



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



D
ii
329

stack

~~XXIX.B.6~~

~~IX.E.~~



306



302348140P

IL RITORNO DI ULISSE.

MEMORIA DI,

A. CONZE.

*Estratto dagli Annali dell' Instituto di corrispondenza
archeologica anno 1872*



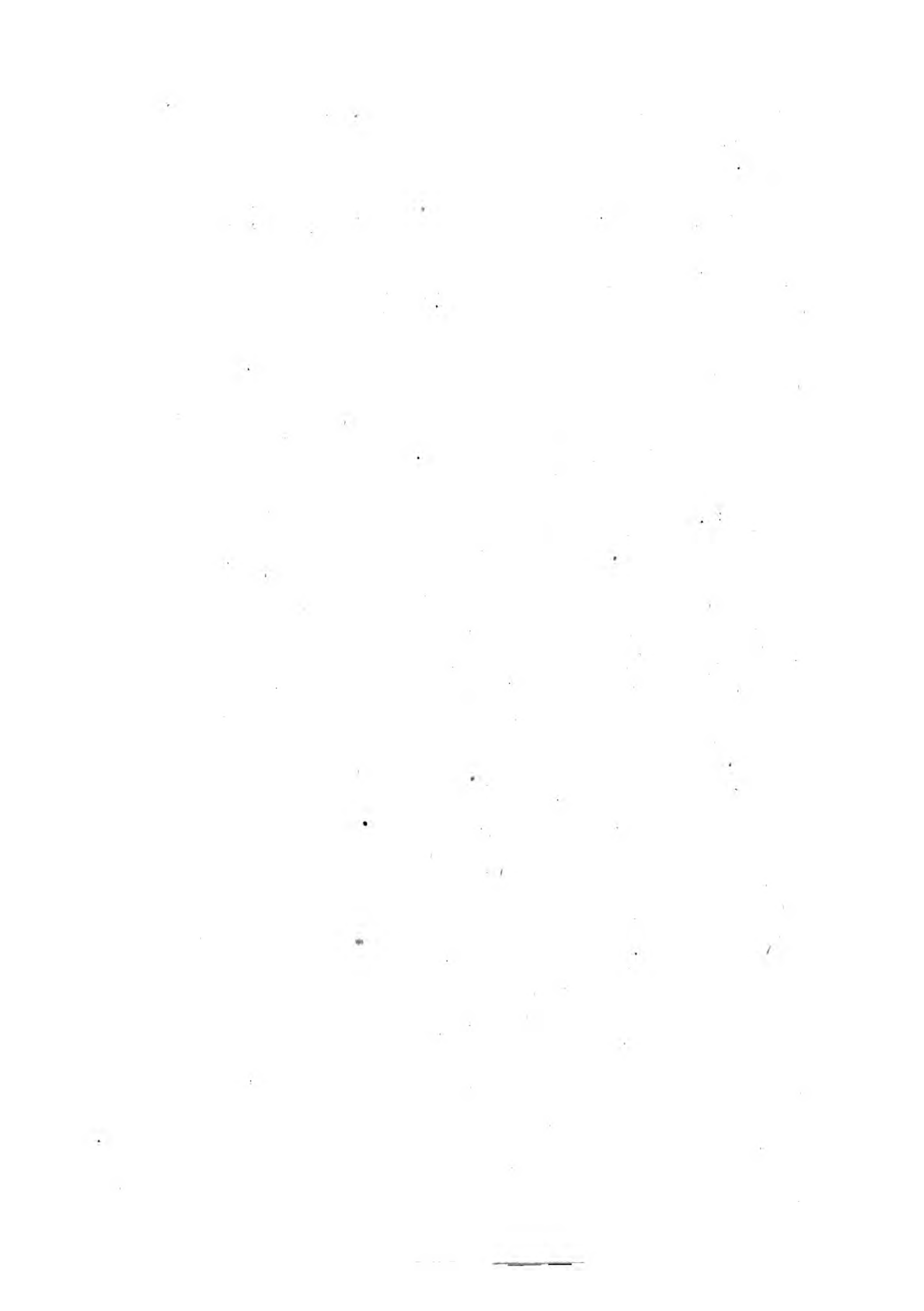
ROMA

COI TIPI DEL SALVIUCCI

Piazza SS. XII Apostoli n. 56

A spese dell' Instituto

1872



Le immagini di uno schifo trovato presso Chiusi e conservato in quel museo, si riferiscono al ritorno di Ulisse. Parlando in primo luogo di esso, credo non fare cosa inutile, se nuovamente passerò in rassegna le altre opere figurate antiche dello stesso mito, e le sottometterò quà e là ad un nuovo esame. Ambedue i seguenti articoli daranno occasione ad una digressione che tratterà di una certa particolarità.

I. *Schifo di Chiusi.*

Le scene figurate sui due lati del vaso sono divise e circoscritte da un'elegante ornamento sotto i due manichi. In uno dei lati (tav. XLII n. 1) veggiamo una donna seduta sopra una semplice sedia senza appoggio, pensierosa; essa sovrappone la gamba sinistra sopra il ginocchio destro, e sulla gamba poggia il gomito destro, mentre nella mano riposa il mento. Sopra il lungo chitone essa porta l'himation avvolto intorno

al capo ed al braccio destro. La posizione e l'avvolgimento degli abiti producono un'effetto assai espressivo: la donna è abbandonata ai suoi mesti pensieri. Un gran telaio (*μέγας ἱστός*, Od. I, 94 ed altrove) empie l'intero fondo del quadro. Il pensiero corre subito a Penelope.

O venuto dal difuori, o in procinto di uscire (non portandosi in casa lancia) a lei si accosta un giovane vestito solamente dell'himation e con due lance in mano; egli sembra voler dirigere il discorso alla donna, ma ella appena vi fa attenzione. Sopra quel giovane si vede l'iscrizione *Τηλέμ[α]χος*. Con ciò è tanto più sicuro, che la donna sia Penelope. In questa figurata unione di Telemaco e Penelope nell'*ὑπερώϊον* non si può con sicurezza riconoscere alcuna scena della Odissea.

All'altro lato del vaso (tav. XLII n. 2) sta Ulisse (*Ὀδυσ[σ]εύς* sopra iscritto) col pilos sulla testa e vestito dell'himation. In una posizione felicissimamente disegnata egli si appoggia coll'ascella destra sopra una grossa grucciona; alla sinistra egli tiene sulla spalla un'altro bastone, dal quale pende in alto una tasca ed un'otre come destinati al vitto ed alla bevanda; anche dalla parte più bassa del bastone sembra pendere una tasca. Questi utensili ricordano sufficientemente il travestimento, nel quale Ulisse secondo il poema venne in città, colla *πήρη*, col bordone. Oltre ciò egli non ha nulla di meschino o di mendico, come Minerva lo fa figurare nella Odissea, egli è piuttosto una figura vigorosa, barbata, con capelli ricci, che nell'Odissea gli vennero restituiti da Minerva invece della testa calva, quando la figura di mendicante deve scomparire. Qui si dividono, come facilmente si comprende, l'idee del poeta e dell'artista.

Ulisse poggia la gamba sinistra al bacile (λέβης), che sta sul suolo. La forma del bacile e l'uso di esso ci sono noti dalle rappresentazioni vascolari, ove Teseo deve lavare i piedi a Schirone ¹. La vecchia serve, così indicata dal pittore del vaso mediante i capelli bianchi, porta soltanto un chitone cinto ed è ginocchione innanzi il bacile. Essa afferra il piede del padrone colla sinistra e lavando la gamba muove sù e giù la destra, nella quale operazione la vista della cicatrice deve condurre al riconoscimento; forse essa in quel momento già se n'è accorta, e perciò tutta stupefatta guarda in alto. La vecchia che nella Odissea ora si chiama Eurynome, ora, e giusto nella scena del riconoscimento, Eurykleia ², quì nella iscrizione è chiamata Ἀντίφατα. Dietro a lei sta un fido di Ulisse, riconoscibile qual servo già mediante il vestito, che consiste in una specie di grembiale avvolto ai lombi; prendendo parte alla scena egli stende le mani. Egli è Eumaios (Εὐμαίος), come sta scritto sopra di lui.

La rappresentazione della nostra imagine vascolare diverge di nuovo dalla descrizione della scena di riconoscimento data dall'Odissea (XIX, 386 seg.)

Molto rimarchevole è sopra ambedue le imagini la fina moderazione nella scelta del momento, mediante la quale la situazione prende ogni volta un carattere alquanto incerto. Telemaco sta sul punto di parlare a Penelope, Eurykleia o Antiphata, come quì è chiamata, sembra essere sul principio del riconoscimento; e pure non si sa nemmeno, se già non abbiamo troppo spinto la supposizione. Un brusco avanzarsi nella spie-

¹ *Archaeol. Zeitung* 1865 tav. CXCIV, 1.

² Il Hartel mi ricorda, che Bonitz ha dato la letteratura nell'opera *Ueber den Ursprung der homerischen Gedichte*, seconda edizione, 1864 p. 31 e nota 110.

gazione guasterebbe quì tutto. Anche l'interprete, come fece il pittore, deve lasciare alla fantasia dello spettatore un piccolo campo, seppure oscillante solamente attorno ad un puntino. In simil guisa operò l'artista nello scegliere il momento nel raffigurare il discobolo ritto in piedi esistente nella sala della biga del museo Vaticano; s'egli non era di sicuro Alcamene¹, era certamente un Ateniese. Ma vorrei particolarmente paragonare riguardo al momento scelto il rilievo conservatoci in tre esemplari di Orfeo con Euridice ed Hermes², nel quale egualmente è difficile disconoscere la maniera attica. Vedremo in altre opere d'arte scelto un momento posteriore e molto più di effetto per rappresentare il riconoscimento di Ulisse. In generale appartiene alla maniera greca più tarda il tendere nelle opere d'arte al massimo dell'azione e del sentimento. Ma sembra che la maniera attica confermi la tesi di Lessing, che l'estremo dell'azione sia il meno fecondo, tesi che questi desunse dallo studio del Laocoonte, il quale per verità già non vi si conforma perfettamente.

