

Offerto dall'Autore

all'illustre Collega  
S. Reinach

# TYRO

IL BASSORILIEVO FITTILE DI MEDMA

E

LA TRAGEDIA DI SOFOCLE



MEMORIA

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

DAL SOCIO ORDINARIO RESIDENTE

GIVLIO EMANVELE RIZZO



*Aut. hand  
1209  
66 P*

NAPOLI

TIPOGRAFIA CIMMARUTA

della R. Università e della R. Accademia

MCMXVIII

Bibliothèque Maison de l'Orient



072996



Tp 756-174

# TYRO

IL BASSORILIEVO FITTILE DI MEDMA

E

LA TRAGEDIA DI SOFOCLE

---

MEMORIA

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

DAL SOCIO ORDINARIO RESIDENTE

GIVLIO EMANVELE RIZZO



NAPOLI

TIPOGRAFIA CIMMARVTA

della R. Università e della R. Accademia

MCMXVIII

---

Estratto dalle *Memorie della R. Accademia di Archeologia, Lettere  
e Belle Arti*. Vol. IV, 1917.

---

*A PAOLO ORSI*

*NELL' ANNO TRENTESIMO  
DELLA NOSTRA AMICIZIA*

*Quest' opera di greca mano, che, plasmata nella duttile creta, ci narra, col linguaggio eterno dell' Arte, di Tyro redenta dal servaggio per la pietà de' figli suoi, Tu l' hai dissepolta dal silenzio dei secoli; e sotto i tuoi auspicî io posi la descrizione che da tempo ne avevo compita. Tuo era, dunque, questo mio scritto; e poi che esso appare in pubblico, ora che la tua Rovereto, redenta dal martirio, torna libera nel nome santo d' Italia nostra, a Te io l' offro e dedico, commemorando le ansie, le speranze, la fede comuni nella guerra liberatrice, e il tuo saldo cuore che non tremò per la casa avita depredata dai Barbari, per lo strazio dei congiunti relegati in servitù durissima.*

*Possa ora confortarci la stessa fede nella nuova grandezza della Patria e nelle sorti migliori degli studî nostri, se i Governanti d' Italia non avran gli occhi fasciati di caligine o, peggio ancora, di procurate bende, dinanzi alla luce di alti ammonimenti che dai secoli fausti e forti di nostra gloria antica splende per illuminare le coscienze torpide.*

*Napoli, 3 Novembre dell' anno primo della Vittoria.*

*G. E. Rizzo*





## I. — CONDIZIONI DELLA SCOPERTA E DESCRIZIONE

Alla prodigiosa attività di Paolo Orsi, il quale, non pago delle ormai celebri ed innovatrici scoperte compiute nella Sicilia orientale, va disseppellendo anche dal suolo egualmente classico e fecondo della *Magna Graecia* quantità grande di piccoli ma preziosi monumenti dell'arte antica, ed esplorando intere città, come Caulonia, dobbiamo la scoperta di un singolare rilievo fittile che gli studiosi di letteratura greca saluteranno con ugual fervore che gli archeologi dell'arte.

Proviene esso dalla necropoli di Medma, riconosciuta e in parte esplorata presso Rosarno, dove lo stesso Orsi ha anche scoperto un grande deposito di terrecotte ieratiche, le quali per importanza di tipi, per finezza e singolarità di tecnica, per relazioni indiscutibili, quantunque ancora oscure, con la grande arte, sono degnissime di osservazione e di studio (1).

Al di sopra di un povero sepolcro, in un'area di m. q. 1,50 (2), si raccolsero i frammenti di un rilievo fittile figurato, di notevoli proporzioni, i quali si vedono ricomposti, senza alcun restauro, nella Tav. I, 2. Questi frammenti, come subito riconobbe l'Orsi, comprendono, nella parte di mezzo e a destra, figure identiche a quelle di una grande matrice fittile (Tav. I, 1), delle dimensioni di cm. 45 × 42, proveniente da scavi fatti presso Rosarno, verso la metà del secolo passato, per opera di Mons. Mincione, vescovo di Mileto, ed ora posseduta dal dott. Raffaele Collóca (3). Essa manca, a destra, di circa un terzo dell'intera composizione ed è inoltre frammentata in basso; la sua tecnica non è molto accurata, ma i particolari della costruzione nel lato esterno meriterebbero

---

(1) Vedi Orsi, *Scavi di Calabria, Supplem. alle Notizie degli Scavi del 1913*, p. 55 ss.

(2) *Not. Scavi*, 1917, p. 39 (relazione sugli scavi

della necropoli di Medma, fatti nel 1914).

(3) *Supplem. alle Notizie s. c.*, p. 58 s., fig. 67.

di esser conosciuti, se io potessi offrirne riproduzioni grafiche, senza le quali ogni descrizione riuscirebbe inefficace.

Suppose l' Orsi che il rilievo scoperto nella necropoli fosse « la positiva della matrice »; ma una più attenta osservazione dimostra che il rilievo fu ricavato da una matrice simile ma non perfettamente uguale, perchè le sagome architettoniche della cornice sono diverse; ed inoltre, da misurazioni eseguite sul calco della matrice, risulta che questa è di circa un decimo più piccola del rilievo. Questo solo fatto basterebbe a dimostrare che matrice e rilievo derivano da un medesimo archetipo, più volte riprodotto con poche differenze nelle sagome architettoniche e in alcuni particolari. Però non per queste differenze soltanto la matrice si allontana dai frammenti del rilievo, ma per tutte le adulterate e corrotte impronte stilistiche delle figure. Era certamente avvenuto che, traendosi una nuova matrice da una « positiva » fittile, la quale era, alla sua volta, di seconda o di terza mano o ricavata da forma stanca, e ripetendosi sempre il necessario lavoro di ritocco da figliuoli mestieranti e frettolosi, le figure non solo avevano gradatamente perduto la freschezza del modellato originario, ma avevan cambiato fisionomia stilistica, come meglio dimostreremo. Anche la minore grandezza della matrice in relazione coi frammenti del rilievo scoperti sul sepolcro di Medma dimostra questa successione di copie, considerando che matrice e calco si restringono e diminuiscono di proporzioni per il prosciugarsi dell'argilla e della cottura. Ho potuto, inoltre, osservare che la matrice Collóca non solo deriva da un rilievo stilisticamente adulterato e stanco, ma è anch'essa stanca per lungo uso.

Nonostante questi difetti, è veramente un caso rarissimo e fortunato che di un monumento così cospicuo si posseggano una copia « negativa » e una « positiva »; ed è poi maggior fortuna che la parte sinistra della composizione, la quale nella matrice manca completamente, sia, almeno in parte, posseduta nei frammenti del rilievo; e, viceversa, nella matrice troviamo parti di due figure che non sono conservate tra i frammenti della « positiva ». Così questi si completano a vicenda con quella, rimanendo incompleta soltanto una delle figure: lacuna, però, non essenziale, quantunque dolorosa.

La ricostruzione grafica provvisoria fu già pubblicata dall' Orsi (*l. c.*, pag. 60, fig. 68), in un fedele disegno schematico di R. Carta; ma io qui la ripresento (Tav. II), da me stesso studiata accuratamente in ogni sua parte, su disegno pregevole anche per la buona intonazione stilistica, eseguito dalla giovine e intelligente pittrice Amalia De Ceglie, che possiede già buon sentimento dello stile antico, in armonica collaborazione con lo stesso Carta, il quale, nello impostare le figure, studiandone dal vero i particolari, ha dato ancora una volta prova di quel suo fine senso di osservazione che lo rende apprezzato collaboratore degli archeologi. Oltre che dei calchi dei principali frammenti del rilievo conservati nel Museo di Siracusa, la disegnatrice si è giovata di un calco della matrice del Dr. R. Collóca di Mileto, dovuto alla cortesia del proprietario e alla grande bontà e alla perizia del Marchesino Enrico Gagliardi, che le antichità della sua patria conosce e studia con nobile amore.

Il rilievo costituisce il lato anteriore di un' arula fittile, le cui misure sono nella lunghezza m. 0,735, nella larghezza m. 0,325 e nell'altezza m. 0,525. Lo stato di conservazione del lato anteriore è dato dalla Tav. I, 2; degli altri lati, privi naturalmente di decorazione, quello posteriore è completo, i fianchi, in frammenti, ma quasi completi

hanno nel mezzo buchi ellittici sia come sfiatatoi nella cottura, sia per servire di presa; il piano orizzontale superiore manca di circa un terzo. L'argilla, per qualità e per il tóno rosso cupo acquistato nella cottura, è identica a quella di tutte le terrecotte di Medma: buon indizio, dunque, di fabbricazione locale. La leggera patina ha dato al rilievo un'intonazione grigio-rossastra.

Arulette fittili di tipo simile erano conosciute, provenienti dalla Sicilia e, più specialmente, dalla Magna Grecia (1), per non parlare di quelle scoperte in altre regioni non greche, come le note arulette della necropoli romana dell'Esquilino, non molto dissimili per le forme tectoniche e per la decorazione (2). Molte altre ne furono recentemente trovate negli scavi di Caulonia, di Locri e della stessa Medma (3). Sono quasi tutte di piccole dimensioni ed ornate con gruppi di animali in lotta, di stile ionico, spesso in ritardo, per la continuazione tradizionale degli stessi tipi o per l'uso prolungato delle matrici: rarissime sono quelle di dimensioni notevoli o con rilievi di carattere mitico (4). Quella di Rosarno, della quale qui trattiamo, è, dunque, un *unicum*, sia per le proporzioni, che per la rappresentazione figurata che ne adorna il lato anteriore.

Le osservazioni dell'Orsi, il quale ha scoperto un buon numero di queste arule, ancora *in situ*, inducono a ritenere vera la sua opinione che esse decorassero l'esterno dei sepolcri, e che occasionalmente servissero a cerimonie funebri e lustrali, che fossero, insomma, destinate al culto che rendevasi sopra le tombe; ma lo stesso dotto afferma che altre di queste arule sono state da lui scoperte anche nei santuari. Importa, intanto, osservare che rappresentazioni di carattere mitico si trovino, in questi monumenti di destinazione funeraria, già nel quinto secolo, se non prima. Io credo, però, che diverso per destinazione, oltre che per materia, debba essere stato il rilievo originale di marmo, dal quale deriva quello di Medma, adoperato per decorare l'ara funebre: ma di ciò dovremo parlare più tardi.

\* \* \*

Le forme tectoniche del rilievo sono precisamente quelle dei rilievi votivi attici degli ultimi decenni del secolo V e del principio del IV (5). Infatti, la rappresentazione figurata è compresa dentro

(1) Kekule, *Terrakotten von Sicilien*, pag. 46 ss.; F. von Duhn, in *Notizie Scavi* 1897, p. 347 ss.

(2) *Annali dell' Instit.* LI, 1879, p. 253 ss., tav. d'agg. P, Q, R.; *Monumenti* XI, tav. 10 e 10<sup>a</sup>. Cfr. Helbig, *Führer durch d. öffentl. Samml... in Rom* I, p. 594 s. (ivi bibliografia).

(3) A Caulonia: *Monum. d. Lincei* XXIII, 1915, p. 744, fig. 25; pag. 750 s., fig. 30 e 31; pag. 763, fig. 39 e 40; pag. 788 ss., fig. 58 a 63. — A Locri: *Not. Scavi*, 1917, pag. 115, fig. 17; pag. 119 s., fig. 24; pag. 149 s., fig. 54. — A Medma: *Not. Scavi*, 1917, p. 53, fig. 27.

(4) Ricordiamo una piccola arula di Cotrone, con rappresentazione di Heracle, Iolao e l'idra di Lerna

(*Not. Scavi*, 1897, pag. 348, fig. 4); una di Locri, lunga m. 0,62, con fine rappresentazione di stile severo della lotta di Heracle con Acheloo (*Not. Scavi*, 1917, pag. 119 s., fig. 24). Quest'arula ed un'altra egualmente scoperta a Locri, lunga m. 0,60, esibente nel rilievo una quadriga in corsa (*Not. Scavi*, 1917, pag. 115, fig. 17) sono le due più notevoli per dimensioni, inferiori, però, a quelle dell'arula di Rosarno. — Figure di carattere mitico si osservano anche in alcune di quelle scoperte nella necropoli romana dell'Esquilino.

(5) Vedi, per esempio, i rilievi del Museo Nazionale di Atene: Staïs, *Marbres et bronzes du Musée National*, 2.<sup>a</sup> ed., n. 1330 a 1335, 1344 a 1346 etc.

inquadrature architettoniche: un listello di base, due pilastri laterali con capitello a gola rovescia ed abaco, una trabeazione composta di epistilio a gola rovescia, simile al capitello, e di cornice in forma di largo listello. Nel campo racchiuso fra i pilastri sta una grande ara che dalla estremità della parte sinistra si prolunga fino a due terzi della superficie, interrotta dalla lacuna del rilievo. I due alari o sostegni (*κρατεῦται*), chiaramente visibili, sono della stessa forma che in alcuni vasi dipinti (1). Sull'ara stanno seduti un giovine e una donna: il giovine, vestito di clamide affibiata sotto la gola, di *pélasos* sospeso dietro la nuca e di stivali con alte suole, stringe nella mano sinistra la guaina di una spada. Gli avanzi di un balteo (*ἀσπίς*) intorno alla cintola sono ancora visibili nel lato sinistro. La figura è disgraziatamente frammentata, ma dal movimento dei muscoli del collo, si può desumere che la testa era rivolta a sinistra di chi guarda; e la mano destra, che certamente impugnava la spada, poggiava sull'orlo dell'ara come desumiamo non solo dal movimento del torace e della spalla sinistra alzata, ma dall'avanzo di tre falangi della mano chiusa, che si vedono presso il fianco, sul pannello che ricopre lo spigolo dell'ara. La donna che gli sta accanto stendeva, come è facile immaginare, il braccio destro dietro il collo di lui, e la mano doveva certo poggiare sulla spalla destra.

Non diversamente vede le originarie linee d'insieme di questo gruppo Paolo Vetri, nome così caro all'arte nostra, che non ha bisogno della mia presentazione. Dopo la lettura di questa Memoria, da me fatta nella nostra Accademia, il collega illustre ha voluto disegnare la ricostruzione che dà, nelle forme di un'arte libera ed elegante, luce nuova e gradita alla mia descrizione (fig. 1, in Tav. agg.).

La figura muliebre è vestita di chitone con lungo rimbocco, stretto alla vita da una cintura, e di un piccolo mantello che le ricopre una parte del seno, ricadendo poi all'indietro, come dimostrano i lembi che ne sono visibili, presso i piedi della figura. La testa, timidamente reclinata sull'omero sinistro, ha i capelli corti, tosati; il braccio sinistro è disteso verso un giovine che sta diritto accanto all'ara, e del quale la donna sostiene, con molle gesto quasi carezzevole, il braccio destro armato di spada. La figura di quest'efebos è quella che maggiormente attira la nostra attenzione: di proporzioni volutamente grandiose, egli sta su di un basso gradino — il βῆμα accanto all'ara (2) — tutto nudo, tranne la clamide che gli scende dalla spalla sinistra: il «telamone» della spada gli attraversa l'ampio e muscoloso torace. Sostenendo il peso della persona sulla gamba sinistra, egli si appoggia a due lunghe aste che seco porta, e volge il viso a destra, guardando intensamente la figura che gli sta accanto. Questa è designata come personaggio di alta dignità dall'abito e dallo stesso aspetto, per la barba prolissa e per i capelli folti che incorniciano

(1) Principalmente nell'anfora di Ruvo (Museo Nazionale di Napoli, Heydemann, 3223) con Oreste in Tauride: *Monum. Instit.* II, Tav. 43; nell'altra anfora anch'essa di Ruvo (Collez. Jatta, n. 259 del *Catologo*), con l'uccisione di Neottolema a Delfi: *Annali d. Inst.* 1868, Tav. d'agg. E; e nell'anfora lucana (*Brit. Mus. Catal.* IV, F, 159) col sacrificio di Ifigenia: Inghirami, *Vasi fittili*, III, tav. 251; *Wien. Vorleget.* Ser. V, tav. 9, 3. Cfr. Fabricius, *De Architectura*

*græca*, 74; e principalmente i materiali raccolti e discussi da Fr. Studniczka, in *Jahrbuch d. Inst.* XXVI, 1911, pag. 92 ss.

