

Al Prof: S. Reinach

omaggio

dell' A.

ALESSANDRO DELLA SETA

LA NIOBIDE DEGLI ORTI SALLUSTIANI

ESTRATTO DA

AVSONIA

RIVISTA DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

ANNO II, 1907 - FASCICOLO I

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

VIA FEDERICO CESI, 45

1907

LA NIOBIDE DEGLI ORTI SALLUSTIANI.

(Tav. I-III)

La statua che qui illustriamo è stata ritrovata in un cunicolo antico presso il lato destro del così detto Ninfeo degli Orti Sallustiani¹ e propriamente vicino all'angolo che la moderna via Collina fa con la piazza Sallustiana, in un'area appartenente alla Banca Commerciale Italiana. Secondo un'abitudine, che spesso riscontriamo per i ritrovamenti del sottosuolo di Roma, la figura era stata nascosta, quasi che la si volesse salvare da un pericolo sovrastante, e a ciò deve il suo mirabile stato di conservazione. Appena essa venne alla luce vi si riconobbe subito dall'atteggiamento la figura di una Niobide, ed allorquando la vidi per la prima volta un mese dopo la scoperta, nel luglio dello scorso anno, ebbi occasione di esprimere l'opinione che essa si ricollegasse a due altre statue, quella di un giovane disteso e di una fanciulla corrente della Glittoteca Ny-Carlsberg in Copenaghen, che erano state illustrate dall'Arndt² e considerate dal Furtwangler³ parti di un frontone colla rappresentazione dei Niobidi.⁴

Io non so se l'osservazione fosse stata fatta prima, so per altro che essa è stata ripetuta e stampata più volte in appresso⁵ e, dato questo consentimento generale, non credo sia più necessario l'insistervi. Possiamo, quindi, passare direttamente alla descrizione e all'esame della statua, riservandoci di fare in ultimo delle considerazioni generali sul gruppo. Debbo prima, per altro, porgere i miei più vivi ringraziamenti al comm. G. Page, direttore della sede della Banca Commerciale Italiana in Roma, il quale mi ha permesso di fare delle nuove fotografie della statua,⁶ donde sono tolte le nostre figure, e al prof. G. E. Rizzo, direttore del Museo Na-

¹ R. LANCIANI, *Il gruppo dei Niobidi nei Giardini di Sallustio*, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1906, pp. 157-185; G. E. RIZZO, *Statua di una Niobide scoperta nell'area degli Orti Sallustiani*, in *Not. degli Scavi*, 1906, pp. 434-446.

² C. JACOBSEN, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, t. 38-40, pp. 65-67; t. 51-52, pp. 81-82.

³ A. FURTWÄNGLER, in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, II, pp. 279-296; 1902, pp. 443-455; e in *Aegina*, München, 1906, p. 338.

⁴ Anche sulla nostra statua il Furtwängler s'è già pronunziato: vedi la *Beilage* all'*Allgemeine Zeitung*, di Monaco, 12 dicembre 1906.

⁵ Vedi tra gli altri R. LANCIANI, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1906, pp. 176-177; E. BRIZIO in *Ausonia*, 1906, p. 26; G. E. RIZZO, in *Not. degli Scavi*, 1906, pp. 442-444.

⁶ Le fotografie sono state fatte con grande cura dal signor C. Faraglia.

zionale alle Terme, che ha voluto, con squisita cortesia, cedere a me, dietro mia richiesta, la illustrazione della statua, illustrazione che egli s'era riservata,

*
*
*

La statua, alta dalla base al gomito destro m. 1,49 e poggiante su di un plinto che ha la massima lunghezza di m. 0,87, ¹ è in marmo pario e rappresenta una fanciulla nell'atto di abbattersi al suolo colle ginocchia piegate, colpita a morte da un dardo nella schiena. Colla testa rivolta in alto in atteggiamento di dolore e di supplica, essa cerca, colla destra ripiegata all'indietro, di strappare lo strale, mentre coll'avambraccio sinistro e col dorso della mano, premendo il punto ferito, mantiene aderente alla schiena l'*himation*, suo unico indumento, che forse scivolato dalle spalle, nella rapidità della fuga, sta, in questo istante di abbandono, per cadere a terra. La figura, in tal modo, si presenta nuda all'infuori della gamba destra piegata, sulla quale appunto l'*himation* ha trovato un appoggio e di una parte della gamba sinistra sulla quale scivolando s'è fermato l'altro lembo del mantello. I due punti di appoggio, per altro, non hanno impedito che il panneggiamento riversandosi sul plinto, ondulato e irregolare a mo' di terreno, lo abbia ricoperto lasciandone solo visibili gli orli. Per la posizione notiamo che la figura ha le gambe quasi perfettamente di profilo ad indicare il movimento durante il quale essa è stata arrestata dal colpo mortale, ed ha il torace e la testa di scorcio, ma di uno scorcio così limitato che tutta la parte superiore del corpo, pur seguendo il movimento degli arti inferiori, si offre nella veduta più ampia possibile dinanzi allo spettatore: questa coordinazione delle parti rivela che la figura è stata creata per una sola veduta, quella appunto in cui esse nascondono il meno di loro stesse.

