

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Rom

Jahr: 1897

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?783873484_0012 | LOG_0036

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Rom, 1897, XII, 3-4

Fasc. 3-4

MITTHEILUNGEN
DES KAISERLICH DEUTSCHEN
ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS
ROEMISCHE ABTHEILUNG
BAND XII.

BULLETTINO
DELL'IMPERIALE
ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO
SEZIONE ROMANA
VOL. XII.



ROM
LOESCHER & C.^o
(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)
1898

AVVISO

A cominciare dal gennaio 1898 la *Biblioteca Nazionale Centrale Vittoria Emanuele di Roma* riprende la pubblicazione del

BOLLETTINO DELLE OPERE MODERNE STRANIERE

ACQUISTATE DALLE

BIBLIOTECHE PUBBLICHE GOVERNATIVE
DEL REGNO D'ITALIA

che uscirà l'ultimo giorno di ogni mese.

Il prezzo di abbonamento resta fissato in L. 6 annue franche nel Regno da inviare *direttamente alla sottoscritta Ditta* incaricata dalla Biblioteca Vittorio Emanuele dell'amministrazione.

I signori od Istituti che desiderano il Bollettino stampato da una sola parte per farne schede o cataloghi sono pregati di farne speciale richiesta, in questo caso il prezzo di abbonamento si aumenta a L. 8.

LIBRERIA ERMANNO LOESCHER & C.
(BRETSCHNEIDER E REGENBERG)
ROMA.

GRIECHISCH-ETRUSKISCHE MAUERN.
STUDIEN ZUR ARCHITEKTUR II.
AUS DEM VORROEMISCHEN PERUSIA

(Taf. VIII. IX)

1. Lage und Mauern von Perugia.

Als ich im August d. J. mich mehrere Tage in Perugia aufhielt, veranlasste mich die jetzt geläufige Ansicht, dass der obere Aufbau der grossen antiken Thore, Arco di Augusto und Porta Marzia, aus römischer Zeit stamme, die alten Befestigungsreste genauer zu untersuchen. Einige Mitteilungen darüber dürften auch nach dem, was in neuerer Zeit darüber gesagt worden ist ⁽¹⁾, nicht überflüssig erscheinen.

Der Lauf der Mauern ist, wenn diese auch nur in grossen Stücken erhalten sind, doch noch in ganzem Umfange festzustellen. Auf dem Stadtplan bei Dennis (II zu S. 416), der auch den teilweise verbesserten Plänen der modernen Reisehandbücher zu Grunde gelegt ist, fehlen nur ein paar kleine, aber wichtige Angaben des südlichen Mauerzuges, auch tritt die moderne Stadt zu sehr hervor. Auch Richters Plan ⁽²⁾ dürfte durch das Folgende eine Ergänzung und wenigstens im SO eine Richtigstellung erfahren. Ich gebe deshalb in der Abb. I eine, natürlich auch im Anschluss an Dennis gemachte, revidierte Planskizze, worin auch alle Mauerreste, die ich

⁽¹⁾ Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*², 1878 II 413 ff. Durm, *Baukunst der Etrusker und Römer* 11 und 19 ff. O. Richter 45. Berliner Winkelmannsprog. 22 ff.

⁽²⁾ 45. Winkelmannsprog. Taf. III, 3. Der Freundlichkeit des Herrn K. Baedeker verdanke ich, dass ich den in Baedekers *Mittelitalien* 1896 mitgetheilten Plan zu Grunde legen konnte. Infolgedessen konnte auch die allgemeinere Situation der antiken Stadt auf dem Nebenkartchen veranschaulicht werden.

in den Gärten und Hinterhöfen der modernen Häuser feststellen konnte, verzeichnet sind.

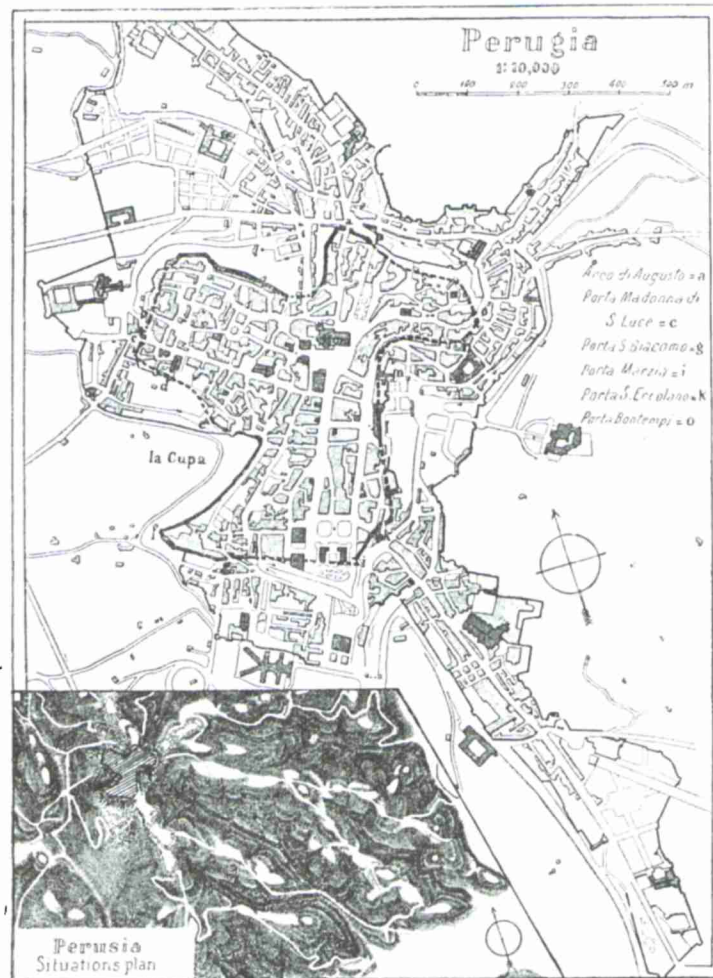


ABB. I.

Die vielgerühmte Stadthöhe von Perugia bietet für zwei ganz verschieden ausgedehnte Stadtanlagen Raum. Die höchste, dreieckige Erhebung der inneren Stadt zeichnet sich deutlich ab von den sich nach NO, NW und SO hinausstreckenden Höhenzügen, die

ihrerseits wiederum z. gr. Teil sich ziemlich steil aus dem Thale erheben. Jene innere Höhe trug das antike Perusia, während die mittelalterliche und moderne Stadt sich über jene Ausläufer ausgedehnt hat. Nur an den steilsten Abhängen decken sich beide Stadtgrenzen (W) oder die antike wird von der modernen nur wenig überschritten (N u. O). Der natürliche Unterschied der inneren und der äusseren Stadt wird dadurch verstärkt, dass die antiken Mauern zugleich hohe Terrassenmauern⁽¹⁾ waren, welche das ganze Stadtniveau hoch über das umgebende Gelände hoben. Die Wege, die im Innern zu den Stadthoren führten, mussten steil und in das Terrain tief eingeschnitten gewesen sein. Noch heute dienen die etruskischen Mauern, wie man besonders deutlich auf der male-
rischen Strecke im NW zwischen Augustusthor und S. Francesco sieht, langen Häuserreihen als hochragendes Fundament und die Strassen (via vecchia, via dei Priori u. a.) führen in starkem Gefälle zu den Thoren.

Die höchste Erhebung liegt nordöstlich vom Dom, um die Piazza Fortebraccio. Die beiden andern Arme der alten Stadthöhe dehnen sich mit nur mässiger Senkung west- und südwärts vom Dom aus. Die Mauern hatte man sich bemüht möglichst in gleicher Niveauhöhe zu führen. Nur im Westen bei der Einsenkung la Cupa liegen sie etwas tiefer als sonst.

Erhalten und auf lange Strecken zu verfolgen sind sie, wie der Plan zeigt, als weithin sichtbare Terrassenmauern vom Augustusthor (a) an im NW und W. Gegenüber von S. Francesco, etwas unterhalb der Mündung von Via dell'Arco erscheint die Mauer, jetzt als Fundament von Via del Poggio, in der Höhe von 7 Schichten (b). Hier bei dem Haus N. 16 (alt 23) der letztgenannten Strasse lässt sich ihre Dicke messen. Das Mass von 2,70 m. ist das Durch-

⁽¹⁾ Dennis a. a. O. II 249 hebt als Unterschied einiger etruskischer Städte (Cosa, Volterra und Rusellae) hervor, dass sich ihre Mauerreste über das innere Stadtniveau erheben, während besonders in Latium und bei den Sabimern die Stadtmauern als reine Stützmauern den Boden des eingeschlossenen Stadtgebietes nicht überragten. Obwohl ich diese Ruinen noch nicht gesehen habe, möchte ich diese Annahme von vornherein bestreiten. Mag es nach dem heutigen Zustand der Mauern so scheinen, so werden die Mauern auch da, wo sie den Abhang stützten, doch noch immer eine richtige aufgehende Stadtmauer getragen haben.

schnittsmass griechischer Stadtmauern vom 5.-3. Jh. v. Ch. Das antike Thor südlich von der Kirche Madonna d. Luce, durch das die via Piscinello führt, giebt den nächsten festen Punkt (*c*). Bald darauf biegt die hier stark zerstörte und renovierte Mauer nach SO um und muss bis zur Terrasse hinter S. Teresa (*d*) gegangen sein. Im Winkel von La Cupa bildet sie in langer Ausdehnung einen Teil der modernen Mauer, verschwindet dann aber nach NW zu hinter derselben und wird etwas weiter innerhalb und über ihr sichtbar (*e*) in einer Richtung, die auf S. Teresa hinweist. Die Terrassen, die zwischen diesen beiden Punkten noch heute bestehen, müssen uns also wohl noch den Gang der antiken Mauer verraten. Diese bildet dann, hoch erhalten, auch in der Fortsetzung bis zur SW Ecke (*f*) südlich von La Cupa das Fundament der späteren Mauer: nur sind dann Strebepfeiler und kleine Bastionen davor gesetzt worden. Auf der Südseite verlässt die antike Umwallung die spätere wieder. Sie hat hier die einschneidendsten Veränderungen erlitten. Im J. 1543 liess Papst Paul III durch Antonio da Sangallo d. J. hier eine Zwingburg, die „rocca Paolina“, aufführen, um die stolzen Peruginer im Zaum zu halten. Ihre hochaufragenden Stützmauern bilden noch heute die Terrassen für die grosse Piazza Vittorio Emanuele und deren Gebäude. Von Süden her führt die breite via d. Indipendenza zu ihr empor. Wo dieselbe ihren westlichsten Punkt (*h*), bei via del Pozzo, erreicht und nach Osten umbiegt, tritt die alte Stadtmauer aus der Terrasse hervor und zieht in gerader Linie nach Westen. Auf ihr ruhen auch hier moderne Häuser. Bei der via S. Giacomo wird sie durch ein antikes Thor (*g*) unterbrochen und lässt sich dann westwärts in den Kellerräumen und Gärten der Häuser verfolgen. Ihre Richtung weist sicher auf die erwähnte antik-moderne Ecke *f* hin.

Denkt man die Sudmauer in derselben Richtung, in der sie aus der Terrasse von Piazza Vittorio Emanuele austritt (*g-h*), nach Osten verlängert, so würde sie genau da wieder zum Vorschein kommen, wo Antonio da Sangallo in der Ostmauer des papstlichen Kastells die Reste der sog. Porta Marzia (*i*) einmauern liess. Schon hieraus dürfen wir schliessen, dass die alte Porta Marzia an keiner andern Stelle gestanden haben wird, als eben hier, wo ihre Reste noch heute zu sehen sind. Dazu tritt bestärkend die weitere Beobachtung, dass alle Thore von Perugia da angelegt sind, wo die

Mauer nach einer längeren, in derselben Richtung geführten Strecke umbiegt. Dass nun auch die Sudmauer bei den heutigen Resten der P. Marzia nach Norden umgebogen sein muss, lehrt uns ein vorzüglich erhaltener Rest, der hinter der nahen Kirche S. Ercolano (*h*) erhalten ist und genau die Richtung auf den jetzigen Platz der P. Marzia innehat. Dieser Rest nach Süden (*h-i*) und der westliche Rest der Sudmauer nach Osten (*gh-i*) verlängert, würden sich gerade bei der heutigen P. Marzia schneiden. Die endgiltige Bestätigung dieser Annahme aber gab mir ein Fresko, das Benedetto Bonfigli mehr als siebenzig Jahre vor den Neubauten Sangallos zw. 1461 u. 1477 im zweiten Saal der Pinakothek von Perugia (l. Wand N. 5) gemalt hat. (Tafel VIII)

Es stellt die Belagerung von Perugia durch Totila und das Wunder an der Leiche des heil. Ercolano dar. Ein Vergleich der rechten Bildhälfte, wo neben der Kirche S. Ercolano das zuletzt erwähnte antike Mauerstück mit dem gleichfalls noch erhaltenen Thore sichtbar ist, mit dem heutigen Zustande lehrt uns, dass der Maler ein sehr treues Bild seiner Vaterstadt giebt, und berechtigt uns dazu, dieselbe Treue der Darstellung auch im übrigen Teile des Bildes vorauszusetzen. Da aber sehen wir die Porta Marzia mit ihrem noch heute erhaltenen Aufbau inmitten der antiken Quadermauer (¹) genau an derselben Stelle, wo wir sie nach dem Gang der Mauern annehmen mussten, und nicht allein da, wo Sangallo ihre Reste in seinen Bastionen erhielt, sondern auch ebenso orientiert wie heute. Unmittelbar l. hinter ihr biegt die Stadtmauer um. Sangallo hat also die antike Mauer zwar z. gr. Teil zerstören müssen — z. T. wird sie noch in der Tiefe der heutigen Terrasse verborgen sein (²) — hat uns aber den dekorativen Teil des antiken Thores an seiner ursprünglichen Stelle erhalten.

Die antike Sudmauer und die Porta Marzia waren also noch im Quattrocento, wie es scheint, vollständig erhalten. Während Bonfigli spätere Reparaturen (s. rechts von Porta Marzia) sorgfältig angiebt, besteht das Thor und die Mauer links davon in ganzer

(¹) Crowe und Cavalcaselle *Gesch. der ital. Malerei*, übers. v. Max Jordan IV 153 sagen irrtümlich man sehe das römische Thor darauf, wie es jetzt noch stehe.

(²) In den Lagermauern, die ich vom Thor unter der P. Marzia aus betreten konnte, lässt sich nichts davon finden.

Hohe aus antiken Quadern. Deren oberer Abschluss ist so regelmässig, dass zunächst kein Grund vorliegt, in dem hier gemalten und uns ebenso erhaltenen Thorbau nur einen « Teil des Oberhaus (1) zu sehen. —

Ueber das Thor rechts von S. Ercolano wird unten zu reden sein. Es liegt wieder im Winkel zur Mauer selbst. Diese muss auf seiner andern, östlichen Seite aber auch sofort wieder direct nach Norden umgebogen sein. Denn hier beginnt bereits der steile Abhang nach der via XIV Settembre und der Verlauf der Mauer ist genügend durch die späteren Terrassenmauern (*l-m*) angegeben, auf denen u. a. die Frührenaissancebauten der alten Universität und des Palazzo del Capitano del popolo und die Kirche S. Gesù ruhen. Die Terrassenmauern selbst sind hier freilich, soweit ich sie untersuchen konnte, gänzlich unantik; es sollen vorrömische Reste dahinter stecken (2) und der Name der « piazza del Sopramuro » mag noch die Erinnerung an das mächtige Quadergemauer lebendig erhalten, das gerade an der schroffen Ostseite besonders imposant gewesen sein muss.

Zwischen Pal. Conestabile und S. Gesù, beim oberen Teile der Via Galeazzo, muss, wie schon das Terrain deutlich macht, die Mauer nach Osten umgebogen sein. In dieser Richtung liegt der nächste, sehr hoch erhaltene Rest (*n*) in via della Pazienza, einer kleinen Seitengasse von via Viola, genenüber von via del Balcone. Die weitauseinandergewichenen Fugen der Quadern sind hier stark mit Backsteinen geflickt. Gleich darauf führt die Ziegelstrasse via Sdrucchiola zu der antiken Ecke, wo die Mauer sich wieder nach N. wendet. Hier führt die via Bontempi durch ein antikes Thor (*o*). Das nächste sichtbare Mauerstück (*p*) findet sich erst wieder östlich von dem Augustusthor. Vor der steil ansteigenden via delle Prome biegt dasselbe etwas nach SO um; seine Fortsetzung nach dem Thor von Bontempi hin muss, wenn überhaupt erhalten, unter den späteren u. modernen Terrassen stecken.

Von der Ringmauer der alten Stadt sind also sämtliche wichtigen Punkte gegeben oder doch sicher zu bestimmen; es fehlen

(1) Durm a. a. O. 19.

(2) Richter a. a. O. 23. Die antiken Reste bei der auf seinem Plan mit 4 bezeichneten Stelle scheinen heute nicht mehr sichtbar zu sein.

nur einige kürzere oder längere Verbindungsstrecken, deren Linie sich aber annähernd festlegen lässt. Reste einer besonderen alten Akropolisbefestigung lassen sich m. E. nicht mehr nachweisen. In den von Richter (a. a. O. S. 23 unten) erwähnten Mauerstücken mit Rustika sind feine Mörtellagen zwischen den Schichten zu erkennen; und ausserdem liegt die höchste Erhebung von Perugia nicht beim Dom, sondern in einiger Entfernung davon, im Nordosten des Doms.

Die Technik der Mauern zeigt das was ich alteren Quaderbau mit Horizontalschichtung nennen möchte. Die Quadern sind nicht alle streng rechtwinklig, sondern schliessen sehr häufig mit schrägen Stossfugen aneinander. Auch sind sie nicht alle von gleicher Höhe, so dass zuweilen ein Uebergreifen od. Versetzen einzelner Schichten vorkommt. Dagegen ist das Princip der horizontalen Schichtung nach Möglichkeit festgehalten. Die Quadern liegen mit scharfkantigen, horizontalen Lagerfugen aufeinander und nur selten kommt es vor, dass eine längere Reihe dieser Fugen eine nicht ganz horizontale, leichtgeschwungene Linie bildet. Stärkere Unregelmässigkeiten, wie etwa die, dass die obere Kante der Quader mit der unteren nicht parallel liefe, finden sich nur an ganz wenigen Stellen und sind für den allgemeinen Charakter der Mauertechnik nicht massgebend. Sie können ähnlich bei andern derartigen Bauten, wo das Material möglichst ausgenutzt werden soll, nachgewiesen werden. Mir ist ähnliches vor allem bekannt an griechischen Ruinen des 4. Jhs., von denen als bekannteste hier nur Messene angeführt sei. Obwohl hier die horizontale Schichtung möglichst streng gewahrt ist und obwohl das Versetzen der Schichten zwar vorkommt, aber doch die meisten Quadern von derselben Höhe sind und schräge Stossfugen sich nur selten finden, so dass man hier fast ohne Einschränkung von einem reinen Quaderbau reden kann, finden sich doch vereinzelte Stellen in der Art von Abb. II a. Die Unregelmässigkeit ist keine geringere als bei einigen Stücken der Mauern von Perugia (Abb. II b). Aber so wenig wie dort wird man hier an verschiedene Zeiten des Entstehens ⁽¹⁾ denken können. Bei Perugia

⁽¹⁾ Beiläufig bemerke ich, dass auch die teilweise (Nordseite) stark verwitterten Reste auf Ithome nicht über das 5. Jh. zurückreichen können. Es sind keine polygonalen Mauern mehr; z. T. sind sie überhaupt nicht anders gebaut als die Stadtmauern von Messene.

kann man höchstens die Möglichkeit zugeben, dass die einzelnen Stücke von verschiedenen Werkmeistern errichtet seien ⁽¹⁾. Endlich sei noch angeführt, dass die Mauern von Perugia, ebenso wie die von Cosa, glatt, z. T. aber auch treppenförmig gebösch sind. Für das bei der Cupa im Westen und auch im Osten einmal ⁽²⁾ erhaltene leicht vortretende Gesimse kann ich griechische Analogien bis jetzt nur aus Akarnanien (Oiniadai, Astakos, Palaeokastro



ABB. II.

von Palaeomanina und von Hag. Georgios (Porta)) anführen (vgl. unten S. 194 Anm. 3).

Bezüglich der Innenkonstruktion lässt sich nur auf Grund der erwähnten Stelle in via del Poggio (*c*) annehmen, dass die Mauern aus innerer und äusserer Stirnwand mit Zwischenfüllung bestanden.

2. Die Nebenthore.

Dass solche Mauern in unmittelbarer Nähe der Thore — ebenso wie die Türme — ganz besonders sorgfältig und regelmässig gebaut werden, ist eine bekannte Thatsache. Sie ist auch für Perugia gültig.

Da ist zunächst von Wichtigkeit, dass die Böschung der unteren Teile der Mauern gerade an den Thoren stets durch treppenförmiges Zurücktreten der einzelnen Schichten erreicht ist, und dass diese jedesmal streng horizontal und ohne Versetzen, jedoch nicht ohne schräge Stossfugen, gebildet sind. So ist die Mauer am nördlichen Hauptthor, dem vielgerühmten Arco di Augusto, bis zur Höhe

⁽¹⁾ Richter a. a. O. 23. 35. Die Scheidung, die er S. 22 vornimmt, kann ich ihm nicht zugeben.

⁽²⁾ Dennis II 417. Richter 22. 23.

des Bogenansatzes gebildet ⁽¹⁾, und genau ebenso sind die Mauern der drei kleineren Thore bei via Bontempi (α), via S. Ercolano (β) und via S. Giacomo (γ). Sie sind daher schon von Dennis mit Recht für vorrömisch gehalten worden, und höchstens in Bezug auf die Vollständigkeit der Erhaltung können Richters Worte „von den alten Thoren der Stadt ist nur noch eins erhalten“ ⁽²⁾ als richtig gelten. Sämtliche Nebenthore haben freilich noch im Mittelalter Veränderungen erfahren und sind z. T. mit gotischen Bogen gedeckt worden.

Die drei genannten Thore liegen alle hart an einer Ecke der Mauer (Abb. III), die bei via Bontempi (α) und S. Giacomo (β) noch

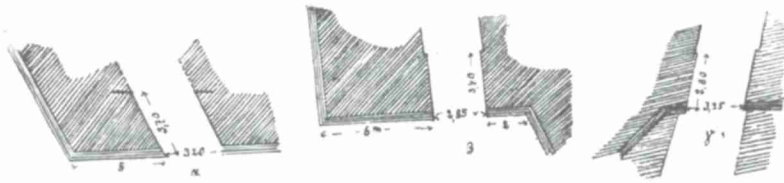


ABB. III.

erhalten, bei S. Ercolano (γ) wie oben gezeigt wurde, zu ergänzen ist. Jedesmal reicht die stufenförmig geböschte Aussenmauer tiefer am Abhang hinab, wo sie zugleich als Stützmauer dient, während das hochgelegene Thor nur auf steilem Rampenwege zu erreichen war. Bei der Ecke von Bontempi zählt man noch 12 abgestufte Schichten, von denen die vier obersten durch je zwei flache Quadern gebildet werden. An diesem Thor selbst ist die linke Seite bis zur 8. Schicht antik, die rechte bis zur 11., wo der mittelalterliche gotische Bogen aufsitzt. Bei S. Ercolano sind die antiken Thürlaibungen bis zum gotischen Bogen vollständig erhalten. Während aber hier der ganze weitere Aufbau dem Mittelalter angehört, haben sich an den zwei anderen Thoren (α , β) wichtige Spuren des antiken Abschlusses erhalten.

⁽¹⁾ Die Verwendung von rechteckig behauenen Quadern an diesem Thorbau (Richter a. a. O. 24) ist so zu verstehen, dass sie hier viel häufiger begegnet als an der übrigen Mauer.

⁽²⁾ a. a. O. 24.

Bei beiden Thoren geht nämlich auf der rechten Seite (Abb. IV) das in derselben sorgfältigen Technik gearbeitete und genau ebenso gefugte, aber nun nicht mehr abgestufte und nicht mehr geböschte Quaderwerk 4 bzw. 5 Schichten weiter

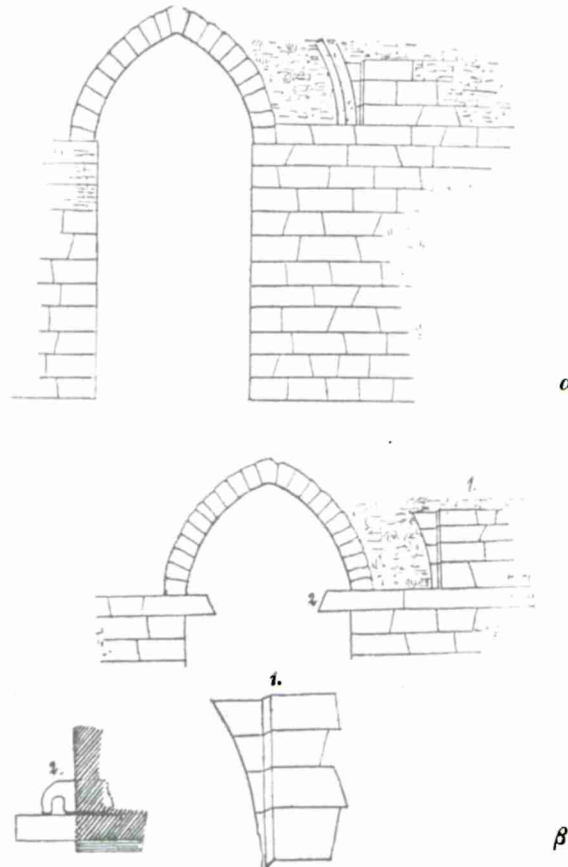


Abb. IV.

über den Ansatz des gotischen Bogens hinauf. Auf den ersten Blick ist es klar, dass wir es vom Fuss der Mauer bis zur obersten Schicht mit einem einheitlichen Bau aus einem Guss zu thun haben! Diese obersten Schichten bilden die senkrechte Kante einer eingetieften, flachen Nische, deren Fläche etwas hinter der Flucht der Mauer zurücktrat. Bei S. Giacomo (β 1) ist diese Kante in

die Quadersteine selbst eingetieft, und deren linker Teil ist bis zur Flucht der Nischenwand abgearbeitet. Hier sind sie dann seitlich so bearbeitet, dass man deutlich erkennt, dass sie ursprünglich an einen Bogen anschlossen, ja bei Bontempi (α) ist der untere Teil der Archivoltesteine noch an Ort und Stelle erhalten; man kann trotz der Verschmierung mit Mortel noch erkennen, dass ihre aus der Nischenflucht vortretende Profilierung abgearbeitet worden ist. Es bleibt von da bis zur Thurlaubung gerade Raum für ein Gewölbe von zwei übereinander liegenden Bogen. Einen derartigen doppelten, mit einem einfachen Profil abgeschlossenen Bogen in einer rechteckigen flachen Nische bietet aber noch heute das Augustusthor. Auch da reicht die stufenformige Böschung gerade bis zum Ansatz des Bogens und dieser tritt gleichfalls hinter die Mauerflucht zurück⁽¹⁾. Und wie hier im Zwickel ein Kopf in Relief vortritt, so ist auch an dem Thor von S. Giacomo, da wo der linke Zwickel anzusetzen ist, noch eine aus der späteren Mauer vortretende Tiergestalt erhalten. Da kein Zweifel darüber bestehen kann, dass sämtliche besprochenen Ueberreste der Abschlüsse der kleineren Thore zur darunter befindlichen abgestuften Mauer gehören, deren ursprünglichere vorromische Anlage unbestritten ist, so ist damit für das Aussehen des Augustusbogens in vorromischer Zeit ein wichtiger Anhalt gewonnen.

Der Rundbogen bildete jedoch nicht den einzigen Abschluss dieser Thore. Bei P. S. Giacomo ragen noch, unmittelbar unter dem Ansatz des gotischen Bogens die äusseren Tragsteine eines scheitrechten Bogens vor und dahinter liegt je ein Stein mit dem Loch für den Thürzapfen, von dem ich nicht zweifle, dass auch er zur antiken Anlage gehört (Abb. IV β 2). Auf diese Weise ergab sich ein oberer horizontaler Abschluss für die Thürflügel und man brauchte sie nicht noch höher bis zum Bogen zu führen. Ob das Halbrund über dem scheitrechten Bogen unverschlossen blieb, ob es mit Stein oder Holz verschlossen war, muss unentschieden bleiben. Dass diese Art der Thorbildung in Etrurien allgemeiner bekannt war, mag das Stadthor auf dem Relief einer etruskischen Urne⁽²⁾ lehren. Ueber der

(1) Dasselbe muss nach der Abbildung bei Canina *Etruria marit.* XV, 1 bei einem der Nebenthore von Falerii der Fall sein.

(2) Inghirami *Mon. Etr. Urne* II Taf. 90 = Gori *Mus. Ltr* I, 132 = Micali *Italia* Tap. 30 = Durm a a O p 17

durch die Zeichnung der Felder charakterisierten Thur liegt der horizontale Balken, der dem scheidrechten Bogen unserer peruginer Thorbauten entspricht. Das Halbrund darüber ist leer. Ebenso schliesst auf einer andern Urne ⁽¹⁾ die Thur unter dem ungefüllten Schnittsteinbogen horizontal ab. Die Thore von Bontempi und S. Ercolano zeigen diese horizontalen Abschlussreste nicht mehr. Aber auf dem Bilde von Bonfigli sind sie am letzteren Thore noch zu erkennen. Auch hier sind nur die beiden äusseren Schnittsteine da, Beweis genug, dass sie mit der mittelalterlichen Thoranlage nichts zu thun haben. Endlich sind sie noch heute in dem vierten Thore bei Madonna della Luce (via Piscinello) vorhanden (Abb. V), nur liegen sie hier nicht in der äusseren Mauerflucht und dahinter tritt die Wand des Thorwegs etwas zurück, sodass ein Thuranschlag gebildet wird, in dem die Steine mit den Zapfenlöchern (vgl. Abb. IV β 2) sitzen. Sonst ist grade an diesem höchsten und breitesten der Nebenthore vom antiken Bau am wenigsten in reiner Gestalt erhalten.

Aus dem bei allen diesen Thoren gleichartigen oberen Abschluss, wie er soeben festgestellt wurde, erklärt sich auch, dass der gotische Bogen bei Bontempi auf beiden Seiten, bei S. Ercolano und S. Giacomo jedesmal mit seiner rechten Seite hinter der Mauerflucht zurücktritt: er ist eben in der Flucht der alten Bogennische errichtet, — und erklärt sich ferner, dass die Spannung des gotischen Bogens von Porta Mad. d. Luce weiter ist als die lichte Weite des antiken Thores: das innere der beiden antiken Bogengewölbe ist hier weggelassen, bezw. nicht ersetzt worden.

Der scheidrechte Bogen ist auch an Thoren des Theaters von Ferentinum erhalten ⁽²⁾. Das römische Mauerwerk hebt sich darüber deutlich ab. Schon Dennis (I 159. 160) tritt dafür ein, dass das ganze Thor vorrömischen, etruskischen Ursprunges und der scheidrechte Bogen nicht erst eine Erfindung römischer Baukunst sei. Der Beweis für diese Annahme durfte durch die Nebenthore von Perugia geliefert sein. Wenn die Römer dann dem scheidrechten Bogen eine so vielfache Verwendung sowohl über lichten Öffnungen

⁽¹⁾ Inghirami a. a. O. I Taf. 38. Auch das Thor Inghirami II Taf. 88 darf hier genannt werden.

⁽²⁾ Dum a. a. O. 149 Fig. 116. Dennis I 156.

als auch in den Wandconstructionen gaben, denselben in den Backsteinbau übertrugen und durch darüber gesetzte Rundbogen entla-



Abb. V.

steten — gleichwie einst das mykenische Entlastungsdreieck den Thürsturz — so hatten sie eben auch hierfür viel von den Etruskern gelernt.

Kürzlich ist die Skizze eines Turmes zu Olba in Kilikien veröffentlicht worden, dessen Eingangsthor mit einem scheinbaren Bogen überspannt ist, auf dem ein Schnittsteingewölbe entlastend aufsitzt. In der Mauer des Turmes wechseln Läufer und Binder aus reinen Quadern schichtweise ab ⁽⁷⁾. Wenn eine der an der Aussen-

⁽⁷⁾ Heberdey-Wilhelm, Reise in Kilikien, Denkschr. der K. Akad. d. Wiss. Wien 1896. 44. Bd. S. 88 f. *Journ. of hell. stud.* XII (1891) 221. 263.

wand befindlichen Inschriften wirklich schon in hellenistischer Zeit an diese Stelle gesetzt wurde, der Turm also spätestens im 2. Jh. v. Chr. entstand, so ist ein römischer Einfluss gewiss auch hier noch auszuschliessen. Dass aber eine etruskische Technik in so weite Ferne gewirkt haben sollte, ist sehr unwahrscheinlich, vielmehr befinden wir uns in Kleinasien zu der Zeit, für welche jene Turminscript ein terminus ante ist, doch im Bannkreise griechischer Baukunst. Hinsichtlich des Schnittsteinbogens kann uns das nicht wundern (s. u.), für den Scheitrechten Bogen wäre damit ein wichtiges Zeugnis gewonnen.

3. Arco di Augusto und Porta Marzia.

Absichtlich habe ich die beiden Hauptthore von Perugia ans Ende gestellt, um erst durch die Besprechung der kleineren Thore die Basis für die Beurteilung jener zu gewinnen.

Ueber Form und Aufbau des grossen Nordthores (a) auf dem Stadtplan, des „Arco di Augusto“, ist zur Ergänzung der bis jetzt veröffentlichten Angaben ⁽¹⁾ Folgendes zu bemerken.

Der Plan (Abb. VI) zeigt, dass der Thorweg, ebenso wie bei den Thoren von Bontempi und S. Giacomo, die Mauer in schräger Richtung durchsetzt ⁽²⁾. Die Quadern, sorgfältig behauen, schliessen vorzüglich aneinander. An beiden Seiten tritt ein 1,75^m hoher, ganz schmaler Sockel hervor. Links (von aussen gesehen) ist nicht ganz 2^m von der äusseren Ecke noch die Spur der Anschlagkante für die Thorflügel zu erkennen. Der Boden steigt in dem 6,30^m tiefen Thorweg heute ca. 50^{cm} an ⁽³⁾.

Die Fassade des Thores ist von zwei starken Türmen flankiert, deren Grundform der Plan und deren Aufbau Tafel IX nach einer Photographie von Ahnari zeigt ⁽⁴⁾. Bis zur Brustung der im 15.

⁽¹⁾ Vgl. Dennis II 418 f. Durm 19 Richter 24, der auf Taf. III, 4 auch eine eigene Aufnahme des Grundplanes mitgeteilt hat.

⁽²⁾ Ebenso auch z. B. Thore in Akarnanien (Oiniadae, Alvzia, Chrysovitza)

⁽³⁾ Der Kampferansatz, der in halber Höhe der Lüftung sichtbar ist, stammt aus späterer Zeit (mittelalterlich?), da er nachtraglich in zwei alte Schichten eingelassen ist. Dasselbe gilt von einem ähnlichen Reste in der Porta Ma. S. Luc.

⁽⁴⁾ Diese Photographie von Ahnari, N^o 5052 = Dennis II 419 Abb. hat noch nicht die Reparaturen der unteren Schichten der beiden Türme.

Jh. errichteten Loggia ist der östliche Turm 17^m hoch. Die Oberkante tritt gegen die Frontlinie unten 1,17^m zurück (vgl. Abb. VI c).

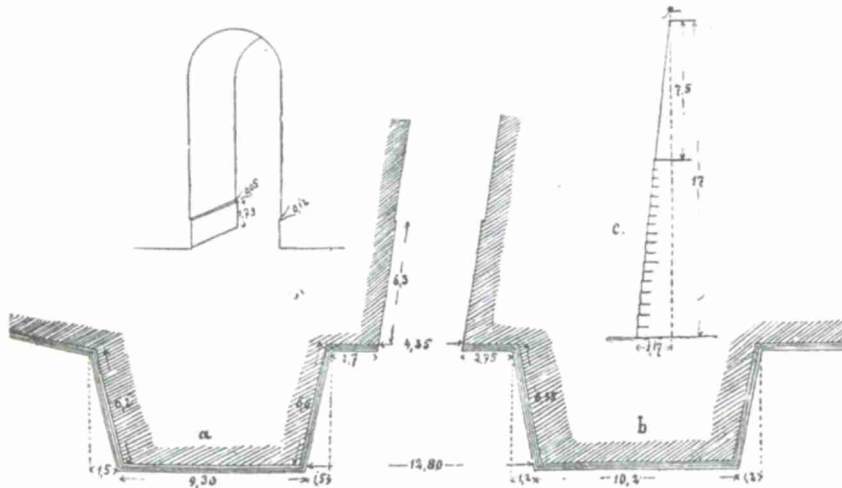


ABB. VI.

Die Böschung ist durch treppenförmiges Zurücktreten der einzelnen Schichten um 2-3^{cm} (19 Schichten bei Turm a bis zu 9,50^m Höhe gebildet, wo der Bogen auf den zurückgestuften Thormauern aufsitzt. Da von hier an die Thorfassade senkrecht aufgebaut ist, also grössere glatte Flächen zeigt, wäre der Gegensatz zu den Türmen zu auffallend geworden, wenn diese ausser der Böschung noch bis oben hin abgestuft worden wären. Aus diesem Grunde wurde daher eine Schicht über der Höhe des Bogenansatzes die Technik der Turmwände insoweit geändert, dass diese von da ab als glatte geböschte Wände noch ca. 7^m hoch in weiteren 19 Schichten emporgeführt wurden. In jeder anderen Beziehung aber ist kein Unterschied in Behandlung und Fugung zwischen den oberen Schichten und den unteren Teilen zu bemerken,



ABB. VII.

der uns ein Recht gabe, den oberen Aufbau für eine spätere Zuthat zu halten. Die Abbildung der einen Turmecke (Abb. VII), zeigt die Einheitlichkeit sehr schon.

Wenn die Gesamtlinien der Lagerfugen der oberen abgestuften Schichten des östlichen Turmes (*a*) mehrfach schief oder leicht gebogen sind, so beweist schon die fast vollige Regelmässigkeit der Schichten in dem entsprechenden, gleichzeitigen Teile des Westturmes (*b*), dass jene Eigentümlichkeit nicht zum Merkmal höheren Alters gemacht werden darf. Und wenn die unteren abgestuften Teile beider Turme verwitterter erscheinen und vielleicht auch gelostere Fugen haben, so ist auch das kein Zeichen höheren Alters: an den glatten oberen Wandflächen floss das Wasser allezeit sofort ab, auf den horizontalen Oberkanten der abgestuften Schichten blieb es stehen und konnte in die Fugen dringen. Dazu kommt, dass an die auf diese Weise angegriffenen unteren Turmwände in neuerer Zeit Häuser angebaut waren, deren entstellende Spuren am westlichen Turm noch die Photographie von Alinari deutlich zeigt. Dieselbe Beobachtung kann man an der Mauerecke westlich von diesem Turme machen, und ein gewissenhafter Beschauer der dem Thor zugekehrten Seite desselben wird schwerlich auf den Gedanken eines doppelten, zeitlich getrennten Aufbaues kommen.

Nun zur Fassade des Thores selbst (Taf. IX). Dass nur die geschlossenen unteren Mauerstücke geboscht sein können, der ganze Oberbau dagegen senkrecht sein muss, versteht sich von selbst. Ueber der 18. Schicht setzt der doppelte Bogen auf. Derselbe ist mit dem profilierten Archivolt zusammen ca. 1,70^m stark. Die den Bogen einschliessende Flachnische ist ebenso wie bei den oben beschriebenen Thoren z. T. in die seitlichen Quadern eingetieft. Die Fugenlinien der einzelnen Schichten entsprechen an der ganzen Fassade genau denjenigen der Turmschichten. An den einspringenden Ecken ist der Anschluss der Turmwände an die Thorwand sehr scharf und sorgfältig gearbeitet, und zwar gleichermassen im unteren und oberen Teile. Bei dem in seinen Fugen starker auseinandergewichenen Westturm lässt es sich an dieser Stelle vorzüglich klar erkennen.

Bei der Höhe von 12^m tritt das untere einfache Gurtband des decorativen Frieses ca. 15^{cm} heraus (vgl. die übersichtliche Skizze bei Durm 18. Abb. 16). Es ist ebenso hoch wie das obere, das ich vom Westturm aus messen konnte (0,35^m). Der Fries

dazwischen (ca. 1,80^m h.) trägt auf den schmälern Platten die kleinen kanellierten jonischen Pfeiler und dazwischen die quadratischen Metopenplatten, welche auf schmale Blöcke von der Höhe der Pfeilerbasen gesetzt sind.

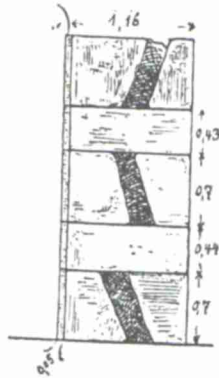


Abb. VIII.

