romano, perchè ricorre anche in uno scarabeo fenicio della Sardegna (752). Il gruppo dell'uccello che lotta col serpente ricorre sopra o sotto la ghirlanda, o a destra e sinistra del cippo, o sopra l'epigrafe (753). Il cippo di Claudia Januaria (754) mostra nei lati minori bensì un lauro col corvo e con delle cicogne, mentre un serpente gli si avvolge al fusto, ma è chiaro che essendo il cippo a cornice, non offriva altro spazio libero se non i lati minori. A parte ciò, il corvo, emblema funebre, e le cicogne emblema, verosimilmente, apotropaico (755) danno un

(745) *Athen. Mitt.*, 1877 p. 961. Bruckner *Att. Grabstelen*, p. 90, nota 1. Ballheimer, *Griech. Vasen aus d. Hamburger Museum*, Hamburg, 1905, p. 6 ss. e fig. 1.

(746) Gerhard, *Vasenb.* 196, 2 (f. n.). Quadriga al galoppo innanzi al tumulo di Patroclo, cui si avvolge un s. Gerhard 199 (f. n.): Tomba di Patroclo, su cui un s. sopra eidolon armato. *Monumenti VIII*, 5 (f. n.): Prothesis del morto, esposizione e sotterramento. Stela con vaso su cui quattro eidola e un s. Hirsch *De animar. imag.* N. 14 (f. n.): Neottoiemo trae Polissena a un tumulo a cui si avvolge un s. Una pittura pompeiana nella casa dei Vettii (*Case e mon.* IV Nuovi scavi XXVIII) mostra una stela con serpe avvoltovi, alla quale una donna trae un toro, mentre un giovane tiene la lira.

(747) V. alcuni esempi nella nota precedente.

(748) Michaelis p. 578 N. 150. Friederichs-Wolters 58, 61, 62, 63, 64, 1058, 1069, 1812. Heydemann *Marmorbildwerke* 372, 800 ecc. — Quando morì Cleomene e si vide intorno al capo di lui un serpente, il popolo lo proclamò eroe e figlio di dei: Plut. Cleom.

29: ἐκ δὲ τούτου δεισιδαιμονία προσέπεσε τῷ βασιλεῖ καὶ φόβος ὡς ἀνδρὸς ἀνηρεμένου θεοφίλου καὶ κρείττονος τῆν φύσιν. οἱ δ' Ἀλεξανδρεῖς καὶ προσέτρεπον... ἦρωα τὸν Κλεομένην καὶ θεῶν παῖδα προσαγορεύοντες.

(749) Collignon-Couve 960 (f. n.) Morte di Anfirao. Questi su quadriga, armato, colla d. levata al cielo in atto supplichevole. Il carro sta per esser inghiottito, i cavalli sono a mezzo scomparsi. Nel campo, due uccelli volanti, l'uno con corona tra le zampe, l'altro con s. *Monumenti X* 45. Partenza di Anfirao su quadriga guidata da Baton cui una donna tende una coppa. In alto, un s. e un'aquila.

(750) Dennis II² p. 355, I, p. 169 ss.

(751) Overbeck *Atlas*, XVIII, 2 e 3 Matz-Duhn 3069. *Gall. Giustin.* II, 147.

(752) *Bull. Arch. Sardo*, 1858 tav. II, 6.

(753) Brunn, *Glyptotek*, N. 283. CIL. 1874. Sdoppiamento ornamentale: CIL. 5287, a d. e s. dell'epigrafe.

(754) Altmann 135.

(755) *Ber. sächs. Ges.* 1854, p. 47 ss. (Jahn). Un'urna (*Arch. Ztg.* 1886, t. CCVII) mostra un gor-

carattere simbolico molto chiaro a tutto il motivo. Un altro cippo, delle Terme, connette il serpente al corvo con una deviazione ornamentale facendo beccare a due corvi i serpenti di un gorgoneion (756). Un'altra connessione assai significativa è quella colla lucertola: si vede, per esempio, sopra un cippo un gallo e un serpe che si disputano una lucertola (757), oppure la lucertola e il serpente si fanno riscontro sui due lati di un cippo; come in quello del Vaticano (758) che mostra uno sparviero, o altri uccelli, con serpente a destra, e a sinistra, con lucertola.

Il serpente si connette ancora con motivi dionisiaci o afrodisiaci, come in un cippo del Laterano (759) che esibisce sotto una vite un'urna coperta e un uccello che lotta col serpente, mentre tra i rami della vite un ragazzo (?) sta montato su una scala con un canestro di uva sugli omeri mentre uccelli nutrono i piccini nel nido: altri uccelli, una lepre e un topo mangiano l'uva. Un altro cippo del Laterano (760) ha nel lato destro un nido di uccelletti, e uno dei due genitori ciba i piccini, mentre l'altro afferra col becco un serpente che lo ha avvinto; motivo che suggerisce una piccola osservazione: se esso fosse una semplice scenetta di genere, una riproduzione della natura, come si spiegherebbe la contraddizione patente e assurda dell'uccello che tranquillamente ciba i suoi piccini mentre il suo compagno è avvinto dal serpente? Un artista che imitasse, tanto o quanto, la natura non avrebbe mai commesso questo errore; invece esso è assai naturale se si pensa che deriva dall'accostamento di due motivi distinti e diversi, il nido erotico e il serpente chthonio avvenuto per ragioni intrinseche, non per ragioni estetiche. L'irrazionalità del motivo spicca ancor meglio se lo paragoniamo allo stesso soggetto com'è svolto in una coppa a figure nere del Louvre (761): nel centro, tra due alberi, sta un uomo, uno snidatore di uccelli; nei rami vedonsi degli uccelli e un nido, che un serpente avvolto al tronco, sotto al nido, sta minacciando: più lungi, tra i rami, sta una cicala. Sia il soggetto simbolico o no (la cicala ne è un indizio) è certo che esso ha avuto uno svolgimento perfettamente razionale e logico: più logico ancora è un rilievo ellenistico del Laterano (762) dove il serpente è avvolto al tronco dell'albero sotto il nido e i due genitori accorrono a

goneion fra due cicogne. Una moneta (Cohen III, Adriano N. 344), la Pietà stante a braccia alzate tra un altare ardente e una cicogna. Io credo che la cicogna venisse a volte confusa nel tipo con l'airone, oppure che si prendesse per una cicogna l'airone. Questo aveva carattere afrodisiaco: Etym. magn. [Sylburg] ἐρωδιός... ἀφροδισίον ἐστὶ τὸ ἄρνεον... πολλὰ εἰσιν ἐρωδιῶν εἶδη: δύναται οὖν τὰ μὲν αὐτῶν τῆ Ἀθηνᾶ ἀνακείσθαι, τὰ δὲ, τῆ Ἀφροδίτης. Cfr. Eustath. Comm. ad Iliad. [ed. 1829 = Ed. rom.] E 405 e Collignon *Trois vases peints de la Grèce* pr. *Rev. arch.* 1875 p. 2. nota. L'airone ricorre spesso in scene vascolari con donne ed eroti; p. es. Millingen-Reinach *Peintures* 60; Nicole *Meidias* Genève 1908 fig. 23; *Compte-rendu Atlas* 1865 tav. IV. L'airone si vede nell'urna di C. Pontulenus (Altmann 125. Due aironi sostengono il clipeo) e in quello

di Anicius Auchenius Bassus (Altmann 149. Albero tra due aironi, l'uno con lucertola, l'altro con serpente. Nei lati stretti).

(756) Schreiber, p. 125, N. 105.

(757) *Gall. Giustin*, II, 151.

(758) Amelung, p. 707, II, 589a.

(759) Benndorf-Schoene, N. 320.

(760) Benndorf-Schoene, N. 189.

(761) Pottier, *Vases*, F. 68.

(762) Schreiber, *Hellen. Reliefbilder*, XXI A: una donna con corno poterio offre da bere a bambino assiso su roccia. Sotto lui, capra e pecora. Dietro, fauno suonante la siringa in grotta. Dietro, albero fronzuto e nido di uccelli tra i rami: i genitori accorrono perchè un s. avvolto al tronco li minaccia. Sulla grotta, aquila che sbrana una lepre.

difender la prole. Non ostante questi modelli (il motivo ellenistico poteva esser noto all'artista) il soggetto fu svolto nel cippo con una irrazionalità che dobbiamo attribuire, come dicemmo, a ragioni simboliche.

Un altro motivo notevole è la colomba afrodisiaca inseguita da un serpente (763) che ricorda la connessione tra la cista mistica col serpe e la testa di Afrodite di alcune monete di Ambracia del III e del II secolo (764).

Un altro motivo ancora di cui qui occorre parlare è l'aquila che lotta col serpente. Se n'è già fatto cenno a proposito dell'aquila che sbrana la lepre, quando risultò la piena analogia tra i due motivi in quanto ambidue apparivano usati con significato di trionfo e di immortalità, e quando si disse ancora come l'aquila colla lepre dovesse considerarsi, relativamente ai cippi, come un motivo apotropaico. Ora dunque, chiarito il significato del serpente, possiamo preciser meglio l'analogia tra i due motivi, osservando come anche l'aquila col serpente venga usata nei cippi apotropaicamente, per una estensione naturalissima del concetto chtonio e pauroso del serpente. Infatti questo motivo ricorre sempre o sopra la ghirlanda, sito consueto del gorgoneion, o nel timpano, dove eccezionalmente il gorgoneion sta quando non sia collocato sopra la ghirlanda (765), e dove pure sta la sfinge quando non è posta, come di solito, negli angoli (766).

Questa lotta del serpente con l'uccello è in alcuni cippi connessa con un altro motivo: il serpente avvolto all'albero. In un frammento di cippo del Laterano, i due motivi sono separati l'uno dall'altro, in modo da farsi riscontro: l'albero (lauro) col serpente avvinto al tronco sta nel lato destro, l'uccello (forse una colomba) in zuffa col rettile occupa il fianco sinistro (767): un altro cippo reca questo motivo ripetuto nei due fianchi (768). La collocazione costante del motivo nei lati minori non deve ingannarci sul suo contenuto se pensiamo che vi sta per pure ragioni tecniche, perchè la forma allungata dell'albero gli impediva di entrar nel lato anteriore rendendolo invece bene adatto al campo lungo e stretto dei fianchi, dove del resto stanno sempre le figurazioni di alberi e di rami (769).

Nei rilievi sepolcrali greci e asiatici il serpente avvolto all'albero entra nelle rappresentanze del morto eroe (770), che a volte gli offre cibo (771) o in altro modo si

(763) CIL. VI, 2361.

(764) Head p. 271: Afrodite con stefane R. Cista e s.

(765) Altmann 200: gorgoneion nel timpano.

(766) Amelung, p. 179, N. 19: cantaro tra sfingi nel timpano. Brizio *Pitture e sepolcri* tav. III, 1: sfingi e fiaccola nel timpano. Matz-Duhn, 3943: sfinge con bucranio, nel t. — Cfr. Amelung, p. 408, N. 149g: aquila che batte con l'ala un s. sopra la ghirlanda. Altmann 81, aquila con s. nel rostro, nel timpano: così in Altmann, 180.

(767) Beandorf-Schoene, N. 305b.

(768) CIL. XIII, 8283.

(769) P. es. Altmann, 210, Matz-Duhn, 3924, 3923. Lasinio *Raccolta* XXXV 140 Altmann 145 ecc.

(770) Michaelis, p. 330, N. 47: giovane a cavallo con servo. Da un lato, un s. avvolto ad albero, Friederichs-Wolters 1077: eroe a cavallo, due alberi, all'uno dei quali è avvolto un s. 1813: morto a cavallo e albero con s. ecc. V. Pfuhl, *Beiwerk* p. 53, N. 12 e 19.

(771) Friederichs-Wolters, 1814: giovane che tiene per le redini un cavallo e ciba un s. avvolto a un albero dal quale pendono lo scudo e la spada. A terra, spada e armatura. Ragazzo appresso con l'elmo. Michaelis, p. 589, N. 208: uomo a cavallo, che offre

associa al banchetto funebre (772), mostrando un carattere lontanissimo tanto dal serpente dionisiaco impugnato da thiasoti o guizzante dalla cista, quanto dal serpente chtonio che impaura: un carattere tra domestico e sacro, consentaneo alle credenze antiche, secondo le quali il morto diveniva una specie di divinità tutelare della famiglia, un ente sacro e domestico insieme (773), mentre una credenza non meno antica opinava che il morto prendesse l'aspetto del serpente. Quella figurazione non è dunque altro se non la trasformazione di una cerimonia usuale — dell'offerta al defunto — ed equivale mitologicamente alle figurazioni di morti — eroi assisi che accolgono le offerte dei vivi (774).

Una gemma (775) esprime bene questo concetto mostrando un giovane in costume di sacrificante che ciba un serpente avvolto a una colonna, mentre innanzi a questa sta un altare incoronato. Nè questo contenuto animistico si perdette, se badiamo a una rappresentanza col mito di Prometeo che forma l'uomo, nella quale compare anche il serpente avvolto all'albero (776). Nei monumenti romani troviamo figurazioni che derivano da quelle greche e asiatiche della persona che ciba il serpente, ma con qualche piccola modificazione che dimostra perduto il concetto del serpente-anima. In un sarcofago (777), per grazia d'esempio, si vede un uomo con tunica e manto che porge a un serpe avvolto all'albero un oggetto a forma d'uovo; ai suoi piedi, sta un rotolo mezzo svolto. L'uomo, nell'intenzione dell'artista, stava leggendo e ha lasciato cadere il rotolo per offrir qualche cosa al serpente: non è dunque l'offerta rituale colla patera, come nei modelli greci e asiatici, ma una offerta familiare, di carattere domestico. Nè rende il carattere del serpente anima un rilievo funebre di Treviri (778) esibente un erote nell'atto di offrire del cibo a un serpente avvolto a una colonna; un altro monumento avrebbe maggior carattere sacro (779) — ricordando anche la gemma citata —; poichè esibisce un serpente avvolto a un albero, sotto il quale sta un'arula, l'uomo colla clava che sta sotto l'albero gli toglie ogni carattere di offerta. E nemmeno gli esempi già citati del serpente sull'albero, associato all'uccello che lotta col serpe, vanno più in là di una contenenza chtonia. La tradizione del serpente-anima non appare dunque, come si è già detto, nei monumenti romani: e tuttavia quei motivi non sono certo decorativi, hanno un carattere diverso dai modelli greci e asiatici, ma ben definito, specialmente il primo, del quale già rilevammo la fisionomia familiare (780): eccone ora l'origine.

una tazza a un s. avvolto a un albero, servo: sotto al cavallo, un cane.