La statua, come ho già detto, è in perfetto stato di conservazione; essa si era spezzata solo a metà del braccio destro ² e, salvo alcune piccole scheggiature negli orli del panneggiamento, manca del lobo dell'orecchio destro, delle estremità delle dita nella mano destra e del solo pollice nella mano sinistra. Ma essa offre dei dettagli tecnici che già il Furtwängler aveva notato nelle statue di Copenaghen, cioè una lavorazione a trapano per alcune parti e il segamento e il rapportamento per certe altre. ³ Così a trapano sono lavorati gli angoli della bocca, e segate e rapportate appaiono le estremità delle dita nel piede sinistro, il mignolo nel piede destro e un lembo del mantello per un'altezza di m. 0,26 nel lato sinistro, dal piano del

¹ Vedi per altre misure più dettagliate G. E. RIZZO, *I. c.*, p. 436.

² Confr. la rappresentazione della figura, prima del ricongiungimento del braccio, in G. E. RIZZO, *I. c.*,

p. 435, f. 1.

³ A. FURTWÄNGLER, *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, II, p. 282.

polpaccio al gluteo. In comune colle statue di Copenaghen ha anche l'altro dettaglio tecnico della originaria esistenza di alcune parti in metallo: ¹ infatti, al pari della statua di fanciulla corrente, portava gli orecchini come indicano il foro intatto nel lobo dell'orecchio sinistro e la traccia del foro nell'orecchio destro, e al pari del giovane disteso, aveva una freccia conficcata nel dorso sulla linea di confine tra il nudo e il panneggiamento, ² come mostra il buco ancora visibile.

Per ciò che riguarda la trattazione della forma, la statua presenta le caratteristiche di uno stile ancora legato. Lasciando pur da parte l'esame di altri elementi, quali ad esempio quello delle articolazioni in cui l'artista si mostra ancora inabile (ciò che appare oltremodo evidente nel piede sinistro che richiama alla mente un analogo difetto nel piede destro della fanciulla corrente di Copenaghen), la trattazione del volto, del nudo, del panneggiamento, concordano nel dare l'impressione di uno stile ancora non interamente libero.

Nella testa è soprattutto notevole il tipo dell'acconciatura e la trattazione dei capelli. L'acconciatura, a capelli ondulati e sagomati sulla fronte a foglia d'edera, è caratteristica del v secolo; gli esempi sono assai noti ³ e basterà tra le sculture frontonali ricordare la testa di Lapitessa del frontone occidentale d'Olimpia.⁴ Ma tratto distintivo della nostra statua è l'allungamento conico del groppo dei capelli sulla nuca e per questo dettaglio essa trova riscontro in una testa del Museo delle Terme.⁵ Solo se la testa di questa Niobide conserva l'andamento generale dell'acconciatura di tipi della prima metà del v secolo, si rivela molto più sviluppata delle altre per la trattazione delle singole ciocche, giacchè qui all'ondulazione dei capelli che nei tipi anteriori si svolgeva unicamente nella seconda direzione del piano, si aggiunge una ondulazione nella terza dimensione, sicchè le piccole trecce in parte s'accavallano e tolgono all'acconciatura quell'appiattimento che è ancora così visibile nella testa del Museo delle Terme. E il medesimo fenomeno della conservazione di uno schema antico ma corretto da una maggiore preoccupazione di naturalezza si riscontra negli occhi. La forte sporgenza delle palpebre che quasi come dei piccoli cercini circondano il bulbo, la convessità accentuata del bulbo medesimo sono caratteristiche che contraddistinguono i marmi d'Olimpia, ma sono elementi che riscontriamo ancora, soprattutto per la conformazione delle palpebre, nelle teste del fregio del Partenone. Per questo dettaglio infatti la testa della Niobide sta tra l'arte di Olimpia e l'arte fidiaca: essa ha ancora la sporgenza del bulbo, ma ha diversificato il decorso delle

¹ A. FURTWÄNGLER, *l. c.*, pp. 282-283.

² P. ARNDT, in *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 81.

³ Vedi quelli citati dall'ARNDT in *Glypt. Ny-Carlsberg*, t. 31-32, pp. 49 e segg.

⁴ *Olympia*, III, t. XXV.

⁵ L. MARIANI, D. VAGLIERI, *Guida del Mus. Naz. rom.*², p. 53 n. 7; W. HELBIG, *Führer*², II, 1071; P. ARNDT, in *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 50, f. 27; G. E. RIZZO, *Not. degli Scavi*, 1906, p. 439.

palpebre riducendo l'arcuamento della inferiore. Insisto su questo dettaglio della conformazione degli occhi perchè in essi riscontro uno dei tratti che debbono fare escludere la ipotesi che qui si abbia un'opera eclettica intenzionalmente arcaizzante; giacchè ogni volta che appunto la scuola eclettica romana ha copiato o riadattato modelli dell'arte arcaica finiente, le maggiori tracce della mancanza di sincerità nella sua opera le ha lasciate nella trattazione degli occhi. In accordo con la conformazione dei capelli e degli occhi sono gli altri elementi del volto: la sagoma nettamente ovale, l'incontro ancora sensibile dei piani faciali, un certo appiattimento del piano di prospetto, sono tutti segni caratteristici del persistente legame dello stile.