Die Schichtung des obersten Teiles, breitere Läufer und schmale Binder, ist am besten vom Westturm aus zu sehen (Abb. VIII). Die beiden jonischen, sich verjüngenden Pfeiler sind an die Quaden angearbeitet und treten im Abstand von 60-70^{cm} von der Ecke ca. 5^{cm} vor die Wandflucht vor. Sie sind, Basis und Kapitell einbegriffen, 4,95^m hoch; ihre mittlere Breite ist 80^{cm}; mit ihnen ist der höchste erhaltene Punkt des Thorbaues (etwas über 19^m) erreicht. Der Bogen zwischen den Pfeilern ist genau so konstruiert wie der untere; das Profil des Archivolts ist dasselbe, wie

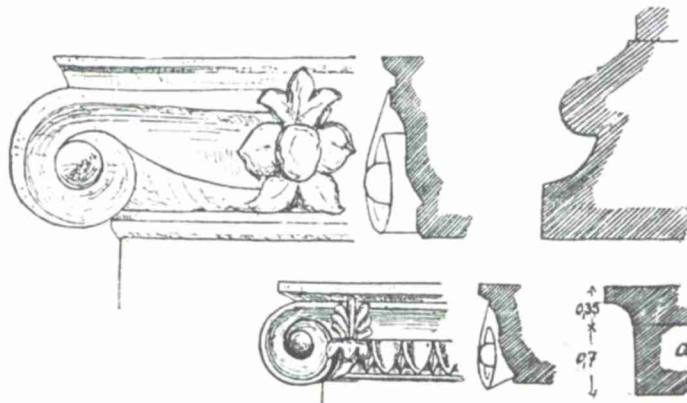


Abb. IX.

dort (Abb. IX a); diesen eingeschlossen ist der Bogen 1,18^m stark. In der lichten Oeffnung war ursprünglich nur eine Balustrade als unterer Abschluss. Die drei davon erhaltenen Platten füllen die ganze Breite nicht aus. Ich vermute, dass dieselben ursprünglich hochkantig standen und dass die drei andern zugehörigen Steine verloren sind. Die Balustrade (aus 6 Platten) würde dann gerade

bis zum Bogenansatz gereicht haben. Abb. IX stellt verschiedene Einzelheiten der Dekoration zusammen.

So erhebt sich der ganze Bau, zweimal ein für vorrömisch-etruskische Thore charakteristisches Motiv wiederholend, von unten bis oben einheitlich, geschlossen, aus demselben Materiale erbaut. Es lässt sich kein Grund erkennen, den Oberbau für später zu halten! —

Für die Porta Marzia (*i* auf dem Stadtplan) können wir uns auf die Skizze nach Durm (a. a. O. S. 20) und Phot. berufen (Abb. XI).

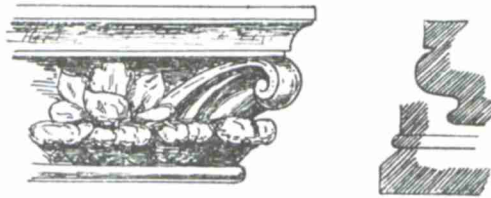


Abb. X.

Der allein erhaltene Oberbau ist etwa 10,5^m breit und zw. 7 und 8^m hoch; die flankierenden Pfeiler sind unten ca. 0,60^m breit. Zu Durms Beschreibung habe ich nichts hinzuzufügen. Einzelne Teile tragen die Spuren der Zerstörung von 1540 an sich; in Stil und Technik stimmt alles mit dem Arco di Augusto völlig überein. Das Profil des Bogenabschlusses, der Basis der kleinen Pfeiler und das Kapitell, das bei allen Pfeilern dasselbe ist, füge ich in Abb. X hinzu.

In den Zwickeln der Bogennische ist links ein Reliefkopf, wenn auch stark corrodirt, rechts der letzte Rest eines solchen erhalten. Wir haben die Spuren derartiger bildlicher Dekoration schon bei dem Thor von S. Giacomo (*g*) gefunden, und Köpfe am Scheitel und Kämpfer von Thorbogen anzubringen war etruskische Sitte: vgl. Thore von Volterra ⁽¹⁾ und Falerii ⁽²⁾ und Reliefs etruskischer

⁽¹⁾ Durm S. 16 Fig. 14. Dennis II 141, der die etruskische Herkunft des ganzen Thorbaus mit Recht gegen frühere Zweifel verteidigt. Vgl. auch Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten röm. Herrschaft Taf. II, 4 a. Schreiber, Bilderatlas 51, 1.

⁽²⁾ Dennis I, 97.

Aschenkisten ⁽¹⁾. Die reichere Umrahmung des Bogens verwies sie bei den Thoren von Perugia in die Zwickelflächen. An Porta Marzia

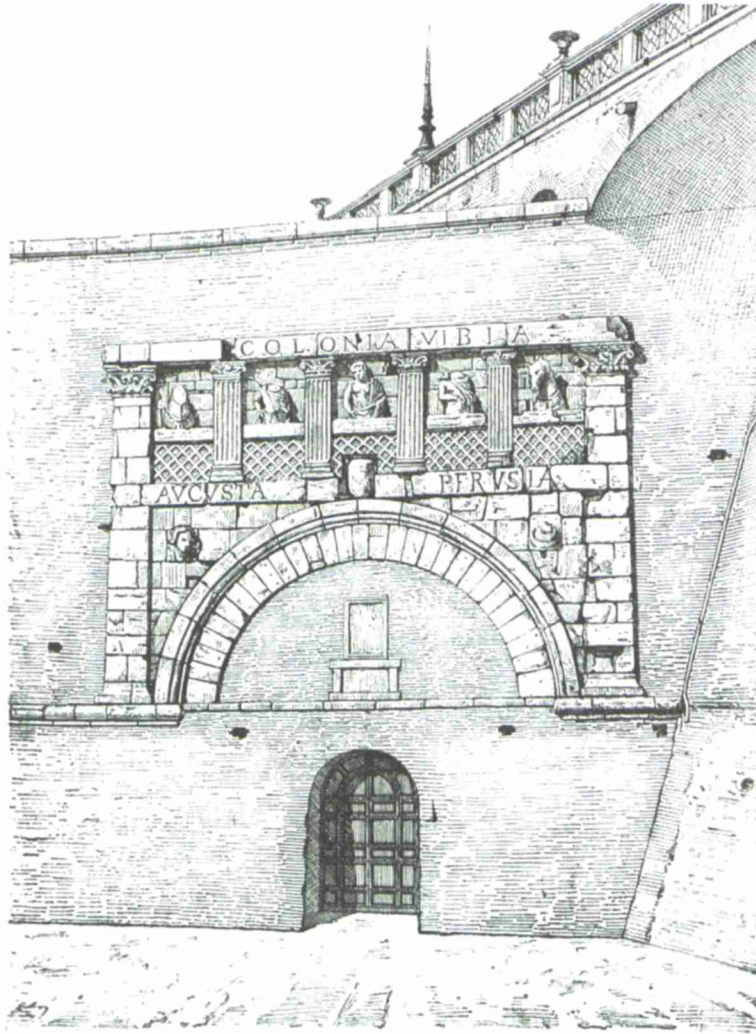


ABB. XI.

⁽¹⁾ Z. B. Durm S. 17 Abb. 15 (= Inghirami *Mon. Etr. Urne* II Taf. 87 = Micali, *L'Italie avant les Romains* 1824 Taf. 29). Micali Taf. 31 (= Inghirami Taf. 88) ist doch wohl sicher ein Fenster im Bogenzwickel dargestellt.

hat man den Fries nachtraglich zerstört, um über dem Scheitel noch ein solches Relief einzusetzen. Ob am Arco di Augusto solche Zwickelköpfe schon vorhanden oder beabsichtigt waren, ist aus den erhaltenen vortretenden unformigen Steinen nicht zu erkennen. Der zur rechten entspricht nicht genau dem auf der linken Seite. Ich kann das nicht erklären, kann aber ebensowenig darin ein Zeichen späteren Umbaus erkennen ⁽¹⁾; dann wurde eine Erklärung noch unmöglicher scheinen. Auch ist es gegenüber allen andern Indicien sehr nebensächlich.

Ergiebt also eine genaue Prüfung, dass die antiken Quadermauern und Thore Perugias in allen Teilen einer einheitlichen Anlage angehören und deshalb schon aus vorromischer Zeit herühren, so ist nur noch nötig, Durms eigenes Urteil anzuführen:

- „ die nüchternen Archivolt-Profile, die stammigen, stark verjüngten
- „ Pilaster, die eigentümlich rohprofilirten Basen und niedrigen
- „ Kapitelle erinnern an Pilaster und Pfeilerbildungen in den Grabern von Caere und der Aschenkisten von Volaterrae. Die mittlere
- „ Figur in der Porta Marzia ist das getreue Ebenbild der feisten,
- „ behäbigen Etruskergestalten, wie wir sie auf den Sarkophagen
- „ liegend allerwärts finden “. Es bleiben für ihn also nur zwei Auswege; entweder das alte Thor diene bei dem Neubau als Vorbild, oder ein konservativer etruskischer Baumeister führte diesen aus. Weshalb aber wird nicht der einfachste Ausweg vorgezogen und auf Grund aller jener Beziehungen zu etruskischen Monumenten ⁽²⁾

⁽¹⁾ Dennis II 418 Anm. 7

⁽²⁾ Zu den Archivoltprofilen vgl. Thorbogen von Falerii, Dennis I 97, zu den stammigen Pfeilern vgl. Inghirami a. a. O. *Urne* I Taf. 50, zu den jonischen Kapitellen mit Rosette in der Mitte: Micali a. a. O. Taf. 24, zu den Pilasterkapitellen mit den aufsteigenden Zwickelpalmetten: Inghirami *Urne* I Taf. 16. Die Dekoration mit einem dorisierenden Fries, bestehend aus kleinen kanellierten Pilastern und Rosetten oder kreisrunden Scheiben in Relief auf den Metopenplatten ist auf etruskischen Denkmälern sehr beliebt: Inghirami *Mon. Etr. Urne* II Taf. 57. 71 74 (58. 93) I Taf. 50 94 (Durm S. 46 Abb. 36) u. Thonsarg aus Chiusi, im Mus. etr. Florenz: M. d. J. XI Taf. I = Schreiber Bilderatlas 97, 7 = Baumeister Denkm. S. 1555. Auch der Scipionensarkophag im Vatikan kann hier genannt werden — Endlich eine Analogie zu den über den gegitterten Balustraden sichtbar werdenden Pferdeköpfen auf Porta Marzia: Inghirami

das ganze Thor für verrömisch erklärt? Die eine noch übrig bleibende Möglichkeit, dass die schriftliche Ueberlieferung dagegen spräche, — und so fassen Durm und offenbar auch schon Dennis diese auf — ist genau besehen auch nicht vorhanden.

Bis zum bellum Perusinum 41/40 a. Chr. gehörte Perugia zu den mächtigsten Städten von Etrurien, und zwar mehr dank seiner vorzüglichen Höhenlage, als infolge einer grossen — aus Appian *h. c.* V, 33, herausgelesenen ⁽¹⁾ — Ausdehnung. Die Inschrift, die Octavian nach dem Jahre 40 an dem nach ihr benannten Nordthor anbringen liess, beweist schon genügend, dass noch damals die engen etruskischen Ringmauern die Stadtgrenze bildeten. Die angeführte Appianstelle aber muss aus der Situation heraus erklärt werden. Lucius Antonius schlägt bei der Stadt sein Lager auf (a. a. O. c. 32). Dafür bieten sich aber nur zwei ausgedehntere Stellen dar, der Höhenzug im NW vor dem Arco di Augusto oder der andere im SO vor Porta Marzia; die Lage der Hauptthore ist ja auch keine zufällige! Nun ist es schon unter der Voraussetzung, dass diese beiden Höhenzüge frei waren, nicht denkbar, die Stadt völlig zu blockieren, wenn man nicht auch den Fuss der steilen Abhänge besetzt, wie sie sich zwischen jenen Ausläufern auf allen Seiten der alten (und neuen) Stadt finden. Sind dieselben aber obendrein vom Lager der Verteidiger eingenommen, so ist der belagernde Feldherr gezwungen, mit seinen Blockadewerken den Fuss der ganzen Stadthöhe im weiten Umkreis zu umziehen. Und der Belagerungsring war weit genug gezogen, da Lucius noch im Stande war, den Fuss des Stadtberges seinerseits mit einer Gegenwehr zu befestigen. Ein Schluss auf die damalige Ausdehnung der Stadt über die alten Mauern hinaus ist aus der Ueberlieferung also nicht zu ziehen. Bekanntlich hat dann Lucius schliesslich unter dem Drucke der Hungersnot kapituliert ⁽²⁾; die Stadt wurde den Soldaten zur Plünderung überlassen, von einer Zerstörung der Mauern und Thore ist

Urne I Taf. 43, wo vier Pferdeköpfe über einer gegitterten und durch drei korinthisierende Halbsäulchen gegliederten Balustrade erscheinen. Eine wichtige jonische Parallele s. u.

⁽¹⁾ O. Müller *Etrusker* I 206 Anm. 53. 236 Anm. 17. Dagegen schon kurz Pauly *Realencykl. u. d. W.* Perugia.

⁽²⁾ Sueton *Aug.* 14. Appian *h. c.* V 34 ff.

nicht die Rede. Wenn nach den übereinstimmenden, von einander unabhängigen Angaben von Velleius und Appian durch einen unglücklichen Zufall die Flammen eines Hauses, das ein Bürger selbst angezündet hatte, sich über die ganze Stadt verbreiten und sie in Asche legen, so sind wir nicht berechtigt, aus einer solchen Thatsache mehr herauszulesen. Das ist die Sache des huldigenden Hoipoeten Propertius (II 1, 29). Man lernt in Griechenland, wie viel oft noch übrig bleibt, wenn die Ueberlieferung sagt, eine Stadt sei mit ihren Mauern bis zum Erdboden vernichtet worden. Ueber ein solches Schicksal von Perugias Mauern aber schweigt die Tradition überhaupt; dieselben ragen bis heute mitsamt ihren Thoren hoch empor und aus ihrer Prüfung lernen wir, dass die Tradition schweigen musste, weil sie von einer solchen Zerstörung nicht berichten konnte. Als Augustus der hart mitgenommenen Stadt seine Fürsorge schenkte, liess er auf den alten Bogen des Etruskerthores den Ehrentitel schreiben: *Augusta Perusia*. —

4. Etruskische Stadtbefestigungen.

Die Frage so ausführlich zu behandeln verlangten schon die Namen der Gelehrten, deren Urteil hier entgegengetreten wird.

Die beiden grossen Thore Perugias gehören zu den hervorragendsten Beispielen antiker Festungsthore, die wir auf klassischem Boden überhaupt besitzen, und ihre Bedeutung wächst natürlich, wenn sie in ihrem totalen Aufbau sich in ältere, etruskische Zeit hinaufrücken lassen. Es bleibt noch die Frage, ob es möglich ist, die Zeit, in der Mauern und Thore entstanden sind, wenigstens annähernd zu umgrenzen. Hierfür reicht keine schriftliche Ueberlieferung aus; wir müssen antike Stadtruinen im übrigen Etrurien und Mittelitalien und in Griechenland in gleicher Weise zu Rate ziehen. Dabei kann ich leider aus eigener Anschauung bis jetzt nur über Paestum, Rom, Cortona, Arezzo und Fiesole urteilen und muss für die übrigen italienischen Städte mich auf frühere Veröffentlichungen stützen, in erster Linie natürlich auf die sorgfältigen Untersuchungen von Dennis. Da gerade auf diesem Gebiet der Forschung immer noch zuviel beschrieben und zu wenig abgebildet wird, empfinde ich den Mangel an Autopsie besonders stark.

Mit vollem Recht hat sich Durm ⁽¹⁾ gegen den Satz „dass der Volkscharakter und die Bauweise in sehr innigem Zusammenhang stehen“ und gegen die Schlüsse, die früher aus der verschiedenartigen Mauertechnik etruskischer Städte auf ihre Bevölkerung gezogen worden waren, gewendet. Doch kann ich ihm nicht beipflichten, wenn er „alle Verschiedenheit auf Rechnung der Material-Eigentümlichkeit und deren technisch-ökonomische Ausnutzung setzt“. Ohne Zweifel hat die Beschaffenheit des Baumaterials vielfach auf die Technik der Bauwerke mitbestimmend eingewirkt, aber sie hat dieselbe nicht ausschliesslich bedingt. Das kann nicht schlagender bewiesen werden als durch akarnanische Befestigungen, bei denen die Mesopyrgien polygonal, die zugehörigen Türme in horizontal geschichtetem Quaderbau ⁽²⁾, beide Teile aber aus demselben Material hergestellt sind. Und der in Italien meist zu rektangulären Quadern verarbeitete Travertin und Tuff war in Saturnia und Empulum zu scharfkantigen Polygonen ⁽³⁾ zugehauen. Die Quadermauern von Cortona und Fiesole ⁽⁴⁾ bestehen ebenso wie die polygonalen Mauern von Cosa ⁽⁵⁾ aus Sandstein, und die Polygone von Pyrgi weisen sogar Travertin, Kalkstein und Sandstein nebeneinander ⁽⁶⁾ auf. Hiernach erscheint es also bedenklich, in dem Material allein eine Erklärung für die Bauweise zu suchen.

Es ist ferner nicht bedeutungslos, wie sich die einzelnen Stein-gefüge gerade in Etrurien verteilen. Nur an der südlichen Küste und einmal landeinwärts nicht allzuweit davon finden sich polygonale Mauern, in Orbetello, Cosa-Ansedonia, Pyrgi und in Saturnia. Mit Ausnahme von Cosa werden die vortrefflich gefügten Mauern für ziemlich alt gehalten — Orbetello wird mit Praeneste, Norba, Signia verglichen ⁽⁷⁾ — und ihre Erbauung sogar in Zeiten gesetzt ⁽⁸⁾, wo noch keine Etrusker diese Städte bewohnten. Letztere

⁽¹⁾ a. a. O. 15

⁽²⁾ Vgl. Bericht über die Sitzung der archaeol. Ges. zu Berlin März 1897, Archaeol. Anzeiger 1897 S. 80 ff.

⁽³⁾ Dennis II 259, 260. Mauerprobe von Saturnia in *Notizie degli scavi*, Febr. 1882 Taf. I (*Atti dei Lincei* X p. 97) u. *Annali d. I.* III (1851) Taf. E 5.

⁽⁴⁾ Dennis II 398.

⁽⁵⁾ Durm S. 10.

⁽⁶⁾ Dennis I 290.

⁽⁷⁾ Dennis II 241.

⁽⁸⁾ Dennis I 291. Durm 10.

Frage ist ohne Belang, da auch Mauern, die zur Zeit etruskischer Occupation gebaut sind, hinsichtlich ihrer Technik unter fremdem Einfluss stehen können.

Gehen wir etwas weiter nach Norden, so finden sich in Rusellae, Vetulonia und Populonia Stadtmauern, bei denen die Polygonaltechnik verlassen und horizontale Schichtung erstrebt und erreicht wird. Vetulonias Mauern sind denen von Populonia sehr ähnlich und jedenfalls weder polygonal noch „kyklopisch“⁽¹⁾; diese und die von Rusellae werden neben die Mauern von Volterra gestellt⁽²⁾. Volterra⁽³⁾ aber vertritt bereits den im inneren, östlichen Etrurien herrschenden Stil. Die Mauern bestehen aus Quadern mit horizontalen Lager- und vielfach schrägen Stossfugen. Weitere Eigentümlichkeiten sind oben bei den Mauern von Perugia angeführt. Mögen die Quader auch in Cortona⁽⁴⁾ und Fiesole⁽⁵⁾ durchschnittlich mächtiger sein, als in Perugia und Arezzo⁽⁶⁾, oder in Volterra roher und oft weniger scharf gefugt erscheinen als in Perugia und Chiusi⁽⁷⁾, so ist doch hier überall das Princip dasselbe.

Es wird nicht überflüssig sein, einige Proben von Mauerstücken, die ich im vergangenen Monat vor den besterhaltenen Resten skizziert habe, hier einzuschalten.

Cortona (Abb. XII). Mauerstück westlich von Porta Colonia. Alle Schichtsteine sind von gleicher Höhe, ein Versetzen der Fugen findet nicht statt. Die Ausgleichschichten am Boden sind von Durm erwähnt. Die Quader schliessen z. gr. T. noch heute haarscharf aneinander, obwohl das Material weicher als z. B. in Perugia ist und der Verwitterung daher mehr ausgesetzt war. Die Quader I misst $2,60 \times 0,75^m$, II : $2,20 \times 0,75^m$, III : $2,11 \times 0,77,5^m$. Oberhalb der P. Co-

(1) Dennis II 265. *Notizie degli scavi* April 1885 Taf. II, 1 u. S. 275.

(2) Durm 10. Auch Dennis II 227 hebt das Princip der Horizontalschichtung hervor. Vgl. Micali *Mon.* Taf. X, 2. *Annali d. I.* III (1851) F 1 muss ein alterer Rest gemeint sein, von dessen Vorhandensein auch Durm spricht.

(3) Abb. bei Dennis II 136 u. S. 146. Micali Taf. VIII IX. Durm 10 Abb. 5. 6.

(4) Micali VI. Dennis II 397.

(5) Micali V. XI. Dennis II 116 u. 122. Abecken a. a. O. S. 180. Durm S. 7 8.

(6) Dennis II 382.

(7) Durm 11. Dennis II 295.

lonia ein Stein von $2,86 \times 1^m$ und im Fusse der Mauern der Fortezza (Nordostseite) zwei Schichten besonders grosser, aber ebenso sorg-



ABB. XII.

fältig bearbeiteter Steine, von denen einer $3,75 \times 1,20^m$ misst. Dieses Stück gehört aber offenbar zur Umfassungsmauer und lässt mich zweifeln, ob die alte Stadt den auf Dennis' Plan (II 392) durch die Linie 23 angedeuteten Umfang hatte. Das einzige ausserhalb

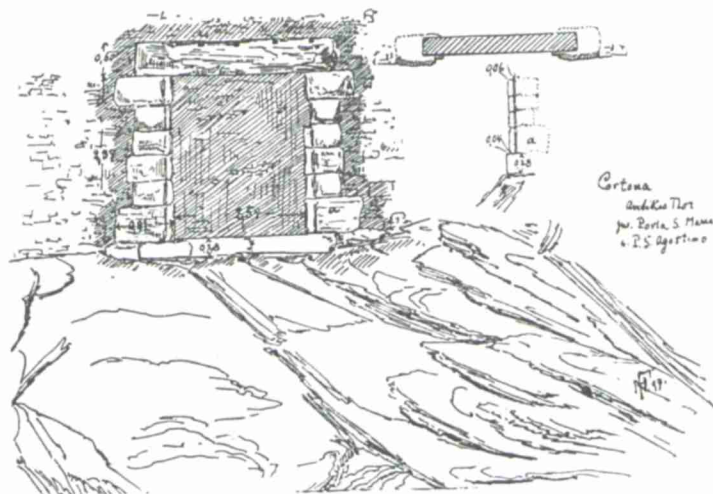


ABB. XIII.

der mittelalterlichen Mauer in jener Linie erhaltene Stück (10) liegt im Osten und liesse sich ebenso gut in direkter Verbindung mit den Mauerresten in der Fortezza denken. An der Süd- und Westseite ist die Mauer stark restauriert und teilweise zu rohen Blöcken

verwittert. Im Westen zw. Porta S. Agostino (1) und S. Maria (2) sind die einzelnen Quadern auffallend klein. Die Mauerreste sitzen hier z. T. auf dem gewachsenen schiefrigen und daher stark gesplitterten Felsen auf, so auch das eine noch erhaltene und jetzt vermauerte antike Thor (6), das beistehende Skizze (Abb. XIII) zeigt. Ob die fünf kleinen rechteckigen Löcher im oberen Rande des Steinbalkens, der als Thürsturz dient, ein antikes Balkenlager bezeugen oder aus späterer Zeit herrühren, ist nicht zu sagen. — Etwas weiter nach Westen hat eine viel spätere Zeit grosse oblonge Quadern mit roher Rustica und Randbeschlag, durch Mörtel verbunden, in starker Böschung vor die antiken Mauerreste gesetzt. Mag also die Ueberlieferung der Stadt ein noch so hohes Alter geben, so reichen doch ihre ältesten Mauern nicht bis dahin zurück, und das Praedikat « unbeholfen » ist ihnen mit Unrecht gegeben worden.



ABB. XIV.

Arezzo. Abb. XIV. Das alte Arretium lag auf der Höhe Pozzo di S. Cornelio, 25 Minuten südlich von der modernen Stadt (1). Dort umziehen stark verwitterte Mauerreste die eine flache Kuppe und umschliessen ein sehr enges Gebiet, so dass man an eine

(1) Dennis II 390 f.

Akropolis denken möchte, wenn sich nicht im Innern ein nur wenig aufragendes Rechteck erhalten hätte, das immerhin als Kastell dienen konnte. Das Wichtigste über Grundriss und Konstruktion der Mauern s. bei Durm p. 8. und 9. Meine Skizzen geben zwei etwas besser erhaltene Stücke wieder, bei denen die ursprünglich vorhandenen, scharf schliessenden Fugen noch heute zu erkennen sind.



Fiesole 12.3.17



ca. 3.60 x 1.75



12.4.17

Abb. XV.

Dieselbe Technik zeigen die auf längere Strecken (Nordseite) und viel besser erhaltenen Mauern von Fiesole. Dieselben bieten nicht überall die grosse Regelmässigkeit der Probe bei Durm p. 7 Fig. 1. Schichtenwechsel kommt öfter vor, und manche Quader hat nicht ganz parallele Lagerflächen. Dennoch ist auch hier die Horizontalschichtung durchaus Princip und der Eindruck der Mauern, zumal an den erst in neuerer Zeit blossgelegten Teilen nördlich vom Theater nicht im geringsten sehr altertümlich (vgl. beistehende Abb. XV). Andere Teile, die zu allen Zeiten sichtbar waren und daher stark

verwittert sind, können vielleicht die frühere Ansicht von dem hohen Alter dieser Ruinen erklären.

Von diesen Mauern aber darf man diejenigen von Perugia nicht trennen, weil sie einzelne regelmässigere Strecken aufweisen, wo die Schichthöhen nicht durch Uebergreifen unterbrochen werden (auch Cortona ist hierin regelmässiger als Fiesole!) und weil die Quadern geringere Maasse haben. Auch das von Durm p. 11 angeführte System, das in dieser Regelmässigkeit nicht einmal bei den Turmen des Arco di Augusto durchgeführt ist, kann ich nicht als ein unterscheidendes Merkmal von Perugia ansehen. Dasselbe ist vielmehr nur ein besonders exakt ausgeführtes Beispiel der von den Binnenstädten des nordöstlichen Etruriens vertretenen Technik. —

Die dritte Gruppe wird von den nahe bei einander liegenden Städten im Süden gebildet, Sutri, Falerii, Nepete, Fescennium, Veji, Caere, zu denen wahrscheinlich auch Tarquinii gehört ⁽¹⁾. Hier hat sich ein fester Kanon herausgebildet, der nur allseits rechtwinklige Quadern von nur zwei verschiedenen Grössen ⁽²⁾ in fest geregelter Abwechselung verwendet. Als vollendetstes Beispiel wird der Serviuswall in Rom hingestellt, der nach den neusten Forschungen über seine Steinmetzzeichen « kaum noch ins 4. Jh. v. Chr. gerückt werden kann ». Dieselben Steinmetzzeichen weisen aber auch für die Frage nach der Herkunft dieser Technik nach dem inneren Etrurien und erhärten die Thatsache, dass dieser « etruskische Verband » ohne Zweifel eine Fortentwicklung der von Perugia u. anderen Städten vertretenen Bauweise ist. Zeigen doch auch die Steinmetzzeichen der unteren Schichten des Arco di Augusto « eine gewisse Uebereinstimmung » mit denen der Servianischen Mauer ⁽³⁾.

Der starke Einfluss etruskischer Kunst und Technik, dem sich Rom hingab, erklärt also auch, wesshalb sich in Rom keine Poly-

⁽¹⁾ Dennis I 65 (Sutri) 97 (Falerii) 426 (Nepete). Durm 11 (Fescennium). Veji: Abeken Taf. I, 4. *Mem. d. Ist.* I 92 Taf. I. Durm 11. Caere: Durm 13 Abb. 10. Tarquinii: Dennis I 426 Ferentinum 16 I 156.

⁽²⁾ Caere hat nach Durm S. 13 gleichgrosse Quadern.

⁽³⁾ Richter 43. Winkelmannsprog. 38. 39. Derselbe, Topographie von Rom (Handbuch d. klass. Altert. Wiss.) 758–759. Durm S. 11.

gonalbauten finden ⁽¹⁾, obwohl die Römer hochaltertümliche Beispiele davon in nächster Nähe hatten. Denn die gerade für Mittelitalien, vom Sabinerland bis hinein nach Samnium und weiter charakteristische Bauweise war ja eben die polygonale ⁽²⁾ schon lange ehe Roms Einfluss sich hier ausbreitete; an dem Alter der Stadtmauern und Thore von Segni, Norba, Alatri, Atina, Praeneste, Bovianum u. a. ist nicht zu zweifeln. —

5. Griechische Vorbilder. Datierung.

Wenn sich nun das Material allein als nicht genügend erweist, die verschiedenartigen Bauweisen allein zu erklären und wenn man es nicht für Zufall und Willkur halten will, dass die Etrusker im Osten und Süden in Quadern, an der Küste in Polygonen bauten, so müssen andere Gründe dazu geführt haben. Ich glaube diese in dem Einfluss der Griechen suchen zu müssen und möchte damit einen von Dennis, Mommsen und manchen anderen Gelehrten, beinahe von jedem in anderer Form, ausgesprochenen Gedanken stärker als seither betonen. Die Gräber haben uns längst gelehrt, wie gross und weitreichend dieser Einfluss seit Kymes Gründung gewesen ist. Die Kymaier selbst haben ihre Waaren bis nach Latium und Inneretrurien vertrieben. Auf Elba und an der Küste von Sudetrurien waren in sehr früher Zeit griechische Ansiedlungen; bei Pyrgi ist dafür auch « die von den etruskischen Stadtmauern überhaupt sich wesentlich unterscheidende Architektur der Mauern » herangezogen, damit zugleich aber die Scheidung viel zu scharf und gegensätzlich ausgedrückt worden. Auch der direkte Handelsverkehr zwischen Etrurien und Griechenland war sehr lebhaft, und bevor die etruskische Seemacht in der ersten Hälfte des 5. Jhs. durch schwere Schläge gebrochen wurde, kamen ihre Schiffe auch in den korinthischen Golf und in das aegaeische Meer. Umgekehrt hat im 5. Jh. der attische Import jede andere Konkurrenz überflügelt ⁽³⁾, und sein Einfluss ist

⁽¹⁾ Nur ein paar römische Strassen haben u. a. auch polygonale Fundamente (*Annali d. Ist.* III 1-51 E 4 F 4. *Mem. d. Ist.* Taf. II, 2). Dafür gilt, was Dennis II 256 gesagt hat.

⁽²⁾ *Mem. d. Ist.* I p. 55 ff. 79 f

⁽³⁾ Vgl. Mommsen *Röm. G.* ⁶ I 138 235 f. v. Wilamowitz Kydathen 20. E. Meyer *Gesch. d. Alt.* II 530 ff.

in den Funden und der Dekoration der Gräber noch weit in das 4. Jh. hinein zu verfolgen. Diesen bekannten Thatsachen gegenüber wäre es sehr merkwürdig, wenn gerade hinsichtlich der Mauern ein solcher Einfluss auf die ältere Zeit beschränkt geblieben wäre und nicht auch auf die spätere Befestigungsweise der etruskischen Städte eingewirkt hätte. Diese Annahme wird man allerdings nicht a priori zugeben. Denn es ist etwas anderes, leicht bewegliche Importartikel nachzubilden als die Technik fremdländischer Befestigungswerke. Andererseits wird doch jene Annahme gerade dadurch unterstützt, dass die Fortdauer griechischen Einflusses auf anderen Gebieten erwiesen und besonders die wichtigste Voraussetzung erfüllt ist, dass in Griechenland eine Abfolge der Bauweisen vorliegt, die mit denjenigen der besprochenen bautechnischen Kreise Italiens in direkter Parallele steht.

Die mykenische Zeit kommt noch nicht in Betracht. Polygonale Fügung ist ihr fremd, und die Art der Schichtung, wie sie das Löwenthor von Mykenae vertritt, hat in den unmittelbar folgenden Jahrhunderten keine Nachfolge gehabt ⁽¹⁾.

Mit der Bezeichnung „polygonal“ ist, wie bekannt, noch kein

⁽¹⁾ Das Heraion von Olympia (Jahrb. XI 223), zeigt in seinem vorzüglichen Quadersockel im Princip durchgeführt, was im Sockel mykenischer Megara vereinzelt angebahnt ist. Dass sich aber schon hieran eine Weiterentwicklung des Quaderbaues angeschlossen habe, steht ausser unserer Macht zu beweisen. Man darf nicht vergessen, dass die aufgehende Wand aus den althergebrachten Lehmziegeln bestand, die natürlich eine rechtwinklige Form verlangen, während noch die Wände des älteren Tempels von Rhamnus, der ebenso wie die kleine Statuette seines Kultbildes noch dem ersten Drittel des 6. Jhs. angehören wird, polygonal gebaut sind. Andererseits aber hat sich der reguläre Quaderbau ohne Zweifel an den Einzelbauten und wohl speziell am Tempelbau entwickelt, ehe man seine Principien, wenigstens die Horizontalschichtung, auch beim Mauerbau anwandte. Bei Tempelbauten peisistraticher Zeit z. B. ist die polygonale Fügung schon auf die Horizontalverbindung der Fundamentsteine beschränkt, während sie sich im übrigen Mauerbau noch länger hält (s. o.). Die Peribolosmauer des Poseidontempels auf Kalaureia muss eines der frühesten Beispiele für das Bestreben, die Steine in horizontalen Schichten anzuordnen, sein. Sie ist noch nicht völlig frei von polygonalen Fügungen. Sie reicht wohl noch gerade ins 6. Jh. hinauf. Vgl. Wide-Kjellberg, Athen. Mitth. XX 269 ff. — Der sog. Tempel auf der Ocha, dessen Deutung als Signalstation sehr einleuchtend ist, sowie die Mauern von Dystos auf Euböia sind dem 6. Jh. nicht mehr mit Sicherheit zuzuweisen (Athen. Mitth. XXI 14).

sicheres Alterskriterium gegeben. Denn man hat so noch gebaut, als das feste Gefüge horizontalgeschichteter Quadern längst gebräuchlich geworden war ⁽¹⁾. Aber man hatte längst polygonal gebaut, ehe man zur Quadertechnik überging. Vom Peneios bis zum messenischen Golf, von Kephallenia bis Euboia und zu den Inseln des Archipelagos finden sich polygonale Burgmauern aus archaischer Zeit ⁽²⁾, die sich bis auf wenige Ausnahmen ⁽³⁾ in der Technik kaum unterscheiden. Ich kenne keine Befestigungsreste mit Horizontalschichtung, die sich mit Sicherheit über das 5. Jh. zurückführen liessen. In Attika, wo sich eine eigenartige, besonders sorgfältige Polygonaltechnik herausgebildet hat, wird z. B. noch der Sockel der themistokleischen Mauer am Dipylon und auf der Eetioneia ⁽⁴⁾ polygonal gebaut. Anderer-

(1) Nur als ein Beispiel nenne ich die polygonale Temenosmauer im Aphrodision bei Daphni, die auf Brecciaquadern steht.

(2) Ich komme immer wieder zu dem Gedanken, dass die Entstehung oder doch allgemeine Anwendung dieser mit geraden scharfen Linien arbeitenden Polygonaltechnik in derselben Zeit zu suchen ist, wo die Dekoration mit einfachen, meist geradlinigen und vieleckigen geometrischen Figuren die herrschende war. Beide lösen ja diesseits der Wanderungen die mykenische Technik ab. Hinsichtlich der Dekoration hat S. Wide sehr übereinstimmend mit mir (Jahrb. XI 246 Anm. 132) geurteilt, Athen. Mittheilungen XXI 408. Im Anschluss an seine Anm. 1. ebenda mochte ich bemerken, dass ich schon lange bei der mykenischen Frage drei Faktoren scheiden zu müssen glaube: das in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends in Griechenland wohnende Volk auf der einen, die noch heute nicht sicher bestimmten Schöpfer der mykenischen Kunst auf der andern Seite, und endlich die Vermittler zwischen beiden: diese aber, oder wenigstens unter ihnen müssen Herrengeschlechter gewesen sein, die auf den mykenischen Burgen sassen und mit der importierten Kunst und Kultur die einheimische Bevölkerung im Banne hielten. Die waren nicht alle von gleichem Stamme und brauchen auch nicht alle erst mit dieser Kultur hereingekommen zu sein. Aber dass Myker dabei eine grosse Rolle spielten, glaube ich noch heute und heute mehr als früher!

(3) Ueber die Beispiele von Curvenpolygonalbau, die sich inzwischen in Delphi noch vermehrt haben, glaube ich im allgemeinen richtig Mitth. XIX 427 Anm. 3 geurteilt zu haben. Tsountas geht (Jahrb. X 147 Anm.) weder auf Abai noch auf den Tempel von Rhamnus ein. Beidemal haben wir Ruinen der peisistratischen Zeit vor uns; dasselbe gilt von den ähnlichen geringen Spuren in Eleusis. Woraus geht aber hervor, dass letztere gerade die „Anfänge dieser Bauart“ vertreten?

(4) Auch am Sudrand der Akte (Karten von Attika II sudl. von Hag Basilios) findet sich ein altertümlicher Mauerrest von unregelmässiger Schichtung mitten zwischen der späteren regelmässigen Quadermauer.

seits ist man in Attika auch schneller zum reinen Quaderbau mit allseits rechtwinkligen Quadern gelangt als anderswo. In diesem ist schon die Nordmauer der Akropolis und die Befestigung von Phyle erbaut ⁽¹⁾. Im übrigen Griechenland dagegen herrscht vom 5. Jh. an der Baustil, der zwar überall horizontale Schichtung erstrebt, die Stossfugen dagegen noch sehr häufig schräg lässt und durch Verwendung höherer und niederer Quadern die Schichten oft versetzt. Letztere Eigenschaft wird jedoch bei Turmen und Thorbauten von Anfang an möglichst oder ganz vermieden, und jede Schicht wird aus gleich hohen Steinen gebildet. In Westgriechenland behält man den Polygonalbau noch einige Zeit für die Mesopyrgien bei, und erst im 4. Jh. scheint er auch an diesen Stellen überwunden zu sein (s. S. 183 Anm. 3).

Nach diesem kurzen Ueberblick wenden wir uns noch einmal nach Italien und vergleichen die Bauweise der Mauern in den von griechischem Einfluss berührten oder ihm doch sicher zugänglichen Gebieten. Da sehen wir die in älterer Zeit allein mögliche Polygonaltechnik überall da, wohin auch griechischer Einfluss zuerst gelangte, nämlich von Campanien aus nach Samnium und Latium, und an der südlichen etruskischen Küste. Die älteste Mauer von Kyme selbst kann nur eine polygonale gewesen sein. Die mit echtgriechischem Verständnis vorzüglich gewählte Stadthöhe muss ja schon früh eine Umwallung erhalten haben und kann nicht bis zu der Zeit offen gewesen sein, aus der die wenigen heute erhaltenen Reste stammen ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Photogr. des athen. Institutes: Athen. Akrop. 33. 40 Attika 37.

⁽²⁾ Das Meer trat im Altertum wohl näher als heute (Beloch, Campanien 159) an den Burgfelsen heran. Die Mauern der Unterstadt, die so wie so nicht zur ursprünglichen Anlage gerechnet wird, werden als herrliche griechische Quadermauern geschildert; ich habe bei einem freilich sehr kurzen Besuch der Stadthöhe davon nichts gesehen. Die langen Mauern des Thorwegs zur alten ursprünglichen Stadthöhe werden mit denen Pompejis oskischer Periode verglichen, sind also auf jeden Fall jung (nach 421 a. Chr.) gewesen (s. u.); jetzt ist davon so gut wie nichts zu sehen. Dagegen folgt nordöstlich davon über der Latomie ein Mauerrest, dessen völlig rechtwinklige Quadern durch Mörtel verbunden, als Verblendung vor ein recht spätes Mortelmauerwerk gesetzt sind, das im besten Fall für römisch gelten kann. Vgl. Beloch, Campanien 159-163. Richter 43 B. Winkeln Pgr 41 nennt Cumae zusammen mit Pompeji und Ta-

Die in Griechenland vom 5. Jh. an gebräuchliche Mauertechnik wird durch die zweite Gruppe der inneretruskischen Städte vertreten. Wenn nun die hieraus entwickelte, reine Quadertechnik des « etruskischen Verbandes » verhältnismässig jung ist und ihr vollendetstes Beispiel (Rom) womöglich erst im 3. Jh. gefunden hat, so wird die von ihr vorausgesetzte Bauweise mit Horizontalschichtung und deren Entwicklung damit ins 4. und 5. Jh. zurückgewiesen. Das stimmt aber so vorzüglich zu der Zeitgrenze, die sich für dieselbe Bauweise in Griechenland ergibt, dass man auch die scheinbar altertümlicheren Reste dieser Art in Etrurien ohne andere gewichtige Gründe nicht höher hinaufrücken wird. Solche Gründe bestehen aber meines Wissens nicht, und wir sind, wie ich glaube, zu dem Schlusse berechtigt, dass man im inneren Etrurien schon längere Zeit unter dem Einflusse griechischen Importes stand, ehe man sich entschloss, Stadtmauern in griechischer Technik zu bauen und eventuell ältere primitivere Umwallungen dadurch zu ersetzen.

Die Mauern von Cosa verdienen hier noch eine besondere Erwähnung. Sie sind zwar polygonal, aber verbunden mit viereckigen und halbrunden Türmen, die in regelmässigen Abständen vorspringen. Schon Dennis ⁽¹⁾ hat diese Verbindung von Türmen mit Polygonmauern als seltene Ausnahme und ihre grosse Zahl als einzig dastehend unter den italischen polygonalen Festungswerken bezeichnet. Als weitere Besonderheit führt er an, dass häufig der obere Teil der Mauern aus horizontalen Schichten bestehe mit teilweise deutlich bezeichneter Trennungslinie. Er hat daher die Möglichkeit zugegeben, dass hier eine spätere etruskische Nachbildung der alten griechischen — pelasgischen, wie er mit andern noch sagt! — polygonalen Mauern vorläge. Durm hält das nicht für unwahrscheinlich. Jetzt können wir sicherer gehen und die Frage durch den Hinweis auf akarnanische Burgen entscheiden. Auch in Griechenland haben die archaischen polygonalen Stadtmauern keine Türme, Aber im 5. Jh. sind in Akarnanien die polygonalen Mesopyrgien

rent und giebt damit den cumanischen Resten auch kein hohes Alter. Wie der sehr geringe Rest im Norden der Akropolis aussah, der von der ursprünglichen Stadt herrühren soll (*Bull. d. Ist.* 1885, 189), ist leider nicht gesagt. Die Steinmetzzeichen darauf sprechen nicht gerade dafür, und ist er nicht polygonal, so ist, wie gesagt, eine solche Datierung m. E. ausgeschlossen.