Vengo ora alla digressione richiesta da una singolarità, come dissi da principio. Sul vaso chiusino per la prima volta incontriamo raffigurato il telaio di Penelope, anzi per la prima volta un particolareggiato telaio greco. Il telaio sta ritto, come nel poema si parla del telaio di Penelope e di altri telai. Esso è di una forma più antica, la quale, come mi si dice, oggi si è conservata solo nella tessitura dei Gobelin; al lato di questa forma venne nell'antichità posteriore anche in uso il telaio orizzontale, forma oggi comune. Come l'arte del tessere è antichissima proprietà della

¹ Kekulé *Archaeol. Zeitung* 1866 pag. 169 seg.

² O. Müller *Handb. der Archaeologie* § 413,4.

stirpe greca e da lei fu portata in Grecia, così anche il telaio ritto in forma ancora molto primitiva fu da loro importato. Fu perciò del tutto giusto attenersi ai telai di popoli affini rimasti nel loro sviluppo industriale in un grado primitivo, per formarsi un'idea del telaio greco, attesa la mancanza di un'opera d'arte greca, dal quale se ne poteva con esattezza ricavare il concetto. Tale conservazione delle forme antichissime sovente trovasi nei paesi settentrionali. L'Islanda ¹ offrì un'insegnamento sulla forma dell'antico telaio greco negli attrezzi, che ivi erano ancora in uso nel secolo passato. La forma del telaio, che si potè ricostruire quale era in uso presso gli abitanti delle palafitte ², vi si aggiunse come supplemento. La cognizione di questi documenti, come pure di altre importanti testimonianze dell'antica letteratura, io la debbo particolarmente alla dissertazione di Ritschl sulle antiche pietre da peso negli *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, fascicolo XLI (1866) pag. 9 seg. ed alle diligenti raccolte, sulle quali anche Ritschl si basa, di Schneider Saxo nella sua edizione dei *Scriptores rei rusticae veteres latini* vol. IV pag. 359 seg. nell'indice sotto la parola *tela*. Non ho potuto far uso dei frammenti d'una dissertazione sull'antico telaio scritta da Alessandro di Humboldt coll'aiuto di Heyne, essendone troppo tardi stato avvisato da Benndorf. Vedi K. Bruhns, *Alexander von Humboldt* (Lipsia 1872) I pag. 87-89.

Il telaio di Penelope, come il pittore vascolare del vaso di Chiusi lo ideò e rappresentò circa 400 anni

¹ Olaus Olavius *Oekonomische Reise durch Island* tradotto in tedesco, Dresda e Lipsia 1787 p. 439 seg. tav. XII.

² *Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich* vol. XIV, 1 (1861) pag. 22.

avanti Cristo; differisce da quello islandese raffigurato e descritto da Olavius, da un'altro nordico del medio-evo proveniente dalle isole di Faroè, ora conservato nel Museet for de nordiske Oldsager ¹ di Copenaghen e pubblicato da Worsaae ², ed anche da quel telaio degli abitanti delle palafitte ricostruito da Paur, principalmente in un punto, la cui intelligenza io debbo alle competenti spiegazioni fornitemi dal sig. Reckenschuss, presidente della Camera di commercio della Bassa-Austria in Vienna.

Come nei tre addotti esempî l'ossatura del telaio sul vaso di Chiusi consiste di due pali ritti (*ιστόποδες*) che debbono essere all'estremità infissi al suolo. Sul vaso, ove solo un palo è interamente eseguito, esso finisce a basso in un cavicchio, che certo servì per conficcarlo nel terreno.

Pel confronto io indico il telaio islandese con I, quello del medio-evo nordico disegnato presso Worsaae con W, quello degli abitanti delle palafitte ricostruito da Paur con P, inoltre quello disegnato presso Ciampini ³ e Montfaucon ⁴ del Virgilio vaticano con V, quello anche presso Montfaucon ⁵ ricavato dai commentari parigini su Giobbe (circa del X secolo) con G, e finalmente quello del vaso chiusino con C.

Da tutti i nominati telai ed anche da uno egiziano presso Wilkinson *Manners and customs* ecc. III pag. 135 si distingue C, dunque il telaio di Penelope, come fu ideato ed eseguito dal pittore sul vaso chiusino, per un

¹ *Katalog*. 1872 pag. 57 n. 200.

² *Nordiske Oldsager i det Kongelige Museum i Kjöbenhavn* (2^a edizione K. 1859) tav. 159.

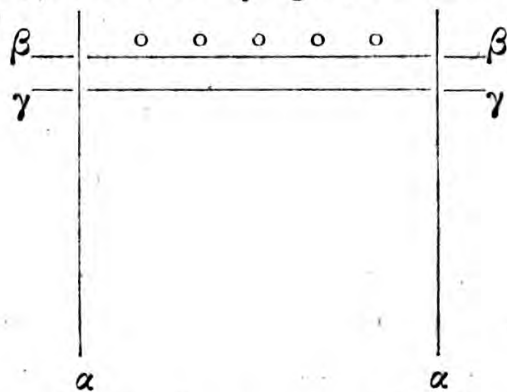
³ *Vetera monumenta Romae* 1690 tav. XXXV, 1.

⁴ *Antiquité expliquée* III, 2, CXCIV. pl. à la pag. 358.

⁵ l. c.

dipresso verso l'anno 400 a. C., principalmente in un punto, che forse io non avrei ben compreso senza la competente spiegazione che di buon grado mi fece il lodato sig. Reckenschuss.

In tutti i menzionati casi l'ossatura del telaio consiste di due pali verticali, i quali dovevano esser fortemente infissi al suolo, ed a ciò serviva certamente il cavicchio, onde a basso termina quel palo chiaramente eseguito del telaio C. Presso C, come presso I, V e G sono per maggior solidità questi due pali al di sopra collegati mediante una traversa; in I essa è persino doppia. In I, V, G si trova sotto la traversa un palo tondo girabile per mezzo di una manovella, al quale sono fissate le trame (*Aufzug*, *στήμων*, *stamen*), ed intorno al quale può essere avvolto il tessuto mediante il moto della manovella, in proporzione che si va compiendo il tessuto dall'alto in basso, affinché il lavorante possa continuare il suo lavoro presso a poco sempre nella stessa altezza. Questo ordigno si trova anche presso W e P, dove non esiste la traversa sopra i pali perpendicolari. Invece di questo meccanismo per far montare il tessuto compiuto se ne trova in C uno più primitivo, a fine di spingere in alto il tessuto.



Anche qui sotto la traversa ($\beta\beta$) si vede una seconda traversa ($\gamma\gamma$) fra i due pali perpendicolari ($\alpha\alpha$),

alla quale poteva anche essere fissata la trama, e su cui, come lo disegnò il pittore vascolare, pende la parte compiuta del tessuto; ed affinchè questa parte stesavi sopra non ricada a basso, specialmente pel movimento del tessere, si veggono nella traversa ($\beta\beta$) una quantità di puntelli (o, sul vaso ve ne sono nove), i quali sono infissi in buchi. In tal modo potevano essi reggere il tessuto e far sì ch'esso si tirasse anche di più nell'altra parte. Sei di questi puntelli (o viti?) hanno manichi tondi e piatti e non già in guisa di globi. Facilmente si vede, come in confronto di questo meccanismo alquanto incomodo, il bastone tondo colla manovella indicato negli altri telai sia già un perfezionamento, il quale del resto forse a torto si suppone in P. Mediante l'introduzione del bastone tondo colla manovella divenne specialmente possibile di tessere un pezzo di stoffa più grande, mentre col meccanismo di C poteva esser fatto solamente un pezzo di vestiario lungo quanto il telaio era alto. Ciò per altro corrisponde esattamente al concetto omerico sul tessere un pezzo misurato di drappo da adoprirsi subito ad un'uso destinato, sia come drappo funebre, sia come chitone o himation.

Ciò spiega una parte del valore dell'immagine vascolare di Chiusi rapporto alla storia della tessitura, benchè io desideri assai, che altri uomini competenti trattino ancora questo argomento.

Il drappo stesso, in quanto pende compiuto sul telaio C, mostra gli stessi disegni, che ci son noti già da tanti drappi raffigurati sopra immagini vascolari, sovra ambedue i lati cioè gli antichissimi ornamenti lineari, risultanti nel modo più semplice dalla tecnica della tessitura, ed una striscia trasversale già più artificiosamente lavorata con figura di animali e di uomini forniti di ali ($\delta\alpha\acute{\iota}\delta\alpha\lambda\alpha$, $\theta\rho\acute{o}\nu\alpha$ $\pi\omicron\iota\kappa\acute{\iota}\lambda\alpha$ ecc.), disegni che i

Greci avevano appresi dall'Asia occidentale. Con questa striscia trasversale figurata termina sul vaso quel pezzo del drappo finito; vi pendono fino al suolo i fili della trama (*Aufzug*, *στήμων*) non ancor tessuti. Come tali fili pendenti della trama di un grosso tessuto sono considerati i cannelli pendenti delle stalattiti in una grotta, e così risulta il concetto dei telaî delle Ninfe Od. XIII, 107:

*ἐν δ' ἱστοὶ λίθῃσι περιμήκεες, ἔνθα τε Νύμφαι
φάρε' ὑφαίνουσιν ἀλιπόρφυρα, θαῦμα ἰδέσθαι.*

Se quella linea orizzontale indicata nell'alto della mano di Telemaco sia un filo trasversale (*κρόκη*), non mi è dato decidere; nulla si vede poi che indichi una navicella da tessere (*κροκίς*).

Oltre le due traverse superiori (*κανόνες*) menzionate di sopra, lo scopo delle quali fu indicato, cioè una coi puntelli e l'altra per l'appoggio al tessuto, sul vaso sono indicate più in basso tre altre traverse.