(772) Heydemann *Marmorbildwerke* 372 (frammento di banchetto funebre; a d. un serpente). Heydemann 800: uomo recumbente su kline con tazza: vicino a lui donna seduta che tiene un s. con ambe le mani. Tavola solita: ragazzo che attinge da un cratere. Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, XXXIII. 2: banchetto funebre: un s. Si alza verso le vivande, da sotto la mensa. Pfuhl, p. 49, fig. 1 ecc.

(773) Denecken in Roscher II, p. 244.

(774) Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, tav. I, Frie-

derichs-Wolters 58 e 59, 61 ss. Bruckmann, *Collect. Borracco* tav. VIII (stela egizia) ecc.

(775) Furtwängler *Gemmen*, XXIV, 12.

(776) Citata da Goblet d'Alviella, *Migration des symb.* p. 202.

(777) Matz-Duhn, 3308.

(778) Hettner *Steindenkm.* 211.

(779) CIL. V, 7115: Arula sotto un albero, uomo con clava, serpe avvolto all'albero.

(780) Sdoppiamento ornamentale: CIL, XIII, 8283 serpente avvolto ad albero, nei due lati minori.

Dalle credenze che facevano dell'estinto una specie di divinità tutelare e che credevano alla sua trasformazione in serpente, deriva tutto quel complesso di credenze che facevano del serpente un essere benefico, un agatodemone. Per questo nella mitologia gli eroi benefici si trasformano in serpenti e sotto questa forma compiono le loro buone azioni. Così presso gli Elei nel tempio di Eileithyia si onorava Sosipolis che in forma di serpente aveva salvato il paese (781). Così l'eroe Kychreus liberò l'isola di Salamina da un serpente e nella celebre battaglia, giusta un oracolo, soccorse i greci sotto aspetto di un drago (782); Kadmos e Harmonia, preso l'aspetto di serpente, aiutarono gli Illiri e gli Enchelei contro i barbari (783), Asklepios sotto forma di serpente mostrò agli Epidauri il luogo per fondare Limeria (784), Erichthonios — inventore della quadriga, del parabate, delle panatenee, della moneta, istitutore delle canefore e via dicendo — prese forma di serpente nella cista in cui Atena l'aveva rinchiuso, vivendo poi in questo aspetto sotto l'egida della dea, nel tempio (785); in generale l'ἄγχιος δαίμων — come tutti gli chtoni — era immaginato come un serpente (786). Ma con questi miti, tranne l'ultimo, non s' esce dal campo dell'eroe trasformatosi in serpe: se non che in altri miti il serpente ha indole benefica, indipendentemente da ogni idea oltremondana: cito quello che narra di un'erba portata da un serpente che serve alla resurrezione di Glauco morto affogato nel miele, dopo che il veggente Polyidos si fu fatto rinchiudere insieme all'estinto nella tomba (787).

In questi miti è scomparso il concetto dell'eroe-serpente, ed è rimasta una tendenza a considerar questo animale come un essere amico e benevolo. Per questo i romani, pur non conservando la tradizione del serpente-anima, continuarono a stimarlo quale essere caro e domestico tanto che la divinità domestica per eccellenza, il genio era a volte figurato con un serpente (788): a volte ancora il rettile compare in rilievi o tavole votive al genio (789); anzi il genio individuale è rappresentato da una coppia di serpenti, maschio e femmina, dipinti nelle case coniugali (790).

Il serpe aveva inoltre una parte importante nella vita di molti uomini illustri: quando un serpe moriva, era un cattivo augurio. Così accadde al padre dei Gracchi, a Tibe-

(781) Paus. VI, 20, 2 ss. 25, 4 [Schubart].

(782) Apoll. III, 12, 6, 7, [Bekker]. Diod. IV, 72 [Bekker]. — Paus. I, 36, 1 [Schubart].

(783) Testi in Roscher, II, 850.

(784) Paus, III, 23, 4 [Schubart].

(785) Engelmann in Roscher I, 1304.

(786) Rohde *Psyche*³ I, p. 234, nota. Cfr. Milchofer *Reliefs von Votivträgern. Jahrbuch* II, p. 29. Furtwängler *Samml. Sabouroff* Einl. p. 22. Per l'analogia ricordo che il serpente caldeo era emblema di Hea, simbolo di dottrina sovrumana, perchè Hea era il dio della scienza e della vita. Il Taaut fenicio, inventore delle arti e delle scienze, autore di libri sacri, personificazione della sapienza era figurato da un ser-

pente avvolto su sè stesso che si morde la coda (Orsi, *Sui bronzi arcaici trovati nell'antro di Zeus Ideo*, Museo Italiano, II, p. 827 ss.

(787) Apoll. Βιβλ. 3, III, 3, 1, 3 [Bekker]. — Hygin. Fab. 136 [Bunte].

(788) Negrioli, *Dei geni presso i Romani*, Bologna, 1900, p. 68, N. 66a'.

(789) CIL. X, 6821: Genio Theatri (serpente cristato e barbato); IX. 5573. Genio centuriae (statua togata stante intorno alla quale si avvolge un s.) IX. 1176, Genio huius loci montis (ara con s.). Cfr. Negrioli o. c. p. 64 ss.

(790) Negrioli o. c. p. 69. De Marchi, *Culto privato*, I, p. 77.

rio, a Lelio: di Scipione si diceva che il genio locale in forma di serpe lo avesse nutrito; ad Augusto comparve Apollo in forma di serpente (791).

I serpenti per ciò venivano tenuti nelle case con cura religiosa (792), si dipingevano in tutte le case, come mostrano i ritrovamenti di Pompei, si offrivano come dono votivo agli dei (793). Spesso anche si rappresentavano persone col serpe agatodemone, con evidente influsso tipologico delle figurazioni di Igea, come mostrano terrecotte di Selinunte e di Pompei e rilievi greci (794).

Tre parvenze dunque — come dicemmo — del serpente appaiono sui cippi: *il dionisiaco, lo chtonio, l' agatodemone*: tutte e tre rappresentate da motivi profondamente diversi che non si possono confondere. Nessun criterio ornamentale può spiegare come e perchè questo animale appaia in aspetto ora mite ora pauroso, e con così grande varietà di atteggiamenti. Mentre invece ammettendo le tre suddette parvenze, tutti i motivi riescono chiari con una mirabile correlazione tra mito e figura: perchè appare chiaro come le tre correnti del mito fossero strettamente connesse l'una all'altra — come cioè il serpente dionisiaco fosse affine allo chtonio, e questo, quale simbolo dell' eroe, all' agatodemone — e tanto connesse da formar in sostanza un unico ciclo mitico, in cui i vari motivi erano affratellati in ciò che tutti servivano a un unico scopo: a esprimere le idee oltremondane. E il cippo tutti li accoglieva e li fondeva.

6) Il così detto *banchetto funebre*, col quale si chiude la serie delle figurazioni dionisiache, non è veramente un simbolo. I motivi finora discussi erano segni rappresentativi di una idea, il banchetto invece esprime addirittura la idea plasticamente. Esso non è un simbolo delle gioie dell' oltre tomba, come il grappolo, o la lepre o simili, ma mette sott' occhio le gioie stesse: non esprime la certezza o la speranza che il morto godrà, ma mostra il morto stesso nell' atto di godere. Esso è dunque più e meno di un simbolo, ma in ogni caso non è decorativo.

Come espressione vera e schietta della gioia spensierata esso è una figurazione co-

(791) Testi in Birt, Roscher I, 1624 e in Negrioli p. 9.

(792) Plin. H. N. XXIX, 72: [Mayhoff]. Anguis Aesculapius Epidauro Romam advectus est vulgoque pasceitur et in domibus. Sen. De ira, II, 31: [Hermes]... reptantes inter pocula sinusque innoxio lapsu dracones. Plin. H. N. VIII, 17 (22). Nutrierat eum serpentem puer dilectum admodum Cfr. Aen. V, 90 ss. [Postgate] Val. Fl. Argon. III, 458 [Baehrens]. Persio I, 113: [Hermann]: Pingit duos angues: pueri, sacer est locus.

(793) *Not. scavi*, 1896, p. 446: Mercurio Sec. Veracilius Sex. filius Priscus III vir i. d. ex voto don. ded. dracones aureos libr. quinque adiectis ornamentis et cortina. — Però qui non si devono scordare i serpenti del caduceo.

(794) *Not. scavi*, 1883, p. 305, N. 7 (Selinunte):

donna sedente che accarezza un s. che ha in grembo, 1883, p. 306, N. 148 (Selinunte): Donna recumbente su letto, con patera alla quale si appressa un s. *Bull. lettino* 1876 p. 48 (Pompei): donna recumbente su letto, con patera, cui si avvicina un s. Cfr. *Not. scavi*, 1885, p. 532 (idria di S. Maria Capua Vetere): tre donne laureate; due si tengono per mano, una poggia il braccio sulla spalla della compagna. Accanto ad esse serpe avvolto ad albero che beve da una tazza offertagli dalla terza donna. *Tod-Wace Catal. of the Sparta Museum*, Oxford 1906, p. 104, fig. 5.^o Uomo in himation che tiene un cantaro da cui un s. beve. Così p. 105, fig. 7 e 8, p. 107, fig. 11 ecc. *Pfuhl Beiwerk*, p. 55, N. 3: Donna che ciba un s. avvolto a un albero.

mune agli etruschi, ai greci, ai fenici (795): come tale diveniva qualche volta la vera espressione della gioia dionisiaca, sì che in talune figurazioni vascolari vediamo Dioniso assiso a lauto banchetto tra satiri e menadi (796), quasi che la spensieratezza, il gaudio bacchico non potessero essere espressi da più efficace figurazione. Questo carattere dionisiaco è anche significato indirettamente in altro modo quando, come nell'arte etrusca, si effigiano banchetti di sileni (797) o quando, come in stele greche o in pitture murali etrusche, tra le vivande imbandite si vede un grappolo (798) oppure delle frutta (799), o ancora quando tra le vivande si vede una lepre, come nella pittura murale tardiva di Vincentius (800). In alcuni cippi il carattere dionisiaco — erotico del banchetto è significato da una figura che reca un canestro di frutta (801), o dalla presenza del gallo (802) o dagli uccelli erotici (803).

È dunque certo che nel così detto banchetto funebre era racchiusa una idea dionisiaca. Tipologicamente però, e in certi casi un poco anche mitologicamente, esso deriva dalla figurazione del morto eroizzato che riceve le offerte. Era uso generale, come ognuno sa, di onorar i morti con cibo e bevanda come se veramente ne avessero bisogno, dal qual uso venne il rito di acconciar per l'eroe una kline e una mensa con cibi. Ecco l'origine del morto eroe assiso sul letto, con innanzi una mensa. Ma in questa rappresentazione doveva vedersi la donna per render compiuto il culto dei morti: non recumbente perchè i costumi greci non lo permettevano, ma assisa vicino alla kline, e poichè la idea del banchetto esigeva anche un servo, si formò, secondo la ingegnosa ipotesi del Furtwängler (804), il tipo del banchetto con tre persone, del quale si trovano documenti in Oriente, in Fenicia, in Grecia, in Etruria. Questa origine eroica del ban-

(795) Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, Einl. p. 26. Friedrich, *Sarkophagstudien*, p. 100.

(796) Br. Mus. F. 275 (Walters IV, p. 129). Dioniso assiso su letto con innanzi mensa quadrata con vivande, tra menadi e satiri. Br. Mus. B 374 (Walters II, 208): Dioniso su letto poggiato al gomito: presso a lui tavola con cibi, a d. giovane nudo con tenia che gli porge una kylix. A s. due figure ammantate. Br. Mus. B 446 (Walters, II, p. 232). Dioniso e Hermes assisi a mensa con vivanda innanzi. Br. Mus. B 288 (Walters, II, p. 169): Dioniso su letto poggiato al gomito. Tavola con vivande (A e B). Br. Mus. B 302 (Walters II, 175): Dioniso poggiato al gomito, su letto: Hermes gli offre da bere. Menade presso a lui: mensa con cibo, un satiro e un'altra menade. Dietro essi, Efesto. Così nel vaso Museo Borbonico VI, 22. Orsi, *Megara Hyblaea (Mon. ant. I, p. 801)*: Dioniso sdraiato su kline con rhyton fra due baccanti che ballano. Furtwängler *Samml. Sabouroff* tav. LVI, LVII, Dioniso su letto tra satiri e menadi che danzano e suonano. Orsi *Meg. Hybl.* p. 810: Dioniso su kline, baccante che danza. Cfr. Dumont *Rev. arch.* 1869 I, p. 424: banchetto bacchico; Roscher I, 2577,

banchetto con sileno inginocchiato al suolo. Vedi i banchetti con testa di sileno sopra l'uomo recumbente delle terrecotte tarentine (Roscher I, 2578). Oltre a Dioniso altri dei sono rappresentati assisi a banchetto, specialmente quelli che gli anathemata mettono in relazione col banchetto, come Esculapio, Serapide, Zeus, Hades ecc. (Milchhofer, *Reliefs* p. 31). Ma io connetto il banchetto più specialmente con Dioniso badando ai simboli dionisiaci ricorrenti in scene di banchetto e riflettendo che l'atto di bere sdraiato è più spesso attribuito a Dioniso che non agli altri dei.

(797) *Monumenti*, 1864, tav. 2. *Annali*, 1864, p. 28 ss.

(798) Friederichs-Wolters, 1057. Conestabile, *Pitture murali*, tav. V.

(799) Dütschke, V, 618: Coppia giacente su kline, ognuno con un frutto. Dütschke V, 525: uomo su kline con frutto, tavola con frutta.

(800) Maass *Orpheus*, p. 219, tav. IV.

(801) Altmann, 85. CIL. VI, 29088a.

(802) CIL. VI, 3257.

(803) V. gli esempi citati alla nota 817.

(804) Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, Einl. p. 16 ss.

chetto si traduce nella presenza del cavallo, frequente nei banchetti funebri greci e in terrecotte tarentine, sia in protome sia intero e condotto da un servo, come mostrano anche analoghe rappresentanze di cippi romani (805).