(¹) II 248. 249.

mit horizontalgeschichteten viereckigen und halbrunden Türmen verbunden ⁽¹⁾. Und wenn auch ihre Zahl nicht immer gross ist und sie vielfach nur „an Stellen angebracht sind, die einer besonderen Befestigung bedurften“, so sind doch die turmbewehrten Mauern von Eleutherae, vom Piraeus, von Pagasae, Larymna, Akraiphiae, Tithorea, Messene u. a. genügende Zeugen aus drei Jahrhunderten, dafür, dass „die Verwendung der Türme in (wenigstens vielfach) regelmässigen Abständen im ganzen Umkreis der Mauer“ nicht erst in römischer Zeit auftritt „und womöglich römischen Ursprungs ist“ ⁽²⁾. Wenn aber Dennis und Durm die oberen Horizontalschichtungen in Cosa für eine spätere Zuthat halten, so muss ich dem wieder auf Grund akarnanischer Bauweise derselben Zeit widersprechen. Denn gerade hier finden sich unter den Ruinen des 5. und 4. Jhs. Beispiele für den Uebergang aus der polygonalen Technik der unteren Schichten in Horizontalschichtung darüber; derselbe ist teilweise unvermittelt, teils werden beide Bauarten durch eine schmale, wie ein Gesims wirkende horizontale Ausgleicheschicht getrennt; in beiden Fällen ist an eine zeitliche Trennung beider Techniken nicht zu denken. Einige charakteristische Beispiele werden in Abb. XVII abgebildet ⁽³⁾. Gerade Cosa dürfte demnach mit

⁽¹⁾ Nur wenige Türme von Oiniadai (Abb. XVI), Palaeros und Koronta treten mit echt polygonaler Schichtung aus der Mauer heraus, um dann erst, mitten in der Seitenwand in den Horizontalbau überzugehen. Beweis genug dass an einen Zusatz der Türme in späterer Zeit nicht zu denken ist. — Ganz polygonale Türme giebt es fast gar nicht. In Oiniadai sind zwei oder drei an einem vermutlich erst spät zugesetzten Mauerstück. Andere kenne ich nicht.

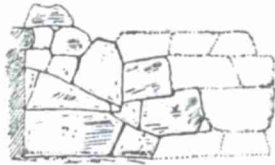


ABB. XVI.

⁽²⁾ Dies die Annahme O. Richters Winkelm. Prgr. a. a. O. S. 49.

⁽³⁾ Man möchte daran denken, dass ein solcher Wechsel im Zusammenhange mit dem Fussboden des Wallganges innen stünde. Bei einem schön erhaltenen Turm in Oiniadai (ebenso in Palaeomanina und Stratos) tritt tatsächlich im Niveau des Fussbodens des 1. Stockwerks ein schmales Horizontalesimse heraus. An einer Mauerecke in der Nähe dieses Turms ist ein solches gesimsartiges Glied ausdrücklich aus einer Steinschicht herausgearbeitet (Abb. XVIII). Jetzt haben Heberdey und Wilhelm. (Denkschr. der Kais. Ak. d.

seinen spezifisch griechischen Eigentümlichkeiten ein wichtiges Zeugnis für den lange dauernden Einfluss griechischer Bautechnik sein.

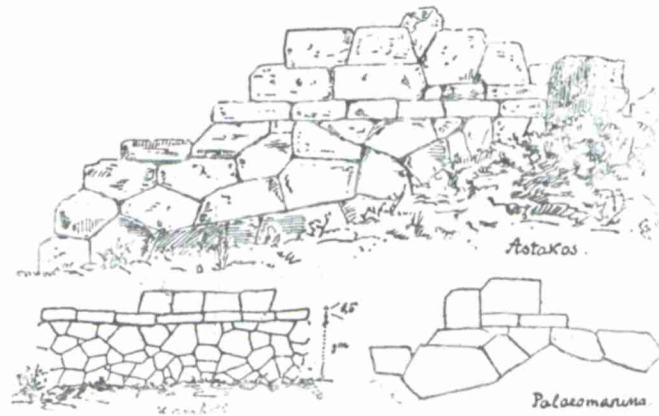


ABB. XVII.

Wiss. Wien 1896. 44, S. 53) einen polygonalen Turm aus Kilikien veröffentlicht, bei dem überall da, wo die Balken der Stockwerke auflagen, eine hori-

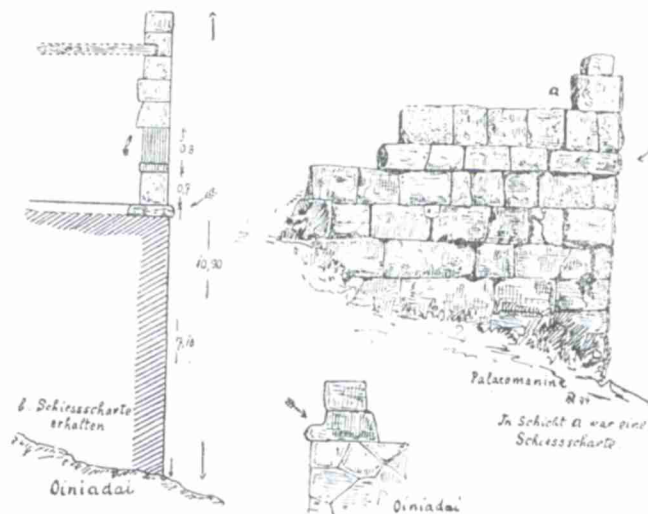


ABB. XVIII.

zontale Schicht eingelegt ist. Inschriften an den Wänden aus dem 3. Jh. v. Chr. sind ein terminus ante quem für den Bau.

War man schon im 5. Jh. gewöhnt, die Türme in besonders sorgfältigen, ununterbrochenen Horizontalschichten zu bauen, die sich schliesslich vom reinen Quaderbau kaum mehr unterscheiden⁽¹⁾, so wurde die letzte Form der Festungsmauern leicht dadurch erreicht, dass die Technik der Türme auf die Mesopyrgien ausgedehnt wurde. Diese relativ jungste Bauweise wird in Unteritalien z. B. vertreten durch die Quadermauern von Tarent, Paestum, Pompeji, Kyme (?). Sie wird im allgemeinen nicht älter sein als das 4. Jahrhundert⁽²⁾. Dass auch die Entwicklung des etruskischen Verbandes, die ja in das 4. und 3. Jh. fällt, im Zusammenhang mit dem allgemeinen Fortschritt auf diesem Gebiete steht, möchte ich nach dem, was uns die Vergleichung der übrigen griechischen und etruskischen Mauerformen lehrt, annehmen. —

Wenn der Umweg, den ich hier einschlagen musste, kein Irrweg ist, so kann auch die Frage, die den Anlass dazu gab, eine Antwort finden. Die Entstehungszeit der Mauern von Perugia und damit auch seiner Thorbauten muss in den Bereich des 5. und 4. Jhs. fallen. Zieht man ihre vielfach schon sehr gute, korrekte Ausführung, sowie die Denkmäler, auf denen sich Analogien zur Dekoration der Thore fanden, in Betracht, so wird man eher an das 4. Jh. denken wollen. —

Die einzelnen Elemente der Dekoration der Thorbauten (s. S. 180, 2) sind im Grunde sämtlich griechischen Ursprungs, nur in ihrer meist plumperen Formgebung sind sie etruskisch. Besonders hervorgehoben sei nur noch, dass sich für die ganze Gliederung des Oberbaues der Porta Marzia eine schlagende griechische Analogie nachweisen lässt. Ich meine die den jonischen Tempel nachahmenden Holzsarkophage aus der Krim: wie an dem peruginer Thor sind dort die Seitenwände durch jonische Halbsäulchen gegliedert; zwischen diesen stehen gegitterte Schranken und darüber auf den Holzwänden der Interkolumnien waren bemalte Relieffiguren aufgesetzt⁽³⁾. Anfänge zu dieser architektonischen Gliederung, die ja

⁽¹⁾ Z. B. Eretria, Eleutherae, Perugia u. a. m. Das Athen. Mitth. XX Taf. 12. 13. S. 472 veröffentlichte Gebäude von Akonnesos gehört auch hierher.

⁽²⁾ Die streng rechtwinkligen reinen Quadermauern der syrakusanischen Befestigung des Dionysios fallen gerade in die Wende vom 5. zum 4. Jh.

⁽³⁾ *Compte-rendu* 1875 Titel-Vignette und S. 6 ff. Aehn. Sarkophage, bei denen auch die dachförmigen Deckel erhalten sind, *ibid.* S. 8 Anm. 1 und *Antiq. du Bosphore cimmer* Taf. I 81 82

für griechische Sarkophage charakteristisch ist⁽¹⁾, vertritt z. B. ein älterer echt jonischer Sarkophag auf Samos⁽²⁾. Die Funde von der Krim stehen zeitlich neben dem Sarkophag der Klagefrauen aus Sidon, der dieses Princip am vollendetsten durchführt. Auch an ihm fehlen die Schranken zwischen den Säulen nicht, nur erscheinen die Figuren vor, nicht hinter denselben. Die Aehnlichkeit zwischen den Holzsarkophagen und der Porta Marzia ist so auffallend, dass sie sich nur durch den Einfluss einer derartigen griechischen Dekoration auf das etruskische Thor erklären lässt. Der Weg, auf dem dieser Einfluss kam, ist nicht zu verkennen: die Analogien zu den Einzelheiten der perusiner Thore haben sich gerade auf etruskischen Sarkophagen und Aschenkisten gefunden — diesen haben wir also auch die Vermittlerrolle zwischen den Dekorationsformen altgriechischer Sarkophage und denen der grossen monumentalen Reste von Perugia zuzuschreiben. Es ist gewiss nicht ohne Wert für die Beurteilung anderer Denkmäler in Italien, dass uns hier der unmittelbare Einfluss jonischer Kunst einmal so deutlich vor Augen tritt.

Chronologisch passt die Zeit, in der jene charakteristischen ausgebildeten jonischen Sarkophagfassaden gearbeitet wurden, das 5. und 4. Jh., wieder sehr gut zu der bereits gewonnenen Datierung der Thore von Perugia.

Irre ich nicht, so ist nämlich das Motiv (Gitterwerk zwischen jonischen Säulen) auch für das 5. Jh. zu belegen. Denn es ist damals schon an einem monumentalen Bau verwendet worden, an der Westfront des Erechtheion, wo es schliesslich doch auch mehr einen dekorativen als einen praktischen Zweck (die Beleuchtung der West-

⁽¹⁾ Das hatte schon früher Matz richtig hervorgehoben *Archaeol. Zeitung* 1872, 12

⁽²⁾ Im öffentlichen Garten der Hauptstadt (1893) VI. Jh. a. Chr. Die flachen jonischen Pfeiler der Lang- und Schmalseiten stehen auf ziemlich hohen, nicht profilierten Basen, durch die man unwillkürlich an die Säulenbasen von Troia VI erinnert wird (vgl. *Jahrb. XI* 243). Das Denkmal ist für die Geschichte des Sarkophags ausserordentlich wichtig. Es ist kein Zufall, dass sich diese Form gerade in der jonischen Kunst findet, wenn wir bedenken, wie stark gerade in Kleinasien auf Grund sehr alter Tradition der Sinn für monumentale architektonische Ausgestaltung des Grabmals war.

cella) erfüllte ⁽¹⁾. Wie unmittelbar aber das Erechtheion unter jonischem Einfluss stand, beweist schon sein Kapitell ⁽²⁾.

Wenn sich so Entlegenes zusammenschliesst und dadurch unsere Vorstellung von einer ausserordentlichen Fülle allseitiger Beziehungen zwischen den östlichen und westlichen Gestaden des Mittelmeers in jenen Jahrhunderten um ein Beispiel bereichert wird, so dürfen wir zum Schlusse ein Problem wenigstens nicht unerwähnt lassen, das auf dem in dieser Arbeit betretenen Wege auch seiner Lösung näher kommt. Die Frage, wo in den klassischen Ländern die Technik des Schnittsteingewölbes zuerst geübt worden sei, braucht nicht mehr so zaghaft behandelt zu werden. Der gewölbte Zugang zum Stadion von Olympia kommt als spätes Beispiel weniger in Betracht. Aelter ist schon der oben erwähnte Thorbogen zu Olba in Kilikien. Für den im Fundament des Zeusaltars zu Pergamon verbauten Gewölberest giebt die Entstehungszeit des Altars doch nur den spätesten terminus ante. An den Konstruktionen der Rückwand der Eumenesstoa in Athen ist der Schnittsteinbogen verwendet. Ebenso gehört der gewölbte Gang unter der Skene des Theaters von Eretria hierher. Diese Beispiele werden im Alter übertroffen durch den Bogen in einer polygonalen Mauer in Knidos ⁽³⁾. Denn diese stellt sich, wenn ich nach der Abbildung schliessen soll, neben die Gewölbebogen in Akarnanien. Nicht nur deutliche Ansatzspuren von Keilschnittbogen an Thoren in Pleuron und Koronta-Chrysovitza, sondern auch die gut erhaltenen Bogen in Oiniadai (drei Thore) und Palaeros-Kechropula sind wertvolle Ueberreste richtiger Wölbungen, die ohne Zweifel nicht die einzigen waren ⁽⁴⁾: wie wenige Thore sind ja überhaupt noch bis zum oberen Abschluss erhalten! Die Zahl der scheinbaren, aus vorgekragten Quadern oder Platten herausgeschnittenen Thorbogen ist nicht grösser. Auf eine andere, etwas einfachere Art, die aber neben jener im selben Kyklos auftritt und darum gleich alt ist, wird durch solche Pseudobogen derselbe Zweck erreicht, die lichte Thoröffnung oben halbrund zu schlies-

⁽¹⁾ Bormann, Athen. Mitthil. VI 386 f. Ebenso Fergusson ebenda Anm. 1. Auch Dörpfeld trägt diese Ansicht vor.

⁽²⁾ Puchstein, das jon. Kapitell 29.

⁽³⁾ Durm Bauk. der Griechen² S. 61. Fig. 40.

⁽⁴⁾ Auch das Ostthor von Paestum mit seinem Keilschnittbogen (Delagardette, *Ruines de Paestum* Taf. XIII A-C) darf hier genannt werden.

sen; der Thorweg selbst ist horizontal gedeckt. Der Pseudobogen war offenbar nur eine bequemere Nachbildung der ähnlichen Thore mit Keilschnittbogen. Bei einem Thor (Palaeros) ist es sicher, bei drei andern (Oiniadai u. Koronta) wahrscheinlich, dass das Schnittsteingewölbe auch nur an der Front durchgeführt, der Thorgang aber entweder offen oder horizontal gedeckt war.

Auch hier könnte man auf ähnliche Züge bei etruskischen Thoren hinweisen und könnte vielleicht auch auf die Frage, weshalb an diesen häufig die Thorflügel nicht bis zur Scheitelhöhe des Bogens emporgeführt, sondern vorher horizontal — durch den schit-rechten Bogen — geschlossen sind, eine Antwort in den zuletzt genannten griechischen Thorbauten finden. Allein die Vergleichung könnte vielleicht zu weitgehend, zu wenig zwingend erscheinen und die Gefahr des Vorwurfes, aus Aehnlichkeiten Abhängigkeiten herzuleiten, soll streng vermieden werden. So begnüge ich mich darauf hinzuweisen, dass auch der Pseudobogen, der in Griechenland unmittelbar neben dem echten auftritt und auch seinen Weg nach Sicilien gefunden hatte, den Verfertigern etruskischer Urnen nicht unbekannt gewesen zu sein scheint ⁽¹⁾. Das ist nach der vorausgehenden Untersuchung doch gewiss bemerkenswert. —

Die Keilschnittbogen der akarnanischen Burgen hängen fest und organisch mit dem umgebenden Mauerwerk zusammen, sie folgen diesem also bis ins 5. Jh. a. Chr. zurück.

Wir sehen sehr deutlich z. B. in Oiniadai, wie sich die Keilschnittbogen aus dem umgebenden polygonalen Mauerwerk gleichsam entwickeln und können uns der dabei einleuchtenden, früher schon geäußerten Meinung nicht verschliessen, wonach im Polygonalstil der Keim des Keilschnittgewölbes enthalten sei. Es ist nicht selbstverständlich, dass er sich nun auch daraus wirklich überall entwickeln musste; die Thore in den älteren polygonalen Mauern waren

⁽¹⁾ Mehrere Beispiele von Scheinbogen in einem Bau aus reinen Quadermauern auf der Akropolis von Selinus *Notizie degli scavi* Sept. 1888. Taf. XX S. 596–597. In dem in seinem jetzigen Zustande recht späten Mauerwerk auf dem Eryx (s. Richter Winkelm. prgr. S. 50) stecken unter anderen nachweislich älteren, vorrömischen Resten auch zwei solche Pforten mit Pseudobogen *Notizie degli scavi* 1883 Taf. III und für diese besteht die im Text dazu S. 598 geforderte griechische Herkunft zu Recht. — Die etrusk. Urne s. Micali a. a. O. Taf. 24.

horizontal gedeckt und verjüngten sich womöglich nach oben — ein von altersher überlieferter conservativer Typus. Aber es ist durchaus wahrscheinlich, dass gegen das Ende der archaischen Zeit der Keilschnittbogen im Polygonalbau thatsächlich gefunden, d. h. einmal irgendwo erfunden wurde, und es liegt von vornherein am nächsten, dass solches da geschah, wo man den Polygonalbau als althergebrachte Technik ubte: also in Griechenland und nicht in Etrurien. Wo? das wage ich heute noch nicht bestimmt zu sagen, obwohl ich den akarnanischen Architekten nach dem, was von ihren Werken geblieben ist, Ausserordentliches zutraue. Aber ist es Zufall, dass auch diese letzte Ueberlegung im Einklang mit dem fruheren Ergebnis dieser Arbeit steht? Und dass die Tradition den Keilschnitt als eine griechische Erfindung mit Demokritos von Abdera in Verbindung bringt? Etwas Wahres kann sie enthalten: er zuerst mag ihn in seinen Werken wissenschaftlich behandelt haben. Die Ueberlieferung hätte uns damit einen terminus ante quem erhalten, der mit der vorstehenden zeitlichen Bestimmung, die auf verschiedenen Wegen zum gleichen Ziele führte, sich sehr gut vereinigt.

Darmstadt im September 1897.

FERDINAND NOACK.

CERAMICA DELL'APULIA PREELLENICA.

I. LA MESSAPIA

(Tav. X)



Il lavoro di cui qui presento la prima parte, mi si impose come una necessità fin da quando assunsi il mio ufficio a Bari. Esso si fonda in prima linea, ma non esclusivamente, sul ricco materiale del Museo provinciale di Bari, proveniente dalle varie parti dell'intera Apulia, che in parte fu raccolto da me, in parte già vi esisteva prima, senza però avere attirato l'attenzione degli studiosi. A chi cercava spiegazioni, avevo l'abitudine di indicare questi vasi in generale come messapici, e così furono chiamati anche nell'inventario fatto da me nel primo semestre, inverno 1894-95. E temo che tale indicazione, non usata prima, adatta però ad essere adoperata provvisoriamente, abbia indotto in errore anche altri studiosi. Essa cioè contiene una inesattezza, la quale sarà rettificata parte in questo, parte nei capitoli seguenti. La divisione geografica, che non

era fin da principio nelle mie intenzioni, risultò spontaneamente, e in modo sorprendente, dallo studio stesso. Essa si giustificherà in modo ancora più evidente nelle province Peucetia e Daunia, ove per le provenienze non dipendiamo da indicazioni antiche ed incerte, ma dalle stesse nostre osservazioni e ricerche ⁽¹⁾.

Comincerò descrivendo una serie di vasi che per la loro forma speciale permettono una veduta sintetica e che non s'incontrano se non in una contrada determinata dell'Italia, anzi delle Puglie, cioè nella penisola meridionale, che coincide in gran parte coll'odierna provincia di Lecce. Si tratta dell'anfora a manichi appuntati con rotelle, chiamata in varî luoghi del paese Torzella o Trozella ⁽²⁾, parola dialettale, che io adopero in mancanza di altre letterarie, per evitare una lunga perifrasi ed anche per distinguerla dalla classe posteriore delle più agili anfore Lucaniche, verniciate e dipinte con figure alla foggia greca, le quali nella stessa o simile forma del manico escono dalle linee del regolare sviluppo ceramico, tanto che talvolta vicino ai nuovi manichi troppo svelti, conservano gli antichi ⁽³⁾.

Nè della forma nè della decorazione delle torzelle si deve giudicare dagli esemplari troppo recenti pubblicati nei Mon. d. Lincei, 1896, p. 349. La forma fondamentale delle torzelle non si deve già ricercare in quelle insignificanti anfore, bensì nell'antichissima urna di Villanuova o in una delle forme somiglianti che s'incontrano nei più antichi strati di Taranto. Ed alcuni tipi intermediari possiamo ancora rintracciarli. A mano a mano si va aggiungendo un piede e come in altre classi di vasi, prima in forma di disco bassissimo o semplice fetta, poi un poco più alto, profilato o no. Inoltre si va trascurando il rigonfiamento del collo e la sua pendenza convessa, giungendo ad una forma di anfora tutta contraria all'indole originale.

⁽¹⁾ Alcuni saggi furono dati da me nelle Notizie degli scavi 1896, pag. 542 sgg., 1897 pag. 433 sgg., e nella Memoria 'Scavi di Canosa' in corso di stampa per il medesimo periodico.

⁽²⁾ Probabilmente metafora di *trozzo*, corruzione di *tozzo*. Conf. Notizie d. scavi 1896 pag. 540.

⁽³⁾ p. es. Baumeister *A. Denkm.* fig. 2158.

A questo corpo si attaccano un paio di manichi, che ricordano alla lontana quelli ad orecchio dell'antichissima ceramica, coi quali però hanno poco da fare; e possiamo sul luogo stesso proseguire passo per passo lo svolgimento di queste forme fino all'aggiunta delle rotelle, prima un paio, alla parte superiore, poi un altro al lembo inferiore. Si può osservare che lo stinco (*Schenkel*) superiore, cioè interno, è qualche volta incurvato; ciò in alcuni esemplari più recenti, mentre l'inferiore non è mai incurvato, se non in un solo esemplare (Fig. 2). Le stesse rotelle poi sono più grandi e più presse alle anse che non le borchie alla giuntura del manico col corpo di brocche rodie e corinzie; e la giuntura stessa, che manca raramente, non è piegata come in quelle, bensì cilindrica e spesso staccata a guisa di cerniera, secondo la differenza del posto o dell'origine.

In origine la pittura è a due colori, come nel resto dell'Apulia, cioè rosso in tutte le sfumature e scuro (nerastro o bruno), ma manca il violetto dell'arte arcaica. E questi colori non variano soltanto nelle grandi zone, ma anche nei più minuti particolari, come nelle foglie e negli uccellini; il che dà all'oggetto un carattere sereno e vivace. In seguito si restringono ad un solo colore, o bruno, o rosso. Questa distinzione non vale solamente per le Trozelle, ma anche per le altre classi di vasi della stessa provincia che or ora avremo occasione di descrivere. — Notevole però che i gruppi arcaici e primitivi, che sono descritti in uno speciale paragrafo (VI), mostrano un solo colore, cioè il bruno scuro.

Merita di essere fissato una buona volta il fatto che i luoghi di rinvenimento sono tutti situati nella penisola più meridionale; a quelli menzionati dal Lenormant (*Academy*, 1880, pag. 32) possiamo aggiungere altri sei paesi della stessa regione:

Ugento (Uxentum)	Messagne
Aletium	Ostuni
Nardò (Neretum)	<i>Si aggiungano:</i>
Vaste (Basta)	Taranto
Otranto (Hydruntum)	Marugia (vicino a Lizzano)
Lecce (Lupiae)	Brindisi
Rugge (Rudiae)	Carovigno
Oria	Egnazia
Ceglie Messapica	Putignano.

Si noti però che gli esemplari dell'ultimo paese (Putignano) che sta già un poco fuori della propria regione, si caratterizzano per meschine imitazioni di un tipo non familiare, e che gli esemplari di Brindisi conservati nel Mus. Naz. di Napoli, sono tutti della decadenza. Due che esistono nel Mus. Jatta a Ruvo, senza numero, non sono dovuti agli scavi ma ad acquisto fortuito, e giudicando dalla creta e tecnica Leccese non appartengono alla fabbrica di Ruvo.



FIG. 1.

I. Torzelle.

1. (Fig. 1) Lecce, Museo provinciale 244, senza indicazione di provenienza. Pittura a due colori, bruno-rosso e nerastro. Sul collo in campo ben circoscritto: zigzag con nodi. Al di sotto strie di varia larghezza. Sul corpo: tre quadri; nel mediano grande stella⁽¹⁾ formata

⁽¹⁾ Sul rovescio del vaso la stella è di un tipo diverso, fatta come sull'urna n. 3 (b) del nostro elenco (paragr. II).

da sveltissimi fiori di loto, edera ed altri fiori; i quadri a destra e a sin. sono orizzontalmente divisi in tre piani, in modo poco preciso: *a*) uccelli di incerto tipo; *b*) zigzag a nodi; *c*) ramo con lunghe foglie rivoltate in cima. Nella parte inferiore del vaso raggi di foglie. Alt. senza manichi m. 0,17. Cfr. l'urna Lecce 49.

2. Lecce, Mus. prov. 17, da Rugge. Dipinta a colori rosso-vino e bruno, alternati anche nei dettagli dei quadri. Collo: cancellata di sbiego. Corpo: 5 quadri: scacco, clepsydre molto compresse (cfr.



FIG. 2.

n. 13), serie di zigzag. Al di sotto foglie raggianti. Sul piede del vaso due strie con linee verticali. Alt., sempre senza manichi, 0,29.

3. Lecce, Mus. prov. 251, probabilmente Rugge, giudicando da altri vasi del Museo, affinissimi per la tecnica ⁽¹⁾ (34. 433. 140). Disegno rosso-chiaro e bruno, sempre alternato. Collo: fine fogliette impiantate congiunte coi picciuoli; cfr. n. 11. Spalla: clepsydre a

⁽¹⁾ 34 vaso a cesto; 433 torzella; 140 piccola urna, colla indicazione improbabile 'Canosa'.

metope, cioè fiancheggiata di linee parallele. Corpo, a due zone: *a*) zigzag stretti verticali; *b*) rosette di punti alternate con crocette. Quest'ultima zona corre intorno il vaso. Alt, 0,17.

4. Oria, Biblioteca municipale; trovata sul luogo, come pure alcuni altri esemplari più recenti; altri simili rinvenimenti v. *Notizie d. scavi*, 1877, pag. 129 ⁽¹⁾. Disegno rosso e scuro. Collo: in cornice debole una serie di rombi, anzi sistemi di due rombi intromessi l'uno nell'altro, con punto nel centro. Corpo a zone strette

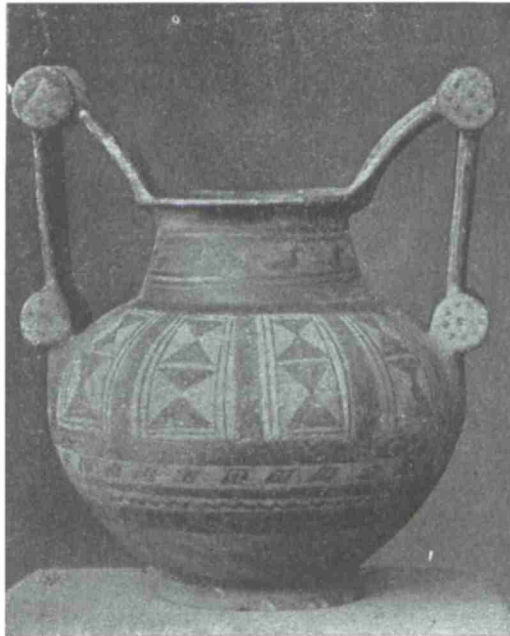


FIG. 3.

terminate per fascie: *a*) cancello a nodi; *b*) rosette di punti con cerchio nell'interno; fra essi si è sperduto un uccellino. Alt. 0,20, diam. 0,20.

5. (Fig. 2) Bari, Mus. prov. 2744. Provenienza sconosciuta. Disegno rosso alternato con un nero lucido, ma di lineamento titu-

⁽¹⁾ 'Altro sepolcro con tre vasi'. . . 'due dei quali di mediocre grandezza verniciati e con manichi in alto a rotelle'. Un esemplare verniciato di Oria menziona Lenormant, *Gazette archéol.* 1881-82 pag. 109.

bante e disposizione non troppo pratica dello stile. L'insolita imitazione di un tipo forestiero va forse anche rivelata dai manichi incurvati. Sul collo v'è un campo bislungo, diviso orizzontalmente: foglie di edera; rombi irregolari con cancellatura. Spalla: zigzag orizzontali; sei quadri o metopi, clepsydre, rombi; questi ultimi distinguendo la cancellatura interna dalla cornice (particolarità della Peucetia meridionale) hanno una specie di nodi ai quattro vertici. Il rimanente del corpo è ricoperto di strie strette (con una fascia



FIG. 4.

larga), a guisa dello stile più recente geometrico, conosciuta dalla Grecia e familiare in un tipo speciale alla Peucetia meridionale (Putignano fino a Ceglie di Bari). Noto anche, ciò che è estraneo alla propria regione delle torzelle, che i triglifi della metope sono formati da linee diverse per grossezza e per colore (Alt. 0,21, diam. 0,21).

6. (Fig. 3) Berlino, Mus. Reale, n. 276 del catalogo dei vasi. Pare molto affine al numero seguente (7). Foggia piuttosto tarchiata, con piede poco sviluppato, il tutto arcaico, tranne il collo. Pittura bruna. Collo: uccelli, tipo di corvi o piccioni. Corpo: coppie di

clepsydre, l'una messa sopra l'altra, in quadri lunghi, divisi per fasce forti verticali, fiancheggiate da due linee fine. Al di sotto rombi a sbieco, sdraiati e messi a distanze fra loro; cf. Lecce 96; le nostre urne n. 2. Ci sorprende la somiglianza di un cratere trovato nella tomba di Corneto, tanto più antica, Monum. d. Inst. XI, 1883, tav. 49, n. 18, somiglianza consistente meno negli elementi di decorazione — la clepsydra essendo familiare alle regioni più diverse — che nella disposizione dei quadri sul corpo del vaso.

7. Ceglie Messapica: in possesso privato; pare essere trovato con stoviglia recente e cattiva; v. oltre. Clepsydre e piccoli rombi crociati, senza divisione a quadri; pittura bruna, forma arcaica, pare senza piede, dal mio schizzo, che non potei prendere sul luogo stesso, ma dopo a memoria. Cfr. n. 6.

8. (Fig. 4) Lecce, Mus. prov. 69. Taranto: tipo molto speciale. Sul collo, la cui rigonfiatura è esagerata, ramo di ulivo o lauro senza bottoni. Spalla: bastoncini greci trasformati in foglie. Alla parte inferiore del vaso le solite foglie a raggi della ceramica greca. Nel mezzo (a figure nere) un uomo vestito di chlamyde sulle spalle, che sembra bacchiare dei frutti da un albero; da ciascuna parte v'è un gallo, i piedi del quale spariscono nella fascia inferiore; v'è, fuori di simmetria aggiunto un terzo gallo a destra. Sul rovescio: delle palmette. Tutto dipinto con una *vernice* bruna, ma con molta inabilità ed irregolarità, meno le fasce vascolari tirate alla ruota. E evidente la mano di un indigeno poco pratico dei tipi greci, che c'entrano per la prima volta. (Alt. 0,20).

9. Brindisi, coll. Nervegna: da Egnazia: i quadri figurati colle notevoli iscrizioni messapiche pubblicati dal Lenormant, *Gazette arch.* 1881-82 pl. 21, in modo piuttosto fedele, meno il colore, il quale è rossiccio-bruno (*braunroth*). Decorazione della spalla simile al tipo precedente (8) ma più precisa. Al di sopra del piede le foglie raggianti. Vi è dipinto, a silhouette, da ciascuna parte del vaso, un gruppo di figure prese da vasi greci; a) un uomo ed una donna, il primo con attributo poco chiaro; b) un paio di galli accanto ad una palmetta rovesciata di loto. I quadri sono fiancheggiati di linee ed edera disegnata con poca cura. Alt. 0,20

10. (Fig. 5 e pag. 201) Bari, Mus. prov. 1627 Egnazia. Il quadro con le figure pubblicato dal Lenormant *Gaz. arch.* 1881-82 pl. 20.

Il colore, diverso da quello dato dalla pubblicazione, compare in qualche parte più rossiccio, in altra più bruno, effetto di decomposizione chimica. Il corpo del vaso piuttosto tarchiato è quasi tutto occupato dalla pittura, che rappresenta una caccia al cervo divisa in due quadri, mentre sul rovescio di ciascuno dei due quadri ha una grande rosetta di foglie o cunei con punti o rosette di punti attorno; l'irregolarità di questi ultimi ornamenti aggiunti per riempire lo spazio, va aumentata nell'un quadro da certi archi



FIG. 5.

accumulati in una guisa speciale, che non si è veduta sin dai tempi Micenei. Sui fianchi dei quadri e sui manichi vi sono semplici rami; sul collo cancelli inclusi nella cornice principale che attraversa in senso verticale tutta la parte dipinta del vaso: una particolarità che si perde colla decadenza dei vasi Appuli. (Alt. 0,185, diam. 0,20).

11. (Fig. 6) Bari, Mus. prov. 1628 Egnazia. Forma simile alla precedente, ma dipinta a color rosso lucido, una specie di vernice, ed in

genere più avanzata. Grandi rami di edera: sul collo, da un lato due caproni correnti, contrapposti; schema che s'incontra in modo più completo e genuino sopra un altro vaso probabilmente della medesima fabbrica; v. fig. 16 (Alt. 0,165, diam. 0. 165).

12. (Figg. 13, 14) Parigi, Mus. d. Louvre. Egnazia. Forma e disposizione della decorazione come 10 e 11: *a*) figura palliata di sesso incerto in posizione quasi orizzontale come nuotando, che stende una mano, mentre dal disopra, senza corrispondenza colla figura, tuffa un piccolo delfino; *b*) due polli o galli contrapposti. Tutto a silhouette come i precedenti. Gli ornati ai fianchi dei quadri e sul collo del vaso mostrano trascuratezza e sono quasi insignificanti. Si noti che le ruotelle dei manichi, in genere dipinte con punti semplici o linee a raggi, hanno sulla parte *a*) un motivo proprio piuttosto della ceramica Peucetica.

13. (Fig. 6*) ⁽¹⁾ Amburgo, Mus. industriale, Catal. pag. 246. Rugge. Di una collezione Leccese acquistata colà in questi anni. Forma



FIG. 6.



FIG. 6*.

un poco più svelta degli esemplari precedenti; la spalla essendo più alta e più accentuata, ha quindi la decorazione principale: dall'una

⁽¹⁾ Da disegno favoritoci dalla cortesia di Justus Brinckmann.

parte edera, dall'altra clepsydre sdraiate, tipo un poco compresso ma non tanto quanto nel n. 2, separate da gruppi di linee. Al collo cancellatura; giù, ove altri vasi portano il calice di foglie, l'iscrizione

ΑΙΚΑΜΕΤΑΟΞ

14. (Fig. 7) Lecce. Mus. prov. 51. Rugge. Scacchi e clepsydre sulla spalla, sul collo ramo di edera; pittura rossa.

15. Lecce, Mus. prov. 151. Rugge. Più grande della solita misura delle torzelle; creta grigia e senza la finezza e l'*engobe* della superficie solita alle opere Leccesi di quest'epoca. In tal riguardo come pure nei motivi (dip. bruno) puramente greci — edera, palmette quasi sempre schivate dagli indigeni, se non sbagliate — ed in tutta la sveltezza di stile ricorda già la fabbrica o le fabbriche dei vasi a cestello e dei bicchieri: degni di distinzioni però. sono i quadri con astelli, separati da linee, e spirali verticali. Alt. 0,35, diam. 0,32.

16. (Tav. X) Lecce, Mus. prov. 163. Verniciata con pittura bianca in uno stile molto speciale; sul manico l'iscrizione mess. *Φαροασν*Θ. Alt. 0,15. Vedi il nostro testo paragr. V.

17. Attuale luogo di conservazione non conosciuto; trovata a Egnazia, raffigurata in modo di schizzo dal Lenormant *Gaz. arch* 1881-82, pag. 107. Fabretti, Suppl. III, 474; tav. 16, 7; sulla spalla APPINIHI iscr. messap. cf. Deecke, *Rhein. Mus.* XXXVII, pag. 383, 17. Per forma e disegno il vaso è della decadenza.

18. Napoli, Mus. Naz. 2519. 'Brindisi'. Forma della decadenza. Pittura di un color scuro. Sul collo: rombi a cancelli, sul corpo gruppi di semicerchi pendenti. È strano lo smalto applicato alla superficie di questo vaso.

19. Ib. 5350. 'Brindisi'. Pubblic. nei Mon. dei Lincei, 1896, pag. 373, fig. 14. Forma della decadenza; disegno rozzo simile al precedente, se non che invece dei semicerchi concentrici, c'entra un altro motivo triangolare, familiare a tutte le epoche, che non potrebbesi studiare in un esemplare peggiore.

20. Putignano, presso il medico dott. Fr. Console; esemplare di tipo e tecnica simile dei due precedenti.

Mi son limitato a rilevare i tipi significanti fra gli esemplari

venuti alla mia conoscenza, senza fermarmi p. es. su quei numerosi di Lecce e di Egnazia ⁽¹⁾ che ripetono motivi comuni.

Queste ultime torzelle già non meritano più menzione se non come rappresentanti dell'ultimo stadio. Ed è in tal senso che ri-



FIG. 7.

cordò alcuni esemplari con quadri di fiori e stelle, come il n. 16, ed alcuni conservati a Lecce, i quali, applicando talvolta vari colori insoliti, tentano di rianimare una classe già decrepita; cfr. Laborde, II, 47, n. 41; due esemplari di tipo Leccese a Ruvo coll. Jatta 1^a stanza. Si osserva che infine anche i manichi subiscono una alterazione (Laborde, l. c.), che in un esemplare proveniente da Carovigno, Mus. prov. di Lecce 255, si avvicina già al tipo Luca-

⁽¹⁾ Mus. prov. di Bari 2460. 2461. 1538; 2745. 2746. 2462, cfr. 1539; 2734. 2832.

nico, colle rotelle spostate e moltiplicate in ragione del manico stretto e debole. Ugualmente pare superfluo di fermarmi su quegli esemplari che sul vaso foggiato più o meno nel tipo severo, cioè simile a quegli Egnaziani, applicano ornamenti greci sistemati in



FIGG. 8 e 9.

maniera nuova ed arbitraria (Bari, 2460, 2411; cfr. per gli ornati Napoli 7023, *Mon. d. Lincei* 1896, pag. 374, fig. 15; Oxford, *Ashmolean Mus.* 83 ed. P. Gardner).

II. Altri vasi di simile stile.

Il complemento naturale ed indispensabile a quanto si è detto sulle torzelle, è costituito dai vasi di altre forme che si possono studiare specialmente nel Museo Leccese: Sono delle urne di una foggia affatto speciale e delle brocche con rotelle ai manichi, oltre ad un piccolo askos ⁽¹⁾ (Fig. 10). Io posso di molto abbreviarne la descrizione, riferendomi semplicemente alle torzelle più strettamente corrispondenti.

Delle 5 brocche in discorso 93, 97, 115, 134, 135, quattro sono piuttosto di forma uguale, non tanto panciute quanto alte di

⁽¹⁾ Il manico ha un disegno, non visibile nella fotografia, simile a quello dato nel nostro testo, pag. 220.

spalle, con un collo rastremato e larghe labbra orizzontali. Il manico ricurvo, largo come quello delle anfore, ha delle rotelle non



FIG. 10.

solo presso la bocca, come p. es. nelle brocche di Rodi, ma anche all'attaccatura inferiore. Tutte 4 sono dipinte di un colore, o bruno o rosso, il 134 con clepsydre giacenti (cioè messe orizzontali) e edera; il 115 con gli stessi motivi in un ordine capovolto; soltanto che qui le clepsydre ora sono verticali ora orizzontali; ed inoltre vi appare più volte il motivo prediletto in Apulia, delle tende intromesse, cioè di un sistema di triangoli con la base comune.

Nemmeno qui mancano delle rosette a punti sparpagliati; inoltre vi appare fra due fascie del vaso un zigzag molto regolare con dei punti in mezzo (115) o al di sotto. In quest'ultimo è ancora forse degno d'osservazione che sul collo al di sopra di uno dei soliti disegni a cancello, v'è una specie di trifoglio pendente, che non conosco altrove. La quarta brocca, 135, con scacchi sulla spalla, presenta in modo predominante le linee regolari a zigzag, raddoppiandole e arrivando con ciò ad una forma che non si può designare come cancello, nè confondere coi quadretti infilati. Nel Museo per il n. 115 è data la provenienza 'Rugge' e per il 135 invece Canosa (Fig. 8. 9).

