

*A M<sup>re</sup> Salomon Reinach  
hommage de l'auteur*

# UN DIPINTO VASCOLARE

DELLA

RACCOLTA SANTANGELO  
NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI  
ED ALCUNI ALTRI MONUMENTI  
RELATIVI AL MITO DI PARIDE

M E M O R I A

LETTA ALL' ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI

NELLA TORNATA DEL 19 GIUGNO 1891

DAI

DOTT. GIOVANNI PATRONI



N A P O L I

TIPOGRAFIA DELLA REGIA UNIVERSITÀ

—  
1891



# UN DIPINTO VASCOLARE

DELLA

RACCOLTA SANTANGELO  
NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI  
ED ALCUNI ALTRI MONUMENTI  
RELATIVI AL MITO DI PARIDE

M E M O R I A

LETTA NELL'ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI  
NELLA TORNATA DEL 19 GIUGNO 1894

DAI.

DOTT. GIOVANNI PATRONI



N A P O L I

TIPOGRAFIA DELLA REGIA UNIVERSITÀ

—  
1894

Estratto dal Vol. XVII degli *Atti* dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti.

AD  
ANTONIO SOGLIANO  
CHE FU GUIDA AFFETTIVA  
AI MIEI PRIMI PASSI  
NELLO STUDIO  
DEI MONUMENTI ANTICHI



## I.

### Dipinto vascolare della collezione Santangelo.

Il dipinto riprodotto nell'annessa tavola appartiene ad una brocca pugliese del Museo Santangelo <sup>1)</sup>. Nel mezzo, fra due alberi le cui foglie non sono espresse <sup>2)</sup>, e che appaiono invece carichi di frutti, spicca subito di faccia una giovane donna vestita di ricco chitone cinto e manto, che, rivolta un po' a sinistra, tiene con la destra una patera piena di frutta, e nell'altra mano abbassata, una benda. Da ciascun lato di questa donna resta una coppia di figure. A destra del riguardante, si avvanza verso sinistra un giovanetto vestito di un corto chitone cinto, più semplice, con manto gettato sulle braccia che gli passa dietro a guisa di scialle, e calzato di scarpe. Egli reca una corona che tiene con la sinistra, mentre con la destra appoggia due lance alla spalla corrispondente. Più in basso siede sopra un rialzo di terra non espresso una vecchia matrona dalle guance rugose e

<sup>1)</sup> Heydemann, *die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel, Sammlung Santangelo*, 318. Quantunque la provenienza non sia nota, lo stile del disegno e tutti gli altri criteri assegnano indubitatamente il nostro vaso alla produzione dell'Apulia. V. la fig. 1.<sup>a</sup>

<sup>2)</sup> V. pag. 7, nota 4.

da' capelli bianchi, vestita di chitone cinto, calzata di scarpe e ravalta in ampio manto che discendendo dall'occipite le copre le spalle e la parte inferiore del corpo, lasciando in parte liberi il seno e il braccio destro. L'azione delle tre figure ora accennate è o nulla o poca o non chiara di per sè. Esse guardano tutte il gruppo di sinistra, un giovane e un vecchio, di cui basterà notare, per ora, che sono senza dubbio le figure più accentuate.



Fig. 1.<sup>a</sup>

In esse infatti gli editori della *Élite céramographique* cercarono la spiegazione del nostro dipinto. Essi videro nel giovane un citarredo, nel vecchio un supplice, e, riferendosi al noto mito, denominarono Apollo e Marsia le nostre due figure, e battezzarono le altre per Onfale (la figura centrale) Artemide (la figura che cammina a dr.) e Celeno (la sedente) <sup>1)</sup>. Questa interpretazione non regge però alla

<sup>1)</sup> *Élite céramographique* II, p. 235 n.° 5.

critica <sup>1</sup>). Lasciamo da parte le ultime denominazioni, che non hanno bisogno di essere confutate; ma anche il preteso Marsia verrebbe ad avere un ricchissimo e regale vestimento, senza nessuno accenno alla sua qualità di satiro <sup>2</sup>). Un attributo certamente regale è poi lo scettro che si vede ai piedi della figura, tutto ornato di borchie e dal pomo d'oro, espresso con giallo sovrapposto, la cui forma un po' aguzza, è dovuta soltanto all'attuale conservazione <sup>3</sup>). E s'ha di più: nel preteso citaredo la parte inferiore del viso, il petto e le braccia con la cetera e col plettro si devono ad un restauro moderno, e possono attestare soltanto che gli antiquari del tempo, immaginandosi che il vecchio re frigio fosse un Marsia supplichevole, vollero fare di quest'altra figura un Apollo. Nella nostra tavola i restauri sono soppressi; la fig. 2<sup>a</sup> riproduce la parte più restaurata del dipinto quale oggi si vede <sup>4</sup>). Svanito così il carattere apollineo e quindi divino del

<sup>1</sup> V. Stephani, *Compte Rendu* 1862 p. 150 n.° 9. Cfr. Heydemann, l. c.

<sup>2</sup>) « Marsyas, dans un costume royal » dicono ingenuamente gli editori dell' *Étude*. Veste un chitone a lunghe maniche, trapunto di stellucce, con alta cintura; un manto che discende dagli omeri, gli ravvolge le gambe; porta calzari allacciati, e in capo un berretto frigio, di cui una del quale, essendo caduto il colore, è rimasta una traccia sbiadita, come pure della barba, che era bianca.

<sup>3</sup>) Si confrontino ad ogni modo le lance che porta il giovane a dir: la loro punta non solo non ha colore aggiunto, ma ha un setto mediano per indicare la faccettatura. Heydemann: « ein langer Stab ».

<sup>4</sup>) Il colore a corpo della colonna scanalata, che non poteva terminare così, è bruscamente tagliato per eseguire il restauro. Restaurati sono parimente i contorni del viso e il velo sull'occipite della figura centrale: i capelli coi fiorellini della ghirlanda sono invece antichi. Che la donna avesse un manto è assicurato dagli svolazzi che si vedono presso ciascun ginocchio; io credo però che non le facesse da velo, ma fosse appuntato alle spalle come p. e. in varie figure del vaso di Assteas con la rappresentanza di Herakles presso le Esperidi (Heydemann op. cit. n.° 2873 — Milin, *Peintures de vases* I, 3; cfr. l'ediz. Reinach, Paris 1891 — *Wiener Vorlesungsblätter* VIII, 12). Il restauratore fu tratto in inganno dallo spazio che, nella tecnica della ceramografia a figure rosse, si è obbligati a lasciare tra i capelli e la vernice nera del fondo; errore aiutato certamente dal pregiudizio dei nostri vecchi

giovane, il berretto frigio che è genuino fa vedere in lui, non altrimenti che nel vecchio re, un personaggio non greco, probabilmente asiatico, che dagli alti stivali (*ἐνδρομίδες*) è forse caratterizzato come un viaggiatore.

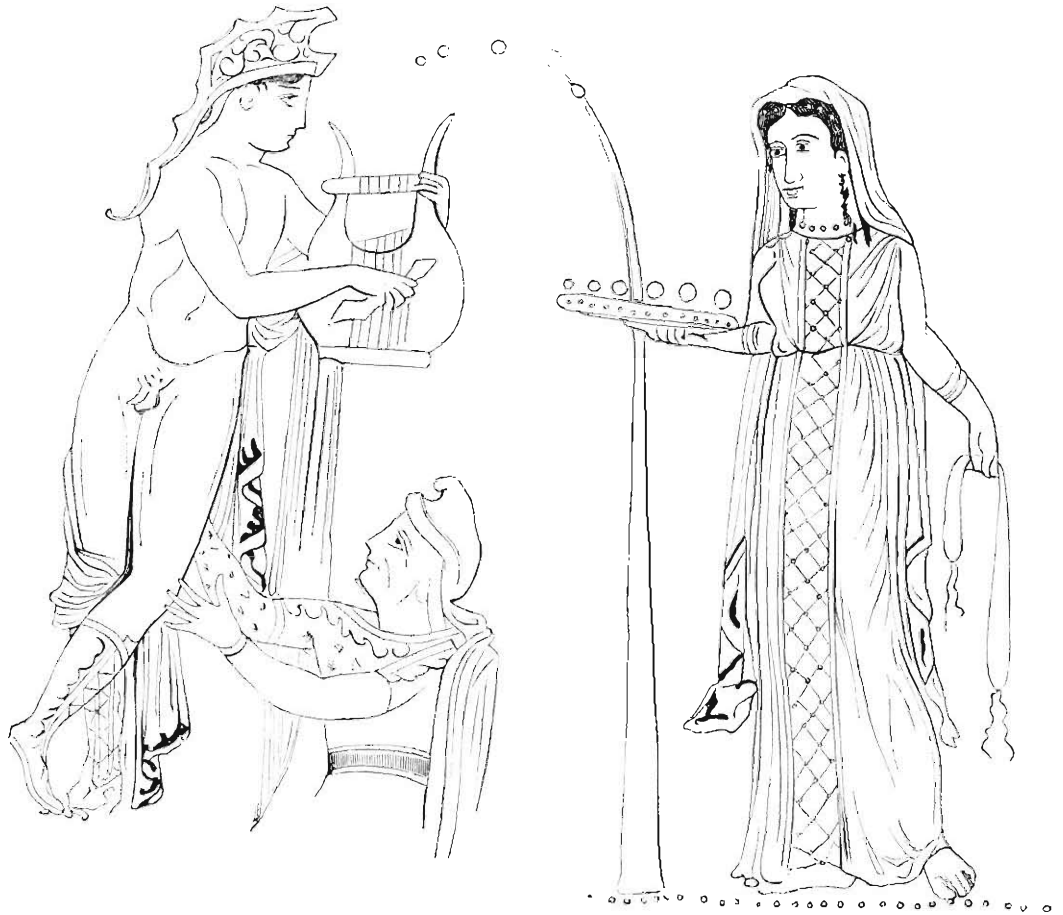


Fig. 2.<sup>a</sup>

antiquari, che vedevano un sacrificio ovunque fosse una patera. Altri piccoli restauri insignificanti si trovano qua e là per ricordare p. e. le congiunture dei frammenti. Il fondo è ridipinto. Questa è forse la ragione che avrà fatto sparire anche le tracce de' rami dei due alberi, che potevano essere eseguiti col solo bianco, assai caduco, mentre il giallo de' pomi, che ha molto corpo, ha resistito.

Se non vogliamo accontentarci del risultato negativo, ma tentar di arrivare alla giusta interpretazione, cerchiamo prima di tutto di ricostruire la scena che si svolge sotto i nostri occhi. Se tutti i personaggi sono in una relativa quiete, e solo il vecchio re ha una attitudine agitata, è chiaro che qualche improvviso evento deve averlo turbato. Prima, egli sedeva forse per terra, facendo riscontro alla matrona attempata che dalla sua età e dal suo posto <sup>1)</sup> è messa in relazione con lui, e sarà quindi sua moglie. La coppia regale era seduta all'aperto, come apparisce dalle inuguaglianze del suolo, dai due alberi ai lati della figura centrale e dalla pianta ai piedi di quella che ormai chiameremo la regina. La corona portata dal giovanetto e la benda portata dalla giovane <sup>2)</sup> fanno pensare che ci sia stata una vittoria, tanto più che queste due figure si dirigono evidentemente verso il giovane dal berretto frigio, sul quale si concentra l'attenzione di

<sup>1)</sup> Non però dal costume. Nei vasi pugliesi le figure femminili orientali non sono sempre fornite di un vestito caratteristico, escluse naturalmente le Amazzoni, il cui costume del resto non è muliebre, ma uguale a quello dei guerrieri frigi. Così la personificazione dell'Asia nel vaso de' Persiani (Heydemann 3253; *Mon. dell'Ist.* 1873, VIII, tav. 50-51; Baumeister, *Denkmäler*, I, tav. VI, fig. 449) è sì, riccamente vestita, ma non ha nulla che non possa esser greco; e lo stesso va detto di Andromeda su due vasi del nostro museo (Heydemann 3225; Minervini, *Memorie Accademiche*, I, tav. 2-4; *Memorie dell'Accad. Ercolanese*, IX, tav. 5-7 — e Heydemann, *S.A.* 708; *Mon. dell'Ist.* IX, 38) mentre in tutti tre i casi le figure maschili, siano i persiani, sia Cefeo o il seguito, hanno il convenzionale costume frigio. Un abito che ricordi in qualche modo quello di Medea sul vaso di Talos (attico! cfr. *Berl. philol. Wochenschr.* 1888, n.º 46, col. 1450) è raro (p. e. *Arch. Ztg.* 1847, tav. III). Ricorre anche sul vaso di Marsia Hamilton (Tischbein IV, 6) che però non è pugliese, bensì per la somiglianza dello stile con quello del ceramografo Assteas, di Paestum (cfr. Winnefeld, *Assteas*, in *Bonner Studien*, Berlino 1890, p. 166 sgg.) va riferito a fabbrica pestana, e su altro vaso di Paestum (Heydemann 3248).