I dati che abbiamo raccolto nell'esame del volto vengono confermati dall'esame del nudo. Certo per il nudo questa statua ha la sua maggiore importanza giacchè, ad esclusione di opere che come la Venere dell'Esquilino¹ si dubita se siano fedeli riproduzioni di tipi arcaici, è questo il primo nudo femminile che appare nella statuaria greca.² E che l'arte fosse alle prese con un problema nuovo lo rivelano gli effetti che essa ha raggiunto: senza dubbio questo è un nudo femminile solo per la presenza delle mammelle, giacchè la piatezza della superficie, la mancanza di qualunque incavo nei fianchi, il decorso del solco inguinale sono propri piuttosto di un nudo di efebo che non di fanciulla.

Il panneggiamento è trattato a grandi linee per lo più parallele o poco divergenti, con dorsi appiattiti o angolari, con mancanza assoluta di ondulazioni o convessità, con iscarsenza notevole di piegoline che variano e animino lo schema generale. La veduta del dorso è a questo proposito oltremodo istruttiva, giacchè se pure dobbiamo ammettere che essa, perchè non visibile, sia stata trascurata dall'artista, d'altra parte dal decorso sommario delle sue pieghe appar chiaro con quali mezzi limitati l'artista cercasse di ottenere i suoi effetti. Il panneggiamento, come la trattazione del volto, rivela che siamo di già lontani dalle sculture di Olimpia, e che non siamo ancora giunti all'ardita arte innovatrice del Partenone, ma con i marmi del Partenone ha in comune un dettaglio, quello delle piccole strie che distinguono il vivagno³ della stoffa.

Tracce di un'arte legata vedo ancora nella posizione della figura. Essa offre senza dubbio un motivo non ancora apparso nella scultura, quello della figura che

¹ W. HELBIG, *Führer*², I, 582.

² A noi, che conosciamo la tradizione artistica del mito dei Niobidi soprattutto attraverso il tipo del gruppo degli Uffizi, che pone quasi un contrasto tra la nudità delle figure maschiline e il ricco panneggiamento delle figure femminili, appare eccezionale una Niobide seminuda; ma che vi fosse una tradizione artistica che ammetteva anche per le figure delle Niobidi la nudità lo indica

la pittura pompeiana con il tripode: vedi *Mus. Borb.*, VI, t. XIV.

³ A. MICHAELIS, *Der Parthenon*, II, 9-14; BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm. griech. und röm. Sculpt.*, II, 109, 194. Ed è anche elemento che si trova in alcune statue, vestite di peplo, prefidiache: vedi L. MARIANI, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1897, pp. 172, 177; 1901, p. 75.



Statua di Niobide dagli Orti Sallustiani
(Veduta del dorso)

correndo si abbatte, ma questo motivo nuovo è ottenuto con un mezzo antico, quello della corsa a ginocchia piegate. Per quanto parecchi decennî separino questa statua da quelle del tipo della Nike di Delo, noi troviamo che l'arte è nella necessità di ricorrere al medesimo mezzo se vuole rappresentare una figura che non sia più in equilibrio stabile sul suolo, e questo mezzo antico è quello del panneggiamento che compie una funzione statica, tenendo sospesa la figura al disopra del terreno. Ma al di fuori di questa funzione statica quale diverso effetto non è ottenuto col medesimo mezzo nelle due opere? Nella Nike arcaica il panneggiamento striscia al suolo e dà la sensazione che la figura debba da un momento all'altro sollevarlo in un volo più alto, nella nostra Niobide il panneggiamento, caduto sulla coscia destra e già distesosi sul terreno, dà l'impressione che accompagni la figura nella sua caduta, e quasi la guidi verso terra.

Ed il motivo della corsa a ginocchia piegate è senza dubbio adattato qui con grande maestria, giacchè serve a farci cogliere un attimo di equilibrio instabile. V'è, possiamo dire, qualche cosa di mironiano nell'atteggiamento della figura; noi sappiamo che essa potrà mantenersi in tale posizione solo per un istante, ma questo istante serve a farcela raffigurare nel momento precedente in cui essa correva libera sul suolo e nel momento susseguente in cui il ginocchio sinistro ora sospeso dovrà toccare il suolo facendola cadere riversa sul terreno. Ma pure con questa concezione così nuova del movimento non è in armonia la trattazione del corpo: la severa rigidità delle linee del tronco non è in alcun modo turbata, ed immobile rimane la linea mediana del torace.

Concludendo, la trattazione del volto, del nudo, del panneggiamento, la posizione, il movimento, tutto rivela nella statua dei Giardini Sallustiani qualche cosa che la tiene ancora legata agli antichi schemi dell'arte, ma tutto rivela anche una grande abilità nell'adattamento di questo patrimonio ed una preoccupazione costante di arricchirlo di nuove osservazioni tratte dalla natura. I marmi d'Olimpia e quelli del Partenone ci danno i termini cronologici dentro i quali può essere collocata la statua,¹ per quanto non sia da escludere che essa sia opera di un maestro che, pur non avendo subito l'influenza della grande innovazione fidiaca, di Fidia fosse contemporaneo. Il quarto di secolo che corre tra il 450 e il 425 è quindi a mio parere il periodo a cui può appartenere la nostra statua e l'esame della figura nel suo aggruppamento e lo stile delle altre due statue che ad essa vanno ricollegate confermano questi termini cronologici.