La più alta di queste tre sta dietro la parte compiuta del drappo ed è visibile solo alle estremità; essa può servire solamente a dare un'appoggio al tessuto a fine di mantenerlo in posizione perpendicolare nel caso cedesse pel lavoro del tessitore che gli sta innanzi. Se per una calcolata esattezza il pittore mostrò pendenti innanzi le altre due traverse i fili della trama, allora dovrà dirsi ch'esse servivano allo stesso scopo. Se queste due traverse si dovessero ritenere per un'ordigno destinato alla separazione dei fili della trama per agevolarvi il passaggio della navicella col filo trasversale, allora i fili della trama avrebbero dovuto pendere alternativamente in avanti ed in dietro di esse. Un'ultima particolarità molto istruttiva di questo telaio

di Penelope sul vaso chiusino sono i pesi ($\alpha\gamma\upsilon\tilde{\nu}\theta\epsilon\varsigma$ o $\lambda\epsilon\tilde{\iota}\alpha\tau$), i quali pendono all'estremità dei singoli fili della trama, dando loro la necessaria tenzione. Questo apparecchio che oggi è del tutto venuto fuor d'uso e che sembra abbandonato anche negli esempî addotti in V ed in G, pel quale Schneider e Ritschl hanno raccolte e spiegate le testimonianze classiche specialmente presso Aristotele, Galeno e Seneca, esiste sopra I, W e P; ma il mio esperto consigliere il sig. Reckenschuss mi fece osservare che anche quì C è concepito più primitivamente che in I, W ed anche P, pendendo in C ad ogni singolo filo della trama un peso, mentre negli altri già gruppi di fili sono adunati ad un peso.

I pesi dei telaî nordici I e W sono alquanto rotondi; che dessi erano di pietra e che avevano un'intaglio intorno per legarvi il filo, si vede dagli esemplari conservati p. e. nel museo di Schwerin ed altrove. I pesi sulla pittura vascolare greca C hanno una forma più gentile, conica. Noi comprendiamo che, sebbene la meccanica del telaio greco si mostri meno perfetta di quella del nordico, il quale è di vari secoli posteriore, pure la formazione degli utensili greci mostra una eleganza maggiore; e questa è in piccolo ed in particolare la relazione della meccanica e del modellamento che distingue dagli antichi gli oggetti moderni.

La forma conica dei pesi del telaio sul vaso chiusino serve come ulteriore ed opportuna conferma alla già felice spiegazione di antichi utensili di creta a noi conservati in una semplicissima forma conica o piramidale, i quali sono forati alla punta per dar passaggio al filo, cui furono appesi. Della loro straordinaria quantità e generale diffusione si può avere solamente un giusto concetto sui molti e svariati luoghi del suolo greco

e romano, poichè oggetti tanto poco rimarchevoli naturalmente non si disegnano e descrivono che solamente in speciali circostanze. Che fossero questi oggetti pesi da tessitori destinati a quell'uso che vediamo sul nostro vaso, era già da lungo tempo una supposizione vaga come le altre, la quale Salinas (*I monumenti sepolcrali scoperti presso la Chiesa della S. Trinità in Atene*, Torino 1863 pag. 16 tav. IV a. b) pel primo stabilì saldamente, adducendo le testimonianze radunate da Schneider Saxo l. c., supposizione che in seguito Ritschl l. c. confermò con una esplicita spiegazione. Questa letteratura non era nota a Dumont, il quale nel suo libro *Inscriptions céramiques de la Grèce* (Paris 1872) pag. 50 seg. e pag. 405 seg. pondera solamente le differenti supposizioni più antiche per decidersi finalmente a ritenere, che tali oggetti di argilla siano imitazioni di paste piramidali adoperate nei sacrifici specialmente nel culto dei morti. Che a questo scopo il foro operato nella parte superiore di essi, già da Dumont stesso menzionato, sarebbe stato del tutto inutile, ciò solo basta per rendere impossibile questa spiegazione, e tutto al più si potrebbe credere che i venditori di tali oggetti li avessero conservati ed esposti alla vendita infilati in corde. Crederei superfluo, se qui volessi un'altra volta ponderare tutti i motivi pro e contra le differenti opinioni riguardo alla destinazione di questi numerosi oggetti di argilla pervenutici, e se volessi confutare quell'argomento, del quale si serve Dumont per escludere il loro uso a pesi di tessitore, come pure le quattro ragioni da lui addotte in favore della sua spiegazione. Se Dumont aggiungesse al trattato sugli utensili sudetti la letteratura a lui rimasta ignota, e la testimonianza dell'immagine vascolare di

Chiusi, allora credo egli stesso verrebbe alla spiegazione fissata per la prima volta dal Salinas¹.

Riguardo al vaso di Chiusi ho finalmente solo da osservare, che l'epoca cui rimonderebbe (400 a. C.) e da me stabilita nel corso della dissertazione sul telaio, mi risulta dal carattere del disegno e dalla forma delle lettere. Ambedue questi distintivi si accostano alla forma ed alle lettere della coppa di Codro.

II. *Il ritorno di Ulisse* *sopra altre antiche opere d'arte.*

Non v'ha opere d'arte spettanti ai primi cinque libri dell'Odissea, ma in gran numero riguardano i racconti del sesto fino al dodicesimo libro. Col tredicesimo libro comincia una nuova lacuna, la quale giunge

¹ Alle impresse iscrizioni e marche delle ἀγγύσεις di creta dell'Attica comunicate da Dumont l. c. p. 407-409, io ne aggiungo alcune che mi notai nell'anno 1861 da esemplari appartenenti alla collezione della società archeologica di Atene, ed attesa la rarità di pubblicazioni di tali utensili sono raffigurati alcuni esempli di esemplari interi e di bolli sulla tav. d'agg. M.

ARI a lato della base di un cono;

Λ sopra la punta tagliata d'una piramide;

K in ugual modo;

(Μυρ) (tav. d'agg. M d) a lato della base di un cono, forse identico a quello presso Dumont 5,3.

Molto ben conservata trovai la medesima marca due volte ripetuta ai lati opposti d'un piramidale peso da tessitore, rappresentante una donna in chitone e con una treccia da fanciulla dietro la testa, che si avvanza a sinistra verso un thymiaterion stendendo verso esso la mano come per spargere incenso (tav. d'agg. M c).

Osservai inoltre una stella (tav. d'agg. M e,) come pure differenti marche composte di linee o punti alquanto difficili a descriversi (tav. d'agg. M, b. g. h. i.). Varie volte trovai un'oggetto ovale aguzzo (tav. d'agg. M, f) (probabilmente identico al n. 3 di Dumont « un dessin dont il est difficile de reconnaître le sens, mais qui a une grande analogie avec la forme même du cône »), una volta colla marca MEAIΣ, e varie altre volte, precisamente là dove Dumont dà

fino al libro decimottavo. Si trova quindi la figura isolata di Ulisse in forma di mendico, con sicurezza almeno sopra un tipo di monete, probabilmente anche sopra pietre intagliate. Il libro decimono non poi contiene una scena, la quale divenne soggetto favorito degli artisti, il riconoscimento di Ulisse mentre Eurykleia gli lava il piede. Come sul descritto vaso chiusino, così anche altrove questa scena si collega con una rappresentazione di Penelope afflitta, la figura della quale fu eseguita anche sola. Possiamo inoltre anche dimostrare in rappresentazioni

la citata descrizione, col marco ΓΑΥΚ sullo stesso esemplare. Quell'oggetto ovale aguzzo in un'esemplare era un'anfora interamente ben conservata: tav. d'agg. M, f²; esemplari meno ben conservati f¹, f³. È facile a comprendersi che un vasaio scegliesse tale marco.

Il bollo che Dumont descrive sotto il n. 2 come « un homme qui met un genou en terre » è probabilmente lo stesso in cui io credetti di riconoscere la figura popolare agli Ateniesi d'un arciere scita, a cagione della giacca attillata, del beretto piegato da una parte, di alcune tracce di turcasso dietro il dorso e dell'attitudine del braccio; tav. d'agg. M, a.

È assai sorprendente che Dumont crede poter cercare in questi bolli qualche altra cosa che segni di vasaî o marche da fabbrica. In Atene la fabbrica maggiormente rappresentata è quella colla marca ΓΑΥΚ: già Ritschl vide in essa rappresentato il nome del vasaro Γλύκων; ma Dumont adduce la forma ΓΑΥΚΥ che io non vidi. Differenti da bolli sono le iscrizioni graffite, come quelle che Ritschl l. c. per ciò differentemente spiega. Cavedoni ha menzionato un'esemplare con iscrizione apparentemente latina (*Bull. dell'Inst.* 1841 pag. 20. *Indicazione dei monumenti antichi del museo Estense del Catajo*, Modena 1842, pag. 64, nota 52). Nei *Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, fascicolo XLIII, 1867, tav. IX ne comunicai un'esemplare munito con iscrizioni a bollo latine su tutte le quattro parti nel museo di Lione che fu trovato nella Saone. Finalmente ricordo, che nel gabinetto d'antichità di Copenaghen (n. 315. 358. 917) esistono tre pesi di tessitori di piombo, i quali a motivo della grevzza del materiale sono più piccoli dei soliti d'argilla. Provengono dessi secondo una comunicazione del sig. Direttore Müller dall'antica collezione dell'arcivescovo Capece Latro di Taranto.

figurate l'incontro di Ulisse e di Penelope e l'uccisione degli amanti.

Passando io quì nuovamente in rassegna l'ultimo gruppo delle opere d'arte spettanti all'Odissea, le rappresentazioni di scene cavate dalla storia del ritorno di Ulisse, non farò di nuovo menzione di quelle immagini che già nell'opera di Overbeck *Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreise*, pag. 800 seg. con ragione furono o espressamente escluse o taciute, come falsamente riferite al suddetto punto del mito di Ulisse. S'intende da per se, che io in genere abbia profittato tanto dei lavori di Overbeck, quanto dei suoi predecessori, nonchè delle aggiunte di Welcker ¹, le quali però contengono varie cose non sostenibili, e s'intende pure che io lascio libero campo ad altri di esaurire l'argomento.