Pare però, se pur non si tratta di un semplice errore, impossibile per lo stile del disegno ed il tipo generale, di segregare l'una, dipinta in nero, dall'altra dipinta in rosso, ed ambedue dalla torzella n. 14 del nostro elenco (Fig. 7). È vero che il peso e lo spessore insolito della brocca 135 differisce dal rimanente, come pure l'argilla sporco-grigia, simile all'urna n. 5 (125), ugualmente segnata 'Canosa'. Ma ammettendo pure il caso che un operaio Leccese li abbia fabbricati fuori del paese, non sarebbe Canosa, credo, il luogo corrispondente, sia per il materiale, sia per l'aspetto della terra, che finora aderisce ad alcune parti della brocca. La falsa attribuzione sarà avvenuta quando entravano nel Museo i doppi askoi, le grandi prefiche ed altre terrecotte canosine (1).

(1) Peraltro è caratteristico che di certi askoi, n. 42-44 quasi identici fra loro, gli uni portano la provenienza 'Canosa' gli altri — giustamente — 'Rugge'.

Non altrettanto decisamente io posso dichiararmi circa la quinta brocca (97), che secondo l'etichetta sarebbe stata trovata a Ruvo. La forma n'è infatti più antica, essendo più tondeggiante, con collo più lungo ed un poco rigonfiato, col labbro affilato, non ottuso al margine e non ancora bene spianato orizzontalmente; inoltre le rotelle, piccole ed a forma di bottoni poco uguagliati, ricordano ancora le brocche di Corinto e Rodi.

Intanto devesi sempre tener conto di possibili equivoci verificatisi facilmente, se i medesimi moderni negozianti di Ruvo ⁽¹⁾ abbiano portato al Museo di Lecce oggetti di Canosa e Ruvo con altri rinvenuti negli scavi Leccesi.

Tutte queste considerazioni valgono anche per le urne, delle quali vengo a trattare brevemente.

Esse sono derivate da una forma affine a quella che dette origine alle torzelle, tanto che, se si levassero i manichi, i due gruppi non ne formerebbero che uno solo. I loro segni caratteristici sono i due appoggi laterali, che, senza nascondere l'origine dei tubi, sono compressi, e colle bocche, che furono conservate, stringono l'orlo del cratere.

Questa specie di cratere non è sconosciuta nelle altre regioni d'Italia; essa appare similmente nell'antico Lazio (ma con bocche diverse) e un po' più slanciata in Suessula. Nell'Apulia, la Peucetia e la Messapia ce la offrono non solo molto più frequentemente, ma anche nella sua forma più fedele e genuina. Eccone i tipi principali di quei che si trovano nel Museo di Lecce, in parte segnati con provenienze incomprensibili e improbabili.

1. (Fig. 11) Lecce, Mus. prov. 45. A quattro colli: la decorazione del corpo consiste semplicemente in fasce orizzontali e altre più doppie verticali; queste ultime sono fiancheggiate da striscie più fine con una linea di punti in mezzo. Sotto ai manichi solcati da striscie trasversali, sono dipinti degli archi irregolari, più o meno accumulati, come se ne trovano spesso sotto i manichi nelle torzelle; nel

⁽¹⁾ Sul commercio di questi ultimi con Rugge ved. Notizie degli scavi 1887, p. 223, 3. In alcuni oggetti l'equivoco si spiega forse da qualche segno *Ru* (cioè 'Rugge') applicato nel tempo della loro entrata nel Museo e poi frainteso per 'Ruvo'. — In generale e da notarsi che un catalogo o inventario non esisteva prima di quello compilato nel 1891 dal segretario sig. Luigi Greco.

collo ci sono 4 rosette di punti nella zona interlineare. Se le linee del collo non s'incontrano, ciò non dipende dalla trascuratezza del



FIG. 11.

pittore, ma bensì dall'impedimento che trovava il pennello nei sostegni. Le bocche di questi ultimi sono dipinte a forma di ruota e tutte in un colore bruno sporco. (Alt. 0,22).

2. (Fig. 12) Lecce, Mus. prov. 96. Malgrado l'etichetta che dice Ruvo', quest'urna a due colli si associa al primo sguardo perfetta-



FIG. 12.

mente alla torzella n. 1, Lecce 244, prodotti quali non si trovano a Ruvo, o se mai ne venivano scavati colà, debbono la loro origine, tanto per il materiale che per la tecnica alla fabbrica ed importazione Leccese. La pittura bruna e rossa degli uccellini e fogliette fine impiantate nei quadri divisi orizzontalmente con poca regolarità, la miscela di teneri elementi vegetabili (confr. il ramo a fogliette appuntate qui sul collo e colà nei quadri) con motivi geometrici (cf. il rombo sbieco con

Torzella 6): tutto ciò non s'incontra altrove unito ed identico perfino all'ultimo dettaglio. Il rovescio (uccelli posti sopra una foglia ed una palmetta mal eseguita) è fatto con meno solerzia. (Alt. 0,22).

3. Lecce, Mus. prov. 49. « Canosa »!! Pittura a rosso Magenta e bruno nerastro. Collo: zigzag a nodi. Corpo nella disposizione del disegno simile al precedente. In ciascun quadro un grande ornamento; a) stella di foglie; b) stella a quattro angoli come se ne vede ordinariamente stampata sul fondo interno delle più recenti coppe attiche a vernice, ed in genere sugli ultimi prodotti greci neri senza figura; motivo che s'incontra però in dimensioni più grandi e più simili al caso presente su certi bronzi di Olympia e di Dodona (¹); c) stella di foglie; d) palmetta mal intesa, con giri simmetrici girando nella fine circa una piccola svastica. Molto elegante (Alt. 0,25).

4. Lecce, Mus. prov. Aletium. Creta bianca a vernice; pittura brunastra (*braunroth*) alternata con rosso vino e color ciriegia. Collo: edera in campo. Spalla: in campo fiori di loto accoppiati in senso orizzontale. Dalla bocca dei tubi o manichi escono foglie a steli. (Alt. 0,24).

5. Lecce, Mus. prov. 125 (numero non bene leggibile). Creta grigia dipinta a color bruno. Nel campo principale fiori di loto. Sul collo ramo di foglie fine appuntate. (Alt. 0,15).

6. Lecce, Mus. Prov. 85. Pittura brunastra e violetto alternati. Nei quadri da una parte un piccolo uccello (cf. n. 2 e torzella 4), dall'altra senza simmetria un quadro con stella, il rimanente della zona riempito di linee verticali, talvolta ondulate come il zigzag trascurato, dipinto sul collo.

Di queste ultime l'una (5), a stare all'indicazione dell'etichetta, sarebbe proveniente da Canosa, l'altra (6) da Ruvo. Certamente, a parte la maggiore o minore precisione di codesta indicazione, si riscontra in questi vasi uno svolgimento non interrotto, sia per la decorazione, sia per i varî tentativi coloristici, sia finalmente per la forma stessa, la quale ha perduta la sua originaria convessità del collo, esibendo del resto le stesse proporzioni: insomma una

(¹) Furtwangler. *Bronzen von Olympia*, LIII, 940, 941. Carapanos. *Dodona*, 47, 10

evoluzione che non poteva verificarsi se non in un territorio determinato, e non trova riscontro nelle fabbriche di Ruvo nè di Canosa.

È chiaro che con gli ultimi vasi ⁽¹⁾ ci avviciniamo già di molto a quelli prediletti specialmente nell'Apulia centrale, e lavorati con motivi puramente greci, in uno stile svelto, ma applicando la tecnica del paese, cioè i colori cupi sul fondo naturale. Sono questi (cui già accennai prima), in genere dei bicchieri ⁽²⁾ e vasi a forma di cestello, come se ne vedono nelle scene di donne delle pitture greche e poi spesso anche sui vasi italo-greci, che colla edicola bianca vogliono imitare i rilievi sepolcrali. Ma anche questa produzione, donde dipende pure la decorazione dell'anfora Peucetio-Lucanica Lecce 47 (nel Museo attribuita forse giustamente a Canosa), dev'essere originata dalla provincia meridionale, come si vede dei numerosi cesti a Lecce, ove essi conservano ancora talvolta motivi locali nella decorazione.

III.

Non ostante la non piccola varietà dei disegni, o forse appunto per ciò, si riconosce, che non si tratta di classe molto antica, ma bensì di uno stile di carattere eclettico. Vi si incrociano due correnti, l'una geometrica, l'altra di tipo essenzialmente vegetale, la quale, spalleggiata dall'arte greca, prende poi il sopravvento. Se gli esemplari che offrono i disegni più puramente geometrici si trovano nella parte settentrionale della provincia, ciò è facilmente dovuto al fatto, che la forma arrivò colà più tardi, quando nel centro della fabbricazione (Rugge e vicinanze) si era già passati alla decorazione più ricca, in parte forse dal contatto innegabile con l'arte geometrica della Peucetia. Il gruppo piuttosto severo di Ceglie Messapica (6-7) vorrei considerarlo non come più antico, ma piuttosto come arretrato ⁽³⁾.

Se si considerano adesso i motivi geometrici unicamente in se,

⁽¹⁾ Appartiene a questo gruppo per la decorazione, non la tecnica, la torzella Lecce 433

⁽²⁾ Bari, Mus. prov. 284. 2728. 2606. 2935. 3056 3488. 3501. 3504 3506.

⁽³⁾ Sul carattere di questo paese v. paragr. V.

senza badare all'arte italica, ove predomina la clepsydra, fiancheggiata o no di linee parallele ⁽¹⁾ dritta o sdraiata, i triangoli riempiti di lineette trasversali, ed i rombi con cancelli e con una cornice, ma misurandoli soltanto alla stregua dell'arte greca, il che ci è consigliato dalla sua tecnica più fina e da altre ragioni, come pure dalla stessa posizione geografica: la ceramica di Rodi ci sembra che offra più d'ogni altra affinità con questa. Sono caratteristici per tale riguardo, non solo dei particolari, come i nodi nei vertici ⁽²⁾ dei rombi, o uno strano schema di palma che s'incontra due volte, (v. oltre) ma anche quelle grosse rosette a cuneo, fino alle rosette a punta, tanto comuni, nonchè un certo motivo di uncini ossia orizzontali in serie, che al primo aspetto sembrerebbe di un tipo sciupato, poco significante.

E in tal caso non ci sarebbe bisogno di ricercare nemmeno per i vasi più recenti di Lecce coi loro rigogliosi fiori di loto, altra fonte se non nei vasi posteriori della Rodi stessa ⁽³⁾. È vero che in genere gli elementi rodii non saltano tanto all'occhio, e appaiono piuttosto digrossati e trasformati, come se fossero presi già da seconda mano, oppure basati su di una civiltà simile ed affine alla rodia. E sono tanto più difficilmente percepibili ad una osservazione superficiale, in quanto che appaiono fin da principio misti con altri elementi: in corrispondenza con le varie influenze a cui era soggetta la penisola Japygia per la sua posizione molto spinta sul mare. Così p. e. gli uccellini possono essere di varia origine; basti notare che sono sempre di piccole dimensioni; le code, come in tutta la ceramica pugliese, non sono mai voltate in giù. Le stelle a raggi, in campo quadrato, l'edera, il calice di foglie dipinte, da cui sorge il corpo dei vasi, si possono forse derivare da influenza ionica.

Riguardo alla colonizzazione rodia nella penisola e nell'Apulia centrale, ove si ripete il nome Rudiae in un posto non ben accertato ancora, posso riferirmi alle ricerche sagaci di Ettore Pais, Storia d. Sic. ecc. I (*passim*). Intanto per non lasciare nessun dubbio sulla

⁽¹⁾ Cf. Tombe di Falerii, adesso Roma. Mus. Villa Giulia I stanza. Corneto Mon. d. I X, 1874, tav. X c; Ann 1877 (Helbig); XV, 1884, tav III-IV. Alcune brocche ceretane: Pottier, *Mus. du Louvre*, D 70, 73, 75.

⁽²⁾ Cf. Torzella 5, ed il vaso Rodio Louvre A 286, pubbl. nel cat. di Pottier.

⁽³⁾ Cf P. Gardner, *Ashmolean Museum*, fig 1.

esistenza propria di prodotti rodii nelle Puglie, ho creduto di illustrare alcuni oggetti, che servivano da appoggi per vasi (probabilmente di vetro o metallo) tondi e senza piedi. Quasi tutte le particolarità dei 4 oggetti ⁽¹⁾ si ritrovano riunite nell'esemplare scoperto a Rodi stesso, pubblic. da Pottier, *Vases du Louvre*, A 396; la forma della coppa di *b*, le piccole facce (non maschere) attac-



FIG. a.

cate a tre punti dell'orlo di *a*, mentre *b* invece porta delle rosette, l'ornamento >>> della coppa sul piede di *c*. I tre appoggi lavorati 'a giorno' sono rimpiazzati per comodità da tante altre lastre a rilievo, applicate al tronco centrale stesso; o più precisamente compare qui un modello un po' diverso, visibile nel modesto esemplare di Zurigo ⁽²⁾, ove le figure a rilievo adornavano il tronco, quale appoggio di un treppiedi o messo poi nella piccola cretaglia: evoluzione alquanto simile a quella che si osserva in

⁽¹⁾ *a*) Ruvo Mus. Jatta 216. *b*) ivi 226. *c*) ivi senza numero; abbiamo rinunciato a riprodurre la figura. *d*) ivi 210, nostra tavola X; la statuette conserva delle tracce di color giallo e rosso. Il *d* ha una altezza di 0,24, gli altri di 0,13.

⁽²⁾ Benndorf *Die Antiken v. Zürich*. 448. 47, tav. VIII, 89.

misure più monumentali sui marmi più recenti però di Oxford e Olympia ⁽¹⁾.

Il tipo arcaico di donna coll'acconciatura schiacciata sulle spalle in forma quasi trapezoidale, e colla mano sul petto, possiamo ammarirlo su d'un altro esemplare (*d. tav. X*). I quattro *a-d* esistono a Ruvo, Mus. Jatta, il quinto, col treppiedi, conservato a Zurigo,



FIG. b.

proviene facilmente dall'Apulia centrale, donde sia colla collezione di Piedimonte (Bullett. d. Ist., 1834, pag. 56), sia per mezzo di commercio Napolitano, tante stoviglie dell'Italia meridionale sono passate al Museo di Zurigo. Tutti si distinguono chiaramente dai simili oggetti arcaici dell'Italia centrale, pur che siano questi dovuti ad affine influenza dell'oriente greco. Dei quattro esemplari ruvesi, *d* fu certamente fabbricato in Apulia, il che risulta senz'altro dalla coppa merlata, forma comunissima a Ruvo e a Lecce, ma

⁽¹⁾ P. Gardner, *Journ. of hell. stud.* XVI, 1896, pag. 275; cf. anche l'oggetto Ciprio: *Jahrb. d. Inst.*, VI, 1891; *Anz.*, pag. 171, 4 (R. von Schneider).

non tanto conosciuta altrove. L'origine ruvese va nel *c* rilevata dalla speciale vernice bruna propria alla ceramica di questo paese. Per altro *a* si serve per le facce attaccate di certe forme fatte apposta per improntarne le copie; quindi le piccole lastre di fondo, che non bisognavano all'originale. Neppure corrisponde il tipo del viso stesso, di arte genuina arcaica, a quel poco progresso della plastica indigena, che possiamo intuire dal *d* e controllare con una terracotta leccese (Mus. prov. 235) rappresentante una dea seduta.

Conviene presentare subito un altro oggetto Ruvese adatto per illustrare l'immediata influenza, se non di Rodi stesso, certo in genere dell'oriente greco. È un cratere (Tav. X) del Museo Jatta acquistato in questi ultimi anni da Antonio Jatta e scavato nel paese stesso; ciò che del resto la pittura stessa a vernice bruna non permette di dubitare. Basta per la sfinge seduta accanto ad una palmetta di loto, riferirsi al sarcofago di Clazomenae (Mon. d. Inst. XI, 1883, tav. 53), e confrontare per altro la scodella D'Harcenville *Introduction* II 104 di una forma speciale e presa ad prestito dalla Grecia, ma comunissima nell'Apulia centrale. D'altra parte, gli avanzi geometrici o mere reminiscenze di tale stile, che ci offre il collo del cratere, ci avvertono di non attribuirli ad una età molto più antica di 400 av. C.

Tanto volevo dire con questi esempi, cioè che, se l'influsso o l'importazione rodia poteva penetrare fino alla Peucetia, allora essi dovevano tanto più e più presto verificarsi nella penisola meridionale, sebbene noi finora non ne possediamo delle prove palesi e dobbiamo contentarci di indovinare anzichè di dimostrare.

IV.

Questo è certo, che sono sempre delle classi arcaiche di vasi quelle che hanno esercitato qui la loro influenza. Anche per le foglie aguzze parallele coi picciuoli congiunti, o per il cancello a nodi, motivi entrambi prediletti per il collo, non occorre oltrepassare le classi arcaiche. E infine i tentativi di imitare delle cose figurate non lasciano a questo riguardo dubbio di sorta.

Tuttavia errerebbe chi volesse giudicare da ciò l'epoca dei nostri vasi, come ultimamente è stato fatto per alcuni di essi, tanto da farli risalire malgrado le iscrizioni, fino al VI secolo.

Ma in ciò non possiamo entrare prima di avere ben distinti i varî gruppi.

Già furono eliminate le tarde imitazioni che si estendono fin ai confini della odierna provincia di Bari. Proprio il nocciuolo di questa produzione va cercato nel cuore della prov. di Lecce (A). Quelle con rappresentazioni figurate non si trovano che in Egnazia (B) colla quale si tocca un campo già alquanto diverso di coltura, come dalla parte contraria resta per il suo speciale carattere isolato l'esemplare Tarantino (C).

In questa limitazione bilaterale della regione di coltura verso N. ed O. la torzella, oggetto discreto e disprezzato, si mostra come una buona guida; infatti Taranto non fornisce più delle iscrizioni messapiche ⁽¹⁾ come dalla parte contraria non se ne trovano più al di là di Egnazia (Fasano): sicchè il territorio di diffusione della Torzella coincide quasi perfettamente con quello delle iscrizioni dette messapiche.

In quanto alle iscrizioni già Ettore Pais ⁽²⁾ arrivò ad una simile limitazione di territorio; la quale infatti pare confermarsi sempre di più; tanto che non solo la maggior parte delle circa 190 iscrizioni messapiche ma tutte quante restino nella penisola confinata per la linea Taranto-Fasano.

Tutto ciò che s'incontra al di là di iscrizioni messapiche, è di carattere più che dubbio ⁽³⁾. Il documento di Monopoli è riconosciuto falso (Mommsen, *Unterit. Dial.* pag. 69); la breve iscrizione di Ruvo ugualmente (Pais, *Storia*, I, 384). Se certi piccoli pesi o piombini piramidali di creta che si trovano a Ruvo portano in varî esemplari ⁽⁴⁾ come timbro di fabbrica i nomi CINNAΔΕΥΣ,

⁽¹⁾ Tranne il caduceo, Mommsen. *Unterit. Dial.* Tav. V.

⁽²⁾ *Storia d. Sicilia e d. Magna Grecia* 1894, I, p. 343.

⁽³⁾ Non oserei giudicare la minor o maggior genuità di un anello posseduto dal sig. Fil. Cassano a Gioia del Colle; oggetto formato di una pietra grigia molle con una pietra dura di color nero incastonata: sull'ultima v'è inciso ΠΥΣ, sull'anello stesso, che è largo circa millim. 15, il graffito seguente:

Q E T I O R S Y M Q

⁽⁴⁾ I più sono nel Mus. Jatta; cf. G. Jatta, *Rivista numism.*, III, 1890, 359 sgg. Sono spesso scritti da destra a sinistra.

ΘΕΝΙΑΝΑ, ΠΛΑΤΥΡ, ΒΛΑ⁽¹⁾, ΕΙΟΛ., ΤΟΙΚΥΛΟΙ, ΛΕΥΚΑΝΙ, un simile pezzo di Bitonto il nome ΒΙΙΑΤΙΟΥ⁽²⁾, un altro oggetto di terracotta di simile epoca assai inoltrata conservato a Bari il nome ΛΑΥΝΤΑ⁽³⁾: tutto ciò già mostra l'ellenizzazione quasi completa dei nomi Messapici e della loro declinazione.

E non c'è da meravigliarsi se le monete che cominciano nelle Puglie di Bari e Foggia poco prima di 300 av. Cr. conservano per tutta la regione qualche traccia di dialetto. Peraltro la breve iscrizione bilingue di Canosa *II]ρατιο Τιτονο[ίου: Ρ]ratur Tituri*⁽⁴⁾ Fabretti, *C. I. L.* 2917 non merita certamente un posto fra le Messapiche; specialmente se si considera che le monete delle città portano il nome, ove non è abbreviato ΚΑ, in forma schiettamente greca: *Καννσίον*, e ciò sin dal principio del conio 320 av. Cr.⁽⁵⁾ L'unica eccezione sarebbe offerta dalla doppia situla epigrafa pubblicata da G. Patroni, *Mon. d. Lincei*, 1896, tav. XIII 2. senza distinguere le varie classi, regioni e fabbriche, e senza quindi riconoscere il tipo spiccatamente Canosino dell'oggetto in questione come pure dell'askos pubblicata nella stessa bella tavola cromolitografica. Intanto io dubito molto se l'iscrizione, ib. pag. 357, sia pure messa sul fondo prima della cottura definitiva, fosse scritta dalla medesima mano che fabbricava il vaso; poichè i tratti che si osservano nelle parti inferiori dei due pignattini, vogliono, come di solito in questa classe Canosina, imitare delle lettere⁽⁵⁾ in modo di ornamenti, o se ciò non viene ammesso senza discussione, sono certamente dipinti in modo titubante e piuttosto diverso dai caratteri epigrafici del rovescio. E col progresso di queste nostre ricerche vedremo meglio, come la civiltà arretrata della Daunia, in ispecie quella di Canosa, sin dal IV secolo av. Cr. profittava dell'in-

(¹) Notizie d. scavi, 1877, 223. Quest'ultimo è forse *Βλάτιος*; cf. Appian. *Bell. Hannib.* 45.

(²) Scritto da destra a sinistra. Nel possesso del visconte Giov. Rogadeo-Torrequadra a Bitonto. La prima lettera che è di una forma un po' dubbia, non può significare altro che Β; cf. Deecke. *Rhein. Mus.* XXXVI p. 591, 15.

(³) In possesso privato. Oggetto a forma di scatola con rilievo greco, busto di Ercole al di sopra: L'iscrizione sta appresso il rilievo, scritta da destra a sinistra.

(⁴) Cf. Nic. Colavecchio, Di una moneta di Canosa Bari 1896, G. Laterza e figli.

(⁵) Cf. i miei « Scavi di Canosa » Notizie degli scavi, 1897-98.

flusso di elementi meridionali, probabilmente Messapici sia per mezzo di importazione Leccese, sia per artigiani stessi domiciliati colà.

Certamente non è troppo probabile che gli stessi Dauni, che ancora durante il quarto secolo usavano il tatuaggio, poco tempo dopo già conoscessero la scrittura e se ne servissero con una abilità tutt'altro che da principianti.

Il fatto innegabile che le regioni delle iscrizioni dialettali o della lingua indigena quale scritta, è limitata sulla penisola nei confini sopra circoscritti, si spiega unicamente dal fatto non meno manifesto che quest'ultima regione era in ogni riguardo più inoltrata, sicchè quando la scrittura penetrava nell'Apulia centrale e settentrionale la lingua e scrittura greca già aveva preso il sopravvento. Non tanto da aspettarci molte iscrizioni greche dell'epoca recente, le quali anzi non sono colà più frequenti che nella penisola stessa: propriamente si spingono quasi tutte a Brindisi, centro primario della navigazione orientale, specialmente dopo la caduta di Taranto, e nelle sue vicinanze fin a Fasano. E se il Mommsen (*Unt. Dial.* 95) constatava che vicino a Fasano [e Monopoli] si incontrano nomi ed iscrizioni di entrambi gli elementi greci e Messapici; tale osservazione non segnava altro che i confini settentrionali della regione messapica, ben indovinati già da lui, se non che oggi possiamo escludere Monopoli e comprendere invece altri paesi più interni ed anche più meridionali.

È naturale che neppure i vasi del paese manchino interamente di iscrizioni indigene e dialettali; se ne trovano anzi così sulle Trozelle, come su altri vasi e terrecotte; ma sono tutte di data recente. Per quanto poco possiamo ardire di addentrarci nella lingua Messapica, incomprensibile in gran parte agli stessi linguisti, credo pure di poter dare quasi come sicura la scoperta del Pauli ⁽¹⁾, che l'alfabeto dei Messapî non è differente da quello dei loro parenti Locri, i quali hanno lasciato le loro tracce non solo nella omonima colonia epizefyrìa, ma anche in molti altri luoghi della Italia meridionale. « Le iscrizioni — dice Deecke, *Rhein. Mus.* XXXVI, 576 — così per la forma dei caratteri come per le circostanze che accessori del rinvenimento appartengono nel loro complesso dal IV al VII secolo di Roma », cioè 450-150 av. Cr. Ciò è tanto vero

(¹) *Altital. Forschungen* III, 162 sgg.

che questa data, punto modificata dalla nuova cronologia dei vasi attici — che non c'entrano più — si mostra piuttosto troppo alta che troppo bassa. Mi esprimo così dopo aver esaminato i rapporti esistenti sulle scoperte di sepolcri epigrafi, ed i vasi e le altre suppellettili rinvenute in essi. Le iscrizioni più antiche, oltre a quella di Carovigno (Not. d. Sc. 1884, pag. 130), non conosciuta



FIG. 13.

ancora dal Deecke, sono quelle della torzella 13 e delle monete di Baletion o Valetium ⁽¹⁾. Precisamente queste due, a giudicare solo dai caratteri, si direbbero molto più antiche di tutto il resto. E quindi se l'Head *Hist. num.* p. 142, ha ragione di non ammettere una data anteriore al 360 av. Cr. per le monete di Baletion, quali dipendenti dalle Tarantine, c'è da maravigliarsi vedendo quanto fos-

⁽¹⁾ *Βαλεθιος, Φαλεθιος*. Garrucci, *Mon. d. Ital. ant.* pag. 127, tav. 97, 1; Head, *Hist. num.*, pag. 142. Le lettere **FE** che sogliono seguire, non si sono spiegate ancora in modo soddisfacente.

sero arretrate anche nella scrittura queste contrade. Si capirebbe appena come una scrittura relativamente così arcaica si potesse mantenere in un paese senza letteratura o monumenti scritti, se non trovassimo lo stesso fenomeno anche nelle vicine città greche stesse, dove si manifestava perchè i coloni erano già segregati dalla madre patria e dai suoi progressi, e trovandosi fra barbari o nella miglior



FIG. 14.

ipotesi fra genti greche di dialetti e scritture diverse, dovevano conservarne più fedelmente i costumi e le usanze. Anche i nostri vasi stessi che offrono contatti coll'arte arcaica, ci mostrano dei fenomeni analoghi. E si noti che con tutto ciò la torzella 13 sebbene già di arte posteriore, non è affatto della decadenza, come, p. e., il n. 17 pure epigrafo, o di una tecnica diversa e recente come

il n. 16 epigrafo. Così nella più ampia ipotesi arriveremo se mai fin oltre a 400 ma senza abbracciare troppa parte del V secolo.

La prossima torzella per la iscrizione n. 9 appartiene al gruppo B, cioè a quello di Egnazia. Questa iscrizione che a prima vista si potrebbe credere un graffito del I secolo av. Cr., devesi di fronte al complesso delle altre iscrizioni, specie delle lapidarie, ritenere un poco arcaica, non esclusa la forma D (Δ) comparsa adesso nella lapide di Carovigno. Del resto appare già anche qui la predilezione Messapica pei nessi. D'altra parte non è facile per tutti di persuadersi subito, che tali prodotti dipinti dietro vasi a fig. nere, non possano, come verrà dimostrato, risalire fin'oltre al IV secolo av. Cr.: un dubbio che si rinnova facilmente per altri esemplari, senza che si possa arrivare ad altro risultato differente dal primo.

Così la torzella n. 10 colla caccia al cervo trova un riscontro nella grande anfora di Falerii Mon. d. Lincei, IV, pag. 268, fig. 127, ove in un disegno rozzamente graffito comparisce a destra un cervo colla lancia sorvolante ⁽¹⁾ nella stessa direzione (a. d.), nel campo a sinistra, separato da linee, un cavallo corrente, anche a d., con un uccello al di sopra. I cervi sono in genere famigliari alla ceramica di Narce e Falerii. Notevole però che hanno sempre la testa abbassata o almeno la cervice sensibilmente inclinata, e la pelle quasi sempre maculata, particolarità entrambe che ricordano i daini pascolanti dei vasi rodi, ove del resto pure s'alternano coi cavalli. Peraltro s'incontra un cervo propriamente cacciato e ferito nel petto su di una laminetta geometrica di Olympia; tipo diverso e voltato a sinistra, che richiede non un cacciatore a cavallo ma bensì a piedi, come se ne vede opposto al cervo (a sin.) su di un askos Canosino della classe listata nel Museo di Lecce; una classe assai recente, circa 300 av. Cr. — l'abbiamo incontrata all'occasione delle iscrizioni — che porta intanto tipi come donne degne del Dipylon ed un meandro quasi primitivo, proprio dello stile geometrico.

Non taccio che la nostra torzella adopera anche sul rovescio dei motivi antichissimi, che già descrivendola abbiamo tentato di

⁽¹⁾ Cinghiale con lancia al di sopra, su monete appule di Salapia e Arpi; pure di Asculum. Garrucci, *Monet. d. Ital. Ant.* tav. 93, n. 20; 92, n. 34.

apprezzare. Nondimeno il vaso è inseparabile da un cratere a colonnette appartenente forse alla contrada di Egnazia (Fig. 15. 16; Mus. prov. di Bari 2796). Questo cratere tinto in gran parte a colore rosso chiaro ha delle figure imitate dal greco-arcaico, ma dipinte a *silhouette* in un color biancastro; da una parte Bacco barbuto, seduto sopra una seggiola a gambe incrociate (*Klappstuhl*), sostiene un largo tralcio di vite; dall'altro due caproni che si sollevano verso la cima di un albero. Basta confrontare la foggia speciale dell'albero, derivata forse dalla 'palma' rodia⁽¹⁾, per riconoscere la medesima maniera, dovuta ad un malinteso, possiamo dire addirittura la medesima fabbrica Egnaziana, onde uscivano le torzelle figurate. E come in quest'ultima lo schema dei caproni comparisce abbreviato, senza l'albero, gli animali calati in piedi⁽²⁾, così lo schema dei galli offerto da un esemplare, quell'epigrafo, n. 9, va semplificato nell'altro e spogliato della palmetta di loto. In somma tutte queste torzelle di Egnazia, affini anche nella forma, che poi subisce anche colà certe modificazioni, appartengono quasi all'epoca del cratere a colonnette, il quale — sebbene la forma di vaso esisteva già un poco prima nella Grecia — non va collocato prima del 400 av. Cr. ed è a tale, se non posteriore epoca, che debbono scendere quelle torzelle assegnate erroneamente al VI secolo da persone che non s'incaricavano delle iscrizioni nè del materiale da studiarsi nelle Puglie.

Ma bisogna veramente dimostrare che l'imitazione non deve essere sempre contemporanea, come non lo è praticamente in Italia? Fino a quando proseguiva l'imitazione della piccola roba proto-corinzia e corinzia, e non solo ciò, ma pure in tempi più inoltrati la fabbricazione p. es. vicino Bologna di vasi a figure nere! E per soprappiù, quando non si tratta di una industria regolare, che vuole rimpiazzare i prodotti esteri originali, bensì di tentativi genuini e sporadici, di copiare alla buona ed in qualsiasi colore

⁽¹⁾ *Vases du Louvre* A 288. *Berlin. Vasen* 2941; *Jahrb. d. Inst. I Anz.* p. 135 (Furtwangler).

⁽²⁾ Così già in un vaso molto più antico di Kalymnos *Journ. of hell. stud.*, VIII, 1887, pag. 447, 1 per la poca altezza della zona dipinta, vennero calati. Il modo in che i loro piedi colà spariscono in parte nella fascia del vaso, ricorda la simile inabilità di principiante, che si osserva nei polli dipinti sulla torzella Tarantina.

delle figure nere greche sulle proprie stoviglie paesane, allora non c'entra più affatto la cronologia dei modelli. Così p. es. si vede nel Museo di Papa Giulio in Roma una pignatta rustica dipinta in modo paesano inabile con *silhouette* grecizzanti, che appartiene ad un sepolcro (n. CVIII) abbastanza recente, giudicando da un piccolo vaso (con figura rossa) che l'accompagnava. Il fatto è, come siamo



FIG. 15.

avvertiti nel medesimo stupendo Museo, che i vasi greci venivano talvolta conservati per centinaia di anni: tanto è nel sep. CXIX la differenza d'età fra l'anfora a figure nere ⁽¹⁾ e la rimanente suppellettile od almeno la parte più recente di esso. Ci vogliono delle simili premisse per l'Apulia, ove, nelle contrade più remote dai centri di civiltà come nella Daunia, i vasi arcaici, sia gli originali

⁽¹⁾ Le grandi coppe invece sembrano posteriori od almeno di fabbrica inferiore.

stessi o copie delle loro dipinture, pare siano giunti da seconda mano, probabilmente per mezzo del commercio Leccese.

Abbiamo illustrato ultimamente un esempio di pittura assai primitiva delle Puglie centrali, applicata ad un cratere a campana, forma recente nella ceramica greca, ma resa qui in lavoro rozzo e rusticano (¹). In un cratere di forma più antica (Fig. 17, Bari, Mus.



FIG. 16.

prov. 3477), probabilmente di provenienza Egnaziana, si vede sulla vernice nera, senza lucido, cattivissima imitazione della tecnica greca, dipinta in color bianco — come nel suddetto cratere rosso — la figura di un giovane attingente da un grosso cratere: tutto, perfino al cratere, dipinto in color bruno, di stile arcaico ben imitato anzi talquale copiato al meglio, come sul cratere rosso: e come là l'ornamento del collo, fogliette appuntate verticali coi picciuoli

(¹) Notizie d. scavi, 1896, p. 540. Vogliono che questo vaso detto prima di Ceglie Messapica, provenga da Egnazia; io ne dubito molto, per ragione della tecnica.

congiunti, così qui il meandro dell'orlo tradisce che si avevano avanti agli occhi dei vasi più arcaici e meno ⁽¹⁾.

Si associano al detto cratere altri vasi di Egnazia, tanto per la policromia incominciata — sempre col bianco predominante — quanto per i modelli evidentemente arcaici od almeno dipinti con figure nere.



FIG. 17.

Così p. es. una lekythos conservata prima da Barone, pubblic. da Fel. Gargallo-Grimaldi: su la pittura di un vaso greco inedita, 1 tav. ⁽²⁾ (Cf. Panofka, *Arch. Zeitg.* VI, 1848, pag. 190): una sirena — corpo di uccello con semplice testa di donna — fra due colonne ⁽³⁾, dunque una copia più o meno fedele di quelle lekythi attiche menzionate in Not. d. scavi, 1896, pag. 535, 6, di cui un esemplare proviene dal medesimo paese della contrada Brindisina. Una hydria polycroma di Egnazia è descritta nell'*Arch. Zeitg.*, VI, 1848, pag. 190, 12. Un cratere di forma appula posteriore, che si vede nel Museo di Lecce, mostra Pane che fa il pastore di porci; un altro vaso una danzatrice, ecc.; tutto dipinto principalmente in bianco. Questa tecnica proseguiva nella penisola, profittando ora-

(1) È da confrontarsi coll'ultimo cratere, quello di fabbrica greca, Firenze, Mus. Arch. (n. 1825): vernice lucida; orlo: meandro arcaico su fondo bianco; collo: rosette di punti. Sul corpo una zona di scacchi fini su fondo naturale l'iede: foglie raggianti. - Dalla parte superiore della nostra figura il colore bianco se n'è andato.

(2) Napoli 1848, 8°. Stampa e cartiera del Fibreno.

(3) Fra ciascuna colonna e la sirena vi è aggiunta una civetta seduta sopra un ghirigoro.

mai dal sistema greco adottato, di coprire il fondo intiero di color nero. E si comprende che tal sistema di dipingere delle *silhouette* con pieno pennello su qualsiasi fondo, era più comodo che il risparmiare le figure a contorni, un' arte difficile, che malgrado l'importazione Attica esistente anche a questa costa, non veniva, credo, si presto adottata. Non devesi quindi meravigliare delle *silhouette* continuate in un colore o nell' altro, quando non mancavano più ad Egnazia dei vasi a figure rosse. Bisogna inoltre notare, per l'epoca delle torzelle figurate e dei vasi contemporanei d' Egnazia, che, a parte quelle lekythi quasi deviate e probabilmente importate dalla regione più meridionale, i vasi greci, che si trovano colà, sono tutti dello stile sciolto e quasi rilasciato, mentre l'importazione attica a Rugge, cioè nel centro greco della penisola Messapica, comincia già collo stile severo ⁽¹⁾, e d'altra parte, quella che si vede a Ruvo, l'uno centro della Peucetia, comincia un poco più tardi, ma sempre prima della classe che s'incontra a Egnazia. E v'è qualche ragione di credere che i belli vasi attici di Ruvo non passavano la spiaggia di Egnazia oppure il porto di Brindisi, il quale nel V secolo non ci entrava per la navigazione se non per la sola adriatica, che era allora di importanza limitata; e se il porto eccellentissimo di Brindisi, il migliore dell'intera costa orientale, non ha potuto farsi valere prima del III secolo, in parte per la rivalità e superiorità di Taranto, in parte forse per la poca ospitalità delle spiagge Peucezie e Daunie, riflettente nei miti dell'ultima, allora Egnazia c'entrava ancora meno.

Ma se mancarono nel quarto secolo le relazioni transegeiche, v'era sempre, per fornire suppellettili di tipo arcaico, anche nei bassi tempi, un'altra regione più vicina, dico la Magna Grecia, le colonie del Golfo di Taranto ed altre. È vero che Locri e Crotone, i popoli più affini ai Japigi, non hanno dato ancora alla luce degli oggetti caratteristici per le rispettive relazioni. C'entra invece *Caulonia*, ove s'incontrano dei mattoni epigrafi della fabbrica dei *Εράριοι* ⁽²⁾. Una volta aggiunti a tal punto, osserveremo che il gruppo del cervo assalito dalla belva, dipinta in guisa assai arcaica su d'un vaso peucezio oppure forse egnaziano (Notizie degli scavi, 1896,

⁽¹⁾ Anzi coi vasi a figure nere

⁽²⁾ Kaibel, *Inscr. gr.*, 2401 sgg. Orsi, *Notizie d. scavi*, 1891, pag. 69.

p. 543), s'incontra, su d'un oggetto di terracotta a Caulonia ⁽¹⁾, sebbene in quella composizione più recente conosciuta dalle monete di Velia. Poi la torzella d'Egnazia dipinta colla caccia al cervo va confrontata colle monete di Caulonia stessa e ciò forse più giustamente che coi vasi antichissimi, menzionati da noi con riserva e piuttosto quali coefficienti; poichè in quell'antichissima arte dipendente o no dall'importazione rodia, i cervi sono propriamente del tipo pascolante e di pelle maculata, mentre sulle monete di Caulonia il cervo seguito da Apollo, o cammina con la testa alzata come sulla torzella — c'è anche un albero sulle monete — o scappa, ciò che è meno comune. Non importa che la figura di Apollo camminante a lungo passo, nel principio del conio non fosse ideata da cacciatore e brandisse il ramo in un senso ben diverso. Il confronto, a mancanza di analogie più strette, non sembra fuori di luogo, in quanto lo sviluppo dei tipi monetari seguiva le medesime leggi delle altre classi di monumenti. Così viceversa per gli antefissi di Caulonia comunicati dall'Orsi, che ripetono tal quali i tipi monetari di Taranto; non vorremmo decidere da che parte stesse la priorità, se dagli incisori o dai figulini; nel caso attuale, ambedue, s'intende, di Taranto, dall'arte della quale città fiorentissima nell'epoca di quegli antefissi, dipendeva l'arte fittile della vicinanza. Rivolgendoci ora alla torzella, si osserva facilmente che il cavaliere che segue nel secondo quadro il cervo, rassomiglia più a certi tipi delle didrachme Tarantine che a qualsiasi altro monumento; e di sicuro nella vita meschina di quelle contrade appule, vuote di monumenti d'ammirarsi, i tipi monetari, specie se conati chiari e spiccati come quelli bellissimi Tarantini, lasciavano facilmente le loro impressioni.

E questa considerazione ci mostra forse la strada per spiegare

quei segni  dipinti grandi sulla torzella n. 9 presso lo schema

dei due galli; tanto che sarei disposto ad interpretarli quasi in modo di una leggenda monetaria. Vale a dire che, mentre dei nomi inscritti alle due figure umane difficilmente si indovina il senso, quel nesso invece messo sul rovescio a tratti grandi e svelti, deve aver

⁽¹⁾ Not. d. scavi l. c. p. 63, 5

qualche significato personale, come i nomi dipinti largamente sulle torzelle n. 13-17, e su altri vasi meno significanti della medesima regione ⁽¹⁾, iscrizioni che, dipinte dal fabbricatore stesso, non sono riferibili ad altra persona. L'iscrizione presente, essendo un nesso, allora dunque comprensibile ad un ambiente più o meno esteso, non poteva riferirsi ad un individuo, sia al fabbricatore o al donatore, ma bensì al paese, oppure alla nazione della fabbrica. E non saprei indovinare un'altra soluzione del nesso che ΙΑΠΥΓΩΝ, ΙΑΠΥΓΙΑΣ o qualche cosa di simile, corrispondente nella lingua messapica. Mi sembra che lo schema dei due galli aggruppati accanto ad un ornamento sia qui adoperato a guisa di uno stemma. E chi sa se era questa la prima volta che si commetteva tale usurpazione, considerando almeno i fatti ai quali si voleva con ciò accennare. I Tessali nella città Crannon solevano dipingere al di sotto dei loro documenti προξένων come stemma della città, τὸ παρόσημον αἰετὶ πόλεως, due corvi con un piccolo carro al di sotto, riferibili a certi fatti del mito o culto locale (Antig. Car. *mirab.* 15). Lasciando da parte il carro sacro, che possiamo rintracciare anche nelle usanze appule, rilevo solamente il fatto che le monete di Crannon ci offrono sul carro oltre ai due uccelli un'anfora con manichi alti, appuntati con rotelle, se non mi trae in inganno il catalogo Mus. Brit. Thess. II 13. 14; forma ben diversa dalle solite 'diote' della numismatica ⁽²⁾. L'anfora stessa manca di forme caratteristiche; ma l'esistenza di quei manichi su monete del V secolo a. C. non sarebbe fortuita, viste le varie relazioni dei popoli Japigii colle contrade di Epiro e della Grecia settentrionale, le quali verranno da me esposte in un altro articolo; basti ricordare che una parte del popolo Brindisino, i Bottiaei, abitava — secondo Antioco di Siracusa (V sec. a. Cr.) sul golfo Termaico ⁽³⁾. Poi c'entra un'altra considerazione. La città appula *Graxa*, il cui posto è oggi quasi accertato essere presso Fasano ⁽⁴⁾, cioè proprio nella vicinanza di Egna-

⁽¹⁾ Fabretti, Supplem. III, 473. 471 456. 162 543 (Mus. Lecce)

⁽²⁾ Mi esprimo con qualche riserva su questo fatto, osservato da me ultimamente, quando mancava l'opportunità di verificarlo colle monete stesse.

