

TP 484P³

à Monsieur

Prof. Salomon Reinach
Membre de l'Institut

hommage

de S. Grunz

LE RAPPRESENTANZE DI ARTEMIS E AKTAION

L'APHRODITE DI DCIDALSA

MEMORIA

Letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli

DAL SOCIO ORDINARIO RESIDENTE

GIUSEPPE SPANO



NAPOLI

Achille Cimmaruta - Via S.S. Filippo e Giacomo, 21

Tipografo della R. Università e della R. Accademia di Archeologia,
Lettere e Belle Arti.

1927

Bibliothèque Maison de l'Orient



071897

TP 484P³

LE RAPPRESENTANZE DI ARTEMIS E AKTAION

E

L'APHRODITE DI DOIDALSES

MEMORIA

Letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli

DAL SOCIO ORDINARIO RESIDENTE

GIUSEPPE SPANO



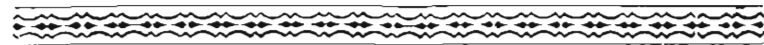
NAPOLI

Achille Cimmaruta - Via S.S. Filippo e Giacomo, 21

Tipografo della R. Università e della R. Accademia di Archeologia,
Lettere e Belle Arti.

1926

Estratto dagli *Atti R. Accademia Arch. Lett. Bell. Arti.*
Nuova Serie. Vol. X. 1926.



Ricordo brevemente, e con qualche parola di commento, alcuni dipinti parietali pompeiani, rappresentanti il noto mito di Artemis, che, sorpresa al bagno da Aktaion, lo trasforma in cervo (in questi quadri detta trasformazione è limitata alla sola erezione di due corna cervine sulla fronte, e ciò, forse, come vedremo, o per ragioni artistiche o in conformità d'una delle versioni del mito), dipinti purtroppo oggi in buona parte svaniti, circostanza la quale crea gravi difficoltà al regolare svolgimento della indagine che vado a fare.

1. Casa 'della Caccia Antica' (reg. VII, ins. IV, n. 48); parete sinistra della stanzetta ad oriente del peristilio; dipinto (alto m. 0,77, largo m. 0,73) associato a una decorazione di 4° stile (fig. 1). Paesaggio formato da una roccia, che mostra in prospettiva un leggiero abbassamento curvilineo nel mezzo, e dal cielo azzurro al disopra di essa. Nel primo piano un laghetto — ora non più riconoscibile — con intorno piante lacustri. Accanto è Artemis, tutta nuda, rivolta a destra — però leggermente di schiena verso chi guarda — con la gamba destra piegata e posante col ginocchio quasi su la terra. Ha il braccio dello stesso lato abbassato, il sinistro resta nascosto; i capelli, rossi, sciolti, le cadono sul collo. Accanto a lei, a sinistra, su di un grosso sasso, la veste purpurea, la sua corona dentata e, appoggiati, l'arco e la faretra. Nello stesso lato sporge fuori dall'alto della roccia la metà supe-

riore di Aktaïou, il quale, guardando la dea, solleva la destra in segno di ammirazione. Di esso manca la testa; pare, che vestisse una clamide di color chiaro, e che stringesse due 'venabula' con la sinistra. La dea volge indietro il capo verso di lui, per guardarlo. Sul sasso, dove è posata la veste di questa, un cane di profilo a destra, con la testa elevata e la bocca aperta come per abbaiare (1).



Fig. 1.

2. Sopra una parete dell'isola VII della regione IX. Di questo dipinto, che fu di nuovo coperto col materiale erut-

(1) 'Bull. dell'Inst.'. 1835, p. 40 (dove Artemis è detta Leda) e p. 129; Helbig, 'Waudgemälde', n. 250. Questi vide l'acqua a piè della roccia, oggi non più riconoscibile.

tivo (1), se ne conserva una copia nel Museo di Napoli, eseguita dal Discanno, qui riprodotta nella figura seconda. A giudicare da questa, pare, che il quadro o fosse stato solamente abbozzato o che sia pervenuto a noi molto sciupato. È rappresentata, su lo sfondo azzurro del cielo, una grande roccia piena di scoscendimenti, con un antro nel mezzo dalla imboccatura molto angolosa, dinanzi a cui un laghetto, che si può supporre penetri sotto l'antro stesso. Questo, poco riconoscibile nella copia del Discanno, fu però ben visto dal Kekule (2) nell'originale, il quale vide pure un ruscello scendente dall'alto (3) — cosa, come vedremo, assai notevole —, che però non mi riesce in alcun modo di scorgere nella copia in parola. A sinistra, su la roccia, un grande albero, forse un pino; un secondo, più piccolo, pare si elevasse su la parte più alta di quella. A destra, sopra una specie di enorme zoccolo rettangolare sovrapposto ad un altro, e che sembrano scolpiti nel sasso stesso, tre statue in fila, delle quali la media più alta. Nel laghetto, immediatamente dinanzi all'antro, e perciò nel centro del quadro, vi è Artemis dai capelli biondi (4), tutta nuda, accoccolata di profilo a destra, posante il ginocchio destro e il piede sinistro sul fondo, e che, guardando verso Aktaion, il quale è in alto a destra, si copre il seno con la sinistra ed eleva verso di lui l'altra mano. A sinistra, su di un sasso o sporgenza della roccia, è buttato il mantello rosso della dea (5). Aktaion,

(1) Così in Sogliano, 'Le pitture murali campane', n. 115, dove è detto pure che il dipinto trovasi nell'isola della regione IX ad oriente dell'isola I, e che è appunto quella da me indicata.

(2) 'Bull. dell'Inst.' 1867, p. 143. Esso vien ricordato pure nel 'Giorn. degli Scavi' n. s., I, p. 113; dal Fiorelli, 'Gli Scavi di Pompei.', Appendice, p. 20, n. 80 a.

(3) Bull. cit., ibidem.

(4) Kekule, o. c. l. c., dice 'col capo fregiato di una corona d'oro': sul dipinto del Discanno non la vedo.

(5) Il Kekule l. c. dice, 'con i vestiti a terra'.

dalla carnagione rossiccia, e che sembra tutto nudo, sporge con la parte superiore del corpo da una gola della roccia, e, contemplando la dea, eleva la destra in segno di ammirazione.



Fig. 2.

In ambo i quadri una scena rupestre con acqua allagante la parte anteriore fino al piede della roccia; nell' uno e nell' altro la dea è nuda e accovacciata su l' acqua bassa; nel primo come nel secondo sporge Aktaion dall' alto dietro una roccia e solleva per ammirazione la destra. Sennonchè, la scena rupestre è nel secondo dipinto più fortemente sviluppata che non nel primo, nel quale mancano pure le tre statue, che vediamo nel secondo. Mentre, poi, in quest' ultimo Ar-

temis solleva la destra e guarda verso Aktaion che è a destra, nel primo la dea abbassa quella mano, e, pur rivolta a destra, volge però la testa indietro verso Aktaion, che invece è a sinistra. A malgrado, tuttavia, di queste differenze i due quadri possono ben ritenersi due derivazioni di uno stesso originale, nel quale vedevansi come cose principali una roccia con dinanzi probabilmente l'imboccatura di un antro; Artemis nuda accovacciata su l'acqua, allagante il suolo dinanzi a questo; Aktaion che la contemplava dall'alto della rupe, dalla quale era inferiormente nascosto.

3. Casa 'degli Epigrammi' (reg. V, ins. I, n. 18), su la parete sinistra del terzo ambiente nell'ambulacro settentrionale del peristilio. Il dipinto, oggi distrutto, era largo m. 1,29 e faceva parte di una decorazione degli ultimi tempi di Pompei (1). Esso fu così descritto dal Mau (2):

'Nel primo piano si vede Diana (v. sin.) nell'acqua; alza la d. come spaventata, la sin. pare che cuopra la pudende. È disegnata molto brutta, in una posizione mezza accovacciata, coi capelli che pendono giù come bagnati. A sin. havvi un oggetto poco riconoscibile, probabilmente i suoi vestiti, a d. un cane che beve, e un'altra cosa non definibile. Più indietro si scorge Atteone, con corna, che col pedum si difende contro due cani, mentre un terzo a tutto corso arriva da d. Più addietro ancora una figura ignuda si getta nell'acqua colla testa avanti: l'acqua già le cuopre la testa ed il petto. È una figura grassa e brutta, curvata in modo assai spiacevole. Più in su a d. un cervo corre verso d. Alcuni alberi accennano il paesaggio.'

4. Casa n.º 2, ins. V, reg. II; su i due pilastri da un

(1) 'Not. Sc.', 1876, p. 14; 'Bull. Inst.', 1877, p. 92; Pre-suhn, 'Pompéi, Les dernières fouilles de 1874 à 1878' (Lipsia 1878), traduz. fr. di Giraud-Teulon, *La maison des peintures avec inscriptions*, p. 5; Sogliano, op. cit. (1879), n. 117.

(2) *Bullett. cit. pag. cit.*

canto e dall'altro del vano nella estremità occidentale della lunga vasca rettangolare dietro il peristilio (1). La rappresentanza, quantunque per eccentricità del pittore divisa in due parti (2) dal vano or ora ricordato (altezza della parte di sinistra, fino all'appoggio dell'architrave del vano, m. 1,41; larghezza m. 0,90. Altezza della parte di destra parimente fino all'appoggio dell'architrave, m. 1,31; larghezza m. 0,70. Larghezza del vano m. 1,75), deve tuttavia considerarsi come una sola, e come tale la descrivo (fig. 3 *a* e *b*): Un complesso di rocce arriva fino alla parte più alta del quadro. Anche il suolo è costituito da rocce, però con dei crepacci, nei quali scorre l'acqua. A sinistra un grosso pilastro rettangolare presso cui un albero, forse una quercia; nella estremità opposta un pilastro cilindrico con sopra un cratere metallico a campana. Vicino al primo vi è Artemis, con la gamba sinistra inginocchiata, che, con la parte inferiore quasi di profilo a sinistra, volge invece di fronte quella superiore, con la testa leggermente verso destra. La sua mano sinistra, con le dita tese, è alquanto elevata; l'altra è portata giù quasi per coprire le pudende. Sul capo, dai capelli rosso-scuro cadenti sul collo, posa una corona a lunghe punte curvate all'esterno. A sinistra della dea è buttato su la roccia il suo vestito rosso. Nella metà destra del quadro è Aktaion, quasi di prospetto, con la gamba sinistra più avanti dell'altra, dalla carnagione rossiccia, con due piccole corna su la fronte, nell'atto di fermare di botto il suo cammino verso la dea per due cani che lo addentano ciascuno in una coscia. Eleva la mano destra; stringe con la sinistra abbassata il 'pedum'; intorno al

(1) Dipinto inedito.

(2) Questa eccentricità il pittore esecutore del dipinto in parola, la mostrò pure (non v'ha dubbio che sia stato lo stesso autore) nell'esibire la stessa rappresentanza, però con Artemis stante e nascondente le pudende con un panno, così divisa nei due lati di una fontanina esistente nella stessa casa, quella cioè che alimentava d'acqua la lunghissima vasca del giardino inferiore.

braccio corrispondente a quest'ultima si avvolge una pelle. Dalla ferita, fatta da uno dei cani alla coscia destra, cadono giù grossi goccioloni di sangue.



“ Fig. 3. b

5. Casa n. 19, ins. VII, reg. VII, sopra una parete di una delle due stanze a sinistra dell'atrio (1). Questo dipinto trasportato nel Museo di Napoli il 19 dicembre 1859 (2), fu

(1) Così risulta dalle indicazioni dell'Helbig in 'Wandgemälde', n. 251, p. 475, XXI, dove è detto cioè, che il dipinto in parola esisteva sopra una parete della stanza a sin. dell'atrio della casa nel Vico dei Soprastanti, ad occidente di quella detta 'dell'altare di Giove', e che si distingue per l'alto marciapiede dinanzi.

(2) Fiorelli, 'Pomp. ant. hist.' II, p. 688; Helbig, op. cit. loc. cit.

poi invano cercato dall' Helbig, che così lo descrive (1): Paesaggio montuoso. Artemis si rannicchia nuda sotto una piccola cascata, e, ponendo la destra sul capo, si volta indietro verso Aktaion, il quale, a destra, si difende da un cane col bastone imbrandito. A sinistra, dinanzi, siede un dio fluviale barbato, coronato di giunchi, con un ramo di canna nella destra, un cornucopia nella sinistra, un mantello sul braccio e sul fianco di questo stesso lato. Alquanto più a destra una ninfa dai fianchi in giù coperta con un panno. A una colonna nel mezzo del quadro è appoggiata una faretra; più a sinistra, su la roccia, si elevano due statue muliebri vestite, ciascuna con due faci nelle mani, e vi giacciono le vesti della dea. Nella estremità sinistra un' erma itifallica (2).

6. Casa ' del Marinaio ' (reg. VII, ins. XV, n. 2), sopra una parete dell' oecus a sinistra del tablino. Il dipinto oggi è interamente distrutto e ne presento la descrizione fattane dal Sogliano (3).

' Nel mezzo di una contrada alpestre si eleva sopra un basamento un tempio sorretto da quattro colonne, e chiuso nei lati mediante bassi muricciuoli; sull' epistilio stanno un' anfora gialla ed una coppa con manichi, e vi pendono negli intercolumnii scudi e festoni. Ad una delle colonne anteriori è legata con tenie una lunga fiaccola ardente e di sotto alla stessa colonna è addossato al basamento un quadro *ex voto* dipinto in vari colori. Nell' interno del tempio vedesi sopra alta base quadrangolare cinta di fasce verdi e rosse il simulacro in bronzo di Artemide, rivolto a dr., portante la faretra chiusa sull' omero, nella sin. la lancia ornata di tenie, e nella dr. una *prochus*, con cui liba sopra un altare sostenuto da

(1) Op. cit. loc. cit.

(2) Cfr. ' Bullett. Nap. ', N. S., VIII, 1. L' Helbig ricorda una copia del La Volpe, che non ho potuto vedere, nè so dove sia.

(3) ' Le pitture murali campane ' n. 116.

tripode, che gli sta dinanzi sullo stesso piedistallo. Su di una rupe vicina sta un'erma itifallica inghirlandata, e innanzi al tempio pascolano due capre. A dr. è Artemide, che avendo deposta la sua veste rossa sul basamento del tempio, e ad esso addossati l'arco, la faretra chiusa e la lancia, si accoccola nuda presso la fonte, e volgendo il dorso allo spettatore guarda indietro verso Atteone e innalza in segno di spavento la sin. con le dita tese; questa figura è ora abbastanza corrosa. Accanto a lei sta a dr. il suo cervo, e al di sopra di esso pascolano su per i monti tre capre. Sull'opposto lato, cioè a sin., si vede il giovane Atteone assalito da due cani, dai quali si difende squassando vigorosamente con la dr. il *pedum*; egli veste una leggiera clamide rossa ed ha il capo coronato di fiori senza alcun segno della imminente metamorfosi. Al di sopra di lui, su questo stesso lato sporge da una rupe la parte superiore di una figura decisamente muliebre, che tenendo un *pedum* nella sin., intorno al cui braccio è ravvolta una veste rossa, solleva la dr. in atto di spavento e guarda sul luogo dell'avvenimento' (1).

In questi ultimi quattro quadri Aktaion non è rappresentato così come nei due primi, nell'atto cioè di contemplare la dea che si bagna, ma nel momento in cui questa lo punisce col fargli sorgere istantaneamente due corna di cervo su la fronte, per le quali viene addentato dai suoi stessi cani.

Tranne che nel dipinto n. 3 — il meno interessante —, nel quale il paesaggio è rappresentato soltanto da alcuni alberi, negli altri tre quadri di questa seconda serie (4, 5 e 6) vediamo costantemente una scena montuosa; inoltre in tutti

(1) Cfr., oltre l'op. cit. del Sogliano, 'Bull. dell'Inst.', 1872, p. 174 seg.; Fiorelli, 'Scavi di Pompei', p. 113, n. 79; lo stesso autore, 'Descrizione di Pompei', p. 306. Il Sogliano, op. cit. num. cit., ricorda di questo dipinto una copia del Discanno, che non mi è riuscito di trovare.

e quattro l'acqua allagante in vario modo il suolo; in tutti e quattro Artemis nuda accovacciata presso questa; in tutti e quattro Aktaion, al quale la dea ha fatto nascere istantaneamente due corna di cervo su la fronte (nel dipinto n. 6 è soltanto coronato di fiori e non mostra tracce di corna), nell'atto di difendersi col 'pedum' da due cani (nel quadro n. 5 da uno soltanto), che l'addentano. Differenze senza dubbio ve ne sono: la scena rupestre non è dappertutto perfettamente la stessa; in qualche dipinto pare vi fosse solo l'acqua allagante il suolo, in qualche altro anche una piccola cascata (dipinto n.° 5). Nei dipinti 4 e 5 Artemis è a sinistra e Aktaion a destra, la posizione inversa fu data loro nel dipinto n. 6. Dove Artemis, quasi di prospetto verso lo spettatore, guarda Aktaion volgendo leggermente il capo verso di lui (n.° 4), dove, rivolta di schiena verso chi guarda, volge indietro il capo per osservare l'audace cacciatore (n.° 6); dove eleva la destra e copre con la sinistra le pudende (n.° 3), dove fa la mossa perfettamente inversa (n.° 4); dove si vede solo la sinistra elevata (n.° 6), dove pone la destra sul capo senza che apparisca il braccio sinistro (n.° 5). Altre differenze consistono nelle figure di altre persone, oltre le principali, che ove compariscono ove no e in numero e in maniera diversa. E cioè una figura nuda che si getta nell'acqua in 3, una divinità fluviale e una ninfa in 5, una Σχοπέη e alcune capre pascolanti in 6. In ultimo vanno notate tra le differenze gli elementi paesistici dove più dove meno accentuati, come pilastri, colonne, statue, erme, un tempietto.

Nonostante, peraltro, queste differenze i quattro quadri discendono senza dubbio da un originale unico, nel quale erano espressi come parti essenziali una scena montuosa e silvestre insieme, un ruscello cascante giù dall'alto e allagante il suolo, Artemis nuda accovacciata presso di esso e, in ultimo, Aktaion, che nel momento in cui era per avvicinarsi, veniva da lei punito con la erezione istantanea di due corna cervine sul capo e con l'essere perciò assalito dai suoi stessi cani.

Gli elementi incostanti, quelli cioè che ricorrono solo in uno o in un altro dei dipinti, sono senza dubbio aggiunzioni dei copisti. L'elemento pittoresco di alcuni è poi dovuto all'influenza del paesaggio, che nel tempo ellenistico e romano veniva sempre più facendosi strada e acquistando importanza nell'arte.

Però quest'originale, donde derivavano i quadri in parola, aveva a sua volta grande somiglianza con quello, dal quale abbiamo supposto discendessero i due primi dipinti. Nell'uno e nell'altro un paesaggio rupestre; nell'uno e nell'altro Artemis accovacciata presso l'acqua scorrente o cascante giù dall'alto; sennouchè, mentre nel primo Aktaion guardava la dea dall'alto, a metà nascosto da una roccia, nel secondo invece questi con corna cervine erette sul capo era in atto di difendersi col 'pedum' dai cani che lo assalivano. Noi quindi potremmo a ragione supporre, che così i due primi dipinti come i secondi quattro derivassero da un originale unico; che nelle copie alcuni pittori avessero rappresentato Aktaion nell'atto della contemplazione, altri nel momento in cui era punito dalla dea, senza però poter determinare in quale dei due momenti l'audace cacciatore fosse rappresentato nell'originale.