<sup>2)</sup> Mal si apporrebbe chi credesse che, per essere tanto ovvie nella ceramica italiota, le bende vi abbiano perduto quello che può dirsi il loro significato principale e che servi all'arte per incarnare il tipo dell'atleta vincitore nella figura di un *dixidumeno*. Se infatti le bende servono ad ornare i sepolcri, gli attributi dionisia-

tutti, e che sarà bene il vincitore. Per terra si vedono qua e là una patera e un'anfora che dal color giallo e dalla maniera decorativa, la baccellatura, si rivelano come oggetti d'oro: del pari la cassetta riccamente borchiala conterrà oggetti preziosi. Questi oggetti possono avere anch'essi qualche attinenza con la vittoria, e, sebbene la patera sembri piuttosto in relazione con la figura del re, un tal rapporto personale non può stabilirsi per gli altri; e poiché il vincitore non ha nulla di guerriero, essi saranno piuttosto premi, e la vittoria sarà stata riportata in giuochi <sup>1)</sup>. Adunque la coppia regale è venuta fuo-

ci etc., e sono talvolta semplici doni erotici, non mancano vasi nei quali la situazione esige che siano in relazione con la vittoria. Per limitarmi alle collezioni di Napoli, cito Heydemann 3156 (Teseo ha abbattuto il Minotauro e Ariadne « dem Sieger in der vorgestreckten Linken eine lange Tänie hinhält »). È dubbio se il n.º 3196 si riferisca ad una vittoria in agone musico; in compenso sono ovvie rappresentanze di guerrieri che tornano vincitori, dove le circostanze non lasciano pensare a scene erotiche o d'altro genere. Una delle più interessanti l'offre il n.º 48 della Raccolta Cumana, ove ai guerrieri completamente armati, in costumi locali, alcune donne offrono da bere (cfr. un dipinto di tomba pestana nel nostro stesso museo, *Mon. dell'Ist.* VIII tav. 21, 1: Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 2048 fig. 2261) ovvero corone d'alloro, bende e patera con frutta. — Una di queste donne « eilt hinter dem jungen Krieger herbei, in der vorgestreckten Rechten einen Lorbeerkrantz und in der Linken eine Tänie, sowie eine Schale (mit Früchten) haltend ». Ciò mostra che l'uso di offrire una benda al vincitore era tuttora vivo nell'Italia meridionale. Verun dubbio poi ove la benda è portata da una figura di Nike. Cfr. Heydemann 805, 1762 (*a* Apollo ed Herakles lottano pel tripode, *b* Nike porta una tenia ad Apollo vincitore), 1770 (Giudizio di Paride: Nike porta una benda ad Afrodite), 2264, 3231 *b* (Nike offre una tenia ad Apollo vincitore di Marsia) *S. A.* 691 (Nike apteros offre la benda ad un auriga) *R. C.* 125, *idem*. La benda è attribuito di Nike come figura isolata (837, 1809, *S. A.* 609); ugualmente la patera con frutta (*S. A.* 706 *b*).

<sup>1)</sup> Si confrontino p. e. fra i premi dati da Achille per i giuochi funebri in onore di Patroclo (Il. XXIII, 257 sgg.): λέβητάς τε τριποδάς τε (259), τρίποδ' ὠτάωντα δωωκαιεικοσήμετρον (264), ἄπυρον λέβητα καλόν, τέσσαρα μέτρα κεχανότα, λευκόν ἔτ' οὕτως (267-8), δύο χρυσῶ τάλαντα (269), ἀμφίτετον φιάλην ἀπύρωτον (270), δέπας ἀμφικύπελλον (656), μέγαν τρίποδ' ἐμπυριβήτην (702), ἀργύρεον κρητήρα τετυγμένον etc.... (741 sgg.), ἡμιτάλαντον χρυσῶ (751), λέβητ' ἄπυρον βροῦς ἄξιον ἀνθερόεν-

ri, all'aperto, per assistere a questi giuochi. Ma perchè il vecchio re è tanto commosso, che lo scettro, e forse la patera, con cui poco fa dava il saluto al forestiero vincitore, gli cadon di mano, ed egli stesso cade in ginocchio tendendo a lui le braccia? Questo bisogna forse domandarlo alla giovane la cui figura primeggia nel mezzo, e nella quale già per tal motivo si potrebbe indovinare la causa, almeno occasionale, della scena che si svolge.

Se cerchiamo nella tradizione a noi pervenuta qualche situazione cui si possa riferire la nostra rappresentanza, siamo indotti dal costume frigio a pensare in primo luogo al cielo trojano. E fra i miti trojani troviamo appunto una tradizione che si può metter d'accordo con la nostra pittura vascolare. Questa tradizione, riferitaci principalmente da Igino, la cui fonte sarà stata una tragedia perduta, l'*Ἀλέξανδρος* di Sofocle o di Euripide, od anche l'*Alexander* di Ennio <sup>1)</sup> ci racconta che, molto tempo dopo che Paride era stato esposto sull'Ida, ov'era cresciuto e divenuto forte ed ardito, Priamo, per dare qualche sollievo alla inconsolabile Ecuba, indisse grandi giuochi funebri in onore del figliuolo che credeva perduto. Fra i premi era stato messo un toro preso dall'Ida, e proprio dalla mandra di Paride, il che indusse costui a prender parte ai giuochi, per riguadagnarlo. Ed infatti vinse tutti, anche i propri fratelli che non lo conoscevano; ma Cassandra, dotata di spirito profetico, lo riconobbe, ed allora Priamo con gran gioia lo ricevette nella reggia.

E tale è la scena che io ravviso nel nostro dipinto.

Il vecchio re e la regina non sono altri che Priamo ed Ecuba; il giovane vincitore è Paride venuto dall'Ida; la giovane è Cassandra, che lo svela. Il quinto personaggio non è determinabile; se da una

72 (885). Di leggieri s'intende perchè il pittore vascolare siasi limitato a premi di questo genere. L'oggetto che si vede nel campo a destra del nostro dipinto non è che una rosetta destinata a riempire lo spazio, cosa frequente sui vasi della bassa Italia, specialmente pugliesi.

<sup>1)</sup> Hygin. *Fab.* XCI. Cfr. Brunn, *I rilievi delle Urne etrusche*, p. 4 segg., Preller, *Griechische Mythologie*, II<sup>a</sup> p. 412.

parte non vi sono altre persone estranee alla famiglia, e la stessa comunanza d'azione con Cassandra accennerebbe ad uno dei minori figli di Priamo, dall'altra nulla impedisce di vedere in lui una semplice guardia del re, un *δορυφόρος*.

Contro questa interpretazione potrebbe intanto muoversi un'obiezione cui ci affrettiamo a rispondere. Si potrebbe cioè, pensando al significato che le figure inginocchiate sogliono avere nelle rappresentanze di miti greci, dubitare se l'attitudine di Priamo sia conveniente rispetto a Paride. La figura del vecchio re si presenta a prima vista come quella di un supplice; ciò non ostante, anche se noi prescindiamo per un momento dalla spiegazione data alla rappresentanza, non riusciamo a giustificare in modo soddisfacente un supposto atto supplichevole del vecchio re verso il giovane. In queste pitture di vasi, almeno, le persone che supplicano in ginocchio un'altra persona o un idolo sono sempre in presenza di un pericolo o in circostanze che giustifichino la loro attitudine: per lo più si tratta di figure che si avviagliano alle ginocchia di qualche idolo, perchè inquisite, come vien rappresentata ordinariamente la scena della violenza fatta da Ajace a Cassandra. Ora qui il vecchio non è rappresentato avviuto alle ginocchia del giovane, quantunque dal suo posto ciò gli sarebbe facilissimo; anzi egli tende in alto le braccia, e con l'uno supera già notevolmente le ginocchia di quello <sup>1)</sup>, mentre la testa s'arrovvescia indietro quasi cercandone con lo sguardo le sembianze. In secondo luogo non si capisce perchè il re supplicherebbe quel giovane che se ne stava così tranquillamente ap-

<sup>1)</sup> Heydemann, l. c.: « kniet.... die Hände flehend erhobend ». E bisogna anche tener conto, quanto al livello rispettivo, dell'influenza esercitata dallo scopo decorativo di riempire lo spazio sulla distribuzione simmetrica delle figure e degli oggetti, che può qui ridursi al seguente schema:



poggiato ad una colomina, con le gambe incrociate, mentre nessuno degli altri personaggi ha nulla di ostile o di minaccioso. Adunque le circostanze esterne non giustificano un atto supplichevole; e pure il re cade in ginocchio con movimento istantaneo. La sua gamba sinistra non ha per anco toccato il suolo; lo scettro è ancora alto da terra <sup>1)</sup> e si capisce che proprio in questo momento, come già forse la patera, gli è sfuggito di mano. Or la stessa istantaneità di questa mossa, in aperto contrasto con quella delle altre figure, sembra effetto non di azioni, che nessuno compie, ma piuttosto di qualche annunzio, di parole, che qualunno de' personaggi avrà dette. E questo ci riconduce alla nostra interpretazione, giacché la situazione da noi ravvisata è prodotta appunto dalle parole di Cassandra, e nel nostro dipinto vediamo appunto una giovane donna che il suo posto indica come personaggio principale e centro dell'azione.

Quale sarà dunque il significato dell'atto di Priamo? Si può esso spiegare coa l'ipotesi che egli si senta colpevole davanti al figlio, da lui destinato alla morte?

Certo, questo sentimento ci spiegherebbe l'azione meglio che il supposto domandar grazia o rifugio da un pericolo che non esiste. Ma esso esige una certa riflessione che non mi pare d'accordo con l'improvviso movimento del vecchio, nè mi sembra naturale che sia proprio questo il suo primo pensiero. Una volta che il giovane non ha nulla di divino anzi tutto induce a credere che si tratti di un figlio prodigiosamen-

<sup>1)</sup> Male Heydemann, l. c.: « liegt ». Si guardi al livello delle ginocchia. Credo queste particolarità del disegno intenzionali: la trascuratezza non mi sembra ammissibile, specialmente in questa figura, la cui testa ha nell'originale una finezza che la nostra tavola non è riuscita a rendere. Si confronti il disegno delle gambe e dei piedi, nelle figure in ginocchio del vaso dei Persiani, le quali evidentemente già posano. Ad ogni modo basterebbe lo scettro caduto per terra e il disaccordo con la posa delle altre figure, per concludere qui ad un movimento istantaneo. Non si può quindi pensare ad un altro caso in cui l'atto supplichevole sarebbe a proposito, quello cioè del recarsi a domandare qualche grazia ad un nemico che pel momento non è in attitudine minacciosa (qualche cosa come la gita di Priamo alla tenda di Achille). Per una situazione simile mancherebbe del resto ogni indizio.

te ritrovato, non è necessario che il cadere in ginocchio si riferisca a lui. Sembra invece assai più naturale che Priamo, udito l'annuncio di Cassandra, cada in ginocchio, ringraziando gli dei, e tenda ad un tempo le braccia al figliuolo che essi gli permettono così inaspettatamente di rivedere. Tenuto conto della grave età e della commozione del re, che già sedeva od era sdraiato per terra, e cui sarebbe stato forse impossibile balzare in piedi, e correre ad abbracciare il figlio, questa spiegazione potrebbe in fin dei conti venire in mente anche ove si trattasse di personaggi greci, pe' quali del resto l'inginocchiarsi, d'ordinario limitato ai supplicanti, sarebbe qui eccezionale, come eccezionale è il caso. Ma come poi si potrebbe dare, *a priori*, un significato eminentemente ellenico ad un atto compiuto da un personaggio non greco, bensì orientale, quando è notissimo che gli orientali ed i greci avevano intorno al prostrarsi ed all'inginocchiarsi idee non pure diverse, ma opposte? <sup>1)</sup> Questa pregiudiziale basterebbe, secondo me, ad infirmare l'obiezione che si volesse trarre dall'attitudine di Priamo.