Interessante, tra tanti rilievi greci, è quello di Damnis (806), esibente il morto adagiato nell'atto di ricever le libazioni di un cadmylo. Carattere eroico anche più chiaro mostra un rilievo di Atene (807) in cui vedesi l'estinto a giacere su un letto con patera mentre una donna sta assisa a piè del giaciglio in religioso atteggiamento. Dietro al letto si tiene un'altra figura femminile, e un cadmylo liba presso a una mensa tripode piena di vasi, discosta dal defunto, tanto che riesce evidente che al rilievo era estranea ogni idea di banchetto, cioè di una persona assisa vicino a una mensa. Nè basta: convien anche notare che i più dei così detti banchetti funebri erano in origine doni votivi (808).

Nei cippi romani il carattere eroico del banchetto è espresso dal cavallo (809); nei cippi degli equiti singolari, più specialmente, esso è significato in guisa tipologicamente diversa ma geneticamente affine, cioè con due motivi distinti, il morto banchettante, e il soldato a cavallo (810), motivo che potrebbe benissimo esser inteso come una semplice allusione ai costumi soldateschi degli equiti se ricorresse per lo meno con altrettanta frequenza anche sui monumenti delle altre categorie di soldati, e se non coincidesse in modo evidentissimo appunto colla rappresentanza del banchetto. Ma vi ha di più: questi cippi degli equiti presentano anche la figurazione dell'estinto cacciante associata essa pure al banchetto (811). Questa scena non è che un riflesso delle note scene di caccia, di carattere eroizzante, quali mostrano le stele micenee, i sarcofagi asiatici della seconda metà del V secolo, e, più riccamente, quelli lici del IV, i rilievi attici, i sarcofagi etruschi (812). Io credo, a questo proposito, che i cani inseguenti lepri o altra preda effigiati nei cippi romani sieno un compendio delle grandi cacce dei sarcofagi (813), le quali potranno ben essere, come il Dennis suppone, la riproduzione di un prediletto spasso dei Romani, ma non per questo cesserebbero di esser immagini di gioie ultramontane, poichè gli antichi supponevano nell'oltretomba appunto quelle gioie che i viventi godono nella vita terrena. Del resto, volendo cercare più in là, troveremmo il cane in-

(805) *Mon. Matth.* III, 72, 2. In Matz-Duhn 3889, (nel timpano), l'uomo tiene un rotolo e una capsia, un ragazzo presso a lui tiene pure un rotolo, nel lato anteriore un cavaliere con servo. I due motivi rappresentano lo stesso concetto del banchetto col cavallo.

(806) *Rev. Arch.* 1869, 2 tav. XVII.

(807) *Rev. Arch.* 1869, 2 p. 425.

(808) Milchhofer, *Reliefs* p. 26.

(809) Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, p. 34, Janssen *Grieksche en romeinsche Graereliefs*, Leyden 1851, tav. III, 16. Friederichs-Wolters, 1059, 1064, 1069 ecc. *Mon. Inst.* XI, 55, 2 (terrac. tarentina) *Jahrbuch*, V, p. 201, N. 3 (terr. tarent.). V. ancora Schröder, *Studien*, p. 49.

(810) CIL. VI 3186: banchetto funebre, cavaliere; VI. 3180: b. f. soldato a cavallo; VI. 3225: b. f. tumicato a cavallo. Così VI. 3247, 3253, 3259 (solo il cavallo) ecc.

(811) CIL. VI. 3202, 3213, 3234, 3228, 3223, 3234 ecc. La belva cacciata è sempre un cignale.

(812) Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, Einl. p. 22, Benndorf, *Heroon*, p. 56 ss. 220 ss. 226 ss. Schoene, *Griech. Reliefs* tav. 17, 18 Dennis, I, p. 404. Perrot-Chipiez III, figg. 419, 420, 421. *Winter Arch. Anz.* p. 8 ss.

(813) CIL. XI, 783, cane che addenta una volpe; XI, 5287, VI, 26034, cane inseguente una lepre. Piranesi, *Vasi e Candelabri*, I, 41, cane che sbrana una

seguinte la lepre su anfore del Falero, su vasi corinzi e ionici, su terrecotte cipriote (814), dove è per lo meno dubbio se il motivo è ornamentale (815) e, a maggior ragione, se ha intenzione realistica.

Interessante ancora, come documento di questa origine eroica del banchetto, è un cippo romano che esibisce una fila di adoranti innanzi a due assisi, tale quale come nei rilievi sepolcrali votivi (816).

Nei più dei cippi però il banchetto è figurato come scena di genere, ma a volte è accompagnato da evidenti simboli (817), a non parlare della cista mistica, già discussa, dei cippi degli equiti singolari.

Il banchetto funebre ha dunque una doppia origine: mitologica in quanto era una espressione-tipo dei godimenti dionisiaci e tipo-mitologica in quanto derivava dalle figurazioni del morto-eroe.

Una deviazione tipologica di questo motivo, non priva di significato, è data dal morto dormente che risenti certo l'influenza delle note figure etrusche recumbenti. Il cippo di Pompeia Margarit, per esempio, mostra una donna con tunica e manto giacente su un sofà, in atto di dormire, con un papavero in mano, e con un canino in grembo (818): quella di Terpalia Procilla (819), la morta dormente e un erote che vola verso di lei: quella di Cos. Eugenius (820) un erote che offre una tazza al giacente. Un sarcofago del Museo Capitolino (821) ha sul coperchio il morto in atto di dormire, con due papaveri nella destra mentre al suo capo siede un ragazzo con un grappolo e un uccello, e ai suoi piedi sta un cane. Il cippo di Annia Fortunata (822) reca anch'esso una donna con papavero in mano, su kline, e col canino. Più chiara è la rappresentanza del monumento di Claudia Fabulla (823), sul quale la morta dorme

1. Altmann, 216, cane che insegue un cervo Lasinio, *Raccolta*, tav. XXXV, 140, cani che inseguono fiere ecc. Compendio minore è il cane corrente come in CIL. XIII, 5447, VI, 7351 ecc. In CIL. VI. N. 239, il motivo è diviso in due decorativamente: nel lato minore s. un cane, nel lato minore d. una lepre. — Matz-Duhn 2948 ss. CIL. X 5584, XI 1614 ecc.

(814) Br. Mus. A 471 (Walters *History* I tav. XVII 5, p. 310). Boehlau *Aus jon. und ital. Nekropolen* Leipzig 1898 p. 57 N. 21, p. 58 N. 25. Washburn (*Eine protok. Lek. in Berlin*). *Jchr.* 1906 p. 122.

(815) Una lekythos protocorinzia di Berlino (*Jahr.* 1906 p. 122 (Washburn) connette la lepre inseguita da cani a scene eroiche o eroizzanti: combattimento di guerrieri, corsa di cocchi, zuffa di fiere.

(816) Amelung p. 711 N. 594: uomo e donna su letto innanzi ai quali una mensa. A d. e s. due file di adoranti ammantati. Per il carattere eroico del banchetto v. anche Dumont *Bas. reliefs fun. Rev. Arch.* 1869, 321 ss. Il Gardner (*Journ. hell. st.* 1887 p. 105 ss.) ammette nel banchetto una doppia origine: il

ricordo del banchetto funebre rituale e la concezione ultramondana delle gioie. Questo secondo elemento è quello che noi chiamiamo dionisiaco.

(817) CIL. VI 3257: uomo su letto, ai suoi piedi un gallo, e un fanciullo. *Mon. Matth.* III 72, 2: uomo e donna su letto, presso ai quali cavallo legato a palma. Friederichs-Wolters 2112 morta su letto con mensa innanzi, presso a lei un uccello. CIL. VI 29088a: banchetto ed erote con canestro di frutta sull'omero. Schröder *Studien* p. 56 (rilievo di Metz) una donna e due uomini banchettanti sotto viti e grappoli con uccelli: nel campo, erote librato. Matz—Duhn 3134: uomo e donna su kline, con tavola imbandita, ragazzo con coppa: sotto la kline, un pavone.

(818) Michaelis p. 256 N. 85.

(819) Michaelis p. 462 N. 79.

(820) CIL, VI 16490.

(821) *Mus. Cap.* IV 25.

(822) CIL. VI 2330.

(823) Altmann fig. 92.

nell' atteggiamento di Arianna e dietro a lei sta un fanciullo tunicato poggiato alla sua spalla destra e al suo ginocchio: a sinistra, un erote la indica, come pare, colla mano, e su una roccia, a sinistra, è assiso un uomo in posa eroica, mentre a destra Hypnos si avvanza con un papavero in mano. La derivazione tipologica di queste figure dormenti da quelle banchettanti mi pare evidente: anzi un cippo ci dà quasi il nesso, il vincolo tra le due serie di motivi: esso mostra (824) la morta dormente su un sofà, mentre ai piedi e al capo di lei stanno un ragazzo e una fanciulla, lui con un canestro di frutta, lei poggiata alla spalliera del sofà. Questa figura col canestro di frutta vicina alla dormente non avrebbe senso, credo, se non fosse una derivazione delle figure che arrecano frutta al banchettante, già ricordate. Ma queste figure di defunti col papavero sono esse mere deviazioni tipologiche o non racchiudono piuttosto anche un senso? Il morto col papavero, cioè rappresentato come Hypnos, si rannoda all' uso di eroizzare il defunto sotto forma di Hypnos, invalso fino dal IV secolo a. C.; (825) il motivo in discorso dunque si connette a quello del morto banchettante non solo nel rispetto esteriore ma anche nel suo contenuto, in quanto ha origine da un eroizzamento del defunto.

VII.

I SIMBOLI DELL' APOTEOSI.

1) Il banchetto funebre, riunendo la tendenza dionisiaca a quella eroizzante, costituisce quasi la sintesi delle credenze eschatologiche dell' antichità, di quella catena, il cui primo anello era la credenza che al morto toccassero grandi ed eccezionali godimenti, e l' ultimo quella che lo riteneva trasformato in un essere superiore. E nel vero, dal concetto del divino l' antichità non iscompagnava mai quello di una felicità, di una bellezza eccezionale e sovrumana: perciò in tutte le credenze, secondo le quali il morto godeva ebbrezze e piaceri non concessi ai vivi, si nascondeva in potenza una credenza eroizzante: infatti era opinione antichissima che il morto andasse presso gli dei (826).

Già nel VI secolo su sarcofagi asiatici si effigiarono le imprese di eroi nell' intendimento di paragonare alle loro le imprese del defunto (827): probabilmente questa è pure l' origine di simili rappresentanze eroiche effigiate sui sarcofagi romani. Colla fine del V secolo e il principio del IV, prendendo grande sviluppo nel III, si manifestò nell' Asia minore la tendenza a eroizzare il morto, lo si considerò come un essere superiore, pari agli eroi, e lo si ritrasse sul sepolcro intento a imprese eroiche. Così nell' heroon di Giöl-baschi vedonsi, oltre ai consueti motivi, scene di eroi combattenti ai quali il morto è parificato (828). Già nel IV secolo il termine heros era dato ai morti generalmente, specie nella Grecia settentrionale (829), nè ci fu differenza essenziale tra il culto dei morti e quello degli eroi: anche le differenze fra sepolcro e tempio scomparvero, come mostra l' heroon sudetto che n' è il primo esempio. Da ciò la forma di

(824) *Gall, Giustin*, II. 129.

(825) *Fredrich Sarkophagstudien* p. 101.

(826) *Dieterich Nekyia* p. 88 nota 2.

(827) *Fredrich Sarkophagstudien* p. 74.

(828) Altre cose in *Fredrich* p. 83. *Furtwängler S. Sabouroff* p. 43, ss.

(829) *Roscher* p. 2516 ss., 2543 ss.

tempio dei sarcofagi, già ricordata, da ciò l'heroon della ceramografia italiota dove sta il morto, nell'aspetto di un guerriero, spesso con l'attributo eroico del cavallo. Anzi nelle tombe di Pesto si vede sovente il morto rappresentato nell'atto di ritornar trionfante e di ricevere cibi e bevande oppure, da una Nike, corone e bende: nei vasi italioti la Nike diventa poi una vera figura sepolcrale assisa sulla stela o sul tumulo e reca le insegne a uomini e a donne (830). Questa concezione diventò in seguito popolarissima, tanto che i retori consigliavano come precetto generale per le orazioni funebri di parlare da ultimo dell'immortalità dell'anima, affermando che per uomini come il morto, destinati a star con gli dei, fosse meglio passare all'altra vita (831).

L'usanza greca di eroizzare e deificare il morto fu ristretta a Roma da prima ai soli imperatori nella consecratio, ma presto si estese ad ogni qualità di persone, e il morto fu rappresentato sotto forma di divinità (832), come p. es. Diana (833), Apollo (834), Venere (835), Ercole ed Ebe (836), Mercurio (837), e via dicendo: Dioniso fu naturalmente la divinità prediletta (838).

Invece di eroizzare direttamente il morto e rappresentarlo come un dio, si effigiava anche sul suo sepolcro una divinità allusiva al nome di lui (839), ovvero si accoppiava a questo il nome di una divinità (840), ovvero ancora si figurava sul suo sepolcro una divinità senza nesso apparente con lui (841). E credo di dover connettere a questa tendenza l'uso dell'epiteto sanctus o sanctissimus che ricorre molto frequentemente nelle epigrafi sepolcrali (842) e che ricorda l'egual epiteto tanto comune a divinità, specialmente esotiche (843).

(830) Patroni *Ceramica* p. 162.

(831) Testi in Dieterich p. 84.

(832) Tratto questa parte sommariamente e perchè essa non offre nessuna difficoltà o controversia e perchè essa fu già trattata benissimo dallo Schröder *Studien* p. 61 ss. L'Altmann raccoglie molti esempi in *Grabaltäre* p. 282.

(833) CIL. VI 6826, CIL. VI 128292.

(834) Amelung *Führer* p. 57 N. 82, CIL. VI 29238.

(835) Amelung *Skulpturen* p. 743 N. 639 Matz-Duhn 3899 CIL. VI 10958. Dütschke III 456 Michaelis p. 492 N. 42.

(836) Friederichs-Wolters 1956 (2 coniugi).

(837) Dütschke III 876, III 46. CIL. VI 7387, 15893, 21502, 23032. XII 209.