⁽³⁾ Cf. per le relazioni continuate con quelle regioni la iscrizione scolastica di un uomo chiamato Θρηξ a Brindisi: Kaibel, *I G* 862, d'altra parte quella di un Brindisino a Dodona.

⁽⁴⁾ Ove quelle monete si trovano in grandissimo numero, come già aveva notato il Garrucci p. 119.

zia, conia talvolta sulle sue monete due aquile ⁽¹⁾, non contrapposte ma a coppia l'una accanto all'altra; accennando probabilmente al mito di *Crannon* o ad uno simile, secondo il quale due soli corvi solevano esistere in quella città tessala ⁽²⁾. Il nome stesso della città va paragonato con *Γραῖοι*, *Γραῖς*, *Γραῖι*, *Graeci*.

Non possiamo quindi dubitare che coll'iscrizione in questione l'oggetto fabbricato vuole gloriarsi del paese o della nazione *Japygia*, adoperando, per la prima volta o no, lo schema greco dei due galli nel nuovo senso di uno stemma, riferibile forse ad una tradizione, forse anche — il conio colà non essendo ancora in esistenza (comincia circa 300 av. Cr.) — riferibile possibilmente ad una città appula, la quale potrebbe essere la stessa Graxa: il tipo presente, quantunque più araldico del monetario di Graxa, non si prestava per la sua larghezza al campo tondo delle monete; inoltre lo schema greco, copiato tal quale, avrebbe facilmente dato l'idea di due uccelli combattenti anzi che di compagni.

Ma anche rivolgendosi alla parte contraria, cioè verso la Magna Grecia, le monete della vicinanza di Fasano possono gettar della luce sulle varie relazioni di questa contrada. V'è un buon numero di monete appule che presentano il nesso *TA* ⁽³⁾ e che in mancanza di altri esemplari col nome intero, vengono riferite ma erroneamente a *Matiolum* o qualche altra città il cui nome incomincia con la sillaba *Ma-* o *Na-*. Ora senza voler prevenire gli studi più speciali di altri, posso accertare, che quelle letture sono assolutamente ingiustificate, e che, malgrado che l'asta orizzontale sia tirata talvolta un poco addietro, il Minervini, *Bull. Nap. I*, tav. VIII, n. 6, pag. 130 aveva perfettamente ragione di sciogliere il nesso in *ΓΝΑΨΙΩΡ*.

Ora è molto notevole il tipo che incontriamo su queste monete d'Egnazia. Vi appare — come rovescio di un busto d'Ercole o testa di Pallade — un leone seduto, il quale colla zampa tiene alzata una lancia che addenta ⁽⁴⁾; la lancia poi è chiaramente spez-

⁽¹⁾ Garrucci, tav. 96, 2 segg. *ΓΡΑ* e talvolta *KPH* inoltre.

⁽²⁾ Teompompo presso Antig. l. c. ed altri.

⁽³⁾ Garrucci, *Mon. d. Ital. ant.* tav. 95, 43, sgg., pag. 119.

⁽⁴⁾ V. Catal. d. Mus. Brit., *Italy*, 1873, pag. 141. Mullingen, *Sylloge*, pag. 15, e Garrucci, tav. 95, 43, pag. 119, non hanno riconosciuto il motivo, il quale è chiaro talvolta sulle loro tavole stesse, p. e. Mill III, 15; Garr. 94 17.

zata a destra, probabilmente da un morso; ciò che voleva accennare alla forza delle mascelle (*γνάθος*) con allusione al nome della città. Se poi in due altri paesi della contrada, Venosa e Ruvo ⁽¹⁾ s'incontra — più raramente — lo stesso tipo sulle monete, ma nell'uno (Venosa) la lancia senza il brando, nell'altro senza lancia affatto, sicchè non si capisce più perchè la zampa sia alzata verso la bocca: si vede chiaro che questi sono posti secondari, situati nell'interno della regione, ove il conio andava a diffondersi, partito propriamente da Egnazia. Ora è conosciuto il simile motivo delle monete di Panticapeo ⁽²⁾, se non che colà il leone che addenta la lancia, ha nel principio del conio corna ed ali, degli attributi che si perdono in seguito. Ma nessuno crederà, dopo quello che abbiamo esposto sopra, che Egnazia comunicasse direttamente col Ponto Euxino e colla Crimea. Anzi la presenza del tipo di Panticapeo, d'una colonia Milesia, serve ad illustrare le relazioni della Magna Grecia con Rodi e Mileto, il di cui commercio passava per le colonie situate nel golfo di Taranto.

V.

Un contrasto brusco e impressionante con tutti i vasi finora considerati, ci offre la torzella del Museo Leccese, che porta sul manico l'iscrizione ΨΑΡΟΑΣΝΘ (Tav. X). Già la vernice lucida che la rico-

L'esemplare Egnaziano, che si trova nel monetario del Museo di Bari, mostra chiaramente che l'oggetto — preso erroneamente per una clava dal disegnatore (Garr. tav. 95, 43) — doveva passare a traverso la bocca, e che a destra un pezzo di lancia pende infranto. In quanto alle altre due città pugliesi, qualche volta forse la presunzione errata e il punto di vista preso troppo basso pel disegno, hanno causata una posizione troppo alta del bastone; seppure il tipo passando da un paese all'altro non fu frainteso; p. e. Venosa, Garr. tav. 94, 18, rettamente invece 94, 17.

⁽¹⁾ Se Millingen, *Syll.* p. 15 ha interpretato bene i due esemplari (coll. Waddington e Gab. Copenhagen)

⁽²⁾ Cf. P. Garlner, *Types of gr. coins*, VII, 42. Brit. Mus. *Cat. Thrace*, pag. 4. Non bisogna, come fanno alcuni (anche il Furtwangler nel *lex. d. Roscher v. Gryps*) chiamare quest'animale *Louengreif*, termine che include due sbagli; 1) manca la particolarità essenziale e caratteristica del grifo, la testa d'uccello; 2) tutti i grifi dell'arte classica alati o no, hanno il corpo, ove sia espresso, a forma di leone.

pre, e la sua piccola dimensione, e forse più la decorazione tanto rigogliosa quanto originale, le assegnano un posto speciale ed isolato. Nessuno veramente può considerare senza piacere questi calici di fiori, palmizi e tralci, messi capricciosamente, e in mezzo ad essi il giuoco delle rane e delle anitre, una specie di acquario, che per l'immistione di spirali e per la loro applicazione capricciosa a guisa di ghirigori, acquista un carattere anche più strano. Tutto è prima graffito con diligenza e dipinto, poi, con color bianco che in pochi luoghi si è distaccato. È questo un capolavoro della fabbrica di Rugge (dove fu trovato) nel quale pare che irrompa al fine il gusto indigeno, come possiamo intuirlo un poco dai vasi di fiori dipinti in qualche tomba del paese, ed in altre tracce smarrite, oppure in forme meno pure nella più recente ceramica di Canosa, insomma dovunque la molesta e severa disposizione geometrica viene abbandonata, accettandosi dal greco pochi ornamenti. Chi specialmente consideri come i più recenti vasi Canosini, tanto gli askoi policromi a fresco ⁽¹⁾ (sul fondo bianco), quanto quei doppi askoi e le doppie situle senza intonaco ⁽²⁾, si compiacciano di spargere sul ventre dei vasi i loro antichissimi segni bizzarri, ma sempre misti con elementi tardi, italo-greci: malgrado l'eleganza della nostra torzella, calcolando il gusto inoltrato della penisola, non potrà disconoscere una parentela fra questi due paesi. V'è insomma un elemento comune che non si può derivare dal greco, ma che ci rimanda in ultima analisi all'oriente, come le forme stesse dei vasi, che in quell'ultima epoca compaiono a Canosa, spotestando le classi geometriche. Può sembrare strano che si diano tali cenni a proposito di una classe così inoltrata. Ma questa punta, che fa un'epoca remota in una recentissima, la conosciamo dalle iscrizioni e dai tipi figurati dei vasi.

Se nei dettagli di questa torzella troviamo già qualche parentela coi motivi ornamentali colla grande arte della Magna Grecia, in ispecie anche oreficeria Tarantina, come si può oggi studiarla nella grande coppa di Bari, ciò non deve maravigliare tanto dopo gli appoggi avuti per la cronologia. Poichè la pittura paesana a *si-*

(1) Ved. Biardot, *Les terres-cuites grecques funèbres*, Atlante tav. 40-44.

(2) Ved. esempî nei miei 'Scavi di Canosa' (Not. d. sc. 1897) e Mon. d. Linc. 1896 tav. III.

lhouette, raggiunta una certa abilità e perfezione, doveva o spontaneamente fondersi con la maniera greca più del tempo, o rinunciare del tutto alle figure. L'una e l'altra cosa avvenne. Questa differenziazione la trovo da una parte nelle anfore greco-appule più o meno grandi, le quali adoperano ricchi ornamenti a colori pastosi per il collo ecc., e specialmente in quelle che presentano figure bianche in una edicola; dall'altra parte in quel genere che primo si chiamava roba di Egnazia e che dopo l'introduzione e relativa imitazione della vernicetta nera dominò su tutta la penisola ed anche più. L'opinione ovvia sarà che la seconda classe seguisse la strada prescritta dalla prima, cioè dalla ceramica superiore di Taranto ecc. Bisogna intanto tener conto anche del caso contrario, che cioè l'arte della Magna Grecia introducendo quel bianco, e tutti gli altri colori, si annessesse meno direttamente all'uso arcaico, che forse ad una pratica locale del paese, basata o no sui prodotti corinzi importati da Coreyra o su altri influssi di indole arcaica. A questa ipotesi o meglio impressione mia personale, che pronunzio con ogni riserva e salvo studi più ampî, mi inducono le seguenti ragioni: 1) La presenza di certe grandi anfore rozze esistenti ad Oria, che col loro intonaco bianco ed ornati semplici rossi (cancello, punti) mi ricordavano quelli dell'antico Latium che si vedono a Roma, nel Pal. dei Conservatori ⁽¹⁾. 2) I vasi figurati d'Egnazia sopra illustrati dipinti in bianco, rosso e bruno, che anche ad un esame il più minuto non rivelano alcuna traccia di contatto con quella ceramica di lusso fiorente nei centri della Magna Grecia; ma unicamente degli influssi arcaici e magari quelli di tipi monetari. 3) La permanenza non interrotta di siffatta tecnica nella penisola, onde dipendono tutti i simili prodotti pugliesi. — La stessa Egnazia non ha mai dato alla luce esempli così perfetti ed originali come la torzella inser. *Ψα-ρρα* , proveniente dal centro greco-messapico, se non forse qualcuno fabbricato a Taranto ⁽²⁾ che si trova colà accanto alla roba provinciale. Poichè è pur troppo certo che Taranto, una volta impadronitosi anche di questa tecnica, ridusse presto le fabbriche provinciali alla condizione di imitatrici, che si vede ormai ripetere le forme scan-

⁽¹⁾ Stanza d. terrecotte.

⁽²⁾ Cf. Museo prov di Bari, n. 2736 da Egnazia coll Colucci-Pinerola, n. 2468 da Taranto.

nellate metalliche di crateri con manichi a nodo, calici con manichi distanti, brocche, langelle, piccoli skyphoi, tutto nero tranne qualche ramo di foglie o grappoli bianche e gialle, con una stretta stria rosso-vino, raramente con una maschera o figura bianca o policroma. Una diramazione passata all'Italia centrale, sembrerebbero quei piatti iscritti in latino arcaico con *pocolom* ed il nome di una divinità ⁽¹⁾: se non che le due brocche, l'una dovuta a Helbig, *C. I. L.* IX n. 258, di tipo spiccatamente Taranto-Leccese, l'altra probabilmente simile ⁽²⁾ ci ricondussero alle contrade Japigie del III secolo in poi.

Non manco finalmente a notare che qualcuno di questi vasi neri dipinto in bianco e giallo, porta un'iscrizione messapica; è quello frammentato descritto dall'Henzen, *Bull. d. Ist.*, 1859, pag. 213, trovato in una tomba insieme con quel frammentato vaso di pietra, egualmente epigrafo, (v. *ibid.*) che dal carattere quasi arcaico dell'iscrizione Messapica sarebbe facilmente stato assegnato al IV secolo o più. Quello dipinto pare essere stato simile al cratere Bari Mus. prov. 3199 proveniente da Francavilla-Fontana, contrada di Oria, dipinto goffamente in bianco e giallo con un cavaliere e sul rovescio d'un Amorino, e di viti da ciascuna parte. Uno skyphos nero mal verniciato con iscrizione messapica, Fabretti 2987. (Cf. anche sopra p. 235, 1).

Invece l'urceolo senza ornati, probabilmente nero, trovato a Rugge 1888 (*Not. d. Sc.* pag. 715) porta evidentemente una iscrizione greca ⁽³⁾ votiva:

ΗΡΩΙ ΟΑΓΧ

A

riferibile all'eroe *Oaxes* ⁽⁴⁾ oppure *Oaxos* ⁽⁵⁾ della città Uxentum che malgrado la scrittura diversa delle monete ΑΟΙΕΝ oppure

¹⁾ Cf. Jordan, *Ann. d. Ist.* 1884, p. 7, n. 4 sg.

⁽²⁾ *Ann. d. Ist.* 1 c

⁽³⁾ La pubblicazione nelle *Notizie*, fatta da una impronta a stagno, offre ΗΚΩΙ, differenza di poco momento, essendo l'iscrizione graffiata nella creta. Pare esservi una certa mescolanza dell'alfabeto greco col messapico; onde la forma R ed il X = Σ fievole (cf. Pauli *Altital. Forsch.* III 162).

⁽⁴⁾ Figlio di Apollo, Philosteph nel *Serv. Virg. Ecl.* I, 66

⁽⁵⁾ Steph. B. (dietro *Xenion*)

OIAN⁽¹⁾ non può nascondere l'affinità colla *'Oaxos* Cretese. Questa iscrizione si trova al di sotto, sul fondo del vaso, scritta in cerchio in modo da lasciar l'A isolato. —

La distanza di tempo fra l'ultima torzella ed il resto diminuisce ancora se facciamo un esame degli esemplari severi e geometrici (n. 4, 6, 7) relativamente alle loro località.

Oria, famosa come rocca antica dei re Messapii, e dove si entra con la più reverente aspettativa, non ci offre che una meschina delusione. Oltre alle trozelle menzionate (ved. n. 4) non si trovano là se non quei vasi neri scannellati o no, imitazioni delle forme Tarantine, con brutta vernice, alcuni dipinti, in bianco e giallo con motivi ornamentali (testa di donna, viti amorini) goffamente copiati dai grandi vasi italo-greci. Un cratere a fig. rosse di fabbrica provinciale⁽²⁾ non cambia lo stato delle cose, perchè nel medesimo sepolcro si trovò una moneta (asse) della famiglia Scribonia, colla quale caschiamo addirittura al II secolo a. C.⁽³⁾. Tutte le notizie di scavi⁽⁴⁾ ci lasciano intravedere la solita roba nera comune con pittura bianca o senza. Non sono pervenute al piccolo museo, e duei quasi per fortuna, sebbene fosse fra loro qualche torzella (Not. d. sc. 1877, pag. 129, sopra p. 206, 1). L'unica cosa che attirava la mia attenzione, oltre una lancia lunga 3 metri (Not. d. sc. 1877, pag. 335) e alle monete di rame del paese, tipo del resto conosciuto, erano le grosse anfore da acqua già accennate. Questi ultimi utensili della vita usuale, immuni, per quanto mi sembrava, dal contatto greco, potrebbero venire da sepolcri più poveri, e non precisamente da quelli ai quali appartenevano le iscrizioni lapidarie che si ammirano colà. Ma in genere non ardisco separarle dalle altre scoperte riunite nel museo. Ora poichè le monete stesse di Oria cominciano soltanto dal-

(¹) Garrucci, tav. 97. Cf. B. Nogara, *Iscriz. Etrusche e Messapiche* p. 31, 4. Per il nome di famiglia o d'individuo però l'iscrizione sepolcrale Maggiulli n. 40: *Tabara Oaxi*.

(²) Not. d. Sc., 1877, pag. 98.

(³) Si deve trattare dello Scribonio maggiore (a. 200 a. C.: Babelon *Monnaies d. la Rép. R.* II, pag. 427, 2), poichè il minore, vissuto verso la fine della Repubblica (ib. pag. 426 ff) non coniò che denari.

(⁴) Not. d. sc., 1877, 1878, 1881, pag. 249.

l'anno 217 (fino all' 89), resta la seguente alternativa: o i sepolcri più antichi non furono ancora trovati, seppure non furono distrutti perchè situati più in alto nella zona del castello e delle odierne fabbricazioni; oppure tutta la gloriosa antichità di questa presunta residenza è di data recente. Ora è vero che il Pais, Storia I, 550 ha dimostrato in modo conclusivo che l'antichissima Oria od Uria dei Messapii meridionali, era situata sulla spiaggia del golfo Tarantino. Però si sente parlare di questa prima Oria ancora nel 171 a. C. quando la presente già esisteva. In tutti i modi diviene così più probabile quel che indicano i rinvenimenti del luogo, che l'acropoli ammirata da Strabone non avesse allora più di 300 anni, e magari fu fondata e fortificata in questo punto importante dell'« istmo - Taranto-Brindisino dopo la caduta della dominatrice Taranto (272). Certo è che il re dei Messapii menzionato da Erodoto colla residenza Oria o Uria e con cui gli Ateniesi del V secolo stringevano dei trattati, non può in questo luogo aver dimorato.

Ceglie Messapica (cfr. Torzelle 6-7), ci si fa innanzi con pretese minori, un paese che nemmeno ha coniato delle monete. La sua situazione geografica non è così importante come quella di Oria e — dalla parte contraria, settentrionale — dell'elevata città di Ostuni, posta quasi sul mare. Che essa una volta era cinta di mura, lo sappiamo fortuitamente da buona tradizione; mentre per gli altri due paesi lo possiamo senz'altro presumere. Degli scavi in qualche modo sistematici non si sono fatti mai. Giudicando dalle informazioni prese sul luogo, pare vi si trovino soltanto vasi recentissimi, raramente con uno Messapico vicino ⁽¹⁾, mentre le monete della Magna Grecia che s'incontrano colà in possesso privato, sono spesso di un'epoca anteriore. Lo stile severo della torzella trovata colà già è stato da noi apprezzato.

⁽¹⁾ Questo sarà il senso della descrizione data dal Janelli (cf. Mommsen, *Unterit. Dial* pag 63, 12); poichè 'rozzamente lavorato' chiamano i rapporti antichi degli scavi ogni vaso senza vernice con semplici ornati, senza che si debba pensare a creta lavorata senza ruota. Per la torzella n. 7, le circostanze di rinvenimento sembrano analoghe. Essa fu trovata da me vicino a molti vasellini recentissimi di vernice cattiva, in fondo di un magazzino, dove il tutto giaceva trascurato provenendo evidentemente da un rinvenimento fortuito. Riguardo al Mommsen-Janelli cf. anche Bull. d Ist 1834, pag. 55.

VI.

Torzelle arcaiche e primitive.

Invano si sono finora cercate nella penisola tracce di uno stile anteriore a quello da noi illustrato, la cui epoca difficilmente penetra molto addentro al V secolo a. C. Di classi geometriche o forse



FIG. 18.

ancora più remote, come ne ha raccolte il Viola in mostra così istruttiva e quasi completa nel Museo di Taranto, pare che qui non si siano per nulla accorti, o non le abbiano giudicate degne di conservazione. L'unico vaso propriamente geometrico, una fina tazza con manico alto biforcuto (Lecce, Mus. prov., 71), anche senza l'indicazione 'Canosa' che potrebbe essere erronea, l'attribuimmo, senza esitare, alla regione, o almeno all'arte settentrionale ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Il materiale ed il lavoro sono di una finezza straordinaria per Canosa; ma per la forma ed il disegno resta il vaso nel Sud assolutamente isolato.

Un solo vaso, Lecce 340, (Rugge) Fig. 18, merita speciale considerazione. Esso ci mostra la torzella in uno stadio non ancora sviluppato, con rotelle soltanto alle punte dei manichi. La creta grigia sabbiosa non è ancora quella che vediamo generalmente adoperata nelle fabbriche di Rudiae; la pittura è in un bruno scuro. Ma già questo esemplare tradisce l'influenza greca, non solo per le foglie che irradiano dal fondo in forma di calice, ma anche per la decorazione puramente orizzontale di strie larghe e fini alter-



FIG. 19

nate, in cui però sono inseriti dei segni minutissimi, che nella loro irregolarità rassomigliano ora a cerchietti ora piuttosto a triangoli o ad un D (alt. senza manichi 0,19).

Non manco di notare che da questa torzella è inseparabile un'altra nello stesso museo (133), la quale evidentemente per isbaglio, porta l'indicazione 'Canosa' Fig. 19. Ad un esame attento l'argilla si mostra identica, malgrado il color rossiccio che essa ha preso, sia per cottura più forte o sia per altre circostanze, e cui male si adatta la pittura in color rosso e bruno anche esso. La forma è più inoltrata, essendo al corpo — di simili proporzioni — aggiunti i manichi con due paia di rotelle ed un piede, di profilo semplice,

piuttosto arcaico. Peraltro accorda perfettamente la disposizione delle zone, il tipo delle foglie fine e spesse alla base, e specialmente la serie di piccolissimi segni (sul collo e sul corpo), segni che qui, invece di essere vuoti, sono riempiti, avendo la forma di foglietta di edera. Dei motivi nuovi sono, nel campo incorniciato, il meandro arcaico e le rosette di punti circondate da cerchi.

Un'altra torzella di forma tarchiata ed arcaica, del resto più piccola del rimanente, anche questa colle sole rotelle superiori, ed ornata di semplici linee orizzontali (intramezzate in una zona di scarse lineette di sbiego), di disegno bruno e creta rossiccia, esiste in un'altra contrada, nella piccola raccolta del Municipio di Foggia. Per la mancanza assoluta di tale classe nella Daunia, la presenza di questo vaso avrebbe qualche significato, qualora fosse accertata la sua provenienza da uno scavo locale. Ma conviene osservare che questa raccolta, che apparteneva ad un dignitario del clero, non ha affatto carattere locale, comprendendo molti acquisti di Ruvo, ed in genere della provincia di Bari, per la quale via è capitato colà anche un vaso in forma di bicchiere, a due manichi, di fabbrica spiccatamente leccese od almeno meridionale.



FIG. 20.

Ancora un passo indietro verso l'origine della torzella ci portano altri 3 vasi del Museo Leccese, N. 322, 352, 78. La forma fondamentale è la conosciuta; l'angolo del manico sta per raggiungere il completo aguzzamento, il quale probabilmente si verificò

poi nella sua interezza insieme colla applicazione della rotella, procedimento forse ispirato a modelli metallici, per cui la rotella figurerebbe la cerniera entro la quale girerebbero i due stinchi. In una forma meno precisa e più rilasciata si riscontra questo prototipo nel vaso 2945 Mus. prov. Bari (Fig. 20), che presenta in quadri dipinti, in un modo non meno trascurato delle clepsydre incrociate, mentre sulle spalle compaiono dei rombi a cancelli. Le due tazze o pignatte Leccesi sono uguali e sono nel tempo istesso di provenienza Ruggina, la quale è indicata sopra una di esse (352). Nel campo che si distacca con cornici forti verticali, abbracciando il collo, alcuni cerchi concentrici, a distanze regolari, tirati senza compasso con un punto nel centro, circondati da punti: particolare quest'ultimo caratteristico per la regione, ove il principio geometrico non si conservava mai con tanto rigore. Attorno al collo girano dei piccolissimi cerchi con un punto dentro.

Rivolgendo poi un'altra volta lo sguardo all'oggetto di Fig. 18, si trova che concorda con esso in ogni parte essenziale, della forma e del sistema decorativo, il vaso Lecce, N. 78, Fig. 21, se non che il campo è diviso (in senso orizzontale) e che dei piccoli rombi affilati prendono il posto dei cerchietti, i quali ricompariscono però sul labbro del vaso (¹). Perfino delle piccolezze, come la pittura dei manichi con dei gruppi di tre lineette trasversali, vanno d'accordo, mentre l'arco solito al disotto, qui non trovò posto, perchè è traversato da una fascia principale del vaso. Di fronte a tali somiglianze — anche l'argilla è identica ed il color bruno cupo del disegno corrisponde — piccoli dischetti sovrapposti in plastica al manico, non bastano a costituire una rilevante differenza di località, ad onta che l'etichetta porti 'Canosa'. Questi dischetti attaccati, — eredità antichissima, la quale nella Grecia propria, si è conservata più a lungo che altrove, credo, in Beozia, — compaiono è vero più frequentemente nella Daunia, cioè nei paesi più arretrati. Si noti però che nella regione settentrionale sogliono essere dipinti, ma per quanto ho potuto osservare, mai incisi come qui. In Canosa non si trovano vasi approssimativamente simili a questo gruppo, e sarebbe eccezionalmente notevole, che un vaso di fabbrica leccese fosse scavato in Canosa, e poi, senza aiuto archeologico,

(¹) Sulla fotografia non visibili

fosse di nuovo ritornato alla sua pristina origine. Ruvo e Canosa, come i luoghi più famosi di scavi, dovevano già servir nel commercio come nomi di raccomandazione, anche per oggetti trovati forse a un'ora di distanza dal Museo.

Questo gruppo di vasi si dimostra sotto ogni aspetto anteriore alle torzelle. Non v'è alcuna traccia dell'introduzione degli elementi vegetali, sebbene i geometrici stiano già per appassire. I corpi dei vasi non hanno ancora piede o l'hanno appena sensibile.

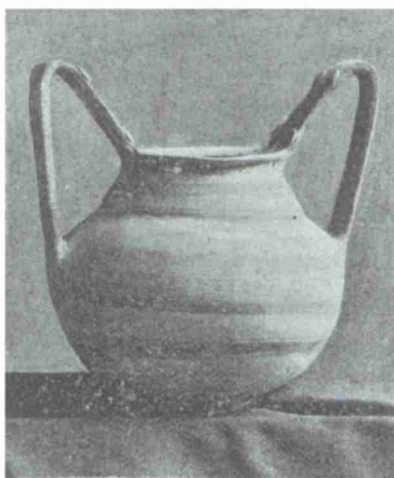


FIG. 21.

Notevole poi la forma delle labbra. Mentre questa nei vasi leccesi esaminati, e non solo nelle torzelle, sporge dal vaso orizzontalmente e resta sopra come un cerchio schiacciato di metallo, sicchè il manico forma un aggetto sul corpo del vaso, qui invece l'orlo è ancora sbiegato e stretto, sicchè il manico sembra svilupparsene in modo organico senza mutamento di angolo. Nell'esemplare più antico (Lecce 78) questa relazione organica è anche più significativa e le teste di chiodi espresse plasticamente, giustificano qui il loro significato all'attaccatura del manico, dove esse si trovano, mentre quelle di sopra sembrano piuttosto degli ornamenti.

Nel momento di pubblicare quest'articolo mi portano una torzella, ultimamente scavata a Rugge, ancora umida dal terreno, esemplare adatto per molti riguardi, a chiudere degnamente le nostre

indagini (Fig. 22). Ecco un tipo di torzella sviluppata, ma a disegni puramente geometrici. La somiglianza coi due piccoli vasi Ruggini senza rotelle, spicca negli occhi, se non che i cerchi hanno dei cancelli. Vi è però un elemento tutto nuovo, una serie di quadrati riempiti di colore, che si ritrova nella ceramica di Taranto (Tar. N. 205, 204), ma in nessun'altra regione. E così i vasi trattati da noi vanno per nuovi legami addetti al distretto il più meridionale. Quantunque possiamo essere lieti di aver rintracciato



FIG. 22.

la torzella fino a tal punto, pure la data recente attribuita da noi alla massa di simili vasi, non va scossa menomamente, perchè quegli strati Tarantini — parlo dei vasi dipinti, non la roba nera — non sono affatto anteriori alla colonizzazione greca: ciò che verrà dimostrato al suo luogo.

La forma di vaso, di cui si tratta, non pare abbia avuto il suo sviluppo a Taranto, ma nella regione da noi circoscritta, siccome d'altra parte i vasi lucani hanno quelle rotelle attaccate alle anse in modo poco organico, e in un senso più decorativo che costruttivo, vale a dire in posti ove non possono essere originali. I Japigo-Messapî ridotti finalmente ad esistenza coloniale e da

meteci non hanno lasciato definitivamente Taranto che nelle lotte del secolo quinto. Uno di questi ultimi *meteci* avrà plasmato la goffa torzella n. 8 del nostro elenco.

Conclusione.

Ho attribuito questa classe di vasi, qualunque ne sia la sua importanza, insieme alle sue affini, ad una certa civiltà regionale, che possiamo chiamare Messapica. Questo nome andò imponendosi sempre più nella penisola; nell'epoca ellenistica lo troviamo fisso e stabilito, e ristretto negli stessi confini da noi delimitati per i vasi e per le iscrizioni. Figurano colà nell'epoca Romana, vicino ai Messapî, soltanto i Salentini, i quali fin dai tempi remoti occupavano alcuni luoghi del paese. I Calabri, popolo di esistenza sempre poco concreta, spariscono, mentre il nome dei Japigî, prima tanto esteso, anche oltre l'Apulia, sfuma sempre più in un concetto geografico. Il Lenormant denominava i nostri vasi, per quanto li conosceva, Japigî; e con lo stesso diritto potrebbesi parlare di iscrizioni Japigie. Però, quantunque oscillino i due nomi, Japigî e Messapî, nella tradizione, la cui critica non spetta a questo luogo, pure in un punto, come già ha rilevato il Pais (Storia, I 343), esiste piena armonia. Nelle citazioni relative alla lingua, gli antichi non parlano mai di una lingua Japigia, ma sempre della Messapica. L'unica apparente eccezione di un autore latino (Festus), il quale nomina i Salentini, non ha gran peso, perchè la fonte dalla quale la notizia era desunta, non trattava della lingua ma del culto, pel quale si riunivano facilmente popoli tanto vicini. Si potrebbe opporre che tutte quelle glosse rimontavano forse ad una fonte comune: il Mommsen pensava a Seleuco. Intanto la stessa menzione più antica, quella di Herod. VII, 170, che suole offrire la maggiore difficoltà, secondo la quale certi emigranti Cretensi ἀντὶ Κρητῶν γενέσθαι Ἰήπυγας Μεσσαπίους ci costringe per l'analogie come I. 146 Ἀωρεῖς Ἐπιδαύριοι (¹), a riferire uno dei due nomi alla sola lingua. Questa relazione dei due concetti, l'uno più ampio, l'altro più ristretto, balza fuori, quasi, dal seguente luogo di Tucidide, VII, 33, interpretato da altri più precisamente che dal

(¹) Cf. Busolt, *Griech. Geschichte*, I², p. 383

Pais. Se cola gli Ateniesi nella loro spedizione Siciliana, prima di arrivare a Metaponto, prendono a bordo una schiera di arcieri indigeni ἀρχομισίας τε τινος τῶν Ἰαπυγίων περιχώρια καὶ ἑκατὸν τοῦ Μεσσηπίου ἔθρους, ciò non significa forse 50 dei Japigi e 100 dei Messapî, bensì 150 dal paese Japigio o dalle tribù Japigie, come pure intende Ateneo III, 108 (τῶν ἐν Ἰαπυγίᾳ), parafrasando il luogo di Tucidide.

Il fatto che gli Ateniesi scelsero la loro schiera ausiliare tra i Messapî, dipende da questo, che, durante il V secolo avevano essi stretto, a ripetute volte, con questi ultimi dei trattati commerciali, particolare che a sua volta dipendeva in parte facilmente dalla favorevole posizione della penisola, in parte però dal carattere del popolo, sia per la sua maggior attività, sia per la sua affinità coi Greci. Infatti, mentre i nomi dei Japigî, Salentini, Peuceti, Pediculi, Daunî, restano strettamente aderenti al locale italico, e le loro tracce anteriori non si possono rinvenire senza difficoltà, col nome Messapios, *Μεσσαπιος*, *Μεταβος* c'imbattiamo invece nei paesi più vari del mondo classico, come nome di monti, fiumi, città, nella Locride, Etolia, Elide, Creta ed in Metaponto. Come parenti loro più affini si considerano oggi giustamente i Locri, coi quali pare che rimanessero in contatto anche nella Magna Grecia, tanto da prendere da loro anche la scrittura. Bisogna considerare che anche i Locresi nel loro primo stadio sono ricordati come semi-greci, messi insieme con Cari e Lelegi, conservanti parecchi tratti mezzo barbari. Probabilmente la loro lingua del tempo in cui essi incominciarono ad occupare la contrada quasi fino al Ptoion ed al monte Messapios, non ci sarebbe meno incomprensibile di quella delle iscrizioni Messapiche, oppure della lingua parlata dagli Albanesi, che oggi dimorano nella Locride, trovandosi sulla via di ellenizzarsi ugualmente come già hanno fatto i loro fratelli nel Peloponneso. Ma mentre i Locresi si immergevano interamente nell'ellenismo, la razza Messapica nella sua massa si partiva dai suoi domicili situati nella Grecia settentrionale e media, e si rivolgeva nell'Apulia, conservando così la sua lingua peculiare, che quindi, al pari della leggenda, si tocca qua e là con quelle della Grecia del nord.

Quanto territorio abbiano originariamente occupato i Messapî dell'Apulia, che dovevano dividere in tal caso con altre tribù, come anche fin all'ultimo coi Salentini nella penisola, sono delle que-

stioni difficili, e che escono dai limiti dell'epoca di cui si tratta in questo capitolo. Certo è che, se in quest'epoca più storica, noi troviamo i Messapî concentrati nella provincia delimitata, cioè nella penisola sola, non dobbiamo ritenere perciò le contrade centrali e del nord più avanzate per la cultura. Finchè si ritenevano per appuli i bei vasi Ruvesi, si poteva riguardare l'Apulia come una vera parte della Magna Grecia, cioè come una provincia nuovamente sbocciata della cultura Greca. Ma oggi sappiamo, pur troppo, che spesso quello che vi è colà di più piacente è attico o tarantino, con forse qualche aggiunta di Campania; e che le imitazioni locali, le quali forse non cominciarono prima che cessasse l'importazione attica, cioè dopo la guerra del Peloponneso, non subito probabilmente, si distaccano molto dai loro originali, quantunque allora la conquista della nuova tecnica a vernice nera con figure rosse segnasse un gran progresso ed accrescesse prestigio al paese. In fine la Daunia, la quale nel IV secolo av. Cr. aveva ancora il tatuaggio, perdurava in una condizione che non si può chiamare se non barbarica, dalla quale essa si scosse soltanto verso il 300 av. Cr. Ma mentre queste due provincie, che troviamo anche nella storia talvolta alleate, rimangono prive di cultura, fino all'avvento comunque limitato della cultura greca e verosimilmente anche di molti greci, la penisola meridionale poteva conservare la sua indole Messapica, svilupparla e fecondarla sempre colla vicinanza dei popoli loro affini e più inoltrati, per non parlare delle città puramente greche, come Rudiae, la quale diede all'Italia il suo più antico poeta. Forse una stregua per la cultura dei tre distretti ci è offerta dai vasi attici, che compaiono in Lecce colle figure nere e collo stile severo delle figure rosse, in Ruvo in uno stadio un po' più avanzato, mentre mancano del tutto in Canosa ⁽¹⁾, la quale ci mostra solamente della merce italo-greca. In tutti modi il re dei Messapî, con cui gli Ateniesi, se non prima, certo dalla metà del V secolo ⁽²⁾

(¹) La *lekane* attica a fig. r di stile sciolto, con iscrizioni (Heydemann coll. S. A. 311. Bull. Nap. N. S. I tav. 3), la quale si dice trovata a Canosa, forma riscontro esatto al n. 316 ivi, trovato a L'asano Bull. Nap. N. S. II 6, pag. 125. Questo vaso dunque, se la sua provenienza è tale, deve essere venuto a Canosa per la via che abbiamo congetturata, dal meridionale. Lo stesso varrebbe anche per qualche vaso ruvese più antico.

(²) Helbig, Bull. d. Inst. 1881, pag. 180

si trovarono in rapporti commerciali, non può aver risieduto in Ruvo, nè il dominio Messapico essersi esteso fin là. Già allora la residenza deve essersi trovata in qualche luogo del Sud, sebbene non in Oria (v. sopra pag. 241); ed è ovvio il sospetto che i prodotti Attici, senza approdare a Brindisi od Egnazia, proprio per mezzo del commercio Messapico si estendessero più al Nord, specialmente a Ruvo, residenza Peucetica.

Questi cenni preliminari ho creduto di dover dare, per delineare anzi che per sciogliere alcuni dei molti problemi esistenti.

Bari.

M. MAYER.

FORME FITTILI AGRIGENTINE

(Tav. XI)

I.

Leggendo la *Verrina* IV di Cicerone ⁽¹⁾, non può passare inosservato il fatto che i Siciliani erano in quel tempo ricchissimi di artistico vasellame di argento, ornato di *emblemata* e di *crustae*; e che l'uso e l'amore dei Greci di Sicilia per questo genere di vasi era grande e diffuso. Che di questi tesori artistici nessun avanzo, ch'io mi sappia, sia pervenuto, in Sicilia, fino a noi, si spiega benissimo: vuoi per le ruberie di Verre, vuoi per l'impovertimento della Sicilia sotto i Romani, vuoi anche, e principalmente, perchè gli oggetti artistici di metallo nobile sono più facilmente destinati a trasformarsi e a sparire. Fortune eccezionali per la storia dell'arte sono i tesori trovati dal Bernay in Normandia, quelli provenienti dalle tombe dei re bosporani, quelli di Pompei, di Caere, di Hildesheim, e l'ultimo, cronologicamente, di Bosco Reale ⁽²⁾.

Ma dovunque, nell'antichità, era diffuso l'amore per i *toremata* ivi sorgeva ed acquistava importanza commerciale e non raramente artistica l'industria imitatrice dei figuli, che dai prototipi metallici, accessibili soltanto ai favoriti dalla fortuna, sapevano copiare vasi fittili, che di quelli avessero la forma, i rilievi, e talvolta anche, congiunto o no con la varietà dei colori, lo splendore

⁽¹⁾ *Act.* II, *lib.* IV; e propriamente, per quanto riguarda le ruberie di vasi artistici, i capp. 1-24.

⁽²⁾ Cito, s'intende, i principali. Una statistica completa dei vasi di metallo manca, essendo ormai troppo vecchie le enumerazioni dell'Arneth, *die antik. Gold- und Silbermon.* (1850), e del Lenormant in *Gaz. d. Beaux-arts* (1869 2, 410).

dell'argento o dell'oro, ottenuto mercè l'indoratura e l'inargentatura.

Le fonti letterarie che più minutamente ci informano sull'arte e sull'industria dei vasi nell'antichità, nulla, o quasi, ci dicono di questa tendenza imitatrice di un popolo, per il quale l'appagare l'innato sentimento del bello era un bisogno imperioso; di un popolo che sconobbe, quasi completamente, la distinzione che i moderni fanno fra la grande arte e l'arte industriale ⁽¹⁾. Polluce, quando parla delle ἀργυρίδες γυάλαι (IX, 502 a, b), tace delle imitazioni fittili; e così Plinio, benchè faccia comprendere che le opere fittili in genere siano state escogitate dagli uomini, per il bisogno di surrogare i costosi metalli ⁽²⁾.

Solo Ateneo, in quel libro XI, che assai più importante sarebbe per gli archeologi, se il dotto grammatico di Naukratis, piuttosto che abbondare in citazioni di poeti in cui casualmente ricorra la menzione di questa o di quest'altra specie di vaso, ci avesse dato maggiori notizie sulle fabbriche, sui commerci, sulle forme stesse dei vasi — parlando, a proposito della νέλιξ, delle fabbriche di Naukratis, ci dice che ivi alcuni vasi speciali βάντονται εἰς τὸ δοκεῖν εἶναι ἀργυρεῖ (3). Ma le parole che precedono quest'ultime ci lascian capire che Ateneo non parla veramente di vasi fittili a rilievo. Quindi questa testimonianza letteraria va intesa con discrezione; e non credo vi si possa fondar su un'ardita supposizione, di cui, a suo luogo, discuteremo ⁽⁴⁾.

Ma assai più preziose e più esplicite testimonianze, per questa oramai indiscussa provenienza dei fittili a rilievo da prototipi metallici, sono per l'archeologo gli stessi vasi antichi, i quali ci svelano che l'imitazione risale già al VII secolo e forse anche prima.