Ora, presso i popoli orientali l'inginocchiarsi era assai più frequente che non presso gli elleni, e, lungi dall'esser limitato al supplice, era un atto di culto e di venerazione che si tributava anche ai sovrani. Il Cristianesimo ha creditata dall'oriente la genuflessione, e il cadere in ginocchio per ringraziare Iddio di un evento che sembri una grazia prodigiosa è, in tempi cristiani, cosa comune. Anche prima del Cristianesimo o della sua diffusione troviamo a Roma in uso il genuflettersi nel culto e nel rendimento di grazie agli Dei, forse anche per influenza orientale <sup>2)</sup>; e un tal uso s'era anche infil-

<sup>1)</sup> Cfr. Sittl, *die Gebärden der Griechen und Römer*, p. 156 sgg. 177 sgg.; Gubel e Konec, *La Vita dei Greci e dei Romani*, trad. di C. Giussani, p. 319: « Non era uso di pregare ginocchioni o prostrati in terra, e dove per avventura se ne incontri qualche esempio appo i Greci, è da supporre influenza orientale. Soltanto quelli che cercavano rifugio o protezione solevano abbracciare stando in ginocchio la statua della divinità » etc. Si noti inoltre che *γυμνασία*, *γυμνάσιον* sono parole joniche.

<sup>2)</sup> Sittl, op. cit. p. 159 sgg., 178 sg.—Dione Cassio (43, 21) riferisce che Giulio

trato nella tarda e superstiziosa greccità <sup>1)</sup>. Nè può nascere il dubbio che questi costumi orientali non fossero noti ai ceramografi dell'Apulia, che appartengono anch'essi ad una greccità relativamente tarda. Le genuflessioni persiane erano note da gran tempo, e appunto la ceramica appula ci ha dato l'unico monumento che, finora, ci rappresenti quella *προσκύνησις* tanto in odio ai greci dell'epoca classica <sup>2)</sup>.

Noi crediamo adunque di poter ravvisare nella pittura vascolare della raccolta Santangelo il mito del riconoscimento di Paride, nuovo in questa classe di monumenti <sup>3)</sup>. Abbiamo quindi ceduto più vo-

Cesare, rendendo grazie dopo i suoi trionfi a Giove Capitolino τὸς ἀναξαστοῦς τὸς ἐν τῷ Καπιτωλίῳ τοῖς ἑνώσιον ἀνεργιστάς. Non c'è bisogno di una speciale dimostrazione per ammettere che, in una gioia improvvisa, non si aspettasse di andare al tempio per ringraziare il cielo. Si confronti ad ogni modo Svet. *Nero*, 41: *exsiluit gaudio, caelumque adoravit*. Paolo del Rosso, cinquecentista fiorentino, traduce: « a quella vista egli saltò per l'allegrezza, e fece, adorando, riverenza al cielo ». — Presso i romani sembra abbastanza antica la genuflessione nel culto degli dei; nondimeno chi oserebbe affermare che si tratti di un parallelismo indipendente dagli usi orientali? Noto di passaggio, a questo proposito, come non sia assolutamente esatta l'affermazione del Sittl (op. cit. p. 179) che il genuflettersi o prostrarsi, passato dall'oriente semitico nel Cristianesimo, vi sia rimasto unicamente sul suolo romano. Ho veduto io stesso nell'isola di Tinos, l'antica Tenos, in occasione della *πανηγύρις* di agosto, gente che si arrampicava in ginocchio o carponi per la non breve via che sale dal porto alla chiesa dell'Ἐὐαγγελίστρια.

<sup>1)</sup> Cfr. in Baumeister, *Denkmäler*, l'articolo *Gebet*, in fine (vol. I, p. 592).

<sup>2)</sup> Il vaso dei Persiani, già citato, Eschilo p. e. fa che il coro si prostri all'arrivo della regina Atossa (*Pers.* 152). Si noti che il raffronto è più stretto che non sembri a prima vista. Per la greccità classica l'omaggio barbarico di sudditanza è uguale a quello dovuto alla divinità. I re barbari si fanno adorare *come dei*. Le parole che esprimono quest'omaggio, nella greccità cristiana ed oggi ancora sono adoperate in relazione col culto (cfr. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*). Tutto adunque c'indurrebbe a credere ciò ch'è già in sé assai verosimile, che cioè i ceramografi dell'Apulia potevano benissimo rappresentare, forse un po' a modo loro, come la *προσκύνησις* persiana, così anche la pia letizia di un re orientale.

<sup>3)</sup> Ci occupiamo nel cap. III di una tazza di Brygos sulla cui spiegazione non si

lenticeri al desiderio di far noto un vaso già per sé interessante, e che inoltre, con la distinzione delle parti restaurate dalle antiche, cessa ora d'essere un indovinello.

Il riconoscimento di Paride è anche raffigurato in una serie di urne etrusche <sup>1)</sup>; il momento scelto dagli artisti è però diverso: Paride, inseguito con le armi dai propri fratelli, si ripara ad un altare. Igino aggiunge infatti che i figli del re, adirati contro il pastore che li aveva vinti, vennero alle mani con lui, ed egli si rifugiò all'ara di Giove Ereco; ma allora Cassandra lo riconobbe e Priamo lo riaccolse. Di un tal particolare non è traccia invece nella nostra rappresentanza. Il contegno tranquillo e quasi indifferente di Paride, che si appoggia incrociando le gambe, esclude che questo inseguimento da parte dei fratelli sia avvenuto prima, ed ora che egli è già riconosciuto e che il padre gli apre le braccia, non è più possibile che avvenga. Del resto, se è generalmente ammesso che la favola d'Igino contenga la tela di una perduta tragedia, non è però noto da quale propriamente egli dipenda, giacché certo nel trattare lo stesso mito una tragedia differiva dall'altra. Ci sarà dunque stata una versione discordante, in questo particolare, dalla tradizione giunta a noi: particolare ad ogni modo non necessario, e che ha anzi tutte le apparenze di una amplificazione posteriore <sup>2)</sup>.

è finora d'accordo, e dove il Robert vuol ravvisare il ritorno di Paride dall'Ida, che avverrebbe però in circostanze diverse.

<sup>1)</sup> Brunn, op. cit. cap. I p. 4 sgg. tav. I-XVJ; cfr. Schlie, *Darstellungen des Troischen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten*, p. 1 sgg.

<sup>2)</sup> Ci si consenta, almeno in via d'ipotesi, di tentare la ricostruzione d'una pagina di storia letteraria, indagando a chi possa una tal versione attribuirsi. Le tre fonti che vengono in considerazione si riducono realmente a due, giacché la nota dipendenza di Eunio da Euripide viene in questo caso speciale confermata da un luogo di Varrone (L. L. 7, 82: *apud Eunium « quapropter Parim pastores nunc Alexandrum vocant » — imitari dum voluit Euripidem et ponere ἑταῖρος est lapsus: nam Euripidis, quod graeca posuit, ἑταῖρος sunt aperta*). Restano dunque da un lato due tragedie omonime, la sofoclea e l'euripidea, dall'altra due differenti versioni del riconoscimento di Paride. Secondo ogni probabilità deve alla più semplice delle ver-

Il raffronto co' rilievi etruschi può forse offrire una nuova conferma alla spiegazione proposta da noi. Sul vaso Santangelo, accanto alla figura di Paride, è dipinta una colonna alla quale sembra che egli si appoggiasse. Ora il dare un appoggio a Paride non era una ragione sufficiente per dipingere una colonna: bastava dargli un bastone, come è ovvio nella ceramica appula. Vengono dunque in mente alcuni dei rilievi, dove vicino a Paride « ergesi una colonna jonica sormontata da oggetto simile all'omfalo, nella quale giustamen-

sioni spettare la priorità cronologica; e la più semplice è quella del vaso Santangelo. Ma quale dei due grandi tragici ha per primo trattato il nostro mito? Dell' *Alexandros* di Euripide sappiamo che fu dato il 415; nulla invece sappiamo di quello di Sofocle. Il Robert ha però il merito di aver recato a favore della priorità sofoclea un argomento ingegnoso: ricordando la grande influenza di Erodoto su Sofocle, egli rileva la somiglianza del mito di Paride col racconto erodoteo della gioventù di Ciro, che poté ispirare il poeta a trattare il mito in modo analogo (*Bibl und Lied*, p. 237 sg.). Ed anche in favore di Sofocle parla la stessa differenza che corre tra le due versioni. Chiunque conosce il teatro greco e il movimento filosofico in mezzo al quale si svolse, non attribuirà volentieri a Sofocle, la cui tragedia essenzialmente etica si fonda sul conflitto dei più forti sentimenti, la disputa insorta tra i fratelli per la vittoria ne' ginocchi; mentre questo tratto conviene benissimo ad Euripide, che ha delle tendenze dialettiche, ed è già dominato da quel grande movimento spirituale che prelude alle dottrine socratiche, ed è conosciuto col nome di Sofistica. Forse si potrebbe anche ricordare uno dei pochissimi versi avanzatizi dell' *Ἀλέξανδρος* di Sofocle (Fr. 91. Nauck, p. 119):

ἔσθησα νικῶν ἀνδρας ἀσπίτας τι γαρ;

che pel suo tono e per la sua fattura, più che di una tirata detta sdegnosamente da uno dei vinti, sembrerebbe far parte di un dialogo, ed attendere una risposta. In tal caso l'unica persona che potrebbe darla è Cassandra, e fra la espressione di meraviglia e lo scioglimento finale non resterebbe campo al litigio. Il Robert fa inoltre giustamente rilevare la bellezza della situazione creata dalla presenza di Paride incognito a' ginocchi funebri in onor suo, situazione che è anche eccellente per aver agio di esporre l'antefatto, e che è degna di un ingegno drammatico di primo ordine. E d'altra parte si comprenderebbe che l'arte etrusca avanzata e gli scrittori

te dal Jahn (*arch. Beitr.* p. 342) fu riconosciuto un monumento sepolcrale, mediante il quale qui saranno accennati i ludi funebri »<sup>1)</sup>.

Il vaticinio reso da Cassandra in tale occasione<sup>2)</sup> collega poi intimamente al nostro soggetto alcuni dipinti pompejani che ci mostrano la veggente in atto di vaticinare i futuri danni alla presenza di Priamo, di Paride fanciullo e di Ettore<sup>3)</sup>. Paride forma qui gruppo col padre, appoggiandosi alle sue ginocchia, ed assiste inconscio alla predizione della sorella maggiore. Il Sogliano, illustrando, più di vent'anni or sono, uno di questi dipinti<sup>4)</sup> giustamente osservò come l'artista si sia permesso di modificare la tradizione, presentandoci Paride in un'età nella quale egli non era nella reggia, ma veniva allevato dai pastori dell'Ida. Nello stesso tempo però egli accennava ad una relazione di queste pitture con la grande tragedia, cui certamente si rannodavano i rilievi delle urne etrusche, e si rannoda ora anche il vaso Santangelo. Non è fuor di luogo riprendere qui la questione, e cercare in che modo debba intendersi tale relazione. Certo non può negarsi che la tragedia abbia, se non creato, largamente svolte e diffuse le versioni mitiche che si riferiscono alla giovinezza di Paride; ma ciò non basta a stabilire una dipendenza. In questi dipinti si sostituisce all'azione una situazione calma; la predizione di Cassandra non è determinata da nessun avvenimento, ma è una

latini dipendano direttamente o indirettamente da Euripide, le cui concezioni tragiche ebbero tanto maggior seguito nelle età posteriori e fino nella moderna.