(838) IGSI, 1990: Σαρκοφίος ἐγὼ κλησκομαι ἐκ δὲ με πατρός | εἰς Διονύσου ἄγαλμα' εἶδασαν μήτηρ τε πατὴρ τε. Kaibel Ep. 821: morto rappresentato come Βάκχος. Apul. Met. VIII 7 [Van der Vliet]: Imagines defuncti quas ad habitum dei Liberi formaverat... divinis percolens honoribus. Cfr. Baumeister *Denkmäler* I p. 447 (sarcofago): ragazzo morto in un komos bacchico.

(839) Dütschke III 193, Elpis e Nemesis sul sepolcro di una Elpis. CIL. VI 162291 Igea su quello di

Cornelia Hygia. Matz-Duhn 3902, Venere su quello di una Vene... CIL. VI 20990, Dafne su quello di Laberia Daphne. Cfr. VI 8598 una Nereide su quello di L. Amyrus Abascantus posto dalla moglie Nereis. Il Maass (*Orpheus* 241) fa risalire questo uso a quello di dar a una persona il nome di una divinità come Iulia Auge, Pontidia Leda ecc. Mi pare che qui si confondano due cose diverse.

(840) CIL. VI 12892 Dianae sacrum et Avidiae Eutythiae. VI 1559215 Fortunae Spei Veneri et memoriae Claudiae Semnes (colle immagini delle tre dee). XIV 2793 Veneri Verae Felici Gabinae templum cum signo aeneo effigie Veneris.

(841) CIL. VI 3902 Diana, VI 14 Apollo, VI 3909 Ercole, VI 19875 Iside, VI 21502 Mercurio, VI 21562 Apollo citaredo, VI 13528 Dioscuri ecc.

(842) Wilmanns *Exempla inscr. lat.* Berolini 1873 241 Deae sanctae meae Primillae. Orelli - Henzen *Inscr. lat. coll.* Turici 1828-56 4587 deae Geminae virginis sanctissimae filiae. CIL. VI Helpidi Caenidianae quae cum vixit dea et sanctissima dicta est. VI 14094 Calistiano divo et domino meo ecc.

(843) CIL. VI 413 Iunoni sanctae, VI 808 Deae sanctae Iunoni, VI 45 Apollini sancto. VI 12 Deo sancto Asclepio, VI 14 Sancto Asclepio. VI 546 Nu-

2) Finora tuttavia siamo rimasti fuori del campo del simbolo; al quale però ci riadurrà l'uso romano di dar il nimbo al defunto come mostra il cippo di Postumia (844) dove il busto della defunta è cinto di una aureola. Il nimbo era segno di una natura superiore all'umana, di una maggiore dignità e importanza (845). Gli antichi attribuivano il nimbo alle divinità e specialmente a Helios (846) ma, giova notare, e questo importa assai, che si servivano di tale ornamento per distinguere una divinità dalle altre figure circostanti: ricordo un vaso ornato gallo-romano di Heudebouville (847) in cui è figurato Apollo col capo cinto di aureola, assiso innanzi al suo minor rivale Marsia che a piene gote soffia vigorosamente nel flauto. Una pittura parietale della casa di Modesto a Pompei (848) rappresenta Ulisse in atto di costringere Circe a liberare i suoi compagni e la maga ha il nimbo. Analogamente è probabile che una Danae denudantesi, in un dipinto della casa dei Principi russi Strada Stabiana N. 57 (849), abbia il nimbo per distinguersi da altre figure simili di donne; in questi esempi il nimbo non è tanto un attributo della divinità, quanto un mezzo per metter in evidenza, rispetto ad altre figure, la natura sovrumana.

Appunto questo scopo ebbe il nimbo che cominciò apparire sui monumenti romani sotto Augusto (850) e fu adottato a volte anche da insigni personaggi viventi, come Cesare che ottenne il diritto di portare una corona radiata a teatro (851), o Nerone che per il primo se ne ornò sulle monete (852). Se badiamo ad Apuleio la corona radiata era portata anche dai mysti di Iside (853). Il nimbo serviva dunque per distinguere ed elevare chi lo portava: e questo, come dicemmo, è importante per spiegarci la vera

minibus sanctis (Igea ed Esculapio), VI 550 Nymphis sanctis, VI 3706 Nymphis sanctissimis, VI 3671 Aeterno sancto, VI 2803 Deo sancto Heroni, VI 3091 Deo Heroni sancto, VI 533 Nemesi sanctae campestri. *Not. scavi* 1892 p. 344 Sancto Deo Sabazi. CIL. VI 467 Deo sancto numini (Libero), VI 82 Domino sancto (Mitra) VI 710 Soli sanctissimo ecc. ecc.

(844) Dütschke IV 572.

(845) Kricke *Der Nimbus im Altertum* p. 106. Sul nimbo nell' antichità, vedi anche Dieterich *Nekyia* p. 71 ss.

(846) Br. Mus. F. 305 (Walters IV 152): Helios in quadriga con nimbo. Cohen *Medaill. impér.* Paris 1859-68 III p. 139 N. 330, 331, 332 ecc. Foerster *Raub. d. Persephone* p. 119 (collana o diadema di Koul-Oba presso Kertsch.: Ratto di Proserpina; Plutone con nimbo. Steeger-Presuhn. *Le più belle pareti di Pompei*; Torino-Roma-Firenze 1877 fasc. III tav. VIII Bacco, Apollo e Venere con nimbo azzurrino. *Pitture d' Ercolano* III tav. VIII Leda col nimbo. *Not. sc.* 1884 p. 366 (Oinochoe di Canosa): Apoteosi di Eracle che sta salendo su carro guidato da Mercurio che ha il nimbo. Interessante una moneta alessandrina di Antonio Pio con fenice cinta dal nimbo (Dattari *Numi*

Augg. Alexandrini Cairo 1901 N. 2428 tav. 32). Altri esempi in Stephani *Mém. Acad. imp. des sciences* LX p. 370 ss.

(847) Déchelette *Vases céramiques* II p. 307 tav. IV.

(848) Zahn *Die schönsten Ornamente* Ser. III tav. 44.

(849) Zahn Ser. III tav. 94.

(850) Dieterich *Nekyia* ivi.

(851) Fior. IV 2, 91. [Rossbach] Cass. Dio XLIV 4, 6. [Dindorf] Cfr. Cohen *Mon. imp.* I Aug. 272, 277, 183, 488, 490 ecc.: testa di Augusto radiata II Traiano 341, 335, 348 ecc.

(852) Stephani p. 476 Cfr. Dieterich p. 41 nota 4. — Plinio dice di Traiano (Paneg. 52) [Keil]: horum unum si praestitisset alius, iam dudum illi radiatum caput et media inter (deos sedes auro staret aut ebore, augustioribusque aris et grandioribus victimis invocaretur. Cfr. Lucan. VII 458 ss. [Hosius] Stat. Theb. I 28. [Klotz].

(853) Apul. Met. XI 24 [Van der Vliet]: Aft manu dextera gerebam flammis adultam faciem et caput decore corona cinxerat, palmae candidae foliis in modum radiorum prosistentibus. Sic ad instar Solis exornato et in vicem simulacri constituto, repente velis reductis in aspectum populus haerebat.

natura del nimbo funebre romano: non era tanto un attributo del morto, considerato come eroe o divinità, quanto un espediente per rilevarne la natura superiore e divina: era insomma un simbolo.

3) Un altro simbolo, anche più elevato di questo, era il *pavone* emblema della consecratio, la cui natura intima è chiarita dalle sue attinenze colla farfalla (854). Esso è usato come attributo di un nume assiso (855): su monete vedonsi personaggi imperiali tratti in alto da un pavone (856); sui monumenti funebri vediamo la protome del defunto e il pavone (857), oppure il pavone con altri simboli (858), o ancora il defunto innanzi a esso (859). Assai interessante è la rappresentanza di un banchetto funebre che dalla presenza di un pavone acquista un carattere divino o eroico speciale (860): frequente esso è poi in monumenti sepolcrali come simbolo a se, senza figure (861). Pare ancora che i due pavoni di bronzo del Giardino della Pigna appartenessero in origine a un monumento funebre (862).

4) La funzione del pavone è affine a quella dell'aquila, se badiamo a un monumento funebre (863) che mostra due busti l'uno tratto in alto da un'aquila, l'altro da un pavone. Le figurazioni dell'apoteosi con l'aquila risalgono almeno al III secolo a. C., come dimostra un disco d'oro trovato in Crimea (864) in cui si vede Eros adulto inginocchiato innanzi a Psiche dormente con grandi ali di cigno, in atto di prender una freccia dal turcasso mentre sostiene Psiche con un braccio e con un ginocchio. Un'aquila le ha recato l'acqua stigia in un vaso ch'ella tiene nella mano sinistra, in questa rappresentanza dunque l'aquila è connessa con l'anima e col concetto dell'immortalità. Altre figurazioni (tacendo dei conii monetali già enumerati) danno all'aquila un significato indefinito di forza, col porla in scene di trionfo o di lotta (865): in età

(854) Furtwängler *Gemmen* XXX. 61 f. sul dorso di un p. XXIV 59 Priapo, f. e p. XXIX 55: pavone guidato da due f. Sui motivi più antichi col pavone vedi *Arch. Anz.* IV p. 158. Il più antico è una donna stante con pavone di una terracotta di Corinto (ivi).

(855) CIL. V 3512.

(856) Cohen *Monn. imp.* I tav. IV Oct. Aug. N. 481; II tav. VII. Sabina N. 54. L'aquila che solleva il morto si vede su monete di M. Aurelio, Faustina, Salonina; il pavone in monete di Augusto, delle due Faustine, di Domna, ecc. (Eckhel *Doctr. num.* Vindobonae 1792-8. VIII p. 465-7. Cfr. Furtwängler *Gemmen* III 335.

(857) CIL. XI 5044 protome fra due pavoni.

(858) Amelung p. 808 N. 729, nel timpano, pavone stante con ruota, fra due canestri di frutta.

(859) CIL. V 3512 donna con specchio e pavone. V 3172 fanciullo stante innanzi a p. Matz-Duhn 3134, ragazza che pare tenga le mani giunte. A d. pavone, a s. canestro di frutta, IGSL. 2213: donna con le braccia alzate verso un pavone. γαίπε.

(860) Matz-Duhn 3139: Coppia assisa su kline; la donna con coppa in mano. Sotto la kline, un pavone.

(861) Matz-Duhn 2442: pavone su vaso di fiori. Kaufmann *Jenseits denkmal* p. 24 fig. 5: Eros e Psiche tra altre figure, pavone (sarcofagi). CIL. VI 11478 p. nel timpano, XI 799 cavallo, pavone, cervo. VI 18400, 28361 p. nel timpano.

(862) Amelung p. 225 N. 226. — Il De Marchi (*Gli animali nelle fig. sep.* p. 385) credo « affatto arbitraria » l'idea che il pavone sia simbolo di immortalità e lo ritiene simbolo della Inno, il genio femminile. Va bene per i casi in cui esso compare vicino a figure di donna, ma non per gli esempi di pavoni associati a figure maschili.

(863) CIL. VI 24613 — CIL 3228: protome fra due aquile. Cfr. CIL. XI 5044 protome fra due pavoni.

(864) Froehner *Terras cuites* I p. 56.

(865) De Ridder *Catalogue* N. 207 (f. n.): A. Achille insegna Memnone in presenza di Teti. Sotto l'eroe, aquila volante. Br. Mus. F 277 (Walters IV p. 132). A). Plutone rapisce Proserpina, a s. Hermes;

posteriore essa divenne un vero attributo, o meglio emblema dell'apoteosi. Tale è in un altare al Sole del museo Capitolino, che mostra un busto del Sole con nimbo radiato, sostenuto da un'aquila ad ali semiespanse (866). Così ancora una coppa argentea di Ercolano reca espressa l'apoteosi di Omero tratto in alto da un'aquila, vicino a due cigni, uccelli apollinei (867). Nell'arco di Tito è scolpito il busto dell'imperatore sollevato in alto da un'aquila, e una gemma esibisce la famiglia di Claudio su un carro tratto in aria da uno di questi uccelli (868): un'altra gemma reca Nerone sollevato pure da un'aquila (869). Venendo alle figurazioni sepolcrali, degno è di nota un monumento funebre (870) recante una protome maschile tra due aquile, ed è superfluo ricordare l'aquila che infinite volte ricorre nei cippi, sopra la ghirlanda, per lo più ad ali espanse, a volte combinata col serpente, a volte al posto delle sfingi o usata come acroteri (871), divenuta un motivo ornamentale certo, ma di simbolismo inconscio.

Estrinsecazioni speciali di questo stesso concetto sono le figurazioni di Ganimede o Ebe con l'aquila (872) le quali escono per il loro peculiare contenuto dal novero delle rappresentanze mitologiche per entrar fra quelle che esprimono l'apoteosi. Fra queste vanno ancor poste due singolari rappresentanze: l'una del defunto rapito in alto da eroti (873), l'altra di una fenice sul rogo, che racchiude veramente un altissimo concetto.

VIII

COROLLARI.

1) Giunti alla fine della nostra esegesi, ritorniamo, in brevissimi termini, su quanto abbiamo detto. In tutto il lavoro abbiamo serbato una continua e sistematica distinzione tra simbolismo inconscio e cosciente, come base della ricerca, cercando di valerci sempre di argomenti obbiettivi e positivi. Sarebbe stucchevole ripeter ancora una volta cose dette e ridette nel corso del lavoro, nè vogliamo farlo, tanto più che non pretendiamo di aver colto sempre nel vero perchè l'argomento è certo tra i più delicati e pericolosi. Il lettore saprà giudicare da sè, tanto delle questioni riguardando il simbolismo come tale, quanto degli altri problemi di derivazione o di evoluzione, formulati

a d. Hecate. Sopra Plutone un'aquila ad ali tese. Br. Mus. B 1 (Walters II p. 49): Nike coronante un guerriero o vincitore in corse: innanzi al cavallo un'aquila volante. Br. Mus. B. 15 (Walters II p. 13): A) quadriga con auriga a s. giovane a cavallo, a d. giovane nudo. Sopra ognuno, due aquile volanti.

(866) Strong *Roman sculpture* tav. XCVI.

(867) Friederichs-Wolters 1996.

(868) Furtwängler *Gemmen* III 323 Cfr. Cohen *Monn. imp.* II tav. XIV 226 Faustina tratta in alto da un'aquila. Così p. 447 N. 228.