(2) Quest'accessorio dell'altare chiamasi più propriamente βῆμα e non θυμέλη, come a qualcuno è sembrato. Vedi, sui molteplici significati della parola θυμέλη, A. Müller, *Untersuchungen zu den Bühnenalterthümern* («Philologus», Supplementband VII, 1), p. 93 ss., specialmente p. 103.

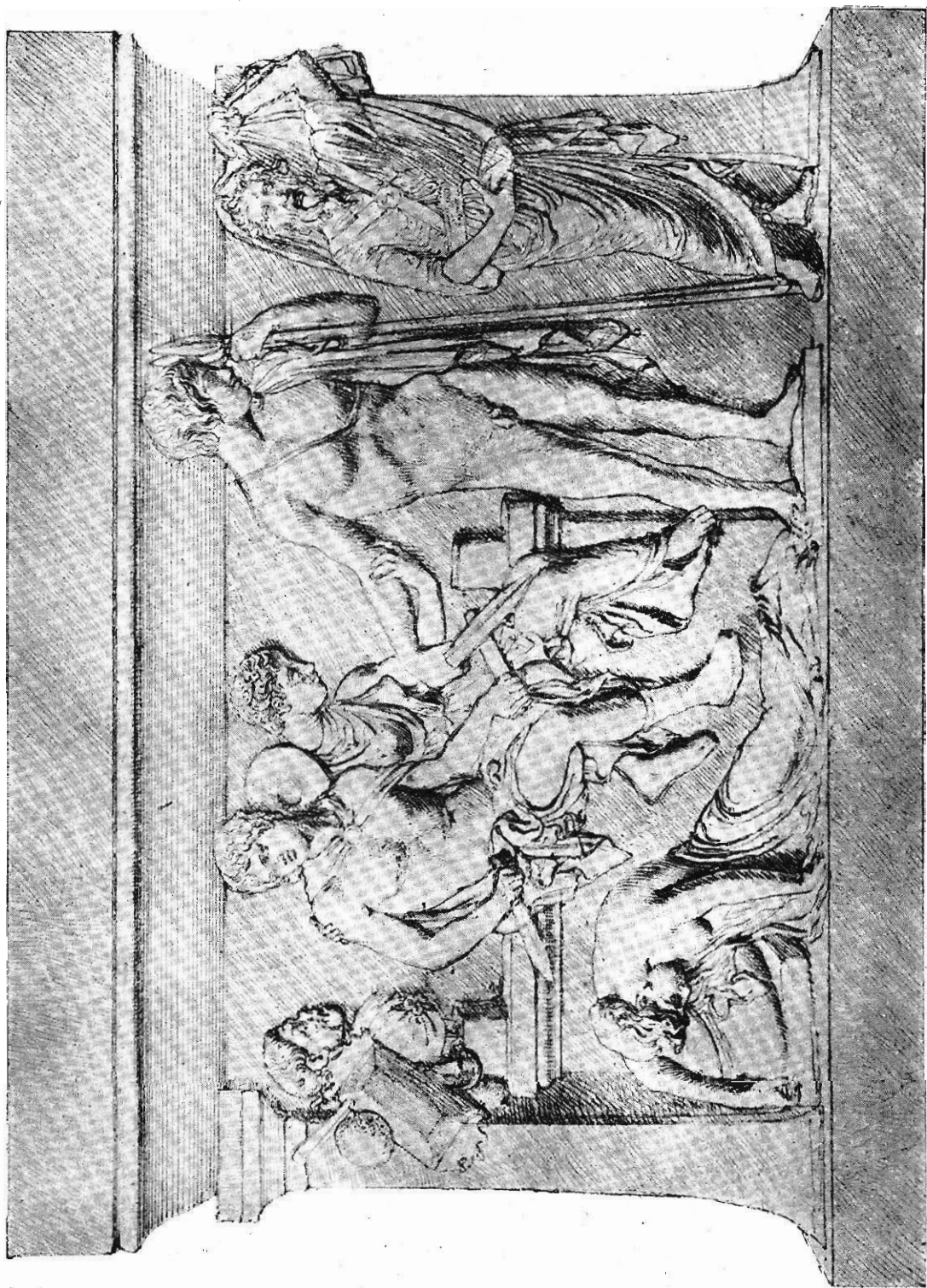


FIG. I — RICOSTRUZIONE DEL BASSORILIEVO DI MEDMA

*Disegno di Paolo Vetri*



l'ampia faccia. Veste un lungo chitone a pieghe sottili, con larghe maniche, stretto alla vita da un cinturone dagli orli rialzati e rigidi, dunque una cintura metallica, ornata sul dinanzi da palmette ioniche contrapposte. Da essa si diparte un doppio balteo in croce, fermato, a metà del petto, da una borchia. Sul chitone è avvolto un ampio *himation* che copre la testa. I piedi sono calzati da alti stivali (ἐμβύζδες) con le rimboccature caratteristiche. Semplice e chiara è l'azione della figura: nel momento stesso di muovere il passo verso destra — si osservi la posizione delle gambe e dei piedi — essa solleva con la mano sinistra lo *himation*, come per velarsi, mentre con la mano destra ne trattiene i lembi ricadenti.

Accanto all'ara, nel primo piano del rilievo, una donna dalle forme piene e mature, con gli abiti scomposti che lascian nudi il dorso e il seno, giace quasi riversa al suolo, rimanendo la parte superiore del corpo sostenuta da un grande « pezzo architettonico » che ha le forme di un capitello dorico capovolto. Osserviamo l'acconciatura delle morbide e folte chiome e l'orecchino di cui è ornata questa bella figura, che l'artista creatore ha segnato col fascino della sua arte, al quale poco toglie l'incuria del copista antico nel riprodurre le estremità degli arti. La mano sinistra, modellata sommariamente, sembra avvolta nel leggero panneggio.

Dietro l'altare, addossata al pilastro che chiude il rilievo a sinistra, vedesi una figura mezzo nascosta da un gruppo di oggetti che si suppongono appesi alla parete laterale, accanto al pilastro. La sola testa rimane visibile; e dobbiamo osservare che l'artista non ha concepita questa figura come vivente e in azione, ma quale immagine o simulacro, poichè non solo appare immobile, ma la parte di essa al di sotto del busto sembra interrotta; infatti le linee del corpo non continuano dietro l'altare. Mancano, inoltre, le braccia, e l'altezza della figura è notevolmente minore di quella delle altre: il simulacro, dunque, ha la forma di un busto. Strano è, poi, il carattere della testa, dalla faccia rincagnata e rugosa, dalla fronte sfuggente, solcata da profonda insenatura, dal naso largo e camuso: caratteri di degradazione fisica che ricordano i tratti dall'artista apprestati alla rappresentazione di Sileni, di Satiri e di speciali « genî » di natura rozza ed agreste.

Non era facile, in principio, identificare il gruppo di oggetti appesi accanto a questa strana figura; ma proprio essi mi han poi guidato alla sicura interpretazione del rilievo. Quindi sapremo, dopo, il loro significato, e vedremo anche che cosa sia il « capitello dorico capovolto », quando dalla descrizione passeremo alla esegesi della singolare rappresentazione figurata. Ma prima di cercare nella tradizione mitica greca e nella sua elaborazione poetica — chè ad esse, non par dubbio, si è ispirato l'artista — vediamo che cosa ci sveli la sola e semplice « lettura » dell'opera d'arte.

Sacro è il luogo nel quale si svolge la scena: lo dice il grande altare che è come il centro di essa. Il momento dell'azione rappresentato dalla donna morente o già morta deve, naturalmente, immaginarsi come avvenuto prima che i giovani armati di spade sguainate fossero l'uno seduto sull'ara, l'altro accanto ad essa. Dunque l'uccisione della donna è opera di questi due giovani, i quali si suppongono venuti di lontano, come dimostrano e il loro abito — la clamide e il pétaso soliti a portarsi in viaggio — e le due lance alle quali uno di essi si appoggia. Chi ha pratica delle rappresentazioni dipinte sui vasi attici e italoti, troverà numerose analogie di efebi che partecipano all'azione, arrivando da lontano similmente vestiti ed armati.

Un secondo momento è quello in cui essi trovano asilo sacro sull'altare inviolabile o accanto ad esso, insieme con una donna dall'aspetto umile, che i due giovani difendono e proteggono. Da chi, se non da quell'uomo di singolari sembianze, vestito di regali insegne, verso il quale si volge minaccioso il giovane diritto accanto all'ara, impugnante ancora la spada? È chiaro, poi, che gli oggetti appesi nel luogo sacro altro non possono essere se non un *anáthema*, un vóto.

## II. — TECNICA E STILE DEL RILIEVO.

Ottenuto il rilievo quasi completamente a stampo, non fu grande, nè scrupolosa l'opera di ritocco che il figulo v'impresse con frettolosi colpi di stecca, nel dividere i particolari delle masse, spesso con incuria che stride pel contrasto fra parti rifinite e quasi perfette ed altre lasciate in un abbozzo quasi informe. Ma di queste parti appena sborzate — si osservino specialmente le mani e le estremità delle gambe con i piedi della donna giacente accanto all'altare — non deve attribuirsi interamente la causa al frettoloso ritocco del figulo, ma in parte anche alle previsioni dell'artista, il quale calcolava sulla policromia che doveva ravvivare, illuminare tutte le figure, dando contorni e rilievi di chiaro-oscuro a molti particolari. Per la parte inferiore del corpo della donna giacente, che l'artista sembra aver trascurato, egli deve certamente aver contato su di un effetto pittorico, che noi possiamo ripresentarci, restituendo, con l'immagine, tutta la composizione alla sua originaria integrità.

Ma, come sopra ho accennato, difficilmente noi sapremmo credere che l'archetipo, dal quale derivano il rilievo e la matrice di Rosarno, sia stato un rilievo fittile, piuttosto che uno marmoreo. Anche il rilievo originale di marmo doveva essere, naturalmente, policromo: perciò l'impossibilità che le copie derivassero da calco diretto e la necessità di ammettere che il « positivo » più antico sia stato rimodellato a mano libera in argilla. Nel passaggio dall'archetipo marmoreo al primo « apografo » fittile e agli altri susseguenti, parecchio della finitezza originaria sarà andato perduto, qualche deformazione dei particolari, specialmente nelle estremità sporgenti, sarà gradatamente avvenuta; ma l'impronta della creazione originaria è rimasta, oltre che nell'armonica ed equilibrata composizione del rilievo, nella vigorosa figura dell'efebo accanto all'ara, nella magistrale linea di abbandono e nel bel dorso nudo della giacente. I frammenti del rilievo sono, senza alcun dubbio, più antichi e devono considerarsi come un apografo abbastanza fedele e assai vicino, cronologicamente e stilisticamente, all'archetipo; però tra questo apografo e quello da cui deriva la matrice Collóca, dobbiamo supporre parecchi altri intermedi. Le figure, nei movimenti e nelle forme della composizione, sono naturalmente rimaste quali erano nell'originale; ma la progrediente adulterazione stilistica è in ispecial modo evidente nelle teste, nel modo in cui sono trattati gli occhi, le sopraciglia, il naso e la bocca. Un confronto fra la testa della figura barbata conservata nel rilievo con quella dello stesso personaggio nella matrice può riuscire molto istruttivo (fig. 2). La matrice ha, perciò, un valore principalmente tipologico, laddove i frammenti del rilievo ci danno una migliore idea dello stile dell'archetipo.

Come le forme tectoniche, così quelle stilistiche ci richiamano all'arte attica della fine del secolo V, poichè nel rilievo di Medma è facile osservare quelle caratteristiche

di tecnica e di stile largamente diffuse nella maggior parte dei rilievi votivi attici, nei quali perdura, sino alla metà del secolo IV, quella tradizione artistica formatasi nelle officine feconde dei grandiosi e lunghi lavori del Partenone, ai quali dovettero, naturalmente, prender parte numerose schiere di scultori e di esecutori tecnici. Furono essi che, educati alla scuola del sommo artefice, propagarono per l'Attica e per altre regioni della Grecia quello stile caratteristico, del quale il nostro rilievo conserva moltissime impronte.

Sono infatti di quell'arte e di quell'età — oltre la stessa tecnica del rilievo basso — la serena nobiltà, la grazia discreta del disegno, il movimento formale e psicologico ap-



Fig. 2. — Testa del « Re »: dal rilievo originale e dal calco della matrice.

pena percettibile nelle teste, come in quella della donna morente, e tutte le particolarità stilistiche del nudo e del panneggio. Così i capelli trattati a cordoni ondulati e divisi, e gli occhi dalle ciglia carnose, nel cui disegno c'è ancora qualche traccia dell'arte severa. Nè meno caratteristiche sono le vesti che aderiscono al nudo e ne seguono le forme, in pieghe sottili ed organiche, quelle vesti « translucente », il cui stile, derivato forse dalla tecnica pittorica, fu nelle delizie dei grandi maestri attici e dei loro seguaci ed imitatori.

Di particolare attenzione è degna la vigorosa figura dell'efebo accanto all'ara: la ponderazione del corpo su una delle gambe, la sinistra, con la destra ripiegata e in riposo e la conseguente inclinazione del fianco, l'ampio e forte torace dai grandi pettorali spianati e con tutti i muscoli dai contorni precisi, la testa dai capelli scendenti in folte ciocche ad ombreggiare la fronte, le tempie e la nuca, tutti questi caratteri ci richiamano a noti « schemi » della statuaria greca della seconda metà del quinto secolo; e la testa,

specialmente, ricorda, per il tipo, sculture nelle quali è stata giustamente riconosciuta la fusione di elementi dell'arte fidiaca con altri dell'arte di Policleto, come la bellissima testa efebica di bronzo della Gliptoteca di Monaco, e specialmente una testa marmorea del Museo di Berlino, provenienti entrambe dalla Magna Grecia (1).

Ma i caratteri stilistici assai meglio possono cogliersi, per la freschezza della conservazione del rilievo originale, certamente molto vicino all'archetipo, nella bella testa del « Re », dalle forme larghe e nobili, dall'aspetto grave e maestoso. Propri dell'arte del ciclo fidiaco sono i capelli, le cui masse a cordoni ondulati si gonfiano accanto alle tempie e sfuggono in riccioli svolazzanti, e le fluenti ciocche della barba trattata con egual maestria (2). La purezza dello stile originale conservano anche gli occhi, dal bulbo ampio, dalle ciglia spesse e rilevate.

Una parola, in fine, per la testa satiresca del « simulacro » con caratteri così crudamente realistici, che non possono sembrare strani nell'età alla quale abbiamo attribuito il rilievo, pensando alla testa del Marsia di Mirone, per citare soltanto un esempio della grande arte, e senza discendere ai vasi dipinti.

Questo carattere prevalentemente attico non deve destar sorpresa in un'opera d'arte trovata ed eseguita nell'Italia meridionale. Dalla fine del secolo VI, e forse prima, a giudicarne dai sicuri riflessi della grande arte in quella piccola e industriale, impera in queste regioni una forte corrente di arte ionica, della quale i soavi *pinakes* fittili di Locri (3) sono la più bella e ancora non interamente valutata conferma. E della medesima corrente, in un periodo posteriore di transizione dall'arte arcaica declinante al pieno e maturo fiore dell'età fidiaca, è celebratissimo rappresentante in Magna Grecia il Samio-Reggino Pitagora, della cui arte nulla sappiamo, oltre i vuoti, per quanto numerosi, accenni nelle fonti, e a malgrado dei ripetuti e non meno vacui tentativi, per svelarne il mistero. Segue l'impero, sembra incontrastato, dell'arte attica, la cui diffusione nell'Italia meridionale, che si è voluta ricollegare con la fondazione di Thurii (444/3 av. Cr.), è stata già studiata specialmente nei tipi monetali e nelle più antiche ceramografie italiote tra la fine del V e il principio del secolo IV (4). Ma i riflessi della grande arte e di queste correnti etniche e commerciali nelle terrecotte, che numerosissime si trovano nella Magna Grecia e specialmente a Medma, è ancora argomento di ricerca che forse alletterà i nostri giovani studiosi d'archeologia e d'arte (5).