¹ Questi stessi sono i termini che il FURTWÄNGLER, p. 286, proponeva per le due statue di Copenaghen. *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, 11,



La scoperta della nuova statua porta delle prove stilistiche in appoggio alla ipotesi del Furtwangler che le due figure di Copenaghen facessero parte di un medesimo gruppo frontonale, giacchè se prima, dato il fatto che per la fanciulla fuggente della Glittoteca Ny-Carlsberg si davano come luogo di provenienza non i Giardini di Sallustio ma l'Esquilino, e che pochi erano gli elementi di comparazione tra le due figure, essendo l'una completamente nuda e l'altra completamente vestita, l'ipotesi del loro aggruppamento si fondava soprattutto sul motivo rappresentato e sui dettagli tecnici della lavorazione, ora invece, per il ritrovamento della Niobide cadente che, essendo figura seminuda ma provvista anche di un ricco panneggiamento, costituisce quasi un legame intermedio tra le due figure Jacobsen, la ipotesi viene corroborata dalle evidenti simiglianze stilistiche e da tratti corrispondenti nell'atteggiamento. Per l'atteggiamento basta infatti osservare come la posizione del braccio destro della Niobide cadente corrisponda a quella del giovane disteso; per lo stile quale concordanza vi sia negli elementi del volto di tutte e tre le figure così nell'ovale del viso come nella trattazione dell'occhio, così nella espressione della bocca semiaperta, che lascia intravedere i denti, come nella conformazione delle orecchie. Una rassomiglianza poi innegabile v'è nella trattazione del panneggiamento tra la nostra figura e la Niobide fuggente. Le pieghe non molto profonde, tendenti ad un decorso parallelo, con i dorsi appiattiti o angolari, che abbiamo riscontrato nella Niobide ora tornata alla luce, erano già caratteristiche della figura fuggente Jacobsen. E nessuna parte del panneggiamento quanto quello che si distende sul plinto può rivelare la corrispondenza stilistica tra le due figure: di fatti già questa distensione sul plinto, elemento che è proprio dei frontoni di Olimpia e di quelli del Partenone, le accomuna, ma ancor più le accomuna il decorso delle pieghe medesime nella loro distensione.

E se le due figure di Copenaghen si riannodano stilisticamente a quella della Banca Commerciale esse presentano nella loro forma e nel loro atteggiamento molti punti di contatto con quei due gruppi di opere d'arte architettoniche che ho già più volte tratto a paragone, le sculture di Olimpia e del Partenone.

Per l'attitudine della Niobide fuggente è ovvia la comparazione con la figura di Iris del frontone orientale del Partenone,¹ ed è tanto più ovvia, oltre che per il motivo generale che è quello della corsa « in posa » in cui la figura si mostra col torace di prospetto verso lo spettatore, anche per il motivo dell'*apophlygma* del peplo rialzato dietro il capo. Infatti questo motivo della figura « velificantesi » che, se è

¹ Questo confronto è stato già fatto da C. ROBERT, in *XVI. Hall. Wänckelmannsprog.*, 1897, p. 33.

stato in appresso usato come motivo di maniera nell'arte ellenistica e romana anche per le figure in riposo, dovette in origine essere stato creato solo per le figure in movimento, perchè solo il movimento legittima questo rigonfiamento della stoffa ridotta così alla funzione di vela, è una diretta derivazione del motivo del volo nelle figure alate quali Iris e Nike, giacchè appunto la parte velificantesi del panneggiamento prende il posto delle loro ali. E con quanta maestria lo scultore della figura Jacobsen ha saputo scegliere e adattare questo motivo! La fanciulla fuggendo alza l'*apoptygma* per un solo scopo, quello di difendersi dai dardi degli Dei, ma l'*apoptygma*, appunto così rialzato e gonfiato dal vento nella rapidità della corsa, forma quasi delle ali dietro la figura e dà alla corsa una maggiore agilità. Questo motivo che già è lezioso per alcune delle statue del Monumento detto delle Nereidi, per quanto lì possa essere stato adattato a bella posta dallo scultore alla funzione di vele per figure scorrenti sul mare, e che è del tutto manierato nelle statue del gruppo degli Uffizi giacchè esse più che a difesa contro gli Dei se ne valgono per decorazione, per isfondo alla loro persona, ha invece qui una semplicità espressiva giacchè serve realmente alla difesa e accresce il movimento.