1. *Ulisse come mendicante.*

Così il più sicuramente si spiega la rappresentazione sul rovescio dei denari di C. Mamilius Limetanus, secondo Mommsen degli anni 87-81 a. C. Anche quì, come sul vaso chiusino, la figura di Ulisse è imponente. Egli con pilos, chitone, mantello ed alti stivali, un nodoso bastone nella sinistra, si avvanza por-

¹ *Archaeol. Zeitung* 1853 p. 106 seg. *Alte Denkm.* V p. 224 seg. Non è ammissibile la spiegazione della scena campestre presso Du-bois-Maisonneuve per Ulisse in casa di Eumaios; in quanto alla confusione riguardo un preteso rilievo ne verremo in chiaro più tardi, parlando di un cameo di Vienna; il vaso di Parma fu spiegato più giustamente da Overbeck come anche quello della raccolta di Luciano Bonaparte da Panofka e Brunn (*Ann. dell'Inst.* 1858 pag. 363), con che fu anche data la spiegazione per Achille invece di Penelope nel vaso di Berlino n. 884. Nulla so di sicuro riguardo al vaso di Bassaggio. La spiegazione del vaso *Ann. dell'Inst.* XIII tav. I. K per Penelope neppure è sostenibile.

gendo la mano destra aperta in alto, dunque da mendico; un cane abbaia verso di lui. Che i Mamili scegliessero la testa di Mercurio per l'avverso, e quella di Ulisse per il rovescio delle loro monete, perchè essi facevano discendere da costoro la loro stirpe, ciò fu dimostrato da Eckhel dandone così una sicurissima spiegazione. Overbeck ha osservato, che l'immagine della moneta non concorda affatto colla scena fra Ulisse ed il suo cane Argos descritta nell'Odissea. Forse si dovrebbe per ciò abbandonare questa denominazione e riconoscervi Ulisse mendico e viandante con un cane che gli abbaia contro; e così la situazione diviene vivace ed intelligibile.

Così pure sopra le gemme Ulisse appare qual mendico dal gesto della mano stesa; ma senza il cane, presso Overbeck 88. 89. 90, inoltre in un disegno d'una pasta presso l'abate Dolce, presso Tischbein, e sopra un sardonico della collezione di Berlino (Toelken IV, 389). In opposizione a queste immagini che rappresentano Ulisse solamente come mendico, la gemma presso Overbeck n. 92 lo mostra realmento occupato col cane in modo, che chiaramente si volle rappresentare la scena secondo la descrizione dell'Odissea. Alla gemma presso Overbeck n. 93 in egual modo interpretata manca ogni attributo di Ulisse, in maniera che tanto questa, quanto la gemma presso Overbeck n. 95 debbono riggettarsi; su quest'ultima, che già Montfaucon pubblica secondo Beger, sono a vedersi solo tre pastori con un cane: tali rappresentazioni di pastori senza alcun significato mitologico non sono affatto rare sulle gemme di epoca romana. Non posso quì intraprendere, d'appresso le copie di queste gemme, alcun'esame riguardo alla loro origine antica o moderna. Un intaglio rassomigliante a quello presso Overbeck n. 92 nel museo

Thorwaldsen a Copenaghen (*Catalogo* II, n. 928) mi pare un lavoro moderno,

Senza sapere, se in realtà appartenga a questa categoria, registrerò qui solo da Story-Maskelyne *The Malborough Gems* (1870) pag. 61 n. 343: Nicolo. Intaglio. Una figura maschile sedente sopra un pithos in costume di Ulisse, pilos e chitone, colla iscrizione [moderna] ΔΙΟΓΗΝΕΣ (sic).

Sopra due coppe a vernice nera, una proveniente da Vulci (Overbeck n. 68), l'altra da Tarquinii (Helbig *Bull. dell' Inst.* 1867 pag. 129) la figura di Ulisse in Itaca è assicurata nel suo significato mediante il confronto con altre scene di Ulisse. Nel primo esemplare Ulisse è descritto seduto sopra una roccia, vestito d'una pelle, poggiato ad un bordone con un cane a lui dinanzi.

Una figura per me del tutto enigmatica, intagliata sopra uno scarabeo del gabinetto imperiale di Vienna, è chiamata Ulisse da Sacken e Kenner (*Die Sammlungen des k. Münz- und Antikenkabinets* pag. 432 n. 171); e se fosse Ulisse, si potrebbe pensare a lui mendico, e divergerebbe allora da tutte le immagini di questa specie.

2. *Ulisse riconosciuto da Eurycleia mentre si bagna i piedi.*

Questa scena già di buon ora trattata anche in Roma da Pacuvio, ora ci si presenta nella più antica opera d'arte greca sul vaso di Chiusi. Essa fu ripetute volte rappresentata anche in seguito sopra gemme che io accetto come genuine. A lato degli esemplari registrati da Overbeck sotto i nn. 99 e 100 debbono notarsi una carniola dell'I. e R. gabinetto in Vienna (Sacken und Kenner *Kat.* p. 442 n. 705) ed una

carniola nella I. raccolta nell' Eremitaggio a Pietroburgo proveniente dalla collezione Tatischev, del cui disegno sono grato ai sigg. Döll e Treu; inoltre una plasma di smeraldo della già collezione Dehn (Tischbein-Heyne *Homer nach Antiken* p. 24) pubblicata da Inghirami (*Gall. omer.* III, CXVI) senza alcuna indicazione dell'originale, e la quale poi erroneamente appare presso Overbeck n. 98 quale rilievo in terracotta.

In confronto al trattamento della scena sul vaso di Chiusi è tale avvenimento reso più espressivo su queste gemme, specialmente pel vivace moto di Ulisse, il quale vuole impedire alla vecchia di parlare. Così chiaramente espressa appare la scena anche in una delle parti secondarie d'un sarcofago di Marsiglia (*Ann. dell'Inst.* 1869, tav. d'agg. D) a sinistra nell'acroterion. Questa posteriore e più divulgata rappresentanza della scena (*Anthol. Pal.* IX 816) si avvicina molto di più alla descrizione della Odissea (XIX, 389. 480) che non lo faccia l'immagine sul vaso di Chiusi.

Questa stessa maniera di composizione ¹ si trova inoltre nei rilievi in terracotta d'epoca romana conservatici in vari esemplari. Overbeck ne disegna cinque esemplari, non ne manca uno neppure alla collezione Campana ora nel Louvre (*Cataloghi del museo Campana*, classe IV serie 4 n. 237, e la Penelope ivi appartenente n. 238). Se l'uno o l'altro di questi esemplari sia più o meno veramente antico, è poco importante, come accade fortunatamente tante volte dove tale decisione è difficile.

¹ Riguardo al piccolo gruppo di bronzo, che dicesi trovato in Itaca, il quale rappresenta il bagno dei piedi di Ulisse, conosco solamente le notizie riferite da Welcker presso Thiersch *Epochen der bild. Kunst unter den Griechen*, seconda edizione pag. 273 nota.

3. *Penelope afflitta presso il suo lavoro*

Tale rappresentazione ci si presenta nuovamente sul vaso di Chiusi, ove la nostra attenzione fu particolarmente eccitata dal largo aggiunto del telaio. Che Penelope al suo telaio, partitamente raffigurato, fosse nell' antichità anche altrove un soggetto trattato dalla pittura, ciò ci è noto da Filostrato *imagg.* II, 28, dove la descrizione di tele di ragno maestrevolmente dipinte in una vecchia casa, comincia coll' osservazione, che quelle tele siano ben superiori ad un buon quadro, in cui si vedesse chiaramente il telaio di Penelope *στήμοσί τε ἰκανῶς ἐντέταται, καὶ ἄνθεα κέϊται ὑπὸ [?] τῶν μίτων.* La trama del tessuto (*στήμονες*) e le variopinte mostre (*ἄνθεα*) sono anche sull' imagine vascolare di Chiusi la cosa più saliente. In seguito Filostrato, secondo il suo stile, comincia subito a svaporare la sua descrizione, mentre continua dicendo, che sembra sentire la navicella tessitrice, ma Penelope piange e disfà il suo drappo.

È interessante, che mentre nulla fa supporre una diretta relazione fra un monumento e l' altro, pure la mestizia di Penelope è posta in confronto col bagno dei piedi di Ulisse servito da Eurykleia tanto sul vaso di Chiusi quanto sui rilievi in terracotta. All' una tavola colla scena del riconoscimento si congiunge un' altra, su cui Penelope siede immersa nel duolo; due serve sono presso di lei; invece del telaio qui vi è aggiunto il cesto da lavoro sotto la sedia. Paragonando Penelope su questi rilievi di terracotta (*Overbeck tav. XXXIII, 15*) e quella sulla pittura vascolare di Chiusi, spicca subito la grande concordanza di questa figura sopra ambedue queste opere d' arte, le quali riguardo al tempo sono molto distanti fra loro e non possono essere considerate come imitazioni l' una dell' al-

tra. Qualche divergenza poi si fa subito rimarcare nella posizione della mano destra su cui poggia la testa, nella curva del ginocchio meno acuta sul vaso ove manca lo sgabello, finalmente nel panneggiamento molto variato della veste, in ispecie alla spalla sinistra. È chiaro da ciò che abbiamo innanzi agli occhi due rappresentazioni, indipendenti l'una dall'altra, di una figura seduta ed immersa nel dolore, soggetto che anche altrove nelle opere antiche s'incontra e che non sempre fu eseguito per rappresentare assolutamente Penelope. Si paragoni Elettra afflitta nel rilievo di Komnos (*Mon. dell'Inst.* VI. VII, 1861 tav. LVIII, 1), anche un'Achille afflitto (*Impronte gemmarie dell'Inst.*, cent. III, 37). La donna similmente seduta d'un anello d'oro di Pietroburgo (*Antiq. du Bosphore Cimmérien*, pl. 18, 9. *Impronte gemmarie dell'Inst.* cent. VII, n. 7) sembra assicurata per Penelope a causa dell'arco al suo lato, il quale dovrebbe essere quello di Ulisse. Non trovo però ragione di ritenere per Penelope in luogo d'una statua sepolcrale una statua di marmo di questa categoria nelle University-Galleries in Oxford (*Chandler marm. Oxon.* I, VIII) e se pure in fatto due statue del Vaticano destinate per una collocazione a mo' di rilievo, dal tempo di Thiersch varie volte chiamate Penelope, sono antiche copie posteriori d'un'originale antichissimo greco, il quale fu utilizzato direttamente o indirettamente dall'autore del soprannominato rilievo in terracotta per la figura di Penelope afflitta, pure da tutto ciò non risulta che l'originale stesso abbia rappresentato una Penelope. Qui dunque concordo con Pervanoglu ¹ e

¹ *Die Grabsteine der alten Griechen* (Leipzig 1863) pag. 47, nota, dove con ragione è respinta anche la pretesa Penelope d'un rilievo sepolcrale in Verona (Overbeck pag. 808, riga 6 segg.); cf. *Archaeol. Zeitung* 1866 Anz. pag. 267°.

nell'essenziale con ciò, che Overbeck espone nella seconda edizione della *Geschichte der griechischen Plastik* (I, p. 175 seg.) contro quello ch'egli ritiene per giusto nei *Bildwerke zum thebanischen und troischen Heldenkreise* pag. 807 seg. al n. 102. Non posso convenire al modo col quale Stark fa volgere la cosa (*Archaeol. Zeitung* 1870 pag. 73), asserendo che la statua sia realmente un monumento sepolcrale, ma la defonta « venga onorata nell'ideale della madre di famiglia Penelope ». Probabilmente con ragione fu anche oppugnata la interpretazione per Penelope di una statuetta del museo di Berlino (*Arch. Zeitung* 1867, Anz. pag. 86*).