Ma la luce si farà per via.

7. Su la fronte di un sarcofago del Louvre (1) ricorrono le figure in rilievo di tre giovani donne, una nel mezzo due nelle estremità, le quali sostengono due grandi encarpi, al disopra di ciascuno dei quali una rappresentanza del pari in rilievo. Nel campo su l'encarpo di destra è rappresentato (fig. 4) un antro con un vecchio nodoso tronco d'albero al disopra e con alcuni cipressi da una parte e dall'altra. Su la parte alta, sinistra, della roccia sotto cui si apre l'antro, è sdraiata una figura maschile, personificazione di una fonte,

(1) F. de Clarac, 'Musée de Sculpture', II, tavv. 113 (N. 769), 114 e 115; Reinach, 'Repertoire de la sculpture', I, pag. 3 e 4.

che si appoggia a un grosso vaso, dal quale casca giù abbondantemente l'acqua. Nel centro, dinanzi allo specchio, nel primo piano della rappresentanza, è accoccolata Artemis col corpo di profilo a sinistra e con la testa rivolta a destra, cioè verso Aktaion, che, elevando la mano dr. in segno di ammirazione, la contempla dalla sommità destra della roccia, da questa nascosto nella parte inferiore. La dea posa a terra il ginocchio destro e il piede sinistro; curvata innanzi, ravvia le chiome con le mani; un bambino nudo, a destra, le versa l'acqua sul



Fig. 5.

dorso da un vaso, un altro, a sinistra, inginocchiato dinanzi a lei, riempisce un recipiente con l'acqua che casca giù dal vaso, al quale si appoggia la divinità aquatica su l'alto della roccia. Nel campo su l'encarpo di sin. (fig. 5), in mezzo a un paesaggio roccioso alberato, Aktaion di prospetto, con le gambe un po' divaricate, col 'pedum' brandito con la destra elevata si difende da quattro cani che l'assalgono. Su l'alto della roccia, a sin., un pastore minacciate i cani; a dr. un altro che dorme.

Sarebbe inutile fare osservare, che queste due rappre-

sentanze debbono considerarsi come una sola, essendo la loro divisione dovuta solo al fatto, che la fronte del rilievo è divisa in due campi separati dai due festoni sostenuti dalle tre figure muliebri.

8. Casa detta di Sallustio (Reg. VI, ins. II, n. 4), parete meridionale del piccolo peristilio posto a mezzogiorno. Il dipinto, uno dei più grandi di Pompei (alt. m. 3,16, larg. m. 3,10), è associato a una decorazione degli ultimi tempi della città, ed è rinchiuso in una cornice rettangolare arcuata di sopra, che par quasi un finestrone aperto nella parete,



Fig. 4.

impressione rafforzata dalla rappresentanza di due statue di ninfe sopra alti piedistalli nei due lati del quadro, e che molto acconciamente avrebbero potuto prender posto nei due lati di una grande finestra.

È rappresentato (fig. 6) un luogo pieno di monti scoscesi. Una grande roccia forma prominenza nel primo piano a sinistra; altre roccie vedonsi, in lontananza, nel centro e nella parte destra. Dinanzi a queste ultime pare si estenda una

grande pianura, giungente fino al primo piano del quadro. Sotto la rupe di sinistra l'imboccatura, di prospetto, di un antro oscuro, la quale sembra quasi formata da un lungo sasso, leggermente arcuato, posato alla meglio sopra due informi stipiti rocciosi. Dal sinistro di questi vien giù una cascata, che va ad allagare il suolo dinanzi allo speco. Sul sasso al disopra della imboccatura di questo alcuni cespugli; un piccolo tronco esce fuori dallo stipite di destra.

Sul sommo di questa roccia, sotto cui lo speco, e da essa nascosto nella parte inferiore, vedesi Aktaion nudo, tranne una pelle svolazzante intorno al braccio sinistro, la cui mano stringe un lungo bastone, nell'atto di elevare la destra al disopra degli occhi per meglio contemplare Artemis, che sta giù bagnandosi dinanzi all'antro. Sennonchè, con questa contemplazione, che il cacciatore fa della dea, e che abbiamo vista già rappresentata nei due primi dipinti da noi ricordati, qui il pittore ha espresso pure la punizione di Aktaion, però non nella maniera imperfetta, che mostra il sarcofago del Louvre, ma il tutto egregiamente fuso in un unico quadro. Su l'acqua, formante un basso laghetto dinanzi alla spelonca, vi è Artemis rivolta a destra, la quale, interamente nuda, col ginocchio destro piegato e posato sul suolo, mentre cerca di nascondersi le pudende con la sinistra, eleva alto il capo e alza l'altra mano verso Aktaion, che le è di fronte, a destra. La dea ha capelli rossi riuniti in massa dietro il capo, intorno al quale gira uno stretto nastro bianco. L'arco, la faretra, due 'venabula', il suo manto rosso sono deposti sopra un sasso a sinistra. Più verso destra una grande hydria metallica. Aktaion, dai capelli corti e ribelli, dalla forte muscolatura, dalla carnagione rosso-scura in grande contrasto con quella rosea di Artemis, tutto nudo, tranne la pelle maculata di un felino, svolazzante intorno al braccio sinistro, è rappresentato nel momento in cui, mentre si avvicina alla dea, è costretto pel gesto di questa e per due cani che lo addentano ciascuno in una coscia, a fermarsi di botto, ad



Fig. 6

interrompere in un attimo il suo avanzarsi verso sinistra, volgendosi così, con faccia atterrita, quasi di fronte a chi guarda. Sul suo capo due corna di cervo; alza il nodoso 'pedum' con la destra per colpire con forza i suoi assalitori (1).

La composizione e le grandi linee son belle (2). Notevole il motivo di Artemis, la quale, già accovacciata per potere offrire acconciamente il suo corpo all'acqua, che una ninfa deve versare su di esso col vaso pronto lì presso, eleva in un attimo il busto e la testa, e col gesto della destra arresta l'impertinente cacciatore, che sta per avanzarsi verso di lei, mentre con l'altra mano si copre come meglio può le pudende. Degna di nota è del pari la figura di Aktaion, per il suo appressarsi affrettato, interrotto d'un colpo dal gesto della dea, e pel terrore che l'invade per quanto va succedendo.

(1) Il più antico ricordo di questa pittura a me noto è nel rapporto degli scavi del 24 maggio 1806, pubblicato dal Fiorelli nel I vol. della 'Pomp. aut. hist.'; in esso però se ne parla come di un monumento già noto. Le posteriori pubblicazioni sono: Mazois, 'Les ruines de Pompéi', II (1824) p. 79 tav. XXXVIII, fig. 2, XXXIX, fig. 1 (disegni eseguiti molto alla buona); Ludwig Goro von Agyagfalva, 'Wanderungen durch Pompeii' (Vienna 1825), p. 99 sg., tav. XI; questi, loc. cit., crede, che la figura di Aktaion contemplant la dea da lontano rappresenti Endimione; Zahne, 'Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompei etc.' (1828-52), III, 50; O. Jahn, 'Arch. Beitr.' (1847), p. 15, Anm. 8, p. 49, Anm. 21; Wieseler, 'Zeitschrift für Altert.' (1851), p. 323; Fausto e Felice Niccolini, 'Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti' (1854-96), vol. III, Casa di Sallustio, tav. III; C. O. Müller, 'Denk. d. alt. Kunst' (1856), II, fig. 183^a; Helbig, 'Wandgem.' (1868), 249 bis; Fiorelli, 'Descrizione di Pompei' (1875), p. 85; Overbeck-Mau, 'Pompeji in seinen Gebäuden etc.' (1884), p. 307; Mau, 'Pompeji in Leben und Kunst' (1900), p. 272.

(2) Ludwig Goro von Agyagfalva, op. cit., loc. cit., dice, che trattasi della riduzione a minime proporzioni, fatta da un abile pittore, di uno dei più bei quadri dell'antichità.

I due momenti, cioè Aktaion contemplante la dea e Aktaion da questa punito, esibiti separatamente nelle due prime serie di dipinti, ricorrono insieme riuniti in ciascuna di queste due ultime rappresentanze, le quali hanno anche altri elementi comuni. In tutte e due un paesaggio montuoso con alberi; in tutte e due l'imboccatura di una caverna con a sinistra una piccola cascata d'acqua; in tutte e due, nel primo piano, Artemis nuda dinanzi a quella col ginocchio destro piegato e posato sul suolo; in tutte e due Aktaion sporgente dall'alto della roccia sotto cui è la caverna, e da quella nascosto nella parte inferiore, il quale, con un bastone nella sinistra, contempla la dea che è giù, ed eleva la destra in atto di ammirazione; in tutte e due, nello stesso piano in cui è Artemis, Aktaion di prospetto con due corna cervine su la fronte, il quale si difende col 'pedum', da lui imbrandito con la destra, da due cani che lo addentano da un lato e dall'altro. Differenze certo non mancano, anzi ve ne son molte: la scena rupestre è affatto diversa nelle due rappresentanze; la caverna con la piccola cascata, che nel rilievo è a destra, nel dipinto è a sinistra; Artemis e Aktaion contemplante, che nel primo — conseguenza questa del mutato posto della caverna — sono a destra, nel secondo sono a sinistra, e così Aktaion punito, che nel marmo è a sinistra, nella pittura è a destra. Inoltre, nel primo Artemis è di profilo a sinistra, è molto curvata su sé stessa, si ravvia la chioma, volge indietro il capo verso Aktaion che la guarda, mentre due bambini l'aiutano a fare il bagno. nel secondo essa è sola, in terza a destra, eleva il torace e la testa, si copre con la sinistra le pudende ed alza la destra verso Aktaion, che sta per avvicinarsi da destra. Ai due cani, che nel primo come nel secondo addentano Aktaion, se ne aggiungono nel marmo altri due, che, del pari da un canto e dall'altro, giungono da lontano correndo; la piccola cascata che nel secondo scorre naturalmente dalla roccia a sinistra della imboccatura dell'antro, nel primo, invece, scorre da un vaso rovesciato, al quale si appoggia un giovane quasi nudo, dio

della fonte, il quale fa riscontro ad Aktaion contemplante la dea nella estremità destra della roccia sotto cui lo speco. La figura del pastore, che spaventato guarda la miseranda fine di Aktaion, e quella della personificazione del luogo non ricorrono nel dipinto — esse sono state aggiunte nel rilievo evidentemente per fare riscontro alle figure del dio della fonte e di Aktaion nell'altra metà della rappresentanza — e neanche i caratteristici cipressi. Viceversa non ricorrono nel marmo nè l'hydria metallica accanto alla dea, nè i suoi vestiti e le armi.

Però, pure essendovi tali differenze, e altre che per brevità non mostro, è tuttavia evidente, che le due rappresentanze risalivano ad un solo originale, del quale erano parti essenziali un paesaggio montuoso con alberi; una caverna in un lato di esso con una cascata a sinistra, allagante il suolo; Aktaion sul monte sotto cui lo speco, contemplante la dea che era giù, e da quello nascosto nella parte inferiore; Artemis nuda inginocchiata presso l'acqua dinanzi all'imboccatura della caverna; Aktaion nudo, che, stando per avvicinarsi, era assalito da due suoi cani, da una parte e dall'altra, per le corna cervine elevatesi sul suo capo, e dai quali cercava difendersi col 'pedum', che imbrandiva con la destra.

È notevolissimo, intanto, che quest'opera d'arte avrebbe avuto grande somiglianza così con quella, che in un primo momento abbiamo creduto fosse l'originale dei due primi dipinti pompeiani ricordati, e nella quale sarebbe apparsa la figura di Aktaion soltanto nell'atto della contemplazione della dea (1), come con quella, che, parimente in un primo momento, abbiamo creduto fosse stata l'originale del secondo gruppo di dipinti pompeiani (numeri da 3 a 6), nella quale Aktaion sarebbe stato esibito solamente nell'atto della punizione (2). Sennonchè, noi in un secondo momento, data la somiglianza che avrebbero avuto tra loro questi due suppo-

(1) V. pag. 7.

(2) V. pag. 12.

sti originali, ci siam dovuti a ragione sincerare, che tanto la prima quanto la seconda serie di dipinti risalissero non a due ma ad una sola opera d'arte, nella quale però non potevamo determinare se Aktaion fosse rappresentato nell'atto della contemplazione o in quello della punizione (1). Ora, poichè nell'originale delle due ultime rappresentanze, cioè del rilievo del Louvre e del grande dipinto della casa detta di Sallustio in Pompei, era esibito tanto Aktaion contemplante quanto Aktaion punito, in quel modo che abbiamo visto, è più che evidente, che questo originale sia stato non solo il modello cui risalivano, chi sa per quali vie, il dipinto della casa di Sallustio e il rilievo del Louvre, ma anche quello da cui discendevano le due prime serie di dipinti, in alcuni dei quali (1 e 2) fu ritratto il solo atto della contemplazione, in altri (3-6) soltanto quello della punizione.

Delle due ultime rappresentanze (7 e 8), di quelle cioè nelle quali sono espressi tutte e due i momenti, era senza dubbio il dipinto, che si avvicinava di più all'originale. Esso, anzi, per le ragioni che vado a dire, può darci un'idea abbastanza esatta di quello. Il rilievo del Louvre, a prescindere che per essere di un'epoca abbastanza posteriore a quella in cui fu eseguito il dipinto della casa di Sallustio poteva più verisimilmente allontanarsi dall'originale, doveva senz'altro recare delle varianti per la sua divisione in due parti, dovuta ai due campi, ben separati tra loro, della superficie che doveva decorare.

Che il dipinto, al contrario, dovesse ricordar molto l'originale risulta da ciò. Nei varii quadri descritti, e sia della prima che della seconda serie, abbiamo trovato, dove più dove meno, degli elementi, i quali, non essendo comuni a tutti quelli, difficilmente potevano trovar posto nell'originale. Così una figura nuda che si getta nell'acqua (dipinto n. 3), una divi-

(1) V. pag. 13.

nità fluviale (dipinto n. 5), una ninfa (nello stesso dipinto), una Σχοπιά (in 6), alcune capre pascolanti (parimente in 6), delle statue (in 2 e in 5), dei pilastri (in 4), una colonna (in 5), delle erme (in 5, in 6, in 7), un tempietto (in 6). Dato questo gusto di aggiungere qua e là degli elementi inesistenti nell'originale, e visto che i quadri nei quali ciò ebbe luogo erano di dimensioni piuttosto piccole, risulta con molta chiarezza, che, se ciò non fece l'esecutore del dipinto della casa di Sallustio, dipinto che è uno dei più grandi trovati in Pompei, di gran lunga maggiore degli altri quadri in parola, e nel quale perciò bene e meglio che altrove potevano trovar posto figure di altre persone ed elementi architettonici e sculturali, fu perchè egli volle attenersi di più all'originale. Sennonchè, è chiaro, che se il pittore in parola si attenne all'originale col non aggiungere elementi che in esso non fossero, egli dovè, beninteso entro certi limiti, esser fedele a questo anche nella scena e nella disposizione dei personaggi. E noi quindi ammetteremmo pure, che Artemis non era rappresentata come nel rilievo del Louvre intenta a ravviarsi le chiome e guardante placidamente Aktaion che la contemplava, ma presso a poco come nel dipinto della casa di Sallustio, nell'atto di coprirsi alla meglio le pudende con la sinistra e di elevare sdegnosamente la testa e la mano destra verso l'audace cacciatore, che a lei frettolosamente si appressava. Tutto ciò naturalmente va inteso nelle grandi linee soltanto, perchè per ciò che riguarda i particolari ci sarà molto da osservare. Nell'originale poi non dovevano mancare nè la veste nè le armi della dea deposte a terra a breve distanza da essa, così come abbiamo visto in tutti i dipinti ricordati, e soprattutto quell'hydria, che ricorre nel dipinto della casa di Sallustio, avendo essa, come vedremo, un significato molto profondo.

*
* *

Sicuri, che le rappresentanze sopra ricordate discendono tutte da un originale comune, su la cui natura però — mette conto di farlo ben notare — nulla ancora abbiamo detto, vogliamo fare un passo più oltre, cercare cioè di conoscere qualche cosa dell'originale stesso.

Ci metterà su la buona via la conoscenza dei luoghi dei poeti e di qualche scrittore, pei quali ci è stato tramandato il mito di Artemis sorpresa al bagno da Aktaion (1). Stimo, peraltro, inutile trattenerci intorno alle parole di coloro, i quali ricordano soltanto, che Aktaion fu divorato dai cani, senza aggiungere alcun particolare (2), e così pure intorno a quei luoghi, nei quali alla notizia di questa miseranda fine del mitico cacciatore viene aggiunto solo, che ciò avvenne perchè egli aveva visto Artemis nuda (3).

Una versione molto particolareggiata del mito la troviamo nel canto V, 287-551, delle Dionisiache di Nonno. Veramente l'originale, del quale andiamo in cerca, fu senza dubbio ellenistico, laddove Nonno visse approssimativamente tra il 360 e il 420 d. G. C. (4). Sennonchè, questi avrebbe potuto ri-

(1) Per le leggende relative alla morte di Aktaion anteriori a quelle ellenistiche, cfr. E. Vinet in *Saggio 'Dictionn.'*, s. v. Acteon; Roscher, *'Lexicon'*, s. v. Aktaion; E. Mercanti *'Rappresentanze del mito di Atteone'* in *'Neapolis'*, II, 123 sgg.

(2) Schol. Teocr., V, 38; Plut., *'Sert.'*, 1; Dio. Chr. (Reiske), *orat.* X, 144 a; Luc., *'Saturn.'*, 8; *Mass. Tir.*, XXIV, 1; Ovid., *'Trist.'*, II, 105; Seneca, *'Phoenisse'*, att. I, 12 sgg.

(3) Callim., *inn.* V (*'in lavacr. Palladis'*), 111 sg.; Apollod., III, 4, 4; Lucian., *'deor. dial.'*, 16; Ovid., *'Trist.'*, II, 105; Fulgen., *'Myth.'*, 3, 3, Actaeon.

(4) Cfr. Le comte de Marcellus, *'Nonnos, Les Dionysiaques'* (Parigi, Firmin-Didot, 1856), introd. p. VIII; A. e M. Croiset, *'Hist. de la littér. grecque'*, 2^a ediz., V, p. 995.

produrre una versione molto più antica — è ben noto, che egli se ebbe una quasi follia poetica, esuberanza d'immaginazione e grande audacia creativa, attinse pure a poeti alessandrini e a mitografi (1) — che però sarebbe potuta essere ben nota all'autore di quell'originale.