(1) Furtwängler, *Beschreib. der Glyptothek*, 2<sup>a</sup> ediz. n. 457 (ivi la bibliografia); *Beschreib. d. ant. Skulpt.* (Berlino), n. 479; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griech. u. röm. Skulpt.*, tav. 504 [testo di P. Arndt]; Kekule, *Griech. Skulptur*, 2<sup>a</sup> ediz. p. 162. Vedi su queste ed altre teste simili, in relazione con l'arte attica e con quella di Policleto, le osservazioni di A. Furtwängler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 507 s., e di P. Arndt, *l. s. c.*

(2) I confronti potrebbero essere numerosi; ma vedi Furtwängler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 88 ss., anche per l'acconciatura dei capelli della donna morente.

(3) *Ausonia* III, 1908, pag. 136 ss. [Quagliati];

*Bollettino d'Arte* 1909, pag. 406 ss. [Orsi].

(4) Furtwängler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, pag. 143 ss.

(5) Vedi intanto ciò che ne ha scritto l'Orsi, in *Not. Scavi Supplem.* 1913, pag. 131 s., dopo aver pubblicato ed illustrato non poche, ed alcune importantissime, terrecotte di Medma; ma egli stesso conchiude che « per svolgere questa dimostrazione necessita estendere le analisi ad altre terrecotte rosarnesi, entrando in sottili disquisizioni, non adatte all'indole delle *Notizie* ». Sulle supposte relazioni tra una testa fittile di Rosarno e l'Auriga di Delfi, vedi le osservazioni di F. von Duhn, in *Ausonia*, 1913, pag. 39 ss., fig. 3 e 4.

Il rilievo di Rosarno è, dunque, uno dei più insigni monumenti di codesta penetrazione e diffusione dell'arte attica, non solo, ma, come nel seguito sapremo, anche del teatro attico, che destò, fra gl'Italiani, così largo amore, del quale troviamo riflessi molteplici nell'arte popolare dei ceramografi.

### III. — ESEGESI DELLA RAPPRESENTAZIONE FIGURATA.

Se il rilievo di Rosarno ha notevole importanza per le forme, per lo stile, per la sua stessa destinazione nella necropoli, valore e significato di gran lunga maggiori ha il soggetto: quel contenuto, cioè, ideale e poetico, la cui conoscenza sarà feconda di sicuri risultati, non solo per il mito in se, ma per la storia della tragedia greca. Singolarissima essendo, anzi unica, questa rappresentanza figurata, la sua esegesi non appariva facile: ed io devo dichiarare che poche volte un monumento dell'arte resistè così a lungo a svelarmi il suo secreto contenuto di pensiero, che chiaro poi mi si svelò, rileggendo i frammenti delle perdute commedie di Menandro, come dirò tra non molto.

Che se altri si era illuso di aver dato del rilievo di Rosarno un'interpretazione dommatica, pronunziando sulla relazione provvisoria del benemerito scopritore e sui primi accenni esegetici, giudizi ingiustamente severi e parole di assai più ingiustificabile orgoglio, la santità della Morte vieta a me di proludere a questa esegesi con parole che sarebbero state — ed erano — giustamente severe. Me ne astengo, ora che questa Memoria, già scritta da più che un anno, appare in pubblico con troppo lungo ritardo, per malaugurati impedimenti che non dipendeva dalla mia volontà rimuovere, e che ancora oggi, in parte, perdurano. Ma per la verità della scienza e per quella giustizia che si rende anche ai vivi, oltre che ai morti, non devo tralasciare alcune osservazioni preliminari, che compendierò nel modo più rapido che mi sarà possibile.

Paolo Orsi aveva dato, nelle *Notizie degli Scavi* sopra citate, una prima, breve relazione del rilievo di Rosarno, con queste esplicite riserve: « Questo insigne monumento della coroplastica italiana, di cui si dà qui una riproduzione al tutto provvisoria, quanto è bello nei rispetti dell'arte, altrettanto è oscuro e controverso circa al contenuto. Esso abbisogna di ulteriore e profondo esame analitico ed esegetico, che sarà soltanto possibile allora che sia compiuto il restauro della positiva, e la reintegrazione in gesso delle parti in essa mancanti ». — Ma Luigi Savignoni, immaturamente rapito ai nostri studi, stimò superfluo attendere, e pubblicò una dotta monografia (1), per sostenere che nel rilievo fosse rappresentato il mito della purificazione delle Pretidi.

E fin qui, poco male; — però egli premise alla sua esegesi alcuni acri appunti contro l'Orsi e contro il Carta, accusandoli di errata « lettura » e di imprecisa o falsa riproduzione del rilievo, che il Savignoni — si noti — non aveva mai veduto, nemmeno in fotografia. Nè l'Orsi, nè il Carta hanno, certo, bisogno delle mie difese; ma poichè è stata affidata a me la pubblicazione ed illustrazione del rilievo di Medma, mi corre l'obbligo di mettere, come si dice, le cose a posto. Basta, del resto, il confronto delle fotografie qui riprodotte (Tav. I) col disegno pubblicato nelle *Notizie*, per dimostrare, a

(1) *Ansonia* VIII, 1915 (pubblicato nel 1916), p. 145-178 (sul rilievo di Rosarno, da pag. 166 in poi).

chiunque voglia e sappia « leggere », che questo disegno è sommario, ma fedele; e se vi mancano particolari ed effetti, se esso è inadeguato, anche troppo, all'importanza e alla bellezza del monumento, ciò si deve al suo carattere di provvisorietà, espressamente confessato dallo stesso Orsi.

Qualche esempio tipico del fondamento e dei motivi, dirò così, psicologici di codeste accuse, lo darò tra breve. Ma non l'Orsi e il Carta soltanto sono i responsabili contro i quali si lanciano rimproveri ora altezzosi ora ironici; poichè il Savignoni, quantunque non provocato, si era permesso di chiamare in causa anche me, reo di aver proposto all'Orsi, che mi aveva interpellato, alcune mie prime impressioni sul rilievo di cui si parla. La lettera ch'io scrissi all'Orsi, e che non supponevo destinata alla pubblicità, non era certamente frutto di lunga meditazione e di studio profondo, come la Memoria del Savignoni; e le mie prime impressioni, perciò, potevano essere — ed erano, infatti — errate. Non solo mancavami l'autopsia del monumento, ma lo stesso disegno ricostruttivo del Carta, pubblicato nelle *Notizie*, erami affatto ignoto, poichè non avevo visto che alcuni « schizzi » incompleti di singole parti del rilievo. Onde non avevo taciuto allo stesso Orsi che nella rappresentanza figurata c'erano « particolari oscurissimi », limitandomi a dire che trovavo « elementi di composizione simili » tra il rilievo e un gruppo di vasi dipinti riproducenti il mito delle Vergini Locresi. E così poca importanza attribuivo io stesso a questa prima reminiscenza esegetica, che soggiungevo: « Un'altra possibilità che andrebbe studiata con calma sarebbe quella della scena di un'Antigone posteuripidea etc. » (1).

Or se io avessi creduto conveniente pubblicare la parte polemica di questo mio scritto, si sarebbe visto che il mio accenno ipotetico al mito delle Vergini locresi era, in fondo, meno... inverisimile che la diffusa e ponderata esegesi del Savignoni, la quale mi appariva già assolutamente errata all'assoluta lettura del rilievo (2). Del resto, se

(1) Vedi le *Notizie di Scavi* s. c., p. 61. — Se già prima avevo l'intenzione di studiare il rilievo di Medma, più ardente sorse in me il desiderio di trovarne la vera e definitiva interpretazione; e c'ero riuscito, poichè questa mia illustrazione del singolare monumento era già sicuramente delineata nello inverno del 1917 e quasi interamente scritta nel giugno di quell'anno. Allora, appunto, ne diedi notizia all'Orsi, pregandolo che volesse provvedere per una riproduzione migliore e definitiva. Egli mi rispose, con cartolina postale del 5 luglio 1917, dichiarandosi lieto di ciò che io gli comunicavo sul rilievo di Medma, che metteva a mia « completa disposizione » per una monografia che avrei dovuto pubblicare nei *Monumenti dei Lincei*; — e soggiungeva: « Ma quanto a riproduzioni, non me ne devi parlare prima dell'inverno 1918, poichè il Carta... è sovraccarico di lavoro. Siamo dunque intesi! » — Codesti lavori, certamente più urgenti ed assai lunghi del Carta, durarono anche più del previsto; sì che fino ad ora non si è potuto non dirò compiere, ma nemmeno iniziare quel restauro del monumento, che deve necessariamente prece-

dere la riproduzione fotografica definitiva, che io avrei desiderato pubblicare. Per queste ragioni, e perchè il mio lavoro non continuasse a rimanere ancora troppo a lungo inedito, ho dovuto contentarmi di fare eseguire il disegno nel modo che sopra ho detto.

(2) Qualche esempio: per trovare una terza Pretide, il Savignoni suppone un'altra figura seduta sull'ara, nella lacuna che il rilievo presenta a sinistra, ma nella quale non c'è, materialmente, posto per tale figura necessaria ai fini esegetici del S. (cfr. pag. 170 e 172 dello scritto s. c.). — Le Pretidi, secondo la tradizione esiodica, « perdettero il leggiadro fiore di giovinezza — ... e dalle belle teste caddero le chiome foltissime » (p. 147); onde il S., avendo bisogno di due teste senza capelli, trova la seconda nella donna giacente accanto all'ara, la cui chioma non potrebbe esser più ricca e più accurata. Si noti che il S. (pag. 176) « ha lasciato per la fine questa considerazione, come quella che stimata a convincere ogni dubbioso [della sua esegesi], se ancor ve ne sia » [??!...].

Personaggio essenziale in una rappresentanza figurata re-

la mia esegesi avrà la virtù di persuadere, l'altra perderà *ipso facto* ogni suo valore: onde io posso risparmiarmi la fatica di demolirla, per fabbricare sulle sue rovine la mia.

Mi affretto, piuttosto, a seguir la via che condurrà alla sicura interpetrazione del rilievo di Medma; ed affermo in principio che in esso è rappresentata l'uccisione di Sidéro, compiuta da Pelia e da Néleo, nel *témenos* di Hera, e la liberazione della madre Tyro, presente Salmóneo; affermo che quest'opera d'arte di eccezionale valore e significato è ispirata ad una tragedia perduta di Sofocle, la *Tyro*, nella quale il poeta trattava quella parte del mito, del cui contenuto qui premetto un cenno brevissimo.

Il luogo veramente classico, e tutto fresco e lucente di omerica bellezza, sul mito antichissimo di Tyro, è quello dell'Odissea (XI, v. 235 ss.), che giova richiamare, come richiamerò, rapidamente, quelle altre fonti poetiche e mitografiche, necessarie per la piena intelligenza del rilievo. È la bella Tyro, progenie di Salmóneo, che prima si presenta ad Odisseo, fra le ombre delle eroine nello Hades; e il poeta ci narra come essa si innamorasse del divino Enípeo, tra i fiumi bellissimo, presso le cui vaghe correnti aggirandosi la fanciulla, la vide Poseidon, e, prese le sembianze di Enípeo, si giacque con lei, alla foce del vorticoso fiume. Una purpurea onda, simile a monte, si piegò intorno e nascose il Nume e la fanciulla mortale, cui egli disciolse il cinto verginale, e le diffuse per le membra dolce sopore. Così nacquero Pelia e Néleo, della cui sorte futura, prima che essi diventassero re di Iolco e di Pilo, nulla pare che sappia il poeta dell'Odissea: Poseidon, infatti, svelandosi a Tyro, l'esorta a nutrire e ad aver cura della prole gemina che da quell'amplesso sarebbe nata.

Ma esisteva una tradizione diversa, conservata da tardi mitografi, e della quale la più antica redazione letteraria che ci sia dato conoscere risale a Sofocle. La bella Tyro, cioè, espose i due bambini (1), dentro una culla in forma di *σκάφη* (2); e i gemelli furon trovati ed allevati da pastori (3). Intanto Salmóneo, padre di Tyro, morta la moglie Alkidike, sposa Sidéro (4), che a Tyro fu matrigna dal nome e dal cuore ferreo (5), per i gravi maltrattamenti ed oltraggi che crudelmente le infliggeva (6). A Pelia e a Néleo, già cresciuti e forti, il pastore che li aveva allevati disvela la loro origine, e consegna gli oggetti di riconoscimento trovati insieme coi bambini esposti (7). Così ai figli, che ne vanno in cerca, riesce di ritrovare la madre e di esser da lei riconosciuti, presso il pozzo

Intesa al mito della purificazione delle Pretidi è, senza dubbio, Melampo, assente il quale tutto l'edificio « esegetico » sarebbe crollato; e il S. lo trova nella figura barbata del lato destro del rilievo. Però Melampo, sia nella tradizione letteraria, che nei due monumenti figurati relativi a questo mito, è rappresentato in atto di compiere riti catartici, azione che nessuno potrebbe riconoscere nella figura del nostro rilievo: nessuno, ma... non chi sappia « leggere » i monumenti come il S.. Infatti il nostro esegeta trova che questo Melampo... balla e il suo ballo è catartico (pag. 173 s.). Non importa che nell'atteggiamento della figura nulla ci sia che possa far pensare ad una danza, sia pur grave, religiosa, catartica: era Melampo, e doveva, perciò, ballare.

(1) Apollod. I, 9, 8; Schol. Lykophron. ad v. 175.

(2) Schol. ad Aristophan. *Lysistr.* v. 138.

(3) Menandr. *Epitrep.*, v. 108 ss. [Sudhaus]; Apollod., *l. c.*; Schol. Iliad. X, 334; Schol. Lykophron. *s. c.*

(4) Diod. Sic. IV, 68; Apollod., *l. c.*

(5) Aristot. *Rhetor.* II, 25, p. 1400 b.; e cfr. *T. G. F.* [Nauck, 2.<sup>a</sup> ed.], p. 274, fr. 597.

(6) Questo è il « motivo » che torna spesso nelle fonti. Vedi, oltre i luoghi citati di Diodoro e di Apollodoro, *Anth. graeca* III, 9 (*Epigramm. Cysic.*); Polluc. *Onom.* IV, 141; Aelian. *de nat. anim.* XI, 18 (= fr. 598 Nauck).

(7) Menandr. *Epitrep.* *s. c.*

di un santuario, dove essa, costretta a lavoro servile, andava ad attinger acqua (1). Il riconoscimento avviene per mezzo della *skáphe* (2), nella quale i gemelli erano stati esposti, e che essi con sè portavano insieme con gli altri contrassegni. Per salvare e vendicare la madre oltraggiata e torturata, ricercan la matrigna Sidéro, rifugiatasi nel *témenos* di Hera, e la uccidono presso l'altare (3).

Questo è il mito, come è possibile ricostruirlo dalle varie fonti, non dal solo Apollodoro, che ce ne ha conservato il nucleo essenziale; e vedremo come esso derivi, nella sua seconda parte, dalla tragedia perduta di Sofocle (4).

\* \* \*

Sembra quasi sorprendente che di un mito così bello e pietoso, così caldo di sentimento umano, non sia rimasta nell'arte greca — a giudicarne dai monumenti figurati giunti fino a noi — quasi nessuna traccia.

Infatti, è appena possibile ricordare, per la prima parte del mito, una statuetta fittile greca, rappresentante Tyro seduta sulle rive dell'Enipeo, con accanto i gemelli deposti nella culla, statuetta della quale dirò tra non molto (5). Nella pittura di un vaso greco, rappresentante una donna che fugge verso un altare, inseguita da un giovane armato di spada, mentre dalla parte opposta, dietro l'ara, un'altra donna alza le braccia come spaventata, Otto Jahn volle riconoscere Sidéro che fugge verso l'altare di Hera, inseguita da Pelias; ma i personaggi e l'azione rappresentata non hanno caratteri tali che questa interpretazione possa dirsi, se non sicura, almeno probabile (6). Solo un'eco è a noi giunta dell'ispirazione che all'arte greca aveva dato la leggenda di Tyro; eco debole, a dir vero, nei pochi versi di uno degli « Epigrammi Ciziceni » dell'*Anthologia Palatina* (III, 9), composti, come è noto, da un assai mediocre poeta, per dichiarare i rilievi scolpiti sulle *columnae caelatae* del tempio di Apollonide a Cizico, nei quali erano rappresentati i più insigni esempî di amor filiale. Il nono epigramma si riferisce, appunto, al mito di Tyro, e noi avremo, tra breve, migliore occasione di parlarne (7).