Sui rilievi in terracotta sono presso Penelope due serve, e similmente secondo la testimonianza di Strabone ¹ presso l'Artemision in Efeso vi era una Penelope ed Eurykleia dell'artista Thrason. Non v'ha motivo di ritenere, come vorrebbe supporre Brunn (*Gesch. der griech. Künstler* I, p. 422), che due fossero le rappresentazioni, una Penelope e l'altra Eurykleia con Ulisse: al che fu indotto dai rilievi in terracotta. Sulla Penelope di Zeuxis abbiamo solamente le parole di Plinio « in qua pinxisse mores videtur » (N. h. 35, 63).

4. Incontro di Ulisse con Penelope.

Come la composizione della battaglia di Alessandro, che conosciamo il meglio dal mosaico pompeiano, è stata ritrovata anche in un rilievo dell'Italia meri-

¹ XIV, p. 641 ἡμῖν δ'εδείκνυτο καὶ τῶν Θρασῶνός τινα, οὐπερ καὶ τὸ Ἐκατήσιόν ἐστι καὶ ἡ κηρίνη (Meineke invece di κρήνη del Kramer) Πηνελόπη καὶ ἡ πρεσβύτις ἢ Εὐρύκλεια. L'interpunzione del passo presso Overbeck *Schriftquellen* p. 303, n. 1609 è probabilmente solo un'errore di stampa.

dionale, ed in un certo numero di rilievi d'urne etrusche, di modo che noi chiarissimamente conosciamo da ciò un'imitazione molto diffusa di una importante opera d'arte, ed il fatto del trasporto dalla invenzione in pittura alla ripetizione in rilievo, così da una rappresentazione dell'incontro di Ulisse con Penelope fu ripetuta almeno la figura di Ulisse in una pittura parietaria pompeiana (Helbig 1332) ed in un rilievo etrusco in Perugia (Conestabile *Mon. di Perugia* IV tav. XCVIII; Brunn *Urne etrusche* I tav. XCIX, 1 cf. *Zeitschrift für oesterr. Gymnasien* 1870 p. 876 seg.). Sul quadro pompeiano Penelope colla conocchia nella mano si avvicina ad Ulisse, il quale siede sopra un rullo nel cortile di sua casa; una serva sta contemplando dalla casa questa scena. Sul rilievo etrusco Penelope siede rimpetto ad Ulisse: essa si adorna coll'aiuto di due serve; l'artista etrusco volle raffigurarla assai scoperta.

Sopra un'altra urna cineraria di Perugia (Conestabile IV, tav. CVI, 3; Brunn tav. XCIX 2) colla iscrizione *Fastia Aemili Praesentia* Penelope siede parimente: una serva le regge uno specchio d'innanzi, mentre Ulisse le sta davanti osservandola attentamente.

Sopra una cassetta di specchio al contrario (*Mon. dell'Inst.* VIII, 1867, tav. XLVII, 1) Penelope sta in atteggiamento afflitto e pensieroso ed Ulisse le sta parimente innanzi; un cane, che le opere d'arte talvolta aggiungono anche nella scena di riconoscimento con Eurykleia, siede fra loro e solleva lo sguardo verso Ulisse.

Brunn (*Urne etrusche* p. 131) ha senza dubbio ragione di non precipitare la spiegazione, quale dei due incontri dei sposi descritti nella Odissea si sia voluto raffigurare in queste opere d'arte. Come nella

figura isolata di Ulisse mendico ed in quella di Penelope afflitta non importava tanto all'arte rappresentativa cogliere i precisi momenti descritti nella poesia, così anche in questi gruppi ciò che maggiormente importava era la combinazione e la rappresentazione di caratteri interessanti. Penelope dirimpetto ad Ulisse sotto le spoglie di mendico nella sala del convito, ove giacciono a banchetto i proci, appare sopra due urne cinerarie etrusche (Brunn XCV, 1. 2) come più sviluppato trattamento dello stesso soggetto.

Finalmente facciamo menzione, quantunque non del tutto persuasi, di due pietre incise che Overbeck n. 104 e 105 riferisce all'incontro di Penelope e di Ulisse.

5. *L'uccisione dei proci.*

Questo avvenimento che Polignoto aveva dipinto nel tempio della Minerva Areia in Platea, ove, al dire di Welcker, i Greci fecero rispettare i loro diritti domestici come Ulisse, è dimostrato nella gran copia di antiche opere d'arte solamente sopra casse cinerarie etrusche. Ne abbiamo cinque (Brunn *Urne etrusche* XCVI, 3. 4. XCVII, 5. 6. XCVIII, 7): per la loro spiegazione mi riporto a Brunn, il quale dimostra pure, in quanto un rilievo etrusco proveniente dall'agro chiusino, che ancora attende una piena spiegazione, appartenga a questa categoria.

Non ardisco di annoverare qui come Ulisse la gemma presso Overbeck n. 106 a cagione della mancanza di ogni chiara caratteristica della figura che tende l'arco.

Cameo di Vienna (Overbeck n. 91)

Molte volte la rappresentazione di un bel cameo in calcedonio del gabinetto imperiale di Vienna è stato aggregato al ciclo delle rappresentazioni qui trattate; ma ciò fu a torto, e sono a provarlo.

Molte spiegazioni dell'immagine di questa pietra sono state date dal secolo XVI in poi: sacrificio ai Mani (Enea Vico), sacrificio a Bacco (Paolo Aless. Maffei), qualche altro sacrificio (Montfaucon), furore di Aiace (Winckelmann); quindi cominciano con Eckhel le spiegazioni per Ulisse: o per Ulisse che osserva le crapule dei proci (particolarmente Eckhel, cui fanno seguito Inghirami, Arneth, Sacken e Kenner con alcune modificazioni), o per Ulisse ospitato dal pastore (O. Müller, cui fa adesione Overbeck), o per Ulisse presso Laerte (Schorn nelle osservazioni sopra le tavole Tischbein), o forse per un sacrificio per l'armistizio dei Greci innanzi a Troia in presenza di Ulisse e di Minerva (Stephani).

Le differenti pubblicazioni della pietra, che servono parimenti di base alle differenti spiegazioni, sono ultimamente annoverate da Stephani nel *Compte-rendu de la commission archéologique de St. Petersbourg*, 1869 (P. 1870), pag. 107, nota 17, ove nel testo è dato il tentativo di spiegazione sopra indicato. Ma queste differenti pubblicazioni debbono innanzi esser rigorosamente sceverate.

Io ho potuto ripetute volte esaminare qui in Vienna la pietra in questione. Fra tutte le pubblicazioni esistenti solo due debbono riguardarsi come vere copie della pietra di Vienna: quella presso Eckhel (*Choix de pierres gravées*, 1788 pl. XXXVII) e quella presso Arneth (*Die antiken Cameen des k. k. Münz und An-*

tikenkabinets, tav. XVI, 6). Tutte le altre pubblicazioni o non sono tratte menomamente dall'originale di Vienna, o ne sono una deformazione.

La pubblicazione più antica apparve già nel secolo XVI eseguita dall'incisore Enea Vico (Bartsch, *Peintre graveur* XV, p. 319, n. 104) come n. 5 della collezione « *Ex antiquis cameorum et gemmae delineata liber secundus et ab Enea Vico Parmen. incis. D. Francisco Angelono devotionis ergo Philippus Thomassinus D. D.* » Questa incisione è copiata nell'opera *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de Rossi colle sposizioni di Paolo Aless. Maffei*, Roma 1708 parte III, fig. 37, e da questa passò di nuovo nel Montfaucon *Antiquité expliquée* etc. II, pl. XC, pag. 200. Particolare a questa incisione di Vico è uno scudo che poggia alla sedia del più volte così detto Ulisse, inoltre stivali alti alla stessa figura che hanno ben poco l'aspetto di antichi; completa diversità della pietra di Vienna nel vestiario della figura, che sta tranquillamente in piedi, sulla congiuntura della spalla destra, nella cinta ed al basso. Alla stessa figura è, presso Vico, eseguito il bastone più in basso che noi sia sulla pietra di Vienna, finalmente Vico ha parecchie varianti nella forma del vaso nel quale si versa il vino, nel disegno delle gambe davanti dell'ariete e nella testa di quell'animaletto nella mano dell'uomo situato del tutto a destra, il quale sulla pietra di Vienna somiglia ad una lepre. Molto simile alla versione del Vico deve essere stata una pasta di vetro con impronta a rilievo, che Winckelmann fece disegnare per la terza parte, non pubblicata, dei suoi *Monumenti inediti* (*Geschichte der Kunst des Alterthums* V, 3, 15). Tal disegno apparve poi inciso nell'edizione di Vienna (1776 pag. 135) e nell'edizione italiana della storia dell'arte di Win-

ckelmann stampata a Milano (1779) vol. I pag. 175 ed ivi fu riprodotto del tutto erroneamente come disegno di un rilievo, cioè una volta come rilievo del museo Capitolino, un'altra come uno della villa Albani; già Stephani ha rimarcato che tali rilievi non esistono. Il disegno è in un quadrato, ciò che facilmente lo fece credere un rilievo più grande; vi sono andate perdute alcune parti al disotto e ad ambedue i lati, al destro quasi una intera figura. La figura in ginocchio è posta sopra una pietra, il beretto della figura tante volte chiamata Ulisse ha ricevuto una forma particolare ecc. ecc. Dello scudo a lato del così detto Ulisse pare che non ve ne sia che un piccolo pezzo, anche le scarpe di questa figura ed il vestiario di quella, che più volte è stata denominata Minerva, concorda alla spalla ed alla cinta meglio colla versione di Vico che colla pietra di Vienna.