Se per altro la comparazione tra l'Iris del Partenone e la figura Jacobsen è evidente, sono anche evidenti i punti di differenza che consistono in una trattazione più legata del panneggiamento e in un movimento meno libero. Dovremmo qui ripetere, e forse con maggiore evidenza, per la corrispondenza del motivo tra le due figure, ciò che abbiamo detto per il panneggiamento della Niobide cadente: il panneggiamento non ha ancora sentito il soffio innovatore dell'arte fidiaca, e basta per convincersene osservare quanto più superficiale, meno profonda, meno ricca di contrasti, di ombre tra le parti sporgenti e le parti incavate, sia la trattazione delle pieghe nella figura Jacobsen. Analoghe differenze si hanno nell'atteggiamento: mentre nell'Iris la gamba destra si presenta di profilo e la sinistra quasi di prospetto, nella figura di Copenaghen tutte e due le gambe si presentano quasi interamente di profilo, offrono cioè una persistenza del parallelismo nella veduta e rivelano che la figura è ancora legata allo schema delle Nikai del periodo di transizione.¹ Di più nella statua Jacobsen v'è minor foga nella corsa come indica il minore distacco tra le due gambe, e se è pur vero che si può dubitare, specialmente osservando come il piede destro quasi si pieghi sotto la figura corrente, che l'artista con questo movimento più legato abbia voluto quasi rappresentare un impaccio nella corsa, abbia voluto far presentire che presto, tra un istante, come l'altra sorella anche questa sotto il colpo degli Dei s'abbatterà a terra, è d'altra parte innegabile che la

¹ E. PETERSEN, in *Ath. Mitt.*, 1886, t. XI e; F. STUD- *klass. Altertum*, 1898, t. II, 10; BRUNN-BRUCKMANN, NICZKA, *Die Siegesgöttin*, in *Neue Jahrbücher für aas Denkm. griech. und rom. Sculpt.*, t. 526, A.

concezione dell'Iris del Partenone è più spaziale e che la concezione della figura Jacobsen è più disegnativa.

Conclusioni simili noi possiamo trarre dal confronto della figura del giovane disteso della collezione Jacobsen con la figura del disteso del Partenone. Quanto l'arte greca si sia affaticata intorno al problema della figura distesa nei frontoni prima di giungere alla creazione di quella del Partenone è stato già osservato dal Lange¹ e non è necessario tornare sul quesito, ma è opportuno notare che la figura Jacobsen viene a porre un nuovo anello nella serie e a rivelare una delle soluzioni che l'arte era nella capacità di dare al problema. Nel nostro caso l'artista doveva rappresentare un morente; rappresentarlo supino, secondo quel motivo che poi fu scelto dall'artista creatore del gruppo degli Uffizi per il Niobide morto, avrebbe equivalso a nascondere la figura allo spettatore data l'altezza a cui doveva essere collocata. Il motivo della figura supina non entra che tardi nella statuaria greca, vi entra con i gruppi ellenistici pergameni, con quei gruppi che al pari di quello dei Niobidi degli Uffizi rendevano possibile per la posizione ascendente e in prospettiva anche la visione di figure così costruite. L'artista della statua Jacobsen, che doveva collocare la sua figura non in prospettiva nello spazio ma dinanzi a una parete di frontone, ha dovuto creare una figura che si offrisse nella veduta più completa possibile, ed ha dato ad essa una posizione di prospetto delle gambe quale è quella che si riscontra nelle figure di angolo del frontone orientale d'Olimpia. Ma egli non ha dimenticato la condizione di morente in cui si trovava il giovane, ed ha dato al tronco una leggera torsione che lo allontana dalla veduta di prospetto quasi per ricondurre la figura verso la sua naturale posizione supina.

Sia che lo spettatore dinanzi a questa figura immagini che essa si sia sollevata per mostrarsi a chi la guarda, sia che immagini che la figura colta tra poco dall'irrigidimento della morte debba in un istante far ricadere il suo corpo supino, è innegabile che l'artista ha tentato in questo movimento un motivo nuovo, un motivo che rende contemporaneamente la relazione con lo spettatore e il movimento dell'azione. Certo questa figura non dà l'impressione del cosiddetto Cefisso del Partenone:² sentiamo che l'artista è ancora impacciato nella rappresentazione del movimento e che appunto in questa rappresentazione non ha saputo rendere la profondità spaziale, ma queste sono le medesime caratteristiche che abbiamo trovato nell'esame dell'atteggiamento delle altre figure.

Una concordanza dunque di concezione io scorgo per tutti gli elementi nelle tre figure di Niobidi ed è questa concordanza che m'impedisce di scorgere in esse

¹ J. LANGE, *Die Darst. des Menschen*, Strassburg, 1899, pp. 69-72.

² Colla figura del Dioniso del frontone orientale del

Partenone la statua del Niobide disteso ha in comune la caratteristica della distensione delle gambe al di là del plinto.

un prodotto dell'eclettismo romano. I gruppi della scuola pasitelica rivelano quanta varietà di elementi tratti d'ogni parte fossero capaci di combinare questi artisti privi d'ispirazione e virtuosi solo nella tecnica. Come spesso in questi gruppi le due figure riunite sono in perfetto contrasto tra di loro per lo stile, così spesso la posizione delle figure nell'aggruppamento è in contrasto con lo stile delle figure aggruppate: nelle statue dei Giardini Sallustiani, invece nulla si riscontra che si allontani di una sola linea da un'armonica concezione nella forma e nell'atteggiamento. E credo che nessun elemento, meglio dell'espressione del volto delle tre figure, possa confermare il giudizio che su di esse abbiamo apportato, che cioè appartengano ad uno stadio dell'arte greca ancora legato nello stile ad una tradizione arcaica. Se non fosse per l'atteggiamento generale della persona noi non potremmo scorgere in queste figure, nè lo spasimo della ferita, nè l'abbandono della morte: l'unico tratto fisiognomico in cui l'artista ha voluto mettere traccia del dolore, il dischiudimento delle labbra, poco o nulla rivela; i muscoli faciali che dovrebbero accompagnare con la loro contrazione questa espressione di dolore sono inerti, sicchè l'impressione che se ne riceve è assai più quella che le figure aprino la bocca per stupore che non per dolore. Il volto della Niobide cadente che appunto dovrebbe esprimere l'acme della sofferenza, perchè colpita proprio in questo istante dallo strale, non ha nè nella veduta di prospetto nè in quella di profilo alcuna contrazione che preannunci la dolorosa morte incombente.