(1) Specchio etrusco iscritto ed altri, dei quali parleremo tra breve.

(2) Aristot. *Poet.* XV, p. 1454 b; Schol. Aristoph. *Lysistr.* v. 138. Cfr. gli specchi etruschi.

(3) Apollod. e Schol. Lykophr. *s. s. c. c.*

(4) È noto dalla tradizione dei grammatici che Sofocle aveva scritto due tragedie col nome di *Tyro*; ma non è possibile sapere se la seconda fosse una posteriore redazione della prima, o se trattasse, invece, un'altra parte del mito. Ammettendo questa seconda congettura, è molto difficile, anzi impossibile, giudicare, dai pochi e brevi frammenti superstiti, quale fosse il contenuto mitico della seconda tragedia. Vedi le osservazioni di R. Engelmann, *Archaeol. Studien zu den Tragikern*, Berlin, 1900, p. 45, il quale crede che materia della prima *Tyro* sia stata quella adombrata da Hygin. *Fab.* 60 (cfr. *fab.* 230 e 254).

(5) *Jahrb. d. Inst.*, VI, 1891, p. 61 ss., tav. II [P. Wolters].

(6) Questa pittura vascolare fu pubblicata da Raoul Rochette, *Monum. inéd.* tav. IV, 1, pag. 16, da una raccolta di disegni inediti di vasi greci formata dal Millin e conservata nella « Bibliothéque du Roi ». L'editore vi riconosce Peleo e Teti. Cfr. l'interpretazione, non documentata, di Otto Jahn, in *Archaeol. Aufsätze*, p. 149 ss. Un'altra pittura simile nello schema della composizione può ora citarsi: quella, cioè, di uno skyphus, scoperto nella necropoli di Locri, esibente le figure di una donna che fugge verso un'ara, inseguita da un efebo armato di due lance. (P. Orsi, *Scavi di Calabria*, in *Not. Scavi* 1917, pag. 113 s., fig. 15). Io credo, però, che nessun significato specifico possa riconoscersi in queste « scene d'inseguimento ».

(7) Il tempio nel quale erano codesti rilievi deve

Ora è necessario, per spianarci la via all'interpretazione del rilievo di Medma, premettere un breve elenco descrittivo dei monumenti figurati, nei quali si possa sicuramente riconoscere il mito di cui parliamo. Non sono molti e sono esclusivamente di arte etrusca, cioè non greca nella sua ultima espressione formale, quantunque di derivazione o di ispirazione originaria ellenica.

A. — Specchio etrusco, già della Collezione Borgia a Velletri (fig. 3), ora nel Museo Nazionale di Napoli: Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, vol. II, tav. CLXX (testo, vol. III, pag. 164 s.) (1).

Celebre per gli studi dei nostri antiquari ed archeologi, tra il secolo XVIII e i primi decenni del XIX (2), questo specchio deve stare a capo dell'elenco, perchè le iscrizioni accanto alle figure rendono sicura l'interpretazione del soggetto rappresentato. *Tyria* (Tyro), che tiene nella mano destra una situla dalla corda ancora avvolta, esprimendo sorpresa, come indica il gesto della mano sinistra, parla con un giovine tutto nudo, *Pelias*, armato di lunga asta, il quale regge con la sinistra abbassata un oggetto concavo, dai bordi rialzati. Dietro *Tyria*, seduto su di una roccia ed appoggiato con le due mani ad un'asta, sta un altro giovane seduto *Nele* (Neleus). Vedesi a destra un puteale, sul cui orlo l'iscrizione *tere*; e dietro il puteale una figura a mezzo busto, avvolta in panneggio, dal quale spunta una parte della mano destra, accennante in basso. Dunque non v'ha dubbio sul soggetto in generale: Tyro tra i due figli Pelia e Néleo; ma quale il vero significato della scena?



Fig. 3. — Specchio etrusco. — Napoli, Museo Nazionale  
(Disegno di A. De Ceglie)

riferirsi all'età di Tolemeo Filadelfo, circa il 295 av. Cr.; ma gli epigrammi, di disuguale lunghezza, non eran certo destinati, anche per questa ragione di spazio, ad essere incisi sugli *στολοπινάκια*. Sembra che essi appartengano al genere letterario delle *ἐπιγράμματα*, e dovrebbero, quindi, riferirsi ad un'età più tarda che quella del tempio.

(1) La riproduzione data del Gerhard, collazionata

col monumento originale nel Museo di Napoli, mi è risultata infedele in molti particolari, oltre che nell'intonazione stilistica. Migliore è certamente quella data dallo Iughirami, più sotto citata. Ma io ho creduto necessario un nuovo disegno, con ogni diligenza lucidato dall'originale.

(2) I. B. Passeri, in A. F. Gori, *Museum etruscum*, vol. III, tav. 19, L. Lanzi, *Saggio di lingua*

Fu il Lanzi che, dopo le sviste dei più antichi editori di questo specchio, e dello stesso E. Q. Visconti, stabilì l' esegesi di un particolare importantissimo, con sicura dottrina e in modo definitivo. Egli, infatti, richiamandosi allo scolio al v. 138 della *Lysistrata* di Aristofane, e istituendo un confronto persuasivo con l'ultima parte dello *Jon* di Euripide, cñiari il momento dell' azione rappresentata: Pelia e Néleo, seco portando, come contrassegno, la *skaphe* dentro la quale erano stati esposti, sono riconosciuti dalla madre Tyro (1).



Fig. 4. — Specchio etrusco. — Roma, Museo Gregoriano.

e sia a questo particolare, sia all' altro della figura a mezzo busto darà nuova luce l' esegesi del rilievo di Medma. Quanto alla parola *fere*, interpretata in modo vario dagli antichi

A maggiori discussioni ha dato luogo la parte sinistra della rappresentanza figurata e l'iscrizione *fere*. Quello che noi abbiamo chiamato puteale, accettando un' interpretazione diventata sicura per il confronto con altri monumenti congeneri che qui esporremo, era stato ritenuto un' ara e la figura su di essa come una protome di Giunone o come la figura di Sidéro, rifugiata dietro l' altare (2). È chiaro che Tyro, la quale regge nella sinistra abbassata la situla dalla corda ancora avvolta, va ad attinger l' acqua dal pozzo;

pubblicate da Fr. Inghirami, *Monum. etruschi*, tom. II, p. 647-656; e quasi nulla esse hanno perduto, ancor oggi, del loro valore.

(1) Il Lanzi espose l' esegesi dottissima ed acutissima dello specchio, rispondendo al Visconti (*Mus. Pio-Clement.* s. cit.), in un' opera rimasta inedita. Le pagine che ci interessano furono trascritte dall' autografo e

(2) È importante eseguire le questioni esegetiche su questa figura: per Giunone la tennero il Passeri e il Lanzi (nel *Saggio* s. c.), per Sidéro il Visconti, alla cui opinione si accostò poi il Lanzi, nel luogo s. c. pubbl. dallo Inghirami, *Mon. etr.* II, p. 649. — Cfr. Gerhard, *Gesamm. Akad. Abhandl.* I, p. 318, n. 67 e p. 371 (figura di *Iuno Pelasgica*). Ma noi non dobbiamo qui addentrarci nell' esame di tale questione.

pubblicate da Fr. Inghirami, *Monum. etruschi*, tom. II, p. 647-656; e quasi nulla esse hanno perduto, ancor oggi, del loro valore.

o

esegeti prima citati (1), io credo probabile che essa sia una semplice designazione generica del « simulacro » (2).

B. — Specchio etrusco trovato a Bomarzo (fig. 4), già nella collezione Falcioni a Viterbo, ora nel Museo Gregoriano etrusco del Vaticano: Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, vol. V [*bearb. von A. Klügmann u. G. Körte*], tav. 89, pag. 111.

Lo schema della composizione presenta grandi analogie con quello dello specchio A: il puteale, invece che a sinistra, vedesi nel mezzo dell' incisione, e accanto vi sta Tyro, che regge nella mano sinistra la corda a cui è sospesa la situla. Ai due lati Pelia e Néleo parlano con la madre ed ascoltano; Pelia porta, appesa ad una corda, la *skaphe*, la cui forma è più precisamente delineata che nello specchio precedente. Dietro il puteale sta un' alta erma, col capo coperto da un *pétasos* alato, avvolta in panneggio dal quale spunta la mano destra (confronta la figura simile nello specchio A). Nello sfondo della scena vedonsi due colonne, che accennano certamente al tempio di Hera, dinanzi al quale svolgesi l'azione.

L'opinione dell'editore dello specchio che queste colonne non indichino affatto ciò, e che Tyro, in contraddizione con le testimonianze letterarie, non sia da considerare come serva del santuario, sarà dimostrata falsa dall' esegesi del rilievo di Rosarno; ed è anche falso che l'erma dietro il puteale null'altro sia che una figura « riempitiva », imposta da ragioni di spazio, e priva, perciò, d'ogni significato (3). Bastava già il confronto con la figura analoga nello specchio A, per impedire questa affermazione, la quale sarà, anch'essa, dimostrata arbitraria dall' esegesi del nostro rilievo.

Se lo specchio del Museo Nazionale di Napoli ha il grandissimo pregio delle iscrizioni accanto alle figure, onde l' esegesi non consente dubbî di sorta, questo di Bomarzo ha maggior valore d' arte e più fedelmente, forse, ci conserva gli elementi della composizione originaria, quale doveva essere nell' archetipo da cui questi due specchi e tre altri, finora noti, derivano. Naturalmente, dato il carattere di quest' arte industriale e l'abitudine degli incisori, i quali talvolta copiavano assai liberamente modelli che non comprendevano — come spesso è stato riconosciuto sia negli specchi, che in altre opere dell' arte etrusca — troviamo alcuni particolari adulterati, appunto perchè incompresi. Tale deve suporsi la testa dell' erma col *pétasos* alato, che potrebbe essere un *Hermes* nella falsa concezione dell' incisore, che nulla capiva del significato di quel simulacro (*stere*).

(1) Il Lanzi, *Saggio s. c.* II, p. 480 intendeva *sacrum*; il Visconti (*l. c.*, p. 276 ss.), senza alcun fondamento glottologico, voleva che la parola fosse da identificare con *Flora* e questa con Giunone; ma il Lanzi (*apud* Inghirami, *op. cit.* II, p. 652 ss.) rispondeva con argomenti che ancor oggi non hanno perduto interamente il loro valore. L'opinione del Lanzi è seguita dal Gerhard, *Ges. Akad. Abhandl. l. s. c.* (*stere* sarebbe « Votivbezeichnung »).

(2) Vedi Corssen, *Sprache der Etrusker*, I, p. 499 (ricollega la parola a *stare*; *stere* = *opus statum*), e cfr. Engelmann, *op. cit.*, p. 43, (comunicazione scritta del Deecke: « Das Wort *stere*, gewöhnlich *steres*, heisst etwa Götterbild und kommt auf einer Anzahl von Götterfigu-

ren als Weihgeschenken vor. »).

(3) Sarà bene trascrivere le parole del testo: « Die im Hintergrunde befindlichen Säulen auf unserer Tafel, wie auf Tav. CCCLI, 1 [= nostra figura 5], beweisen natürlich nicht, dass die Handlung vor einem Heiligtum vor sich gehe und dass Tyro, im Widerspruch mit der literarischen Ueberlieferung als Tempeldienerin aufzufassen sei. » — E per la figura dietro il puteale: « Auf Taf. 89 ist als vierte Figur, deren der Verfertiger zur Ausfüllung des Raumes bedurfte, ein jüngerling mit Flügelhut eingesetzt . . . Diese Gestalt eine blosse Füllfigur und auch der Flügelhut nur ein gedenkenloser Zusatz ».

C — D — E. — Tre specchi etruschi: Gerhard, *op. cit.*, IV, tav. CCCLI, 1-3. Qui riprodotto (fig. 5) il primo, già della collezione Campana, ora nel Museo del Louvre: A. de Ridder, *Bronzes antiques du Louvre*, Tom. II, p. 54, n. 1748.

È la stessa rappresentanza dei due precedenti specchi, ma assolutamente incompresa dall'incisore e adulterata in alcuni particolari anche essenziali, senza un segno di vita interiore nelle figure, le quali non si sa che facciano e che dicano. Lo sfondo architettonico (1), il puteale e le figure dei giovani ai

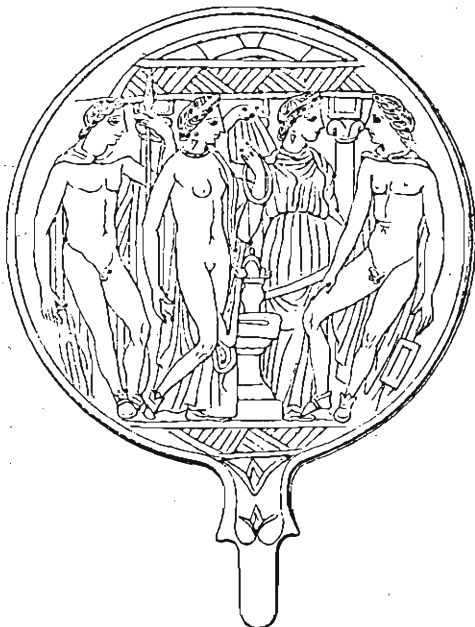


Fig. 5. — Specchio etrusco. — Parigi, Museo del Louvre.

lati, sono elementi comuni che comprovano la derivazione di questa incisione dallo stesso lontano archetipo. Ma è avvenuta l'intrusione di una figura: la donna tutta nuda che sta accanto al puteale; ed è strano che essa porti la situla, mentre la figura originale di Tyro, priva di carattere e di significato è stata relegata nel secondo piano del disegno. La figura intrusa — una vera e propria interpolazione di un copista confusionario e ignorante — deriva certamente da altre incisioni degli stessi specchi etruschi, rappresentanti Elena e i Dioscuri (2); e dovremmo ricadere in metodi esegetici d'altri tempi, se volessimo sforzarci a riconoscere in essa la Hera di Iolco o una sacerdotessa (3).

A maggior riprova, poi, che l'incisore non comprendeva affatto ciò che disegnava, si osservi che i due giovani portan tutti e due la *skaphe*, la cui forma è anch'essa adulterata, perchè incompresa.

F. — Rilievo di una situla etrusca di bronzo, non so se ancora nella Collez. Czartoryski a Cracovia (fig. 6): *Gazette Archéologique*, 1881-82, p. 6 ss., tav. I-II (J. de Witte); R. Engelmann, *op. cit.* p. 40 s., fig. 15; S. Reinach, *Répert. de Rel.* II, p. 125, 1.

Non mi par dubbio che debba riconoscersi nella parte a sinistra di questo rilievo — la sola qui riprodotta — l'incontro di Tyro coi figli, presso il pozzo; onde questa rappresentanza va a ricollegarsi a quelle degli specchi sopra descritti. Si comprende la figura di Poseidon, che assiste e protegge la donna da lui sedotta; e, con una di quelle finzioni comuni ai poeti e agli artisti, il Dio s'immagina non visto da nessuno degli spettatori. Però non saprei dare un nome all'uomo che sta dietro « Pelia », nè dire se la terza figura a sinistra sia Néleo; ma per i fini che ci proponiamo, non è necessario adentrarsi nell'esegesi di questo rilievo.

(1) Nello specchio qui riprodotto: negli altri due c'è il solo puteale, senza lo sfondo architettonico.

(2) *Etrusk. Spiegel*, tav. 79, 80, CCH; cfr. il

testo alla tav. 89, pag. 111 (s. c.).

(3) Vedi il testo del Gerhard alla detta tav. CCCLI.