<sup>1)</sup> Brunn, op. cit. p. 9 sgg., tavv. VI, 13—VII, 14—XIV, 30 — cfr. Schlie, op. cit. p. 4 sgg. — Notiamo ancora, di passaggio, come la corona e la benda che sul vaso Santangelo sono recate a Paride, offrono un riscontro col frammento dell'*Alexander* di Ennio: « volans de caelo cum corona et taeniis » (Ribbeck p. 17), riferito, nè forse a torto, dal Düntzer (*Zeitschr. f. A.* II. 1838 pag. 64) e dal Bergk (cfr. Welcker, *gr. Trag.* III, p. 1582) ad Afrodite quale protettrice di Paride in questa circostanza.

<sup>2)</sup> Hygin. l. c. « quum Cassandra vaticinaretur eum fratrem esse » — cfr. Cic. *de dic.* I, 31 (Ribbeck *trag. lat.* p. 17-19).

<sup>3)</sup> V. cap. II, p. 21 nota 1 sgg.

<sup>4)</sup> *Giornale degli Scavi di Pompei*, n. s. II. p. 133 sgg., tav. XI.

posa. Se non fosse noto che il mito di Paride fu soggetto di tragedie, si troverebbero qui piuttosto dei punti di contatto con quell'indirizzo che nella trattazione dei miti è di gran lunga il più copiosamente rappresentato fra le composizioni della pittura campana; — con quell'indirizzo che evita i momenti appassionati, i violenti conflitti, e per cui l'azione esterna è di secondaria importanza; che al *pathos* drammatico preferisce una tranquilla contemplazione o un tono sentimentale, e per conseguenza una azione poco o punto mossa; — con quell'indirizzo infine che giustamente l'Helbig ravvicinava alla poesia idillica, di natura più descrittiva che narrativa <sup>1)</sup>. Nondimeno queste pitture non trovano un posto preciso nella classificazione data dall'Helbig, che a giudizio dello stesso autore non è completa. Forse sarebbe qui conveniente la denominazione di *genere mitologico*, rifiutata dall'Helbig perchè in massima parte coinciderebbe col genere idillico; in quanto che con questa denominazione si coglie appunto il servirsi dei personaggi mitici per rappresentarli in una situazione più o meno compatibile col mito, ma che non interessa tanto l'artista riguardo allo svolgimento del mito, quanto in sé stessa. È questa mi pare l'idea che presiedette alla composizione del quadro che ci fanno conoscere le copie o derivazioni pompejane. Il pittore non volle rappresentare un momento determinato, che egli trovava tal quale nella tradizione; egli volle piuttosto porre i principali eroi trojani in una situazione artistica, che fosse come la sintesi dell'Iliade, e tale gli parve il farli assistere ad un vaticinio reso in tempo anteriore sì agli avvenimenti, ma non altrimenti determinato. Difficilmente l'artista poteva dunque rinunciare alla presenza di Paride.

<sup>1)</sup> *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, p. 82 sgg. Si rammenti che anche le scene più altamente drammatiche trovano talvolta nella pittura campana una attenuazione in senso idillico. In un dipinto pompejano (Helbig, *Wandgemälde*, 1245) Ippolito e Fedra sono rappresentati in atteggiamento placido; invano vi si cerca il *pathos* proprio delle altre rappresentanze di questo soggetto: Ippolito non è, come sempre, in atto di andar via, ma stante, e Fedra non è violentemente eccitata, ma tristemente attonita.

fanciullo incoscio, che è di così grande effetto: tanto più che, se non si può ammettere come provata una tradizione congetturata dal Robert <sup>1)</sup> secondo la quale egli sarebbe rimasto alla reggia durante l'infanzia, certo il mito dell'esposizione e del riconoscimento non è necessario, perchè la predizione di Cassandra sulla fine di Troja può compiersi benissimo anche se Paride resta a casa fino al viaggio in Grecia. Inteso così il concetto della composizione, sembra a me che ci guadagnino e il suo valore artistico, e la stessa sicurezza della spiegazione, che non è finora universalmente accettata. Se non che, oltre a dubbi ed a riserve, c'è anche un recente tentativo di dare a questi dipinti una interpretazione tutta diversa: tentativo che ha anche ottenuto un assenso troppo precipitato per un libro di testo e di consultazione qual'è il *Lexicon* del Roscher <sup>2)</sup>. E ciò offre materia ad una discussione a parte, che faremo nel seguente capitolo.

<sup>1)</sup> *Bild und Lied*, p. 233 sgg.

<sup>2)</sup> Vol. II, 1. col. 981, nell'articolo *Kassandra* (Engelmann).

## II.

### Pitture pompejane con la rappresentanza di un vaticinio. La distruzione di Troja o la fondazione di Roma?

Per lungo tempo rimase incerto il significato dei due dipinti pompejani:

A) Helbig 1391 b<sup>1)</sup>

B) Helbig 1381<sup>2)</sup>

con la rappresentanza di un vaticinio che nell'esemplare ancora ben conservato vien dato avanti ad un re frigio<sup>3)</sup>. Il sesso della figura vaticinante era controverso, ma fu chiarito dalla scoperta di una terza replica:

C) Sogliano 560<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Raoul-Rochette, *Choix de peintures*, tav. 25; *Arch. Zeitung* 1848, tav. 16 p. 242 sgg. (ivi spiegato dal Panofka per un vaticinio di Cassandra davanti a Priamo, Ettore ed Astianatte).

<sup>2)</sup> Gell and Gandy, *Pompeii*, tav. 41; Fumagalli, *Pompeii*, IV, 3.

<sup>3)</sup> Quanto al dipinto Helb. 1381, ora quasi distrutto, pare che si tratti di una svista e che anche qui la figura sedente non fosse di una donna, ma di un re orientale, come ha già osservato il Robert, nell'articolo citato più oltre.

<sup>4)</sup> *Giornale degli Scavi di Pompei*, n. s. II, tav. XI, p. 433 sgg. A queste tre repliche è da aggiungere il frammento di una quarta, scoperto anch'esso in Pompei, reg. IX, isola VII (cfr. *Notizie degli Scavi*, 1881, p. 439).

ove essa è decisamente femminile. E però il Sogliano pensò ad un vaticinio di Cassandra davanti a Priamo, Paride fanciullo ed Ettore. Il Robert <sup>1)</sup>, crede invece di trovare la spiegazione di questi dipinti in una versione della leggenda di Enea segnalata da E. Maass <sup>2)</sup>, secondo la quale questo eroe ricevette l'oracolo della fondazione di Roma nel borgo trojano di Marpessos, da una Sibilla che li risiedeva o che li fu trapiantata dalla audace finzione di Demetrio di Skepsis.

Si può affermare in tesi generale che per ravvisare invece di un mito greco un mito romano in una serie già non trascurabile di repliche, bisognerebbe aver prove certissime; giacchè finora i dipinti pompejani relativi a miti romani si riducono a de' rarissimi casi, e tutti isolati. Ora a me pare che non solo le obbiezioni mosse dal Robert al Sogliano non siano decisive, ma che anzi quelle a cui va incontro la sua stessa interpretazione la pongano subito in uno stato di notevole inferiorità.

Cominciamo dalla figura vaticinante che il Robert nega possa spiegarsi per Cassandra, poichè questa, dice lui, non veniva interrogata per consiglio, ma cantava nel delirio le sue sentenze, senza trovar fede. A ciò si potrebbe rispondere che da una parte è proprio Cassandra quella che, interrogata, spiega il sogno d'Ecuba <sup>3)</sup>, e dall'altra anche le Sibille erano prese dal delirio <sup>4)</sup>. Ad ogni modo la vaticinante dei nostri dipinti, che ha una posa ispirata sì, ma non agitata, è in questo particolare ugualmente lontana dalla caratteristica di Sibilla quanto da quella di Cassandra. E v'ha di più. Per la stessa Sibilla di Marpessos, di cui qui dovrebbe trattarsi, il Maass, e con lui

<sup>1)</sup> *Hermes*, 1887, p. 451 sgg.

<sup>2)</sup> *Hermes*, 1883, p. 322 sgg.

<sup>3)</sup> *Eur. Hec.* v. 88.

<sup>4)</sup> Si confronti la testimonianza di Eraclito presso Plutarco, de *Pyth. or.* 6: Σίβυλλα δὲ μανισμένη σόμασι καὶ Ἡράκλειτον ἀγέλαστα καὶ ἀκαλλώπιστα καὶ ἀμύροστα εὐπειρομένη γάμων ἐπὶν ἐξενεῖται τῆ φωνῇ διὰ τὸν θεόν.— Paus. X, 12, 3: ταῦτα μὲν δὲ μανισμένη τε καὶ ἐκ τοῦ θεοῦ κήτορες πεποήμεν (la Erofile juniore). Virg. *Aen.* VI, 46 sgg.

il Robert, riconoscono che essa deve la sua origine al patriottismo locale di Demetrio di Skepsis (una piccola città della Troade) e non è che una più giovane *doublette* dell'antica e genuina Sibilla eritrea, onde conserva non solo il nome Erofile, ma anche il cognome ἐρωφιζία, soltanto che questo non vale più come etnico della jonica Erythrae, ma della ἐρωφιζί Μάρπησσοι, un villaggio trojano che Demetrio, ramondandosi ad una oscura e tarda leggenda ivi localizzata, ha determinato per patria della sua Erofile. « Questa, aggiunge il Maass, secondo la notizia di Pausania (X, 12) derivante indirettamente da Demetrio, ha una parte essenziale durante la guerra trojana, dove ella usurpa evidentemente il posto di Cassandra » <sup>1)</sup>. L'ultima osservazione mi pare giustissima <sup>2)</sup>; si può anzi dimostrare che nella stessa versione della leggenda di Enea segnalata dal Maass, la Sibilla di Marpeossos usurpa le parti di Cassandra. Il Maass infatti ricostruisce tale versione da Livio, Dionigi e da alcuni scoli omerici, ma principalmente da una elegia di Tibullo <sup>3)</sup> ove si afferma che Enea ricevette quest' oracolo dopo la distruzione di Troja e prima che prendesse il mare:

Haec dedit Aeneae sortes postquam ille parentem  
dicitur et raptos sustinuisse Lares,  
nec fore credebat Romam, quum maestus ab alto  
Ilium, ardentem respiceretque deos.

Ora invece, presso Virgilio, Enea viene in Italia *Cassandrae impulsus furis* <sup>4)</sup>; ed inoltre mi pare di vedere un parallelismo notevole tra il luogo tibulliano e l'altro virgiliano ove Anchise ricorda ad Enea le predizioni appunto di Cassandra <sup>5)</sup>:

<sup>1)</sup> L. c. p. 327.

<sup>2)</sup> L'affinità del carattere mitico fra Cassandra e le Sibille era per altro già riconosciuta, cfr. Preller *Griech. Mythologie* I<sup>o</sup> p. 224 sg.; Preller-Robert, I, p. 282.

<sup>3)</sup> II, 5, v. 21 sgg.

<sup>4)</sup> *Aen.* X, 68.

<sup>5)</sup> *Aen.* III, 183 sgg.

... . . . . Nate iliadis exercite fatis,  
Sola mihi tales casus Cassandra canbat;  
Nunc repeto haec generi portendere debita nostro  
Et saepe Hesperiam, saepe Itala regna vocare,  
Sed quis ad Hesperiae venturos litora Teucros  
Crederet? aut quem tum vates Cassandra moveret?

C'è la stessa idea, e in parte le stesse parole; soltanto il *nec fore credebat*, altamente poetico, di Tibullo, non ha in fondo altro scopo da quello d'introdurre la splendida contrapposizione della Roma futura alla Troja bruciante davanti agli occhi di Enea; giacché Enea non poteva avere alcuna ragione speciale per dubitare delle predizioni di una Sibilla. Mentre invece il *quis crederet* di Virgilio, se è meno poetico, ha in compenso, quel che importa a noi, una ragione d'essere intima, giacché è proprio Cassandra, *dei jussu non unquam credita Teucris* <sup>1)</sup> quella che ha dato l'oracolo.