Sorprende però che nella distribuzione geografica dei vasi a rilievo di epoca ellenistica, la Sicilia sia tanto scarsamente rappresentata. E mentre ferve ancora la discussione scientifica sui

(1) Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque* I (prefaz., pag. V)

(2) Plin., *N. H.* XXXV, 46.

(3) Athen., XI, 480 E.

(4) Alludo ad un'opinione dello Schreiber, *die alexandrinische Toreutik* (Lps. 1894) pag. 163. (Estr. dalle *Abhandl. d. phil. hist. cl. d. Kon. Sachs. Gesellsch. d. Wissensch.* B. XIV). Avverto che tutte le citaz. di questo libro importantissimo sono fatte con la numerazione delle pagine dell'estratto.

nomi, sulla tecnica, sullo stile, sulla cronologia, dei vasi a rilievo, dai più antichi alle ceramiche Aretine, viene in buon punto, com'io spero, la conoscenza di un insieme, forse unico, di matrici fittili agrigentine, che porteranno un notevole contributo alla risoluzione delle questioni alle quali ho accennato, e alla conferma dell'opinione espressa in principio: che l'imitazione fittile, cioè, seguisse di pari passo la diffusione dei ricchi vasi metallici.

Prima di descrivere queste matrici, mi si consenta che, riassumendo e mettendo a profitto le migliori e più recenti pubblicazioni in proposito, esponga brevemente le mie idee sulla svariata classe dei vasi greci a rilievo, perchè, senza questa necessaria introduzione, male mi farei comprendere nell'illustrare le matrici di cui ho fatto cenno; e, ad ogni momento, troveremmo la via irta di difficoltà. Anche il Dragendorff, il più recente illustratore di un tal genere di ceramiche, principalmente di quelle romane, sentì il bisogno di orientarsi, prima di parlare delle seriori fabbriche romane di fittili a rilievo. Ma egli trattò la questione dal suo punto di vista; io dal mio, e tenendo di mira gli oggetti che devo illustrare ⁽¹⁾.

A maggior conferma del prototipo metallico, giova qui far menzione che il Lenormant vide in Terra d'Otranto alcuni elmi di terracotta, decorati a rilievi di stile bello, riproduzioni di splendidi originali metallici, ed uno anzi ne pubblicò ⁽²⁾. Dunque costeta imitazione fittile non era soltanto in uso per i vasi, ma anche per altri oggetti, specialmente ornamentali. Per i vasi, però, essa è più antica e più diffusa. Il vasaio sente sempre il bisogno di imitare, e quando ancora i metalli non sono conosciuti, o sono soltanto scarsamente diffusi, egli ad Hissarlik, al Dipylon, a Castelluccio, imita, con la rozza pittura, i canestrini, i cestelli ed altri recipienti di paglia e di vimini ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Dragendorff, *Terra sigillata*. (Estr. dai *Jahrb. d. Ver. von Altertumsfreunden im Rheinl. Heft* 96). Anche per questo libro le citazioni si riferiscono all'estratto. Una più recente pubblic. sulla *terra sigillata* è quella del Siebourg, *ital. Fabriken « Megarischer » Becher* (in questo *Bullettino* XII [1897] pag. 40-55). Ma, per lo scopo della nostra ricerca, essa non ha importanza.

⁽²⁾ *Not. archéol. sur la terre d'Otrante* in *Gaz. arch.*, 1881-82, pag. 99 seg.

⁽³⁾ Vedi, per tutti, P. Orsi, quattro anni di esplor. Sic. (Parma, Battei, 1894) pag. 225.

Succede poi la tecnica imitatrice del metallo. La sagoma d'una grande parte dei vasi micenei seriori mostra già una forte influenza di originali metallici; e questa stessa imitazione troviamo in una prochoos di Thera, conservata nel British Museum, e derivata certo da un originale fenicio ⁽¹⁾, e in un vaso di forma strana, del Louvre (*Sal. A.* 396), proveniente forse da Rodi ⁽²⁾. La troviamo ancora nell'antica ceramica cointia ⁽³⁾; e sappiamo che nel fiore della pittura vascolare greca uno dei grandi maestri, Nikosthenes, si compiace di ornare con figure a rilievo l'imboccatura de' suoi vasi, e nella stessa forma svelta e slanciata, nella sottigliezza delle anse s'ispira direttamente ad esemplari metallici. Ma questi esempî, che chiameremmo sporadici, e ai quali ben altri si potrebbero aggiungere, non hanno che un'importanza secondaria, dinanzi ad intiere classi di ceramiche a rilievo, che formano, per tecnica, per stile, per epoca, altrettanti gruppi a sè, benchè unico sia il principio da cui movono.

In uno dei più antichi di questi gruppi, la Sicilia — ci preme farlo notare — occupa, secondo crede un illustre archeologo moderno, un posto segnalato. Era in Sicilia, infatti, e principalmente a Siracusa, che si fabbricavano, come crede il Loeschcke ⁽⁴⁾, quei grandi *πίθοι* ornati agli orli di rilievi, che ci presentano tutti i motivi, in parte orientalizzanti, comuni nella ceramica corintia primitiva della 3^a e 4^a fase stabilite dall'Orsi ⁽⁵⁾, e che sono indiscutibilmente imitazioni dei vasi di bronzo di Corinto, importati nelle colonie doriche di Sicilia. Questi *πίθοι*, di cui gran parte furon trovati a Caere ⁽⁶⁾ e in Sicilia ⁽⁷⁾ e a Taranto ⁽⁸⁾ e nella

⁽¹⁾ Rayet et Collignon. *histoire de la ceram grecque* (Paris, 1888), pag. 53 seg., fig. 29.

⁽²⁾ Pottier, *vases antiques du Louvre* (Paris, 1897), pag. 17, tav. XIII.

⁽³⁾ Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 68, fig. 35

⁽⁴⁾ Loeschcke, in *Arch. Zeit* 1881, p. 44 seg. Cfr. Dumont et Chaplain, *ceram. de la Grèce propre I*, 192 (Pottier, *scrips.*). Lenormant in *Gaz. arch.* 1881-82, pag. 182, e 1883 pag. 57. Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 340 seg. etc.

⁽⁵⁾ La necropoli del Fusco (estr. dalle Notizie degli scavi, aprile 1895), pag. 8

⁽⁶⁾ Pottier, *vas. ant. du Louvre*, Tavv. 36-38.

⁽⁷⁾ Kekulé, *die Terrac. von Sicilien* pagg. 50-54, tav. LV-LVII, e tav. LX, 1, 2.

⁽⁸⁾ Lenormant in *Gaz. arch.* 1883, pag. 57. Nel momento di correggere le bozze, mi arriva l'estratto di un'importante pubblicazione del von Duhn,

Grecia propria, formano tutta una classe di ceramiche imitate dal metallo, e se non la più antica, come crede il Rayet (o. c., pag. 341), certo fra le più antiche. Alla medesima industria vorrei per poco riconnettere i rilievi arcaici di cassette (*Kastenreliefs*) ⁽¹⁾, i quali provengono pure da matrici, ed hanno soggetti analoghi ai rilievi dei *πίθοι* (sfingi, frise di animali lottanti, etc.).

Nei secoli che vanno dal VII agli ultimi anni del IV, l'industria dei vasi a rilievo dovette necessariamente cedere dinanzi al sempre maggiore incremento e alla diffusione del vasellame dipinto; ma certo non scomparve del tutto; perchè la coesistenza delle due industrie, una più fiorente, l'altra meno, oltre ad essere un fatto generale e spiegabilissimo, ci è attestata da sicure testimonianze monumentali ⁽²⁾. Se poi si aggiunge che la conoscenza dei vasi greci a rilievo della fine del IV secolo e di quelli del III è nella scienza piuttosto recente, e che, nel III stesso e più nel II e nel I secolo, le così dette fabbriche etrusco-campane prima, e quelle di Arezzo poi, spargono i loro prodotti un po' da per tutto e danno la stura a fabbriche in altre parti dell'Italia e del mondo romano, si trova l'origine dell'oramai vieta opinione che i vasi a rilievo, esclusi quelli etruschi di bucchero nero ⁽³⁾, fossero tutti di origine e di fabbrica romana ⁽⁴⁾. Laddove a questo genere d'industria, essenzialmente greco, le nostre matrici danno, se non prove novelle

Antichità greche di Cotrone ecc (Not. degli scavi, agosto 1897, p. 343 segg.), dalla quale si apprende che i frammenti di *πίθοι* con rilievi a stampo furono anche trovati nella valle del Crati. Due di questi frammenti sono riprodotti e illustrati dal prof. v. Duhn a pag. 537, con importanti osservazioni sullo stile dei rilievi.

⁽¹⁾ Kekule, o. c., pag. 46-49.

⁽²⁾ Kelebe corintia del V secolo, che ha, in rilievo, una rappresentazione delle imprese di Herakles, pubblic. dal Furtwaengler, *die Sammlung Sabouroff*, tav. 74, 3.

⁽³⁾ Non rientra nel piano di questa rapida rivista parlare dei vasi di bucchero nero, benché la loro tecnica sia analoga a quella dei vasi a rilievo greci. Si sa poi che essi conservano, con grande persistenza, i motivi arcaici orientalizzanti, dovuti alle relazioni commerciali coi Fenici.

⁽⁴⁾ Oramai non c'è più chi dubiti sull'origine greca dei vasi a rilievo. Vedi, fra gli scritti più importanti in proposito, Pottier, *vases à reliefs provenus de la Grèce* in *Monum. gr. etc.* 1885-88, pag. 43-59. Dumont et Chaplain I, pag. 393. Rayet et Collignon, 359 segg. etc.

(di esse non c'è più bisogno) nuovo lume, per la tecnica e per la cronologia. E questo fatto è tanto più interessante per la Sicilia, in quanto, dall'epoca dei rilievi sull'orlo dei *πίθοι* del VII secolo, non avevamo più che pochissime tracce di un'industria artistica, degnissima di considerazione.

Già la coesistenza, non solo delle due industrie separatamente, ma anche di entrambe su uno stesso vaso, la troviamo nel famoso aryballos di Kertsch, dipinto ad un tempo ed ornato di rilievi, il quale appartiene alla metà del IV secolo, ed è indiscutibilmente attico, come dimostra l'iscrizione con la patria dell'artista ⁽¹⁾. Cito l'esempio più famoso, e che è come il tipo di un'intera classe di simili vasi, in cui, al più, si potrebbe distinguere la diversa proporzione che nell'impiego della pittura e del rilievo l'artista ha conservato, ora adoperando il rilievo per tutti i personaggi della rappresentazione propostasi, ora limitandolo ai personaggi principali, e dipingendo i secondari. E per questa confusione della pittura col rilievo non è inutile ricordare le anfore così dette a mascheroni nella categoria dei vasi apulici, o tarentini, come piacque chiamarli al Lenormant ⁽²⁾.

Ancora più si avvicina alla tecnica a rilievo, per la quale dovettero servire le nostre matrici, una classe di vasi assai belli e assai significanti nella loro derivazione puramente metallica; classe di cui il più splendido esemplare è la famosa idria trovata a Cuma, oggi, come ognun sa, al Museo dell'*Ermitage* di Pietroburgo ⁽³⁾. Nella distribuzione geografica di questa specie di vasi, si sa che l'Italia meridionale, Cuma e Capua specialmente, occupa il primo posto; e per le conclusioni a cui arriveremo, ciò è notevolissimo, benchè si sappia che vasi simili furono trovati nell'Attica, nonchè nella Cirenaica e a Rodi ⁽⁴⁾. Basterà, in questa rapida rassegna, appena una fuggevole menzione della ceramica etrusco-campana, che pur essa s'ispira ai prototipi metallici, ed è greca nella sagoma e nei motivi ornamentali. Ma non lasceremo passare inos-

⁽¹⁾ Vedilo pubblic. in *Compte rendu* (1866) pag. 144 e tav. IV.

⁽²⁾ Vedi *Gaz. arch.* 1881-82, pag. 102. L'ammette anche l'Helbig in Bull. dell'Inst. 1881, p. 201.

⁽³⁾ *Compte rendu* 1862, tav. III. Cfr. Stephani, *Vasensammlung der K. Ermitage*, n. 525, ed altri.

⁽⁴⁾ Rayet et Collignon, pag. 269 seg.

servata l'importanza che hanno per la nostra ricerca i vasi caleni. Benchè il nome di questi vasi accenni, come ognun sa, a provenienza romana, e romani siano gli artisti che lasciarono su gran parte di essi la loro segnatura, non v'è ora archeologo che metta in dubbio la greca origine di questa industria, passata poi a fabbriche stabilite in Italia. Ma il Dragendorff, nel lavoro già citato (pag. 8 segg. dell'estr.), ha arrecato notevoli contributi alla questione dei vasi caleni, studiandone lo stile, la distribuzione geografica, la provenienza ⁽¹⁾. Nessun'altra categoria di vasi a rilievo, oltre quelli inargentati o dorati, ci dà una più chiara idea del prototipo metallico da cui siffatta ceramica deriva, e dell'uso a cui erano destinati i rilievi ottenuti dalle nostre forme; specialmente se si considera la seconda classe, stabilita dal Dragendorff, quella, cioè, in cui il rilievo, molto spiccato, è lavorato a parte, e forma un vero emblema sul fondo del vaso, come nelle patere d'argento e nei coperchi degli specchi di bronzo.

Per quello che dirò su due maniere diverse di tecnica da me supposte, ha un'importanza relativa e minore, certo, che per i vasi caleni, fermare la nostra attenzione sui vasi così detti megarici, greci indiscutibilmente e di epoca ellenistica, come chiaramente dimostrano i soggetti rappresentati nei rilievi ⁽²⁾. Non è questo il luogo di soffermarci sui destini ulteriori dell'industria della ceramica a rilievo. Dopo lo studio coscenzioso del Dragendorff si possono chiaramente seguire queste varie fasi, attraverso le fabbriche di Olbia, di C. Popilio, di Arezzo — dove acquista grande importanza, specialmente per la finezza e per i soggetti classici del

⁽¹⁾ Nelle conclusioni di questo lavoro tornerò sul tal questione, molto interessante.

⁽²⁾ La storia del nome di questa categoria di vasi a rilievo è abbastanza lunga. Già il Körte in *Bullett. dell'Inst.* 1877, osservava che la denominazione di vasi samî è convenzionale; e prima l'Helbig; *B. d. I.* 1868, p. 115 aveva espresso un'opinione, ora insostenibile, sulla provenienza di queste stoviglie. Si sa, poi, che la menzione di *vasa samia* trovasi negli scrittori romani (Plauto, Plinio, e, assai più tardi, Isidoro di Siviglia). Essa, intanto, è adottata da uno dei più recenti illustratori di una classe di tali ceramiche, il Robert (*homer. Becher*) in *L.es Programm z. Winkelmanns-feste*. Berlin, 1890, p. 4. Egli chiama poi i prodotti delle fabbriche italiane col nome di *vasa arretina* o *campana suppellex*. Vedi, del resto, per ogni altra notizia in proposito, il Dragendorff, *o. c.*, p. 11 segg.

rilievo. la fabbrica di Perennio — e poscia attraverso le fabbriche di Puteoli, di Modena e delle provincie dell'Impero, fin verso il VI secolo dopo Cristo.

Benchè l'industria, nella sua origine e nel suo complesso, sia unica, pure maggiore analogia hanno con le nostre matrici, oltre gli *emblemata* dei vasi caleni, i rilievi dei vasi indorati o inargentati; conosciuti ancora male per lo scarso numero di esemplari pervenuti fino a noi, ma certo destinati a surrogare più direttamente i ricchi originali metallici.

Si sa che la maggior parte di questi vasi proviene dalla Magna Grecia. Gli esemplari più generalmente conosciuti sono: l'anfora del British Museum, proveniente dall'Apulia, con rappresentazione di Amazzonomachia, simile a un'altra che si conserva al Louvre ⁽¹⁾; i vasi trovati fra Bolsena ed Orvieto, e pubblicati dal Klugmann. Uno di essi è una replica dei due or ora menzionati ⁽²⁾. Tre rappresentazioni, adunque, perfettamente simili di combattimento fra Greci ed Amazzoni, motivo assai diffuso nei rilievi dei sarcofagi, i quali, insieme coi rilievi delle tre anfore, si riferiscono certamente ad un originale della grande arte. Fatto notevole codesto, perchè uguali osservazioni dovremo fare, a proposito delle nostre matrici.

Tre tazze, fra i vasi illustrati dal Klugmann, imitano le *ἀργυροῖδες φιάλαι*; e sono ornate nel centro di rilievi lavorati separatamente e ritraenti scene del mito di Herakles.

Un'altra coppa, argentata e smaltata, proveniente da Villanova, illustrata dallo stesso Klugmann, ha una rappresentazione di una caccia all'orso ⁽³⁾. Aggiungiamo i due vasi a rilievo dorato, provenienti da Taranto, ed illustrati dal Lenormant ⁽⁴⁾. Giova qui fare anche menzione di altri vasi argentati, provenienti da Bolsena, e che hanno rappresentazioni di Herakles col leone nemeo, e di Galatea sopra un mostro marino ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ La prima pubblic. dal Minervini in *Bullettino archeologico ital.* I, pag. 161, tav. I, 1. Per la seconda, vedi *Catal. Campana*, cl. IV, ser. 12, n. 24, pag. 41. Cfr. Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 351.

⁽²⁾ Klugmann, vasi fittili inargentati, in *Annali dell'Inst.* 1870, pag. 1 e segg. Tavv. A, B, C.

⁽³⁾ Pubblic. in *Annali*, 1871, tav. d'agg. Q.

⁽⁴⁾ *Not. archéol. sur Tarente* in *Gaz. arch.* 1881-82, pag. 179.

⁽⁵⁾ Notizie degli scavi, 1885, pag. 245 [De Stefani]. Altri, *ivi*, 1896,

Nè privo d'importanza, in questa rapida enumerazione che servirà di substrato alle mie considerazioni, sembrami il fatto che il Martha riconobbe in tre piccoli rilievi, con avanzi di doratura, provenienti da Corinto, *des appliques* che conservavano tracce di saldatura nella parte posteriore ⁽¹⁾.

I soggetti (ragazzo alato, su di un cavallo lanciato a tutta corsa; becco che corre; maschera di Medusa) concordano in parte, e forse sono di poco posteriori, a quelli che generalmente si trovano su questa categoria di vasi.

II.

Alle ceramiche a rilievo si devono, dunque, riconnettere le matrici di Girgenti, mercè le quali si scrive un nuovo capitolo nella storia della ceramica siciliana, per quel che riguarda le fabbriche locali delle colonie greche dell'Ovest. Che cosa, infatti, conoscevamo prima, che potesse ascriversi all'arte dei vasi a rilievo non arcaici, e più propriamente di età ellenistica? Nella grande raccolta che delle terrecotte di Sicilia fece il Kekulé, ben pochi sono i materiali che offrano un'utile analogia con le nostre matrici, e, in genere, coi vasi a rilievo. Lo stesso frammento di vaso con scena di danza, trovato in Akradina nel 1824, e conservato nel Museo nazionale di Siracusa ⁽²⁾, è attribuito dal Kekulé alla fine del V, o al principio del IV secolo; e non senza ragione, se si considera bene lo stile e la tecnica assai diversa di quella che troviamo negli emblemata dei vasi caleni e nei rilievi dei vasi dorati o inargentati. Utile confronto offre invece la testa ornamentale, per manico di vaso, anch'essa del Museo di Siracusa, pubblicata dallo stesso Kekulé (Tavola 58, 2), assai simile a quelle proprie della toreutica alessandrina, e di cui alquanto possono vedersi nel libro dello Schreiber, sopra citato.

pag. 389 dalla località detta Poggio Sala: mascheroni, Herakles con Athena, con Hera, con Omfale e Nike frammezzo.

⁽¹⁾ Martha, *fig. corinth en terre cuite* in *Bull. de corr. hellen.* 1879, pag. 32.

⁽²⁾ Kekulé, pag. 53 e tav. LVIII, 1.

Gli altri rilievi di vasi non arcaici, pubblicati dal Kekulé, sono i seguenti (pag. 53 segg.):

1°) Vaso già della collezione Campana, oggi al Louvre (Tav. 59). Il catalogo del Museo Campana, pag. 20, 141, così lo descrive: « Grande tazza con bassorilievi di bellissimo stile, rappresentanti varie figure di Venere Anadiomene Si scorge dalle molte tracce rimastevi come in origine tutto fosse ricco di colori e di dorature ».

Proviene probabilmente da Centuripe. Ed è notevole, osservo io, che moltissimi, se non tutti i frammenti siciliani a rilievo hanno la medesima provenienza. Da Centuripe, del resto, provengono tutte le terrecotte di stile bello e di età ellenistica, che invano si cercherebbero negli altri centri archeologici della Sicilia.

2°) Quattro frammenti a rilievo, ora al Museo di Berlino, disegnati in Panofka, *Teracott. d. kön. Mus. zu Berlin*, pag. 157, tav. 63. Provengono da Centuripe.

3°) Due frammenti, ora al Brit. Museum, disegnati in Kekulé, *o. c.*, pag. 54, figg. 116, 117. Descritti dal De Witte, *descript. des antiq. Durand*, pag. 363, n. 1559. Sono ricchi di bassorilievi dorati; e rappresentano I: Testa di Medusa, circondata da rosoni e Amorini; II: Lo stesso; fra gli ornati si osservano anche alcuni serpenti. Provengono da Centuripe.

4°) Due frammenti, anch'essi a rilievo dorato, del Museo Biscari di Catania.

5°) Vaso con Gorgoneion dipinto in rosso e giallo e con tracce di doratura. Proviene da Centuripe. Trovasi al Museo di Karlsruhe.

6°) Coperchio di vaso, con bordura dorata e testine di leone a rilievo; ora al Brit. Museum. Descritto dal De Witte, *descript. des antiq. etc.*, pag. 363, n. 1558. Disegnato in Kekulé, pag. 55, fig. 118.

7°) Vaso già della collez. Pisani, con orlo a rilievi (teste di leone), disegnato *ibid.*, pag. 55, fig. 119. Proviene da Centuripe.

8°) Vaso già della collezione Durand, (De Witte, *o. c.*, pag. 362, 1554), con rilievi di triglifi e di piccoli Amorini dorati. Proviene da Centuripe.

Questo lo scarso materiale raccolto dal Kekulé; materiale che ha, solo in parte, analogia con i veri vasi a rilievi dorati; ma che

ho voluto qui enumerare, per riunire in unico *corpus* tutto il materiale di ceramiche stampate non arcaiche, proveniente dalla Sicilia. Una ricerca accurata nei due Musei di Palermo e di Siracusa, per vedere se altro materiale analogo vi fosse entrato, dopo la pubblicazione del Kekulé, mi ha dato risultati negativi ⁽¹⁾.

III.

Ma nel luglio del 1894 uno di quei pericolosi frugatori di oggetti antichi, un moderno *τυμβωρύχος*, come tanti ne nutre la già greca Girgenti, in barba alla legge e alla Direzione del Museo nazionale di Palermo, scavando in una campagna un po' al sud del così detto tempio di Castore e Polluce, trovò, in mezzo a rottami di ogni genere, che andarono disgraziatamente dispersi, diciannove matrici fittili, che il signor Alfonso Celi fece comprare, per poche lire, dal Municipio. Si conservano nel Gabinetto archeologico, di cui il Celi, caldo amante delle cose della sua patria, è direttore.

Lo stesso operaio aveva trovato due anni prima, in un luogo poco discosto, alcune terrecotte che non vidi, perchè vendute, come afferma l'operaio, a forestieri; e un pezzo veramente unico: la grande matrice di maschera arcaica, che pubblico innanzi, insieme con l'altra matrice di statuetta arcaica, anch'essa allora ivi stesso trovata. Entrambe furono subito acquistate dal signor Celi, per il Gabinetto archeologico.

Nel novembre del 1895, mandato dal Governo professore nel Real Liceo-Ginnasio di Girgenti, vidi quelle matrici, e ne rimasi impressionato. Ma distratto ed assorbito da altre cure, e mancando anche dei mezzi opportuni, non pensai a pubblicarle. Fu nella susseguente primavera del 1896 che la mia buona fortuna mi fece conoscere l'illustre professore F. von Duhn, ivi venuto a capo della comitiva di professori del Gran Ducato di Baden.

⁽¹⁾ Il Museo nazionale di Palermo possiede, ancora inedita e non esposta, una collezione di matrici selinuntine per statuette, alcune delle quali sono degne di studio. Di non arcaico, dopo la grande pubblicazione del Kekulé, c'è una matrice, assai ben conservata, che credo destinata a decorare le antefisse degli *ἡγερμ. καλυπτῆρες*. Rappresenta un Gorgoneion di un tipo caro all'arte ellenistica (*der pathetische Typus*, del Furtwaengler, in Roscher's *Lexikon* I, 1724). Proviene, forse, da Centuripe.

A lui, come a maestro, indicai le matrici; ed egli, riconoscitane l'importanza ed apprezzatone il valore, assai meglio ch'io non avessi fatto, stimò quel ricco materiale degno di essere pubblicato, e volle che una tale illustrazione fosse fatta da me. Benchè mi sentissi impari a questo compito e vivessi in un paese, dove manca ogni mezzo di studio, non era possibile non cedere all'invito; ed al valente professore rendo qui, pubblicamente, grazie degli aiuti e dei consigli generosamente prodigatimi ⁽¹⁾.

L'operaio scopritore fu da me minutamente interrogato e condotto anche sul luogo della scoperta: premeva conoscere le condizioni del ritrovamento. Ma pochi particolari potei raccogliere; e tali, d'altro canto, che lasciarono in me il vivo desiderio di tentare scavi in quel punto. Ho detto già che le forme erano accompagnate da una quantità di rottami fittili, di avanzi di figurine di terracotta (forse *ripfuti* di fabbrica). di tegole; ma nulla potei vedere, essendo io arrivato in Girgenti più che un anno dopo la scoperta. Aggiungo che gli scavi furon quasi superficiali: un metro, e forse meno, profondi.

Da queste informazioni, dal numero rilevante delle matrici, dalla considerazione che l'operaio non aveva nessun motivo di mentire, non è forse assurdo il conchiudere che nel luogo della scoperta dovesse esistere un' officina vasaria.

Se si pensa che al Kekulé ⁽²⁾ rinciesce che non si abbiano notizie precise sul ritrovamento di una sola forma, avvenuto, sulla fine del secolo scorso, presso il tempio così detto della Concordia in Girgenti, e di cui allora il Munter e il Bartels diedero qualche notizia, non potrà non sembrare importante il ritrovamento di un insieme tanto considerevole di matrici fittili.

L'età a cui esse appartengono (in gran parte, come vedremo, sono del III secolo) e l'uso a cui erano destinate le rendono pregevoli, tanto più se si considera che simili matrici non sono molto comuni nei nostri Musei, e in Sicilia sono poi un *unicum* addi-

⁽¹⁾ Le negative per i zinchi furono eseguite nell'Istituto archeologico dell'Università di Heidelberg, sui gessi mandati da Girgenti da me e dal signor Celi. Alcuni libri ebbi anche in prestito dalla Biblioteca del suddetto Istituto.

⁽²⁾ Kekule, *o c.*, pag. 21.

ritura. Le forme più comuni e generalmente note nella letteratura archeologica sono quelle destinate a fabbricare i vasi così detti *aretini*; e provengono in parte dalla fabbrica di Puteoli ⁽¹⁾, in parte da quelle di Arezzo ⁽²⁾. Ma queste forme sono assai più recenti delle nostre e la tecnica ne è diversa.

Un più stretto confronto esiste con matrici trovate nell'Oriente ellenico, in cui, come vedremo, bisogna ricercare l'origine, la sfera artistica e forse la materiale provenienza delle nostre, o per lo meno dei punzoni che servirono a stamparle.

Da Smirne, per esempio, proviene un numero considerevole di matrici, delle quali noi conosciamo quelle già appartenute all'antica *Collection Gréau*, e che nel catalogo di vendita (*Terres-cuites*, 1891) occupano, insieme con altre matrici destinate ad uso diverso, i numeri 1041-1098 (pag. 221-219) ⁽³⁾. Ma il confronto diventa più stretto e più significativo con le belle matrici, scoperte in una fabbrica di vasi presso Kertsch, e pubblicate dal Malmberg ⁽⁴⁾. La forma circolare della maggior parte (specialmente tav. I, 1-4, tav. II, 2, 4-6 e zinco di pag. 12) dice chiaramente che esse, come alcune delle agrigentine, servirono a decorare, come veri emblemata, il fondo delle *guálau*, simili ai vasi così detti caleni. Una soltanto (tav. II, 1), disgraziatamente frammentaria, sembra destinata a decorare le pareti di un grande vaso a rilievo. Inoltre la tecnica e lo stile elegantissimo le avvicinano

⁽¹⁾ Bullett. dell'Ist., 1875, pag. 242 segg. Cfr. Dragendorff, *o. c.*, pag. 38

⁽²⁾ Fra quest'ultime, le più considerevoli sono quelle pubblicate dal Pasqui, in *Notizie degli scavi* 1884, pag. 369 segg.

⁽³⁾ Notiamo, scegliendo, le seguenti: n. 1042-45: 4 *moules repres de Muses, ayant servi à la fabric d'une coupe sigillée*. N. 1062-65: 4 *moules repres. un Bacchanale et ayant servi à la fabricat d'un vase sigille*. N. 1049, 1050, 1091-93: maschere ornamentali ecc.

⁽⁴⁾ *Material pour servir à l'archeol. de la Russie, livrais. 7^e* (Pietroburgo, 1892), pag. 1-24 e tavv. I, II e III. Duolmi assai che non abbia potuto servirmi del testo illustrativo, perchè scritto in lingua russa. Però, dalle splendide tavole eliotipiche e dai zinchi, ho potuto avere un concetto chiaro tanto dell'uso a cui le forme eran destinate, che dei soggetti rappresentativi. Colgo qui l'occasione di ringraziare, oltre il prof. von Duhn, il prof. Zangemeister, bibliotecario capo dell'Universitaria di Heidelberg, il quale si compiacque di mandarmi in prestito l'opera sopra citata, che non esiste in Italia.

assai alle nostre, dalle quali esse non sono molto lontane, nemmeno cronologicamente, perchè sembrano appartenere alla fine del III o alla prima metà del II secolo. Torneremo su di esse per qualche analogia di soggetto. Ora è tempo di descrivere le matrici agrigentine.

Esse sono di argilla rossastra, durissima, compatta, di grana assai fine, pesante, con suono quasi metallico. È notevole il fatto che l'interno ha un tóno grigio-giallastro, che non scompare, anche quando le forme siano bagnate. L'esterno è lasciato grezzo, e vi si vedono ancora le impronte delle dita, che dovettero premere l'argilla ancor fresca contro il rilievo originale: solo in due, quelle da me comprese nella Classe I, n. 4 e 6, l'esterno è lavorato. Nella prima c'è, ad alto rilievo, la testa di felino, ottenuta certo con un'altra forma; di modo che la matrice ha la sagoma di un cono, alla cui base si trova l'impronta, ed è molto comoda per stampare i rilievi. L'esterno di questa forma, vedilo nella fig. 4.

La seconda ha nell'esterno un anello, attraverso il quale può passare l'indice; anello fatto allo scopo evidente di rendere facile l'impressione del rilievo ⁽¹⁾. Lo spessore delle matrici va da mm. 17 a mm. 22; lo stato di conservazione, malauguratamente, lascia a desiderare; non così, però, che non risulti chiaro nei gessi ottenuti il soggetto rappresentato, e di alcuni anche lo stile del rilievo. Lo stato di conservazione, generalmente assai mediocre, non è soltanto dovuto al tempo e all'azione degli agenti naturali; ma, come io credo, le matrici dovevano già essere stanche, quando più non furono usate. E che nelle fabbriche dei vasi a rilievo si usassero matrici già stanche, si rileva dai contorni incerti di alcune figure stampate su vasi, dei quali si conoscono parecchie copie identiche ⁽²⁾.

Il rilievo, specialmente in alcune, è relativamente abbastanza alto: poichè nelle parti più rilevate sale, dal fondo della scena, sino a mm. 12; ciò che rende le figure assai belle e spiccate. Osservo poi che il contorno esterno delle matrici è circolare, quando la rappresentazione ha la vera forma di piccolo emblema per il

⁽¹⁾ Per simili manichi nei piccoli punzoni vedi Blumner, *Technol u Terminol.* II, pag. 104 seg., fig. 18-21.

⁽²⁾ Cfr Rayet et Collignon, pag. 346

fondo o per gli attacchi dei manichi di vasi; laddove in altre segue, senza alcuna simmetria di linea, la scena rappresentata. E ciò si spiega benissimo, se si pensa che i rilievi da quest'ultime ottenuti dovevano servire per decorare la pancia dei vasi, sulla quale il figulo avrà saputo adattarli, quando l'argilla era ancor molle.

Ciò premesso, comincio a descrivere le singole matrici, e le divido in due classi. Comprendo in una le rappresentazioni figurate propriamente dette, nell'altra i motivi ornamentali. Le misure, sempre dell'altezza massima, sono millimetri.

Insisterò, nei limiti delle mie conoscenze, sui confronti monumentali, anche della grande arte, memore che per il Greco « una moneta, una figurina di terracotta, uno specchio di bronzo, una parte dell'armatura, erano vere opere di arte e riflettevano fedelmente tutti i caratteri della scultura » (1).

CLASSE I. Rappresentazioni figurate.

1. Matrice di forma ovale (Tav. XI), a rilievo alto. Athena diritta, con la gamba destra alquanto ripiegata, vestita di lungo chitone, armata di spada e di scudo rotondo, con elmo ad alto *λόφος* e ad alette ripiegate in su, sta per vibrare un colpo ad un Gigante anguipede già quasi atterrato, il quale ripiega il braccio destro sulla testa, quasi in atto di difesa, e pare che volga lo sguardo alla Dea, pronta a colpire. Il contrasto delle due figure, le linee pure del contorno, lo studio del nudo, che si può ancora ammirare nelle parti del corpo del Gigante, che sono nella matrice meno conservate, basterebbero ad attestarci che il figulo nel plasmare questa scena della Gigantomachia s'è ispirato ad un grande originale. Si pensa, a prima vista, al famoso gruppo di Athena e il Gigante nel fregio dell'altare di Pergamo (2); ma le differenze fra quel grande rilievo e il nostro sono molte e notevoli. Lì il Gigante, se ne toglie le ali, ha in tutto figura umana di fiorente giovinezza, ed è stretto fra le spire del serpente della Dea. Questa non mi-

(1) Collignon, *hist. de la sculpt. grecque*, I (prefaz.). Anche il Gamurrini nota la tendenza dei vasi di Perennio a riprodurre grandi originali. *Notizie degli scavi*, 1883, p. 269.

(2) Baumeister, *Denkmaler d. klass. Altert.* II, tav. 38. Cfr. Collignon, *hist. d. la sculpt. grecque* II, pag. 522.

naccia con la spada, ma acciuffa per i capelli il Gigante, che con la destra tenta allontanare dal suo capo la mano della terribile Athena. Il nostro rilievo, però, trova un mirabile riscontro nel rilievo in bronzo del Museo Kircheriano ⁽¹⁾, che il Kuhnert ⁽²⁾ ascrive al principio del III secolo, e forse anche al quarto. Le differenze sono ben poche, e quasi tutte nei particolari, come ognuno può vedere. La più notevole è che la Dea, nel lanciare il colpo si tira un po' verso destra. Ma parmi che con questa mossa il gruppo perda l'armonia della linea saliente; e che la somiglianza, già dagli archeologi notata, fra l'Athena del bronzo kircheriano e l'Athena del frontone orientale del Partenone ⁽³⁾, sia più spiccata fra quest'ultima e quella del nostro rilievo.

Se il Kuhnert crede che il bronzo kircheriano sia un'opera indiscutibilmente attica, e sia cronologicamente il primo monumento in cui troviamo i Giganti anguipedi ⁽⁴⁾, non potrà non riconoscersi l'importanza del nostro rilievo, e concludere che esso appartiene, probabilmente, ad un'epoca anteriore alle sculture di Pergamo.

Si sa, del resto, che quest'episodio della Gigantomachia era, per così dire, preferito dagli artisti dei vasi a rilievo. Già il gruppo di Athena contro il Gigante lo troviamo nel menzionato aryballos di Kertsch; e tutta una serie di piccoli medaglioni fittili nei manichi di vasi dell'Italia meridionale ha la medesima rappresentazione ⁽⁵⁾. Ma alcuni di questi rilievi sono di epoca posteriore al nostro, perchè offrono evidente somiglianza colla Gigantomachia di Pergamo ⁽⁶⁾.

Peccato che lo stato di conservazione della matrice non permetta di apprezzare le linee del volto dei due personaggi!

2. (a. 103) Matrice a rilievo alto, di forma trapezoidale (Tav. XI), di finissima esecuzione, e di arte che non esito a chiamare eccellente.

⁽¹⁾ *Journal of hellen. Stud* IV (1889), pag. 90.

⁽²⁾ In Roscher's *Lexicon*, I, pag. 1665

⁽³⁾ Baumeister, *Denkm* II, tav. 32, fig. 1369 e pag. 1179.

⁽⁴⁾ Si sa, infatti, aggiungo io, che il fregio del tempio di Athena Polias a Priene, in cui si vedono i giganti anguipedi, non è opera contemporanea alla consacrazione del tempio (334 av. Cr.), ma posteriore alle sculture di Pergamo. Vedi Wolters, in *Jahrbuch d. arch. Inst.*, I, pag. 56

⁽⁵⁾ In *Hall. Winckelmannsprog.*, I, pag. 11.

⁽⁶⁾ Overbeck, *Griech. Kunstmythol. Atlas*, I, tav. 5, fig. 7^b

La rappresentazione è sicura per una parte del rilievo: la leontomachia; presenta qualche dubbio per l'altra parte, perchè non si comprende, a prima vista, se abbiamo Herakles che doma il toro di Creta o Herakles che lotta con Acheloos. Dopo attento esame del gesso da me stesso ottenuto, sono indotto a respingere la prima interpretazione. L'eroe sta diritto, interamente nudo, in attitudine concitata; e ripiega la gamba destra, mentre la sinistra è stesa come per dar forza a tutta la persona. Con una mossa violenta ed ardita del braccio destro sta per lanciare un terribile colpo di clava sul mostro che è già atterrato dinanzi a lui. Il braccio sinistro, volto un po' all'indietro, è come coperto da un panneggiamento, che è forse la pelle del leone nemeo. Disgraziatamente la matrice, in tutto il resto discretamente conservata, è corrosa nella testa del toro; sì che non si scorge se sia un toro a testa umana o un toro vero e proprio. Quest'ultima ipotesi, del resto, non escluderebbe la rappresentazione di Acheloos, perchè si sa, anche dalle fonti letterarie, che il fiume prendeva tre forme diverse: or di toro, or di drago ed or di uomo a testa di toro; e non mancano, infatti, monumenti della lotta con Acheloos, rappresentato in maniera affatto simile al toro di Creta ⁽¹⁾.

Ma, a non ammettere la tauromachia, mi spingono parecchi motivi. Prima di ogni altro, dei tre schemi o tipi, ammessi dal Furtwaengler ⁽²⁾, in cui prima l'arte arcaica e poi quella del periodo classico ed ellenistico rappresentarono la lotta col toro, nessuno offre analogia, anche lontana, con il nostro rilievo. Qui, infatti, Herakles nè raggiunge e trattiene per le corna il toro fuggente; nè lo prende facendolo impigliare in corde o in reti; nè lo doma alla guisa dei lottatori, con i pugni e premendo le ginocchia contro il toro già mezzo abbattuto; nè c'è anche una reminiscenza qualsiasi del secondo schema, nel modo in cui venne modificato dopo la famosa metope di Olimpia ⁽³⁾. Si potrebbe pensare ad uno schema nuovo; ma a non ammettere ciò persuade il fatto che Herakles non uccise il toro, ma come elementarmente si sa, lo portò vivo a Micene; mentre il colpo della clava, che l'eroe sta per lanciare

⁽¹⁾ Cfr. Roscher, *o. c.*, I, 2201 e 2225

⁽²⁾ In Roscher's, *Lexikon*, I, pag. 2201, 2225

⁽³⁾ Baumeister, *Denkmael.* II, pag. 1080, fig. 1285

con tanta violenza, sarebbe valso non già a domarlo, ma forse ad ucciderlo.

Si potrebbe osservare che sembra strano l'accoppiamento di una delle più famose imprese dell'eroe, la leontomachia, con una delle meno illustri; ma questa non sarebbe una buona ragione, tanto più se si considera, che altre matrici perdute potevano rappresentare le altre fatiche, e tutte insieme poi potevan servire alla completa decorazione di un grande vaso.

Il tipo procede dalla rappresentazione arcaica dello scultore Dontas, trattata poi con successive modificazioni nella pittura vascolare; fin quando, nei vasi attici del V secolo, si generalizza la rappresentazione di Acheloos in forma di toro con testa umana; ed Herakles lotta con lui, adoperando la clava ⁽¹⁾. Ma per la figura dell'eroe non credo possa trovarsi un confronto più spiccato, nella posa, nell'identica mossa concitata del braccio destro, nella pelle del leone appesa al sinistro, che quello, veramente singolare, con la figura creduta di Alessandro Magno, nel bassorilievo di Messene, oggi al Louvre ⁽²⁾.

La cosa è talmente importante, che richiede qualche considerazione in proposito. Plutarco (*Alex.*, 40) parlando della passione di Alessandro per la caccia alle fiere, e di una di queste cacce felicemente condotta, narra che Krateros ordinò allo scultore Leochares di scolpirla nel bronzo: *τοῦτο τὸ κυνήγιον Κρατερὸς εἰς Αἰλφονὺς ἀνέθηκεν εἰκόνας χαλκᾶς ποιησάμενος τοῦ λέοντος καὶ τῶν κυνῶν καὶ τοῦ βασιλέως τῇ λέοντι συνεστῶτος καὶ αὐτοῦ προσβοηθοῦντος, ὃν τὰ μὲν Αὔσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Αἰωχάρης*. Or di questo *ex-voto* di Delfi nessuna memoria. all'infuori della menzione di Plutarco, s'era conservata; quando il Loeschke ne riconobbe felicemente una riproduzione in una stela scoperta a Messene, e già da molti anni pubblicata ⁽³⁾. Se infatti noi osserviamo

⁽¹⁾ Annali dell'Inst., 1839, tav. Q

⁽²⁾ Credo doveroso notare che questa importantissima coincidenza mi fu subito indicata dal prof. von Duhn.