G. — Specchio etrusco del Museo Gregoriano (fig. 7): Gerhard, *op. cit.* vol. IV, tav. CCCL, pag. 97 s.

Siamo in un momento posteriore a quello rappresentato nei monumenti prima descritti: il riconoscimento è già avvenuto e Tyro racconta le sue sventure ai figli, i quali ascoltano accostando la destra al petto, come per assicurare, per giurare che la madre sarà vendicata. Lo sfondo della scena è costituito da una parete rocciosa, su cui vedesi, a sinistra, la protome di un Satiro, il quale guarda verso uno dei figli, quasi partecipando all'azione: è, senza dubbio, il *δαίμων* o *genius loci*. Sul lato destro vedesi appeso un oggetto,



Fig. 6. — Parte del rilievo di una situla etrusca di bronzo. — Cracovia, Collez. Czartoryski [?].

nel quale — nonostante la cattiva conservazione del bronzo e il disegno trascurato — è possibile riconoscere la *skaphe* (1).

Qualche dubbio può sorgere per l'interpretazione della figura muliebre, la quale — sia per la statura e per l'atteggiamento, che per la lunga asta a cui si appoggia — potrebbe credersi di una Dea, piuttosto che di una mortale. Ma per le osservazioni che sopra abbiamo fatto sul modo di lavorare di codesti umili artefici, spesso incoscienti falsificatori dei modelli da cui copiavano, è ben possibile supporre che questa figura sia un'incompresa « traduzione » di Tyro in una Dea, alla quale solo una combinazione troppo dotta potrebbe dare nome e significato molto ipotetici (vedi la nota precedente).

\*  
\* \*

Tutte le rappresentanze figurate fin qui descritte esprimono momenti dell'azione anteriori a quello che vedremo nel rilievo di Medma: in quelle il riconoscimento e il dialogo di Tyro coi figli; in questo la liberazione e la vendetta. Pure fra le incisioni degli specchi etruschi e il rilievo della più pura arte greca non mancano elementi comuni, specialmente negli accessori rivelatori. Importa, prima, identificare il luogo nel quale si svolge l'azione rappresentata nel rilievo: le fonti ci hanno detto già (vedi sopra, pag. 136) che la punizione di Sidéro avvenne nel *témenos* di Hera; e gli specchi etruschi presentano, come

(1) Questa esegesi è di O. Jahn, in *Archaeol. Zeit.-Denkmäler u. Forschungen* XI, 1853, p. 126 s., accettata, nel suo insieme, dal Gerhard, il quale però vorrebbe vedere nella figura muliebre la Hera di Iolco,

a cui Pelia e Neleo prometterebbero la vendetta della madre. La figura che appare dalla roccia è riconosciuta, anche dal Gerhard, come quella del *genius loci*: ma sarebbe Pan, invece che un Satiro.

luogo del riconoscimento, la facciata di un tempio ed un pozzo, naturalmente sacro, dinanzi ad esso; e accanto al pozzo una figura a mezzo busto o ad erma, il *flere* dello specchio A.

Ora la stessa tectonica del rilievo ci ha detto, appunto, che i numerosi rilievi votivi attici di simile o identica forma (coi due pilastri laterali, l'epistilio, la cornice),



Fig. 7. — Specchio etrusco. — Roma, Museo Gregoriano.

o « erma » dalla faccia di Satiro, checchè ne abbia pensato il critico *emunctae naris*. È il *δαίμων* o *genius loci* o, forse meglio, la divinità della sorgente sacra; e le sue sembianze satiresche non devono essere spiegate con soverchie parole (3).

rappresentano scene di adorazione o, in genere, del culto che si suppongono necessariamente avvenute dentro un santuario; ma se ciò non bastasse, il luogo sacro, il *témenos* è rappresentato nel nostro rilievo, assai chiaramente, dalla grande ara e dal pozzo o cisterna, il cui puteale — che traeva in errore per la sua forma simile a quella di un capitello dorico capovolto — ricorda quelli che noi vediamo riprodotti su alcuni vasi dipinti (1): il puteale greco basso, spesso costituito dalla parte superiore di un grande *pitkos*: del che non mancano testimonianze nei monumenti figurati. È, inoltre, assai facile ricordare esempi ben noti di pozzi sacri dentro i *témenoi* e accanto all'ara, pozzi le cui acque erano adibite ai molteplici bisogni del culto (2).

E come negli specchi, così anche nel rilievo vediamo accanto al pozzo, la mezza figura

(1) Vedi gli esempi raccolti in Daremberg-Saglio-Pottier, *Dictionn. d. antiq.* IV, 1, p. 780, fig. 5891 e 5892. Ricorda, per la forma, il *pitkos* emergente dal suolo soltanto nella parte superiore, dentro il quale si appiatta Euristeo, quando Eracle gli porta il segnale di Erimanto (metopa di Olimpia e vasi dipinti). Vedi Furtwängler, in Roscher's *Lexikon*, I, 2, p. 2199, ed i monumenti ivi citati.

(2) Si possono citare parecchi esempi: ad Atene, nel santuario di Amynos (*Athen. Mittel.* XXI, 1896, p. 288 s., tav. XI); a Delos (*Bull. Corr. hell.* XXVIII,

1904, p. 268); a Caulonia (*Monum. dei Lincei* XXIII, 1915, p. 202). Si ricordi il pozzo Kallichoron nel santuario di Eleusi: Paus. I, 38, 6.

(3) Vedi, per esempio, oltre la protome di Satiro nello specchio G, la figura di un giovine Satiro dietro la fontana in uno specchio etrusco rappresentante Poseidon ed Amynone: Gerhard, *Etr. Spiegel* I, tav. 64. E considera la pittura di un'anfora italiota rappresentante Ifigenia in Aulide, dove si vede, accanto al tempio, la figura di un satiro come *δαίμων* del luogo (*Monum. Instit.* IV, tav. 51).

Tralasciamo, per ora, quel gruppo di oggetti appesi accanto a questa figura, e veniamo ai personaggi rappresentati nel rilievo. Siamo, dunque, nel *temenos* di Hera (Apollodoro e Scoliaste di Licofrone, prima citati); la vendetta è stata compiuta, e Sidero giace riversa sul puteale, accanto all'ara. Il testo di Apollodoro ci dice che Pelia la uccise ἐπ' αὐτῶν τῶν βωμῶν (*sugli altari*); ma credo che il nostro rilievo rende più probabile, e forse necessario, nel testo del mitografo, un emendamento che lo Heyne aveva timidamente proposto: ἐπ' αὐτὸν τὸν βωμὸν (*presso l'altare*) (1).

I due personaggi seduti sull'ara sono Tyro — non v'è dubbio — ed uno dei figli, forse Néleo; ed io spiego così il momento dell'azione rappresentata: compiuta l'uccisione, e per sottrarsi alla vendetta di Salmóneo Tyro e i figli chiedono rifugio all'ara inviolabile, e due stanno su di essa seduti, l'altro diritto sul βῆμα, accanto alla stessa ara, e, come essa, inviolabile.

Al commento più conclusivo si presta la figura di Tyro dai capelli tosati. Già osservammo (sopra, pag. 135) che il motivo dei maltrattamenti e degli oltraggi inflitti da Sidéro torna costante in molte fonti poetiche e mitografiche. Ricordiamo ora che, per espressa testimonianza di Polluce (2), la maschera di Tyro nella tragedia di Sofocle era un ἔσκαυον πρόσωπον, una maschera, cioè, particolare, non adattabile ad altri personaggi: ed era con le guance livide dalle percosse della matrigna Sidéro. Sfuggiva, forse, a Polluce o alla sua fonte l'altro contrassegno della maschera: la chioma tosata della donna costretta ad ufficio servile. Tyro era insigne per rara bellezza, come per ben due volte riferisce Diodoro (3), e Pindaro la chiama « vaga di sue trecce » (4); al che si aggiunga che essa, nella tragedia di Sofocle, si lagnava del perduto decoro delle belle chiome — che certo la crudele matrigna le aveva fatto recidere — come ci attesta Eliano (5), conservandoci l'unico frammento poeticamente notevole, fra i pochissimi rimastici della tragedia. Proviamoci a tradurlo:

*La chioma io pianger devo, qual poledra  
dai bifolchi rapita e ne le mandre  
rinchiusa a forza, cui selvaggia mano  
la bionda messe dal collo recise.  
Spinta del prato a l'acque, mentre beve,  
de l'ombra sua s'avvede e de lo sfregio  
de la criniera che le fu strappata.  
Ah, fino un uom senza pietà n'avrebbe  
di lei che trema per vergogna e mania,  
e geme e piange la perduta chioma!*

(1) Chr. G. Heyne, *Ad Apollodori Bibliothecam notae*, P. I, Gottingae, 1783, p. 150: « ἐπ' αὐτῶν τῶν βωμῶν an et hoc ex poeta? quid ni ἐπ' αὐτοῦ τοῦ βωμοῦ? vel ἐπ' αὐτὸν τὸν βωμὸν, prope aram, ad quam supplex illa [Sydero] sedebat ».

(2) Polluc. *Onom.* IV, 141: τὰ δ' ἔσκαυα πρόσωπα Ἀχαιῶν ἐστὶ κεραυφόρος — — ἢ Τυρῶ πελιτὴν τὰς παρεῖς

παρὰ Σοφοκλεῖ· τοῦτο δ' ὑπὸ τῆς μητριῆς Σιδηροῦς πληγαῖς πέπονθεν.

(3) Diod. Sic. IV, 68 e VI, 6, 5.

(4) Pindar. *Pyth.* IV, 241: [Πελίας] Τυροῦς ἐρασιπλοκάμου γενεῆ.

(5) Aelian. *de Nat. anim.* XI, 18 (= Fr. 598 Nauck).

Non si potrebbe, certo, desiderare una più bella e piena identificazione di questa figura della Tyro sofoclea nel rilievo di Medma; sì che essa rimarrà come esempio tipico e rarissimo della rispondenza tra le creazioni dei poeti tragici e l'arte figurata; ma addurremo ancora altre ed egualmente lucide e sicurissime testimonianze, per dimostrare le relazioni esistenti fra la tragedia di Sofocle e il nostro rilievo, ora che il « mito delle Pretidi » è caduto nel regno delle favole.

\* \* \*

La figura a destra del rilievo è sicuramente quella di Salmóneo; e dal lato tipologico, i confronti più persuasivi sono offerti dalle pitture dei vasi, specialmente italioti, del IV secolo, riproducenti scene di tragedie. In esse, infatti, le figure del Re e del Sacerdote vestono, quasi sempre, abiti speciali — lungo chitone, spesso manicato, ed ampio himation — con « attributi » costanti, fra i quali sono caratteristici il largo cinturone decorato e il doppio balteo incrociato sul petto e fermato da una borchia al punto di incrocio; — e sono calzate, come la nostra figura, dei non meno caratteristici stivali alti con rimbocature ornate, le ἐμβύδες di origine tracia, comuni sia nei personaggi del ciclo dionisiaco, sia nel « repertorio » delle figure teatrali. Si confrontino, per esempio, le figure di Creonte corintio nella celebre anfora di Canosa col mito di Medea, e di Creonte tebano nell'anfora apulica col mito di Antigone, e quelle dei Re e giudici inferni nei noti vasi di Canosa e di Altamura, con scene dello Hades (1). È stato più volte supposto che quest'abito, oltre che designare il Re, sia anche in correlazione col costume teatrale; ma è notevole l'osservazione che, nelle stesse pitture vascolari — accanto alla figura così vestita, e accanto all'altra, anch'essa caratteristica del Pedagogo — quelle dei giovani di famiglia reale o di stirpe divina o l'altre dei « dorifori » sono rappresentate ignude, tranne la clamide e il petaso, e generalmente armate di una o due lance e della spada. La stessa associazione, vorrei dire il medesimo carattere, osserviamo nel rilievo di Medma, confrontando con le pitture vascolari le figure di Pelia e di Néleo, oltre che quella di Salmóneo.

Ma quale è l'azione di quest'ultimo personaggio? È chiaro che lo scultore ha voluto rappresentarlo nel momento in cui, tra l'orrore e la paura, rivolgendo il passo come per voltar le spalle allo spettacolo per lui doloroso, sta per coprirsi il viso con l'ampio himation. Il significato del gesto non ammette dubbio di sorta per chi abbia pratica dei rilievi funerari attici del secolo V-IV, nei quali l'atto del velarsi è assai spesso

(1) Anfora di Canosa, a Monaco, Jahn, n. 810; Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmal.* tav. XC; testo vol. II, pag. 161 ss. (ivi la ricca bibliografia) — Vedine una riproduzione, per es., in Baumeister, *Denkmäler* II, p. 903 etc. — Anfora apulica a Berlino, *Arch. Zeit.* 1871, tav. XL, 1. — Vasi di Canosa (a Napoli) e di Altamura (a Monaco) con scene dello Hades: Millin, *Tombeaux de Canosa*, tav. 3-4; cfr. Baumeister, *Denk-*

*mäler* III, fig. 2042 B, tav. LXXXVII; *Monum. Instit.* VIII, tav. IX, cfr. Baumeister, *o. c.*, fig. 2042 A. — Si può anche citare la figura di Tiresia (o di Crise?) in un vaso già della Collez. Shano a Napoli: Raoul-Rochette, *Monum. inéd.*, tav. 78; Overbeck, *Heroengall.*, tav. II, 11; cfr. Huddilston, *Die griech. Tragödie im Lichte der Vasenmalerei*, Freiburg i. Br. 1900, p. 91. [Dove sarà, ora, questo vaso?]

rappresentato in modo simile, perchè tale gesto, non libero da convenzione artistica, era diventato tradizionale (1).

Rimane, in fine, quel gruppo di oggetti i quali, non ancora studiata la rappresentanza principale, sembravano veramente « misteriosi ». Osserviamo, intanto, che essi devono suppersi collocati tra il pilastro, che chiude il rilievo a sinistra, e la parete laterale; ma l'artista non ha potuto superare tutte le difficoltà della prospettiva: sono, dunque, appesi nel punto più sacro del *témenos*, accanto all'ara e al simulacro della divinità locale.

Ricordiamo che i figli di Tyro e di Poseidon furono esposti dalla madre in una *σκάφη*, la quale era spesso usata come culla (2); che nella tragedia di Sofocle il riconoscimento avveniva per mezzo di essa, come espressamente ci attesta Aristotele (3); ricordiamo anche le rappresentazioni degli specchi etruschi sopra descritti, nei quali ve-



Fig. 8. — Piccole culle fittili (a = *Athen. Mitteil.* X, 1885, Tav. IV, 1. — b = Biardot, *Terres cuites grecques*, Tav. XIII, 1).

demmo anche un simile accessorio, quantunque non esattamente reso dagli incisori. Ma che altro è se non una *skaphē* quell'oggetto di evidente struttura lignea, in forma di « vaschetta » capovolta, coi lati corti sporgenti e sagomati? Esempari non soltanto simili ma anche perfettamente identici ne abbiamo in terracotta, e dentro vi dormono bambini o Eroti (4) (fig. 8 a). E che la culla nella quale Tyro espose i gemelli fosse rappresentata di questa forma, forse per tradizione d'arte, ce lo dimostra la statuetta fittile,

(1) Cfr. Holwerda, *Attische Gräber der Blüthzeit*, p. 180 ss. (e gli esempi ivi addotti).

(2) Hermann, *Lehrbuch d. griech. Antiq.* vol. IV, 3<sup>a</sup> ediz., p. 288, n. 4.

(3) Aristot. *Poet.* XVI, p. 1454 b: ἐν τῇ Τυροῦ δὲ τῆς σκάφης ἡ ἀναγνώρισις γίνεται.