Ora, per tornare a' nostri dipinti, anche supposto che si tratti di una predizione fatta ad Enea ed Anchise, certamente, data una donna vaticinante, senza nessun accenno esplicito alla fine già avvenuta di Troja, non si è autorizzati a preferire la denominazione di Sibilla a quella di Cassandra, a meno che non sia provata altrimenti una particolare relazione del quadro con Tibullo o con le sue fonti. E se conveniva a Tibullo, per potere introdurre la immagine poetica che abbian rilevata, di scegliere una versione più tarda, secondo cui il vaticinio potesse credersi avvenuto proprio fra la rovina di Troja e la partenza di Enea, queste ragioni non sussistono per l'opera d'arte.

La figura della vaticinante adunque, considerata in sé, meriterebbe assai meglio il nome di Cassandra che quello di Sibilla. Passiamo alle altre figure. L'obiezione che fa il Robert alla spiegazione del Sogliano è in sostanza una sola: coloro che ascoltano il vaticinio sarebbero, secondo lui, determinati come stranieri, ospiti in casa altrui, mentre se Priamo avesse domandato a Cassandra un vaticinio, il luogo

<sup>1)</sup> *Aen.* II, 247.

dell'azione sarebbe stata la reggia di Troja. Ora ciò che dovrebbe indicare gli stranieri si riduce al ramo tenuto in mano dal vecchio (C) alle armi del giovane (?) e al seguito (?) che accompagna gli eroi principali (1); e se il luogo è caratterizzato come sacro ad Apollo, per la presenza di un tripode e di un idolo (A) di giovane iddio nudo <sup>1)</sup>, basta pensare a quel tempio di Apollo che altre tradizioni mettono in rapporto fino con l'infanzia di Cassandra e con l'acquisto della sua facoltà di presagire <sup>2)</sup>, e con cui forse la *μύρτις ζόζα* <sup>3)</sup> restò in relazione anche fattasi grande <sup>4)</sup>, per ottenere subito una spiegazione plausibile.

La interpretazione del Robert è stata già data nelle notizie degli scavi del 1829 <sup>5)</sup> salvoché ivi la figura vaticinante è presa per maschile e spiegata per Anio, riferendosi al corrispondente episodio virgiliano <sup>6)</sup>. Ma ora che la figura si è chiarita femminile, non si sfugge, chiamandola Sibilla, a tutte le inverosimiglianze intrinseche che finora hanno generalmente impedito di riferire ad Enea i nostri dipinti. Ed invero, in un vaticinio che riguardi la futura Roma, reso alla presenza di Enea, Anchise ed Ascanio, la figura principale dovrebbe certamente essere Enea; Anchise non è ormai che un'ombra, e morrà a mezza strada. Invece il preteso Enea, anche in quella replica che diede origine a tale spiegazione (A) è messo un po' in seconda linea, e lascia primeggiare il gruppo del vecchio col fanciullo; negli altri esemplari poi, dove la figura del giovane è staccata e contrapposta al gruppo, è sempre questo che attira maggiormente gli sguardi dello spettatore. Il ramo nelle mani che, come lo stesso Robert ammette, caratterizza l'interrogante o il supplice, non è mai dato al giovane, bensì al vecchio (C), e dimostra che, almeno nella coscienza dei pit-

<sup>1)</sup> Così il Robert, l. c., e l'ho verificato sull'originale. Heibig: « eine unendlich behandelte Statue ».

<sup>2)</sup> *Schol. Hom.* II, 44; *Eustath. Hom. II.* 663, 40; *Hygin. Fab.* 93.

<sup>3)</sup> *Pindaro, Pyth.* II, 49.

<sup>4)</sup> τῆν Ἀπελλωμένην λήζην, *Eur. Troad.* 150.

<sup>5)</sup> *Fiorelli, Prospettiva delle antichità romane historia*, II, 220.

<sup>6)</sup> *Aen.* III, 180 sgg. Altri invece di Anio riconobbero Eleno (cfr. *Aen.* III, 369 sgg.).

tori pompejani, è per lui che la predizione avviene, non già pel giovane che vi assiste. Questi infatti non mostra se non attenzione, guardando fiso la vaticinante, mentre il vecchio, reclinando il capo con espressione di dolore, prende assai maggior parte alle parole che ascolta. E non è da fare alcun assegnamento sulla circostanza che la vaticinante si volge un po' a destra dello spettatore, dalla parte del giovane, perchè essa non guardi lui, ma guarda in alto come ispirandosi, e in quello dei dipinti ove tutte le figure son trasportate a sinistra (1), ella si volge ugualmente a destra dove non c'è nessuno. Ciò mostra che, per i pittori pompejani, non c'è relazione fra la posa della vaticinante e la figura del giovane. Inoltre, se il fanciullo fosse Ascanio, non s'intenderebbe perchè formi gruppo coll'avolo e non col padre, mentre d'altra parte un gruppo come il nostro fa per sè stesso pensare alla relazione tra padre e figlio <sup>1)</sup>. E finalmente, perchè mai il vecchio sarebbe chiaramente caratterizzato come re dallo scettro e da tutto l'aspetto, quando Anchise non ebbe mai regno?

Il Robert aggiunge che l'artista ha fatto di tutto per render chiaro che i nostri eroi non sono a casa loro. Ma dove può un re troneggiare collo scettro in mano altro che nella propria città? Certamente questo personaggio non è Anchise profugo dopo la distruzione di Troja!

In ogni caso sarebbe poi ben poco credibile che qui, nelle città campane ormai romanizzate, volendo rappresentare Enea che riceve l'oracolo della fondazione di Roma, si sia preferita la lontana ed oscura leggenda della Sibilla di Marpeessos a quella della celeberrima nostra di Cuma, già cantata, un buon secolo avanti la fatale eruzione, da Virgilio, la cui dimora preferita era Napoli e la cui notorietà locale ci viene anche attestata dai graffiti pompejani <sup>2)</sup>. Da una parte infatti,

<sup>1)</sup> E questo è appunto ciò che giustifica la mutazione fatta dal Segliano alla spiegazione del Panofka. Non insistiamo sul poco chiaro attributo del pomo, che il Robert (l. c. p. 455, nota) crede piuttosto una palla, come quella che tiene il piccolo Perseo sopra un vaso a figure rosse (Welcker, *Alte Denkm.* V, tav. XVII. 1).

<sup>2)</sup> C. I. L. IV, 2361 (cfr. 1282, 3198), 4982, 2243 (cfr. 4672 e 3151), 4841, 1527 (cfr. 1524), 2310 *k*, 4237; — *Giorn. d. scavi* (1868-69) vol. I, p. 281 etc.

la presenza del profeso Anchise, che Enea non potrebbe più visitare nel Tartaro, escluderebbe assolutamente la Sibilla Cumana: dall'altra poi, per quanto s'immagini scarsa l'originalità e il valore artistico dei pittori campani, è certo che essi sapevano pur servirsi di motivi vecchi per trarne composizioni nuove, o modificare i loro modelli in modo da rappresentare ciò che volevano <sup>1)</sup>; ammettere che proprio in tali circostanze essi si limitassero a riprodurre macchinalmente una composizione che a Pompei sarebbe stata così poco significativa, è un far torto a loro ed ai committenti <sup>2)</sup>.

Bisogna dunque tornare alle denominazioni di Cassandra e di Priamo, che portano con sé il significato della scena: il vaticinio della fine di Troja. Il fanciullo che si appoggia alle ginocchia di Priamo sarà bene quello dei suoi figli che è l'oggetto immediato del vaticinio, e che sarà la causa della rovina. Resta da cercare il significato del giovane che assiste alla scena e sembra che, fidente nelle sue forze e nel suo valore, ascolti imperterrito la predizione che turba

<sup>1)</sup> Cfr. le osservazioni fatte dall'Helbig (*Untersuchungen*, p. 6) sopra un dipinto pompeiano relativo ad una scena del l. XII dell'Eneide (Helb. 1383, *Glean. d. scavi* 1862 tav. VIII p. 17). Il caso di una modificazione di soggetto greco in senso romano, ossia di un adattamento di situazione simile, io credo trovarlo nel dipinto controverso Sogl. 603. Mi pare che abbia ragione il Mau nel riconoscere i pregi della composizione e riferirla ad originale greco (*Ann. d. Inst.* 1879 p. 79 sgg.), e che abbia altrettanto ragione il Sogliano di affermare che Ulisse ha nella pittura murale campana un tipo costante (è sempre barbato e pileato) che non si ravvisa nel dipinto in questione. Ammettere che il pittore pompeiano si sia servito di un originale greco relativo all'episodio di Ulisse presso l'antro di Polifemo, per adattarlo ad Enea, cambiando il protagonista, mi sembra una soluzione equa e soddisfacente. Altra modificazione in senso romano riconosco col Mau (*Mittheil. d. rom. Inst.* 1893 p. 45 sg.) in un dipinto di soggetto mitologico ove sono introdotte l'*husta* e la *corona* come simboli della vendita di prigionieri.

<sup>2)</sup> Tralasciamo le difficoltà che l'idea del Robert incontrerebbe anche da parte della cronologia delle pitture, poiché ammettendo la sua interpretazione bisognerebbe assegnare all'originale della nostra composizione un'epoca non anteriore a Demetrio di Skepsis, cioè al I sec. av. Cr.

il vecchio re. Nessun nome gli conviene meglio che quello di Ettore il maggiore de' Priamidi, il sostegno di Troja; e con questa denominazione resta anche chiarito il concetto artistico del quadro, come l'abbiamo esposto.

Con la spiegazione del Robert cadono anche le conseguenze fondatevi, che già sarebbe stato molto ardito azzardare sopra un dato unico. Non c'è ragione di ritornare sopra i giudizi giustamente dati dall'Helbig dei pochi dipinti relativi a miti romani. Meno ancora c'è motivo di supporre, per le pitture relative ad Enea, una fonte anteriore a Virgilio, e segnatamente Alessandro Polyhistor, dando così all'arido grammatico, autore di un libro *περὶ Ῥώμης* quella influenza sull'arte che si negherebbe al poeta più popolare della latinità. Quanto poi al dipinto di Laocoonte, esso è del tutto estraneo a tale questione: non perchè questo soggetto sia stato trattato da Virgilio esso rientra nel mito romano, anzi l'idea di Roma n'è completamente assente. E però, senza entrare nel merito della questione, noteremo soltanto che male il Robert fa influire la falsa analogia dei pretesi dipinti della Sibilla per sottrarre, contro la sua stessa precedente opinione <sup>1)</sup>, anche quello di Laocoonte all'influenza dell'Eneide e metterlo sotto quella del *περὶ Ῥώμης*. Se questa pittura non dipendesse da Virgilio, non ci sarebbe nessuna ragione per farla dipendere da Alessandro e non da qualche fonte più antica, sia artistica, sia poetica. Il *περὶ Ῥώμης* è soltanto, come ha mostrato il Maass, la fonte probabile di Tibullo, per la leggenda già creata da Demetrio di Skepsis, il che non prova che avesse una larga influenza sulla poesia: sull'arte poi, come abbiamo visto e com'era naturale, non l'ebbe punto. E finalmente le speranze del Robert, che una revisione de' dipinti scoperti negli ultimi anni debba condurre al riconoscimento di un notevole numero di soggetti romani, finora, almeno, non accennano ad avverarsi.

<sup>1)</sup> *Bild und Lied*, p. 192 e sgg.

### III.

#### Scena di una tazza di Brygos ed altri monumenti con la rappresentanza di Paride a Sparta.

Fra le varie interpretazioni date ad una delle scene che ornano una tazza firmata dall'artista Brygos, (fig. 37<sup>1</sup>)<sup>1</sup> quella del Robert<sup>2</sup>) tenderebbe a ravvisarvi Paride che ritorna a casa dall'Ida, in circostanze affatto diverse da quelle della tradizione.