Ricordo il racconto di Nonno solo nelle parti più salienti. Aktaion, assiso su i rami di un grosso ulivo — dall'insieme della narrazione risulta, che il luogo della tragedia non fosse lontano da Tebe —, contempla Artemis nuda, che si bagna. Una naiade, anch'essa nuda, lo sorprende, spaventata grida e ne fa consapevole la dea. Questa, mezzo immersa nell'acqua, afferra celeremente col suo manto la *μῆτρῃ* circolare, copre il casto seno con la cintura verginale, e, affondandosi nell'umida corrente, si nasconde quasi interamente in questa. Ed ecco che Aktaion vien mutato in cervo, al quale non resta di umano che la ragione soltanto. A tutta velocità si slancia verso i monti inospitali; i suoi cani, che non lo riconoscono più, eccitati dagli ordini irresistibili e dalla collera di Artemis, lo addentano e lo divorano con morsi lenti. Autonoe, madre di Aktaion, sa solo che il figlio è morto, non che era stato già mutato in cervo. I cani del cacciatore, tornando a casa, coi lamenti ne confermano la fine. Nella notte l'anima dell'eroe, sotto forma di cervo, apparisce in sogno al padre, il quale già con Autonoe era stato a cercarne il corpo, che però per la recente metamorfosi non era stato da essi riconosciuto. E, piangendo, deplora la sua tragica fine. Della sua sventura, egli dice, sono state testimoni le colline; che se non presta fede alle roccie interroghi le ninfe; che le naiadi la sanno; che la Dryade l'ha vista; che consulti gli animali selvaggi, i pastori, ai quali ha domandato aiuto. Un tiglio e un ulivo distendevano largamente le loro foglie. Non curando l'ombra del primo, sinonimo dell'amicizia, dall'alto del vicino ulivo, il casto albero di Pallade, contempla temerariamente

(1) Cfr. A. e M. Croiset, op. e vol. cit. p. 995 sgg.

la bellezza di Artemis, per il che merita insieme l'ira e la vendetta dell'una e dell'altra. Artemis, affranta dal bruciante calore del giorno, dalla corsa, dalle fatiche dell'abituale caccia, si bagna in un'onda limpida. Lo splendore della sua nivea carnagione, riflesso nell'acqua, abbaglia gli occhi di lui. In un momento le naiadi compagne della dea mandano alte grida; Loxò e Oupis coi loro comuni clamori avvertono questa, che nuotava nelle acque tranquille, di ciò che avviene. Una nuvola si addensa su la vista di Aktaion; cade col capo nella polvere; si trasforma in cervo; i suoi cani l'addentano. Testimonianza di questa sua fine sono la faretra e il giavellotto presso l'albero dove cominciò la sua sventura. Prega il padre di dare sepoltura al suo corpo di cervo; di non permettere, che diventi trastullo di cani stranieri; di collocare la sua faretra presso la sua tomba non così i suoi giavellotti e il suo arco, perchè anche Artemis ama di tendere l'arco e di maneggiare i giavellotti; di supplicare qualcuno che sappia formare secondo natura, affinchè incida l'immagine del suo corpo di cervo dal collo alla estremità dei piedi, lasciandogli solo il volto di uomo.

A questa versione del mito, esposta da Nonno, è chiaro, che non corrispondeva in alcun modo l'originale da noi cercato. In esso mancava l'ulivo famoso, dal quale l'eroe aveva contemplato la dea, e così pure il tiglio (1); Aktaion quindi non era rappresentato nè nell'atto di guardare Artemis da un tale albero, nè in quello di cadere dallo stesso, e neppure, avvenuta la metamorfosi, che invero nell'opera d'arte era limitata alla sola erezione di due corna cervine (2), di

(1) Intorno a questi due alberi, che troviamo in questa versione di Nonno, vedi la nota 27 del canto V, nell'edizione citata del De Marcellus.

(2) Occorre osservare, che questa limitazione della metamorfosi nell'opera d'arte al solo nascimento delle corna a tutto rigore non avrebbe costituito una variante nel vero senso della parola, perchè l'arte ellenistica si compiacque spesso, se forse non sempra,

correre verso i monti inseguito e addentato dai suoi cani. La dea, poi, non appariva nè mezzo immersa nell'acqua, nè nell'atto di nuotare, nè in quello di sollecitamente vestirsi, nè di nascondersi quasi del tutto nel liquido elemento, ma in quella maniera tutta diversa da noi mostrata sopra.

Si allontana da questa versione, a noi nota per Nonno, quella che espone Ovidio nel III libro delle *Metamorfosi* (1). Prima di tutto in essa abbiamo la determinazione precisa e la descrizione del luogo nel quale si svolge la tragedia, cose che mancano in Nonno. È la valle Gargaphia, densa per picee e per acuti cipressi, con un antro in una sua estremità, nascosto dal bosco, il cui naturale arcuato soffitto pa-

di esprimere in forma umana gli esseri secondo il mito trasformati in bestie o esseri mostruosi, così Penteo, così Io, così Argo.

- (1) 155 Vallis erat piceis et acuta deusa cupressu,
 nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae,
 cuius in extremo est antrum nemorale recessu,
 arte laboratum nulla: simulaverat artem
 ingenio natura suo; nam pumice vivo
 et levibus tofis nativum duxerat arcum.
 fons sonat a dextra, tenui perlucidus unda,
 margine gramineo patulus incinctus hiatus.
 hic dea silvarum venatu fessa solebat
 virgineos artus liquido perfundere rore.
 quo postquam subiit, nympharum tradidit uni
 armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos;
 altera depositae subiecit brachia pallae;
 vincla duae pedibus demunt; nam doctior illis
 Ismenis Crocale sparsos per colla capillos
 colligit in nodum, quamvis erat ipsa solutis.
 excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque
 et Psecas et Phiale, funduntque capacibus urnis.
 dumque ibi perluitur solita Titania lympha,
 ecce nepos Cadmi, dilata parte laborum,
 per nemus ignotum non certis passibus errans
 pervenit in lucum: sic illum fata ferebant.

reva quasi artificiale per esser fatto con pomice viva e tufi leggieri (1). ' Da destra suona — è questa la traduzione letterale delle parole di Ovidio — una fonte trasparente per onda tenue, larga fenditura circondata da margine erboso ' (una cascata, cioè, a destra dell'antro, la cui acqua, precipitando giù, sonava). Qui Artemis, stanca dalla caccia, soleva bagnare le sue virginee membra. Entrata sotto l'antro, consegna ad una delle ninfe, all'armigera, il giavellotto, la faretra, gli archi rallentati; una seconda raccoglie con le braccia protese la deposta ' palla ' ; due le liberano i piedi dalle ἐνδρομίδες; Crocale tebana le riunisce in nodo i capelli già sparsi sul collo; altre ninfe, Nephelè, Hyalè, Rhanis, Psecas e Phialè, raccolgono l'acqua e con vasi la versano su di lei. Poichè sembra abbastanza chiaro, che la cascata non si trovasse nella pro-

qui simul intravit rorantia fontibus antra,
sicut erant, viso nudae sua pectora nymphae
percussere viro, subitisque ululatibus omne
implevere nemus, circumfusaeque Dianam
corporibus texere suis; tamen altior illis
ipsa dea est, colloque tenus supereminet omnis.
qui color infectis adversi solis ab ictu
nubibus esse solet aut purpureae aurorae,
is fuit in vultu visae sine veste Dianae.
quae, quamquam comitum turba stipata suarum,
in latus obliquum tamen adstitit, oraque retro
flexit; et, ut vellet promptas habuisse sagittas,

(1) Ovidio si ricorda qui, pare a me, come molti ninfei artificiali, coi quali si volevano imitare degli antri naturali, avessero le volte e le apsi rivestite appunto di *pumex vivus* e *leves tofi*, cioè di pomici e frammenti di calcare incrostante con avanzi di piante, uso che vien ricordato pure in qualche apside delle caratteristiche fontanine-ninfei di Pompei, come in quelle del caratteristico giardino della casa detta ' dell'ancora ' e nell'altra della grande casa da poco scavata nell'isola V della regione II, tuttora inedita.

fondità dell'antro, ma a destra di esso, così pare a me non si debba intendere, che l'azione descritta si svolgesse nel tenebroso interno dell'antro, ma dinanzi alla sua imboccatura, posto, peraltro, protetto da alberi, come espressamente dice il poeta. Mentre ciò avviene, ecco che giunge Aktaion nel sacro bosco. Ma non appena entrato nello speco dalle pareti stillanti acqua, le nude ninfe vedutolo si percuotono il petto, riempiscono subito tutta la foresta di gridi, e, circondando Artemis, la nascondono coi loro corpi. Il fatto, che ciò avviene *non appena*, 'simul', Aktaion entra sotto l'antro e che le ninfe riempiscono di gridi non l'antro ma l' 'omne uemus', rafforza l'impressione, che l'azione non si svolgesse in fondo

quas habuit sic hausit aquas, vultumque virilem
 perfudit, spargensque comas ultricibus undis
 addidit haec cladis praenuntia verba futurae:
 'nunc tibi me posito visam velamine narres,
 si poteris narrare, licet'. nec plura minata
 dat sparso capiti vivacis cornua cervi,
 dat spatium collo, summasque cacuminat aures,
 cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat
 cruribus, et velat maculoso vellere corpus.
 additus et pavor est: fugit Antiochus heros,
 et se tam celerem cursu miratur in ipso.
 ut vero vultus et cornua vidit in unda:
 'me miserum!' dicturus erat: vox nulla sequuta est:
 ingemuit: vox illa fuit; lacrimaeque per ora
 non sua fluxerunt: mens tantum pristina mansit.
 quid faciat? repetatne domum et regalia tecta,
 an lateat silvis? timor hoc, pudor impedit illud.
 dum dubitat, videre canes; primumque Melampus
 Ichnobatesque sagax latratu signa dedere,
 gnosius Ichnobates, spartana gente Melampus.
 209 inde ruunt alii rapida velocius aura,

 225 ea turba cupidine praedae
 per rupes scopulosque adituque carentia saxa,

allo speco ma dinanzi ad esso, alla sua imboccatura. La dea, però, più alta delle ninfe, le supera tutte dal collo in sopra. Vistasi nuda, divien rossa in volto; e, quantunque stretta intorno da quelle, tuttavia si tiene in piedi di traverso — evidentemente allo scopo che si veda meno del suo corpo — e volge indietro la testa; indi, spruzzando dell'acqua sul volto di Aktaion e bagnandogli le chiome, gli dice: ora, se potrai, narra, che mi hai vista nuda, dopo di che lo trasforma in pauroso cervo, cui però resta la pristina mente. L'eroe fugge; ammira sè stesso per la celere corsa; vedendo riflessi nell'onda il suo volto e le corna è per esclamare 'me misero', ma la voce non vien fuori, geme soltanto: la sua voce fu; e lacrime scorrono per le guance non sue. Non sa se ritornare a casa, cosa che gli vieta il pudore, o nascondersi nelle selve, cosa che gli vieta il timore. Mentre dubita, lo veggono alcuni dei suoi cani, e dato questi coi latrati il segnale, tutti gli altri—di ciascuno dei quali, come dei due primi, il poeta dice il nome, e quasi di tutti ricordando o l'origine o qualche nota caratteristica o qualche gloria —, per la cupidigia della preda corron giù più velocemente del-

quaque est difficilis, quaque est via nulla, sequuntur.
 ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus,
 heu famulos fugit ipse suos! clamare libebat:
 'Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!'
 verba animo desunt: resonat latratibus aether.
 prima Melanchaetes in tergo vulbera fecit,
 proxima Theridamas; Oresitrophus haesit in armo:
 tardius exierant, sed per compendia montis
 anticipata via est. dominum retinentibus illis,
 cetera turba coit, confertque in corpore dentes.
 iam loca vulneribus desunt: gemit ille, sonumque,
 etsi non hominis, quem non tamen edere possit
 cervus habet, maestisque replet iuga nota querelis;
 et genibus pronis supplex similisque roganti
 circumfert tacitos, tamquam sua bracchia, vultus.
 at comites rapidum solitis hortatibus agmen

l'aria per le scoscesità dei monti, ove la via è difficile o nulla. Egli fugge per luoghi, pei quali spesso avea inseguito cacciando; fugge egli stesso i suoi cani! Vuol gridare: 'io sono Aktaion, riconoscete il vostro padrone', ma le parole vengon meno al desiderio, l'aria risuona di latrati. Mentre i cani che gli son più vicini gli danno i primi morsi e lo trattengono, giunge la intera turba dei loro compagni. Ferite succedono a ferite, finchè non v'ha più posto per altre. Geme; si piega su le ginocchia simile a colui che prega; volge intorno lo sguardo e le braccia. Ma i cani, ignari, s'istigano coi latrati; lo cercano con gli occhi; lo chiamano (Aktaion volge il capo al suo nome) come se fosse assente; si lamentano che sia lontano, che non goda dello spettacolo della presente preda. Egli vorrebbe esser lontano, ma è presente; vorrebbe vedere non sentire del pari la crudeltà dei suoi cani, che, circondatolo, dilacerano il loro padrone sotto forma di un falso cervo.

Con questa versione del mito, tramandataci da Ovidio, l'originale dei dipinti pompeiani e del rilievo del Louvre avea senza dubbio qualche rapporto. Una valle, la Gargaphia, vien ricordata dal poeta quale teatro dell'azione, e una valle era la scena nell'opera d'arte; in una estremità di essa pone detta versione un antro a volta, e un antro a volta ricorreva in una estremità della valle rappresentata; una cascata è ricordata da Ovidio accanto all'antro, e una cascata era nell'opera d'arte accanto allo speco; che se il poeta la pone a destra e

ignari instigant, oculisque Actaeona quaerunt,
 et velut absentem certatim 'Actaeona' clamant
 (ad nomen caput ille refert), et abesse queruntur
 nec capere oblatae sequem spectacula praedae.
 vellet abesse quidem, sed adest; velletque videre,
 non etiam sentire canum fera facta suorum.
 undique circumstant, mersisque in corpore rostris
 dilacerant falsi dominum sub imagine cervi;
 nec nisi finita per plurima vulnera vita
 ira pharetratae fertur satiata Dianae.

nell'opera d'arte era a sinistra era questa una differenza di poco conto. Il poeta ci dice, che Artemis non faceva il bagno immergendosi nell'acqua così come nella versione seguita da Nonno, secondo la quale essa avrebbe anche nuotato, ma invece facendosi versare l'acqua sul corpo dalle ninfe; ebbene, pur mancando nell'opera d'arte queste sue compagne, tuttavia la posizione accoccolata dalla dea e l'hydria, che in quella così come nel dipinto della casa di Sallustio stava probabilmente accanto a lei, lasciavano sottintendere senz'altro la presenza delle ninfe, e provavano, che l'artista, pur non avendole espresse, aveva però tenuto ben presente la versione per dir così ovidiana, cosa che ci vien pure confermata dai due bambini occupati a versare l'acqua su la dea nel rilievo del Louvre, del pari discendente da quell'originale. La dea in Ovidio fa questo bagno, come par che risulti dall'insieme della descrizione del luogo e della narrazione del mito, dinanzi all'imboccatura dello speco dove è la cascata, ed era in tal posto che essa appariva nel nostro originale.

Sennonchè, mentre nella versione ovidiana Aktaion arriva presso Artemis solo per caso, viceversa nell'opera d'arte vedeva prima dall'alto la dea che si bagnava, e l'ammirava, e poscia la raggiungeva all'ingresso dell'antro, evidentemente per quel senso erotico di cui non parla Ovidio, ma che invece è chiaramente espresso in Nonno; inoltre, mentre in quella versione egli è mutato interamente in cervo ed è addentato dai cani mentre corre pei monti allontanandosi da Artemis, viceversa nel nostro originale la trasformazione in cervo era limitata alle sole corna erette in un istante su la sua fronte, e i cani gli davano addosso dinanzi alla dea stessa non appena avvenuto quel nascimento. La versione del mito, dunque, che leggiamo in Ovidio, la quale poteva ben risalire a un tempo anteriore a quello in cui fu eseguita l'opera d'arte, era certo molto vicina alla versione seguita dall'artista, ma non interamente questa (1). Che Ak-

(1) Ovidio ricorda fuggevolmente il mito di Aktaion anche

taion, peraltro, nell'opera d' arte era dilaniato dai cani alla presenza di Artemis e non lontano da questa come nella versione ovidiana, sarebbe stata una variante che non ci avrebbe essa sola obbligato ad ammettere una versione diversa da quella seguita dal poeta latino, in quanto che l'artista, per non ripetere ancora una terza volta la figura di Aktaion, avrebbe espresso il dilaniamento del cacciatore alla presenza stessa della dea, nel medesimo momento cioè in cui avveniva la metamorfosi.

Igino nella favola 181 — 'Diana' — dice, che Artemis, in tempo estivo, stanca dalla continua caccia, si lavava al fonte che si chiama Parthenio nella opacissima valle Gargaphia, quando Aktaion, nipote di Cadmo, figlio di Aristaios e di Autonoe, cercando lo stesso luogo, per refrigerare sè e i cani, che aveva esercitati inseguendo le fiere, capitò al cospetto di lei, la quale, affinchè egli non potesse parlare, lo mutò in cervo, che come tale fu lacerato dai suoi cani, dei quali son detti anche i nomi (1). Evidentemente questa versione del mito è quella stessa che con maggiori particolari espone Ovidio, è un sunto di quella. Sennonchè, lo stesso Igino nella favola precedente — 180 'Actaeon' — espone il mito alquanto di-

nei 'Tristia', II, 105 sg. e nelle 'Heroides' XX, 103 sg. Nel primo luogo

Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam
praeda fuit canibus non minus ille suis

conferma, che Aktaion fu punito solo per aver vista nuda Artemis; nel secondo dice solo, che il cacciatore in parola morì per essere stato creduto una bestia dai suoi cani.

(1) Diana cum in valle opacissima, cui nomen est Gargaphia, aestivo tempore fatigata ex assidua venatione, se ad fontem, cui nomen est Parthenius perlueret, Actaeon Cadmi nepos, Aristaei et Autonoes filius, eundem locum petens ad refrigerandum se et canes, quos exercuerat, feras persequens, in conspectum deae incidit: qui ne loqui posset, in cervum ab ea est conversus. Ita pro cervo laceratus est a suis canibus, quorum nomina, masculi etc.

versamente; dice cioè, che Aktaion guardò Artemis che si lavava e volle violarla, e che la dea, per ciò irritata, fece, che gli nascessero le corna sul capo e che fosse divorato dai suoi cani (1). L'autore, dunque, qui, pur non dicendo nulla del luogo, che viceversa nella favola seguente mostra essere stato quello descritto minutamente da Ovidio — e che era quello rappresentato nell'opera d'arte —, narra, che causa della punizione di Aktaion fu l'aver voluto mancare di rispetto ad Artemis. Ed esprimendosi col dire, che l'eroe prima guardò la dea, 'speculatus est', e che poi volle violarla, 'et eam violare voluit', distingue evidentemente quei due momenti che vedevansi rappresentati nell'opera d'arte con la qual cosa ci espone, per quanto abbreviatamente, quella versione del mito che seguì l'ignoto esecutore dell'originale che vogliamo determinare. Anche il particolare, che l'eroe non fu del tutto mutato in cervo, ma che fu regalato soltanto delle corna di un tale animale, variante del mito che ricorre solo in questo luogo d'Igino, è sommamente interessante per noi, in quanto che nell'originale, che cerchiamo, l'audace cacciatore non appariva trasformato interamente in cervo, ma soltanto fregiato di corna cervine. Che l'aver avuto Aktaion un sentimento erotico per la dea, fosse un particolare non inventato da Igino, ma risalente ad un'antica versione del mito, risulta pure dal fatto, che tal sentimento egli lo ha anche nella versione esposta da Nonno, la quale, come abbiamo detto (2), parimente poteva risalire a un'epoca molto anteriore a quella in cui visse quest'ultimo.

Nell'ignota opera d'arte Aktaion nell'atto di contemplare la dea appariva su l'alto di una roccia, dalla quale peraltro era inferiormente nascosto. Igino non ci parla di que-

(1) Actaeon Aristaei et Autonoes filius, pastor, Dianam lavantem speculatus est, et eam violare voluit. Ob id Diana irata fecit ut ei cornua in capite nascerentur et a suis canibus consumeretur.