(4) Vedi raccolti i vari tipi in Winter, *Typen der figürlichen Terrakotten*, vol. II, p. 271. Il num. 1, da noi riprodotto, è pubblicato da Biardot, *Terres cuites grecques funébres*, Paris, 1872, tav. XIII, 1. Vedi an-

che l'esemplare proveniente da Locri, di forma simile a quella incisa nello specchio A, in *Notizie Scavi* 1917, p. 103, fig. 4 [Orsi]. Altri esemplari, simili a quello rappresentato nel rilievo di Medma, sono posseduti dai Musei di Napoli e di Taranto [inediti]. Si osservino i buchi per la cordicella, sì che la *skaphē* potesse sospendersi; e che essa fosse usata anche a dónolo, lo sappiamo, oltre che dai luoghi di Athen. XIII, 607 A e di Aelian. *Nat. Anim.* XI, 14 (citati dallo Hermann, *l. s. c.*), da quello di Cassius Felix, *Problem.*

di cui sopra ho fatto cenno (fig. 9). È una fanciulla in atteggiamento di raccolto dolore, seduta su di un alto scoglio: a' suoi piedi, certo sul greto dell'amato Enipeo, vedesi la *skaphe* coi due gemelli, di forma identica a quella della fig. 8 a.

Negli altri oggetti appesi accanto alla culla sono certamente da riconoscere quei primi doni che ritualmente si offrivano al neonato, alcuni dei quali eran destinati a proteggerlo dal malocchio (1): erano amuleti di varia forma (*προβασκάνια*), che potevan anche



Fig. 9. — Statuetta fittile. — Atene, Museo Nazionale.

servire da contrassegni (*γνωρίσματα*) (2). Or è appena necessario, prima di meglio identificare codesti oggetti, accennare all'uso dei *κερυπτήρια* e di altri piccoli strumenti, minuscole armi, gioielli e simili, messi accanto ai bambini esposti; oggetti ai quali si deve il felice scioglimento delle intricate situazioni nelle commedie romane, derivate dalla commedia «nuova» dei Greci. E per addurre un esempio del mondo eroico, nella tragedia, ricordiamo che come Creusa, esponendo Ione in una cista rotonda di vimini (3), « quegli ornamenti che da fanciulla essa aveva, pose e lasciò accanto al bambino » (4) — così fece anche Tyro, abbandonando la divina gemina prole sul greto dell'Enipeo.

Ma qui cade ancora più opportuno spiegare un particolare del nostro rilievo con le parole di un antico poeta. Nel principio dei frammenti, da pochi anni recuperati, degli *Epitrepontes* di Menandro, si discute, come è noto, tra il pastore Davo e il carbonaio Sirisco circa la pertinenza delle collane e di altri contrassegni (*τὰ δέραια καὶ γνωρίσματα* v. 86), lasciati accanto ad un bambino esposto, trovato da Davo e da lui dato a Sirisco che lo facesse allevare. Ma Davo, cedendo il bambino, aveva trattenuto per se i

contrassegni, e Sirisco li reclama come roba del fanciullino, chè un giorno avrebbero potuto servirgli per il riconoscimento de' suoi genitori e per sua miglior fortuna, se nato, per caso, di gente nobile e ricca. E qui Sirisco adduce, a conforto della sua giusta pretesa, un esempio certamente ben noto agli spettatori del teatro di quel tempo. Dice, dunque, Sirisco (v. 108 ss.): « Tragedie ne avrai viste, immagino, e comprenderai, dunque, tutto il mio pensiero. Néleo e Pelia li trovò un vecchio capraio, vestito come me di una semplice pelle. Ma quando capì ch' eran di condizione superiore alla sua, svelò ad essi

*phys.* 8, il quale ricorda la αἰώρα διὰ τῆς σκάφης. Si confronti anche lo specchio etrusco fig. 4, nel quale Pelias tiene la *skaphe* sospesa ad una cordicella.

(1) Interessanti riescono le notizie che sul malocchio da cui bisogna proteggere i bambini ci dà Plutarco, *Quaest. sympos.* V, 7, 3. — Non diverso è rimasto l'uso tradizionale, specialmente nelle classi meno colte dell'Italia meridionale e della Sicilia.

(2) Cfr. Hermann, *Lehrb. d. griech. Antiquitäten* vol. IV, 3<sup>a</sup> ediz., p. 282 s. e 290.

(3) Cfr. la cista rotonda di vimini col coperchio (precisamente come è detto nella tragedia di Euripide), dentro la quale è il bambino Iakchos, nelle tavolette fittili di Locri, citate sopra (pag. 132, n. 3).

(4) Euripid. *Ion.* v. 20 s. Vedi verso la fine della tragedia, v. 1395 ss.

tutto: come li aveva trovati, come li aveva raccolti, e consegnò il sacchetto dei contrassegni, mercè il quale avendo essi saputo tutto il loro essere, da caprai che erano, divennero re». Ed ecco, nel rilievo, il sacchetto accanto alla *skaphe*, fra gli altri contrassegni! È davvero sorprendente che l'accento di Menandro trovi una così perfetta ed inconfutabile rispondenza nel nostro rilievo; ma questo luogo del grande poeta comico, nel quale così limpida risuona un'eco della perduta tragedia di Sofocle, ci aiuterà anche a ricostruirne l'intessitura.

Facile, ora, riesce l'identificazione degli altri oggetti: un campanello, di cui è noto il significato profilattico (1), un piccolo timpano o cembalo ed altri *crepundia*, posti dalla mano pia della madre, perchè il suono allontanasse dalla culla i maligni influssi, secondo l'antica e nota superstizione. La culla e gli altri contrassegni sono appesi nel santuario — lì dove i figli avevan potuto ritrovare la madre — certamente come sacro *anáthema* di ringraziamento alla divinità del luogo. E qui ci soccorre ancora un confronto con lo *Ion* di Euripide: chè anche il figlio di Creusa, ritrovata la madre, appende subito, come voto al Dio di Delfi, la cista dov'egli bambino era stato esposto, e per la quale era stato riconosciuto: *καὶ νῦν λαβῶν τήνδε ἀντίπηγ' οἶσω θεῶ | ἀνέθημα* (v. 1380 s.) (2).

\*  
\*\*

Or è tutto così chiaro, che noi possiamo descrivere il rilievo, penetrando nei motivi psicologici dell'intuizione artistica, svelando ciò che lo scultore volle esprimere nel linguaggio immortale delle forme plastiche. Non diversamente io concepisco la *ἐκφοράς* in relazione con l'opera d'arte.

È il momento culminante della tragedia: Sidéro, che credeva di trovar rifugio nel *témenos* di Hera, è stata già raggiunta da Pelia e da Néleo ed uccisa accanto all'altare. Essa giace riversa sul puteale della sacra sorgente, bella ancora di sue forme piene, la donna dal nome e dal cuore ferreo. Néleo e Tyro, come pavidì della temuta vendetta del crudele Salmóneo, trovano asilo, seduti sull'ara inviolabile, presso la quale sta diritto e minaccioso Pelia, che si volge al Re, quasi per dirgli: « Or tu, se puoi, sfoga

(1) Vedi i testi e i monumenti raccolti in Daremberg - Saglio - Pottier, *Dictionnaire d. antiq.*, alla voce « tintinnabulum ».

(2) Ora che la stampa di questa Memoria è già quasi alla fine, mi accorgo che il prof. L. Pernier (*Atene e Roma*, XXI, 1918, p. 126) legge il rilievo di Medma allo stesso modo che il Savignoni. Egli, infatti, non solo accetta, senza discutere, l'interpretazione pubblicata in *Ausonía* (s. c.), e giudica che essa sia « modello di esegesi, per la sicurezza con cui la tradizione letteraria vi è adoperata a far parlare oscuri monumenti figurati », — ma crede, implicitamente ammettendo la supposta infedeltà del disegno e l'incapacità dell'Orsi che lo diresse, e punto preoccupandosi dell'assurdo derivante dall'impossibilità materiale dello spazio (vedi

la ricostruzione dell'illustre pittore Paolo Vetri, fig. 1) — crede, dicevo, che « un'altra [Pretide] manca nel frammento »; e crede anche... a Melampo, il quale, com'era sua abitudine, ballava « la sacra danza estatica » [...], senza troppo agitarsi.

Sembra a me strano che anche reputati cultori dei nostri studi, piuttosto che leggere i monumenti coi loro occhi, si lascino fuorviare dall'affetto per gli amici estinti, non solo nell'accogliere il ballo di Melampo, ma — ciò che è più grave — nel farsi complici, forse inconsapevoli, di chi aveva lanciato accuse inconsulte contro persona che merita, invece, la più sicura stima e la riconoscenza incondizionata degli archeologi. La santità della Morte non deve impedire il cammino della verità e della giustizia.

il tuo furore su costei che è tua figlia e fu tua vittima, ed è madre nostra, da noi salvata e protetta... » Tyro, non allegra e tracotante di sua vendetta compiuta, ma pietosa, quasi ancor umile, piega la testa che seppe la servile obbedienza alla matrigna, e le percosse e le lividure e l'oltraggio della fiorente chioma recisa; — e tiene, palpeggia il braccio del figlio, quasi le sfuggissero la non più aspettata protezione — dopo tanti anni! — l'amore e la pietà filiale. Salmóneo comprende: ancor nuda e stillante sangue è la spada nella destra del figlio di Poseidon, pronta ancora a ferire; e giace la bella Sidéro. Ond'egli rivolge il passo e vuol sottrarsi, velando il viso, allo spettacolo di vendetta e di pietà. Appesi al simulacro del luogo e della sacra sorgente — dono votivo di ringraziamento, perchè ivi i gemelli incontrarono e poteron riconoscere la madre — ecco la culla in cui furono esposti sul greto dell'Enipeo, ecco i *crepundia* e il sacchetto dei contrassegni che la mano materna, pietosa e présaga, aveva deposto accanto alla gemina prole divina.

IV. — RICOSTRUZIONE DI UNA PARTE DELLA TRAGEDIA  
CON L'AIUTO DEI MONUMENTI FIGURATI — L'EPIGRAMMA DI CIZICO.

Vediamo ora come il rilievo di Medma e gli altri monumenti figurati possano aiutarci, in armonia coi pochi frammenti della *Tyro* e con le narrazioni dei mitografi, per la ricostruzione, se non di tutta la tragedia, di quella parte, almeno, di essa, che ha maggior significato per la conoscenza della creazione poetica di Sofocle. Stabiliamo, prima, le linee generali delle concordanze: la narrazione di Apollodoro, nella sua ultima parte, coincide col rilievo; — questo, come abbiamo visto, è in piena armonia coi frammenti della tragedia e con le notizie che di essa abbiamo in Aristofane e nel suo scoliaste e in Aristotele; — anche la narrazione di Apollodoro deriva, dunque, dalla tragedia: quindi la ricostruzione deve principalmente poggiare su Apollodoro e sul rilievo di Medma, oltre che sugli specchi etruschi (1).

Si può congetturare, con molta verisimiglianza, che la tragedia dovesse cominciare dal momento in cui Pelia e Néleo, conosciuta dal pastore la loro storia, e ricevuti i *γνώρισματά*, partono in cerca della madre. Qualche accenno agli eventi anteriori del mito doveva, naturalmente, esser contenuto nel prologo, che non possiamo supporre di carattere espositivo come quelli delle tragedie di Euripide, ma sobrio e verisimile per fine accorgimento di tecnica, secondo ci è dato sapere dalle tragedie esistenti. Ma quali persone comparissero in questa prima parte della tragedia e per quali vie si preparasse lo svolgimento dell'azione, non è possibile dire.

Certo dovevan prendervi parte precipua Pelia e Néleo, i quali portavan seco la *σκήπη* e gli altri contrassegni, secondo la chiara testimonianza di Aristotele, combinata con quelle dei monumenti figurati (specchi etruschi *A* e *B*). A questi, per coerenza, dobbiamo anche affidarci, e credere che l'incontro di Tyro avvenisse presso il pozzo del *témenos*, dove la figliastra martoriata da Sidéro compiva opera servile. Tale è, infatti, il rude

(1) Nulla di sicuro o, almeno, di verisimile si ricava dai pochi e troppo mutoli frammenti papiracei, che il

Blass attribuisce alla *Tyro* di Sofocle: Grenfell e Hunt, *The Hib. h. Papyri*, P. I (1906), pag. 17 ss.

lavoro di attingere e trasportare acqua (1), lavoro al quale, secondo i detti monumenti, è condannata Tyro che anche dai capelli tosati è denotata come serva. A questo punto ci soccorrono i frammenti, dai quali è lecito desumere che uno dei motivi — forse, anzi, il motivo dominante — del dialogo di Tyro co' due giovani era la narrazione dei patimenti e degli oltraggi da essa sofferti, sotto gli occhi del padre Salmóneo (2). Tra questi pochi frammenti, eccelle il lamento di Tyro per la chioma perduta, che Sofocle ha rivestito di forme d' arte così nobile (vedi sopra, pag. 143). Ma io non vorrei dilagare in nuove congetture sulla maggiore o minore probabilità di attribuire altri frammenti a questa parte della tragedia, essendo già troppe quelle espresse dal Welcker, dallo Ahrens e dallo Engelmann (3), e non desiderando ora occuparmi d' altro che non sia in diretta relazione coi monumenti figurati.

Al riconoscimento — il quale, giova notarlo, avveniva verso la fine della tragedia, come ci attesta lo scoliaste di Euripide (4) — seguivano le promesse e i giuramenti dei figli per la liberazione e per la vendetta. Forse a questa seconda parte del dialogo devono riferirsi i due versi conservatici da Aristotele e dal suo scoliaste (5):

αὕτη δὲ μάχιμος ἔστι ὡς κεχρημένη  
σαφῶς σιδήρω καὶ φοροῦσα τοῦνομα,

versi che sarebbero stati pronunziati da Pelia o da Néleo, già pronti, nel loro animo, ad uccider Sidéro.

Alla medesima situazione devono certamente riferirsi due frammenti del *Nelei carmen*, nel quale l'ignoto autore, un contemporaneo di Livio Andronico, aveva trattato la leggenda di Tyro, come già vide C. O. Müller (6). Del lamento di Tyro ci rimane un chiaro indizio nelle parole: « *foedè stupreque castigor cotidie* » (7); — della risoluzione dei figli di vendicare la madre, nelle altre: « *nūquam numero matri faciemus volup* » (8). Conferma sicura di questi due momenti dell'azione nella tragedia di Sofocle sono le incisioni degli specchi etruschi *A* e *B* (incontro e riconoscimento), e *G* (promessa di liberazione e di vendetta).

Il rilievo di Medma c' insegna che i gemelli, ritrovata la madre, consacrarono come *anáthema*, lì dove il riconoscimento era avvenuto, la σκῆπη e i γνωρίσματα — c' insegna poi

(1) Sulla *hydrophoria*, come servizio da schiava, ricorda l'accenno commentante di Andromaca: *Iliad.* VI, 457; e cfr. Herodot. III, 14.

(2) Per la situazione opportunamente il Welcker, *Griech. Trag.* I, p. 314, richiama Apollon. Rhod., *Argon.* I, v. 813 ss.: « Nè il padre aveva la più piccola cura della propria figlia, anche se la vedeva straziata, dinanzi a' suoi occhi, dalle mani della crudele matrigna ».

(3) Welcker, *op. cit.*, pag. 314 s.; Ahrens, nella ediz. di Sofocle del Didot, p. 315 s.; Engelmann, *op. cit.*, pag. 46 s.

(4) Schol. Euripid. *Orest.*, v. 1691: ἀλλὰ καὶ ἐν Ἀλκῆστιδι ἐκ συμφορῶν εἰς ἐπρροσόνην, καὶ ἐν Τυροῖ Σο.

φοκλέους ἀναγνώρισμα κατὰ τὸ τέλος γίνεται.

(5) Aristot. *Rhet.* II, 23, p. 1400 b; e Schol. fol. 47 a, 16 [=Nauck, fr. 597]. Aristotele cita solo il primo verso, e lo scoliaste annota: ἃ φησὶν ὁ βίαζων πρὸς τὴν Σιδήρω « αὕτη — τοῦνομα ». — Congettura inconcludente sembrami quella del van Herwerden, *Lucubr. Sophocl.*, p. 79: ὁ παῖζων.

(6) Nella sua edizione di Festo, pag. 388. Vedi Ribbeck, *Die roemische Tragödie*, pag. 629 ss.

(7) *Scaen. Roman. poes. fragm.* [Ribbeck], vol. I<sup>3</sup>, pag. 270; fr. 2; cfr. Festo, p. 317 M.