Il Robert muove dalla critica di una precedente interpretazione data dall'Urlichs<sup>3</sup>), il quale rifiutando, e giustamente, quella del primo illustratore, il De Witte, fondata sopra errori di fatto, riconosceva nella nostra scena l'arrivo di Paride alla reggia di Menelao. L'Urlichs, dice il Robert, fa bene ad ammettere una stretta relazione fra questa scena e quella della faccia opposta (il Giudizio di Paride) ed ha anche il merito di aver riconosciuto che il primo dei due individui che entrano è la stessa figura principale dell'altra scena, Paride, come si vede dall'abito, chitone jonico ed *himation*, e dal bastone, identico a quello che li è appoggiato al sasso. La padrona di casa, così caratterizzata dal velo e da tutto l'aspetto, è balzata dalla sua sedia per dargli la mano. Il padron di casa invece, continua il

<sup>1</sup>) Klein, *die griechischen Vasen mit Meistersignaturen* p. 179, 3 B; *Mon. ed Ann. dell'Istituto*, 1856, tav. XIV; *Wiener Vorlegeblätter* ser. VIII, tav. 3; Robert, *Bild und Lied*, p. 90; Roscher's *Lexicon* I, 1907; Sittl, *die Gebärden der Griechen und Römer*, tav. 3, fig. 30.

<sup>2</sup>) *Bild und Lied*, p. 89 segg.

<sup>3</sup>) *Der Vasenmaler Brygos*, p. 4.

Robert. « alza meravigliato la destra e sembra ancora indeciso sull'accoglienza da fare all'arrivato ». Seguono due figure femminili: la prima siede a filare, e guarda senza lasciare il lavoro; ben diverso è il contegno della seconda, la quale, « come mostra la direzione dei suoi piedi, vuol lasciare la stanza, ma volge ancora una volta la testa indietro, e tende le braccia verso Paride con gesto di orrore e di avversione ». Ora per l'Ulrichs la donna è Elena, l'uomo Menelao, le altre donne due serve, Elettra e Panthalis, ed anche la sorella di Elena, Timandra, ed una serva, Euopis (secondo il vaso di Hieron). Ma è possibile, seguita sempre il Robert, che un artista antico rappresentasse così questa scena? Come può Elena, anche appassionatasi ad un tratto di Paride, dimenticare la consuetudine ed il pudore tanto da saltar su a stringere la mano dell'ospite che non sa chi sia nè donde venuto? — E si badi che il dar la mano presso i Greci equivaleva ad una espressione d'affetto fra persone intime, più che al semplice saluto. Si confronti il contegno di Elena sui due vasi di Hieron con la rappresentanza del ratto, si osservi come ella segue il rapitore a malincuore, e quasi vergognosa. Dunque il contegno che ella tiene su questa tazza non sarebbe sembrato ingenuo, bensì sfacciato allo spettatore antico. E così il preteso Menelao terrebbe un contegno assai strano, non salutandò l'ospite che non può ancora sapere quale pericolo gli porti. E come poi riceverebbe degli stranieri nel gineceo (*Frauengemach*)? Del pari è strano che Enea e Paride siano senz'armi e senza cappello da viaggio, mentre nelle rappresentanze del ratto d'Elena sono o in completa armatura o con petaso e spada, ovvero lancia. — E la serva che si allontana dovrebbe avere una perspicacia soprannaturale, per riconoscere a prima vista che Paride è venuto apposta per rapire la sua padrona.

In base a questo ragionamento, il Robert si crede autorizzato a sostituire a quella dell'Ulrichs la sua interpretazione: Paride ritornerebbe a casa dopo aver passata l'adolescenza a pascolare le greggi paterne, così, come facevano anche altri principi. I padroni di casa sarebbero Ecuba e Priamo. La filatrice sarebbe forse Polissena (?) e l'ultima figura a sinistra, Cassandra, che alla vista di Paride fugge inorridita. Siccome poi Paride ha un compagno, cosa non tanto fa-

cilmente spiegabile in simile situazione, questa figura sarebbe per Robert nientemeno che Afrodite, la quale, dopo il giudizio favorevole a lei dato da Paride sull'Ida, lo riconduce a casa.



Fig. 3.<sup>a</sup>

Ora questa interpretazione, anche accettando la descrizione robertiana e il valore che egli assegna ai motivi delle varie figure, urta in parecchi scogli. Che Afrodite porti il bastone è per lo meno strano. Se la filatrice è veramente una figlia di Priamo, perchè non si alza o non mostra un sentimento qualunque, invece di guardare intontita il fratello, con semplice curiosità (*Neugierde*, dice lo stesso Robert), come se non lo conoscesse? Inoltre vien meno lo stesso fondamento mitologico, perchè questo puro e semplice ritorno di Paride da una pura semplice vita pastorale non corrisponde alla tradizione, che lo vuole prima esposto o poi riconosciuto e riaccolto nella reggia in occasione dei giuochi: nè in questo caso l'arte aveva ragioni speciali per deviare non solo, ma per prescindere addirittura dalla tradizione. Tanto vero che il Robert si sforza di mostrare come questa

saga sia stata creata di sana pianta nel V° secolo; ma i suoi argomenti <sup>1)</sup> sono ben deboli, e furono ribattuti dall'Ulrichs, che rispose alla critica del Robert <sup>2)</sup>. Noi non entreremo in codesta questione, anche perchè ci pare che il Robert sia in contraddizione con sè stesso, essendo la sua tesi mitografica opposta alla sua stessa spiegazione de' motivi artistici nella rappresentanza figurata. Egli dice, infatti, che Priamo resti dubbioso, temendo, se accoglie Paride, il compimento dell'oracolo e la rovina di Troja. Ora questo si potrebbe ammettere appunto se egli l'avesse esposto, e credendolo morto, se lo vedesse invece inopinatamente davanti; ma non è ammissibile se la vita pastorale di Paride è stata un fatto ordinario, avvenuto d'accordo col padre; perchè in tal caso questi deve ben sapere che un giorno o l'altro il figlio ritornerà, e, non avendo risolutamente permesso prima che gli si facesse alcun male (cioè non avendo prestato fede all'oracolo) non è probabile che cambi d'avviso proprio ora che quegli ritorna: che proprio in questo momento gli venga il dubbio se accoglierlo o no, quando per tanto tempo non ha avuto difficoltà di tenerlo presso di sè.

Ma anche dato e non concesso che al tempo di Brygos l'esposizione e il riconoscimento di Paride non facessero ancora parte dei miti trojani, egli è certo che il ritorno di Paride alla reggia in tanto era interessante e poteva formar soggetto di una rappresentazione artistica, in quanto si era compiuto in circostanze così straordinarie. O la tradizione era già fissata come noi la conosciamo, ed allora non si può ammettere la interpretazione del Robert, perchè ne discorda in tutto: — o il ritorno di Paride era un qualunque ritorno a casa di un qualunque principe pastore, ed allora il rappresentarlo sarebbe stato privo di senso.

Logicamente adunque P. Engelmann <sup>3)</sup>, ripetendo, salvo l'aggiunta

<sup>1)</sup> Op. cit. p. 233 sgg.

<sup>2)</sup> *Beiträge zur Kunstgesch.* p. 13 sgg. Mi riferisco a questa pubblicazione sempre che non indico esplicitamente la prima.

<sup>3)</sup> *Roscher's Lexicon* 1, col. 1968 sgg.

di qualche inesattezza <sup>1)</sup>, la descrizione del Robert, ed accettando come lui il principio messo dall'Ulrichs, che la nostra rappresentanza debba riguardarsi come la conseguenza di quella dell'altra faccia, cioè del Giudizio di Paride, cerca qualche situazione in cui questa idea sia un po' più saliente. E gli sembra di trovarla nel ritorno di Paride con la rapita Elena. Soltanto così sarebbe, secondo lui, spiegabile il contegno di ciascuna figura.

Ma a me pare invece che gli scogli in cui urta quest'altra interpretazione siano anche più pericolosi. Infatti, mentre la semplice curiosità della filatrice resta ugualmente inesplicabile, il contegno della pretesa Cassandra è irconciliabile con la tradizione. Giacchè, anche senza tener conto che presso Coluto <sup>2)</sup> ella vede dall'alto dell'acropoli l'arrivo di Paride e si strappa i capelli, egli è certo che nella mossa di questa figura discutibile è l'orrore, e lo discuteremo, ma non discutibile è la sorpresa. Ora Cassandra, dotata di spirito profetico, doveva anzi esser la sola a non sorprendersi di un ritorno già in sè prevedibile, e proprio da lei profetizzato.

Per la pretesa Elena poi, quantunque l'essere di restauro la parte superiore del corpo lasci il campo aperto alle congetture, pur non saprei se il bastone sia molto più conveniente; sconveniente è certo che nessuno se ne curi, cosa che poteva forse andare considerando la figura come una divinità tutelare invisibile, o sotto mentite spoglie, ma che non va in alcun modo per la bella argiva. Se l'artista avesse voluto esprimere l'arrivo di una coppia di sposi, non avrebbe mancato di aggrupparli diversamente, probabilmente ravvicinando le figure e facendo che si tenessero per mano; nè avrebbe fatto sì che l'unica figura la quale va incontro premurosa non saluti e quasi non vegga che un solo. E in questo caso poi sarebbe stata proprio Elena, nuova arrivata (e quale!), il personaggio più importante e verso cui era più naturale che si manifestassero subito i sentimenti sia ostili sia amichevoli, secondo i vari individui, della famiglia di Priamo.

<sup>1)</sup> P. v. la *Hausfrau*, deren *Haut mit einer Hautbe bedeckt ist*.

<sup>2)</sup> *Rapt. Hel.* 389 sgg.

Ma la spiegazione dell'Engelmann incontrerebbe un'altra e forse più grave difficoltà, d'indole essenzialmente artistica. Per mostrarla, bisogna che mi addentri già un poco nella critica dei motivi. La pretesa Ecuba è caratterizzata non solo come padrona di casa, ma come donna giovane e bella. La giovinezza è accentuata dalla movenza svelta e leggera con cui va incontro agli arrivati; dal vestito lievissimo, dai folli e neri capelli i cui riccioli sulla fronte scendono fino agli occhi. La bellezza è accentuata dalla grazia con cui ella solleva il suo velo sopra la spalla col noto motivo che nell'arte severa, cui appartiene la tazza di Brygos, equivale alle parole: *son bella*. Abbiamo dunque una giovane donna che primeggia pel suo posto nella composizione, e dice allo spettatore, nel linguaggio dell'antica arte: *son bella*. Ora, è possibile che in presenza di Elena, della bellissima fra le donne, *ἡ δὲ γυναικῶν*, si lasci primeggiare un'altra per beltà e per giovinezza?

Ancora non abbiamo fatta alcuna obbiezione alla robertiana critica dei motivi artistici, ma ci siamo limitati ad esaminare in sé stesse le interpretazioni che vi si fondano, supponendo esatta la descrizione del monumento. E già di queste interpretazioni non avanza che una sola idea, quella che la nostra scena debba essere *una conseguenza* del riscontro, ossia del Giudizio di Paride. Già il De Witte aveva pensato alla *relazione* fra le due scene; se non che egli, prendendo per femminili le due figure che arrivano, ci vedeva Hera ed Atena che vanno a prendere Afrodite, e a cui Zeus mostra due Moire; ossia una *preparazione* al giudizio stesso. È merito dell'Ulrichs l'aver confermata l'esistenza della relazione, osservando che anche il fondo della tazza, rappresentante Apollo e Artemide, i protettori di Troja, è connesso alle scene che ornano l'esterno, e l'aver determinata questa relazione, riconoscendo in uno degli arrivati Paride. Non potendosi così pensare a nulla di precedente al giudizio, la nostra scena dovrà trovarsi in una relazione non di precedenza, ma di conseguenza col suo *pendant*.

Or questa idea, rimasta incolume, già ci riconduce a gran passi verso la parte sostanziale della spiegazione dell'Ulrichs: giacchè anche l'arrivo a Troja di Paride con la rapita Elena non è una scena

tanto saliente da meritare che l'arte la rilevasse e la contrapponesse al Giudizio di Paride. E poi, questo è un fatto: nè un ritorno di Paride dalla vita pastorale, come lo immagina il Robert (che neppure crederci rappresentabile) nè il ritorno con Elena (che, in sé, potrebbe offrir materia ad una rappresentanza figurata) trovano nei monumenti la benchè minima analogia: ne trova bensì l'arrivo di Paride a Sparta.