*
* *

Ad un frontone adunque del 450-425 io credo col Furtwängler che appartengano le due statue della Glittoteca Ny-Carlsberg e che a questo medesimo frontone appartenga quella che qui illustriamo. Per ciò che riguarda la collocazione delle figure è fuori di dubbio che quella del giovane disteso appartenga all'angolo sinistro e che nella metà probabilmente dell'ala sinistra debba essere posta la figura cadente. Invece non nel centro, ma un po' al di là della linea mediana e nell'ala destra credo debba essere collocata la figura fuggente.¹ Difatti io ho sempre parlato di questa figura come di una Niobide, mentre il Furtwängler lascia anche la facoltà d'interpretarla come quella di Niobe.² Ora rinunciando pure ad osservare che questa figura per la trattazione della forma è assai più quella di una giovinetta che quella di una feconda madre, ritengo che la concezione del mito e le opere d'arte che ci conservano con sicurezza la figura di Niobe debbano farci escludere di riconoscere Niobe in una figura fuggente. Niobe è colei che sotto la vendetta degli

¹ Vedi invece A. FURTWÄNGLER, in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1902, p. 452.

² A. FURTWÄNGLER, *l. c.* p. 452.

Dei, dinanzi allo strazio dei figliuoli s'irrigidisce e diventa pietra.¹ Essa non fugge perchè non deve essere colpita da nessuno strale, ma tutti gli strali, che martoriano le carni dei suoi figli, in fondo si appuntano in lei, e quindi non deve correre, perchè neanche con la corsa può sfuggire alla vendetta di Latona. Interpretata allora come Niobide la figura corrente e trasportata nell'ala destra² noi possiamo congetturare che il centro dovesse essere occupato dalla figura di Niobe ora perduta, e che ai suoi lati rivolti verso gli angoli del frontone dovessero trovarsi i due Dei saettatori. Niobe in tal modo sarebbe stata isolata e distaccata dalle figure dei figliuoli, come da una specie di baluardo rappresentato dagli Dei, ed in tal modo il suo isolamento, che è così caratteristico nella concezione del mito, avrebbe trovato un'evidente traduzione statuaria.

Le tre figure dei Niobidi col loro diverso atteggiamento ci indicano quale sia stata la concezione dell'artista nella creazione della scena. Nell'angolo estremo sta la figura inerte, già votata alla morte, nel mezzo dell'ala sta la figura che cade, che cioè un istante prima era in movimento e che un istante appresso diverrà anch'essa immobile, nella parte dell'ala più vicina alla centrale sta la figura che fugge, che è ancora nella foga del movimento ma che è destinata alla morte come le altre. L'artista ha cioè concepito l'insieme della scena come un movimento che partendo vigorosamente dal centro va a spegnersi con graduale trapasso negli angoli del frontone. Noi non possiamo sapere quante e quali, nel loro atteggiamento, fossero le figure mancanti, ma avendo nelle tre figure superstiti tre punti fissi dell'ala siamo nella necessità di immaginare che le figure intermedie dovessero essere state create secondo la stessa concezione del movimento. Ora una creazione analoga per la direzione del movimento, che partendo con foga dal centro si spegne negli angoli, l'abbiamo nel frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia, ma quanto, rispetto al maestro del frontone di Olimpia, abbia progredito quello del frontone dei Niobidi lo prova la diversa applicazione che essi han fatto del movimento negli schemi delle figure. Nel frontone di Olimpia il movimento si riduce verso gli angoli perchè a ciò costringe la linea architettonica discendente: lì le figure sono inginocchiate e distese non perchè ciò sia richiesto dall'azione ma perchè ciò è imposto dalla cornice architettonica dentro cui sono tenute. Invece nel frontone dei Niobidi lo spazio costituito da un'ala rappresenta l'estensione di tempo che corre tra la vita e la morte, tra la foga e il riposo assoluto; le figure si piegano e si distendono non perchè ciò appaia richiesto dalle esigenze della linea architettonica ma perchè ciò corrisponde agli effetti naturali della situazione. Perchè una figura da viva e cor-

¹ *Q.*, 614-617.

Sitzungsber. der Kon. bayer. Ak. der Wiss., 1890, II,

² Si ritorna così alla prima idea del FURTWÄGLER. p. 291.

rente possa trasformarsi in morente e distesa è necessario che essa passi attraverso quelle posizioni intermedie che precedono l'abbattimento al suolo. Ora appunto queste posizioni intermedie l'artista ha saputo bene cogliere, come rivela la nostra figura cadente, e con ciò ha contemperato le esigenze dell'architettura e la naturalezza delle situazioni. Una concezione geniale come si vede, ed una concezione quale poteva balenare alla mente di un artista del v secolo, di quel secolo che più d'ogni altro s'è affaticato intorno al problema dell'adattamento delle figure dentro lo spazio dei frontoni.