Inghirami ci dà finalmente nella *Galleria omerica* (1836, III, tav. 108) una vera interpolata copia eseguita sotto l'influenza d'una determinata interpretazione. Allo scudo vi è aggiunta una spada, e l'animaletto che sulla pietra di Vienna rassomiglia ad una lepre, che presso Vico e suoi successori è del tutto iriconoscibile e presso Winckelmann è disegnato con piccole corna, qui è chiaramente disegnato come un porco, forse con allusione alla mandra di Eumaios; imperocchè la perfetta rassomiglianza col tipo di Ulisse nella forma della copertura del capo ed in quella dei capelli della figura sedente a sinistra risultò certamente dal tentativo d'interpretare quel disegno secondo l'Odissea, e così anche la figura che sta tranquillamente in piedi ravvolta in un drappo doveva ritenersi per Minerva a cagione dell'elmo aggiunto alla sua testa. Questa versione, la peggiore di tutte, fu scelta da Overbeck (tav. XXXIII, 3).

Il passaggio alla versione la più interpolata presso Inghirami pare venga fatto dall'esemplare in gesso presso Cades (*Impronte gemmarie* XXXI, F, n. 16): in questo già esiste lo scudo e la spada, nonchè il solito beretto d'Ulisse. Il bastone del così detto Ulisse è formato come uno scettro con pomo alla punta. La bestia situata del tutto a destra non è ancora divenuta un porco, ed anche l'elmo della pretesa Minerva vi manca. Nel catalogo manoscritto dell'esemplare di Kestner in Annovra vi si vogliono vedere Ulisse e Tiresia (per questi è ritenuta la così detta Minerva), mentre i compagni sacrificano le vittime.

Per la spiegazione dunque non si potrà adoperare che solo la gemma viennese e copia di essa presso Eckhel ed Arneth; e così non è possibile ammettere alcuna delle spiegazioni tentate dietro la scorta della Odissea, nè tampoco quella di Stephani ricavata dalla Iliade. In genere non conosco alcuna spiegazione sufficiente. È del tutto sicuro, che la figura stante in piedi non sia Minerva, perchè questa non ha mai spalla e petto nudo. Tal figura è tanto più un'enigma, perchè il suo corpo è formato quasi virilmente, mentre nel vestiario appare muliebre. Inoltre non so se il bastone nelle sue mani, il quale sotto la destra non è proseguito, dovrà ritenersi per la rappresentazione scortata di un bastone lungo o di una lancia, oppure per un'oggetto più corto tenuto in alto, come forse una fiaccola? La copertura della testa del creduto Ulisse, per parlare anche di questo, non ha punto la foggia tipica dell'eroe; debbo però accennare, che una non identica ma somigliante variazione s'incontra sopra un astuccio di specchio di Cervetri (*Mon. dell'Inst.* VIII, 1867, tav. XLVII, 1).

Non è per leggerezza o per evitare le insormon-

tabili difficoltà della spiegazione che io finalmente pongo la questione, che dal mio canto sono inclinato ad affermare, se il cameo di Vienna debba ritenersi per un lavoro della prima metà del secolo XVI. Ma se l'esemplare viennese non è antico, allora certamente non antiche sono pure le pietre che forse servirono di base alla versione di Vico ed alla pasta di Winckelmann.

Con ciò non si diminuisce l'alto valore artistico del cameo di Vienna, come egualmente non si diminuì la bellezza della gemma di Marlborough colle nozze di Psiche, la quale ora l'autore del nuovo catalogo, Story-Maskelyne (*The Marlborough gems*, 1870 n. 160) conviene essere di origine moderna, il che prima da Köhler, quindi più decisamente fu sostenuto da Brunn (*Gesch. der griech. Künstler* II, pag. 636). Un'altra celebre pietra ancora, la così detta gemma mantovana con Bacco ed Arianna, comparve per la prima volta incisa nella raccolta di Enea Vico (n. 2), ed anche questa io debbo sempre più decisamente ritenere per moderna.

Per la storia del cameo di Vienna debbo io finalmente addurre degli esempi, senza pretendere di addurli tutti, come spesse volte s'incontri con trasformazioni ancora più moderne ora la composizione della pietra, ora singole figure della composizione applicate a lavori di gemme moderne. Tali indicazioni sono state già date anche da Eckhel, Stephani; è vero che concorderebbero pur bene colla supposizione, che l'esemplare di Vienna sia di origine antica.

Come variazione della intera composizione Stephani adduce il diaspro presso Mariette, *Traité des pierres gravées* (1750) II, 1, n. XCIII, quasi nello stesso modo presso Caylus *Recueil de 300 têtes* ecc. n. 179. Qui è ripetuto il supposto Ulisse, cioè collo scudo a lato,

ma senza la copertura del capo; del tutto liberamente variata è la figura in ginocchio e quella che uccide l'ariete; in vece della figura in piedi apparisce un suonatore di lira; la quinta figura manca.

Un'altro trattamento dello stesso tema, senza dubbio di origine moderna, secondo Döll del secolo XVI, mi fu indicato da Treu e Döll come esistente nella imperiale raccolta russa dell'Eremitage. È un cameo di onice agatino proveniente dalla raccolta Orleans. Qui non rimangono che tre figure, giacchè mancano la figura in piedi e quella che uccide l'ariete. Il supposto Ulisse senza copertura di testa, ma con stivali, ha di nuovo lo scudo a lato. Innanzi a lui sta in ginocchio quello che empie il vaso dall'otre. L'uomo seduto a destra è barbato e tiene nella destra invece dell'animale una fiaccola in alto, come sembra. Quasi al posto della figura in piedi si vede un pilastro con una maschera sopra. Rinunzio alla spiegazione del significato tanto di questo quanto del precedente esempio.

La figura di quello che sacrifica l'ariete è nuovamente ripetuta in un moderno sardonico della raccolta Medicea; essa viene incoronata da una nuda figura muliebre che gli sta di dietro, a lato della quale cammina un fanciullo; un'altare ardente ed un'erme sotto un albero compiono la rappresentazione di un sacrificio fatto forse a Priapo (*Museum Florentinum* II, tav. LXXII, n. II).

Eckhel ha già asserito che l'uomo in ginocchio col vaso e coll'otre ricorre anche sul così detto anello a sigillo di Michelangelo già da lungo tempo conosciuto come moderno, di cui esistono varie copie (Mariette, *Traité* II, XLVII, e spesso altrove), come pure, che la stessa figura isolata si trova sopra una pietra al certo moderna presso Caylus *Recueil d'antiquités* II,

pl. XC, II. Io la trovo ancora una volta presso Mariette *Traité* II, n. LXVI, e manifestamente trattata in stile moderno presso Caylus *Recueil de 300 têtes* n. 167. 168, dove essa figura tiene un serpente. Il soggetto di questa figura era molto prediletto, e pare che abbia influito anche alla figura di Ulisse con otre e vaso da bere, rappresentata come se l'offrisse al ciclope (Inghirami *Gall. omer.* III, 34 ed altrove); s'incontra pure in tutte le possibili variazioni nelle opere d'arte del tempo del rinascimento; forse fu presa l'idea dai servi addetti al sacrificio in ginocchio che veggiamo nell'arco degli Orefici ed in altri modelli antichi.

Finalmente anche il supposto Ulisse seduto fu trattato isolato, cioè di nuovo collo scudo a lato, presso Tischbein-Heyne *Homer nach Antiken* (1801) p. 11 ss. secondo un « cameo posseduto dal re di Napoli ». La pietra di Stosch rassomigliante a questo, cui accenna Heyne, sarà = Tölken IV, p. 302 n. 387.

Della intera pietra di Vienna esiste una imitazione in bronzo nel museo comunale di Salzburg. M. V. Süss registra nel suo catalogo del museo comunale di Salzburg (Salzb. 1844) pag. 15, n. 29 « due medaglioni o penduli ovali in bronzo con rilievi antichi del sig. Duyle, « tipografo ». Uno di questi può essere quello che abbiamo sopra accennato. In ogni caso esso è moderno, come al parer mio anche l'imitazione in bronzo secondo la gemma di Mantova nell'I. R. Gabinetto di monete ed antichità in Vienna (Sacken *Die Bronzen des Kk. Münz- und Antikenkabinets zu Wien*, Vienna 1871 tav. XLVIII, 6. *Zeitschrift für oesterr. Gymnas.*, 1871 p. 829).

Io ho già convenuto, che il dimostrato favore, di cui godette la composizione e le singole figure del cameo di Vienna presso gli artisti moderni, non vale

per se solo a negare la sua origine antica. Ma se si vuol ritenere per moderna, allora vi concorda in ogni caso il fatto, che le sue figure e forme si sono mostrate talmente adatte al gusto moderno, che furono sempre ripetutamente adoperate.