Ma vediamo ora se le obiezioni mosse dal Robert hanno fondamento, e se il valore da lui attribuito a ciascun motivo artistico è giusto. Alla critica del Robert rispose già, come abbiamo accennato, lo stesso Ulrichs. Ma in questa risposta egli ci sembra un po' troppo preoccupato dell'autodifesa, nè d'altra parte ha ottenuto l'assenso dei dotti, anzi abbiamo avuto nuove interpretazioni fondate sempre sulla descrizione del Robert. E poichè ci sembra che l'Ulrichs abbia sì, nella sostanza, intuita la vera spiegazione, ma non l'abbia convenientemente giustificata, errando anch'egli nell'apprezzamento dei motivi artistici, ed in punti capitali, sarà meglio che rifacciamo da capo e per conto nostro questa indagine; tanto più che, in un recente libro dove si cerca di riassumere quello che oggi si sa intorno ai gesti degli antichi, la interpretazione e quindi la descrizione del Robert è stata accettata <sup>1)</sup>.

Abbiamo veduto come il Robert trascuri il carattere giovanile, chiaramente espresso nella donna: ugualmente trascura il carattere di piena e forte virilità, sconveniente al preteso Priamo. Questa trascuranza lo conduce ad una prima inconseguenza nell'apprezzamento dei motivi, poichè egli, pure ammettendo che il darsi la mano presso gli antichi non fosse come per noi un semplice saluto, ma una espressione d'affetto, quasi una carezza (*Liebkosung*) crede che la donna sia altra da Elena. Invece, dato il mito quale noi lo cono-

<sup>1)</sup> Sittl, op. cit. p. 277, nota 2. — Quanto alla nuova formola ivi data alla spiegazione del Robert (Ecuba riconosce Paride come suo figlio per mezzo della stretta di mano), essa non fa che aggiungerle una inverosimiglianza di più: un riconoscimento solenne che nulla giustifica in un momento così poco significante.

sciamo, una donna *giovane e bella* in relazione intima con Paride, quando non può essere Enone, dev' essere Elena. Se queste denominazioni non fossero imposte da circostanze esterne, e la presenza o i motivi degli altri personaggi si opponessero al riconoscere Paride ed Elena, noi avremmo il diritto di rifiutarle, badando però che eliminata Elena non si può più neppure pensare a Paride. Ma poichè, per circostanze esterne, sappiamo che una delle due figure è Paride, e l'altra dovrà essere Elena, noi non abbiamo il diritto di subordinare il principale all'accessorio. O possiamo mettere d'accordo le altre figure con questa relazione tra Paride ed Elena, e bene: ovvero la nostra attuale cognizione del mito non ce lo permette, ed allora non abbiamo null'altro da fare, che rinunciare alla spiegazione delle figure secondarie ed alla completa intelligenza della scena <sup>1)</sup>.

Or se la giovane padrona di casa è Elena, il forte e dignitoso personaggio regale presente alla scena sarà bene il padron di casa, cioè Menelao. Ma appunto, alla sua presenza, la espressione artistica della infinità fra Elena e Paride è sembrata inammissibile tanto all'Urlichs quanto al Robert. Questa è infatti a prima vista una delle maggiori difficoltà della spiegazione. L'Urlichs crede di eliminare la difficoltà negando che la relazione d'amore sia accennata, negando cioè al gesto di Elena il valore datogli dal Robert, mentre esso avrebbe sempre significato « da un semplice saluto fino ad una promessa giurata » — nè più nè meno cioè di quello che può significare oggi fra noi.

Io non posso qui seguire l'Urlichs, anzi mi pare che dopo le ricerche del Sittl <sup>2)</sup> non debba più negarsi che l'uso moderno differi-

<sup>1)</sup> Non si può però con l'Urlichs ricordare qui l'aggettivo *επιρρηγίς* con cui sono designate le donne spartane, evidentemente in vista del chitone dorico aperto sul fianco, che esse vestivano. Qui si tratta invece di una veste leggera, ma che copre le gambe; sul ginocchio sinistro, avanzato, la veste aderisce, ma si vede benissimo il lembo che gira attorno al collo del piede. Per i particolari più fini si confronti sempre la pubblicazione originale.

<sup>2)</sup> Op. cit. p. 27 sgg.

sca dall'antico, in cui la stretta di mano è infatti più una carezza che un saluto; nondimeno bisogna indagare se qui l'atto non possa avere un valore speciale. L'Ulrichs cita due luoghi dell'Odissea: ma uno di essi non calza alla sua tesi <sup>1)</sup>. Ulisse entra nella reggia di Alcinoo, supplica la regina Arete, abbracciandone le ginocchia, di accoglierlo e dargli i mezzi per ritornare in patria, e va quindi a sedere accanto al fuoco. Gli astanti tacciono tutti, ma il vecchio eroe Echenéo esorta Alcinoo a non lasciare l'ospite seduto per terra, e ad offrirgli invece un buon seggio, il vino e la cena. Soltanto allora il re, preso per mano Ulisse, lo fa alzare e gli dà uno splendido seggio <sup>2)</sup>. Ora quest'atto non ha nulla da fare col porger la mano per salutare; al più potrebbe indurre a credere che pel padron di casa il prender la mano dell'ospite fosse un complimento speciale. Nell'altro luogo poi <sup>3)</sup> Telemaco, accompagnato da Atena sotto le sembianze di Mentore, arriva presso Nestore, i cui *ἐταῖροι*, appena vedono gli stranieri, vanno loro incontro, li salutano e li invitano a sedere:

*χερσὶν τ' ἠσπάζονται καὶ ἐδράσασθαι ἀνογόν.*

e qui pare che si debba intendere di un saluto dato con la mano <sup>4)</sup>. Ma se due versi più giù l'isistrato figlio di Nestore prende ambedue per mano, non è per dar loro il benvenuto, che tutti hanno già dato, bensì per condurli alla mensa:

*ἀμφοτέρων δ' ἔλε χεῖρα καὶ ἔδρασαν παρὰ δαίτι.*

L'atto è qui espresso nello stesso modo che quello di Alcinoo verso Ulisse (*χερσὸς ἐλθὼν Ὀδυσσεύς*): sembra dunque una consuetudine avente un valore speciale. Or poichè anche la nostra scienza procede dal

<sup>1)</sup> VII, 168.

<sup>2)</sup> Ibid. 134 sgg.

<sup>3)</sup> III, 35.

<sup>4)</sup> Cfr. Sill, op. cit. p. 28.

noto all'ignoto, e l'osservazione opportuna di quanto avviene oggi non è piccola parte nella conoscenza dell'antichità, cerchiamo un poco che cosa facciamo noi in simili casi. Noi non abbiamo più, per gli uomini, un modo speciale d'agire, bensì lo abbiamo per le signore, alle quali offriamo il braccio per condurle a mensa od anche semplicemente a sedere. È appunto in questi due casi troviamo nell'Odissea che si porge la mano, a Telemaco e a Mentore per condurli a mensa, ad Ulisse per offrirgli da sedere comodamente; taleché il complimento moderno, di origine certo non classica <sup>1)</sup> e sostituito al complimento classico, gli corrisponde però con parallelismo di una esattezza quasi direi matematica. Il gesto di Elena non è dunque una qualunque stretta di mano, ma un convenevole d'uso verso l'ospite, qualche cosa di cerimonioso e, dato il carattere sacro dell'ospitalità, di rituale, ed ora s'intende come sia stato scelto dall'artista per determinare sempre meglio la scena <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Cfr. Sittl, op. cit. p. 80 sgg.; gli antichi, tanto i greci quanto i romani, non potevano tenersi a braccetto, a cagione delle loro vesti, Sittl p. 31. L'idea, venutami indipendentemente, del parallelo fra il complimento moderno e l'antico, aveva già indotto il Sittl a contrapporli; egli cita, fra i vari esempi di queste cortesi accoglienze (p. 81 nota 5), Carite che introduce per mano Tetide nella propria casa (*Il.* XVIII, 381 sgg.), Achille che conduce Priamo a dormire (*Il.* XXIV, 671), Telemaco che introduce Atena sotto le sembianze di Mentore (*Od.* I, 121). L'espressione usata nell'Odissea corrisponde agli altri due luoghi dello stesso poema ( $\chi\epsilon\iota\sigma\tau' \ \epsilon\lambda\epsilon \ \delta\epsilon\zeta\iota\tau\epsilon\zeta\gamma\gamma$ ) e ci si avvicina quella adoperata per Achille ( $\epsilon\pi\iota \ \alpha\alpha\sigma\pi\epsilon\tilde{\omega} \ \chi\epsilon\iota\sigma\alpha \ \gamma\acute{\epsilon}\zeta\sigma\nu\tau\omicron\varsigma \ \epsilon\lambda\lambda\alpha\zeta\epsilon \ \delta\epsilon\zeta\iota\tau\epsilon\zeta\gamma\gamma$ ), mentre per Carite si adopera la frase stereotipata  $\epsilon\upsilon \ \tau' \ \alpha\gamma\alpha \ \sigma\acute{\iota} \ \varphi\tilde{\upsilon} \ \chi\epsilon\iota\sigma\iota$ , che nell'Iliade serve costantemente per qualunque stretta di mano (eccetto nella Dolonea, X, 542  $\delta\epsilon\zeta\iota\tilde{\gamma}\tilde{\iota} \ \gamma\sigma\pi\acute{\alpha}\zeta\zeta\sigma\nu\tau\omicron\varsigma$ ); sicché soltanto per le circostanze si distingue p. e. dalla carezza che Euba (VI, 253) e Andromaca (*ibid.* 106) fanno ad Ettore. Ciò mostra che la distinzione era sottilissima e col tempo dovette perdersi. Altrettanto vale per la rappresentanza figurata, ove le sole circostanze possono decidere di che si tratta. Il modo di dire semplice ed energico dell'Odissea, la più antica poesia casalinga della Grecia, sembra che in questo caso corrisponda meglio ai costumi primitivi.

<sup>2)</sup> La paletnologia insegna che il rito non è se non la continuazione tradizionale,

Ma, come abbiamo osservato, spiegare le figure di Elena e Paride non è ancora spiegare la rappresentanza: il cardine di questa è la spiegazione del gesto di Menelao. L'Ulrichs aveva detto la prima volta che egli « compie con real dignità il dovere dell'ospite ». Ma una simile espressione non è chiara se non per chi già abbia veduto che cosa precisamente egli faccia <sup>1)</sup>; e questo sembra che non lo avesse veduto neppure l'Ulrichs, giacchè determinando il suo concetto, nella replica, egli mette in relazione il gesto di Menelao col muoversi di una delle ancelle, e suppone che egli comandi di preparare il necessario per gli ospiti, p. e. il bagno. Ora è impossibile persuadersi che Menelao, il quale non guarda le ancelle, bensì gli stranieri, parli ad altri che a loro. La incertezza degli interpreti si è riverberata sulla figura stessa, e un personaggio *che fu restare incerti* è diventato un personaggio *che resta incerto*. E ciò spiega come mai, nelle due principali pubblicazioni sotto il cui dominio cadeva questo interessante monumento, il *Lexicon* del Roscher pel mito e il libro del Sittl per i gesti, si sia rimasti fermi alla descrizione del Robert, ciò che ha naturalmente avuto la massima influenza sulla interpretazione.

Vediamo dunque se questa descrizione è esatta, se Menelao « alza la mano attonito e si mostra indeciso sull'accoglienza da fare allo straniero ». — In realtà egli non alza la mano, ma tende rigidamente il braccio in senso orizzontale, con la palma aperta. La tensione del braccio è uno degli atti più energici e decisi <sup>2)</sup> e non si può quindi parlare di stupore, ciò che contrasta anche con l'attitudine ferma della testa e del corpo. Questo gesto poi, che sembra così difficile per i tedeschi, è invece, in tale situazione, familiarissimo a noi

rimasta per forza d'inerzia, di una cosa che aveva prima uno scopo pratico. Il prender la mano dell'ospite ha potuto aver origine, presso i popoli primitivi, dalla necessità di condurre per mano al giaciglio, in una abitazione ingombra e male illuminata, la persona nuova di casa che domandava di riposare al coperto.