(869) Furtwängler III 324 cfr. 325. Si ricordino le monete alessandrine con Canopi sollevati da aquile;

p. es. Dattari *Numi augg. alexandrini* NN. 823, 2503, 3340, 3622 ecc.

(870) CIL. VI 3228.

(871) Come acroteri: Amelung p. 248 N. 114, Altmann 189, *Gall. Giustin.* II 147, Brizio *Pitture e sepolcri* IH 1 ecc. Al posto delle sfingi: Altmann 55, Matz-Duhn 3938. *Gall. Giustin.* II 151, Matz-Duhn 3944, Altmann 69, Barbault. tav. 30 ecc.

(872) CIL. VI 26802, Matz-Duhn 3019, Dütschke I 30. Ricorre su monumenti di Colonia: Altmann p. 277. Dütschke I 30 (sarcofago) CIL. VI 26802: Ebe che offre una tazza all'aquila,

(873) Altmann 95.

contro alcune opinioni correnti, i quali, ci preme avvertirlo, a volte hanno il semplice valore di una ipotesi verosimile; noi ci limitiamo a richiamare alla sua mente alcuni ordini di fatti, deducendoli dal complesso delle osservazioni fatte. E precisamente:

a) I motivi analoghi, quelli cioè che presentano natura, storia e significato consimili, hanno una tendenza reciproca ad associarsi. Così la farfalla e l'uccello-anima, la farfalla e la lucertola, il grappolo e l'uccello erotico, l'uccello erotico e le frutta, la lepre e l'uva o le frutta. Questa tendenza non è da attribuirsi a nessuna intenzione nè individuale nè collettiva, ma all'azione latente e costante della tradizione, dell'abitudine, dell'atavismo, azione che spiega così bene la evoluzione dell'arte e che ha grandissima importanza per il nostro argomento.

b) L'arte sepolcrale consta di due specie di motivi: scene e motivi desunti da scene. Fra le scene ricordiamo la scena bacchica, la scena del congedo sulla porta di Hades, il viaggio per terra o per mare, il banchetto funebre; queste scene presuppongono evidentemente una intenzione. Ma una intenzione, almeno nell'origine, presuppongono anche i molti motivi che una volta facevano parte di una scena, come il grappolo, la lepre, il delfino, e che ne furono staccati per un processo di schematizzazione, la parte intenzionale (cioè simbolica) è quindi nell'arte sepolcrale più grande che non si creda.

c) L'ornamentazione dei cippi è diversa dalla comune e normale ornamentazione romana per la frequenza, la disposizione, la combinazione dei motivi. L'arte decorativa romana non mostra, per grazia di esempio, quella enorme frequenza di uccelli che si vede sui cippi, nè una così evidente predilezione per la lepre o per il gallo. E anche i motivi che si riconoscono tanto nei cippi quanto nell'arte decorativa rivelano, nei due casi, una natura, una facoltà di adattamento e di associazione così differente da non permetterci assolutamente di confondere l'arte sepolcrale con l'arte decorativa, e costringendoci a far della prima una categoria a sè, tutta speciale.

2) Quest'ultima considerazione ha bisogno di una più vasta documentazione, poichè, come si è detto in principio, il raffronto tra l'arte sepolcrale e l'arte decorativa ha servito di base alla critica, per infirmare il contenuto simbolico dei motivi sepolcrali. Nel corso del lavoro abbiamo descritto e analizzato una sì gran copia di motivi e di monumenti che il lettore si è fatto certo una idea abbastanza adeguata del come venivano usati; per cui ora possiamo restringerci a enumerare e descrivere brevemente quei motivi che ricorrono tanto nei monumenti funebri quanto nell'arte decorativa, lasciando poi che il lettore stesso giudichi se un confronto serio tra le due arti può o no sussistere. Ecco dunque un elenco, possibilmente compiuto, di questi motivi (874).

Vaso di frutta. A destra e sinistra del cornicione di un portale con paesaggio, nella parete destra dell'ultima camera a sinistra del peristilio, nella casa 18, isola I regione V a Pompei (875).

Figura alzata suonante la lira. A sinistra del detto portale (876).

Eroti alati a destra e sinistra di un vaso di fiori. Sopra il cornicione del detto portale (877).

(874) Non enumero tutti i motivi di cui posso aver avuto cognizione ma alcuni per ogni specie.

(875) Mau *Gesch. der decorat. Wandmalerei in*

Pompei Berlin 1882 tav. IV.

(876) Mau *Geschichte* tav. V e VI.

(877) Mau *Geschichte* ivi.

Eroti vendemmianti. Pittura nella casa delle Suonatrici a Pompei (878).

Eroti su animali marini. Pittura nella casa della Toeletta dell'Ermafrodito (879). — Un erote su delfino sta in una vignetta che fa riscontro a un'altra con erote su carro tratto da delfini nell'atrio della casa dei Vettii (880).

Eroti e uccelli. Nella casa romana scoperta nel 1879 nella Villa Farnesina, in una parete di una stanza interna: in due simmetrici piccoli riquadri a destra e sinistra di due quadri figurati, si vede un erote che volando insegue un uccello. Le figure sono eguali e invertite (881).

Bucrani e ghirlanda. Fregio in alto della parete già accennata nella casa 18, isola I, regione V (882).

Bucrani. Nelle terme di Tito, alternati con fogliami in fregio intorno a un quadro figurato (883).

Nereidi su ippocampi in mare. Tra finte colonne nella parete sinistra della prima stanza sul peristilio nella Villa di Diomede (884). — In una volta della Villa Adriana, in uno dei campi in cui è divisa (885). — In una vignetta che fa parte di una fascia nel triclinio della casa di Castore e Polluce (nereidi su delfini) (886). — In quadretti, nello zoccolo delle pareti del tablino nella casa di Meleagro (887).

Uccelli affrontati, quasi simmetrici. In una striscia, sotto un dipinto con scena di sacrificio, nell'oecus del giardino di M. Spurius Messor, parete destra (888).

Uccelli affrontati a destra e sinistra di due frutta. In un fregio, nella casa d'Argo e Io, a Ercolano (889).

Uccello beccante. Nel primo quadro a destra nella casa del poeta tragico, parete all'ingresso posteriore della casa, dirimpetto al triclinio. La parete è divisa in quattro campi, in mezzo a ognuno dei quali si vede un uccello con vario atteggiamento (890). — In un fregio di vignette (891). — Sotto la scena di caccia che forma fregio sotto un quadro di Arianna, nel tablino della casa N. 5 is. II, reg. IX (892).

Uccelli beccanti frutta. In mezzo ai due campi in cui è divisa una parete di una stanza inferiore, nella Villa di Diomede (893). — Nella parete longitudinale di una stanzetta di dietro, aperta sul giardino, nella casa N. 20 is. XIV, reg. VI. In un campo semicircolare, un uccello becca delle ciriege (894). — In una parete del triclinio della casa di Sirico, in una vignetta tra un riquadro e l'altro (895).

- (878) Zahn *Ornamente* Ser. III tav. 35.
 (879) Zahn *ivi*.
 (880) *Case e monum.* IV Nuovi scavi tav. XX.
 (881) Lessing-Mau *Wand-und Deckenschmuck eines röm. Hauses* Berlin 1891 tav. III.
 (882) Mau *Geschichte* tav. V e VI.
 (883) Ponce *Collect. des tableaux et arab. antiqués trouvés etc.* Paris 1805 tav. 19.
 (884) Mau *Geschichte* tav. VIII.
 (885) Ronczewski *Gewölbeschmuck im röm. Altert.* Berlin 1903 tav. VIII.
 (886) *Case e monumenti* I Casa di Cast. e Poll. tav. VII.

- (887) *Case e monumenti* IV Supplemento tav. XLIV.
 (888) Mau *Geschichte* tav. VIII.
 (889) Zahn *Ornamente alter klass. Kunstepochen* Berlin 1842 Heft IX tav. 43.
 (890) Zahn *Ornamente* Ser. III tav. 59.
 (891) Roux-Barré *Herculanum et Pompei* Paris 1875-77 II tav. 37.
 (892) Steeger-Presuhn *Le più belle pareti* fasc. I tav. II.
 (893) Zahn *Ornamente* Ser. II, 99.
 (894) Steeger-Presuhn fasc. I tav. VIII.
 (895) *Case e monumenti* I Casa di Sirico tav. I.

Uccelli che beccano un grappolo. Vignetta rispondente alla su detta, nella casa di Sirico (896).—In un pavimento a mosaico trovato nella tenuta Tor Marancio, ora nel Braccio Nuovo; in un fregio a fogliami partenti da un vaso tra i quali si vedono quattro uccelli beccanti uva (897).

Uccelli beccanti da canestri di uva. Nel centro di un pavimento a mosaico di età imperiale trovato ad Ostia, in larga cornice geometrica (898).

Uccello bevante da un vaso. Nella casa N. 10 isola VII, reg. VII. Su un muro che limita il peristilio è dipinto Bacco recumbente sotto un albero. Sotto lui è un muro, innanzi al quale si vedono due uccelli (colombe?) che bevono da un vaso stando sull'orlo. Vicino a essi, un pavone. A destra e sinistra due figure femminili eguali reggenti un bacino (899).

Colombe bevanti sull' orlo di un vaso. Pavimento a mosaico della Villa Adriana ora nel Museo Capitolino (900).—Mosaico di una casa, isola I, reg. VIII. Quattro colombe delle quali una volante e tre sull'orlo della tazza. Di queste, due sono in atto di bere (901).—Un dipinto mostra un vaso da cui esce un lungo calamo e viticci stilizzati con fogliami; ai due lati del calamo, due uccelli stanno su alcune foglie, sopra il vaso, chini su essa (902).

Uccelli ai lati di un vaso. In una parete della casa N. 3, isola V, reg. VI; il motivo è trasformato in modo ornamentale. Gli uccelli finiscono in volute, le ali sono lunghe e stilizzate. Il motivo è ripetuto formando un rabesco (903).

Uccello che afferra un insetto. In un fregio di una pittura trovata negli scavi di Civita nel 1763 (904).

Uccello con serpente nel becco. Nei quattro angoli di un fregio figurato che corre intorno alla volta di una stanza della Villa Adriana. Figure simmetriche, a due a due (905).—In uno stipite marmoreo di un edificio del foro pompeiano: in mezzo a volute con fogliami (906).

Uccello che afferra una farfalla. Nel fianco della porta della esedra della casa N. 57 Strada Stabiana. L'uccello poggia su un viticcio, in un fregio a fogliami e grappoli (907).

Uccelli e vasi di fiori. In una volta a croce nella via Latina. Gli uccelli non simmetrici, stanno ai lati di un vaso di fiori, su dei rami. Altri due uccelli stanno a destra e sinistra di essi. Il motivo, ripetuto quattro volte, forma un fregio (908).

Colombe (?) ai lati di un vaso di fiori. Intorno a una volta della Villa Adriana. Motivo sempre identico, ripetuto due volte su ogni lato, combinato con altri fregi (909).

(896) *Case e monumenti* I ivi tav. I.
 (897) Stern *Collez. di pavimenti class. a mosaico*
 N. 4.
 (898) Stern N. 20.
 (899) Steeger-Presuhn fasc. I tav. II.
 (900) Ponce tav. 20 e 21.
 (901) *Case e monumenti* IX Nuovi scavi tav. V.
 (902) *Case e monumenti* II Descr. gen. tav. LXXVII.
 (903) Steeger-Presuhn fasc. II tav. XI.

(904) Roux-Barré I tav. 60.
 (905) Ponce *Arabesques ant. des bains de Livie* Paris 1789 tav. 4.
 (906) *Mus. Borbonico* IV tav. IV.
 (907) *Case e monumenti* I Strada Stabiana N. 57
 tav. IV.
 (908) Ronczewski tavv. XVII e XVIII.
 (909) Ponce *Arabesques* tav. 9.

Grifoni a destra e sinistra di un vaso con una zampa su di esso. Nella decorazione di una volta a lacunare, forse del Palatino: nei campi rettangolari alternati con altre figure (910).

Aquila con serpente negli artigli. In un frammento di pilastri ornato di ricchi fogliami nella Villa Medici. L' aquila sta in una voluta del fregio (911).

Pavone. Nella parete destra del tablino di L. Caecilius Jucundus (reg. II, ins. I, casa 26). Figurato in piccole proporzioni, stante su un festone decorativo sostenuto a destra da un cigno, a sinistra da un fregio. Così anche nella casa N. 57, Strada Stabiana (912).—Pavoni colla ruota espansa, di faccia, alternati con figure alate fantastiche e fiori, sopra e sotto alcuni quadri figurati, formando un arabesco, nelle terme di Tito (913).—In una edicola fantastica, stante sul suolo, su una parete del tablino della casa N. 18 isola I, reg. V (914).—Pavone con sopra una farfalla, nello stipite marmoreo di un edificio del foro pompeiano, ornato di fogliami a volute tramezzati di vari animalletti (915).—Pavoni stanti sopra un festone, nel tablino della casa della parete nera, reg. IV, is. IV casa 59 (916).—Nelle terme Stabiane a Pompei (917). In un giardino sta un satiro recumbente, e ai lati due pavoni, maschio e femmina.—In una parete di una camera inferiore della Villa di Diomede. Nel campo di mezzo, un pavone innanzi a un ramo con frutta (918).—In una pittura della volta nella casa di Tito. Intorno a due busti in medaglione che stanno nel centro si vedono quattro vignette entro festoni: una di queste mostra due pavoni, maschio e femmina (919).

Pantera a destra e sinistra di un vaso.—Nel tablino di L. Caecilius Jucundus, parete destra (reg. II, ins. I, casa 26). Motivo ripetuto due volte in piccole proporzioni, in modo da formar un fregio con svolazzi ornamentali, sotto a un quadro (920).

Pantera.—Nel campo sinistro di una parete, in una delle camere inferiori della Villa di Diomede (921).