(2) V. pag. 23 sg.

sta roccia; dice solo 'speculatus est', e ciò era naturale, data la maniera riassuntiva, con la quale ricorda la leggenda. Pare però, che questo particolare relativo al modo come era avvenuta la contemplazione non fosse una invenzione dell'artista, ma che viceversa non mancasse in qualcuna delle versioni del mito. Pausania, infatti, IX, 2, 3, dopo di aver parlato della via, che da 'Eleutherai' menava a Platea, su di un lato della quale era il sepolcro di Mardonio, dice, che coloro i quali colà si recavano da Megara (a mezzogiorno della Beozia) avevano su la destra (a oriente perciò della via) una fonte e, alquanto più innanzi, una roccia, la quale era detta il letto di Aktaion, perchè dicevasi, che su di essa si riposasse l'eroe stanco dalla caccia, e che di lì guardasse Artemis, che si bagnava nella fonte (1) — evidentemente quella ricordata poco prima dallo stesso Pausania —. Noi, dunque, per le versioni del mito tramandateci da Ovidio e da Igino e per la notizia in parola che ci dà Pausania, abbiamo tutti gli elementi per ricostruire quella cui si attenne l'autore del nostro originale, e cioè, che la tragedia ebbe luogo in una valle detta Gargaphia in Beozia; che la dea si bagnava in compagnia delle ninfe dinanzi all'imboccatura di un antro, esistente in una delle estremità della valle presso una cascatella, il fonte Parthenio; che Aktaion l'aveva dapprima contemplata dall'alto di una roccia e poscia le si era avvicinato preso da amore per lei; che questa gli aveva fatto nascere subitaneamente due corna sul capo, per le quali poi i suoi stessi cani lo avevano assalito.

Il luogo, che Pausania mostra come teatro della tragedia, doveva senza dubbio essere quello indicato dalla comune tradizione popolare. Però il 'periegeta' non ci dice nè che fosse una valle nè che si chiamasse Gargaphia. Con questo nome, in-

(1) Τοῖς δὲ ἐκ Μεγάρων ἰοῦσι πηγὴ τέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ, καὶ προσελθοῦσιν ὀλίγον πέτρα· καλοῦσι δὲ τὴν μὲν Ἀκταίωνος κοίτην, ἐπὶ ταύτῃ καθεῦδειν φασὶ τῇ πέτρᾳ τὸν Ἀκταίωνα ὅποτε κάμοι θηρεύων, ἐς δὲ τὴν πηγὴν ἐνιδεῖν λέγουσιν αὐτὸν λουμένης Ἀρτέμιδος ἐν τῇ πηγῇ.

vece, indica, IX, IV, 2, una fonte presso Platea, e però non lontano di lì. È probabile, penso, che data una certa celebrità di questa fonte e data la sua vicinanza con quella presso cui si sarebbe bagnata la dea, sia avvenuta presso i poeti alessandrini una confusione tra l'una e l'altra, e che perciò Gargaphia si fosse chiamata anche quella presso la quale Pausania dice che la dea faceva il bagno, e che poscia, beinteso però sempre nel tempo ellenistico, passato il nome di Gargaphia ad indicare anche il luogo della tragedia, la sorgente venisse detta fonte Parthenio, come quella presso cui si era bagnata la dea *παρθένος*.

Igino non dice se Aktaion fosse assalito dai cani alla presenza di Artemis ovvero, nate le corna sul suo capo, quando correva lontano da questa (1). In Nonno—giova qui ricordarlo—, nella narrazione che egli stesso fa della tragedia, Aktaion, trasformato in cervo, si slancia verso i monti inospitali, ed è, pare, in questa sua corsa, che i cani, eccitati dagli ordini e dalla collera della dea, lo addentano e lo divorano; nel racconto invece che l'autore fa fare da Aktaion al padre nel sogno, l'eroe dice, che, trasformato in cervo i cani l'addentano, il che può significare, che lo sbranamento ebbe luogo subito dopo la metamorfosi, e perciò alla presenza stessa della dea. In Ovidio—lo abbiamo già detto—i cani si accorgono di avere tra essi un cervo e lo addentano quando questi corre pei monti già lontano da Artemis. Ora, poichè la versione, cui si attenue l'ignoto artista nell'eseguire l'opera d'arte, che cerchiamo di conoscere, era, tranne in ciò che concerneva il sentimento erotico di Aktaion e il nascimento delle corna in luogo della completa metamorfosi in cervo, quella a noi nota per Ovidio, così in detta opera d'arte il cacciatore, già fregiato di quelle corna, sarebbe dovuto appa-

(1) Questo particolare per più forte ragione vien taciuto da coloro i quali acceunarono al mito solamente nella maniera più breve. Cfr. pag. 23.

rire addentato dai cani non alla presenza di Artemis ma mentre correva pei monti lontano da questa. L'artista, che rappresentò due volte Aktaion, e cioè contemplante la dea dall'alto di una rupe e nell'atto in cui avvicinandosele era da questa fermato e punito, avrebbe dovuto, a tutto rigore, in questa seconda volta rappresentarlo non ancora addentato dai cani, e viceversa esibirlo una terza volta corrente pei monti e da quelli assalito. Sennonchè, egli, probabilmente, sia, come abbiamo già osservato sopra, per non esibire tre volte la figura dell'eroe, sia allo scopo di renderne ancora più drammatica la situazione, preferì fondere insieme e il momento in cui Artemis gli faceva nascere le corna sul capo e quello in cui veniva dilaniato dai suoi cani.

La parte più bella della leggenda per dir così ovidiana, quella più piena di vita, è l'arrivo di Artemis all'ingresso dell'antro, accompagnata dallo stuolo delle ninfe sue compagne di caccia; il consegnare che lei fa a una le sue armi e a un'altra il suo manto; l'occuparsi delle divine ragazze a slegarle gli alti calzari di caccia, a riunirle i capelli in un nodo, a versarle l'acqua sul corpo, per mezzo di vasi; il loro accorgersi che giunge Aktaion; il percuotersi il petto; il riempire il bosco dei loro clamori; il circondare intorno intorno la dea per nasconderla coi loro corpi. Forse qualche particolare sarà stato invenzione di Ovidio, ma le grandi linee di tutta questa bellissima scena furono certamente tolte da lui a una preesistente versione del mito. Queste ninfe accompagnanti la dea al bagno non compariscono nè in Apollodoro nè in Igino, evidentemente perchè questi autori fanno solo un cenno brevissimo del mito; viceversa Nonno, che è colui il quale lo espone nella maniera più abbondante, quantunque con alcune varianti rispetto alla versione che seguì l'artista, conferma anch'egli che la dea fosse accompagnata al bagno dalle sue compagne di caccia. Una naiade, dice, sorprende Aktaion; sgomentata grida e fa, che Artemis si accorga di lui. Della

sua morte, narra Aktaion apparso in sogno al padre, sono state testimoni le ninfe, le naiadi, la driade. Che, avendolo visto le naiadi, compagne di quella, mandarono alte grida; che Loxò ed Oupis coi loro comuni clamori avvertirono della sua presenza la dea, nuotante nelle acque tranquille.

Peraltro, che il recarsi della dea al bagno accompagnata dalle ninfe dovesse essere di tutte le versioni che si andarono formando del mito risulta evidente pure da altro.

Leggiamo nel terzo inno di Callimaco, ὕμνος εἰς Ἄρτεμιν, che questa domanda a Zeus sessanta oceanine per formare il suo coro, abili nell' arte della danza, tutte di nove anni, tutte ancora fanciulle senza cintura; inoltre venti ninfe Amnisidi, per accompagnarla, per aver cura delle sue 'endromidi', e che, allorquando essa smettesse di inseguire linci e cervi, dessero nutrimento ai suoi cani. Che Zeus le accorda tutto; che ella dopo ciò sale sul monte Leuco a Creta, coperto di selve; che di lì scende su l'Oceano, dove sceglie molte ninfe, tutte di nove anni, tutte fanciulle ancora senza cintura; che il fiume Kairatos se ne rallegra molto; che si compiace Thetys che la scelta della dea era caduta su le sue figlie. Che quindi Artemis va con le sue compagne da Hephaistos e dai Ciclopi, della cui vista queste hanno orrore, a chiedere le sue armi; che in ultimo si reca da Pane per avere una muta di cani, e dal quale ne riceve due bianchi e neri, tre rossicci, un altro di differenti colori, tutti di odorato fino e coraggiosissimi, ai quali Pane aggiunge sette Cynosuridi più veloci di Borea, dei cervi e anche delle lepri. . . .

Artemis, dunque, non comincia la sua vita di cacciatrice se non ha ottenuto da Zeus queste ninfe, che saranno le sue indivisibili compagne di caccia, e che essa gli chiede prima ancora di domandare ad Hephaistos le sue armi e a Pane i suoi cani. Ora, se fu sorpresa da Aktaion presso la fonte, alla quale si era recata per refrigerarsi dopo le fatiche della caccia. si può supporre, che, qualunque fosse la versione del mito, vi si fosse recata sola?

Lo stesso Ovidio racconta nelle *Metamorfosi*, che, allorché la dea va per l'alto Menalo, superba dell'uccisione delle fiere, e vede e chiama la sua Callisto, di recente vittima nell'onore per opera di Zeus, è accompagnata appunto dal coro delle sue ninfe:

Ecce, suo comitata choro Dictynna per altum
Maenalon ingrediens. . . . (1)

Nè quella si accosta, che quando vede avanzarsi con Artemis parimente queste fanciulle, temendo dapprima, che sotto le sembianze della dea non si nascondesse Zeus:

Sed postquam pariter nymphas incedere vidit,
sensit abesse dolos, numerumque accessit ad harum (2).

Ed è con tutte le sue compagne, che la dea poco dopo si denuda per bagnarsi:

. Cunctae velamina ponunt (3):

E per dire a Callisto di allontanarsi da lei, le dice di allontanarsi dalla sua compagnia:

. . . deque suo iussit secedere coetu (4).

Il peccato di Callisto e il bagno di Artemis, fatto appunto con tutte le ninfe, Ovidio li ricorda anche nei *Fasti*, e per ciò che riguarda il lavarsi egli dice:

Ut tetigit lucum, . . . densa niger ilice lucus,
in medio gelidae fons erat altus aquae. . .
'hac' ait 'in silva' virgo Tegeaea, lavemur!
Erubuit falso virginis illa sono.

(1) 'Metam.' II, 441 sg.

(2) Op. cit., II, 445 sg.

(3) Op. cit., II, 460.

(4) Op. cit., II, 465.

Dixerat et nymphis. Nymphae velamina ponunt:

Hanc pudet, et tardae dat mala signa morae (1).

È vero che Artemis ordina di fare questo bagno allo scopo che venga mostrata la colpa di Callisto, ma che le ninfe si bagnassero ordinariamente anch'esse con la dea è cosa evidentissima.

Questo stuolo di ragazze divine, fedeli compagne della dea cacciatrice, è chiamato da Ovidio 'chorus' (2), 'numerus' (3), 'agmen' (4), 'coetus' (5), 'sacer chorus' (6), 'comites' di cui 'princeps' Callisto (7). Esso era, inoltre, numerosissimo. composto cioè, come dice Virgilio (8), di migliaia di fanciulle:

Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana chorus, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur oreades; illa pharetram
fert umero gradiensque deas supereminet omnes, —
Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus, — (9)

(1) II, 165 sgg.

(2) 'Metam.', II, 441.

(3) Op. cit. II, 446.

(4) Op. cit. II, 449.

(5) Op. cit., II, 465; 'Fast.', II, 174.

(6) 'Fast.', II, 156.

(7) Op. cit., II, 160.

(8) 'Aen.', I, 498 sgg.

(9) In un dipinto di Apelle ricordato da Plinio, 'Nat. Hist.', XXXV, 96, Artemis compariva appunto circondata dal coro di queste vergini: 'Dianam sacrificantium (?) virginum choro mixtam'; cfr. Dilthey in 'Rhein. Mus.', XXV, 1870, 321-336. Anche in un dipinto pompeiano relativo ad un mito di Artemis non ancora ben determinato ('Not. Sc.' 1877, 332 sg.; 'Bull. dell' Inst.', 1879, p. 108; Sogliano, 'Le pitture murali campane', v. 119), la dea in abito da caccia è accompagnata da due delle sue ninfe.

Se la versione del mito seguita dall'autore dell'opera d'arte della quale andiamo in cerca, così come senza dubbio anche le altre versioni nella loro forma piena e completa, raccontavano, che Artemis, allorquando facendo il bagno fu sorpresa da Aktaion, era come sempre in compagnia delle sue leggiadre compagne di caccia, ci domandiamo per qual ragione l'artista, autore di quell'originale, sopresse rigorosamente la rappresentanza di queste.

L'ipotesi, che questa omissione fosse dovuta alla difficoltà di introdurre altre figure nella composizione, non meriterebbe naturalmente alcuna considerazione.

In un grande musaico — misura 3 metri di lato —, trovato in una casa di Timgad (1), è rappresentato ancora una volta il mito in parola di Aktaion. Nel mezzo è accennata l'imboccatura di un antro; nella estremità destra sono espressi due alti cipressi. Dinanzi allo speco è Artemis nuda, di prospetto, con la gamba destra ripiegata e toccante col ginocchio il fondo di un basso laghetto; dietro la parte alta della roccia, a sinistra della grotta, compariva la parte superiore di Aktaion contemplante la dea, figura non conservata, ma la cui esistenza vien provata dal suo riflesso nell'acqua del laghetto. Abbiamo qui una delle tante derivazioni dell'originale da noi cercato, ridotta al solo momento della contemplazione che Aktaion faceva della dea. Sennonchè, questa è rappresentata

Giova qui ricordare ciò che dice lo Schreiber in Roscher-*'Lexicon'*, s. v. Artemis, 562 sg., che cioè in parecchi culti la dea in parola divideva gli onori con le ninfe, le quali, secondo le idee popolari abbellite ulteriormente dalla poesia e dell'arte figurata, le facevano continuamente compagnia su i prati e nelle selve, con lei giocavano, con lei si bagnavano nelle fonti, ed erano sue compagne nella caccia.

(1) Cfr. Cagnat, *'Diane et Actéon sur une mosaïque africaine'*, in *'Recueil de Mémoires'*, pubblicato dalla *'Société des Antiquaires de France'* all'occasione del suo centenario (Parigi 1904).

di prospetto e, cosa nuova, due ninfe sono in sua compagnia, ciascuna in un lato, delle quali quella di destra le versa l'acqua sul corpo da una conca, in cui scorre direttamente un getto che vien dall'alto. In un tempo, dunque, molto posteriore a quello cui rimontava l'originale che cerchiamo di determinare (siamo in Timgad, che fu fondata da Traiano il 100 d. G. C.), un musaicista africano, al quale probabilmente l'originale era noto solo per le derivazioni, sentì il dovere di aggiungere due ninfe, rappresentanti di molte altre, e la co-



Fig. 7.

omissione nelle numerose rappresentanze di questo mito egli forse non sapeva spiegare.

Notevolissimo quanto vedesi inciso sopra un'ambra (1). Artemis, tutta nuda, in piedi in un basso laghetto, è rivolta alquanto a sinistra, stendendo il braccio destro verso Aktaion, il quale, con la testa interamente di cervo (2), l'arco nella

(1) Cfr. Raoul Rochette, 'Mém. de l'Acad. des inscrip.', n. sér., XIII, tav. IX, 2, e p. 554, n. 3; Cagnat, op. cit. p. 4, fig. 2.

(2) Con la testa interamente di cervo Aktaion vedevasi pure nel centro di un pavimento in tessellato nella casa detta di Polibio in Pompei (cfr. Fiorelli, 'Pomp. ant. hist.', I. 1-18 maggio 1808). L'eroe, senza la dea, era rappresentato quasi di prospetto; aveva la gamba sinistra appoggiata a un sasso, imbrandiva il 'pedum' con la mano destra contro un cane mordentegli la coscia dello stesso lato, con l'altra mano cercava liberarsi da un secondo cane che gli addentava l'addome. Vedi in Fausto e Fel. Niccolini 'Le case e i mon. di Pompei', III: L'arte in Pompei, tav. XIII. Nel Museo di Napoli ne esiste un magnifico disegno di Francesco Morelli

sinistra, e col braccio destro portato indietro, comparisce su l'alto di una roccia. Ai lati della dea due ninfe, anch'esse nude e nell'acqua, delle quali quella di sinistra, più vicina ad Aktaion, si è quasi accoccolata allo scopo di sottrarsi il più che sia possibile agli sguardi dell'impertinente cacciatore, mentre quella dell'altro lato sta per fuggire e, come la dea e la sua compagna, stende anch'essa il braccio destro verso l'eroe (Fig. 7).

Questa rappresentanza della leggenda di Artemis al bagno non ha alcun rapporto col nostro originale. Manca la grotta; manca la cascata; la dea è in piedi; Aktaion, che ha la testa interamente di cervo, è su di un'altura. Siamo qui o dinanzi a una copia di un originale diverso, o dinanzi a una creazione libera dell'incisore dell'ambra. Ora è notevolissimo, che in questa rappresentanza le ninfe non mancano; ci avviciniamo, dunque, all'opera d'arte da noi cercata, queste spariscono, ce ne allontaniamo ecco che appaiono. E se, come mi pare probabile, la rappresentanza espressa su l'ambra fu creazione dell'incisore, notiamo, che se in uno spazio così piccolo si seppe trovar posto per esprimere almeno due delle ninfe, senza dubbio delle ragioni ben serie dovettero obbligare l'autore dell'opera d'arte da noi cercata a sopprimere qualunque rappresentanza di quelle. E questa omissione tanto più fa impressione in quanto che l'autore, pur trascurando di rappresentare le vergini compagne di Artemis, ne faceva però intendere chiaramente la presenza, sia col mostrare la dea accovacciata in quel modo che abbiamo visto, posizione indispensabile per fare il bagno col farsi versare l'acqua da altri sul corpo, sia col porre presso di essa una hydria, così come vedesi nella più bella delle derivazioni a noi nota, quella cioè della casa di Sallustio a Pompei, vaso il quale era appunto quello col quale facevasi tale operazione, come chiaramente mostrano varie rappresentanze vascolari e di specchi (1).

(1) Cfr. Tischbein, 'Vas. d'Hamilton', tav. 57, fig. 1; 'Com-

*
* *

Per non procedere a sbalzi son costretto a ricordare — il che farò nella maniera più breve — alcune cose in parte già note.

Invadendo nel tempo ellenistico l'uso di costruire splendidi parchi, sia isolati (1), sia annessi a ville (2) e a palazzi (3), in conformità di quell'amore del teatrale e della messa in iscena, che in questo tempo si manifestò in tutte le provincie dell'arte, si amò di abbellire con statue quei parchi, le quali rappresentassero principalmente esseri divini, di cui i miti, le leggende, la fantasia degli antichi popolavano appunto i luoghi boscosi e i monti. Di tali statue alcune furono creazioni dello stesso tempo ellenistico ed espressamente eseguite per tale scopo, altre furono copie di statue dei precedenti periodi d'arte o modificazioni di queste, che ben si adattavano a quell'uso. Numerose statue dei nostri musei, rappresentanti soprattutto Sileno, Pane, satiri, panischi, centauri, ninfe e via discorrendo, sono copie romane di originali ellenistici creati per abbellimento di giardini. Spesso i plinti di tali statue recavano espressa la natura selvaggia del posto al quale esse erano destinate.

pte rendus', 1861, tav. I, fig. 1, e 1862 tav. I fig. 1; 'Monum. dell'Inst.' IX, tav. XXVIII; 'Ann. dell'Inst.', 1871, p. 117; Daremberg-Saglio, 'Dictionnaire', s. v. 'ARYBALLOS', p. 453, fig. 542; vol. I, p. 1607 fig. 2185; s. v. 'balneum', p. 651, fig. 749, etc.