<sup>1)</sup> Cfr. Robert, *Bild und Lied*, p. 92, nota.

<sup>2)</sup> Cfr. Sittl, op. cit. p. 288.

meridionali, ed equivale, nella nostra mimica, alle parole: *entriano*, *favoriscono*, *s'accomodano*. A rendere più chiaro il significato del gesto, l'artista l'ha riunito anche materialmente all'indicazione della casa, che viene così messa a disposizione degli ospiti, collocando la colonna precisamente dietro la mano. La gamba destra che si avvanza in profilo nella stessa direzione del gesto, e lo seconda, sembra accennare che il padron di casa voglia accompagnare i suoi ospiti, e che esibisca loro anche sè stesso. Nessuno dei miei compatriotti napoletani fraintenderebbe il gesto di Menelao; soltanto gliene sembrerebbe leggermente, un po' teatralmente esagerata l'ampiezza. E ciò forse esprime la dignità eroica, la *königliche Würde* intuita dall'Ulrichs.

È evidente ora come la differenza fra il gesto di Elena e quello di Menelao non è tanta quanto risultava dalla falsa interpretazione dei motivi. Se Menelao non saluta, neppure Elena in questo momento saluta: i saluti si sono scambiati prima, a voce. L'uno e l'altra agiscono invece d'accordo, il gesto dell'uno seconda quello dell'altra, ed essi si completano a vicenda. Soltanto a me pare che l'artista, con una ingenuità non priva di finezza, abbia lievemente accennata la relazione fra Paride ed Elena, dando a costei, nella distribuzione dei motivi, quello che gli offriva occasione di collocarla accanto a Paride, e in maggiore intimità con lui. Ed è qui il luogo, prima d'andar oltre, di dare uno sguardo ai monumenti analoghi, per mostrare quello ch'è già *a priori* ammissibile, come cioè non ripugnasse agli antichi il rappresentare Elena e Paride come amanti fin dalla prima volta che si veggono <sup>1</sup>.

<sup>1</sup>) Io non credo che si debba con l'Ulrichs negare questo fatto, adducendo la ragione di spazio, l'analogia dell'episodio di Ulisse presso i Feaci, ed osservando, contro il Robert, che la visita non è inaspettata, nè di ignoti, perchè Paride ed Enea già sono stati in Amyklæ ospiti dei fratelli di Elena, come accennano le *Kypria* (Kinkel, *fr. ep.* 17). La ragione di spazio non esclude la volontà dell'artista, che poteva benissimo far precedere Menelao. L'episodio dei Feaci non ha qui che vedere, perchè si svolge in circostanze diverse: Ulisse è un povero naufrago supplichevole, e quantunque entrando nella reggia di Alcinoo rivolga il suo saluto

Basta citare un vaso di Berlino <sup>1)</sup> ove Menelao conduce Paride ed Enea presso Elena che attende ad adornarsi. Si osservi come ella è immersa in pensieri sentimentali, ed Enea non vuole entrare, e Paride stesso tituba e gli domanda consiglio, e tutti sembrano consapevoli del futuro; e non ancora contento, l'artista ha aggiunto un Eros ai piedi di Elena. Paride ed Elena inoltre si danno anche la mano sopra un'altra tazza analoga a quella di Brygos, citata dall'Ulrichs <sup>2)</sup>; e infine uno specchio etrusco con iscrizioni ci offre *Menelaos* che presenta *Aichsanthe* ad *Elina* <sup>3)</sup>; ed anche ivi i due amanti si stringono la mano, ed è presente un Eros. Questo specchio è interessante. La composizione, accomodata al gusto di tempi più tardi, ma certamente imitata da modelli greci, ci insegna che la rappresentanza dell'incontro di Paride ed Elena ebbe una storia, e che in essa lo stringersi la mano fu un gesto tipico. Il confronto è interessante anche perchè qui la donna siede, e la stretta di mano è un vero segno d'amore che non ha più il significato ospitale dato da Brygos. Mentre invece, nella scena da noi illustrata, il leggerissimo accenno ai futuri amori (che non scandalizzava gli antichi e che ora, spero, non scandalizzerà più alcuno) è un tratto così delicato, così sobrio, che noi dobbiamo ammirare la freschezza e l'originalità dell'arte greca, nel periodo più splendido della fabbricazione di frotte dipinte <sup>4)</sup>.

alla regina Arete, certo il ricevimento che gli si fa è, almeno in sul principio, poco cerimonioso, e del resto il poeta stesso avverte che i Feaci non sono molto ospitali (VII, 32). La precedente visita mentovata dalle *Kypria* è affatto estranea alla nostra rappresentanza.

<sup>1)</sup> N.º 2536; Gerhard, *A. Bildw.* 34; Overbeck, *Gal. ber. Bildw.* XII, 9. (Si noti che anche qui l'arrivo a Sparta fa riscontro al Giudizio di Paride, *ibid.* X, 3).

<sup>2)</sup> Catal. Campana, 729.

<sup>3)</sup> Gerhard IV, 377; Roscher, col. 1959.

<sup>4)</sup> Invano, mi pare, si sforza il Sittl (p. 277, nota 2) di menomare l'importanza di questo specchio. Se una composizione ovvia nei rilievi sepolcrali attici è stata adattata alla nostra rappresentanza, che perciò? Poteva forse tale adattamento avvenire direttamente in Etruria? Non doveva invece esser già avvenuto nell'arte in-

Se nella serie, certamente non integra, dei monumenti a noi pervenuti, l'arrivo di Paride a Sparta non può dirsi un soggetto favorito, non mi sembra però ragionevole l'antipatia che si ha ora generalmente per esso, e il crederlo quasi sconveniente per l'arte antica.

Ma torniamo alla tazza di Brygos: superate in tal modo le maggiori difficoltà della interpretazione, potremo brevemente renderci conto anche del resto. Sul compagno di Paride nessun dubbio può cadere, essendo concordi il mito ed i monumenti nell'indicarci Enea. Giustamente poi osserva l'Ulrichs che non hanno armi perchè ospiti pacifici, e quanto alla mancanza del cappello, non solo si può osservare con lui che essa è completata dalla presenza del medesimo sul vaso parallelo (*Catal. Campana* 729), ma di più, che non è un particolare saliente in chi, essendo già dentro della porta di casa, può bene averlo lasciato, mentre, nel ratto d'Elena, Paride ed Enea debbono comparire pronti alla partenza e alla difesa. Naturalmente qui l'artista non poteva omettere anche il bastone, perchè allora non sarebbe risultata chiara la qualità di viaggiatori che arrivano.

Ma in che parte della casa ci troviamo? Il Robert crede che siamo nella stanza delle donne, caratterizzata dalla cuffia della padrona sospesa alla parete. Ora quest'oggetto, come osserva l'Ulrichs, non è una cuffia, ma un sacco, che accenna alle faccende domestiche. Opportunamente poi egli cita a questo proposito la casa de'Feacii, ove la regina Arete siede nell' $\alpha\lambda\lambda\eta$ , presso una colonna <sup>1)</sup>, e dice

industriale greca? Si sarebbe scelta a modello una composizione il cui motivo saliente è la stretta di mano, se non ci fosse stata nella tradizione monumentale della nostra rappresentanza qualche cosa di analogo? Lo specchio rappresenta il momento immediatamente successivo e necessariamente conseguente alla situazione del vaso di Berlino. Ritengo poi, contrariamente al Sittl, che l'altro specchio Gerhard II. 181, Roscher col. 197-1, non abbia qui nulla da fare. L'insieme dei personaggi, il costume frigio dato ad Elena non possono che mostrare l'assenza di modelli greci. È una scena composta di elementi greci, ma pensati e rappresentati etruscamente. Ed avrà poi l'artista voluto rappresentare una scena reale, che avviene sulla terra tra persone vive?

<sup>1)</sup> *Od.* VI, 307.

tro di lei soggono le ancelle. Anche qui dunque siamo nell'ἄλλῃ, indicata con la colonna: anche qui le due donne sono ancelle. Quanto alla filatrice, la pretesa Polissena, abbiamo già notato il suo contegno, strano per una persona di famiglia. Come ella guarda con timida curiosità, senza lasciare il lavoro, senza muoversi, e quasi si direbbe senza fiatare! Questo contegno non può essere che di una persona di condizione inferiore, abituata ad obbedire facilmente, ad andare o rimaner ferma più per ordine altrui che per suo arbitrio. Resta la pretesa Cassandra, il cui motivo non è stato finora esattamente spiegato. L'Ulrichs credeva la prima volta ch'ella venisse di fuori annunciando, un po' spaventata, la visita; nella replica mette il suo movimento in relazione con un supposto comando di Menelao, che abbiamo dimostrato impossibile. Il Robert crede anch'egli, per la direzione *dei suoi piedi*, che voglia andar via. Ciò non è esatto: soltanto il piede destro è rivolto verso la sinistra dello spettatore, mentre il sinistro è visto di faccia, in iscorcio. Ora in questa posizione non si può camminare, e infatti ambe le piante posano a terra, ciò che non è nè di Elena nè di Paride nè di Enea, che si muovono realtente. Dunque è impossibile ammettere col Robert che, andando via, ella si volga *ancora una volta* indietro: il suo movimento deve essere istantaneo. Ed invero, mentre secondo il Robert ella protende *le braccia* verso di Paride, in realtà ella non fa che protenderne uno, e quantunque tenga l'altro un po' discosto dalla spalliera della seggiola ove siede la filatrice, pure è chiaro, dalla posizione delle dita, che un momento fa vi si appoggiava, con la mano penzoloni. Tanto più il suo movimento deve essere istantaneo, e quindi in massima parte effetto della sorpresa. Vediamo ora se l'avversione c'entra per qualche cosa. Già non sarebbe molto logico il dare soverchia importanza ad un personaggio collocato all'ultimo posto, come *pendant* ad Enea, che conta piuttosto nulla anzichè poco, e in una scena il cui interesse si concentra evidentemente sulle figure di mezzo. Inoltre l'appoggiarsi alla spalliera della seggiola ove siede un'altra persona è dovunque e per tutti un segno di familiarità, nell'arte greca spesso anche di dipendenza. Bisogna dunque ammettere che se ancella è la prima, ancella è anche la seconda. E v'ha di più: l'artista stesso ha

avuto cura di avvertire lo spettatore che non dia troppa importanza al gesto della mano sinistra, nascondendola in parte dietro la testa dell' ancella seduta ; e con ciò egli, che, è bene ricordarlo, non dispone della prospettiva, ha anche chiaramente indicato che la direzione del gesto è obliqua, e l'atto non è rivolto contro Paride : ugualmente l'artista ha avvertito che la donna non va via, collocando proprio lì, alla fine della scena, il *κλάδος*, il cestro dei lavori femminili, quasi come un punto fermo, lo non vedo adunque se non una figura che fa un movimento di sorpresa, girando un po' anche sui talloni, istintivamente. E quanto all' espressione del viso dalla quale si è voluto desumere che ella non senta piacere di questa sorpresa, noi ricorderemo soltanto quanto la sorpresa sia vicina al dolore <sup>1)</sup>, quanto sia difficile fissare una espressione momentanea, quanto sia desiderabile, frattandosi di particolari così fini, una riproduzione esattissima dell'originale.

Non ostante l'interesse della rappresentanza e della prolungata controversia, non ostante la speranza che i nuovi argomenti addotti ottengano finalmente il consenso generale sopra la vera interpretazione, non ci saremmo forse tanto dilungati, se non ci fosse sembrato che lo meritasse il nome dell'artista, il cui carattere è così giustamente delineato dal Klein: « *Brygós ist ein trefflicher Erzähler... ... Deutlich sind seine Geschichten immer erzählt, wenn auch nicht immer leicht deutbar. Es ist nicht seine Schuld wenn hier noch viel zu thun bleibt* » <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Sittl, op. cit. p. 13.

<sup>2)</sup> Klein, op. cit. p. 177.



G. De Seanno, dia

Lit. G. Borgo-Caratti, Napoli

GIOVANNI PATRONI — Dipinto vascolare della raccolta Santangelo.