⁽³⁾ Essa fu primieramente pubblicata in Annali dell'Inst., I, pag. 131. Cfr. Clarac, *Musée de sculpt.*, II, tav. 151^{bis}. L'importante articolo del Loeschke, *Relief aus Messene* è nello *Jahrb. d. deutsch. arch. Instit.*, III, (1888) tav. 7.

[È uno schema che vediamo svilupparsi con lo sviluppo dell'arte del disegno e della composizione. Più semplice, esso si trova, p. es., sul fregio

questo rilievo, vediamo a destra un uomo, interamente nudo, nell'identica posa del nostro Herakles, che con la bipenne sta per colpire un leone che si avvanza contro di lui, avendo già atterrato uno dei cani. Dalla sinistra, un cavaliere accorre in aiuto, con la lancia protesa e la clamide svolazzante dietro le spalle: il cava-

di Gjolbaschi (*Das Heroon* ecc.) adoprato per l'atto di tirar l'arco XVI B 3 o di vibrare un colpo di spada X 4, XXIV 2, 4 da sin. In uno stato più avanzato poi ce lo offre il famoso sarcofago delle piangenti (*la nécropole r à Sidon* ecc.) nella figura di un arciere che sta tirando la corda X 1 a sin. e di un altro che già l'ha rilasciata ivi 5, 2; di più per uno che dà un colpo della scure, afferrata con una mano o con ambedue X 2, 3 da sin., 5, 4 da sin. e 5 da d., sempre però con la mano destra, levata verticalmente sopra testa. L'ultimo grado dello sviluppo poi si presenta ove il braccio destro con l'arma non si muove nel senso verticale, bensì orizzontalmente rivolto attorno alla tes'a. Figure rappresentate in siffatta mossa non son rare sul fregio di Magnesia (v. Clarac 117 C 3 a d., 117 D 2 a sin., G 2 med., H 2 med., con la bipenne, I 1 a sin. e 3 med., con il braccio levato verticalmente). Più a proposito però sono gli esempî forniti dal sarcofago detto di Alessandro, a sinistra e a destra della caccia (tav. XXXI dell'op. cit.) l'uno con l'arco tirato, l'altro vibrando la bipenne, questo però come quello tenendo l'arma con ambedue le mani, non con la destra sola, come le citate figure del fregio di Magnesia e come quella del bassorilievo di Messene.

Dal confronto del famoso sarcofago risulta però indiscutibilmente, a mio parere, che la figura del rilievo non può essere Alessandro Magno. Quei pedoni, siano vestiti alla persiana, o quasi ignudi alla greca, sono gente inferiore: i principi, così a caccia come combattendo, si presentano cavalieri. Ne credo che dalla parola *συρστῶς* presso Plutarco si possa dedurre il contrario. Anzi sarebbe difficile assai l'idearsi una composizione soddisfacente di Cratere a cavallo con il leone, coi cani e con Alessandro pedone. E certo la coincidenza del bassorilievo con Plutarco è casuale, essendo quello incompleto, non una 'stela' ma, secondo l'apparenza, parte di un cilindro, come non lasciò inosservato il Loeschke. Ma Alessandro ci si dice rappresentato in piedi, non cavaliere, appunto per mostrarsi un altro Ercole, e copiato da Lisippo, cui quella parte del gruppo delfico si attribuisce, da un'altra opera sua propria; dalla quale così, secondo l'autore, deriverebbe da un lato l'Alessandro del gruppo, dall'altro l'Ercole della matrice. Troppe congetture per spiegare la ripetizione di tipi non così rari, ciò che provano anche i frammenti aretini, senza provare nulla per la tesi di Loeschke. E come non urtarsi contro due noncorrispondenze fra il modello congetturale e le opere derivate, prima cioè che il supposto Alessandro del (gruppo e del) bassorilievo sia munito non della clava ma di una scure, arma nè sua nè di Ercole, secondo che l'Ercole della matrice si presenti nello schema in questione abbattendo non il leone, bensì il toro? E. P.]

liere e Krateros; l'uomo ritratto come Herakles è Alessandro. Il rilievo ha la medesima situazione, i medesimi elementi della breve descrizione plutarchiana, ed il Loschke ha pienamente ragione.

Ma sembra strano che una siffatta rappresentazione realistica, in cui non c'è altro elemento, dirò così, fantastico, che la persona di Alessandro con gli attributi di Herakles, abbia poi dato origine a minori rappresentazioni della piccola arte, con intenzione e caratteri essenzialmente diversi, poichè non è possibile vedere nel nostro rilievo una scena di caccia: sia, perchè nella fiera semiabbattuta dinanzi all'eroe deve riconoscersi o un toro o Acheloos, sia, perchè l'altro gruppo è una vera e propria leontomachia.

È notevolissimo intanto il fatto che l'arte ceramica s'era impossessata del motivo dell'anathema di Delfi, poichè una copia quasi fedele del tipo di Krateros, accorrente in aiuto, fu riconosciuta dal Dragendorff in un frammento di vaso aretino a rilievo ⁽¹⁾.

Or nessuno, esaminando il nostro rilievo, vorrà, credo, mettere in dubbio che il figulo siasi ispirato ad un grande originale o di Lisippo stesso o della sua scuola.

La figura dell'Herakles è, in piccolo, ma con molto studio del nudo, una non ispregevole conferma di quel nuovo *canone* artistico, modificatore del più antico di Policleto, del quale tanto s'è discusso, sulla base principalmente di Plinio (*N. H.*, XXXIV, 65) e della copia vaticana dello Apoxyomenos. Vi vediamo, infatti, le forme svelte e slanciate, la testa piccola, gli arti inferiori allungati. D'altro canto è noto a tutti quanto Lisippo prediligesse la rappresentazione di Herakles; ma laddove noi conosciamo pregevoli copie delle statue ch'egli aveva scolpito dell'eroe, nulla, invece, abbiamo che possa farci conoscere in qual modo egli ne avesse rappresentato le fatiche. Eppure si sa che queste fatiche egli avea scolpito in una serie di gruppi, per l'Herakleion di Alyzia, città dell'Acarnania, gruppi che furono poscia trasportati a Roma (Strab. X, 456). E non è meno notorio il fatto che Alessandro amava esser rappresentato con gli attributi di Herakles; fatto troppo divulgato, perchè io mi soffermi a confermarlo con testimonianze letterarie e monumentali.

Or se Lisippo scolpì alcune parti (*τὰ μὲν Ἀλέξανδρος ἐπλάσσε* Plut. *l. c.*) dell'anathema di Delfi, da lui certo, che ne aveva

⁽¹⁾ Op. cit. pag. 57, e tav. IV, n.º 16

come un dritto assoluto, fu trattata la figura di Alessandro; e nessuna meraviglia, com'io credo, ch'egli, per far cosa più grata al monarca, abbia in questo anathema riprodotto una delle sue creazioni dei gruppi di Alyzia, scolpendo Alessandro nell'identica mossa di Herakles.

Ma è logico e probabilissimo che la piccola arte riproducesse il soggetto più vulgato, e direi anche più nobile, delle fatiche di Herakles, piuttosto che quello della caccia di Alessandro; ed ammesso tutto ciò, non sembrerà, forse, strano ch'io veda nel nostro rilievo una continuazione di uno dei gruppi di Alyzia.

Siamo, lo comprendo, nel campo della congettura; ma poichè non saprei e non potrei dar torto al Loschke, per la sua identificazione del rilievo di Messene coll'anathema di Delfi; poichè non sembrami poter riconoscere una scena di caccia nella matrice di Girgenti, e poichè solo un cieco non vedrebbe la perfetta identità dell'Herakles con l'Alessandro del bassorilievo del Louvre, io non saprei proporre una congettura migliore. Al postutto la nostra matrice è una prova innegabile della diffusione dei tipi lisippeî nelle ornamentazioni dei vasi a rilievo; una prova di più, vuol dire, del favore che la clientela popolare accordava alle creazioni del grande maestro. Non c'è, infatti, archeologo che ignori quanto queste creazioni siano state familiari ai coroplasti di Myrina e di Smyrne. Pertanto se dal Loschke la stela di Messene è assegnata alla fine del IV secolo, è assai probabile che il rilievo di Girgenti debba assegnarsi alla prima metà del III secolo av. Cr.

Il gruppo a sinistra del rilievo rappresenta, come ho già detto, la leontomachia, cento volte ripetuta su monumenti d'ogni genere dell'arte antica. Herakles, interamente nudo e senza armi, stringe, con entrambe le braccia, il collo della fiera. Questa stende la zampa sinistra anteriore contro la coscia dell'eroe, e poggia la posteriore un po' più sotto del ginocchio; e alla stretta formidabile pare come sollevata dal terreno; mentre Herakles, fortemente comprimendo la testa contro l'omero del leone, sta per strozzarlo. Anche in questo secondo gruppo il disegno è correttissimo. Lo schema è, salvo qualche notevole differenza, il secondo dei tre stabiliti dal Furtwängler ⁽¹⁾, schema che è poi una categoria del primo sta-

(1) In Roscher, *Lexik.*, I, pag. 2196, 2223.

bilito dal Michaelis ⁽¹⁾, e che, dall'arte arcaica, dura, con lievi modificazioni, sino all'arte ellenistica.

Notiamo che la leontomachia è frequente nei vasi a rilievo; e ricordiamo che essa si trova in una delle tre *φιάλαι*, a rilievo argentato, pubblicate dal Klügmann ⁽²⁾, e nel vaso, anch'esso argentato, volsiniese ⁽³⁾. In uno schema analogo al nostro trovasi pure in una delle coppe, tanto spiritualmente illustrate dal Robert (*l. c.* pag. 86 segg.), del quale sono importanti le considerazioni fatte, a proposito degli *ἀγλα* dell'eroe, a pag. 88, n. 3.

Entrambi i gruppi di questa matrice poggiano sopra un rilievo a linea ondulata, sotto la quale corre un solco, chiuso da una seconda linea rilevata.



3. (a. 110) Matrice frammentaria: rimane soltanto la parte di destra; a rilievo alto. Rappresenta una scena di caccia. Un cavaliere, con clamide svolazzante dietro le spalle, cavalca un cavallo, che solleva dal suolo le zampe anteriori; ed ha ai suoi piedi un grosso felino (tigre?), che volge la testa indietro, quasi in atto di mordere la gamba del cavaliere. La matrice è sconservata, e di arte meno bella che le due precedenti.

Numerosi confronti si potrebbero stabilire, e quasi tutti nell'arte ellenistica. Della grande arte, il primo confronto che ci si presenta è quello con le scene di caccia dei sarcofagi di Sidone ⁽⁴⁾. In uno dei lati del sarcofago del Satrapo, il cavaliere di destra e la pantera ricordano il nostro rilievo; e meglio vi si accosta la scena di caccia al cinghiale del secondo lato grande del sarcofago di Licia, in cui la mossa dei cavalieri ricorda quella della processione del peplos nel Partenone. Si sa che l'ugual tema di scena di caccia, che il Winter ⁽⁵⁾ chiama comune in questo periodo del-

⁽¹⁾ Annali dell'Inst., 1859, pag. 60 segg. Cfr. Baumeister, *Denkm.*, I, 655.

⁽²⁾ Annali, 1870 (sopra cit.).

⁽³⁾ Notizie d. scavi, 1885 (sopra cit.).

⁽⁴⁾ Per la bibliografia rimando al Collignon, II, 396.

⁽⁵⁾ *Archaeol. Anzeig.*, 1894, pag. 16.

l'arte greca (siamo alla fine del IV secolo), è svolto, con maggiore arte, in uno dei lati lunghi del più famoso dei sarcofagi di Sidone, quello così detto di Alessandro.

I figuli s'impossessano di questo motivo artistico delle scene di caccia, per i vasi a rilievo: una caccia all'orso troviamo nella coppa argentata di Villanova, pubblicata dal Klügmann; e nel già citato catalogo delle matrici aretine, troviamo un intiero gruppo, composto di 11 pezzi, con analoghe rappresentazioni ⁽¹⁾.



4. Notiamo, come particolarità, che questa è una delle due forme a manico, e precisamente quella che finisce a testa di felino. Mediocrementemente conservata; a rilievo alto; di buona arte.

Un uomo (un giovine satiro?) seduto sopra uno scoglio, la gamba destra distesa e ripiegata la sinistra, suona la doppia tibia. Confronta il catalogo

delle matrici aretine, già citato: Gruppo IV, n. 38, pag. 374 = uomo nudo seduto, che suona la doppia tibia.

5. Rilievo basso; conservazione mediocre. Nike, vestita di lungo ed ampio chitone, rimboccato alla vita, si avvanza con passo



II, 2 (a. 68)

5 (a. 110)

4 (a. 83)

⁽¹⁾ Catalogo delle matrici Aretine del Pasqui, in *Notizie*, 1884, pag. 376 seg. Cfr. Dragendorff, pag. 57 e tav. IV, n. 13 e 14.

concitato e con le lunghe ali semidistese. Porta nella destra un candelabro (*λαμπτήρ*), e nella sinistra una palma. Graziosa figurina di buona arte. Credo di riconoscervi una rifazione ellenistica del tipo della Nike del V secolo; e se per poco si immagina la figura volta a destra, anzi che a sinistra, si scorgerà nella mossa della gamba destra e nel lungo chitone (comune del resto alle rappresentazioni scultorie della Nike) una lontana somiglianza con una delle Nikai della Balaustrata del tempio della Dea sull' Acropoli ⁽¹⁾.

La rappresentazione della Nike, in diverso schema, ma con uguale derivazione, la troviamo nei vasi aretini ⁽²⁾. E non credo sia inutile ricordare, specialmente per la coincidenza di tempo e di luogo, le Nikai che erigono un *τρόπαιον*, sulle monete di Agatocle, che sono anch'esse imitazioni dei tipi della Balaustrata ateniese (cfr. Head, *Coin. of Syrac.* tav. IX, 1, 2).



6. (a. 77) Matrice con manico ad anello; a rilievo basso; disgraziatamente assai sconservata. La sola figura che si possa chiaramente intendere è quella di una Baccante, col capo rivolto all'inghiù, nuda nelle braccia e nel petto, e col lungo chitone, che scende a grandi pieghe fino ai piedi, lasciando però distinguere il contorno della gamba destra. Nel solito schema, insomma, tanto caro alla scultura ellenistica e più alla neo-attica; e di cui si hanno moltissimi esempi ⁽³⁾. Lo stato di conservazione della matrice non ci lascia comprendere se abbiamo una *Mainas tympanistria* o *kymbalistria*. Accettando la prima interpellazione, la figura si riattacca al tipo 27 del Hauser, e più strettamente alla tympanistria del cratere di Salpione.

Che la rappresentazione delle Mainades, o sole o nel thiasos di Dionyso, fosse cara agli artefici dei grandi vasi metallici, e da loro passasse alla ceramica a rilievo, si può desumere da due fatti. In alcuni dei grandi vasi di marmo, che sono anch'essi copie o imitazioni ingrandite degli originali metallici, e che il Hauser,

⁽¹⁾ Baumeister, II, pag. 1024; tav. XXV, 1241. Cfr. Collignon, *sc. gr.* II, pag. 104, fig. 51 A.

⁽²⁾ Dragendorff, *o. c.*, pag. 53 seg. e tav. IV, 9.

⁽³⁾ Vedi, per ogni confronto, l'articolo del Rapp, in Roscher, II, 2269 segg.

giustamente, accomuna con quei bassirilievi dei neoattici in cui s'era anche infiltrato un po' d'alessandrinismo ⁽¹⁾, troviamo rappresentazioni di Mainades: così p. es. nel vaso di Sosibio ⁽²⁾, in quello di Salpione ⁽³⁾ e nello splendido cratere Borghese ⁽⁴⁾.

Il secondo fatto è che nei vasi aretini le rappresentazioni di Mainades sono frequentissime. [Cfr. Notizie, 1884, pag. 373. Gruppo V, n. 24, 29, 30, 34, 37, 38. *Gaz. archéolog.* VI, tav. 33, 4. *Jahrb. d. Inst.* 1888, pag. 252. Cfr. Dragendorff, pag. 45 (I^o. *Schwar-mende Maenaden*). Winter, *Ueber ein Vorbild neu-att. Rel.* (in *L^{es} Winckelmannsprogramm • Berlin*, 1890, pag. 11)].

S'intende, però, che tutte queste rappresentazioni de' vasi aretini sono di Mainades, in diversi schemi ed atteggiamenti.

Per le conclusioni generali a cui arriveremo, è necessario esprimersi brevemente sul posto che nella storia dell'arte occupano le rappresentazioni delle Mainades. Non è necessario ritenere questa rappresentazione come assai recente e propria soltanto della scultura neo-attica. Certo questa scuola, specialmente nei numerosi bassirilievi, si compiacque di trattare questo soggetto, riproducendo sempre gli otto tipi che noi troviamo nella base marmorea del Museo Vaticano (braccio nuovo Chiaramonti) ⁽⁵⁾, e che corrispondono ai tipi 25-32 stabiliti dal Hauser. E se pure l'ormai famoso rilievo dell'Esquilino, che trova il suo completamento in altri di Madrid, non è il vero prototipo delle Mainades, se è assai dubbio ch'esso sia opera originale del V secolo, come il Winter volle dimostrare ⁽⁶⁾, è certo, però che la creazione delle otto Baccanti è opera del V secolo e di un contemporaneo di Alcamene e di Callimaco; e che la stessa figura isolata deHa *Μαῦρα χυταιγογορος* (Hauser, tipo 25. Winter, o. c., tav. I) non è creazione di Scopas, come si credeva, ma anteriore ⁽⁷⁾.

Dunque la piccola arte poteva benissimo avere attinto, nella rappresentazione di queste figure, ad originali del IV secolo; e

⁽¹⁾ Hauser, *die neu-attisch. Reliefs* (Stuttgart, 1889) p. 136.

⁽²⁾ Baumeister, III, p. 1688, fig. 1770.

⁽³⁾ *Ibid.*, I, pag. 438, fig. 489.

⁽⁴⁾ Collignon, *S. g.* II, 684, fig. 358.

⁽⁵⁾ Museo Chiaramonti, I, tavv. 36-39. Cfr. Hauser, o. c., p. 10, n. 4.

⁽⁶⁾ Vedi lo scritto sopracitato (in *L^{es} Winckelmannsprogramm u. s. w.*) e specialmente a pag. 100 segg.

⁽⁷⁾ Collignon, *S. g.* II, 242 segg.; 648 segg.

quando poi il tipo o i tipi furono divulgatissimi dai neo-attici, ad essi s'ispirarono i toreuti posteriori e i figuli delle fabbriche d'Arezzo.

7. (a. 70) Testa di tipo apollineo, molto rilevata dalla base, sì che, guardandola da sinistra, se ne può benissimo apprezzare il puro



profilo. Essa è dunque rilevata nella posizione che dicesi di tre quarti, e doveva costituire un piccolo emblema assai alto, comune, del resto, nelle ceramiche a rilievo ⁽¹⁾. La nostra è dolcemente ripiegata sul collo da sinistra a destra; gli occhi accennano ad un'espressione languida; i capelli, disposti in acconciatura alta intorno alla fronte, ripiovono, con riccioli, sull'orecchio, fino alla nuca. Essa, insomma, ha tutti i caratteri delle teste di tipo prassitelico, che, maggiormente raffinate e curate dall'arte ellenistica, formarono una delle principali preoccupazioni degli artisti del III secolo.

8. (a. 150) Matrice che sarebbe stata fra le più importanti, se non ci fosse pervenuta tanto sconservata. A non far distinguere i par-



⁽¹⁾ Cfr. la graziosa testolina, similmente rilevata, in Malmberg, *o. c.*, tav. II fig. 2.

ticolari della rappresentazione contribuisce anche la piccola altezza del rilievo. Il soggetto, però, nel suo insieme, è chiaro: vi riconosco una scena dionisiaca.

Su d'una pantera, procedente a sinistra, cavalca Dionysos con la destra protesa verso la testa del felino; e tiene nella sinistra un oggetto, che pare una cornucopia. Dinanzi a lui sta un giovine satiro, interamente nudo, che ha nella destra un ramoscello, forse di pino, e nella sinistra il tirso. Il panneggio, abbondante ed eccessivamente svolazzante della figura di Dionysos, rende la scena ancora più confusa ed incerta; sì che non mi torna facile dare una spiegazione soddisfacente dell'atteggiamento dei due personaggi. L'insieme della composizione, per le mosse concitate e per l'abbondanza dei particolari, ricorda i rilievi dell'altare di Pergamo; ma la matrice è certo più antica; e risente, anche per il modo con cui è trattato il panneggio, più dello stile del III secolo, che del II.

9. (a. 120) Disgraziatamente di questa matrice di fine lavoro non ci è pervenuta che una parte, forse una metà. Questa è piuttosto ben



conservata, ed il rilievo spicca nettamente dal fondo della scena. La parte mancante di essa rende difficile apprezzare degnamente il soggetto dell'intera scena. In un primo piano del rilievo vedesi un uomo barbuto vestito di corto chitone (*χιτὼν χσιριδωτός*), che frena, con entrambe le mani, l'impeto d'un cavallo impennato, di cui è conservata soltanto la parte posteriore, il dorso e parte del collo. Quest'uomo impugna con la sinistra, poggiata sulla

groppe del cavallo, una spada inguainata. In un secondo piano della scena, a rilievo più basso, un altro uomo, nell'ugual mossa concitata del primo, e come lui vestito ed armato, stende la destra in atto di sostenere vigorosamente un oggetto, di cui solo la parte estrema si è conservata e che io non sono lontano dal credere sia la punta di un timone, rivolto all'indietro. Si può, dunque, immaginare che siano due cavalli attaccati ad un carro, e che i due uomini, che si suppone scesi da esso, tentino di ridurre all'obbedianza le due

bestie imbizzarrite. D'un modo assai somigliante scorgonsi in un'urna etrusca i cavalli di Enomao impennati e in preda alla paura; mentre il timone, staccato dal carro, prende una strana direzione ⁽¹⁾.

Non saprei proporre una convincente spiegazione mitologica della scena; ed anche per questo rilievo, come per il precedente, non mi fu dato di trovare un esatto riscontro monumentale.

10. Scena di combattimento. Dei due guerrieri interamente nudi, armati di scudi rotondi, di spade e di elmi, uno è già caduto in ginocchio, e l'altro sta per lanciargli un colpo nel petto. È un peccato che la matrice sia assai sconservata; ma la piccola scena è piena di movimento, e nell'attitudine concitata delle due figurine, c'è come un ricordo di quello stile vivo, animato e patetico delle scene di battaglia, che, creato, forse, da Callimaco ⁽²⁾, nel fregio del tempio di Athena Nike e maggiormente svolto dai grandi maestri del Mausoleo, diventa poi comune nella scultura ornamentale e nella piccola arte del rilievo.

11. Ulisse (al ratto del Palladio?), facilmente riconoscibile per il tipo tradizionale dell'eroe nudo, pileato, che si avvanza guardingo, impugnando con la destra la spada. Le scene iliache e i personaggi del ciclo epico passarono dalla toreutica ⁽³⁾ alla cera-

⁽¹⁾ Vedi, p. es. Urne etrusche, II, 1, tav. XLI, XLIII

[Lo stato difettoso della matrice è deplorabile assai, poichè le due figure che si avanzano come di assalto, l'una con un parazonio — o sarebbe la guaina vuota? — nella mano sinistra, l'altra quasichè con la destra tenesse un telo pronto al punto, di certo sono due barbari, vestiti di tunica a maniche lunghe non solo, ma anche di pantaloni. Anzi il primo, che ha meglio conservata la testa, mostra un tipo non troppo diverso da quello riconosciuto quale sarmatico nei rilievi della colonna di Marco Aurelio (v. *die Marcussäule* ecc p. 47). Siccome poi il cavallo che impennandosi, vien preso alla groppa e al collo, si trova senza cavaliere e senza alcun chiaro indizio di un carro, diventa quasi necessità credere i due barbari occupati a domare il cavallo, come lo sono gli Sciti del magnifico vaso di argento trovato a Nicopol e pubblicato da Stephani nel *Compte-rendu* 1864, tav. I sgg. e da Kondakof e Tolstoi, *les antiquités de la Russie meridionale* p. 296 sg., ove specialmente vogliam notarsi i due barbari, l'uno dietro l'altro, occupati a domare un sol cavallo. Cf anche il cavallo renitente sul monumento di S. Remy, *Ant. Denkm.* I 17. E P.]

⁽²⁾ Furtwangler, *Meisterwerke d. griech. Plastik*, pag. 221

⁽³⁾ Dalle fonti letterarie sappiamo già che il toreuta Mys aveva effigiato in un vaso la *Ἰλίου πύρρην* (Athen. XI, 782 B); e di Pytheas, *Ulysses et Diomedes erant in phialae emblemata, Palladium subripientes* (Plin., N. H., XXXIII, 55). Questi modelli celebri furono poi più volte imitati, e ce ne fan

mica a rilievo, in cui un'intera classe, gli *homerische Becher* (Robert), che si ricollegano alle *Tabulae iliacaе*, anche per le loro iscrizioni ⁽¹⁾, rappresentano scene del detto ciclo.



II, 8 (a. 55)



11 (a. 72)



10 (a. 63)

CLASSE II. Motivi ornamentali.



1. (a. 100) Matrice circolare, meglio conservata che tutte le altre, ma di arte più scadente. Rappresenta il Gorgoneion, nel terzo schema (*der schöne Typus*) dei tre stabiliti dal Furtwängler ⁽²⁾, ma dagli occhi ancora esageratamente spalancati. È probabile che questo rilievo sia stato usato per decorare gli attacchi dei manichi nei vasi a rilievo, in cui il Gorgoneion è diffusissimo, ad imitazione, sempre, dei vasi di metallo ⁽³⁾.

fede i vasi scoperti nel tempo moderno. Così, p. es., in un vaso del tesoro di Bernay, riprodotto anche in Daremberg & Saglio, *dictionn. d. antiq.*, pag. 806, fig. 977, abbiamo scene iliache; e sul collo del medesimo, Ulisse in attitudine che ricorda quella del nostro rilievo. Per altri esempi, vedi ibid. (ad v. *caelatura*), pag. 805.

⁽¹⁾ Simili iscrizioni c'erano, del resto, anche su prototipi metallici. Così, p. es., sappiamo che nel menzionato vaso di Mys le iscrizioni appartenevano ad un Parrasio (Athen., l. c.).

⁽²⁾ Roscher, *o. c.*, I, 1721 segg.

⁽³⁾ Cfr. per es. Schreiber, *Alex. Toreut.* pag. 75, fig. 86.

2-4. Tre matrici di rosoni ornamentali. Riproduco la meno sconservata (v. sopra, p. 275).

5. Testa di cavallo assai delicatamente disegnata. Essa, nella corta criniera, nella forma allungata e piuttosto secca, nei contorni della bocca e delle narici energicamente tratteggiati, ricorda i tipi più belli della grande arte.



7 (a. 60)

6 (a. 97)

5 (a. 57)

6. Testa di leone, a rilievo alto dalla base mm. 63. È propriamente una maschera, che ha, sotto le narici, un incavo semi-circolare, che pare servisse all'adattamento di un piccolo canale. È molto simile, come si vede, alle teste di leone che ornavano la *simā* dei tempi greci, come sbocchi dei canali o *σωληνες*; ma di proporzioni assai più ridotte. Essendo il tipo comunissimo, è inutile ogni confronto. In quanto alla destinazione di questo rilievo nei grandi vasi, tornando grave l'ammettere ch'esso servisse per decorare gli attacchi superiori dei manichi, si può pensare alle analoghe teste di leone, adattate con piccoli canali nella parte inferiore del grande vaso di argento di Nicopoli ⁽¹⁾, canali che servivano per lo scolo del liquido.

7. Grifo corrente, a rilievo poco alto, di corretto disegno. Si sa quanto l'arte ellenistica abbia divulgato, come motivo ornamentale, questa figura originaria dall'Oriente, su armi, mobili, candelabri e sui vasi metallici particolarmente ⁽²⁾.

⁽¹⁾ *Compte-rendu etc.*, tav. I-III. Oggi nel Museo dell'Eremitage a Pietroburgo.

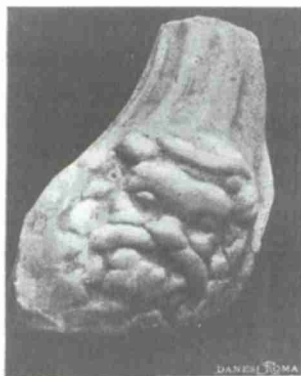
⁽²⁾ Vedi, in generale, sul grifo, come motivo ornamentale nell'arte se-riore, Stephani, *Compte-rendu* 1864, pag. 119 segg. (a proposito del vaso di

8. (v. p. 281) Maschera di Sileno, con barba in forma di foglie vegetali. L'orecchio di becco e l'arcata sopraccigliare obliqua farebbero pensare piuttosto ad una maschera di Pan; ma il naso è propriamente silenico. Questi mascherini, come decorazione degli attacchi dei manichi, sono frequenti nella toreutica alessandrina (Schreiber, n. 12, 111, 112, 128). Ma che solo la plastica alessandrina abbia risolto il problema di rappresentare la testa di Pan, ingentilendo e umanizzando gli attributi belluini del Dio, e quasi spiritualizzando la sua natura semi-caprina, oserei metterlo in dubbio. Così crede lo Schreiber (*o. c.*, p. 189 seg.): e si può essere d'accordo con lui, se per arte alessandrina devesi intendere arte ellenistica, posteriore, cioè, alla morte di Alessandro Magno. Ma pare, come vedremo, che l'aggettivo usato dallo Schreiber debbasi accettare con significato assai più ristretto, e cronologicamente e topograficamente.

IV.

Esaurita così la descrizione delle 19 matrici, prima di venire alle conclusioni generali, esaminiamo brevemente quattro piccoli rilievi fittili di arte indubbiamente ellenistica, che varranno, specialmente il primo, a portare un utile, per quanto modesto, con-

tributo alla nostra ricerca, accrescendo il materiale, sì scarso, della ceramica siciliana del III secolo.



1. (a. 77) Parte inferiore di un manico di vaso, con rilievo di maschera silenica, assai caratteristica, di buona arte e di squisita conservazione. Nessuna traccia di colore, nè di doratura o argentatura. Mi rimetto alle considerazioni fatte a proposito della matrice n. 8, Cl. 2^a. Aggiungo il confronto col frammento di manico, con

Nicopoli, già da me citato, nel cui collo sono grifi che dilanano un cervo). Sul grifo, scelto negli utensili come ἀποτρόπαιον, vedi *ibid.* — Cfr. pure il richissimo articolo del Furtwängler in Roscher's, *Lexikon*, I, pag. 1774.

testa ornamentale, in Kekulé *o. c.*, tav. 58, 2, e l'altro, veramente singolare, con una delle matrici pubblicate dal Malmberg (tav. II, n. 3). Se non fosse per qualche lievissima differenza, i due rilievi sembrerebbero usciti dalla stessa matrice. Proviene dal territorio agrigentino; dallo stesso luogo, forse, dove furon trovate le matrici. Conservato nel Gabinetto archeologico di Girgenti.

2 e 3. Dischi, piatti e grezzi da un lato, a rilievo, con teste femminili (Gorgoneion), dall'altro. Bucati da due fori biconici, disposti nei capelli, presso la fronte. Il Kekulé (*op. cit.*, pag. 26,



2 (a. 90)



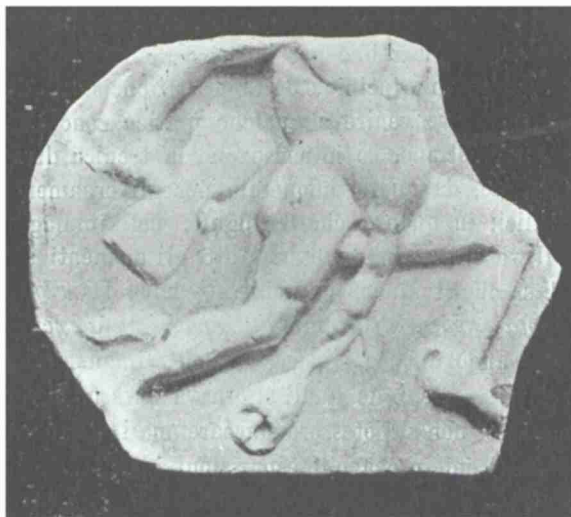
3 (a. 67)

figg. 61, 62) dà notizia di 15 dischi simili, ch'egli chiama rotelle destinate ad essere appese, conservati nel Museo di Siracusa, alti da m. 0,08 a m. 0,10, ornati quasi tutti del Gorgoneion; e ne riporta due, uno dei quali ornato con una testa barbata (satiro?) di epoca evidentemente ellenistica. Altri analoghi ne descrisse il Lenormant (*Gaz. arch.* 1863, pag. 70) provenienti da Taranto, dove se ne sarebbero trovati in abbondanza. Ma il Kekulé non parla della loro destinazione, e il Lenormant dice che questa è ancora sconosciuta. Potrebbe suppersi che fossero rifiuti di fabbrica di emblemata fittili, adoperati o come balocchi per i bambini, o come ἀποτρόπαια da appendere nelle case, o come pesi (ἀγνῶδες) di telaio (¹). Ad avvalorare questa supposizione, sta il fatto che i

(¹) Per il Gorgoneion come ἀποτρόπαιον, vedi Roscher's, *Lexikon*, I, 1697. Baumeister, *Denkm.* I, 75, e II, 909. Ἀποτρόπαια nelle officine, contro gli

buchi non sono praticati nell'argilla ancor molle, ma dopo cotta; infatti il foro d'entrata non corrisponde esattamente a quello d'uscita, e la forma biconica di ciascun buco dice chiaramente che esso è stato scavato con un punteruolo metallico dalle due facce del disco stesso. I due dischi provengono dal territorio di Girgenti, ed appartengono a collezione privata.

4. (a. 100) Rappresentazione burlesca, frammentaria, di un Pigmeo corrente. Impugna con la destra una grossa bipenne, e, attaccato all'estremità del membro, gli pende un campanello, agitato dal movimento della corsa. La figura, dalla pancia prominente, dalle



corte gambe, dalle esagerate proporzioni del membro, quantunque manchi la testa, in cui si rivelano i tratti più caratteristici, non lascia dubbio sull'interpretazione del soggetto.

Si penserebbe che questo rilievo fosse un frammento di una *geranomachia*, e che il campanello servisse per incutere spavento

accidenti della cottura dei vasi, in Daremberg et Saglio, pag. 1123 (= idria di Monaco, dov'è rappresentato un forno, sotto la protezione di una maschera di Sileno). È ancora più incerto che potessero servire come *ἀγρῦδες*, perchè si sa che il telaio verticale (*ιστὸς ὄρθιος*), è proprio dei tempi arcaici, a non dire che la forma di questi pesi è conica, con un solo buco in alto. Ad ogni modo, la mia interpretazione deve valere soltanto come congettura.

alle gru; infatti Filostrato (*Imag.* II, 22), descrivendo una pittura che rappresentava una lotta umoristica dei Pigmei contro Herakles, dice che i Pigmei *κρόταλα σείουσι καὶ οὕτω τὰς γεράνους ἀμύρονται* ⁽¹⁾.

Non saprei, però, trovare alcun confronto diretto col nostro Pigmeo, tanto ne' rilievi, che nella pittura vascolare.

V.

A me sembra che la questione della tecnica dei vasi a rilievo, almeno per alcune categorie di essi, non sia ancora completamente risolta; e se dall'osservazione delle nostre matrici potesse trarsi qualche nuovo lume, sarebbe per la scienza un piccolo guadagno. Da quanto si è detto in principio e dalla descrizione stessa delle forme, si può ora facilmente venire a qualche pratica conclusione. Anzi tutto non sembri strano, se io penso che la tecnica di questi vasi procede, in parte, da quella adoperata per gli ornamenti dei prototipi metallici, in quanto che il figulo, nell'immaginare e nel fabbricare il vaso, ha avuto presenti tutti gli elementi singoli della toreutica. Si sa che il più antico processo tecnico dei *signa* o *sigilla* (*ζῶα*, *ζωδάρια*) *procusa* (lavorati *au repousse*), o *exculpta* (cesellati in pieno) andò a poco a poco cedendo, dinanzi alla moda dei rilievi lavorati a parte, e de' quali si ornava il vaso, non già sempre in modo che essi non si potessero staccare, ma in maniera che chiameremo *mobile*, come provano le espressioni adoperate dagli scrittori antichi, per indicare che questi emblemata venivano o tolti, o adattati sul vaso ⁽²⁾.

Non è questo il luogo di far la questione, tante volte discussa, se, cioè, ci sia una vera e propria differenza fra *emblema* e *crusta*. La differenza ci dovè certo essere, per quanto dalle espressioni degli

⁽¹⁾ Le geranomachie sono frequenti nei corni da bere (*γυρά*), che come ognun sa derivano direttamente da prototipi metallici. Per simili rappresentazioni, vedi Baumeister, *Denkm.* III, 1428 seg., e la letteratura ivi citata. Una geranomachia, ancora inedita, bellissima, in un *γυτόν* di collezione privata agri-gentina, sarà presto da me pubblicata.

⁽²⁾ Cic., *In Verr.*, IV, 22, 48 e 49; 23, 52; 24, 54 (*sigilla avellere*; *emblemata evellere*; *crustas, emblemata detrahere*; *emblemata illigare, includere*).

scrittori riesca oggi assai difficile farsene un concetto esatto ⁽¹⁾. A me importa notare che agli *emblemata* propriamente detti si accostano molti dei nostri rilievi, e che ad essi s'ispira principalmente l'artista che modella il punzone e poi il figulo che decora i suoi vasi. Questi, dunque, benchè copî o imiti gli artistici vasi di metallo, non ritrae da essi che la sagoma e il modo di disporre gli ornamenti: la parte più nobile, più alta della imitazione, che richiede intelletto d'arte, spetta al modellatore del punzone. Dico così, perchè non posso consentire col Blümner, il quale, innalzando assai l'opera del vasaio, dice che l'esecuzione dei rilievi *durch Abdruck in Modellformen ist bei dieser Art von Gefässen sicherlich nicht anzunehmen, vielmehr sind diese Reliefs aus freier Hand modellirt* ⁽²⁾.

La tecnica a forma è, salvo in rari casi di lavoro corrente e trascurato, la sola ammissibile; tecnica che continua poi fino alle più tarde manifestazioni della ceramica a rilievo, come lo stesso Blümner ammette, e come, del resto, è evidente per l'esistenza delle originali matrici. È piuttosto discutibile la maniera speciale in cui, sempre mercè le forme, si ottenevano i rilievi sul vaso. Poichè la tecnica, certamente analoga se non perfettamente simile, con cui si ottenevano i vasi aretini, è meglio conosciuta, da essa possiamo trarre qualche schiarimento. Si sa che le ricerche del Fabroni, del Birch, del Brogniart, del Blümner e di altri conducevano ad ammettere queste quattro operazioni: fabbricazione del punzone; fabbricazione della forma intera (o di due mezze forme) ⁽³⁾, ottenuta al tornio; impressione, nelle pareti interne di questa forma ancor molle, dei varî punzoni; e, finalmente, dopo asciugata e cotta la matrice intera, fabbricazione del vaso, adattando l'argilla alle pareti di essa, e compiendo al tornio l'interno del vaso stesso ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Rimando all'ottimo articolo *Caelatura* in Daremb. et Saglio, *dictionn.* etc., pag. 801 seg.

⁽²⁾ Blümner, *Techn. u. Terminol.*, II, pag. 100. Pare che lo seguano il Jamot (in Daremb. e Saglio pag. 1131) e il Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 270.

⁽³⁾ Così credono il Fabroni, *Storia dei vasi fittili aretini*, pag. 62; il Birch, *Hist. of anc. Pottery*, II, 341, ed altri. Ma tutte le forme a noi pervenute sono di un sol pezzo (Brogniart, *traité des artes céram.*, I, 423; Blümner, *o. c.*, II, pag. 107).

⁽⁴⁾ Tralascio, naturalmente, tutte le operazioni accessorie; per cui vedi Jamot in *l. c.*, p. 1129 seg.

Ma queste operazioni successive, e specialmente la terza (impressione del punzone sulle pareti interne ancor molli della matrice), lasciano non lievi dubbî. Sî che sembrò al Gamurrini ⁽¹⁾ di aver risolto la questione, ammettendo che con i punzoni si stampassero singole matrici fittili; da queste si ottenessero, in cera, le figure e gli ornati in rilievo; i quali, dopo, si disponessero intorno ad un maschio di creta; e che intorno al maschio con i rilievi di cera così incastrati si disponesse la creta molle, ottenendo, con l'aiuto del torno per la faccia esterna, la matrice intera. Ingegnosa ricostruzione, senza dubbio, di una tecnica complicata, che il Gamurrini, da me assai brevemente compendiato, espose in tutti i particolari, togliendo di mezzo le principali difficoltà che nascevano dalla tecnica ammessa dal Blümner. Il Gamurrini crede che la sua teoria risolva la questione di lavorare i vasi aretini non solo, ma anche altri simili vasi ornati di rilievo (p. 267); ma se egli vi comprende anche i vasi ad *emblemata*, mi duole di non poter essere d'accordo con lui. Infatti, le modeste proporzioni, la sagoma assai semplice e i rilievi poco alti dei vasi aretini, ed anche dei megarici, rendono possibile la tecnica ammessa dal Gamurrini. Ma essa non sarebbe invece applicabile per i vasi greci a rilievo alto, riccamente ornati, di maggiori proporzioni e di forme complesse. Onde, riservando la forma intera per i vasi aretini e pei megarici, ammetto che i rilievi delle altre categorie di vasi siano stati ottenuti mercè la forma e applicati, ancor molli, sul vaso liscio già tornito e molle ancor esso ⁽²⁾. Infatti, valenti illustratori della ceramica greca a rilievo hanno fatto osservazioni che rendono verosimile l'opinione da me accolta. Il Klugmann ⁽³⁾, nell'illustrare i vasi inargentati di Orvieto, ammette che i rilievi, toltone uno o due lavorati, come a lui pare, a stecco, siano usciti da stampo e poi applicati con la stecca sul

⁽¹⁾ Notizie 1883, pag. 267 seg. (a proposito delle matrici, col nome di M. Perennio, già menzionate).