(1) Per esempio il 'Panciou', la collina boscosa in Alessandria di Egitto, opera interamente artificiale; i parchi lungo l'Oronte in Antiochia; quelli lungo la via da quest'ultima a Daphne e i parchi di questa.

(2) Le più belle tra queste dovettero venir costruite soprattutto nelle vicinanze delle grandi città ellenistiche dell'Asia e dell'Africa.

(3) Strabone, XVII. ricorda i giardini intorno al palazzo dei Tolomei in Alessandria.

Alle statue del tipo suddetto si aggiungevano quelle rappresentanti animali di ogni specie, vale a dire le statue di esseri, che effettivamente potevano abitare in luoghi selvaggi, e sia isolati come cani, pecore, cervi, leoni, cinghiali, pavoni, oche etc., sia tra loro variamente aggruppati come un cane che allatta i suoi cuccioli, due cani trastullantisi insieme, un airone che cerca di ammazzare col rostro un serpente che si avvolge intorno al suo collo, un leone che ha atterrato un cavallo, un cervo abbattuto da due cani, un ibis che uccide un serpente che già aveva avvinto nelle sue spire un capro, un cane che è saltato sulla groppa di un cervo e lo addenta (1), un cinghiale inseguito da due cani (2) e via discorrendo.

Nella pittura parietale decorativa di quarto stile non di raro vedonsi, come attraverso grandi finestroni, rappresentati luoghi montuosi e silvestri, nei quali combattono tra loro fiere di ogni specie (3). Questi quadri, appartenenti a uno stile che ebbe origine nella Siria ellenistica, ritraggono, secondo me, scene che verisimilmente si vedevano o per dir meglio si erano vedute nei parchi degli antichi re della Caldea, dell'Assiria e poi della Persia, nei quali quei monarchi si recavano a caccia. Tali scene furono già espresse su rilievi di quelle nazioni (4), e anche questi dovettero offrire l'occasione

(1) Ho qui ricordato, per portare degli esempi, statue e gruppi esistenti nel museo Vaticano, insieme con molti altri che si potrebbero opportunamente mentovare, copie di originali ellenistici, che verisimilmente decorarono parchi e giardini: vedi Amelung, 'Die Sculpturen des Vaticanischen Museums', II, tavv. 18, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42.

(2) Parlo del noto gruppo pompeiano esistente del Museo di Napoli: Ruesch, 'Guida del Museo Nazionale di Napoli', n. 821.

(3) Vedi esempi di tali pitture in Pompei nella casa detta della 'Grande Caccia', in quella del Centenario, in quella di Lucrezio Frontone e via discorrendo.

(4) V. Perrot e Chipiez, 'Hist. de l'Art.', II, fig. 267, 269, 270, etc.

perchè venissero eseguiti gli originali ellenistici delle pitture pompeiane in parola. Ora, io penso, che nei parchi ellenistici, costruiti in grande stile specialmente nella Siria, si sia operata ugualmente quella influenza, e che si sia voluto con statue del tipo sopra indicato rappresentare sia animali tranquillamente pascolanti sia fiere tra loro combattenti, secondo quanto effettivamente si era veduto, e forse tuttora si offriva agli sguardi, nei grandi parchi reali delle nazioni ora ricordate.

Senza dubbio anche i laghi, i bacini, gli Euripi, i Nili dei grandi parchi eran decorati con statue. E queste dovevano spesso esprimere esseri divini aventi rapporto con l'umido elemento, o mitici mostri aquatici soli o a quelli associati, o anche veri animali viventi nell'acqua, e sia fermi sia nell'atto di solcare lo specchio d'acqua. Così un delfino che tiene avvinto un Eros nelle volute della sua coda (1); così un centauro marino portante a viva forza una nereide, che cerca svincolarsi, e con due Eroti su le volute della coda; una nereide sopra un ippocampo (2) e via discorrendo. Tra le zampe anteriori del centauro marino con la nereide ora ricordato, trovato in una vigna fuori Porta Latina a Roma, era l'orifizio di una condotta d'acqua. Il gruppo era collocato verisimilmente su lo specchio d'acqua di qualche bacino, e l'acqua uscente dalla condotta serviva a produrre quel movimento, che fa il liquido elemento intorno a chi nuota, e pel quale si aveva l'illusione che il gruppo non stesse fermo ma solcasse la superficie del lago (3). Poichè esso, che è un eccellente lavoro, può ben essere un originale ellenistico di epoca tarda (4), così è verosimile, che già prima che in Roma

(1) Ruesch, op. cit., p. 159 n. 500. È una copia romana di un originale ellenistico, che senza dubbio come la copia stessa era collocato in qualche lago o fontana.

(2) Amelung, op. cit., vol. I, tav. 5.

(3) Amelung, op. cit., II, p. 387, tav. 43.

(4) Amelung, op. cit., loc. cit.

avesse figurato, e in quel modo che abbiamo detto, in un parco ellenistico. Le onde, che spesso sono espresse intorno a statue e a gruppi di tal genere, costituiscono senza dubbio un valido argomento per più fortemente credere che essi fossero collocati in mezzo alle acque (1).

Statue e gruppi potevano essere collocati anche in un qualunque posto delle sponde dei laghi e dei bacini. Non è evidente, che sia copia di una statua ellenistica che fu così situata il piccolo bronzo esprimente un pescatore, che nella casa pompeiana detta della 'fontana piccola' era su l'orlo di una vasca, e così pure quella piccolissima in marmo, rappresentante un pescatore dormente, situata nella parte opposta della stessa vasca? (2)

L'uso di abbellire i parchi con statue fu continuato dai Romani, i quali fin dall'ultimo secolo della repubblica ebbero vaghezza di costruire ville tanto sontuose da vincere in opulenza le stesse ville ellenistiche. Giovenale chiama 'horti marmorei' i giardini di Lucano (3); ciò, mostra quanto grande potesse essere il numero dei marmi ospitati da una villa romana (4).

I piccoli giardini nelle aree dei peristilii delle case pom-

(1) Che una statua esprimente un essere moventesi nell'acqua potesse essere collocata effettivamente in questa, lo mostrai col provare, che la statua del giovane personificante l'Oronte ai piedi della Tyche di Antiocheia assisa sul Silpio, e rappresentato immerso nell'acqua sino alla cintola, era effettivamente nella parte anteriore bagnato dall'acqua, di quella cioè di una vasca posta al disopra della porta media del teatro di Antiocheia su l'Oronte: 'Il teatro delle fontane in Pompei'. 'Memorie dell'Accademia Reale di Arch. Lett. e B. Arti in Napoli', II, 1911, p. 132.

(2) Cfr. Fiorelli, 'Pomp. Ant. Hist.', II, p. 191 sg.

(3) VII, 79.

(4) Naturalmente tra i marmi andavano comprese non solamente le statue ma anche le transenne, i sedili, le mense, i vasi decorativi e via discorrendo.

peiiane danno una piccola idea di ciò che si verificava in grande stile nei parchi ellenistici e romani. Essi mostrano pure, che come li dove gli alberi erano alti si collocavano grandi statue, così i semplici prati erano animati da statuette di piccole bestie, come di conigli, di ibis, di oche e via discorrendo, che in vario modo si trastullavano su quelli (1).

Anche alcune pitture pompeiane rappresentanti dei parchi mostrano l'abbellimento statuuario di questi, come quella su le pareti del piccolo ambiente, che in fondo alla casa detta ' dell' orso ' tiene il luogo di peristilio.

La moda di collocare statue in mezzo alle acque fu naturalmente anch'essa imitata dai Romani, i quali anzi dovettero straordinariamente estenderla per la opportunità che offrivano a fare ciò le magnifiche piscine, che essi erano soliti di costruire con gran lusso nel mare dinanzi alle loro ville.

Il chiaro ingegnere Luigi Jacono — al quale dobbiamo il migliore studio su queste piscine (2) — in una sua ricerca non ancora pubblicata, ma della quale mi ha cortesemente informato, prova, che due magnifici gruppi marmorei, ciascuno costituito da una pistrice cavalcata da una nereide, con sotto espresse le onde agitate dal vento e attraversate da delfini, erano collocati simmetricamente in mezzo all'acqua di un grande bacino in una villa formiana di Cocceio Nerva. Essendo breve l'altezza che raggiungeva l'acqua, i due gruppi erano collocati sul fondo stesso del bacino, e in modo che il liquido elemento coprisse la parte inferiore dei mostri e i piedi delle nereidi. Essi, inoltre, disposti contro la corrente

(1) Vedi soprattutto i giardini della casa di M. Lucrezio e di quella detta degli Amorini dorati. È deplorabile che la decorazione marmorea dei numerosi giardini pompeiani tornati in luce fino una quarantina di anni fa fosse stata trasportata tutta nel Museo di Napoli, dove ha perduto tutto il suo valore relativo.

(2) ' Note di archeologia marittima ' in ' Neapolis ', anno I, fasc. III - IV.

che formava l'acqua per una piccola cascata alimentante il lago, davano la perfetta illusione di solcare l'onda, effetto accresciuto pure dall'agitarsi dell'acqua intorno ai gruppi per alcuni zampilli uscenti da essi. Se l'accurata indagine del Jacono dimostra nella miglior maniera, che i Romani usassero di collocare gruppi di tal genere in mezzo alle acque dei laghi, dei bacini, delle fontane delle loro ville, essendo i due gruppi in parola opere senza dubbio ellenistiche, si ha per essa anche la prova più stringente, che già nel tempo ellenistico fosse stata in uso tal decorazione aquatica.

Lo stesso studioso, illustrando la piscina di una opulentissima villa marittima romana ad Astura, ha mostrato, che nelle vasche centrali di quella vi sono tuttora alcuni pilastrini che sono evidentissime basi di statuette emergenti dall'acqua (1). Ed analoghi pilastri, ed allo stesso uso destinati, sono stati da lui notati pure in mezzo a ciascuno dei quattro scompartimenti nei quali è divisa la parte principale della piscina di una villa romana a Nettuno (2), monumento che il Jacono ha per il primo saputo spiegare, insieme con quello di Astura e con molti altri del genere. Ciò dimostra l'uso di collocare anche in queste piscine statue di esseri che apparissero emergenti dall'acqua.

Il Jacono nota la esistenza di tali pilastrini anche in alcune vasche pompeiane (3). Essi ricorrono, p. e., nella vasca del bel ninfeo della casa detta del Torello, e uno per parte nelle vasche delle due fontane a mosaico delle due case della via di Mercurio che da esse prendono nome. Di questi ultimi uno (quello nella fontana della casa detta 'della fontana piccola') fu trovato con ancora una statuetta di sopra, quella cioè di un Eros di bronzo stringente un'oca tra le braccia

(1) Op. cit. p. 364 e tavola seguente.

(2) 'Notizie Sc.', 1924, pp. 334 e 339, fig. 1.

(3) 'Note di archeologia marittima', loc. cit.; 'Notizie' cit., anno cit., p. 339.

e dal cui rostro usciva l'acqua (1). Il rapporto di Eros col liquido elemento è ben noto.

Senza dubbio anche il bel gruppo marmoreo del Museo di Napoli, di una pistrice cioè trasportante una nereide, proveniente dal 'Pausilipum' di Vedio Pollione, emergeva dall'acqua di qualche lago o piscina di detta villa (2).

La esistenza di pilastri nelle vasche e nelle piscine romane, arrivanti col loro piano al livello dell'acqua, e l'esistenza, d'altra parte, di statue e di gruppi esprimenti esseri acquatici e con intorno alla base spesso la rappresentanza delle onde, sono due cose che si associano, che si spiegano a vicenda. Ma dette statue e gruppi sono copie o discendenze di opere ellenistiche, dunque fu già nel tempo ellenistico che si usò questa gentile decorazione acquatica.

Senonchè, l'amore per la ricerca degli effetti, proprio di questo tempo, non si contentò di aver rattivato i parchi e i loro laghi in tal modo; si volle fare un passo più oltre e rappresentare con più statue sia un'azione generica, i cui attori fossero esseri divini, e che ben poteva aver luogo nella natura libera, sia un'azione mitica, che, secondo la leggenda, si sarebbe svolta in un bosco, su di un monte, presso un fiume e via scorrendo. Le statue di tali gruppi, circondate dalla natura vera, viva, mossa, palpitante, dalle rocce cioè, dagli alberi agitati dal vento, dall'acqua fluente, ricevevano da tutto ciò altra vita oltre quella che ad esse si era sforzato di infondere lo scultore col suo scalpello (3). Esse, inoltre, potevano elevarsi sia su di una base comune, su la quale peraltro lo scultore aveva rappresentato un po' della natura del posto nel quale il gruppo sorvegliava, sia su basi isolate e collocate in quel modo che veniva

(1) Cfr. Fiorelli, op. cit., II, p. 191.

(2) Ruesch, Guida cit., p. 89, n. 277.

(3) Cfr. Collignon, 'Histoire de la sculpture grecque', II, p.

richiesto dall'azione rappresentata. Un gruppo a base unica, eseguito verisimilmente a tale scopo, era la famosa scultura di Apollonio e Taurisco, rappresentante il supplizio di Dirce (1); un gruppo molto più piccolo, forse del pari collocato in un parco, era quello rappresentante Pane che insegna a sonar la siringa a Daphni, a noi noto per varie copie (2), al quale vuolsi aggiungere, per portare ancora un esempio, quello che fu l'originale del piccolo e grazioso gruppo esistente nel peristilio della casa di M. Lucrezio in Pompei (3), rappresentante un vecchio Pane cui un Satirello cava una spina dal piede, gruppetto che si ricollega a un altro del Museo Vaticano, nel quale però la funzione delle parti è invertita (4). Del secondo tipo magnifico esempio era quello rappresentante Apollo che ordina alla Scita di scorticare Marsia già legato e sospeso a un albero, gruppo della scuola pergamena del tempo di Attalo I, e che verisimilmente prendeva posto in qualche parco presso Pergamo (5). Sarebbe inutile, stare a mostrare quanta suggestione derivava ai parchi dalla presenza di tali gruppi, e quanta ne guadagnavano essi stessi per la natura dei luoghi che li ospitavano.

Anche le statue emergenti dalle acque potevano essere verisimilmente tra loro associate. Infatti, ammesso che quei gruppi formati da un mostro marino e da una nereide potessero collocarsi su le acque in quel modo che abbiamo visto, nulla si oppone a supporre, che in bacini di grandi dimensioni e appartenenti a parchi molto sontuosi, gruppi di tal genere si

(1) Collignon, op. cit. vol. cit, pag. 534 sgg.

(2) V. Ruesch, Guida cit., I, n. 255; Amelung, 'Führer durch die Antiken in Florenz', n. 59.

(3) Overbeck-Mau, 'Pompeji', p. 319.

(4) De Clarac, 'Musée de sculpture', IV, tav. 726, n. 1742; Helbig, 'Fuhrer' 3, n. 336.

(5) Collignon, op. cit., II, 544 sgg.; Ducati, 'L'arte classica', p. 590.

potessero moltiplicare, formando così quelle magnifiche teorie di esseri marini solcanti le onde, quali quelle che non di raro vedonsi in rilievi, in pitture murali e in mosaici. Nel bacino della villa formiana di Nerva, il quale peraltro non era molto grande, come si è detto le pistrici con le nereidi erano due. Nè può parere insostenibile la ipotesi, che anche il ricordato gruppo vaticano del centauro marino con la nereide, e quello del 'Pausilipum' di Vedio Pollione, costituito da una pistrice e da una nereide, facessero parte di riunioni statuarie di tal genere. E credo si possa ritenere come cosa certa, che simili aggruppamenti di statue su l'acqua potessero rappresentare anche qualche determinato mito.

Leggiamo in Plinio, 'N. H.', XXXVI, 26, che Scopa esegui una vasta composizione, senza dubbio di tutto tondo, rappresentante Poseidon, Thetis, Achille e nereidi sedenti su delfini e belve marine o ippocampi, similmente tritoni e il coro di Phorkyn e pistrici e molte altre divinità marine, opera esimia anche se a essa egli avesse atteso per l'intera sua vita. È chiaro, che dai singoli gruppi di questo grande insieme sieno derivati i gruppi di mostri marini trasportanti nereidi, eseguiti nel tempo ellenistico e in quello romano e collocati su le acque di laghi e bacini. Sennonchè, non so, se possa con sicurezza escludersi, che il grandioso insieme eseguito da Scopa non sia stato esso stesso collocato su l'acqua. Trasportato a Roma da Cn. Domizio Enobarbo, che lo espose nel tempio di Nettuno, da lui costruito presso il circo Flaminio, era stato dallo stesso tolto probabilmente a qualche città dell'Asia Minore, durante il tempo in cui fu governatore della Bitinia (1). Che non fosse stato collocato nelle acque stesse del mare presso qualche tempio di Poseidon nella immediata vicinanza di quello? Bisogna tener presente, che ciò si sarebbe verificato in Asia, dove nacque il gusto della ricerca degli effetti, che tanto sviluppo ebbe nel tempo ellenistico, e alla vigilia di

(1) Cfr. Collignon, op. cit., II, p. 246 sgg.

questa età. Lo stesso Plinio, 'N. H.', XXXVI, 33, ci informa, che Arcesila, esegui dei centauri trasportanti ninfe, che furono acquistati da Asinio Pollione. Evidentemente trattavasi di nereidi viaggianti tra le onde su centauri marini, che dovevano forse essere discendenze di alcuni dei gruppi scopadei. Tali sculture erano state eseguite anch'esse allo scopo di apparire circondate dall'acqua vera, fluente?

La scienza finora ha determinato solamente pochi dei gruppi statuarii suggestivamente collocati nei luoghi boscosi e su le acque; le conquiste, che essa farà in questo campo, oltre a portare nuova luce alla storia della scultura, saranno estremamente utili anche per una più esatta cognizione della decorazione dei parchi ellenistici e romani.

Non senza ragione ho fatto questa rapida esposizione di quello che poteva essere la decorazione statuaria di detti luoghi.