Ippocampi, animali marini. Nell' atrio della casa di Modesto a Pompei. In forma di fregio, sotto tre campi quadrati divisi da colonne in cui si vedono le stagioni (922). Nel centro di due campi in cui è divisa una parete (923). Così anche in una parete della Villa di Diomede (924). Nella casa N. 10 isola I, reg. II, la volta di una stanzetta aperta che funge da tablino è dipinta a ornati di linee e ghirlande tra i quali, in piccoli riquadri, si vedono due ippocampi e un delfino ripetuti (925).—Sotto un quadro che rappresenta Narcisso nella casa 7, isola I, reg. VI (926).—In un mosaico di pavimento della reg. VIII,

(910) Ronczewski tav. VIII.
 (911) Piranesi *Vasi e candelabri* tav. 40.
 (912) Zahn *Ornamente* Ser. III tav. II.
 (913) Ponce *Descript. des bains de Titus* Paris 1786
 tav. 13, 14, 15 e 16.
 (914) Steeger-Presuhn fasc. III tav. II.
 (915) *Mus. Borbonico* IV tav. XI.
 (916) Cerillo-Cottrau *Dipinti murali scelti di Pompei*, Napoli s. d. tav. VII.
 (917) *Casa e monumenti* I Terme presso la porta Stabiana tav. VII.

(918) Zahn *Ornamente* Ser. III tav. 27.
 (919) Bellori *Pict. ant. cryptar. roman.* Romae 1791.
Animadversiones tav. IV.
 (920) Mau *Geschichte* tav. XIII.
 (921) Zahn *Ornamente* Ser. III tav. 27.
 (922) Zahn Ser. III tav. 44.
 (923) Roux-Barré I tav. 46, 70.
 (924) Zahn *Ornamente* Ser. III tav. 89.
 (925) Steeger-Presuhn fasc. 7 tav. VII.
 (926) *Museo Napolit.* LXXXVII Cfr. Helbig *Wandgemälde* 1355.

isola III, numero 8, attorno a un quadrato con ornamenti geometrici, stanno delfini e ippocampi alternati: negli angoli i delfini, in mezzo a ogni lato gli ippocampi (927). Nel triclinio della casa di Castore e Polluce, una scena di tritoni e nereidi, con delfini nelle onde (928).—In un dipinto pompeiano col mito di Frisso ed Elle. In alto due delfini, e un terzo di sotto (929).—In un altro dipinto con Venere in conchiglia con Cupido: in un angolo, un delfino (930).—Formanti una cornice al sommo di una parete nella casa della fontana piccola a mosaico (reg. IV is. VIII, casa N. 23) (931).

Caccia Nel triclinio della casa delle Suonatrici, sotto il quadro di Ercole e Onfale, stanno dei cani inseguenti un cignale, a mo' di fregio (932).—Nel tablino della casa N. 5 isola II reg. IX, sotto un quadro con Arianna abbandonata, un leone insegue un cerviatto, formando un fregio (933).—Negli angoli inferiori di un campo rettangolare con dipinto, una pantera insegue un cerviatto: motivo simmetrico e invertito in modo da riempir l'angolo (934).—Lo stesso motivo si vede in mezzo a due vignette che stanno tra un riquadro e l'altro nel triclinio della casa di Sirico (935).

Gorgoneion. In mezzo a una parete circondato di fregi non figurati (936).—Gorgoneia alternati con animali fantastici in una camera delle terme di Tito (937).—Agli angoli di un fregio rettangolare che incornicia un quadro nelle terme di Tito (938).

Lucertola. Sui fogliami di due esili steli che fiancheggiano due riquadri con medaglioni, si vedono uccelli e lucertole, cavallette, chioccioline, in modo decorativo. Casa di Castore e Polluce a Pompei, (reg. VI e IX n. 6) (939).

Lucertola e vaso rovesciato. Su una parete della villa di Diomede, in un finto porticato si vede una figura umana in cima a una scaletta, ai piedi della quale una lucertola striscia verso un vaso rovesciato (940).

Galli affrontati. In fregio, sotto un dipinto che mostra una figura femminile con un cuscino e una cassetta; fra i due animali, un vaso e un ramo (941).

Eros e Psiche. I due giocano a tavola, altri eroti fanno il vino. Psiche assisa a mensa imbandita, Eros vicino a lei le lega le mani. In faccia a lei altro erote a tavola (942).—Psiche con tunica e peplo, in atto di alzarsi per aria (?) portando corone (943).—Psiche figurata come fanciulletta tiene nella destra un ramo nell'altra fa un cenno, come di comando, a un genio alato (944).—Tre Psiche coglienti fiori, nella casa dei Vetti (945). Tutti dipinti pompeiani.

(927) *Casa e monumenti* II Descriz. generale tav. V.
 (928) *Casa e monumenti* I Casa di Cast. e Poll. tav. VII.
 (929) *Pitture d' Ercolano* III tav. IV.
 (930) *Pitture d' Ercol.* IV tav. III.
 (931) Cerillo-Cottrau tav. III.
 (932) Zahn *Ornamente* Ser. III tav. 84 Cfr. Roux-Barré II tav. 27.
 (933) Steeger-Presuhu fasc. I tav. III.
 (934) Mau tav. XIII, XVII.
 (935) *Casa e monumenti* I Casa di Sirico tav. I.

(936) Zahn *Ornamente* Ser. I tav. 63.
 (937) Ponce *Description* tav. 8.
 (938) Ponce *Description* tavv. 20, 21.
 (939) Cerillo-Cottrau tav. IX.
 (940) Roux-Barré I tav. 64.
 (941) Roux-Barré III tav. 74.
 (942) Collignon *Mythe de Psyché* N. 8.
 (943) Collignon N. 6.
 (944) Collignon N. 5.
 (945) Mau *Pompei* p. 330 fig. 173.

3) Questo elenco conferma luminosamente un principio fondamentale della nostra ricerca, e cioè che la differenza tra arte decorativa e arte simbolica è data *dal modo con cui è usato il motivo, e non dal motivo in sè*. Infatti, quasi tutti i motivi sepolcrali si ritrovano nell'arte decorativa, e pure, simbolismo a parte, le due arti hanno certo scopi e origini diverse. Ecco perchè noi riteniamo privo di fondamento il criterio che mette a confronto le due arti e ne trae conclusioni. Il motivo in sè non conta. La differenza fra le due arti è grandissima perchè nell'arte parietale i motivi sono usati in modo e con criteri fantastici, invece nell'arte sepolcrale in modo realistico. Nella prima i motivi servono a riempire, come le vignette o i quadri, a formar fregi e rabeschi, a variare la decorazione; nè sono concepiti come reali, ma come figure disegnate. Gli animali poggiano su festoni che non si piegano sotto il loro peso, o sono stilizzati o si alternano con figure fantastiche. La verità sta tutta, se mai, nel modo di concepir il motivo come tale, nel colore e nella forma, ma quasi mai nel modo di usarlo. Invece nell'arte sepolcrale il motivo è usato realisticamente; gli uccelli beccano veramente uva, le aquile lottano davvero con serpenti, le pantere mirano veramente al canestro di frutta. Possono essere, se si vuole, riempitivi nel senso che servono a coprir certi spazi, come qualunque altro motivo o soggetto, ma non sono mai usati, tranne eccezioni, in fregi o rabeschi, nè alternati con figure fantastiche, e se sono idealizzati, sono raramente stilizzati.

Questa è la diversità tra le due arti che le rende inconciliabili, sì che un raffronto è privo di senso. E questa diversità è per noi spiegabilissima: l'arte parietale è fantastica perchè, avendo lo scopo di ornar pareti, anzi il maggiore spazio possibile di parete, dovendo soddisfare all'occhio, venne arricchita, modificata, complicata. L'arte sepolcrale è veristica perchè, mirando a esprimere un'idea, non dovette mai ampliarsi ma subì solo le poche modificazioni annesse e connesse allo svolgimento della idea.

4) Sul quale ultimo punto è bene fare ancora qualche considerazione.

Noi abbiamo diviso le figurazioni sepolcrali in tre serie o cicli. Il lettore potrà obiettare che questa suddivisione è un mero artificio metodologico, una concezione soggettiva consistente in un aggruppamento artificioso di motivi. Ma noi invece le abbiamo così formulate appunto perchè crediamo che esse corrispondano veramente al *nesso reciproco delle dottrine eschatologiche dell'antichità*. Noi affermiamo insomma che quei cicli rappresentano una specie di cicli mitologici ultramondani, non diversi da qualunque altro ciclo mitologico. E lo dimostreremo in un modo assai semplice.

Ogni ciclo a sè era certamente sentito e compreso dai Romani come indicano i motivi stessi che gli si riferiscono. Se ora ci riuscirà di dimostrare che era sentito egualmente anche il passaggio, o nesso che dir si voglia, tra i vari cicli, avremo dimostrato insieme che quei cicli formavano nella loro mente un tutto organico. Ci spieghiamo meglio con un esempio: l'esistenza dei motivi del morto in barca o in carro prova che i Romani sentivano le idee relative al viaggio dell'estinto verso l'al di là, e i motivi dionisiaci a lor volta dimostrano che essi sentivano le idee esprimenti le gioie bacchiche ultramondane. Ma si potrebbe recar in dubbio se essi concepissero questi due cicli come uno può concepire due canti successivi di un poema o due capitoli di una storia, come insomma essi medesimi concepivano i cicli mitologici. A dimostrar questo tratteremo ora

in breve di alcune figurazioni, che chiameremo connettive, perchè esprimono la connessione reale tra i quattro cicli formulato da noi. Esse ci sono già note.

Una di queste è data dalle colombe che bevono dal vaso, motivo che, come dicemmo, è l'anello di congiunzione fra il concetto del refrigerio goduto dall'anima e le credenze erotiche. Altro nesso fra lo stesso concetto dell'anima e le credenze erotiche è dato dal motivo del serpente che avvince un uccello presso al nido de' suoi piccini; un analogo nesso fra il concetto dell'anima separata dal corpo e queste credenze è offerto dal motivo di una lotta di galli sopra ai quali, nel campo, sta una farfalla, mentre in fondo vedesi un'erma itifallica. Un vincolo simile tra il concetto dell'anima e le idee dionisiache ci dà un sarcofago, di cui dicemmo a suo luogo, che mostra Bacco su carro tirato da centauri, preceduto da Eros e Psiche che suonano la siringa e il tamburino: egual nesso esiste nel motivo di Eros e Psiche suonanti, seduti su centauri tra eroti, con in mezzo un vaso di frutta. Nè mancano i motivi connettivi fra quelli dell'anima e quelli del viaggio nei molti sarcofagi che recano Eros e Psiche in barca. Fra le credenze del viaggio e le idee erotiche dell'al di là forma un nesso la nave carica di frutta di un sepolcro già citato e l'altro motivo di un carro tratto da cervi con auriga, sotto il quale sta un canestro colmo, e l'altro ancora di un vaso funebre con quattro aurighi su carro e una caccia alla lepre; la porta di Hades, da cui esce un uomo con una lepre, è un motivo connettivo di carattere analogo. Nè dimenticheremo la scena di banchetto con sotto due donne in biga che connette le credenze erotiche ultramondane con quelle del viaggio. Che più? Il pavone tra due canestri di frutta e il pavone e il canestro di frutta che stanno ai lati di una ragazza e il pavone sotto alla kline dei banchettanti non sono forse motivi connettivi tra le idee dell'apoteosi e le credenze erotiche e dionisiache?

Non spenderemo più parole a ripetere che, per noi, questi motivi, come tutti gli altri, hanno contenuto simbolico: chi accetti le nostre idee, ammetterà che essi dimostrano la connessione e la continuità dei cicli eschatologici.

5) Ma non basta. Un ultimo argomento e de' più forti ci offrono le epigrafi sepolcrali le quali ci confermano sempre più nel ritenere che i Romani *sentivano* veramente le credenze simboleggiate dai motivi sepolcrali. Le epigrafi romane sono, come ognuno sa, tra le cose più belle e più spontanee che sgorgassero mai dall'anima umana. Tranne le poche che hanno tono e pretesa letteraria, esse sono così semplici e toccanti e care, che è impossibile dubitare della loro sincerità. Ora non vi è quasi nessuna tra le credenze simboleggiate dall'arte sepolcrale che non abbia riscontro in qualche epigrafe, la quale perciò è documento inoppugnabile che quella credenza era veramente e profondamente sentita. Raggrupperemo gli esempi a seconda dei motivi ai quali corrispondono.

Separazione dell'anima dal corpo:

Corpus mors rapuit animam derelinquite manes (946).

Terrenum corpus, coelestis spiritus in me | quo repetente suam sedem nunc vivimus illic | et fruitur aeterna in luce Fabatus (947).

(946) CIL. XI 3276=Bücheler 552 v. 12.

| (947) CIL. 3963=Bücheler 591.

Urna Valentinum haud totum tegit haec : habet eius | coelum animum (948). Corpus habet cinis animam sacer abstulit aer (949).

Vix annis VI in VII escendens animam deposui meam (950).

Viaggio dell' anima :

Mens ad coeli *transiit* spiritus astra (951).

Coelestis spiritus in me | *quo repente* suam sedem nunc vivimus illic (952).

Evasi, effugi, Spes et Fortuna valete (953).

Sed mens divina non est *itura* sub umbras | coelestis anima , mundus me *sumpsit* et astra. | Corpus habet tellus, et saxum nomen inane (954).

Ibis in optatas sedes nam Iuppiter aetram | pandit Feste , tibi candidus ut *venias*. | Iamque *venis*: tendit dexteris chorus inde deorum | et toto tibi iam panditur ecce polo (955).

Ratto di Proserpina :

Persephone votis invidet pallida nostris | et prematuro funere te rapuit (956). Cur modo tam praiceps iterum tam misera fuisti | funeris amborum, dic rea Perserphone (957).

At saevos Pluto rapuit me ad infera templa (958).

Crudelis Pluton nimium saevite rapina | parce precor nostra iam dilacerare domum (959).

Separazione sulla porta di Hades :

Le parole che si fingono detto dal morto o scambiate tra lui e i vivi nell' atto del congedo sono frequente argomento di poesia. Per esempio:

Hic amor inter nos semper fuit et tamen est nunc | quamquam sub terris resoluta cinis | Tu nostri memento, nos nunquam obliviscemur tui (960).

Care marite mi et dulcissima nata valete (961).

Ave casta coniux et mei serba memoriam | Ave mi Diodore amice fraterque et parens | nam et amici officia et pietatem implesti patris | Ave pupa blanda anima mea tuque ave puer | quem nuper pararam ut haberem heredem nominis (962).