*
**

La pertinenza delle tre figure dei Niobidi ad un frontone corrobora, anche se non apparisse sufficiente l'esame stilistico, la ipotesi che esse siano degli originali. È stato già più volte notato che le figure in marmo sono state copiate più raramente delle figure in bronzo; possiamo aggiungere, per quanto ci permette di affermare oggi il nostro patrimonio archeologico, che le figure dei frontoni non sono state mai copiate allo scopo di ornare colle nuove repliche altri edifici. I romani spogliavano addirittura i templi greci dei loro frontoni senza prendersi la fatica di far copiare delle figure che per la loro stessa alta posizione architettonica male dovevano prestarsi a ciò, e che così facessero c'è attestato oltre che dalle tradizioni letterarie e dai dati di fatto archeologici, come ad esempio l'esperienza recente intorno al tempio di Apollo in Delfi, anche da ritrovamenti reali, quali quello della figura di Amazone arcaica del Palazzo dei Conservatori.¹ Da un tempio greco quindi credo col Furtwängler che siano state tolte le nostre figure, e se Plinio oltre al gruppo del tempio di Apollo Sosiano, che non può essere di certo identificato col nostro frontone, non menziona in Roma altri gruppi rappresentanti il medesimo mito, il suo silenzio non può meravigliare più del silenzio di Pausania sopra tante opere d'arte della Grecia; tanto più che noi non possiamo sapere se questo gruppo di Niobidi sia stato portato in Roma dopo il tempo di Plinio, visto che il luogo dove essi sono stati trovati, i Giardini Sallustiani, hanno a lungo servito di dimora imperiale.

E a questo punto dobbiamo domandarci se non è possibile fare alcuna congettura sull'edificio del quale questo frontone doveva essere ornamento. L'unica notizia di cui possiamo valerci è quella che Pirro Ligorio nella sua opera *Antiquitatum romanarum* dà intorno ai Giardini di Sallustio.² Egli scrive: « *E regione fori (Sallustiani) situ maxime edito erat templum Dianae Sallustianae ... Templum Dianae erat tripartitum ordinis ionici; in una parte quadrata erat aedes Musarum, in altera*

¹ E. PETERSEN, in *Rom. Mitt.*, 1889, pp. 86-88; W. HELBIG, *Führer*², I, 616.

² Questo passo è riportato da F. UBALDINI, *Vita Angeli Colotii*, Romae, 1673, pp. 24 e segg.

*rotunda Apollinis, in tertia hemicycli forma erat aedes Dianae et Apollinis Commani...*¹ *Ilud procul a templo Dianae inter ruinas repertae fuere aliquot statuae, magnitudinis humanae, mediae ut vocant prominentiae, sive relevationis. Continent illae historiam Niobes et filiarum quas Diana et Apollo sagittis interemerunt*». Ora noi sappiamo l'accusa di falsario che pesa su Pirro Ligorio, e vediamo le difficoltà che si oppongono alla identificazione di questo tempio, da lui ricordato, con qualcuno degli edifici di cui sono rimaste tracce od abbiamo menzione per il sito degli antichi Orti Sallustiani, ed ancor più dobbiamo meravigliarci che non sia rimasto nessun altro ricordo di questo rilievo con figure di grandezza naturale rappresentante la strage dei Niobidi;² ma non è forse strano che dopo più di tre secoli presso a poco in quello stesso luogo dei Giardini di Sallustio in cui il culto di Diana è attestato da un'epigrafe e dove Pirro Ligorio pone un tempio di Diana e Apollo e una rappresentazione dei Niobidi,³ siano state trovate statue appartenenti ad un frontone di tempio con la rappresentazione della strage dei Niobidi?⁴ E non è ancora una più strana coincidenza che proprio questo tempio tripartito avesse una parte dedicata ad Apollo e alle Muse e che il Furtwangler abbia appunto per l'altro frontone del tempio suggerito, sulla base di una figura di Apollo anch'essa proveniente da Roma e appartenente ora alla Glittoteca Ny-Carlsberg,⁵ la ricostruzione di un frontone con Apollo Citaredo nell'Olimpo?⁶

Lascio ad altri d'investigare su quali dati epigrafici e archeologici Pirro Ligorio possa essersi basato per dare notizie così precise sul tempio degli Orti Sallustiani; a me sembra che la coincidenza non possa questa volta essere il prodotto del caso.

ALESSANDRO DELLA SETA.

¹ Qui riporta un'iscrizione dedicatoria a Diana trovata presso il tempio: confr. *C. I. L.* VI. 122.

² J. WINKELMANN, *Gesch. der Kunst*, II. p. 658; K. B. STARK, *Niobe*, p. 198; confr. R. LANCIANI, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1906, p. 184. Falsa credeva questa notizia del Ligorio, H. HEYDEMANN, in *Ber. über die Verhandl. der Kön. sächs. Ges. der Wiss. zu Leipzig*, 1877, p. 70, n.^a 1.