Io suppongo, che l'opera d'arte da noi cercata, non sia stata una pittura, come le sue discendenze a noi note, ma un gruppo statuario ellenistico, il quale, copiato probabilmente anche da scultori secondarii, sia stato però, data la sua natura, scelto a modello principalmente da pittori. Che in qualche parco del mondo ellenistico sia stata idealmente imitata in piccole proporzioni con sassi, con terra e con alberi e piante la valle Gargaphia — luogo in cui si sarebbe svolta la mitica tragedia —, munita di un antro in una sua estremità, con dinanzi un bassissimo laghetto, che probabilmente gli si insinuava di sotto, alimentato da una piccola cascata, che veniva giù dal monte sotto cui lo speco. Che nel laghetto, dinanzi a questo, fosse stata collocata una statua marmorea di Artemis accoccolata, posante sul fondo il ginocchio destro ed il piede sinistro; che dall'alto della roccia, più o meno in corrispondenza dell'antro, sporgesse la parte superiore di una statua di Aktaion, tutto nudo, tranne una clamide o una pelle avvolta intorno al braccio sinistro, guardante la dea, che

era di sotto ed elevata la destra in atto di ammirazione. Che una seconda statua di Aktaion fosse collocata giù a destra di Artemis—descrivo il supposto gruppo avendo di fronte l'imboccatura dell'antro—, rappresentato nell'atto in cui, avvicinandosi frettolosamente alla dea per violarla, veniva dal gesto della mano destra di questa (la quale peraltro cercava, in quel modo che vedremo in seguito, di nascondere come meglio poteva la sua nudità) fermato di botto nella sua corsa e punito mediante il dono di due corna cervine, spuntate in un attimo su la sua fronte, per il che era addentato da due suoi cani, dai quali difendevasi col 'pedum', che brandiva con la destra elevata. Che ragioni di economia avessero obbligato colui che sostenne le spese del gruppo a fare eseguire soltanto le statue di Artemis e di Aktaion due volte ripetuto, rinunciando a qualunque rappresentanza del numeroso stuolo di ninfe, che secondo il mito accompagnavano la dea. Che, non potendosi eseguire le statue di queste per la esposta ragione, lo scultore però rappresentasse la dea accoccolata e con un'hydria accanto, un atteggiamento e una circostanza che, come abbiamo detto sopra, indicavano chiaramente, come essa fosse in compagnia delle sue divine compagne e come fossero queste, che, secondo la verità mitologica, l'aiutavano a fare il bagno. Che questo gruppo, divenuto celebre sia perchè mostrava Artemis non più vestita ed armata come esclusivamente era stata rappresentata fino a quel tempo, ma nuda così come esigeva il mito; sia per i pregi artistici, tra i quali principalissimi l'accoccolamento della donna nuda, motivo, che, già noto nella pittura, sarebbe probabilmente apparso ora per la prima volta, come meglio vedremo, nella scultura, il movimento, difficile a rappresentarsi, di Aktaion che interrompe di botto la sua corsa verso la dea—cosa peraltro non nuova nella scultura—, la espressione del volto verisimilmente piena di 'pathos', fosse stato copiato da uno o più pittori, il quale o i quali avrebbero trovato con la scena vera della natura, in mezzo alla quale erano le tre

statue, un ottimo modello da imitare. Che artisti minori, ai quali poteva essere ignoto l'originale plastico, abbiano copiato con varianti ora maggiori ora minori il quadro o i quadri, nel quale o nei quali, veniva imitato il gruppo marmoreo con la bellissima scena naturale, e che alcune di queste copie o derivazioni e, per dir così, di seconda e di terza mano, fossero, il gran quadro pompeiano della casa detta di Sallustio e le altre rappresentanze sopra ricordate. Che fosse questa la ragione per la quale così in quello che in queste vediamo ridotti i personaggi del mito alle sole figure di Artemis e di Aktaion ripetuto due volte.

Dell'imitazione fatta in un parco, e naturalmente in una maniera più o meno immaginaria, di un determinato posto, nel quale si sarebbe svolta un'azione mitica rappresentata con un gruppo statuaria, dovevano aversi certamente altri esempi. Così mi par fuor di dubbio, che, se il gruppo di Apollonio e Taurisco rappresentante il supplizio di Dirce effettivamente prendeva posto in un parco, fosse collocato sul sommo di un'altura, con la quale si voleva rappresentare immaginariamente il Citerone. Al tempo dell'imperatore Adriano si aveva un esempio della imitazione di un determinato celebre luogo dell'antichità nella sontuosissima villa che questo imperatore fece costruire a Tibur, la imitazione cioè della valle di Tempe (1) col fiume Peneios scorrente nel fondo di essa (2). Trattavasi però, per quanto ci è noto, della semplice imitazione del luogo, senza che in esso fosse rappresentata con opere di scultura alcuna azione mitica. È però verosimile, che in questa Tempe tiburtina non siano mancate, come nei parchi in generale, statue di esseri bene addicentisi alla natura selvaggia del luogo rappresentato. Non crederei necessario doversi provare, che nelle ville potessero imitarsi anche degli antri. Giova tuttavia ricordare, come non ne manchino esempi nel tempo

(1) Hist. Aug. Hadr., 26.

(2) Cfr. Nibby, 'Analisi', III, 649.

romano, cosa che poteva rappresentare la continuazione di una moda ellenistica. Plinio, infatti, 'N. H.', XXXVI, 21, dice: 'Non praetermittenda est et pumicum natura. Appellantur quidem ita et erosa saxa, in aedificiis quae musea vocantur dependentia ad imaginem specus reddendam'. Informandoci questo scrittore, che tali grotte artificiali eran dette 'musea', veniamo a conoscere, che una di queste esisteva pure nella villa di Varrone a Casinum, della quale questi fa menzione, 'Rerum rusticarum', III, 5, 9 (1). Seneca, 'Epist.' LV, 6, parlando della villa cumana di Servilio Vatia, ci informa, che: 'Speluncae sunt duae magni operis, cuius laxo atrio pares, manu factae; quarum altera solem non recipit, altera usque in occidentem tenet' (2).

A Sperlonga, sul mare presso Fondi, sotto una rupe, accanto alla quale si elevava una superba villa marittima, probabilmente il 'praetorium' di Tiberio ricordato da Svetonio, 'Tiber.', c. 39, esiste tuttora un antro che par naturale (3), il quale per le sue pareti recanti qua e là tracce di un rivestimento di musivo, mostra qual posto di onore potesse avere uno speco in una villa. All'occasione di una mia escursione a questa grotta seppi pure, che fino a pochi anni fa esisteva ancora nel suo centro una grande statua marmorea, che poi purtroppo è sparita. Anche nella villa di Domiziano presso Albano — 'Albanum Caesaris' — esisteva un antro naturale splendidamente decorato, aperto nella rupe in un canto del lago (4).

Che in un gruppo statuario, osserviamo in ultimo, potessero essere rappresentati due momenti diversi, ci autorizza

(1) 'ad summum flumen, ubi est museum'. . . .

(2) Filostrato, 'Vita sophist.', II, 23, dice, che talune delle case suburbane possedute dal sofista Damiano di Efeso eran fatte a mo' di antri.

(3) E. Gesualdo, 'Osservazioni critiche sopra la storia della via Appia di F. M. Pratilli' (Napoli 1754), p. 9 e 10.

(4) Nibby, op. cit., I, p. 105.

ad ammetterlo senz'altro la pittura, che tanti esempj ne porge. Qualche quadro di tal genere, infatti, era nella pinacoteca di Neapolis, secondo la testimonianza di Filostrato (1). Un esempio bellissimo, di quelli a noi giunti, ce l'offre il delizioso dipinto ercolanese su marmo, del Museo di Napoli (2), firmato da Alessandro ateniese, copia dei primi tempi dell'impero di un originale attico degli ultimi anni del V secolo o dei primi del IV. Nel primo piano sono espresse due graziose giovanette accovacciate, cioè Leto e Niobe, giocanti agli astragali, episodio della loro giovinezza, il quale serve a lumeggiare la loro rivalità futura. Nel secondo piano dello stesso quadro vedesi la Titana Phoibe che spinge Niobe, nuovamente rappresentata, a stringere la mano a Leto, anch'essa di nuovo esibita, corrucciata per un torto ricevuto dalla sua compagna in questo giuoco (3). Varii altri esempj li troviamo in alcuni quadri parietali campani, come quello rappresentante il mito di Protesilao e di Laodamia, nella casa detta di Orfeo (4); quello esibente il mito di Bellerofonte e della Chimera, trovato in una villa dell'agro pompeiano (5) e via discorrendo. Nè manca, ricorderò in ultimo, qualche pittura esprimente addirittura tre momenti dello stesso mito, come

(1) Nel quadro detto 'le isole', vedevasi giacente sotto un'isola-vulcano, un gigante, che, fulminato da Zeus, non ancora domito, minacciando, esalava fuoco; su la vetta del monte era poi rappresentato un momento più antico, quello in cui Zeus scagliava il fulmine contro di lui. Per la descrizione filostratica dei quadri della pinacoteca di Neapolis cfr. Friederichs, 'Die philostr. Bilder', p. 112; Brunn, 'Gegenschrift', p. 238; Mutz, 'de Philostr. fide', p. 52 sg.; Helbig, 'Wandgemälde', n. 249 bis.

(2) Ruesch, Guida cit., p. 305, n. 1302.

(3) Cfr. Ducati, 'L'arte classica', p. 430 sg., fig. 422.

(4) Sogliano 'Le pitture murali campane', n. 275.

(5) Della Corte, 'Due dipinti murali dell'agro pompeiano', in 'Symbolae litter. in honorem J. de Petra'.

quella interessantissima trovata nella casa di un tal M. Fabio in Pompei, rappresentante le origini di Roma (1).

Fulgenzio (2) ricorda, che un tale Anaximenes, nel secondo libro di un suo scritto intorno alle pitture antiche, spiegava la maniera nella quale si era formata la leggenda della morte di Aktaion. È evidente, che le parole di Anaximenes, il quale secondo alcuni studiosi sarebbe stato il noto retore di Lampsaco vissuto verso la seconda metà del IV secolo a. G. C. (3), altra cosa non erano che un commento a qualche quadro da lui ricordato, e che rappresentava appunto la nota punizione di Aktaion. Data la esistenza di un tal quadro, il quale doveva anche avere una certa celebrità senza di che difficilmente sarebbe stato ricordato, potrebbe da qualcuno supporre, che, a malgrado delle nostre osservazioni, fosse stato questo l'originale da noi fin qui pazientemente cercato; la nostra ipotesi del gruppo statuario potrebbe sembrare alquanto infirmata.

Sennonchè, contro ciò v'è qualche obbiezione da fare. Se Anaximenes visse verso la seconda metà del IV secolo a. G. C. e parla di celebri pitture, parrebbe che queste dovessero essere state eseguite per lo meno un po' prima di lui; ora, che prima della seconda metà del IV secolo fosse stato eseguito un quadro in cui Artemis, la dea vergine e pudica, apparisse tutta nuda mi pare un po' inverosimile. Inoltre, se Fulgenzio cita Anaximenes, indubbiamente egli ne aveva letta l'opera o per lo meno il luogo in cui parlavasi del dipinto di Aktaion; e poichè egli dice, che questi

(1) Oggi il quadro è nel Museo di Napoli. Cfr. Sogliano, 'Notizie degli Scavi', 1905, p. 13 sgg., fig. 2.

(2) 'Myth.', III, 3, 'Actaeon'.

(3) J. P. Rossignol in 'Rev. phil.', II, 1847, 515 sg.; J. Ziehen, 'Bonner Studien' 183 sg.; O. Rossbach, in Pauly-Wissowa, 'Real Encycl.', s. v. Anaximenes, 5, p. 2098.

fu punito perchè aveva visto 'Dianam lavantem', dobbiamo ammettere, che, nel quadro di cui parlava Anaximenes, Aktaion appariva punito da Artemis nell'atto stesso in cui la guardava, che mancava la rappresentanza del suo avvicinarsi alla dea per violarla; che però all'autore del quadro non

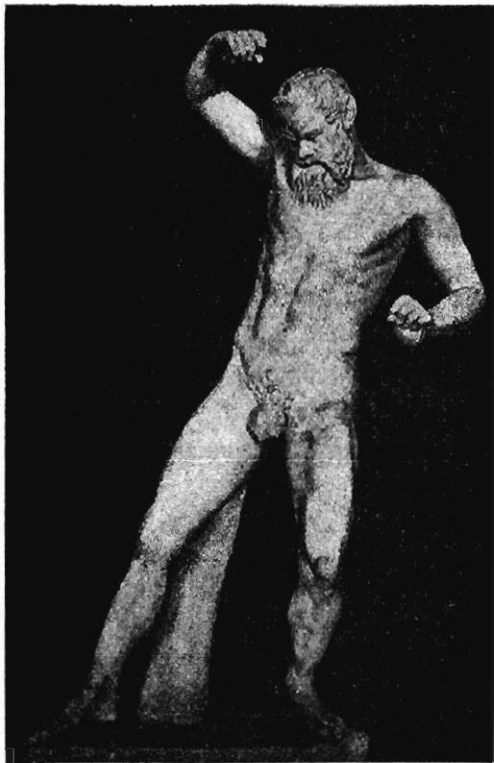


Fig. 8.

era nota la versione secondo la quale l'eroe aveva tentato di usar violenza alla dea, versione che, viceversa, era quella seguita dall'autore dell'originale delle pitture pompeiane e del rilievo del Louvre; che era un quadro col quale, quindi,

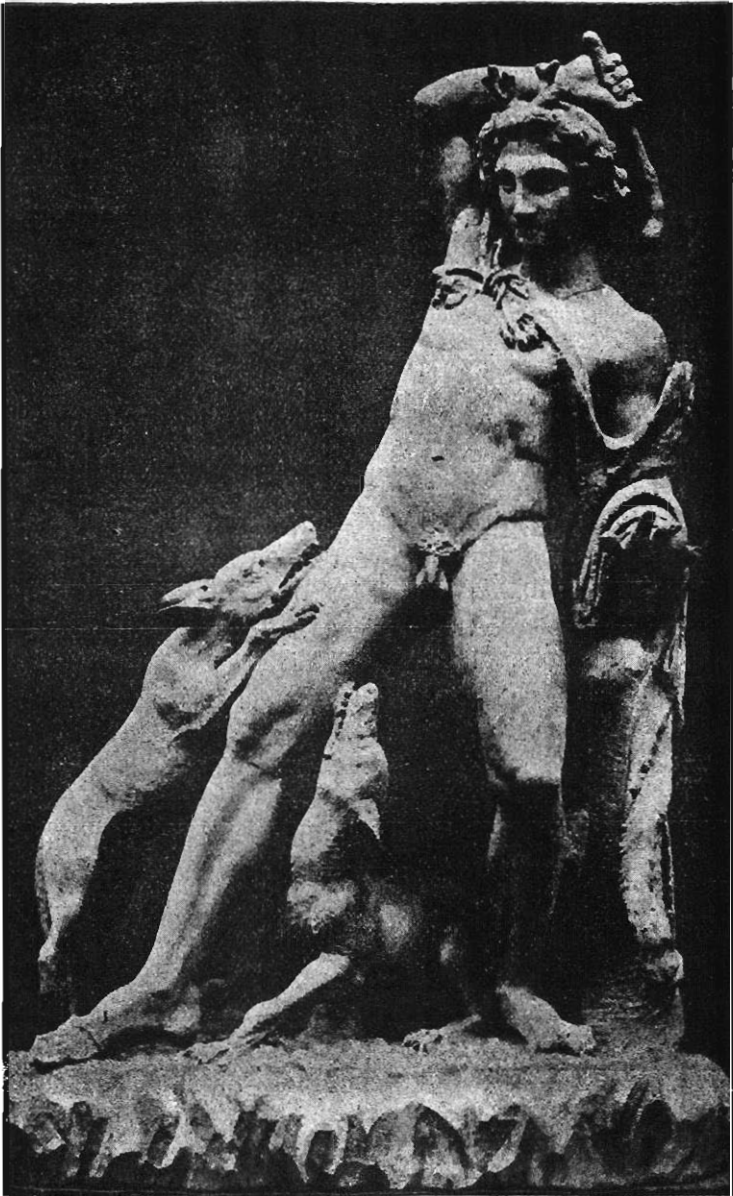


Fig. 9.

non potevano avere alcun rapporto le rappresentanze da noi studiate. Oltre di che, osserviamo in ultimo, pare, che non si possa dar tanta importanza alle parole di Fulgenzio, e quindi far dipendere da esse la sorte della nostra ricerca, perchè non è mancato qualche studioso, il quale ha osservato, che, essendo lo scritto di un Anaximenes ricordato solo da Fulgenzio, si abbia ragione di credere, che quest'opera, così come molte altre citate dallo stesso, altra cosa non sia che un prodotto della sua fantasia (1).

*
* *

Noi abbiamo ben altro che avvalora la nostra ipotesi; abbiamo argomenti che forse possono valere a trasformarla in una quasi certezza.

Il Museo Britannico possiede una statuetta di marmo pentelico di mediocre lavoro, trovata nelle rovine della villa di Antonino Pio a Civita Lavinia, rappresentante Aktaion assalito da due cani (2). L'eroe tutto nudo (fig. 9), tranne una pelle forse di cervo legata alla gola per due delle zampe e cadente sul braccio sinistro, atterrito arresta il suo avanzarsi verso sinistra, elevando il più che sia possibile il braccio destro, che — oggi è restaurato dal suo nascimento in poi — senza dubbio stringeva con la mano il 'pedum', ed abbassando e piegando al gomito l'altro. La mano sinistra, che con le dita aperte fa un gesto di spavento, è tutta moderna. La coscia e la gamba destra — questa è moderna dal ginocchio alla metà del piede — sono portate avanti in modo da formare

(1) M. Zink, 'Der Mytholog Fulgentius' 89; O. Rossbach, Encicl. cit., s. v. cit., pag. cit.

(2) De Clarac, 'Musée de sculpture', IV, tav. 579, n. 1252; Reinach, 'Repertoire de la Statuaire', I, p. 311; Brunn-Bruckmann, fasc. V, tav. 209. La statua fu trovata, nel posto sopra indicato, da Gavin Hamilton: cfr. De Clarac, o. c., tomo IV, p. 59, n. 1252.

quasi un'unica linea retta insieme al torso, fortemente inclinato indietro per il cammino affrettato interrotto di botto dinanzi ad Artemis (che dobbiamo immaginare gli sia di fronte). Questa già gli ha fatto nascere le due corna cervine su la testa — esse sono moderne ma ve ne erano le traccie —, per il che due suoi cani gli si scagliano contro, addentandolo nella coscia destra (in quello che salta su la coscia dell'eroe la testa è in parte moderna, nell'altro lo è del tutto). A destra fa da puntello alla statua un tronco d'albero (1).

Per quanto la statuetta londinese sia di lavoro forse più che mediocre, essa tuttavia — come meglio vedremo in seguito — è molto lontana dall'essere un originale. Trattasi invece di una fredda discendenza di età imperiale di una statua originale ellenistica, che nulla vieta credere possa essere stata della grandezza naturale di un uomo o anche maggiore. Ma, dato il motivo di questa statua, la rappresentanza del momento fuggevole in cui l'eroe si ferma d'un tratto nella sua corsa per il gesto di Artemis, che, facendogli improvvisamente nascere le corna su la fronte lo condanna a certa morte, siamo indotti a credere, che essa non fosse stata eseguita isolatamente, ma che facesse parte di un gruppo, nel quale era rappresentato il noto mito di Artemis e di Aktaion. Ciò è per lo meno molto verisimile. Come il Marsia di Mironne, che avanzandosi per raccogliere le tibie gettate via sdegnosamente da Athena, nello stesso tempo spaventato rinculava, ove fosse stato visto isolatamente avrebbe lasciato supporre l'esistenza della statua di quella dea, così all'originale della statuetta di Londra dobbiamo supporre fosse stata contrapposta una statua di Artemis.

Ora, è estremamente notevole, che questa statuetta ha nelle grandi linee molta somiglianza in particolar modo con l'Aktaion assalito dai cani del dipinto della casa di Sallustio e in generale con le figure dello stesso eroe espresse negli

(1) Per i restauri ai quali ho accennato vedi De Clarac, op. cit., loc. cit.

altri dipinti pompeiani e nel rilievo del Louvre da noi ricordati. Queste immagini di Aktaion recano tutte le corna di cervo su la fronte, sono tutte interamente nude tranne una pelle o una leggiera clamide sospesa al collo o avvolta intorno al braccio sinistro, sono tutte rivolte a sinistra, tutte brandiscono il 'pedum' con la destra elevata, in tutte il braccio sinistro è abbassato, in tutte le gambe sono ugualmente divaricate e in modo che la destra è portata avanti verso sinistra. Le varianti che pur ricorrono tra esse e la statuetta di Londra non distruggono la forte somiglianza che esiste nelle grandi linee (1).