(8) *Op. cit.*, fr. 1; cfr. Festo, pag. 170 M.

e, ci espone, col linguaggio e con le forme dell' arte, gli eventi che seguivano alla « catastrofe »: ed io non devo qui ripetere la descrizione che, del momento culminante del dramma pieno di *pathos*, ho dato concludendo l' esegesi (1). Ma l' azione rappresentata nel rilievo non si svolgeva, certamente, dinanzi agli occhi degli spettatori: essa era narrata dal Nunzio o forse dallo stesso Salmóneo; poichè assai spesso, nei monumenti figurati relativi alla tragedia, l' artista traduce, in forme pittoriche o plastiche, il racconto che un personaggio — molte volte il Nunzio — espone di fatti che si sono svolti « dentro le scene ».

Così, per esempio, il racconto che il Nunzio fa della uccisione di Neottólemo a Delfi, nella *Andromache* di Euripide (v. 1085 - 1165), riprodotto in un' anfora di Ruvo (2); quello della miseranda fine di Ippolito, nello *Hippolytos* del medesimo poeta (v. 1218 ss.), in un cratere dell' Apulia (3); e l' altro della morte di Creusa in una *Medea*, ch' io non credo quella di Euripide, nella celebre anfora di Canosa (4).

\* \* \*

Non possono tralasciarsi inosservate alcune importanti analogie, nello svolgimento e nelle situazioni, fra la *Tyro* di Sofocle e lo *Ion* e la *Hypsipyle* di Euripide. Già ho dovuto accennar prima ad un bel confronto per l' *anáthema* della culla, e ricordo ora, in forma schematica, gli altri: La Pythia dà a Ione la « cista » nella quale egli era stato esposto da Creusa, e gl' impone di cercar la genitrice (v. 1320 ss.) — Avviene il riconoscimento per mezzo della cista e degli oggetti in essa racchiusi (v. 1395 ss.) — Questo riconoscimento succede nell' ultima parte della tragedia, così come nella *Tyro* (vedi lo Schol. Eurip. *Orest.* v. 1691 s. c.).

Assai più profonde e, in certo modo, sostanziali sono le analogie con la *Hypsipyle*: i due figli alla ricerca della madre (presupposto necessario della tragedia, secondo le fonti poetiche e mitografiche) — Incontro con Ipsipile (Fr. I, col. 1 del papiro) — La madre presta opera servile (Fr. I, col. 2, v. 8-37) — Riconoscimento dei figli, per mezzo del « tralcio d' oro, simbolo della loro stirpe » (Epigr. di Cyzico e didascalia che lo precede: *Anthol. Palat.* III, 10). Si noti che il riconoscimento avviene verso la fine della tragedia, come nello *Ion* e nella *Tyro*. — Ipsipile e i figli si narrano i loro tristi casi, in un patetico dialogo, per fortuna conservato in gran parte (Fr. LXIV, col. 2, v. 58-106). Si osservi, inoltre, che quasi certamente sono i figli che liberano la madre, e che l' azione volgeva dalla sventura alla gioia, come nella *Tyro* (cfr. ancora lo scolio all' *Oreste* di Euripide, citato alla pagina precedente, n. 4) (5).

(1) Se, nella fine della tragedia, apparisse Poseidon, e come avvenisse lo scioglimento dell' azione, non è mio compito indagare in questo scritto, per il motivo sopra addotto: vedi Engelmann, *op. cit.*, p. 46 s.

(2) *Catal. Jatta*, n. 239 = *Annali d. Inst.* 1868, tav. d' Agg. E.

(3) *Brit. Mus. Catal.* IV, F. 279 = *Arch. Zeit.* 1883, tav. VI.

(4) Jahn, n. 810 = Millin, *Tombeaux de Canosa*, tav. VII etc. (vedi sopra pag. 144, n. 1).

(5) Dei numerosi lavori sulla *Hypsipyle* di Euripide, mi piace qui citare soltanto: A. Taccone, *Contributi alla ricostruzione della Ipsipile euripidea*, in *Memorie d. R. Accad. di Torino*, Serie II, tom LX (1909); e A. Veniero, *Ipsipile, Trag. di Euripide recent. scoperta*, Catania, 1910 (ivi, pag. 7, n. 1 la precedente

Or è apparso chiaro, dalla fortunata scoperta di questa tragedia, che essa è tutta impregnata di quel carattere « romantico » che si accentua nell' ultima fase dell' arte euripidea, e che è segno dei tempi nuovi e dei gusti del pubblico mutati. Infatti, se incerta è la cronologia dello *Ion*, conosciuta, invece, con molta approssimazione è quella, della *Hypsipyle*, una delle ultime tragedie di Euripide, rappresentata poco prima dell' anno 405, come sicuramente si apprende dallo scoliaste alle *Rane* di Aristofane (1). Se nulla di preciso possiamo dedurre da queste analogie per la cronologia della *Tyro*, è anche vero, però, che un qualche indizio esse ci forniscono; e già il Welcker aveva avvertito che lo scioglimento della *Tyro*, conforme al mutato gusto dei tempi (*op. cit.*, p. 316), lasciava supporre che questa tragedia appartenesse alla più tarda attività del poeta. Ma dopo la recente scoperta della *Hypsipyle*, e per virtù dei confronti che abbiamo potuto istituire, con l' aiuto del rilievo di Rosarno, l' indizio diventa assai più chiaro e acquista maggior significato, tanto più se posto in relazione con un prezioso accenno fornitoci dalla *Lysistrata* di Aristofane (v. 137 ss.). Ricordiamo che Lisistrata, redarguendo le donne, le quali si rifiutavano di prestare il troppo grave giuramento della ben nota astinenza, esclama: « O mala razza di femmine tutte libidinose! Non per nulla diventiamo favola dei poeti tragici, e nient' altro noi siamo che Poseidon e culla! » Or questo motto, che lo scoliaste spiega come allusione alla *Tyro* di Sofocle (Nauck, fr. 596), avrebbe perduto tutta la sua salace arguzia, sarebbe rimasto incompreso, se gli spettatori non avessero avuto, vivo e recente nella memoria, il ricordo della tragedia di Sofocle; la quale, dunque, devesi supporre di poco anteriore al 411 av. Cr., anno in cui fu per la prima volta rappresentata la *Lysistrata* (2). È logico, infatti, ed è anche noto dalle spiegazioni date dagli scoliasti, che le allusioni di simil genere contenute nelle commedie di Aristofane si riferissero quasi sempre ad opere immediatamente precedenti. La *Tyro* è, dunque, dello scorcio del secolo V; e se mi sono un po' fermato a vagliare le ragioni di questa cronologia, ciò era richiesto dal desiderio di corroborare col criterio filologico la datazione — del resto sicura per chiare impronte stilistiche — dell' opera d' arte che ha così intime relazioni con la tragedia di Sofocle.

\* \* \*

Rimane ora da esaminare una breve questione relativa all' arte e alla tragedia.

Si è generalmente creduto che i rilievi dichiarati dagli epigrammi di Cizico (vedi sopra, pag. 136) stiano in relazione con la tragedia greca; — opinione fondata, quasi esclusa-

bibliografia). Cfr. anche R. Onorato, *I frammi. della Ipsipyle eurip.*, in *Atti R. Accad. Arch. Lett. e Belle Arti di Napoli*, N. S., vol. III, 1914. — Le congetture del Veniero (p. 31 s.) circa il riconoscimento e la liberazione della madre sono pienamente da me condivise.

(1) La cronologia dello *Ion* è molto incerta e le date proposte (poco dopo il 421 o nel 412 ed altre) derivano da congetture assai dubbie, che qui non è il caso di discutere. Per la *Hypsipyle*, di poco anteriore alle *Rane*

di Aristofane, vedi Schol. Aristoph. *Ran.*, v. 53.

(2) Un altro indizio si potrebbe ricavare dagli *Uccelli* di Aristofane, rappresentati nel 414, poichè nel v. 276 — come sappiamo dalle parole dello scoliaste — era parafrasato il primo verso della seconda *Tyro*. Ci manca, però, la certezza che questa seconda *Tyro* fosse una nuova redazione della prima, e che trattasse, perciò, quella parte del mito, al quale così chiaramente allude l' arguto motto di Aristofane.

sivamente, sulla comunanza indiscutibile dei soggetti, che lo scultore doveva scegliere fra tradizioni mitiche alle quali largamente avevano attinto i poeti tragici: eran queste le leggende più caratteristiche sulla pietà filiale. Appunto una simile congettura trasse in errore il Welcker — e dopo di lui molti altri — poichè egli dallo Epigr. IX o, meglio, dalla didascalia che lo precede, ricavò quella intelaiatura della Tyro sofoclea, che addimostrasi falsa, alla luce che or viene dal rilievo di Medma.

Dice, dunque, la didascalia: « Sul nono [bassorilievo] erano scolpiti Pelia e Néleo figli di Poseidon, i quali redimono dalle catene la madre Tyro che per la sua colpa il padre aveva legata; e la madrigna le infliggeva torture ». Ma l'epigramma non parmi in perfetta armonia con questa « interpretazione » dovuta, forse, a chi non aveva mai visto la scultura. Ben è vero che specialmente il primo verso dell'epigramma presenta evidenti corruzioni; io credo, però, che se non è possibile ricostruire con assoluta certezza le parole del testo originario, possa, almeno, restituirsi il vero significato dei due distici che leggerei così:

Μὴ τρέμε τρηχέησιν ἐπὶ σπείρησι Σιδήρου,  
 Σαλμωνεῖ γενέτα τῶδε ὑποτασσομένη·  
 Οὐκέτι γὰρ δεσμώσει ἐν ἔρκεσιν ἔγγυδι λεύσσω  
 Νηλέα καὶ Πάλλαν τοῦσδε καθέζομένους.

E intendo che il poeta immagini di rivolgere la parola a Tyro dicendo: « Non tremar più per le aspre torture di Sidéro, [o Tyro], soggiogata da codesto tuo genitore Salmóneo. Non più ti legherà in catene: ecco io vedo che già ti stanno accanto i figli tuoi Néleo e Pelia » (1).

La didascalia sembra ricavata, in modo grossolano ed arbitrario, oltre che dal ricordo del mito in generale, dal significato attribuito alle parole dell'epigramma, le quali s'hanno, forse, da intendere come espressioni allegoriche; e l'autore della didascalia non se ne avvide. Egli suppose che nel bassorilievo fosse rappresentata Tyro legata e i figli che la scioglievano: in modo da far ricordare una composizione quasi simile a quelle ben note della liberazione di Andromeda nel rilievo « ellenistico » del Museo Capitolino e nelle pitture pompeiane del Museo di Napoli, se si potesse stare a questa interpretazione (2). Ma essa non si regge, anche leggendo l'epigramma in maniera diversa di come io l'ho letto, seguendo, per esempio, la lezione data dallo Stadtmüller. L'autore dell'epigramma vede nel rilievo Tyro già liberata, sente l'impossibilità che essa torni a soffrire gli aspri tormenti, poi che i figli le stanno accanto, e vede anche Salmóneo presente alla scena. Così intendendo, la composizione non avrebbe dovuto essere molto di-

(1) Cfr., per i vari emendamenti e congetture l'*Anth. Graeca* III, 9 nell'ediz. Didot del Dübner e in quella Teubner dello Stadtmüller. Per il primo verso ho seguito la lezione del Graefe; e per l'ultimo verso [καθεζομένους] quella dello Hecker. L'interpretazione del Wilamowitz, apud Engelmann, *op. cit.*, pag. 50, nota, non mi sembra affatto persuasiva.

(2) Accettandola, come molti editori dell'*Anthologia* hanno implicitamente fatto, non si potrebbe in alcun modo giustificare il καθέζομένους del codice. Come mai i due figli avrebbero potuto scioglier dalle catene la madre, stando seduti?... Cfr. l'osservazione dello Hecker, nell'ediz. Didot.

versa da quella del rilievo di Rosarno (1). Aggiungo che, accettando l'interpettazione della didascalìa, la scena in cui Pelia e Néleo scioglierebbero la madre dalle catene non si potrebbe affatto conciliare con quella dello incontro e del riconoscimento presso il pozzo del santuario, scena che, come abbiamo visto, è riprodotta nei monumenti figurati, ed ha anche il grande valore di essere in armonia con la testimonianza conservata nella *Poetica* di Aristotele.

V. — RILIEVI GRECI DI ETÀ CLASSICA IN RELAZIONE CON LA TRAGEDIA. —  
SINGOLARITÀ DEL RILIEVO DI MEDMA E SUA DESTINAZIONE ORIGINARIA.

Dalla nostra esegesi della rappresentazione figurata e dalle sue concordanze con i frammenti della perduta tragedia, necessariamente consegue che l'artista, nel plasmare il rilievo di Medma o l'originale da cui esso deriva, ebbe nel pensiero e nella immagine non il mito soltanto, ma proprio la *Tyro* di Sofocle. Ed è questo un altro pregio singolare del nostro rilievo, poichè, come è ben noto agli archeologi, i monumenti figurati di supposta ispirazione sofoclea sono pochissimi, e forse nessuno se ne conosceva ancora, nell'ambito dell'arte greca, del quale potesse dimostrarsi la sicura derivazione da una determinata tragedia di Sofocle (2); laddove moltissimi se ne contano che con assoluta certezza devono essere riferiti al teatro di Euripide.

Euripide, infatti, per la sua tendenza al raro, al nuovo, allo straordinario nella ricerca e nella concezione dei miti, per tutto ciò che di più umano e — ripetiamo pure la parola anacronistica ma espressiva — di romantico vi è nelle sue tragedie, era il poeta maggiormente amato dalle moltitudini nell'Italia meridionale e nella Sicilia. Sono perciò le sue tragedie quelle che in maggior misura eccitano la fantasia dei decoratori di vasi, in Apulia, specialmente, e in Lucania. Ma il genio di Sofocle, se dobbiamo giudicarlo dalle tragedie esistenti, non inclinava a crear nuovi miti o a trasformare quelli che la lunga tradizione ieratica aveva sancito in linee generalmente accettate: di questa santità delle leggende nazionali Sofocle ebbe come un sacro rispetto, e la sua arte non fu, per questo lato, nè perturbatrice, nè innovatrice, come quella di Euripide. Fu, invece, ed è arte nobile ed alta per profondità di pensiero e di sentimento religioso, per luce di bellezza ideale, per nitido decoro di forme impeccabili; è disdegnando la ricer-

(1) Per questo motivo ho preferito la lezione del Graefe a quella dello Stadtmüller, secondo la quale il poeta rivolgerebbe la parola a Sidéro: il che sembra meno probabile. Per mettere maggiormente d'accordo l'epigramma con la rappresentazione figurata, si potrebbe anche pensare a leggere l'ultimo verso così: Νηλέα καὶ Πηλεΐαν τόνδε κειθεζόμενον. Ma il terreno è troppo labile, perchè io osi insistere oltre su tali congetture che non ci posson dare alcuna sicurezza sul testo originario dell'epigramma che ha, del resto, così scarso pregio d'arte.

(2) Per i vasi dipinti, cfr. Huddilston, *Die griech. Tragödie* (ediz. s. c.), p. 88 91; Engelmann, *op. cit.*

p. 16-51. Ma sono tutti riferimenti più o meno congetturali. Così pure non mi sembra raggiunta la dimostrazione che dipenda dalla *Niobe* di Sofocle il quadretto su marmo di Pompei: C. Robert, *Niobe — XXIV Hall. Winckelmannsprog.*, Halle, 1903, (cfr. dello stesso A. l'articolo sul medesimo soggetto, in *Hermes*, XXXVI, 1901, p. 368 ss.). Vedi anche le mie osservazioni, in *Rivista di Filologia* XXX, 1902, p. 462 ss.

Eguale congetturale è il riferimento, da me tentato, alle Αἰχμαλωτίδες di Sofocle, del rilievo fittile policromo di P. Numitorius Hilarus, in *Jahresh. d. oesterr. archaeol. Inst.* VIII, 1905, p. 227.

catezza del mito, e quasi rifuggendo dal compiacere alle tendenze e alle passioni della moltitudine, essa non poteva, per queste sue stesse doti, destar presso gli umili ceramografi risonanze larghe e profonde.