³ È da escludere che Pirro Ligorio possa essere stato indotto a inventare questa notizia dal ritrovamento di opere rappresentanti i Niobidi in qualche altra parte di Roma, perchè il gruppo degli Uffizi, che solo forse, per la sua grandiosità, avrebbe potuto eser-

citare questa suggestione, fu trovato nel 1583 (K. B. STARK, *Niobe*, pp. 216-218), cioè tre anni dopo la morte di Pirro Ligorio.

⁴ È notevole ancora che nella stessa area degli Orti Sallustiani, in cui sono stati trovati i Niobidi, è tornato alla luce un gruppo che a Diana si ricollega, quello della Dea e Ifigenia, del cui studio si occupa ora lo Studniczka: vedi il prospetto della *Glypt. Ny-Carlsberg*, e, per la figura d'Ifigenia, il *Bull. della Comm. arch. com.*, 1886, II. XIV-XV.

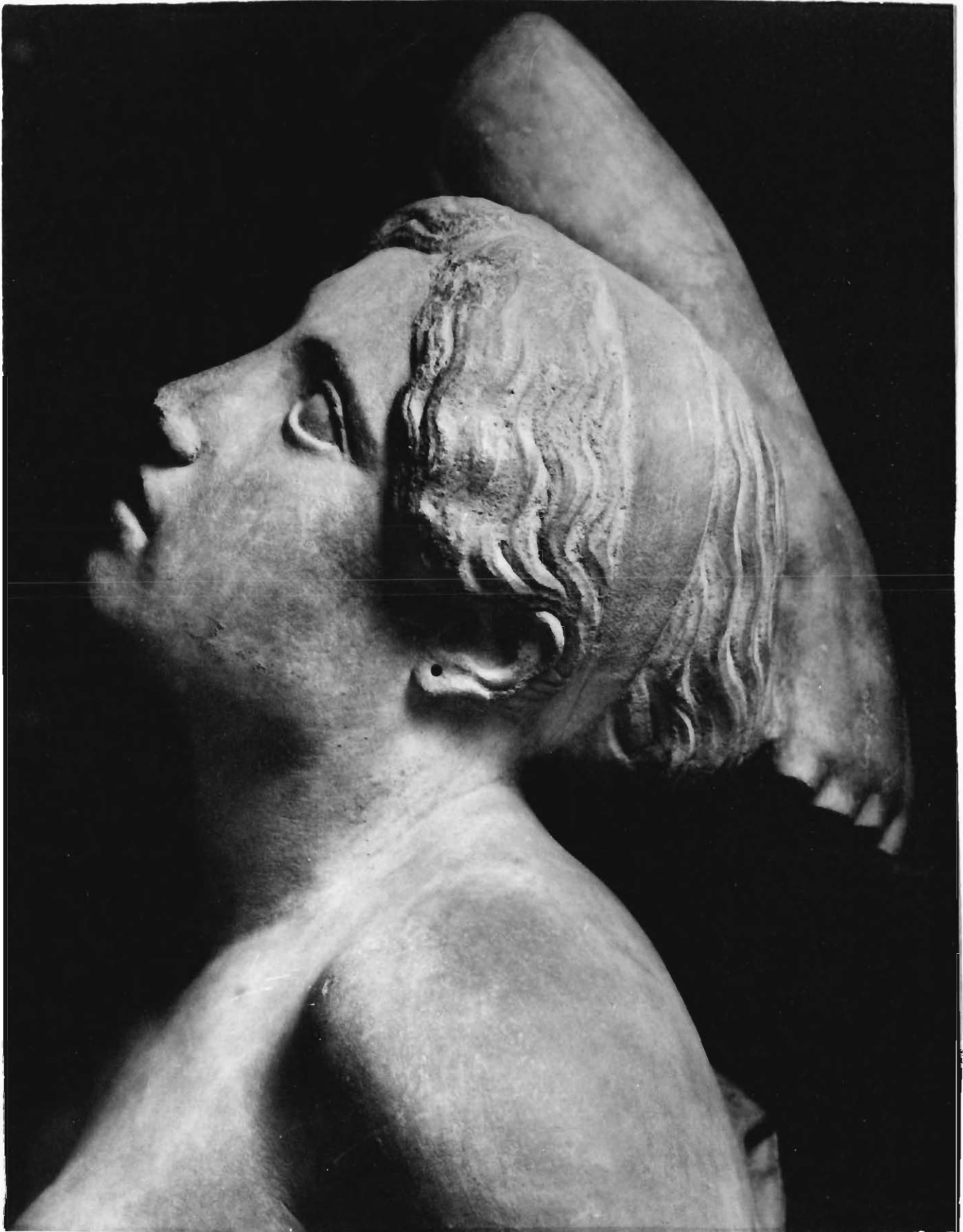
⁵ C. JACOBSEN, *La Glypt. Ny-Carlsberg*, t. 33.

⁶ A. FURTWÄGLER, in *Sitzungsber. der Kon. bayer. Ak. der Wiss.*, 1902, pp. 443 e segg.



NIOBIDE DAGLI ORTI SALLVSTIANI

Foto. Dawesi - Roma



Fot. Danesi - Roma

NIOBIDE DAGLI ORTI SALLVSTIANI



Fotol. Ianesi - Roma

NIOBIDE DAGLI ORTI SALLVSTIANI