Senonchè, questa somiglianza, che noi osserviamo tra la statuetta di Londra e le ricordate figure di Aktaion, esisteva del pari tra l'originale di quella e queste ultime. Ma tale originale faceva verisimilmente parte di un gruppo statuuario rappresentante Aktaion che si appressava ad Artemis che faceva il bagno, le figure dipinte di Aktaion son parte di quadri rappresentanti lo stesso mito, però, secondo ci hanno indotto a credere le osservazioni da noi fatte sopra, copie o derivazioni di un gruppo statuuario, molto probabilmente, dunque, l'originale della statuetta londinese era la statua di Aktaion del gruppo da noi supposto; l'esistenza della statuetta di Londra rafforza la nostra ipotesi circa l'originale delle rappresentanze da noi studiate, la muta in una quasi certezza.

(1) La pelle di fiera, che nella statuetta legata alla gola per due zampe cade sul braccio sinistro, nel dipinto della casa di Sallustio svola intorno allo stesso braccio, ed è sostituita nel rilievo del Louvre da un leggiero mantello appuntato su la spalla destra; l'avanbraccio destro nella statuetta è elevato tanto da toccare quasi la guancia corrispondente, nella figura della casa di Sallustio è elevato molto di meno e così pure nell'Aktaion del rilievo del Louvre; nella statuetta due cani mordono entrambi la coscia destra dell'eroe, nel dipinto della casa di Sallustio un cane ne addenta il fianco destro l'altro la coscia sinistra, nel rilievo del Louvre uno il lato destro del petto l'altro la coscia sinistra, etc.

Ma v' ha di più.

Nel Museo Nazionale Romano esiste una statua marmorea — alta m. 0,81 —, detta 'Ninfa sorpresa al bagno' (1), molto interessante per la nostra indagine. Rappresenta una giovinetta tutta nuda, con la gamba destra piegata e posante col ginocchio sul suolo roccioso, col torace eretto e alquanto torto verso la sua destra. Il braccio sinistro, piegato, posa col gomito sulla coscia corrispondente, e la sua mano stringe un panno (2), sul quale delle tracce di color rosso (3). La testa e il braccio destro sono interamente moderni; però non v'ha dubbio, che, così come nel restauro, quella, secondo chiaramente risulta dalla movenza dei muscoli del collo, fosse, come il torace stesso, eretta e volta a sinistra per guardare qualcuno, e il braccio, come mostrano le estremità superiori del gran pettorale e del grande dorsale tese in alto, l'inizio del bicipite brachiale, la cavità ascellare aperta fino all'estremo limite e l'elevazione di tutta la spalla corrispondente, fosse verticalmente elevato, o, come ha creduto il restauratore, elevato e poi piegato al gomito in modo da toccare con la mano la testa (Fig. 10).

Questa statua, di buon lavoro tranne che nella esecuzione delle gambe e dei piedi che lascia alquanto a desiderare, è senza dubbio copia di un ottimo originale. Essa ha una sorella in una statua del Museo del Prado a Madrid — alt. m. 1 —,

(1) N. d'inventario 8585. La statua proviene dalla Collezione Ludovisi, alla quale era passata da quella Cesi: cf. Paribeni 'Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano' p. 101, n. 91.

(2) Il corrispondente avambraccio è di restauro per 9 centimetri e mezzo dal polso verso il gomito.

(3) Tracce di color rosso son pure sulla gamba sinistra e presso l'ascella destra.

Ringrazio vivamente il mio amico, professor R. Paribeni, Soprintendente dei Musei e Scavi di Roma, di tutte le agevolezze usatemi per facilitarmi lo studio di questa interessantissima statua.

detta 'Venere che esce dal bagno' (1). Rappresenta quest'altra

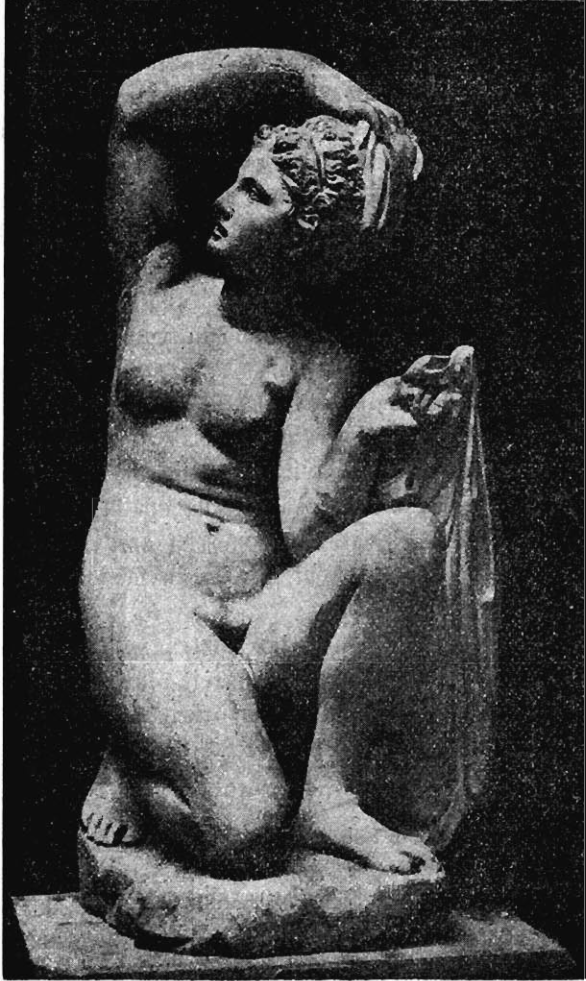


Fig. 10.

(1) N. 33 del 'Catálogo de la Escultura del Museo del Prado'.
Appartiene alle collezioni del re Filippo I e della regina Isabella

come la prima una giovinetta nuda, con la gamba destra ingi-

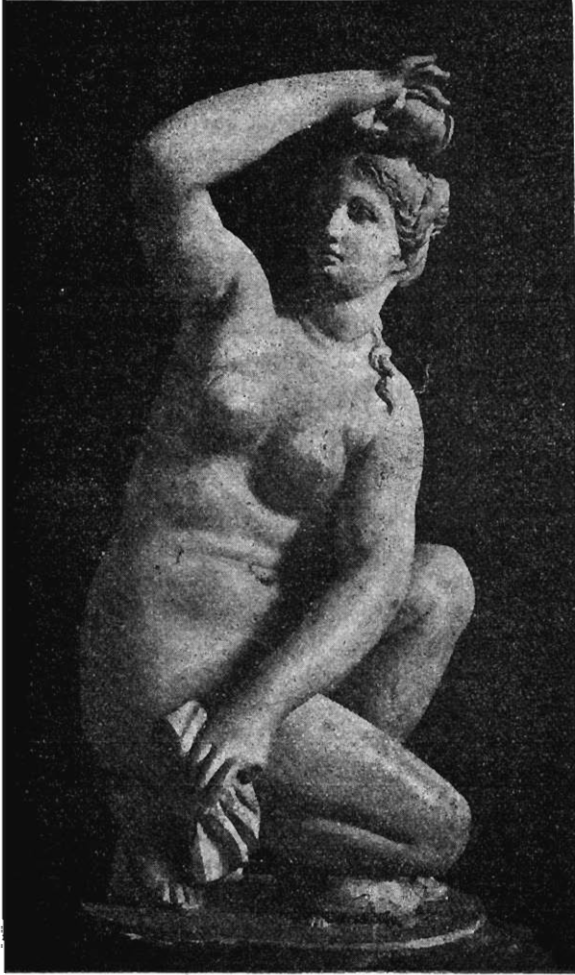


Fig. 11.

Farnese, due collezioni provenienti nella loro maggior parte da quella magnifica che appartenne alla regina Cristina di Svezia e che i re di Spagna suddetti fecero acquistare in Roma pel tramite di

nocchiata, però posante su di una testuggine (1) che è sul suolo, con l'addome e le gambe (2) rivolte a destra e la parte superiore del corpo (3) leggermente torta verso sinistra di chi guarda ed eretta insieme con la testa (4), i cui occhi son volti ugualmente verso sinistra. Le braccia sono entrambe moderne; senonchè, dalla forte elevazione della parte alta destra del torace e dall'abbassamento della parte opposta risulta con evidenza, che, mentre il braccio sinistro si abbassava, forse per nascondere alla meglio le pudende, l'altro era elevato (Fig. 11).

Le due descritte statue sono derivazioni di uno stesso originale, il quale, dunque, rappresentava una giovanetta del tutto nuda, che, accoccolata allo scopo di farsi versare l'acqua sul corpo e sorpresa in questa sua nudità da qualcuno, cercava mettersi di traverso affinchè si vedesse il meno possibile del

Camillo Rusconi, intermediario il Cardinale Acquaviva, ministro plenipotenziario spagnuolo presso la S. Sede, e che fu pagata 12000 dubloui. I monumenti della collezione del re recano scolpita una croce o un X, quelli della regina un giglio. La statua in parola appartiene a questi ultimi. Tali notizie, quelle relative alle misure e ai restauri del marmo, e alcune anche bibliografiche, le debbo alla cortesia del signor don Fernando Alvarez de Sotomayor, direttore del Museo del Prado, da me pregato per mezzo di S. E. il Nunzio Apostolico a Madrid, Mons. Federico Todeschini. Vivamente ringrazio e l'uno e l'altro. Cfr. De Clarac, 'Musée de sculpture', IV, tav. 634 C, n. 1419 A; S. Reinach, 'Répertoire de la Statuaire', I, p. 348; Dümmler, in Roscher, 'Lexicon', s. v. Aphrodite, p. 2786; E. Barrou, 'Catalogo de la Escultura del Museo Nacional del Prado' (Madrid, 1910), p. 47, tav. XIX; R. Ricard, 'Marbres antiques du Musée du Prado à Madrid (Bordeaux, 1923), p. 50, tav. 19.

(1) Dalla testa restaurata.

(2) Restaurata porzione della gamba sinistra nella parte esterna, il piede destro col suo sostegno, il dito pollice del sinistro; le altre dita sono deteriorate.

(3) Restaurata parte del seno destro e del collo.

(4) Restaurati il naso e il labbro inferiore,

suo corpo, si nascondeva alla meglio le pudende con la mano sinistra e, guardando di lato l'impertinente, alzava verso di lui la destra per imporgli di fermarsi. Quest'originale rispondeva alla figura di Artemis, che vediamo in vario modo accoccolata nei dipinti pompeiani e nel noto rilievo del Louvre da noi ricordati; esso era senza dubbio quello cui si contrapponeva l'originale della statuetta londinese di Aktaion; noi, dunque, abbiamo molto probabilmente determinato le due principali figure del supposto modello marmoreo delle rappresentanze da noi studiate; la mia ipotesi, che queste derivassero da un insieme statuario, mi par quasi dimostrata.

Artemis, nella statua originale, secondo attestano le sue due derivazioni, non era rivolta interamente verso Aktaion, che le si avvicinava, così come vediamo nel dipinto della casa di Sallustio, ma, collocata di schiena verso colui che guardava l'imboccatura dell'antro e con la parte inferiore del corpo per quanto era possibile verso sinistra, cioè verso il lato opposto a quello dal quale si avanzava l'eroe, si volgeva, torcendo alquanto il torace, con la parte superiore e con la testa verso di lui che era a destra. Questo atteggiamento della dea era molto più interessante di quello che essa ha nel dipinto della casa di Sallustio — il quale d'altro canto nelle grandi linee si accostava più di ogni altro all'insieme offerto dalla composizione originale — e che pare avesse anche nel brutto dipinto n. 3 (1), oggi distrutto (casa degli Epigrammi), e così pure nel quadro n. 2 (2), a noi noto per una copia (fig. 2), nel quale ultimo peraltro era rappresentato il solo momento della contemplazione. Per tale schema il torace della divina giovanetta formava una magnifica torsione verso destra, e, permettendo questa di situare la dea di traverso rispetto ad Aktaion, oserei dire, che, facendo ciò, lo scultore, pur rappresentando Artemis accoccolata e non in piedi,

(1) V. pag. 7.

(2) V. pag. 4.

avrebbe mostrato tuttavia di tener conto di quanto leggesi nella versione ricordata da Ovidio, che essa cioè, quantunque circondata dalle sue ninfe, nondimeno, allo scopo che Aktaion vedesse il meno possibile del suo corpo, si era situata di traverso. Questo atteggiamento della dea, se non nel grande e notevolissimo dipinto della casa di Sallustio e negli altri due secondarii ora mentovati, era però più o meno fedelmente riprodotto in tutte le altre rappresentanze. Sappiamo, infatti, che nel quadro n. 5 la vergine, che era a sinistra, era espressa nell'atto di voltarsi indietro verso l'eroe che era a destra, ponendosi la destra sul capo. Nel dipinto della casa 'del Marinaio', oggi distrutto (n. 6), pur essendo stata collocata Artemis nella parte destra e Aktaion in quella sinistra, era notevolissimo che la dea, volgendo il dorso allo spettatore, guardava indietro verso quello, elevando spaventata la sinistra. Nel quadro ancora esistente nella casa 'della Caccia' (n. 1, fig. 1), pure essendo rappresentato il solo momento della contemplazione che Aktaion fa della dea, questa, leggermente di schiena verso lo spettatore, guarda il cacciatore che è a sinistra, volgendo indietro la testa verso di lui (1). Nella metà destra del rilievo del Louvre (fig. 4) Artemis, intenta a fare il bagno e a ravviarsi le chiome, si accorge che Aktaion la contempla, volgendo indietro il capo verso l'eroe mentre gli è rivolta di schiena (2); nel dipinto n. 4 (fig. 3 a) Artemis, pure essendo situata con la parte superiore del corpo di fronte allo spettatore, ha però quella inferiore rivolta a sinistra, cioè verso il lato opposto a quello in cui è Aktaion, e volge la testa verso di lui, cioè verso destra (3).

Essendo questi quadri, nei quali la dea era rappresentata in un atteggiamento ricordante moltissimo quello della statua originale, quasi tutti andati a male, è questo il posto

(1) V. p. 3 sg.

(2) V. p. 14.

(3) V. p. 8.

di ricordare un dipinto della casa pompeiana detta di Epidio Sabino — casa che erroneamente l'Helbig (1) dice avere l'ingresso su la via 'dell' Anfiteatro' ed esser questo il sesto vano dall'angolo che questa via forma con quella di Stabia —, perchè, quantunque anch'esso completamente distrutto, ci è però noto per un disegno conservatoci dall'Helbig, che qui riproduco nella figura 12, e che in mancanza degli altri vale a mostrarci quale fosse presso a poco nel gruppo statua-

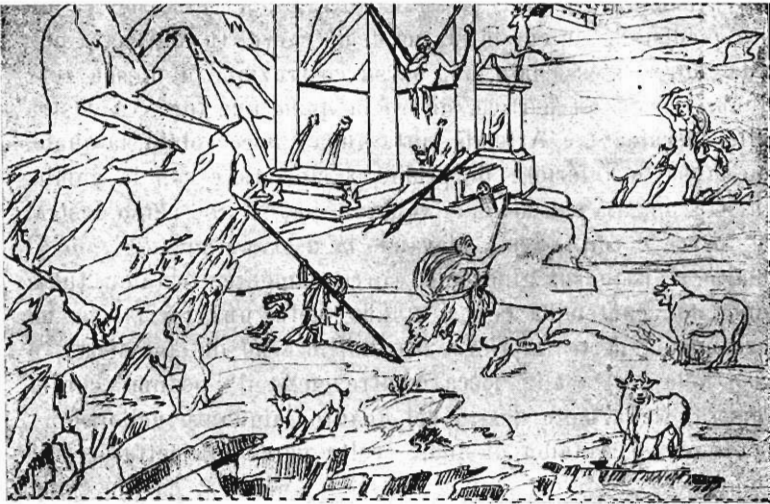


Fig. 12.

rio lo schema della figura di Artemis, tranne nel particolare che la dea è inginocchiata con la gamba sinistra invece che con la destra (2).

La scena rappresenta una grande valle con rocce scoscese principalmente a sinistra, nel qual lato precipita una

(1) 'Waudgemälde', u. 252.

(2) Cf. 'Bull. Nap.' N. S. VIII, I; Helbig, op. cit., loc. cit. Questi dice, l. c., che ne fu fatta copia dal La Volpe.

cascata di acqua, che va a formare un fiumicello nel fondo. Nel centro del paesaggio, sopra un ciglio della roccia, un santuarietto rustico di Artemis, costituito da quattro colonne collocate in quadrato — in prospettiva tre solamente visibili —, congiunte superiormente da trabeazione e inferiormente da bassi muretti, da uno dei quali, e più esattamente da quello che in prospettiva apparisce a sinistra, scorrono due getti d'acqua in una vasca. Dinanzi al muretto che segue a destra un piccolo poggio con sopra un 'kantharos' e con appoggiati due 'venabula' e una faretra; ancora più verso destra un alto piedistallo su cui la statua di un cervo. In lontananza poi, e da questo stesso lato, una bassa costruzione di forma rettangolare con un portico, dietro la quale una torre. A destra della cascata vi è Artemis tutta nuda e accoccolata, la quale, con la parte inferiore di profilo a sinistra e con la gamba sinistra piegata sul suolo, si volge in dietro, cioè verso destra, col torace e con la testa, elevando la destra e appoggiando il gomito sinistro sul ginocchio corrispondente. Aktaion, tutto nudo, non contempla la dea stando dietro una roccia che ne nasconda la parte inferiore, ma dall'interno del tempietto, e accosta la destra alla bocca mentre eleva il 'pedum' con la sinistra. Nella metà destra del quadro, alquanto nello sfondo, di nuovo Aktaion, il quale, volto verso lo spettatore, si difende col 'pedum', impugnato con la destra, da un cane, che gli addenta il fianco dello stesso lato; intorno all'altro braccio, piegato al gomito, reca avvolta la clamide, che svolazza. In un piano anteriore, e perfettamente nel mezzo del quadro, vedesi nuovamente rappresentata del pari la dea, la quale vestita con chitone, 'himation' e alti calzari, si avvanza contro il cacciatore col 'venabulum' e contro lui aizzando un cane che le è vicino. Presso l'Artemis accoccolata sul suolo la sua corona a punte, le sue 'endromides', il suo vestito, il suo 'venabulum', inoltre, due capre pascolanti. Due tori sono nella metà destra del quadro.

Evidentemente anche qui si tratta di una derivazione

del gruppo statuario e con la rappresentanza di tutti e due i momenti; ma il paesaggio ha preso ancora maggiore sviluppo, e le alterazioni, le aggiunte e le omissioni sono ancora maggiori e più numerose. Così, la caverna, che era parte essenziale dell'originale, qui manca; viceversa all'ovvio paesaggio — come del resto anche in qualcuno degli altri noti dipinti — è stato aggiunto un tempietto rustico nel centro e, inoltre, quella costruzione che vedesi a destra in lontananza. Aktaion contemplante non prende più posto su l'alto di una roccia, ma nel tempietto rustico; all'Artemis accovacciata presso la cascata il pittore ha aggiunto una seconda figura della stessa dea tutta vestita, che si avvanza contro l'impertinente cacciatore. Ma di queste modificazioni e aggiunte a noi non interessa niente (1), e teniamo solo a far notare, che la dea, bagnantesi presso il torrente nella parte sinistra del quadro,

(1) Esse provano in quanti e in quali modi poteva venir trasformato un originale! Il gusto del paesaggio, sempre più prevalente nell'arte ellenistica e poi in quella romana, dovè contribuire non poco ad alterare e a trasformare più antiche composizioni, e a tal segno, che non di raro diventava secondario ciò che era stato principale e viceversa. Un tempietto rustico, più o meno analogo e del pari sacro ad Artemis, fu aggiunto pure dal pittore esecutore del dipinto n. 6 (Casa del marinaio), nel quale abbiamo visto rappresentato il solo momento della puuizione. Il pittore volendo animare il paesaggio ha rappresentato uno di quei tempietti leggeri, che non dovevano essere rari nelle contrade rustiche e alpestri del mondo classico.