Una lunga bellissima epigrafe contiene un dialogo tra moglie e marito e viandante. A destra sono le parole di Homonoëa a sinistra ancora le parole di lei al marito, a destra le parole del marito Atimetus Anterotianus: sotto, quelle del viandante (963). Homonoëa dice : Nec pro me queror hoc morte est mihi tristior ipsa | queror Atimeti coniugis ille mei. — Atimeto risponde : At nunc quod possum fugiam lucemque | deosque ut te matura per Styga morte sequar. E Homonoëa : Parce tuam , coniux , fletu quassam

(948) CIL. VI 7407 = Bücheler 655,
 (949) CIL. VI 6384 = Bücheler 1206. Cfr. CIL.
 III 1739, VI 27383, V suppl. 1305, VI 30118, VI
 26011 ecc.
 (950) CIL. VI 28523.
 (951) Bücheler 1834 v. 4.
 (952) CIL. XI 3963 = Bücheler 591.
 (953) CIL. VI 11743.
 (954) CIL. VI 12087 = Bücheler 611.

(955) CIL. VI 537.
 (956) CIL. IV 17050 = Bücheler 1301.
 (957) CIL. VI 28047 v. 8.
 (958) CIL. VI 15038.
 (959) CIL. VI 7878.
 (960) CIL. VI 6250 = Bücheler 1595 v. 5.
 (961) CIL. XI 3752 = Bücheler 385.
 (962) CIL. VI 22102 v. 9.
 (963) CIL. VI 12652.

iuventam | fataque moerendo sollicitare mea | Nil prosunt lacrymae nec possunt fata moveri | Viximus; hic omnis exitus unus habet.

Scena dionisiaca: morto accolto dal thiaso :

Sic placitum est divis aeterna vivere forma | qui bene de supero numine sit meritus | nunc seu te Bromio signatae mystides at te | florigero in prato congregem uti satyrum | sive canistriferae poscunt tibi Naides aequae | qui ducibus taedis agmine festa trahas (964).

Condidimus terrae arisque sacrabimus ipsum | qui sonus auditur et vox imago fugaci | murmurant et chitari corde cum voce decore (965).

Simboli erotico-dionisiaci :

Adeste amici, fruamur tempus bonum | epulemur laeti vita dum parva manet | Bacca madentes ilaris sit concordia | eodem fecerunt hi cuncti cum viverent. | Dederunt acceperunt dum essent fruniti (sic) sunt | et nos antiquorum imitemur tempora (966).

Dum vixi vixi quomodo condecet ingenuom | quod comedi et bibi tantum meum est (967).

Amici qui legitis moneo miscete Lyaeum | et potate procul redimiti tempore flores | et venereos coitos formosis ne denegate puellis | cetera post obitus terra consumit et ignis (968).

Due altre iscrizioni pongono a custode del sepolcro Priapo (969).

Morto dormente o figura giacente con papavero :

Il concetto è già espresso nelle frequenti dediche al sonno (970) ma sono anche frequenti le descrizioni della gran pace goduta dal morto concepito come persona stanca che riposa :

Multiplici cura defessus nunc securus quiesco (971).

Poenam non sentio mortis | poena fuit vita requies mihi morte paratata (972).

Morborem vitia et vitae mala maxima fugi | nunc careo poenis pace fruor placida | itaque hoc sepulcrum vivus in patrio solo | mihi aedificavi ubi solutus taedio curisque placide iam dego et timeo nihil (973).

Vexatus animi curis anxius | non nullis etiam corporis doloribus | optatam mortem sum potitus mihi | suo de more cuncta dat levamina (974).

Apoleosi :

Hic corpus vatis Laberi nam spiritus vivit | illic unde ortus (975).

Tu Timavi, dulcem nomen dulcibus votis ades | spiritum quem tu ferebas, corpore

(964) CIL. III 686 = Bücheler 1233.

(965) CIL. VI 3122 = Bücheler 607.

(966) Bücheler 190.

(967) CIL. IX 2114 = Bücheler 187.

(968) CIL. VI 1795a.

(969) CIL. VI 3708 = Bücheler 193: Custos sepulchri pene dstrictus deus. VI 5173: Priapus ego sum. Cfr. VI 18131, I 1010 ecc.

(970) CIL. VI 10468: Somno aeterno, VI 10693.

Somno aeternali VI 10707 Somno perpetuo: IGSI 2077 ἕπρω ἀιώνιω. Cfr. VI 10848, 13528, 11934, 28054, 19966, 28875 ecc.

(971) CIL. VI 6821 = Bücheler 243.

(972) CIL. XI 207 = Bücheler 507.

(973) CIL. VI 5278 = Bücheler 1274.

(974) CIL. VI 1164 = Bücheler 97.

(975) CIL. VI 13528 v. 13.

elabi sacrum, | corpus ut terram manere, spiritum celum sequi | spiritum movere cuncta, spiritum esse deum (976).

Hic posita, an superas convisit luminis auras | una cum aeternis condita sideribus? (977).

Haec abit ad superos cum filio Epicuro carissimo nostro (978).

Set non hic manis nec templa Acherusia visit | ad coeli quoniam tollitur iste pius (979).

Meus ad coeli transivit spiritus astra (980).

Una iscrizione formula quasi il principio del culto reso al morto quale divinità: Manes colamus namque opertis manibus divina vis est aeviterni temporis (981). Un'altra arriva alla deificazione attraverso un curioso sillogismo; cinis sum, cinis terra est, terra dea est, ergo ego mortua non sum (982). E un'altra: Sein terra dea est, ego sum dea, mortua non sum (983). E un'altra ancora: Tam dulcem obisse foeminam | puto quod deorum est visa coetu dignior (984).

Fenice sul rogo:

Set tamen ad manes foenix me serbat in ara | qui mecum properat se reparare tibi (985).

Post flammam cinerisque suos nova surgere foenix | scit (986).

Dopo tutto quanto si è detto, discutere se ci fu o no un simbolismo funebre romano ci parrebbe ozioso. Ne giudicherà il lettore, al quale lungo tutto il lavoro abbiamo offerto con la pedantesca minuzia e abbondanza delle note ogni possibile mezzo di critica e di controllo. Egli giudicherà se le ricerche esposte in questo lavoro sieno o no un contributo per quanto esiguo alla storia della religione romana, anche non accettando alcune ipotesi o idee forse troppo audaci, e se il nostro sistema ermeneutico non sia tale da far sì che l'archeologia diventi anche per l'età classica ciò che è già per la preistoria, cioè non una storia dell'arte ma una scienza veramente e propriamente sociologica, atta a studiare con i propri mezzi i fenomeni sociali più complessi, e tra questi, quello che per l'antichità aveva la massima importanza: la religione.

(976) CIL. XIII 8371.

(977) CIL. VI 27383 v. 11 ss.

(978) CIL. VIII 7427=Bücheler 1288.

(979) CIL. VI 10754=Bücheler 1535.

(980) Bücheler 1834 v. 4.

(981) CIL. VI 1417=Bücheler 106 v. 2.

(982) Bücheler 974.

(983) *Not. scavi* 1887 p. 180.

(984) CIL. VI 25580 v. 5.

(985) CIL. XIV 914=Bücheler 1318.

(986) Bücheler 1834 v. 4.

INDICI

I.

- Afrodite e lepre 94.
Albero di vita 17.
Ambiente 16.
Anima=flamma 73.
— tradizione dell' a.=f. 73.
Anima=serpe 106.
Anima, refrigerio dell' a. 70.
— separazione dell' a. 127.
Ape 56, 57.
Apoteosi 116 s, 129.
Aquila 27.
— e apoteosi 111, 119.
— e lepre 100, 102, 109.
— e serpente 100 s. 109, 124.
Archemoro 105 s.
Arte cristiana 17.
— decorativa 11, 14 s. 17, 68, 99.
— — romana 85, 121, 126.
— figurativa 9.
— micenea 51, 60.
— sepolcrale e pittura parietale 13 s. 129 ss.
— simbolica 11, 30, 65.
Banchetto 15, 77, 78, 112, 121, 127.
— dionisiaco 77, 113.
— eroico 113 ss.
— funebre 110, 119.
— cavallo 114.
— e grappolo. V. Grappolo.
— e vaso di frutta 82, 85, 127.
Base 22 ss. 54, 78.
— nell' arte antica 22.
— — medievale 22.
— — romana 23 ss.
Caccia 60, 97 ss. 114, 124.
— alla lepre. V. Lepre.
Cantari di Boscoreale 13, 19, 33.
Caronte 63.
Carri fittili 60.
Cavallo e banchetto 114.
Caverna infernale 98 s. 106.
Ceramica aretina 34.
Charun 59.
Cicala 55.
— e uccello. V. uccello
Cieli mitologici ultramond. 126.
Cicogna 17, 107.
— e serpente 13.
Cippi 13, 14, 18, 22, 25, 27, 28, 32, 33, 37, 41, 42, 43, 47, 50, 52, 57, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 71, 73, 75, 78, 80, 84, 91, 92, 93, 99, 102, 103, 105, 108, 109, 114, 115, 120, 121. V. Mon. romani.
Cippi a colonne 27 ss.
— a cornice 27 ss.
— a ghirlanda 26 s.
— degli equiti singolari 104, 114.
— germanici 74.
Casta 104 s.
— mistica 115.
— — e serpente 86, 103 s.
Colomba 30, 37, 40, 74, 75, 84.
— afrodisiaca 75.
— =anima 82.
— — tradiz.della c.=a.74,75.
— dionisiaca 75.
— e farfalla 74.
— e Psiche 74.
— e serpente 105, 109.
— e uva 75.
— e vaso di fiori 123.
Colombario 68.
Colombe beventi 76, 123, 127.
Confarreatio 62.
Congedo 57, 121.
Corvo 43, 58.
Credenze dionisiache 74 ss.
— orfico-pitagoree 70 s.
Deificazione 117.
Delfino 14, 15, 17, 77, 64, 65, 121.
Dextrarum iuntio 57, 69.
Dioniso 29, 75, 76, 78, 82, 91, 95, 99, 103, 106, 113, 117.
— e serpente 106.
Divinità su sepolcri 117.
Ebe e aquila 120.
Edera 77, 90.
— e gallo 90.
Efeto e gallo 88.
Epigrafi 31, 46, 57, 58, 70, 79, 105, 106, 127 ss.
Eroe-serpente 111.
Eroizzazione 41, 44, 45, 51, 60, 61, 76, 78, 95, 96, 100, 101, 109, 110, 113, 116.
Eros 40, 45, 80, 83, 89, 91.
— e farfalla 32, 34, 41, 43, 44, 45, 53.
— — e lucertola 34.
— e Psiche 44, 45, 46, 47, 50, 62, 71, 82, 97, 119, 125, 127.
— italioto 40.
— su centauro 71.
Erote asiatico 39.
— bruciante la farfalla 38, 41, 47.
— e frutta 40, 43, 83, 84, 93.
— e gallo 11, 43.
— e grappolo 40, 80, 86, 97.
— e lucertola 34.
— e pantera 40.
— e porta di Hades 41.
— e uccello 40, 41, 122.
— e vaso di frutta 41, 86.
— gallo e grappolo 91.
— in barca 41.
— romano 40.
— su ippocampo 93.
— su quadriga 60.
Face rovesciata 73.
Falli fittili 81.
Falto alato 81.
Fanciullo e colomba 60, 74.
— e farfalla 74.
— e grappolo 115.
— e uccello 14, 51, 73, 80.
— e uva 80.
Farfalla 21, 31, 41, 71, 89, 91, 119, 121.
— e colomba 71.
— ed Eros V. Eros.
— lucertola V. Lucertola.
— e scheletro V. Scheletro.
— e uccello V. Uccello.
— grandezza della f. 32.
Fenice 120, 139.
Fiamma 73. V. Anima.
Figura dormente 115 s. 129.
— — ed erote 115.
Figura recumbente 104, 115.
— — e uccello 51, 52, 73.
— — e farfalla 74.
— — e grappolo 51.
— — e papavero 115, 129.
— — offrente uva a lepre 99.
— — — — a uccello 82.