Se, dunque, così raro è il caso di accertate relazioni fra il teatro di Sofocle e l' arte figurata, più vivo sorge in noi il desiderio di indagare per quali vie un' opera d' arte ispirata ad una tragedia del grande poeta ateniese potesse arrivare a Medma. È appena necessario ricordare come grande sia stato l' amore degl' Italoti per il teatro e come sollecita sia avvenuta la diffusione della tragedia attica nella Magna Grecia. Sappiamo già da Platone che i Tarentini sentivan profonda inclinazione per gli spettacoli teatrali, e si abbandonavano sfrenatamente all' orgia nelle feste dionisiache; nè mancano più tarde testimonianze di questa vera passione che la grande città ebbe per il teatro (1). E certamente, senza queste condizioni di vita e di cultura, noi non sapremmo darci ragione del grandissimo numero di rappresentazioni figurate, derivate senza dubbio dal teatro, dipinte sui vasi della Magna Grecia. Finora, però, noi non potevamo addurre altri documenti archeologici di questa penetrazione della tragedia attica, specialmente euripidea, che le ceramografie: documenti, cioè, di un' arte popolare, assai spesso incapace di darci una compiuta, cosciente e, soprattutto, fedele riproduzione dell' opera poetica. Ma il rilievo di Rosarno ripete le sue origini da un' arte intellettuale e raffinata, più cosciente e più nobile che quella dei ceramografi; e proprio di quest' arte, della plastica, sono oltremodo rari gli esempî esistenti nei quali sia dato riconoscere la diretta derivazione dalla tragedia. Dirò, anzi, che una scultura greca di età classica (V-IV sec.) che risponda a queste condizioni — piena sicurezza, cioè, della esegesi in relazione con una tragedia — io non saprei citarla. Infatti, quei pochi monumenti della scultura che, per mezzo di dotte congetture, si son voluti riferire all' influenza della tragedia sono tutti di oscuro significato e d' incerta destinazione, non offrendo le rappresentazioni figurate tali elementi, che sia indiscutibile riconoscere e identificare in esse la « traduzione plastica » di scene o di situazioni di una determinata tragedia (2).

Queste sculture sono, del resto, così poche, che non costerà soverchia fatica richiamarle rapidamente alla memoria.

A. — I tre celebri bassorilievi, simili nella composizione e nelle proporzioni — il primo con Orfeo, Euridice ed Hermes, il secondo con Medea e le Peliadi, il terzo con Teseo, Piritoo ed Heracle (3) — copie romane da buoni originali attici degli ultimi decenni del sec. V, eseguiti nello spirito e nelle forme dell' arte fidiaca. Molto, come è noto, si è discusso sulla loro destinazione originaria, e maggior séguito ha avuto la congettura del Reisch (4) che volle riconoscere in essi altrettanti *anathémata* offerti dal corego o dal poeta vincitore, riproducenti scene della tragedia premiata. E certamente le ragioni

(1) Platon. *De leg.* I, 637<sup>b</sup>. — E per il tempo della guerra coi Romani: Dio Cass. fr. 39 [Bekker]; Zonaras, VIII, 2, p. 177 [Dindorf].

(2) Vedi per le influenze della tragedia sulla scultura greca in generale, Huddilston, *op. cit.*, p. 4 ss.

(3) Vedi Friederichs-Wolters, *Bausteine*, nn. 1198-1201 (ivi l' antica bibliogr.). Per il primo di questi ri-

lievi vedi inoltre: Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, n. 138 [L. Mariani]; per il secondo: Helbig, *Führer* ed. s. c. II, n. 1154, per il terzo: Helbig, *op. cit.* II, n. 1908. Cfr. anche Rizzo, *Studi archeologici* etc., p. 12 ss. (dell' estr.).

(4) Reisch, *Griech. Weihgeschenke*, p. 130 ss.

adotte dal Reisch, che non è qui il caso di ripetere, se raggiungono un alto grado di verisimiglianza quanto alla destinazione votiva di queste opere d'arte, ci lasciano assolutamente incerti per il riferimento delle rappresentazioni figurate a singole tragedie conosciute nella tradizione letteraria. Ancora più dubbia — anzi, io credo, arbitraria — è la congettura di E. Petersen, che i tre rilievi decorassero insieme un monumento coregico innalzato per commemorare la vittoria nel concorso dionisiaco, e che si riferissero ai soggetti trattati nelle tragedie costituenti la trilogia. Lo scultore sarebbe stato il fratello di Fidia, Paneno (1). Il dotto che ha sostenuto tutte queste congetture ha voluto sapere troppe cose in una volta; ma non è certamente riuscito a render più verisimile l'ipotesi del Reisch: nulla, infatti, noi sappiamo di una tale trilogia, che avrebbe dovuto esser famosa, considerata la celebrità di questi rilievi, dei quali si sono conservate diverse copie antiche.

B. — Il rilievo trovato al Pireo, ora nel Museo Nazionale di Atene (2), ritenuto uno dei più antichi e sicuri esempi dell'influenza della Musa tragica nella scultura — esso non è più antico della fine del V o dei principî del IV secolo — è, senza dubbio, di destinazione votiva, ma sembra molto incerto che l'*anathema* sia in relazione con una tragedia determinata; e anche ammettendo questa relazione, alla quale crede lo Studniczka (3), la rappresentazione figurata non riproduce nè una scena, nè una situazione qualsiasi, nè l'argomento della tragedia, ma soltanto tre attori dinanzi a Dionysos e ad una creduta donna del tiaso [?]

C. — Il rilievo trovato al Falero, conservato nel Museo Nazionale di Atene (4), è anch'esso di destinazione votiva ed appartiene alla fine del secolo V. L'esegesi datane dal suo primo editore, V. Staïs, il quale ha dimostrato che la bella ed armonica rappresentazione figurata si riferisce al mito di Ione, ma con notevoli varianti rispetto al contenuto della tragedia di Euripide, rimane ancora, secondo io penso, la più verisimile; ma, nonostante l'iscrizione incisa sullo zoccolo del rilievo, il motivo di questo *anathema* è ben difficile ad esser precisato. Di che genere sia stata la *διδασκαλία*, per la quale Xenocrateia lo dedicò al Cefiso e agli altri Dei *σύμβωμοι*, io non riesco, insomma, a comprenderlo, anche dopo le sottili osservazioni dello Svoronos; ma certamente non può reggersi la prima ipotesi azzardata dallo Staïs, e dal medesimo subito ripudiata, che il rilievo, cioè, sia l'*anathema* di una vittoria ottenuta da una donna [?..], Xenocrateia, per aver curato

(1) Petersen, *Ein Werk d. Panainos*, Leipzig, 1905, p. 7 ss. Cfr. dello stesso A., *Vom alten Rom*, 4.<sup>a</sup> ed., p. 154 s.

(2) *Athen. Mittheil.* VII, 1882, p. 389, tav. XIV [C. Robert]; Fr. Studniczka, *Mélanges Perrot*, pag. 307 ss. [ivi tutta la bibliografia anteriore]; Svoronos, *Athen. Nationalmuseum*, 82, 1500; Reinach, *Répert. d. Rel.* II, p. 412, 3.

(3) *Mélanges Perrot* s. c., p. 314 ss. Da un esame fin troppo sottile delle maschere tenute in mano da due degli attori — maschere che sarebbero di Lyssa e di Dionysos — e di quella, quasi del tutto scomparsa, che il

terzo attore ha già posto sulla faccia, lo Studniczka crede di poter indovinare che il rilievo sia un *anathema* per una tragedia che aveva per soggetto Pentheus.

(4) V. Staïs, in *Ἀρχαιολ. Ἐφημ.* 1909, p. 239 ss., tav. IX; e del medes. A., *Marbres et Bronzes du Musée Nation.* (ed. cit.), n. 2756, p. 45 ss.; *Ἀρχαιολ. Ἐφημ.* 1910, p. 174; e 1911, p. 79 e 209; Fr. Studniczka, in *N. Jahrb. f. Alt.* XXIX, 1912, I, p. 262, tav. V; Svoronos, *Athen. Nationalmuseum*, 168, p. 493 ss., tav. CLXXXI s.; Reinach, *Répert. d. Rel.* II, pag. 319, 3.



la rappresentazione di una tragedia relativa al mito di Ione. Ma, a parte ciò, anche la sola congettura che la rappresentanza figurata si riferisca ad una tragedia, piuttosto che al mito in se, è priva di qualsiasi fondamento ed urta contro difficoltà di ogni genere, specialmente per il carattere, per l'azione e per lo stesso numero dei personaggi. Nulla, quindi, ha da vedere col teatro il rilievo del Falero.

Che nel celebre rilievo di una delle *columnae caelatae* del nuovo Artemision di Efeso, sia rappresentata, come crede il Robert, la liberazione di Alceste da Thanatos per opera di Hermes (1), e che questa rappresentazione figurata stia sotto l'influenza della tragedia euripidea, è congettura seguita da molti, alla quale, però, altri hanno contrapposto diverse interpretazioni (2). Ma anche se si volesse riconoscer vera la seducente esegesi del Robert, la dipendenza dalla *Alceste* di Euripide non potrebbe mai ritenersi immediata e diretta; e, ad ogni modo, non avendo questa bella scultura carattere votivo, non rientra nei limiti stabiliti per questo breve esame dei rilievi anatematici relativi alla tragedia greca (3).

Il rilievo di Medma è, dunque, l'unico esempio, finora noto, della plastica greca, nel quale sia possibile riconoscere la sicura derivazione da una tragedia. Or noi sappiamo che tutte le riproduzioni figurate di scene teatrali — nelle pitture dei vasi greci, nei rilievi delle coppe « megaresi », nelle urne etrusche, nelle pitture pompeiane, nei mosaici, nei rilievi fittili di età romana — seguono due diverse vie. In quelle derivate dalla commedia, vediamo sempre gli attori, con gli abiti teatrali e con le maschere, e talvolta anche il luogo dell'azione, cioè la scena del teatro. In quelle, invece, derivate dalla tragedia, l'artista ora riproduceva gli attori (ma questa via non fu mai seguita dai pittori di vasi), ora ritraeva la sola azione o situazione drammatica, trascurando tutto ciò che si riferisse all'apparato scenico, del quale, qualche volta e in qualche personaggio (come principalmente nelle figure del Re e del Pedagogo), rimaneva un'assai visibile impronta (4). A questo secondo principio si attenne l'artista al quale è dovuto l'archetipo del rilievo di Medma.

Il figulo della Magna Grecia, forse di Locri, se ne servì per decorare la fronte dell'umile ara destinata al culto funebre: ma quale la destinazione originaria della bella composizione, tutta animata dal *pathos* tragico? Le varie congetture che più volte si sono espresse sulla derivazione delle ceramografie riproducenti scene teatrali — audizione della tragedia, lettura di essa o della sua *hypóthesis*, imitazione di un'opera originale della grande arte — restano, dirò così, circoscritte e limitate, quando abbiamo dinanzi la crea-

(1) C. Robert, *Thanatos*, XXXIX Berlin. *Winckelmannsprog.* Berlin, 1879, p. 36 ss., e *Archaeol. Märchen*, p. 160 ss.

(2) Vedi le indicazioni date da Friederichs-Wolters, *Bausteine*, n. 430, e da S. Reinach, *Rép. de Rel.* I, p. 140.

(3) Cfr. Huddilston, *op. cit.*, p. 8 ss.

(4) Robert, *Kentaurenkampf u. Tragödienscene*, XXII *Hull. Winckelmannsprog.* Halle, 1898, p. 15; Rizzo, *Studi archeologici*, p. 35. Fra gli esempi più ti-

pici e di derivazione più antica, ricordiamo il citato quadretto su marmo di Ercolano con scena dello *Hippolytos* (abiti scenici e maschere), e l'altro di Pompei con scena della *Niobe* (senza il costume scenico, ma con lo sfondo architettonico forse della scena). — Magnifico esempio di età romana è il rilievo fittile di P. Numitorius Hilarus, da me pubblicato (vedi pag. 153, n. 1), nel quale noi vediamo non solo gli attori con gli abiti teatrali e con le maschere, ma la *scaenae frons* del teatro.

zione di un' arte più nobile e assai vicina, cronologicamente, alla tragedia dalla quale essa è stata ispirata. La relazione con la rappresentazione teatrale deve, in tal caso, supporre diretta e immediata; onde è necessario chiedersi: un' opera d' arte eseguita in tali condizioni quale destinazione avrebbe potuto avere? È noto che, fino ai tempi di Alessandro il Macedone, l' arte greca è così intimamente collegata con la religione — o nel tempio o dentro il *témenos* del santuario o nella necropoli o in altro luogo dove fosse richiesto e consentito l' *anáthema* alla Divinità — che noi non possiamo assolutamente concepire una destinazione che non sia quella sacra, votiva. Sarebbe assurdo parlare di scultura semplicemente decorativa nel secolo V, quando le stesse sculture architettoniche dei templi ubbidiscono al medesimo concetto religioso, anatematico.

Ora noi abbiamo già osservato, in principio, che le forme tectoniche del rilievo fittile di Medma sono quelle del rilievo marmoreo attico votivo; e perciò se un rilievo votivo riproduce — con evidenza che non è possibile disconoscere — una scena o situazione di una tragedia, la sua destinazione votiva quale altra avrebbe potuto essere se non quella di commemorare una vittoria ottenuta nel concorso dionisiaco o dal corego o dal poeta e corodidascalo?

Risorge, così, la importantissima questione più volte agitata su codesti *πίνακες* votivi della tragedia, questione che io non devo qui svolgere *ex novo*, avendone trattato di proposito or sono quindici anni (1). Devo, però, dichiarare che quel mio scritto è intonato ad uno scetticismo che riconosco ora eccessivo: scettico rimango ancora sulla pretesa derivazione delle ceramografie dai *πίνακες* (2); ma il mio scetticismo relativo ad altri monumenti, già scosso per maturità di nuovi studi, cede ora dinanzi a questa arula di Medma, che deve considerarsi come « un fatto nuovo » nella Scienza nostra.

Poichè, dunque, dobbiamo ammettere la destinazione votiva originaria di un rilievo greco del quinto secolo — e le forme tectoniche del rilievo di Medma sono precisamente quelle del rilievo votivo attico — poichè la rappresentazione in esso figurata deriva direttamente dalla *Tyro* di Sofocle, poichè la tecnica, lo stile e quindi la cronologia di quest' opera d' arte sono della fine del secolo V, è necessario dedurre — quantunque l' affermazione quasi confonda per la sua straordinaria importanza — che noi siamo dinanzi ad una copia eseguita in età greca del rilievo votivo di questa perduta tragedia di Sofocle, offerto dal corego o dallo stesso poeta.

L' *anáthema* presuppone la vittoria, e quest' altra vittoria noi dobbiamo perciò aggiungere a quelle già note, per la tradizione letteraria, nella gloriosa vita di Sofocle. Forse una delle ultime vittorie del grande vegliardo, poco prima che l' *Edipo a Colono* riscuotesse quel postumo tributo di ammirazione reso dagli Ateniesi al loro poeta amato, bello e felice, della cui arte, profonda di passione umana e di sentimento religioso, ci giunge

(1) Ne' miei citati *Studi archeologici sulla Tragedia*.

(2) Piacemi ricordare che il Robert, *Niobe*, XXIV *Hall. Winkelmannsprog.*, pag. 10 ss. discutendo con

armi allora cortesi le mie troppo recise denegazioni, manifestava la medesima mia opinione, per ciò che si riferisce alle pitture dei vasi.

ancora un'eco, forse non ultima, da un povero sepolcro sperduto tra gli olivi glauchi e sotto le feraci zolle dei miti colli rosarnesi, in questa nostra Magna Grecia che, se fosse sempre frugata da mani valide e pie, molti altri tesori di storia e di bellezza restituirebbe al nostro studio e alla nostra ammirazione.

*Napoli, nel settembre del 1917.*

---



1. MATRICE FITTILE DI MEDMA (*Milto, presso il dr. R. Collóca*).



2. FRAMMENTI DEL LATO ANTERIORE DI UN'ARA FITTILE DI MEDMA.

*Siracusa, R. Museo Archeologico.*





A. DE. CEGLIE

TYRO - BASSORILIEVO FITTILE DI MEDMA.