Per l'Artemis, che tutta vestita insegue l'audace Aktaion, si collega a questo dipinto un piccolo quadretto trovato a Ercolano, ora nel Museo di Napoli (cfr. 'Antichità d'Ercolano' V, 3, p. 279; Roux-ainé, 'Herculaneum und Pompeji', IV, 5^a ser., 7; Helbig, 'Wandgemälde', n. 252b), rappresentante un tempietto rustico della stessa dea posto su di un lago, in un lato del quale vi è questa tutta vestita e armata di 'venabulum', nell'altro Aktaion, che nudo indietreggia spaventato. Vedi pure il dipinto pompeiano Helbig, op. cit. n. 249.

è accoccolata in modo da voltar quasi le spalle a chi guarda, e che si volge verso Aktaion solo con la testa, torcendo conseguentemente il torace, ed elevando la mano destra; che questa movenza ricorda molto quella che essa ha nelle due descritte statue e che doveva essere appunto, tranne leggeri varianti, quella della statua originale.



Fig. 13.

Il chiarissimo scultore Francesco Jerace, consocio di questa Reale Accademia, da me pregato, mi ha con squisita cortesia eseguito un disegno (Fig. 13), che, riproducendo il quadro della casa di Sallustio, mostra però Artemis con quella movenza e in quella posizione che a noi rivelano le ricordate statue di Roma e di Madrid (1). All'illustre maestro sono di ciò gratissimo.

(1) Così come in un parco il nostro gruppo, con la relativa

*
* *

Notevolissima una somiglianza. Il nostro gruppo ricordava nelle grandi linee un altro gruppo statuariao molto più antico e molto celebre, quello cioè, che, opera di Mirone, era collocato su l'acropoli ateniese e rappresentava il noto mito di Marsia e di Athena (1). Una dea e una figura semidivina maschile erano i personaggi del gruppo mironiano, parimente una dea ed una figura semidivina maschile, erano quelli dell'insieme statuariao da noi determinato — senza tener conto che la figura maschile in quest'ultimo era ripetuta due volte —. La dea era a sinistra e il personaggio maschile a destra nel gruppo ateniese; analoga disposizione avevano le due statue del secondo. Nel primo la dea, la quale aveva gettato sdegnosamente le tibie che deformavano il suo viso, faceva con lo sguardo indietro di botto Marsia, che appariva diviso tra il desiderio di voler prendere quegli strumenti e lo stu-

scena rupestre e silvestre, poté pure esser collocato in un sacro bosco di Artemis. I boschi sacri ospitarono statue fin dal tempo più antico, e spesso in essi son ricordate anche delle sorgenti: cfr. Pausania, III, XXII, 8; IX, XIX, 7 e 8; IX, XXIV, 4 etc. Lo stesso autore ricorda in Grecia statue collocate anche in parti della natura libera, dove questa si mostrava più bella e suggestiva, in un bosco cioè, presso un seno di mare, presso un antro, una sorgente, su di un fiume e via discorrendo: III, XXIII, 2; IV, XXXIII, 5; VIII, XLII, 5; IX, VIII, IX, XXXI, 2; IX, XXXIX, 2; X, XII, 3; X, XXXII, 2 e 3. E appunto una statua di Artemis è ricordata collocata allo aperto, nella natura libera, accanto a una fonte: III, XX, 7. Dice lo Schreiber, in Roscher-Lexicon s. v. Artemis. 563, che la dea, la cui azione si manifestava presso la refrigerante fonte nell'ombroso bosco, non aveva sempre bisogno di un tempio pel culto; bastava, come per le ninfe, una sua immagine collocata presso una fonte etc.

(1) Paus. I, 24, 1; Plin. 'Nat. Hist.', XXXIV, 57.

poro che lo colpiva alla vista del viso minaccioso di quella; nel secondo la dea faceva fermare in un attimo Aktaion, che con poco rispetto le si avvicinava e che appariva diviso tra il desiderio di posseder lei e il terrore che lo invadeva in quel momento.

Nell' Aktaion del quadro pompeiano della casa ' di Sallustio ', situato poco meno che di prospetto verso chi guarda, i due cani, quasi simmetricamente disposti, rabbiosamente lo mordono ciascuno in una coscia. Invece nella statua londinese, da guardarsi un po' di profilo a sinistra, i due cani addentano entrambi la coscia destra dell'eroe, costringendolo a rinculare, movenza bene espressa con la forte inclinazione del torace indietro, per la quale, dato il movimento in avanti della gamba destra, questa forma con quello un' unica linea retta, obliquamente disposta da destra a sinistra. Per tale linea retta in tal modo ottenuta, la statua in parola viene ad avere nelle grandi linee una certa somiglianza col Marsia di Mirone, a noi noto per la statua lateranense. così come chiaramente mostrano le nostre figure 8 e 9, somiglianza la quale diventa più forte ancora per il braccio destro elevato e il sinistro abbassato così disposti in entrambe le statue.

Ma quale delle due immagini di Aktaion riproduceva più esattamente l'originale?

Nella statuetta di Londra, che conosco solo in fotografia, la espressione del volto dell'eroe è freddissima, non risponde per nulla alla situazione estremamente tragica. Senza dubbio è questa una pecca del copista; e noi dobbiamo credere, data l'importanza del gruppo che non potè essere eseguito da un qualunque scultore, che nell'originale il viso esprimesse l'immenso spavento di Aktaion e il dolore acutissimo pel dilaniamento del suo corpo, reso ancora più crudele dal contrasto col dolce desiderio che stava spingendo l'eroe verso la dea. Questo spavento e questo dolore, quantunque non in quel grado supremo così come senza dubbio nell'originale, al con-

trario li vediamo espressi nell'Aktaion della casa ' di Sallustio ', il quale quindi già per tal nota patetica si mostra più vicino all'originale che non la statuetta di Londra.

Un gruppo statuario ellenistico, rappresentante un essere semidivino nell'atto di essere ucciso in una maniera supremamente crudele da due bestie, e con espressa nel viso fortemente la sua angoscia, aveva in sè abbastanza che valesse a indicare più o meno approssimativamente la scuola di scultura della quale e, naturalmente l'intero insieme statuariale al quale apparteneva, potè essere creazione. Forse fu eseguito in qualcuna delle officine di scultura che fiorirono in Pergamo sotto Attalo I ed Eumene II; forse in qualche officina di Rodi, la cui celebre scuola di scultura cominciò a fiorire fin dal principio dell'età ellenistica, e che, finito il 133 il regno di Pergamo, divenne il centro di tutta l'attività artistica asiatica; forse anche in qualche altra officina asiatica rampollata però da queste di Pergamo e di Rodi. È nei celebri gruppi statuarii delle scuole di dette città, nei quali infatti, osserviamo direi quasi esclusivamente trattate tremende tragedie ed espresse con supremo 'pathos' così nel gruppo di Marsia che sta per essere crudelmente scorticato dallo Scita per ordine di Apollo; così nell'Alcioneo — quantunque sia questo un rilievo, mette conto di ricordarlo — che Athena sta per sollevare da terra acciuffandolo pei capelli nel gran fregio dell'ara di Pergamo; così nel gruppo in cui la sciagurata Dirce sta per essere legata al toro da Amphione e da Zeto; così in quello del Laocoonte divorato dai serpenti insieme coi suoi figliuoli.

Ma v' ha di più.

La maniera nella quale i due cani sono per dilaniare il disgraziato Aktaion nel dipinto della casa di Sallustio, addentandone cioè quasi con perfetta simmetria i due fianchi, da un canto e dall'altro e formando in tal modo un gruppo che chiamerei triangolare, ci fa ricordare il modo come sono unite le varie figure nei due testè mentovati famosi gruppi della

scuola rodia, con la paziente o il principal paziente nel mezzo e i datori di morte nei lati.

Questa disposizione dei due cani nei lati dell' Aktaion del quadro pompeiano in parola, disposizione che senza dubbio ricorreva nell' originale marmoreo, del quale indicherebbe quale patria qualche officina di Rodi, rivela pure quanto la mentovata immagine pompeiana fosse più vicina all' originale anche sotto questo riguardo che non l' Aktaion del Museo Britannico.

Altre osservazioni indurrebbero a supporre, che il gruppo fosse stato eseguito in un' altra città asiatica.

È ben noto, che uno scultore bitinio, Doidalses, la cui attività si manifestò almeno in parte sotto Prusia I, re della Bitinia dal 228 al 186 a. G. C., eseguì una statua rappresentante Aphrodite accovacciata al bagno, la quale, come c'informa Plinio 'N. H.' XXXVI, 35 (1), portata a Roma, fu collocata nel tempio di Giove nell' interno del portico di Ottavia. Il gran numero di copie più o meno fedeli di questa statua ci rivela la grande celebrità di cui essa dovette godere. Una delle migliori di tali copie, una di quelle che pare si avvicinasse di più all' originale, è quella del museo Vaticano (2) trovata nel 1870 nella tenuta di Salone su la Via Prenestina. La dea, con la gamba destra inginocchiata, con la sinistra piegata ad angolo acuto e avente il piede accostato al ginocchio destro, si curva innanzi col torace, cercando come meglio può di accoccolarsi, allo scopo di farsi versare facilmente l' acqua sul corpo. La natica destra posa sul calcagno corrispondente; un piccolo vaso rovesciato sul suolo serve di appoggio all'altra. L'avan-

(1) ' Venerem lavantem sese '.

(2) Helbig ' Führer ' 2, I, n. 248; W. Amelung, ' Die Sculpturen des vaticanischen Museums ', II (1908), n. 427, tav. 76. Ancora più vicina alla statua originale pare ad alcuni sia stata quella conservataci nel noto torso trovato a Vieune (Francia), ora nel Museo del Louvre.

braccio sinistro riposa su la coscia dello stesso lato; il gomito destro tocca leggermente il polso del braccio sinistro. Col torace si china alquanto in giù, verso la sinistra di chi guarda, anche la testa, i cui capelli, divisi con scriminatura nel mezzo, sono avvolti da un nastro intorno a essa e riuniti e annodati in alto. Il corpo pare pervaso da un leggero brivido, pel quale le membra interscandosi si uniscono strettamente tra loro, in modo però che niente ne resti nascosto e formando una rotondità incantevole (1).

Le varianti, che si osservano nelle varie copie pervenute a noi, non sono molte, e, ripeto, può affermarsi che l'originale nelle sue grandi linee sia stato presso a poco tale quale ce lo mostra la descritta statua.

Ora ci colpisce la somiglianza grandissima esistente tra l'Aphrodite di Doidalses e l'Artemis del nostro gruppo. Nell'una e nell'altra statua era rappresentata una giovinetta nuda, con la gamba destra inginocchiata e con l'altra parimente piegata nel ginocchio, ma toccante il suolo soltanto col piede. Sennonchè, mentre nell'Aphrodite, pel brivido prodotto dall'acqua cadente su le reni, il torace si chinava dolcemente innanzi insieme con la testa e formava una leggiera torsione verso sinistra; l'avanbraccio sinistro posava su a coscia corrispondente e il gomito dell'altro braccio sul polso sinistro, viceversa nell'Artemis il torace era quasi del tutto eretto insieme con la testa e formava una forte torsione verso

(1) Brunn - Bruckmann, 'Denkmäler', n. 434; 'Gazette des Beaux-Arts', XVII (1867-1), p. 314-324; E. Loewy, 'Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik', p. 29; Klein, 'Praxiteles', p. 270, 275; 'Vatican-Katalog', II, p. 680, n. 427, T. 76; Collignon, 'Hist. de la sculpt. gr.', II, p. 583; Loewy, 'La scultura greca', pag. 235; Helbig, op., vol. e loc. cit.; Amelung, 'Führer durch die Antiken in Florenz' (1897), p. 53; Amelung, 'Die Sculpturen des vaticanischen Museums', II (1908), n. 427, tav. 76; 'I Monumenti del Museo Torlonia riprod. in fotot.', I, tav. XLIII, 170.

destra, la mano sinistra era portata per un naturale istinto di pudore verso il pube, la destra si elevava per fermare l'avanzarsi dell'audace cacciatore. Nell'Aphrodite era rappresentata un'azione prolungata e calma, nell'Artemis un momento fuggevole e pieno di forte agitazione.

Ma a malgrado di tali differenze le analogie sono tali da far pensare, che tra' due originali possa esservi stato un qualche collegamento, un qualche rapporto.



Fig. 14 (Dal Ducati, 'L'arte Classica')

Doidalses potè avere predilezione pel motivo della donna nuda accovacciata pel bagno, e però potè essere stato egli stesso autore sia dell'insieme statuario di Artemis sorpresa al bagno da Aktaion, sia della nota Aphrodite. Egli, verisimilmente eseguito il gruppo per qualche parco signorile della Bitinia, compiaciuto della sua Artemis, volle trattare isolatamente il tema della donna nuda accovacciata al bagno, mo-

dificando il noto atteggiamento dell' Artemis in quello di una giovanetta placidamente accoccolata, quale l'abbiamo visto nella statua Vaticana e che si vede in altre. Sennonchè, questa leggiadra giovanetta non poteva più rappresentare Artemis, l'austera vergine dea, che intanto Doidalses aveva osato rappresentar nuda nel gruppo, in quanto che in questo il suo denudamento era richiesto dal mito stesso che veniva espresso. La fanciulla, trasformata in parte nel suo atteggiamento in quel modo che abbiamo visto e isolatamente espressa, non poteva rappresentare altra dea che non fosse Aphrodite.

Rappresentando statuariamente Aphrodite nuda e accovacciata pel bago, Doidalses, è stato osservato da altri, avrebbe tradotto plasticamente un motivo già in uso da molto tempo nella pittura. Sennonchè, pare a me, che, ammettendo invece qual precedente dell'Aphrodite l' Artemis del gruppo statuario, bisogna riconoscere, che anche il motivo della donna nuda accovacciata e nello stesso tempo sorpresa da un uomo potesse avere avuto un precedente nella pittura. Su di una pelike di Camiro, oggi nel museo Britannico (Fig. 14), vaso appartenente a quella breve rinascita che ebbe la ceramica negli ultimi decenni del IV secolo a. G. C., è rappresentato Peleo che sta per impadronirsi di Tetide, occupata a fare il bagno, insieme con le nereidi sue compagne. La fanciulla, tutta nuda, è accovacciata con ambo le gambe e tocca il suolo con le punte ripiegate di tutti e due i piedi strettamente avvicinati. Con la parte inferiore del corpo di profilo a destra, torce alquanto il torace verso sinistra di chi guarda, volgendo la testa verso Peleo, che ne afferra il braccio destro.

Il gruppo del Laocoonte, come è noto, fu eseguito verso la metà del I secolo a. G. C. e quello della Dirce, secondo qualche studioso (1), al principio dello stesso secolo. Se fu

(1) Cfr. Hiller von Gaertringen, in 'Athen. Mittheil.', XIV (1894), 37 sgg.



così, in che modo Doidalses, la cui attività si manifestò almeno in parte sotto Prusia I, re dal 228 al 186 a. G. C., avrebbe potuto sentire l'influenza di quei gruppi? Che forse già prima di Apollonio e di Taurisco la scuola rodia aveva creato analoghi aggruppamenti statuari?

Ma che Doidalses sia stato l'autore del gruppo, è semplicemente una ipotesi, e io non vorrei dare ad essa tanto peso da farle perdere quel pregio che forse può avere. E non escludo, che il gruppo possa essere stato eseguito in qualche officina della stessa Rodi o anche di Pergamo, della cui scuola di scultura quella rodia fu l'ulteriore sviluppo. Lo schema dello Scita arrotante il coltello per scorticare Marsia del noto gruppo pergameno, ricordava, come è stato già osservato (1), quello dell'Aphrodite di Doidalses. Ciò potrebbe indurre a supporre, che come l'accovacciamento del corpo maschile qualche officina pergamena avesse trattato anche quello del corpo muliebre.

Tengo peraltro a far notare, come la somiglianza tra le due statue muliebri originali accovacciate, vale a dire tra quella esprimente Artemis, parte del gruppo che abbiamo tentato di ricostruire, e quella eseguita da Doidalses, e per conseguenza la somiglianza tra le numerose copie e derivazioni marmoree (qualcuna anche enea) di quest'ultima e le copie dipinte non meno numerose dell'Artemis di detto gruppo, nei vari quadri pompeiani e — sarebbe quasi inutile farlo osservare — in moltissimi altri più o meno analoghi eseguiti nel mondo antico e a noi ignoti, pare l'abbiano osservata gli antichi stessi prima di noi.

Nella casa pompeiana detta 'degli Amorini dorati' esiste un quadretto (2) molto interessante sotto questo riguardo. È rappresentato, come nella prima serie dei noti dipinti pompeiani, il solo momento in cui Aktjōn contempla Artēmis al

(1) Ducati, op. cit., 591.

(2) 'Notizie degli Scavi', 1908, p. 40, fig. 7.

bagno (fig. 15). Il fondo esibisce una roccia piena di cespugli, nella quale, verso destra, si apre uno speco stretto, alto, arcuato, con dinanzi delle canne, che lasciano pensare alla presenza dell'acqua. Sul sommo di quella, nella estremità destra, sporge la parte superiore del cacciatore, il quale, col 'pedum' nella sinistra, guarda giù verso Artemis ed eleva la destra in segno di ammirazione. La dea è dinanzi verso sinistra, con



Fig. 15.

accanto, deposte su di un sasso o sporgenza della roccia, le sue armi e le sue vesti. Essa però non è rappresentata accoccolata in una delle note maniere, ma in modo molto diverso. Nuda come sempre, con corona a globetti sul capo, il collo e il petto ornati di monili, di cerchi aurei i polsi e i colli dei piedi, rivolta allo spettatore, è in piedi, e, accor-

tasi di esser guardata da Aktaion, volge gli occhi verso di lui, coprendosi con la sinistra le pudende e avvicinando l'altra mano ai seni, dai quali peraltro resta alquanto al disotto. Senza bisogno di lunga contemplazione chiaramente vedesi, che qui l'autore del quadretto, o di un quadro migliore del quale questo era copia, nel rappresentare Artemis, riprodusse nè più nè meno che l'Aphrodite ellenistica a noi nota principalmente per la copia fiorentina detta la Venere dei Medici, la quale per il suo atteggiamento per dir così pudico ben si prestava a far qui la parte di Artemis. Le varianti introdotte sono ben poche: la dea insiste su la destra invece che su l'altra gamba; la mano destra, che nella statua medicea tocca quasi il seno sinistro, resta al disotto di questo. Questa sostituzione al tipo ovvio dell'Artemis accoccolata, dimostra, che, resasi comune la immagine dell'Aphrodite di Doidalses, e moltiplicate le copie dipinte del gruppo statuuario rappresentante Artemis sorpresa al bagno da Aktaion, coloro, i quali non sapevano nulla dell'origine di queste ultime, vedevano nella figura Artemis nè più nè meno che la copia dell'Aphrodite di Doidalses più o meno modificata, e a tal segno, che qualche pittore ebbe vaghezza, per variare un po' l'ovvia rappresentanza di Artemis, di sostituire alla solita figura, che a lui sembrava copia della nota statua di Aphrodite accovacciata, quella di un'altra Aphrodite, la quale pel suo atteggiamento ben poteva funzionare da Artemis nel momento in cui cercava di nascondere la sua nudità all'audace cacciatore tebano.