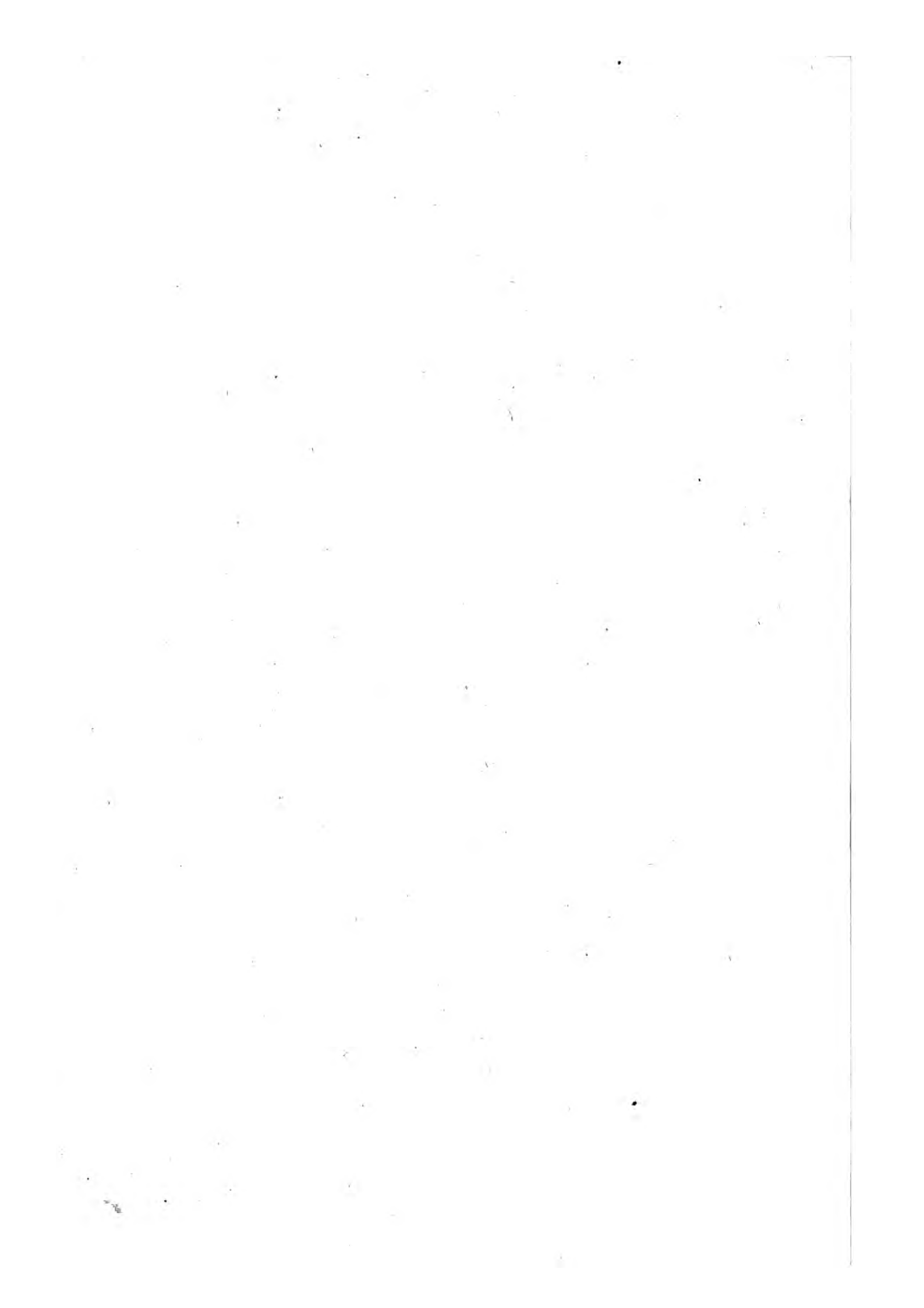
A mala pena posso addurre singole ragioni per la mia opinione della origine moderna del cameo viennese, a che del resto già aveva pensato Welcker ¹, ma in relazione di un errore che fu quindi generalmente riconosciuto. Il mio giudizio basa sulla totale impressione dell'originale, e sopra una sequela di considerazioni. Venendo ai particolari, sono in ispecie i drappi, che offrono un gusto moderno, segnatamente la veste distesa sul sedile, ove siede il creduto Ulisse, la quale si ripete nell'uomo che gli siede dirimpetto; inoltre il gonfiamento del vestiario dietro il dorso del creduto Ulisse e dietro quello dell'uccisore dell'ariete. La materia, il calcedonio, che fu soventi volte lavorato dagl'incisori del rinascimento, non sarebbe un impedimento per asserire la sua origine al tempo moderno; quest'ultima osservazione mi fu fatta dall'attuale direttore dell'I. R. Gabinetto.

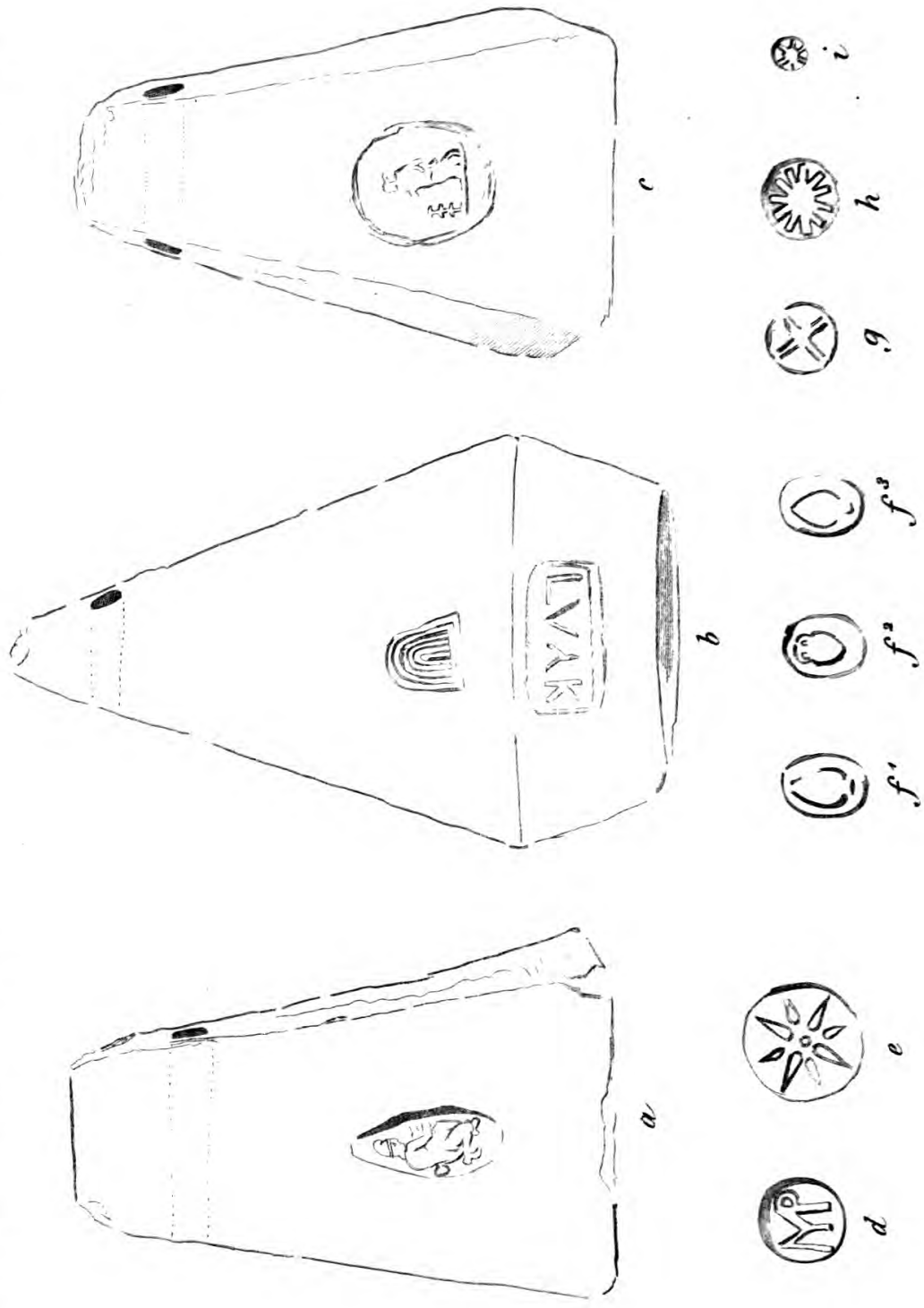
¹ *Archaeol. Zeitung.* 1853 pag. 109. *Alle Denkmäler V* pag. 228.

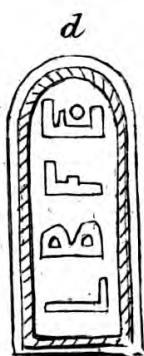
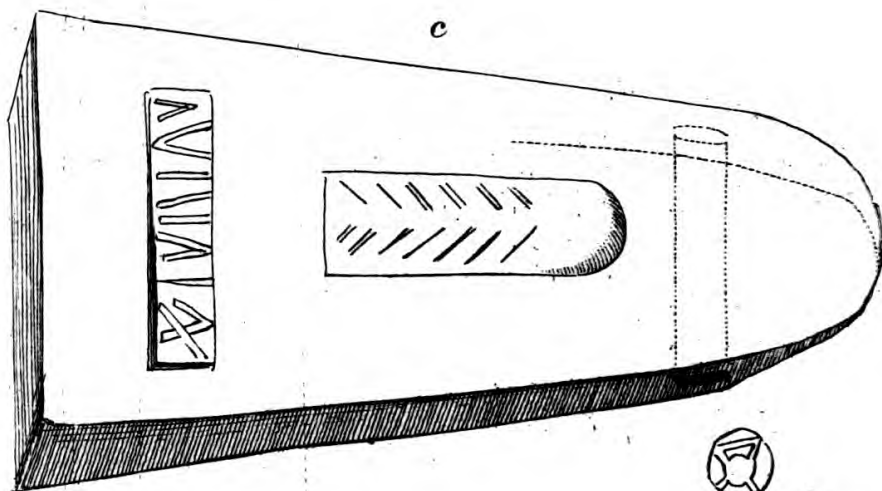
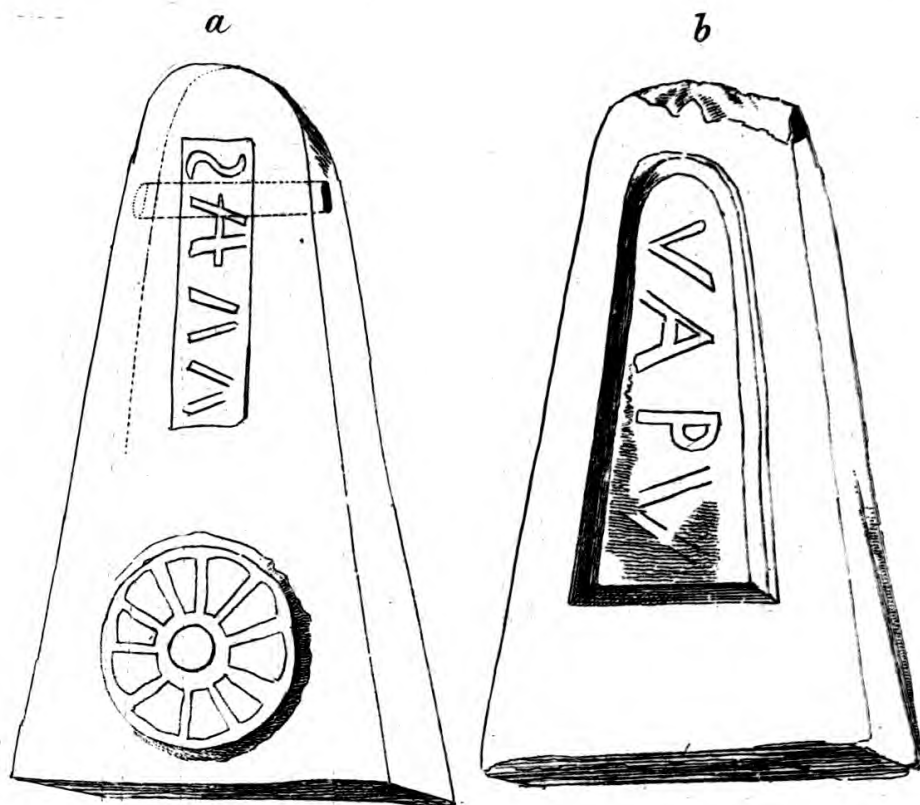
Appendice alla nota sulle pagine 198. 199.