- Figura recumbente su ippocampo 64.
 — suonante 72, 95, 96, 121.
 Frutta 57, 65, 82, 93, 121,
 — vaso di fr. e lepre V. Lepre
 — e banchetto 113.
 — ed erote. V. Erote.
 — e pantera. V. Pantera.
 — e uccello. V. Uccello.
 — offerte alla stela 83.
 Furie 59, 60.
 Gallo apotropaico 92.
 — chtonio 90, 91.
 — dionisiaco 88, 91.
 — e edera 90.
 — e efebo. V. Efebo.
 — e lucertola 91, 92.
 — e pantera. V. Pantera.
 — grappolo e erote. V. Erote.
 — serpente e lucertola 108.
 Galli, combattimento di g. 43,
 88, 91, 92, 93.
 Ganimede 120.
 — e gallo 89.
 Gemme 32, 33, 38, 45, 46,
 89, 91, 101, 110, 120.
 Genio 111.
 Ghirlanda 67.
 Globo alato 13.
 Gorgoneion 19, 20, 36, 37, 42,
 63, 125.
 Grandezza della farf. V. Farfalla
 — del motivo 19 ss.
 — — nell' arte antica 19.
 — — — medievale 20.
 — — — moderna 21.
 Grappoli fittili 81, 84.
 Grappolo 40, 51, 65, 79, 80,
 112, 121.
 — e banchetto 113.
 — e uccello. V. Uccello.
 — offerto alla stela 79.
 Hermes psychopompos 45, 69,
 82, 91.
 Hypnos 32, 51, 116.
 Immortalità 76, 109.
 Lepre 16, 17, 18, 30, 86, 88,
 94 ss. 112, 121.
 — e aquila. V. Aquila,
 — e banchetto 113.
 — e Nike 102.
 — e uva 14, 97, 99, 108.
 — e vaso (canestro) di frutta
 97.
 — caccia alla l. 95, 114, 127.
 Lepri fittili 95, 96.
 Localizzazione del motivo 25,
 42, 54, 63, 73, 86, 93,
 107, 109.
 Lucertola 21, 33, 34, 71, 121,
 125.
 — ed erote. V. Erote.
 — e farfalla 34.
 — e gallo. V. Gallo.
 — serpente e gallo. V. Gallo.
 Mare, motivi del m. 14, 17,
 63 s. 124.
 Maschera 71, 72, 77.
 Miele 57.
 Mito platonico 54.
 Monete 10, 55, 56, 64, 99, 100 s.
 102, 109.
 Monumenti asiatici 60, 66, 79,
 114, 116.
 — etruschi 10, 15, 19, 29,
 22, 33, 34, 59, 65, 78,
 79, 87, 90, 107, 113.
 — greci 87, 89, 113. V. Stele,
 Rilievi.
 — romani 87. V. Cippi, Sarcofagi,
 Rilievi.
 Morto, offerta al m. 110.
 — e pavone 119.
 — e serpente 109, 110.
 Motivi connettivi 126.
 — decorativi 48.
 — ornati 16, 28.
 — di professione. V. Professione.
 — schematici 28.
 — simbolici 67, 68.
 — stereotipati 22, 24, 53 105.
 — fisionomia dei m. 22 s. 72.
 — grandezza dei m. V. grandezza.
 — Migrazione dei m. 16, 29.
 — Modo di usare i m. 13 s.
 134.
 Musica. V. Figura suonante.
 Nave 14, 17, 48, 57, 61, 62,
 63, 65, 127.
 Navi fittili e bronzee 48, 61, 62.
 Nereidi 63, 122.
 Nido 81, 92, 102, 108, 127.
 Nike 117.
 — e lepre 102.
 — e Psiche 44.
 Nimbo 118 s. 120.
 Nozze 69.
 Nudità 41.
 Pantera 40, 85.
 — e frutta 84.
 — e gallo 91.
 — e uva 85.
 — e vaso rovesciato 88, 124.
 — e vaso (canestro) di frutta
 84, 85.
 Pavone 86, 119, 124, 127.
 Pittura parietale 10, 11 s.
 23, 24, 25, 37, 59, 66, 82,
 94, 111, 112, 118, 121 s.
 126.
 — parietale e arte sepolcrale.
 V. Arte.
 — sepolcrale 13, 25, 79, 91.
 — vascolare 9, 10, 14, 45,
 48, 64, 75, 79, 80, V. Vasi.
 Pomo 83.
 Porta di Hades 41, 57, 58, 65,
 68, 93, 99, 127.
 — ed enti infernali 65 s. 68.
 — e eroti V. Erote.
 — e simboli 68 s.
 — e uccello V. Uccello.
 — simbolica 65.
 Professione, motivo di pr. 60, 62.
 Prometeo 31, 110.
 Psiche 36, 44 s. 50.
 — ed Eros. V. Eros.
 — e Nike 44.
 Ratto di Proserpina 41, 60,
 91, 107, 128.
 Realismo 78.
 Refrigerio dell' anima V. Anima.
 Rilievi asiatici 89, 107, 109.
 — ellenistici 20, 61, 108.
 — greci 61, 63, 76, 107, 109,
 112, 114. V. Stele. Monumenti.
 Sarcofagi 13, 14, 18, 22, 24,
 29, 31, 34, 38, 45, 46, 47,
 50, 51, 52, 59, 66, 79, 85,
 86, 91, 87, 103, 110, 116.
 — scene dei sarc. 24. V. Monumenti
 romani.
 Scena dionisiaca 29, 46, 75,
 78, 79, 80, 91, 92, 94, 103,
 113, 121, 127, 129.
 Scena erotica 16.
 Scheletro 19, 33, 34, 37.
 — e farfalla 35.
 Separazione dell' anima V. Anima.
 Serpente 17, 61, 76, 96.
 — agatodemone 111 s.
 — anima V. Anima.
 — apotropaico 103 s. 106, 112.
 — avvolto all' albero 109.
 — — al tumulo 57.
 — chtonio 103 s. 106 s. 110,
 112.
 — dionisiaco 78, 103, s. 105,
 110, 112.
 — e aquila. V. Aquila.
 — e cicogna 13.
 — e cista nustica 115.
 — e colomba V. Colomba.
 — e uccello V. Uccello.
 — lucertola e gallo. V. Gallo.
 Sfinge 102.

Simbolismo 9 s. 10, 64.
 — cosciente 22.
 — inconscio 22.
 Statuette 24, 39, 16. V. Terrecotte.
 Stele attiche 48, 61. V. Monum. Rilievi greci.
 — etee 51.
 — micenee 114.
 — spartane 107.
 Tazze megaresi 15.
 Terrecotte 32, 33, 38, 46, 48, 51, 57, 60, 63, 79, 80, 81, 83, 88, 89, 91, 94, 96, 112, 115.
 Testa 35, 36, 48, 74.
 — alata 36.
 Tripode 58.
 Uccelli affrontati 22, 24, 52, 122.
 — fittili 81.
 Uccello 17, 22, 41, 89.
 — anima 17, 54, 74, 121.
 — e grappolo. V. Grappolo.
 — e serpente 108.
 — miti dell' u.-a. 48, 49.
 — animale domestico 52.
 — beccante 122.
 — bevente 70 s. 73, 123.
 — decorativo 54, 55.
 — dionisiaco 80.

Uccello ellenistico 70.
 — erotico 121.
 — e cicala 58.
 — e farfalla 32, 35, 42, 50, 123.
 — e figura recumbente. V. fig. recumbente.
 — e frutta 84, 122.
 — e grappolo 81, 82, 122.
 — e lucertola 43, 50, 108.
 — e porta di Hades 50.
 — e serpente 123.
 — e uva 54, 55, 80, 82 s. 102, 108.
 — e vaso 68, 122.
 — — di edera 85.
 — — di fiori 54, 85, 86.
 — — di frutta 54, 123.
 — — rovesciato 55.
 Urne a capanna 65.
 Urne di Platorini 53, 66.
 — romane 53.
 Uva 121.
 — e colomba. V. Colomba.
 Vasi attici 63, 64, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 94, 95, 101, 107, 108, 113. V. Pittura vasc.
 — corinzi 16, 48, 90, 91, 95, 115.
 — del Dipilo 96.
 — etruschi 15.
 — gallo-romani 13, 16, 34, 91.

Vasi geometrici 107.
 — ioni 115.
 — italici 20, 25, 35, 36, 38, 39, 41, 63, 64, 71, 78, 80, 81, 83, 86, 94, 96, 117. V. Pittura vasc.
 — micenei 95.
 — protoattici 88, 115.
 — rodii 95.
 — samii 95.
 Vaso 71.
 — di fiori 85, 86, 123.
 — — ed erote V. Erote.
 — — e di frutta 85.
 — — e uccello. V. Uccello.
 — di frutta 82, 85, 121, 127.
 — e banchetto. V. Banchetto.
 — ed erote. V. Erote.
 — rovesciato 29, 86 s. 87, 88, 91, 105, 125.
 — e pantera. V. Pantera.
 Vendemmia 78, 84, 122.
 Viaggio 41, 121, 126, 127, 128.
 — a cavallo 61.
 — in carro 59.
 — per mare 58, 61 s.
 — — ed erote. V. Erote.
 — miti del viaggio 61, 62.
 Vite 77.
 Zagreus 103.

II.

Aelian. An. hist. V 1 49
 — II 12 94
 Aesch. Agam. 119 94
 Amm. Marc. XII 8, 35 49
 Anacr. XV (XIV) 17 s. 75
 — XXXIV 12 55
 Ant. Pal. VII 364 58
 — VII 120 55
 — X 65 62
 Ant. Lib. Met. I 74
 Apollod. III 12, 6, 7 111
 — III 3, 1, 3 111
 Apul. Met. VIII 7 117
 — XI 24 118
 Arnob. Adv. gent. 21 103
 Arist. Polit. A 9 55
 Aristof. Acarn. 237 s. 82
 Arrian. Peripl. 21, 3-9 49
 Artem. Oneir. I 35 35
 Athen. XIV 655 C 50
 Aug. Civ. dei XVIII 16 49
 Cic. Somm. Scip. III 7 73
 — De divin. I 36, 79 99
 Clem. Alex. Protrept. II 14 103

Diod. IV 72 111
 — XIII 82 56
 Diog. Laert. III 33 83
 Dionys Ornith. I 6. 49
 Elym. Magn. 108
 Euseb. Praep. ev. II 3, 7 103
 Eustath. Comm. ad Il. 108
 Herod. II 78. 33
 Hesiod. Op. et. dies. 170 61
 Hesych. Lex. 31
 Hom. Il. II 755 61
 — III 150 55
 — XIV 271 61
 — XV 37 61
 — Od. IV. 563 61
 — — X 513 61
 Hor. Ep. I 10, 4 75
 Hygin. Fab. 136 111
 Isid. Orig. XII 7 49
 Iuven. V, III 103 s. 104
 Lucan. VII 458 s. 118

Macrob. Sat. I 7, 31 73
 Nonn. Dionys. VI 155 103
 Ovid. Met. IV 561 s. 49
 — VII 368 s. 74
 — XIII 30 96
 — XIII 830 s. 75, 81
 — XIII 576 s. 49
 — XIV 506 49
 Paus. I 36, 1 111
 — VI 20 2 s. 111
 — VI 25, 4 111
 — III 23, 4 111
 — X 5, 7 56
 — X 31, 6 49
 Pers. I 113 112
 Petr. Satyr. 71 s. 62, 75
 — 85 75
 — 86 88
 Phaedr. Append. 31 31
 Philostr. Vita Ap. I 24 61
 Phil. Mai. Imag. 303, 6 94

Pind. Ol. II 126 s.	61	Plin. n. h. XXIX 72	112	Sen. Ep. VIII 70	62
— III 43 s.	56	Plin. Ep. IV 12	52	— De ira II 31	112
— V 7	109	Plut. Alex. 2	103	Solin. Polyvistor. 19, 1	49
— VI 22	56, 101	— Cleom. 29	106, 107	Strab. XIV 6	50
— VIII 15	56	— De Iside 364 F	76	Suida Lex.	50
Pind. Pyth. II 64 s.	56	— An recte dict. sit. 6	73		
Pind. Isthm. VI (VII)		— De sera num. vind.		Teocr. V 88	83
23 s.	56	563 C.	99	Ter. Adel. III 2, 16	73
— I 64	56	Prop. VII 7, 27 s.	75		
Plat. Tim. 69 D-E	35	Quint. Smyrn. Posthomer.		Val. Fl. Argon. III 458	112
— Phaedr. 41	41	II 642 s.	49	Verg. Aen. V 90 s.	112
— Phaed. 66	90			— — XI 271	49
Plaut. Trin. II 4, 91	73	Schol. Nicandr. Ther. 760		— — VI 745 ss.	73
Plin. n. h. VII 174	58	p. 108	31	— Georg. IV 1 s.	56
— VIII 17	112	— Pind. Pyth. IX 115	56		
— X 26	49	— — — IV 10	56	Xen. Cyneg. V. 13	94
— X 126	49				

III.

I numeri romani indicano i volumi del Corpus inscr. Cfr. l'errata-corrige.

I. 1010	129	VI. 12	117	3234	104
II. 1732	97	14	117	3237	104
III. 686	79, 129	24	117	3247	114
1050	59	45	117	3253	114
1739	128	82	118	3257	115, 117
2446	47	413	117	3259	114
2616	77	467	118	3671	118
2627	62	533	118	3708	129
2712	60	537	128	3902	117
3058	62	546	117	3909	117
3351	86	550	118	5173	129
3644	59	710	118	5278	129
3677	60	808	117	5300	50
3680	84	1164	129	5444	55
4316	61	1276]77	97	5452	82
10553	59	1417	129	5557	52
10558	59	1446	55	5830	52
V. 239	115	1795 ^a	129	6250	128
1016	64	1872	62	6316	76
2236	97	1874	107	6384	28
2246	73	1889	84	6821	129
2568	36	2160	70	6826	117
2591	76	2205	46	7351	115
2609	76	2330	43, 115	7387	117
2711	76	2361	105, 109	7407	128
3030	76	2390	80	7778	84
3439	64	2803	118	7878	128
3512	117	3051	43	8484	97
3802	59, 97	3091	118	8598	117
5289	86	3122	129	8719	65
5297	86	3172	119	9824	35
5316	86	3176	61	9973	69
5350	86	3180	61, 114	10238	54
5446	36	3186	61, 104, 114	10468	129
5515	85, 86	3200	104	10693	129
5377	55	3202	114	10707	129
5444	82	3208	104	10754	129
7115	110	3213	114	10818	91
7380	93	3223	114	10848	129
7454	55	3225	114	10922	72
suppl. 1305	128	3228	114, 119, 120	10958	117

11440	47	26011	31,128	5044	119
11478	119	26034	114	5287	114
11743	129	26494	58	5384	97
11934	129	26802	120	6334	59
11943	69	26860	58	XII. 80	62
12087	128	27383	128	209	117
12892	117	27743	46	469	68
12323	85	28054	129	3797	62
12652	128	28107	55,82	XIII. 13	75,86
12892	117	28361	119	160	86
13454	104	28523	128	76	68
13528	117,129	28639	35	264	60
13539	61	28875	129	331	82
13570	70	29088a	113	664	84
13756	77	29238	117	672	84
14066	58	29343	97	721	52
14094	117	29417	35	769	52
14404	57	29566	61	867	84,97
14521	50	29859	55	1331	52
14763	97	30118	128	2475	52
15038	128	32690	72	3289	61
15592 ⁵	117	33749	78	3226	84
15709	85	34776	104	3595	77
15740	61	35090	52	4105	62
15893	117	36354	99	4373	84
16229	117	VIII. 3017	62	4408	59
16307	84	3058	62	4532	68
16365	55	5412	90	5530	84
16490	43,115	IX. 855	82	5489	60
16771a	46	1176	111	5759	84
16979	69	2114	129	5866	73
17001	41	4588	76	6304	59
17050	128	5573	111	6328	76
17102	106	X. 853	84	6952	74
17427	129	1807	41,63	7067	62
18131	129	3675	65	7113	73
18358	117	5584	115	8283	109,110
18400	119	6821	111	8313	60
19038	40	XI. 155	41	8371	129
19088	84	207	129	8693	60
19296	91	783	114	XIV. 914	130
19875	117	799	119	2793	117
19966	129	1445	17	Bücheler Carm. ep. 190	129
20189	59,100	1614	78,115	— 974	130
20905	85	1633	48	— 1834 128, 129,	130
20990	117	1764	60	Kaibel Ep. 153	79
21502	117	1874	107	— 821	117
21562	117	2393	60	De Rossi Roma sott. III 39	70
22051	74	3204	78	I G S I. 641	70
22102	128	3257	86	1681	46
23032	117	3276	127	1990	117
23641	46	3752	128	2077	129
24613	119	3951	42	2213	119
24760	58	3963	127,128	Not. sc. 1887 p. 180	129
25168	31	4163	80	— 1896 p. 446	112
25580	129	4522	78		
25750	61	4578	59		
25861	46	4690	52		