(Tav. d'agg. Q.)

Dai pesi di tessitori d'argilla si distinguono, nonostante una generale somiglianza, altri arnesi anch'essi d'argilla, di cui tredici, più o meno ben conservati, si trovano nel Museo civico di Roveredo, uno nel Museo civico di Trento, uno nel nuovo Museo civico a Verona. Furono essi trovati non lungi da questi luoghi; quei di Roveredo si dicono provenienti o da Roveredo stessa, ovvero dai suoi contorni, da Mama, Chiusole, Vadena, Termeno, Salorno. Come i pesi da tessitore, essi sono tutti forati nella parte superiore e per conseguenza erano destinati ad essere appesi, non però liberamente, come i pesi del telaio, ma sopra una parete o altro piano verticale. Per ciò essi, invece della forma conica o piramidale dei pesi da tessitore, hanno una forma piana, sono forati nell'asse più lunga e non in quella più corta, come altrimenti sarebbe stato naturale, ed hanno tutti la marca sopra una sola parte, cioè quella d'avanti. Pure nella grandezza differiscono dai pesi di tessitori, i quali dubito che si trovino dello stesso volume: i pezzi meglio conservati hanno generalmente m. 0,25 d'altezza. Sulla tavola d'aggiunta *Q* si trovano rappresentati fra gli esemplari di Roveredo tre sotto *A*, *B*, *C*, nell'intera loro forma: di altri tre frammentati pubblichiamo sotto *D*, *E*, *F* solamente i bolli. Questi ultimi sono di certo nient'altro che marche di fabbrica. Di *A* esistono due esemplari; di quelli dal bollo *F* vi sono quattro. Un frammento che nella parte inferiore porta una marca simile a quella di *F*, mostra sui lati caratteri corsivi graffiti nell'argilla, i quali però sono illeggibili.









110

111

112

113

114

115

116

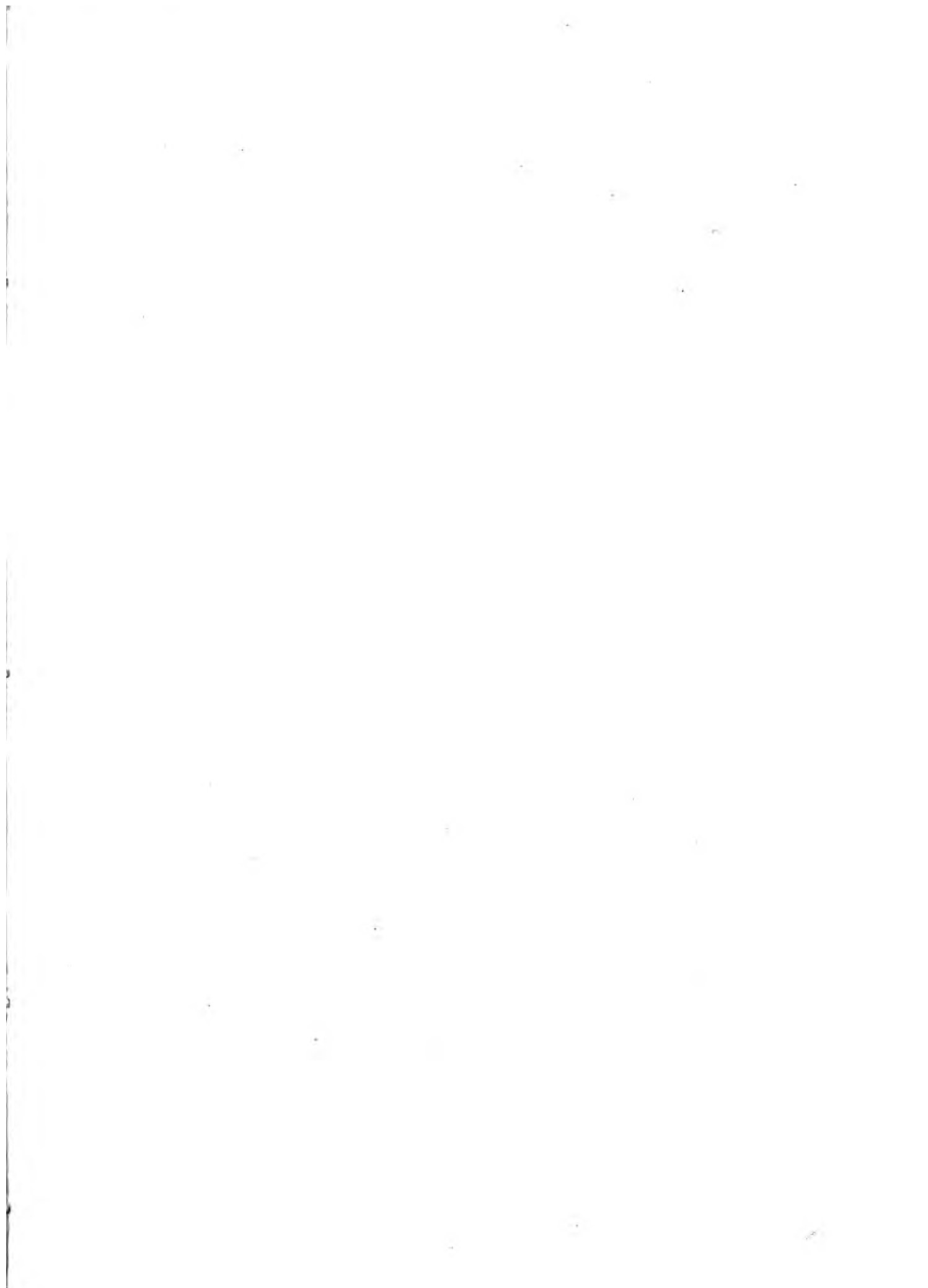


be.

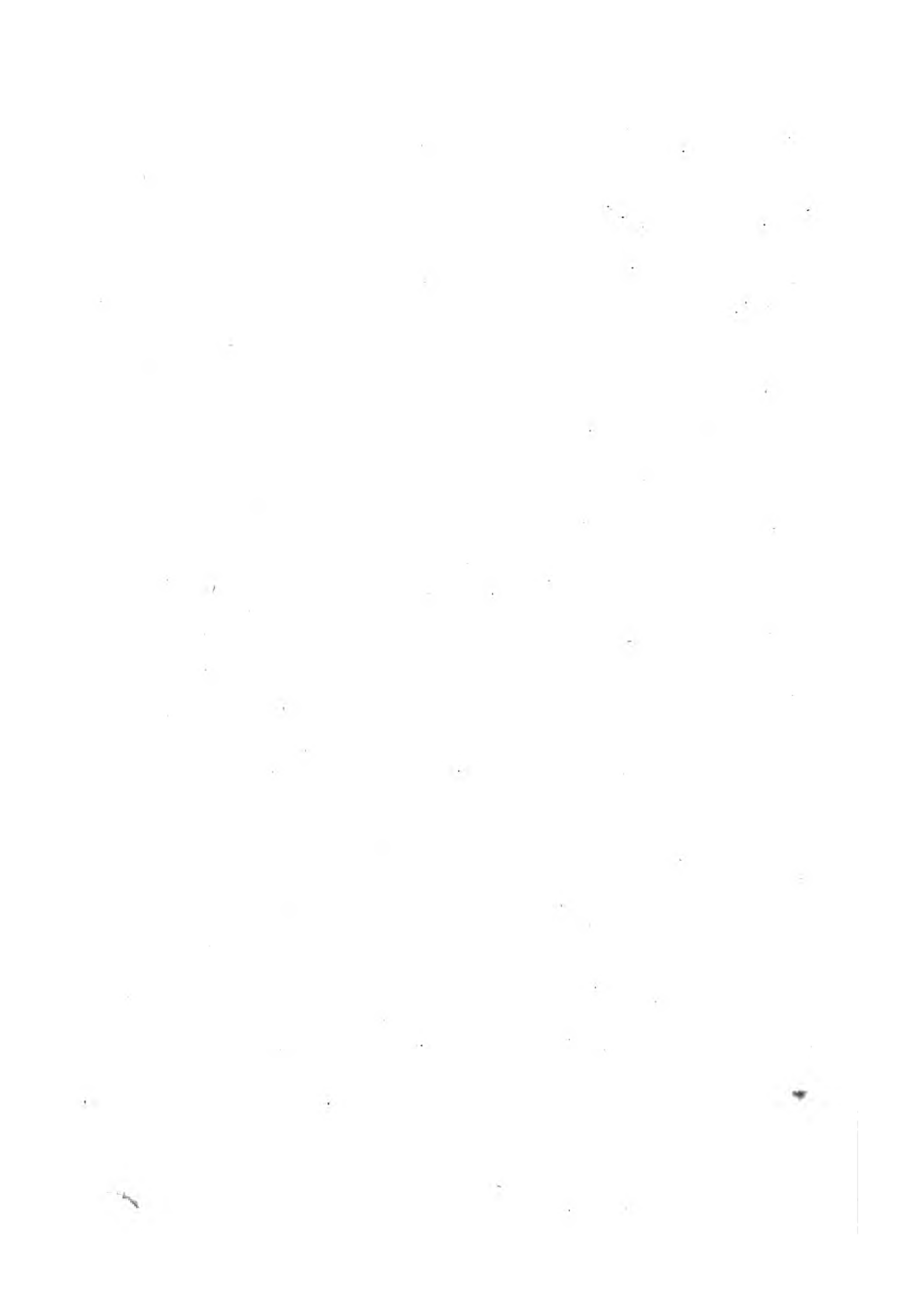














X