⁽²⁾ Lo Schultz, a proposito di un vaso della Basilicata, a rilievo dipinto (Bullett. dell'Inst.) 1842, pag. 34, ammette due maniere di vasi a rilievo, sempre, però, fra quelli greci della Basilicata: alcuni di cui i rilievi furono aggiunti più tardi, altri di cui i rilievi furono lavorati insieme coi vasi. Benché questa distinzione sia apprezzabile, essa non è ben chiara; e la mia è sostanzialmente diversa.

⁽³⁾ Ann. dell'Inst., l. c.

vaso liscio già tornito; il Lenormant ⁽¹⁾ osserva che i rilievi dei vasi di Taranto non sono stati stampati in una forma continua, ma con una forma separata per ciascun personaggio; ed infatti in uno dei due vasi da lui illustrati vi sono le stesse figure, ma disposte in maniera diversa ⁽²⁾.

Ho accennato che i punzoni, o forse anche le stesse matrici non devono ritenersi opera dello stesso figulo che manifatturava i vasi ⁽³⁾. Egli, assai probabilmente, li ritirava da centri artistici ed industriali più importanti, in cui il fiorire delle grandi scuole di toreutica agiva direttamente sullo stile e sui soggetti imitati e tradotti su questi punzoni ⁽⁴⁾. Il fatto, dagli archeologi conosciuto, che vasi trovati in luoghi diversi riproducono lo stesso rilievo, rende questa ipotesi assai probabile. Non credasi, però, che ammettendo per vera questa supposizione, l'opera del figulo sia stata puramente meccanica. Guardando i gessi ottenuti dalle nostre matrici, per quanto lo stato di conservazione di queste lasci a desiderare, si può assai facilmente capire che alla stecca del figulo era riservato un ritocco non sempre facile: ripulire, raffinare i contorni, arrotondare gli scorci, segnare i particolari non bene impressi; tutto un lavoro, insomma, che, come universalmente si sa, era comune ai fabbricanti di terrecotte grandi e piccole, e mercede il quale i figuli davano vita ed inesauribile varietà alle loro figurine ⁽⁵⁾. Rimanevano inoltre affidati all'ingegno ed al buon gusto del vasaio la disposizione dei personaggi, la scelta dei motivi ornamentali e l'adattamento dei rilievi alle pareti del vaso, curando che fossero dissimulate le suture, e badando a non turbare la simmetrica ed elegante sagoma del vaso. Quando egli non era capace di far ciò o lo trascurava, il vaso, pur avendo l'originaria

⁽¹⁾ *Gaz. archéol.* 1881-82, pag. 179.

⁽²⁾ Anche gli *appliques* pubblicati dal Martha (v. sopra) confermerebbero questa tecnica.

⁽³⁾ Vedi Jamot, in Darenb. et Saglio ecc., pag. 1130.

⁽⁴⁾ [Rimane sempre ammissibile l'opinione che un figulo qualunque da vasi di argento o siano di argilla, venutigli nelle mani per occasione, abbia fatto impronte per cavarne i calchi, opinione cui la diversità di stile e di conservazione delle matrici in questione certo non è sfavorevole. E. P.]

⁽⁵⁾ Per non esser frainteso, parlo, principalmente, delle figurine di stile ibero e di età ellenistica, per le quali il ritocco modificatore, a cui accenno, è ora generalmente ammesso. Cfr. Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiq.*, pag. 256 seg.

bellezza del tipo delle matrici, era o inelegante o asimmetrico o coi personaggi mal disposti, specialmente per incuria nel calcolare lo spazio e gl' intervalli; e tutti questi difetti di esecuzione possono benissimo osservarsi, e furono osservati, negli esemplari sino a noi pervenuti.

VI.

Io non so se sia fondata ed ammissibile, senza riserva, l'opinione, generalmente accettata, che il centro di fabbricazione dei vasi a rilievo sia la Magna Grecia ⁽¹⁾, opinione che si basa soltanto sul fatto che il maggior numero di esemplari conservati proviene da quel classico suolo. A me duole che gli scarsi mezzi di cui dispongo mi vietino di tentare un'esatta e completa distribuzione geografica di questo genere di ceramiche, conosciuto, del resto, per un numero di esemplari relativamente scarso. Ma la scoperta di Girgenti e, forse, altre successive potrebbero anche provare che i luoghi di fabbricazione di questi prodotti di un'industria artistica imitatrice dovevano esser vari, come vari furono, nell'età ellenistica, i luoghi dove la moda e l'amore dei vasi metallici furono grandissimi.

Le nostre matrici arrecano certo un utile contributo, per allargare le nostre conoscenze relativamente a tali luoghi di fabbrica, questione che si riconnette poi strettamente ad un'altra, ben più importante: quella dei contatti stilistici dei rilievi con le grandi scuole della plastica.

Così il Dragendorff — ed è qui il caso di tener largo conto delle sue osservazioni ⁽²⁾ — non solo ha abbattuto la vecchia opinione, che i vasi caleni fossero originariamente un prodotto delle fabbriche di Cales; opinione non più ammissibile anche prima delle ricerche del Dragendorff, perchè la parola ΙΕΟΠΕ , scritta su uno di questi vasi, conservato nel Museo di Berlino ⁽³⁾, non poteva lasciar dubbio sull'origine greca di essi, — ma ha fatto an-

⁽¹⁾ Così credono, fra gli altri, il Klügmann, *l. c.* e il Rayet et Coll, *o. c.*, pag. 351.

⁽²⁾ *O. c.*, pag. 9-11.

⁽³⁾ Furtwangler, *Beschreib. d. Vasensamml. im Antiq.* n. 3881. Cfr. Rayet et Collignon, *o. c.*, pag. 346.

che vedere che le fabbriche dei vasi così detti caleni erano diffuse per tutto il mondo ellenico. Nè si può pensare di ritenerli come invenzione di fabbriche della bassa Italia. Due di queste tazze furono trovate in Dodona e illustrate dal Carapanos (*Dodone*, tav. 61, 8, pag. 111), e devono ritenersi non già come importazione dall'Italia, ma dalla Russia del sud. Quivi, infatti, furon trovati vasi caleni di entrambe le classi stabilite dal Dragendorff, e da me sopra menzionate; e che essi fossero fabbricati sul luogo, lo provano luminosamente le matrici illustrate dal Malmberg, delle quali ho già parlato. Queste servivano per la fabbricazione dei vasi caleni; e i prodotti di questa fabbrica si accostano assai più ai prototipi metallici, che non quelli italiani.

Or non potendosi ammettere che la fabbricazione sia passata dal Ponto all'Italia, perchè non abbiamo esempi di altre relazioni commerciali ed artistiche fra le due regioni, si deve ammettere che entrambe abbiano avuto le medesime fonti: poichè in un primo periodo la Jonia, poscia l'Attica, e in seguito l'Asia Minore tennero il mercato industriale ed artistico, tanto delle colonie greche del Ponto che di quelle dell'Italia meridionale. Ed infatti veri vasi caleni o matrici per gli emblemata provengono dall'Asia Minore (forme fittili della *Coll. Gréau*) o dalla Grecia propria (vaso caleno policromo del Louvre).

Facciamo tesoro di queste osservazioni del Dragendorff, rivolgendo la nostra attenzione al fatto che la ceramica a rilievo segue, come certo la toreutica, il movimento della civiltà greca, e si diffonde, con l'Ellenismo, in tutti i centri di vita greca; onde sembrerà logico e necessario l'ammettere ch'essa non abbia dovuto risentire i contatti di una scuola artistica soltanto, ma di varie, secondo i luoghi, le tradizioni e le relazioni commerciali.

Pertanto il valente difensore dell'arte alessandrina, Teodoro Schreiber ⁽¹⁾, spingendo una sua giusta teoria sino alle ultime conseguenze, vuol sostenere che la tecnica e lo stile dei vasi fittili a rilievo di età ellenistica derivino interamente dalla toreutica alessandrina.

(1) Si sa come questo archeologo abbia, negli ultimi anni, pubblicato una serie di scritti, per assegnare ad Alessandria una scuola speciale di scultura. Il libro al quale mi riferisco è quello già citato: *Alexandrinische Toreutik*.

Sembrami opportuno notare, perchè non sembri ch'io respinga una teoria con assai dottrina ed acume sostenuta, che non si può più ammettere la vecchia idea del Wieseler, del Lenormant, del Holzer, dello Schöne e di altri, i quali, basandosi soltanto sulle iscrizioni indiscutibilmente romane, ma incise o graffite posteriormente sui vasi, e su altre considerazioni poco attendibili, pensavano a Roma, come patria della maggior parte dei vasi metallici arrivati sino a noi. Chè anzi ammetto che gli ornamenti, lo stile, i soggetti rappresentati su' vasi che cronologicamente appartengono al finire della Repubblica, accennino ad un' arte toreutica, che non ha nulla di comune con la toreutica etrusca o egiziana e con quella propriamente greca o ionica dell'Asia Minore ⁽¹⁾. Ammetto anche che il centro di fabbricazione di questi *toreumata* sia stato Alessandria; ed infatti, la teoria dello Schreiber ha avuto nuova conferma per la scoperta del tesoro di Bosco Reale, e specialmente della famosa patera con l'emblema che rappresenta Alessandria ⁽²⁾. Ma lo stesso Schreiber (pag. 136 seg.), dalla considerazione che la scultura ornamentale romana a rilievo, nell'epoca che c'interessa, non attinge ad unica fonte, e che codesta età, che ammetteva, l'una accanto all'altra, due maniere artistiche tanto diverse (per la ragione che non ne possedeva una propria), non poteva avere nella toreutica uno stile nuovo, ricordandosi anche delle parole di Plinio (*vasa ex argento mire inconstantia humani ingenii variat. N. H. XXXIII, 49*), è costretto ad ammettere che gli orefici romani, per accontentare il gusto variabile e sazio del pubblico, si ispiravano ora ai modelli tramandati dalla scuola attica di Pergamo, ora a quelli della scuola ionica di Cizico, ora a quelli della scuola di Alessandria. E continua subito dopo (pag. 137): « *Den letzteren (gli Alessandrini) sind wir von Beginn dieser Untersuchung auf der Spur, die anderen werden sich vielleicht später aussondern lassen* ». Egli, dunque, ammette come possibili altri influssi, oltre quello della scuola di Alessandria.

Pertanto, sia che il famoso catalogo di Plinio (XXXIII, 55) si debba intendere disposto per classi di merito — come anch'io credo — o per ordine cronologico ⁽³⁾, non si potrà negare che

⁽¹⁾ Schreiber, *o. c.*, pag. 114

⁽²⁾ Collignon, *Sc. grecque*, II, 682; e letterat. ivi citata.

⁽³⁾ La questione, come si sa, ha avuto, da una parte e dall'altra, valenti sostenitori. Per l'ordine cronologico stanno l'Overbeck, *Ant. Schriftquellen*,

la toreutica raggiunse il suo pieno fiore ed amplissima diffusione, prima del fiorire della scuola di Alessandria: che le città greche dell'Italia meridionale e della Sicilia e, più tardi, Roma ebbero la passione degli artistici vasi di metallo, e possederono esemplari di grandi maestri, prima che esse città risentissero i contatti con Alessandria; che anche dopo tali contatti nelle officine romane non s'imitarono soltanto i prodotti della toreutica alessandrina, ma di altre scuole, perchè Roma era come un vasto Museo, dove i tesori artistici della Grecia propria e dell'Asia dovevano suscitare imitazioni molteplici.

E sembrerà anche logico l'ammettere che l'industria artistica dei vasi fittili a rilievo segua queste varie fasi, e che essa non debba dirsi assolutamente alessandrina in tutte le sue categorie. Che cosa, infatti, si vorrebbe vedere di alessandrino, a non parlare dei vasi arcaici a rilievo, che non fanno, ora, al caso nostro, nei vasi di Kertsch e di Cuma, dei quali ho già parlato? Ma per questi vasi è perfino inutile qualsiasi esame stilistico; perchè la cronologia stessa non permette che si sospetti l'alessandrinismo. Ma io sostengo che non è necessario ammettere questo alessandrinismo, nemmeno per le ceramiche a rilievo del III e II secolo, che costituiscono la classe più direttamente vicina ai prototipi metallici; e credo che, ad accettare come vera questa opinione, contribuiscano non poco le nostre matrici.

Or la breve disamina che ho fatto della teoria dello Schreiber è stata richiesta dal fatto ch'egli, rifiutando un'opinione fin qui generalmente ammessa, crede che i vasi fittili inargentati di Orvieto, di cui ho parlato sopra, siano, nè più nè meno, che un prodotto dell'arte alessandrina: e sostiene che mal fece il Klugmann a pensare ad una provenienza dalla Magna Grecia, piuttosto che dalla fabbrica di Naukratis, di cui parla Ateneo, XI, 480 E ⁽¹⁾. Questa conclusione dello Schreiber, che non esito a chiamare ardita, fonda non già sull'esame stilistico degli ornamenti a rilievo dei detti vasi, esame che forse non avrebbe dato risultati decisamente alessandrini, ma sulla forma e sulla tecnica di essi. Già sanno i

pag. 417 e il Bursian, *Allgem. Encycl.*, LXXXII, pag. 464. Per la tesi contraria: Oemichen, *Plinian Stud.*, pag. 160 segg. Schreiber, *o. c.*, pag. 402 segg.

⁽¹⁾ Schreiber, *o. c.*, pag. 162 e nota 46.

conoscitori della teoria dello Schreiber che tutto il VI capitolo del suo libro è dedicato a dimostrare che alcune date forme di manichi dei vasi metallici, e principalmente i manichi a becco (*Schnabel*) non si trovano affatto nei vasi che appartengono all'arte etrusca, greca ed asiatica (pag. 146), e che essi invece costituiscono un'invenzione della toreutica alessandrina. Or su questa forma speciale di manichi, ch'egli crede di riscontrare in alcuni dei vasi di Orvieto, è fondata la sua sentenza di alessandrinismo per quelle ceramiche. Non è intanto privo d'importanza il notare che Ateneo non parla affatto di una tecnica che possa farci pensare a' bei vasi greci a rilievo, e tanto meno poi parla della tecnica sostenuta dallo Schreiber, come esclusivamente alessandrina ⁽¹⁾. Sentiamo, infatti, lo stesso sofista di Naukratis: *Διάφοροι δὲ κύλικες γίνονται καὶ ἐν τῇ τοῦ συσσίτου ἡμῶν Ἀθηναίου πατρίδι Ναυκράτει. εἰσὶ γὰρ φιαλῶδεις μὲν, οὐ κατὰ τὸ ῥονον, ἀλλ' ὥσπερ δακτύλῳ πεποιημένοι, καὶ ἔχουσιν ὅτι τέσσαρα, πνυμένα εἰς πλάτος ἐκτεταμενόν. καὶ βάπτονται εἰς τὸ δοκεῖν εἶναι ἀργυρεῖ.* Questi vasi, dunque, non eran fatti al torno, ma a mano libera; avevan quattro anse, e il *πνυμένην εἰς π. ἐ.*, che devesi intendere un piede piatto e largo ⁽²⁾. Non è quindi lecito, com'io penso, designare questo passo, che non ci lascia anche lontanamente pensare ad uno *Schnabelgefäß*, per venire alla conclusione che a Naukratis si fabbricassero vasi come quelli di Orvieto, e per affermare, quasi, che questi provengono proprio dalla fabbrica di Naukratis. Perché mai Ateneo non avrebbe dovuto accennare al fatto più saliente, ai personaggi, cioè, e agli ornati in rilievo, egli che ci descrive in maniera così particolareggiata ed esatta (V, 199) i vasi metallici a rilievo che furon portati nella pompa di Tolomeo Filadelfo?

Ma c'è ancora di più. Anche ammettendo, dice lo Schreiber, come vera la supposizione del Klugmann che la Magna Grecia fosse la patria di questa tecnica dei vasi fittili a rilievo, l'influsso

⁽¹⁾ Questa osservazione era già stata fatta, prima della pubblicazione dell'opera dello Schreiber, in Collignon et Rayet, *o. c.*, pag. 350, n.º 3).

⁽²⁾ Lasciando da parte l'interpretazione di questa parola, relativamente ai vasi metallici di Micene e di Caere, argomento che qui non può interessare, noto che già negli inventari del tesoro del Partenone, la parola *πνυμένην* è adoperata col significato di *piede del vaso*. Per ogni questione in proposito, vedi Helbig, *das hom. Epos*, pag. 478 segg. (trad. francese)

della toreutica alessandrina su di essa non sarebbe inverosimile, perchè l'arte del periodo dei Tolomei aveva, già per tempo, messo piede nell'Italia meridionale ⁽¹⁾. Di maniera che, o in un modo o in un altro, non si scapperebbe dall'alessandrinismo, da lui, ad ogni costo, sostenuto e difeso.

Già il Dragendorff ha confutato le tesi dello Schreiber, a proposito dei rilievi della ceramica aretina ⁽²⁾; e i risultati a cui egli è pervenuto sono tanto più utili all'opinione che io seguo a proposito dei rilievi agrigentini, in quanto i prodotti delle fabbriche d'Arezzo sono indiscutibilmente di un'epoca più tarda delle nostre matrici. Or questi risultati scientifici non hanno minore importanza che quelli ottenuti a proposito della diffusione dei vasi caleni; e meritano se ne faccia cenno.

Si sa che il Hauser ⁽³⁾ ammise, per la seconda classe da lui stabilita dei rilievi neo-attici, anche l'influsso alessandrino; ma tra le fonti a cui attingevano scultori, toreuti e figuli delle fabbriche d'Arezzo (specialmente Perennio) c'erano opere attiche del V secolo, di altre scuole del IV e del III secolo, accanto alle opere veramente alessandrine; e questa comunità di fonti ci spiega il fatto, già notato dal Hauser (pag. 103 seg.) e largamente confermato dal materiale raccolto ed illustrato dal Dragendorff, della relazione tra la seconda classe dei rilievi neo-attici e i vasi aretini. Ben fa quindi il Dragendorff ad osservare che i caratteri alessandrini indiscutibili in alcuni rilievi dei vasi d'Arezzo, non provano l'assoluto alessandrinismo ammesso dallo Schreiber, ma la pluralità di fonti dei neo-attici. Or se noi osserviamo i rilievi dei vasi del Dragendorff riuniti in una prim'a classe ⁽⁴⁾ troviamo veramente ben

⁽¹⁾ Tesi sostenuta dallo Schreiber nello scritto: *die wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, n.º 72 e 89 segg.

⁽²⁾ *O. c.*, pag. 51 segg.

⁽³⁾ *O. c.*, pag. 136 segg.

⁽⁴⁾ I vasi della prima classe (pag. 42) sono ornati con figure grandi, il terreno non è indicato, gli accessori sono limitati; corone ed altri ornamenti non ispirati al realismo, ma disegnati in forma schematica. Sono tutti della fabbrica di Perennio; e sono, certo, i più belli. La seconda classe (pag. 60) comprende i vasi di Arezzo, dove mancano i personaggi, e la decorazione a rilievo è limitata a motivi ornamentali. Vi appartengono, inoltre, i vasi di Corneto e quelli di Puteoli, in cui s'incontrano le rappresentazioni figurate; ma con carattere ornamentale. Fiori, ghirlande, maschere, bucrani sono adoperati a profusione.

poco di Alessandrino, e siamo costretti ad ammettere invece un più potente influsso delle scuole artistiche dell'Asia Minore, come provano pure i nomi degli schiavi della fabbrica di Perennio (pag. 53). Ma se osserviamo poi i vasi della seconda classe, e specialmente quelli della fabbrica di Puteoli, non potremo non ammettere la stretta analogia con lo stile alessandrino, e la somiglianza con la pittura decorativa pompeiana, che, com'è noto, ha tanta attinenza con l'arte di Alessandria.

Non sembra, dunque, provato che l'Italia, sul finire della Repubblica ed anche prima risenta soltanto l'influsso della scuola d'Alessandria, tanto nella grande arte plastica che nell'industria artistica delle ceramiche a rilievo. Ma se guardando i vasi delle fabbriche di Arezzo e di Pozzuoli, non già quelli d'Orvieto, un qualche dubbio rimane, e si desidererebbero nuove conferme monumentali, uno sguardo ai rilievi ottenuti dalle matrici di Agrigento, ci spinge a dire che questa nuova conferma l'abbiamo, poichè esse potrebbero costituire per avventura, un notevole contributo per la scoperta della verità.

Che c'è, infatti, di Alessandrino in esse? Nulla, o ben poco! Predominano intanto le scene mitologiche, trattate, quasi tutte, in maniera che risente, come credo di aver dimostrato, l'arte dei grandi maestri del IV secolo. I motivi ornamentali sono in scarso numero, e non sono per giunta necessariamente alessandrini: il Gorgoneion è un motivo troppo vecchio nell'arte greca, perchè si possa dire esclusivamente proprio ai toreuti alessandrini; il grifo è già diffuso nella toreutica del IV secolo, e si trova anche, come abbiamo visto, nel vaso a rilievo di Cuma; ed esso, poi, accenna ad influsso asiatico. Si potrebbe, al più, muovere un'obiezione per il modo in cui appare trattata la piccola maschera silenica. Ma nulla che accenni alla ghirlandomania degli alessandrini. Manca poi in tutti i rilievi la rappresentazione del paesaggio (il terreno è notato schematicamente, e solo in quanto è necessario, come sostegno dei personaggi); manca la disposizione pittoresca e il minuzioso realismo dei particolari, che sono affatto trascurati. Nè vi si trovano rappresentate scene della vita o idilliche, perchè lo stesso rilievo col suonatore di doppia tibia può benissimo derivare da uno di quei soggetti improntati al puro realismo, che sono comuni alla scultura ellenistica, senza essere esclusivamente alessandrini.

Manca pure il genere e quel fine umorismo, che è uno dei caratteri più salienti della scuola di Alessandria; nè si pensi al rilievo col Pigmeo corrente, che credo realmente concepito ed eseguito nello stile alessandrino; esso però non ha nulla di comune col gruppo delle matrici, e la stessa sua destinazione mi è ignota. Ma non credo metta conto soffermarsi più a lungo in questa dimostrazione, che poteva anche esser chiara dalle illustrazioni ai singoli rilievi.

A guardarli, potrebbe nascere il sospetto che i principali di essi, per la scelta del soggetto e per l'esecuzione, fossero simili, e stilisticamente e cronologicamente, ai rilievi neo-attici. Dopo lo studio fine ed esauriente del Hauser, a cui più volte ho accennato, non v'ha chi ignori che i neo-attici chiedevano soggetti e stile alle grandi scuole dei secoli passati: dalle arcaiche del V secolo, all'alessandrina. Essi, quindi, avrebbero avuto, in parte, comunità di fonti con i toreuti, che, alla loro volta, furono sfruttati dai figli. Così spiegherebbersi qualche coincidenza di soggetti. Ma a render vano il sospetto contribuisce anche la cronologia; perchè l'età dei neo-attici corrisponde, relativamente all'industria vasaria, a quella in cui la ceramica a rilievo, dopo esser passata per diverse fasi, trova la sua via larga nelle fabbriche di Arezzo e nelle altre che a questa si ricollegano. Infatti abbiamo notato, facendo tesoro degli studi del Hauser e del Dragendorff, che i figli aretini, e principalmente Perennio, hanno attinenza non piccola coi neo-attici. Or le nostre matrici, ancorquando si voglia abbassare la loro età alla seconda metà del III, o anche alla prima del II secolo, sono anteriori alle fabbriche d'Arezzo e ai neo-attici.

La stessa somiglianza di qualcuno dei nostri rilievi con quelli dei grandi vasi di marmo, di più recente età, non dice nulla contro quanto si è esposto. Non devesi, infatti, credere che le ceramiche a rilievo siano imitazione dei grandi vasi di marmo; ma questi, piuttosto, derivano da quelle ⁽¹⁾; o entrambi dagli originali metallici. E poi non ha il Hauser, con solidi argomenti, accomunato i rilievi di questi vasi di marmo coi neo-attici? ⁽²⁾ Avremmo quindi la stessa comunità di fonti, a cui sopra si è accennato.

⁽¹⁾ Collignon, *Sculpt grecque*, II, pag. 647

⁽²⁾ Hauser, *die neo-attisch. Rel.*, pag. 136. Cf. anche pag. 84, n° 1.

Io penso, piuttosto, di riconoscere nei nostri rilievi una relazione non inverosimile con i soggetti e con lo stile delle scuole plastiche dell'Asia Minore, come eredi della grande tradizione attica. I grandi maestri del IV secolo sono scomparsi; l'arte ne raccoglie la potente eredità e si diffonde, si generalizza ed offre alle industrie artistiche un più largo campo d'ispirazione e d'imitazione. La toreutica, fiorentissima nell'Asia Minore, copia e adatta alle esigenze della tecnica i tipi tramandati dalla grande arte; e la ceramica, umilmente, se ne appropria e maggiormente li diffonde.

Ma a darci ragione di quest'influsso artistico, dobbiamo, naturalmente, pensare a relazioni commerciali fra la Sicilia e l'Oriente nel III e nel II secolo. Considerata la posizione geografica, singolarmente importante, della Sicilia e la storia delle colonie greche, il fatto non avrebbe bisogno di prove specifiche. Il Dragendorff, in un caso analogo, per spiegarsi la importazione in Italia dei vasi a rilievo originariamente greci, che diedero poi la stura alle fabbriche di Cales, pensò alle conosciute relazioni commerciali delle colonie della Magna Grecia con l'Attica e con l'Asia Minore. Io, per il caso nostro, penso più strettamente a Rodi.

La scuola scultoria di Rodi, come ora è dato affermare, ebbe più lunga durata che prima non si credesse: la sua attività, infatti, è attestata da una serie di sottoscrizioni di artisti, che va dalla metà del III fino alla metà del I secolo (1); e si sa inoltre ch'essa si riattacca stilisticamente alle altre scuole ellenistiche dell'Asia, e quindi alla tradizione attica.

D'altra parte, per non dire che l'uso dei ricchi vasi metallici era comune a tutte le città dell'Asia Minore e che l'isola di Rodi era singolarmente ricca e splendida, noi sappiamo da quello stesso luogo di Plinio (XXXIII, 55), a cui sopra si è accennato, che opere toreutiche di grandi maestri eran conservate in Rodi: *Proximi ab eo (scil. a Mentore) in admiratione Acragas et Boethus et Mys fuere. Exstant hodie omnium opera in insula Rhodiorum: Boethi apud Lindiam Minervam, Acragantis in templo Liberi Patris in ipsa Rhodo, Bacchae Centaurique caelati in scyphis: Myos in eadem aede, et Silenus et Cupidines.*

(1) Vedi Loewy, *Inscr. griech. Bildh.*, pag. 127 (n.º. 159-205). Materiale epigrafico nuovo e ricchissimo fu raccolto nelle *Inscr. Graec. Insul.* ed. l. Hiller v. Gartringen, I, (1895), pag. 238-39.

Or io non credo sia inverosimile il supporre che a Rodi, come altrove, esistessero scuole di toreutica, e conseguentemente fabbriche di ceramiche a rilievo (si sa, del resto, il posto segnalato che occupa Rodi nella storia della ceramica greca, specialmente arcaica); e che i Rodii, da attivi commercianti quali erano, diffondessero nelle città a loro legate per relazioni commerciali (a simiglianza di altri prodotti che noi conosciamo di provenienza rodia, per chiarissime prove) i bei vasi a rilievo, e gli stessi punzoni o le matrici che servivano per decorarli. E poichè sembra accertato che queste matrici fossero nell' antichità articoli di commercio (vedi sopra), ove mai sembrasse ardita la mia supposizione di una fabbricazione rodia di queste matrici, si potrà, più facilmente, ammettere che per opera del commercio rodio esse pervenissero in Sicilia. Nè sembri tarda l'età, per potere ammettere questo commercio; che io anzi, fino al I secolo, non saprei vederne un altro più probabile e più attivo con la costa meridionale della Sicilia (¹).

Ricordiamo che Rodi è la metropoli di Agrigento, colonia della rodia Gela; e pensando ai numerosi bolli di anfore rodie che si trovano in Sicilia, troveremo un' irrefutabile prova monumentale delle relazioni commerciali fra le due isole, durate anche in età seriore (²). Nè mancano al mio assunto le testimonianze letterarie, quantunque indirette. Marcello, vinta la corintio-geloa Siracusa, offrì doni al tempio di Atena a Lindo (Plut. *Marc.*, XXX, 5): e il fatto che Roma ebbe relazioni amichevoli con Rodi, fin dal 300 circa av. Cr. (Polyb., XXX, 5. 6), è spiegato dal Pais, per mezzo delle relazioni che i Rodi avevano in Occidente, soprattutto con Taranto e Siracusa (³). Ma nella stessa *Verrina IV*, (13, 30 segg.), lì appunto dove si parla del prezioso vasellame a rilievo da Verre rubato ai Siciliani, Cicerone narra che il propretore ladro fu aiutato a scovare i tesori artistici dei Siciliani da due fratelli, Tlepolemos e Hiero, artefici di Cibyra nella Caria, i quali *Verrem artificii sui cupidum cognoverant*. Or il Pais non reputa casuale

(¹) Di queste relazioni commerciali in epoca assai più antica (dal VI secolo in poi, ed anche prima) parlerò nell'illustrazione alla grande matrica arcaica

(²) Orsi, *Megara Hyblaea*. (Estr. dai Monum. ant. I, 1892), pag. 95. Cfr. Pais, *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*, I, pag. 235.

(³) Pais, *l. c.*

questo fatto: - Il loro stesso nome ricorda Rodi (che anche nell'età romana possedeva una parte della Caria) e la Sicilia. Tlepolemo, infatti, è il nome del principale eroe argivo-rodio; Ierone è il ben noto nome geloo-siracusano. Fuggendo dalla patria si recavano in un paese, che per essi era una seconda patria ».

Conchiudendo: siamo, con le nostre matrici, in epoca ellenistica, ma non strettamente alessandrina; e certamente suscita una curiosa impressione il fatto che dalla vetusta Agrigento, che richiama subito al nostro pensiero la linea severa dei suoi tempi dorici, sian venuti alla luce piccoli monumenti non molto comuni nel mondo ellenico e nuovi, certamente, per la storia della ceramica in Sicilia.

PARTE II.

Matrici arcaiche.

A. Nella prima parte di questo lavoro ho già detto che la grande matrice arcaica (a. 360), che ora illustro, fu trovata, nel 1893, dallo stesso operaio che rinvenne le altre matrici; e in luogo poco discosto, non già dentro la cinta muraria dell'antica città, ma proprio sotto le mura, sepolta in mezzo ad una quantità di altri rottami fittili che non vidi e di altri frammenti di matrici, che andarono dispersi. Essa è rotta in 6 pezzi, che combaciano però esattamente, e fu ben restaurata dal signor Celi. L'argilla fine, depurata, molto ben cotta, di colore grigio rossastro ha lo spessore oscillante fra mm. 20 e 28.

Il tipo di maschera, proveniente da matrici simili alla nostra, è assai diffuso nel mondo greco, e la sola Sicilia ne ha dato esemplari a centinaia. Ma, che io mi sappia, non furon fin qui trovate matrici di queste maschere; e gli stessi esemplari positivi che si conoscono non raggiungono che assai eccezionalmente le proporzioni della nostra matrice.

Si aggiunga che l'Orsi, uno dei più valenti illustratori di un tal genere di terrecotte, crede che gli esemplari di grandi proporzioni non siano ottenuti a stampo, ma a stecco ⁽¹⁾, opinione che

⁽¹⁾ Orsi, *Meqara Hyblaea* (estr. dai Monum. ant., I, 1892) pag. 252, n. 1.

non trova conferma in questa matrice. È poi notevole il fatto che il gesso ottenuto da essa permette, per le dimensioni e per lo stato eccellente di conservazione della forma, di apprezzare, meglio che



fin qui non fosse dato, i caratteri stilistici e le cognizioni anatomiche del coroplasta. Onde la nostra matrice, non comune e forse unica, è ben degna di essere illustrata.

Si ammette ora generalmente per vera la congettura dello Heuzey ⁽¹⁾, secondo il quale il tipo e l'uso di queste maschere fittili provengono dalle maschere delle mummie egiziane; e conforme al fatto, oramai innegabile, dei contatti dell'arte greca arcaica con l'Oriente, nel periodo anteriore alla costituzione dei tipi plastici nazionali, si può benissimo seguire la via tenuta da questo rito funebre e del tipo plastico relativo, che dall'Egitto e dalla Fenicia passa in Grecia, esplicandosi nelle famose maschere d'oro trovate dallo Schliemann nella terza, quarta e quinta tomba dell'acropoli di Micene ⁽²⁾.

⁽¹⁾ *Terrescrites du Louvre* (illustraz. alla tav. XIII, 5).

⁽²⁾ Perrot et Chipiez, *hist. de l'art dans l'antiq.*, tom. VI, pag. 794 segg.

Il più grande numero di queste maschere proviene da Rodi ⁽¹⁾, dove quindi è logico ammettere la diffusione dell'uso funebre a cui abbiamo accennato: fatto che può benissimo spiegarsi con le relazioni fra Rodi e l'Egitto al tempo di Amasis (Herod., II, 178) Rodi, verosimilmente, fu, se non l'unico, il più potente anello di congiunzione per la diffusione di questo tipo in Sicilia.

Io, infatti, non sarei lontano dal ritenere la nostra matrice, che rivela una tecnica molto progredita, come un articolo di diretta importazione rodia in un'officina coroplastica di Girgenti.

Non mi pare casuale e senza significato che queste matrici e la diffusione grandissima del tipo si trovino nella rodia-geloa Agrigento. È noto quali strettissime relazioni politiche e commerciali esistessero fra Rodi e la Sicilia, specialmente dopo la fondazione di Gela (689 av. Cr.) ⁽²⁾, e Rodi « nel sesto secolo, sostituendosi al commercio fenicio, fu un potente mezzo di trasmissione di elementi artistici ed industriali così greco-asiatici come egiziani nella Sicilia » ⁽³⁾. Lo stesso Orsi poi (*l. c.*) osservando la somiglianza di alcune maschere provenienti da luoghi diversi, pensa alla « diffusione e riproduzione di matrici da alcuni centri determinati ». Or non vorremo noi ammettere Rodi principalmente e poi Agrigento, come centri per la fabbricazione di queste maschere? Così la supposizione del valente archeologo è confermata dalla scoperta della nostra matrice.

Si aggiunga che già all'Heuzey (*l. c.*) sembra notevole, per la storia dell'arte antica, il contatto dell'arcaismo orientalizzante di Rodi con le antiche scuole di Corinto e della Sicilia. Stilisticamente la nostra matrice ha tutti i caratteri dell'arcaismo progredito del principio del V e forse dell'ultimo quarto del VI secolo.

La buona riproduzione mi dispensa da una minuta descrizione. Non posso però lasciar passare inosservato il fatto che questa maschera, pur essendo improntata alla rigida solennità che a tutte è comune, non ha quella volgare e stupida espressione, comune anch'essa al più grande numero di questi tipi. La bocca, non più

⁽¹⁾ Cfr. Orsi, *o. c.*, pag. 252, n. 3; e il materiale ivi raccolto e citato.

⁽²⁾ Per queste relazioni vedi Holm, *Storia della Sicilia*, I, pag. 277 seg. (trad. ital.). Pais, *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*, I, pag. 231. Freeman, *History of Sicily*, I, pag. 399 segg.

⁽³⁾ Orsi, *o. c.*, pag. 95.

esagerata o appena schematicamente trattata, ma piccioletta e di corretto disegno, s'inarca — è vero — a quel sorriso che è uno dei caratteri salienti dell'arcaismo: ma non è lo sciocco sorriso che ripugna o fa ridere, ma un sorriso piccolo e grave, che dà alla faccia un'espressione di serena tranquillità e di quasi sacra compostezza. Il mento non è più molto aguzzo, nè molto sporgenti gli zigomi, nè convergenti gli occhi. Guastano le orecchie grandi, ad ansa, male impostate. Ma il coroplasta, nel modellare questo tipo, ha risentito gli influssi della grande arte, che camminava già verso la perfezione. Egli non fu certo un volgare coroplasta, ligio in tutto alla tradizione del tipo; e si badi che lo zinco, che noi qui vediamo riprodotto, proviene da un gesso, che manca assolutamente di quel lavoro di stucco, destinato a correggere gl'immane difetti del lavoro a stampo.

Or che queste maschere non rimanessero sempre immobili (quantunque io sappia che alcune provenienti dalla necropoli di



Myrina, antiche, al più, di 200 anni av. Cr., hanno tutti i caratteri dell'arcaismo del VI secolo (1)), potei io stesso notarlo, osservandone moltissime di diverse grandezze, trovate tutte a Girgenti, fra le quali alquanto sono meno arcaiche, a mio giudizio, della matrice.

Scelgo qui una di queste mascherette (a. 108), avvertendo però che la riproduzione in gesso, donde fu tratta la fotografia, è sconsigliatamente sbagliata nel contorno degli occhi che sembrano assai

più grandi. Essa trova un esatto riscontro in quella policroma pubblicata dall'Heuzey (*o. c.*, tav. XIII, 5, proveniente da Rodi), il quale crede che la sua tocchi già l'epoca dello stile bello.

Inutile cercare nella grande arte un prototipo qualsiasi di queste maschere arcaiche, poichè esse ebbero in origine un carattere

(1) Pottier et Reinach, in *Bull. de corresp. hell.* VII, pag. 83.

ritrattistico ⁽¹⁾. Si sa inoltre che, in seguito, andarono perdendo questo originario carattere, e acquistarono una destinazione doppiamente ieratica: quella di rappresentare gli aspetti delle divinità etonie protettrici del sepolcro; e quella di servire come anathemata offerti a divinità per noi sconosciute ⁽²⁾; onde la loro provenienza dai sepolcri, nel primo caso; dai depositi di anathemata in prossimità dei templi, nel secondo caso. Osserviamo infine che se è vera la relazione che l'Henzey scorse fra l'uso funebre di queste maschere e il rito, per cui il sacerdote dei Feneati si copriva il volto di una maschera di Demeter Kidaria per scacciare ταῖς ὑάβδοις gli esseri sotterranei (Paus. VIII, 15), non sarà forse molto improbabile ammettere che siffatti anathemata fossero offerti a Demeter, considerata come divinità etonia. La diffusione grande di queste maschere in Sicilia, e grandissima in Girgenti, *Φερεσφόρας ἔδος* (Pind. *Pyth.* XII, v. 2), e il fatto nuovamente osservato dall'Orsi che più di 200 di queste maschere furono trovate presso un santuario verosimilmente di Demeter e Kore in una città greca sconosciuta (forse Echetla) ⁽³⁾ avvalorano la mia supposizione: a Girgenti, in un piccolo deposito di anathemata, composto di statuette riferentisi indiscutibilmente al culto di Demeter e Kore (quasi tutte portano il χοῖρος μυστικός o il frutto del papavero ecc.), da me acquistate pel Museo Nazionale di Siracusa, c' erano più che 60 mascherette, ch' io vidi, e due frammenti di esse, grandi al vero.

La distribuzione geografica di queste maschere nel mondo ellenico fu già esaminata dall' Orsi, a cui sarà bene rimettersi ⁽⁴⁾, non conoscendo io, oltre quelli testè menzionati, ch' erano finora inediti, altri esemplari da aggiungere.

(1) Veli, in generale, Perrot et Chipiez, *op. cit.*, VII, 794 segg. Cfr. Orsi, *l. c.*

(2) Orsi, *ibid.*

(3) Orsi, d'una città greca a Terravecchia ecc., pag. 28 segg. (estr. dai Monum. antichi VII, 1897).

(4) Cfr. le due pubblicazioni sopracitate. L'Orsi non pretende di aver fatto una statistica completa; ma nulla gli è sfuggito del materiale conosciuto. Cfr. anche *Arch. Anzeiger*, 1895, pag. 220. Ripeto che gli esemplari agrigentini, che tuttodì si rinvencono e vanno diffusi pel mercato antiquario di quella città, si possono contare a centinaia.

B. (a. 130) Altra forma di maschera arcaica, ma con caratteri assai diversi della prima. Anch'essa frammentaria, e divisa in tre pezzi, restaurati; manca però della parte inferiore che formava le bende. Proviene dal territorio agrigentino, ma non si sa precisamente da qual punto; appartiene a collezione privata.

Fra i numerosissimi esemplari delle maschere arcaiche, ha alcuni caratteri distintivi ed importanti. La matrice è di argilla grigio-pallida, assai depurata, a pareti sottili; e l'esterno è ripulito e molto curato. L'arcaismo di essa è abbastanza progredito; ma non sono ancora scomparsi lo sciocco sorriso e l'austera funebre solennità. Il trattamento speciale dei capelli, che ricorda assai da vicino l'Hera Ludovisi, non è comune in queste maschere; e se non fosse pel mento sviluppato ed aguzzo e per questa particolare acconciatura frontale, la nostra matrice si avvicinerebbe all'arte di transizione fra l'ultimo arcaismo e l'epoca dei grandi maestri del V secolo. Essa però tiene più di quello; e ricorda un poco, salvo che nell'acconciatura dei capelli, le teste delle statue femminili dell'Acropoli ⁽¹⁾

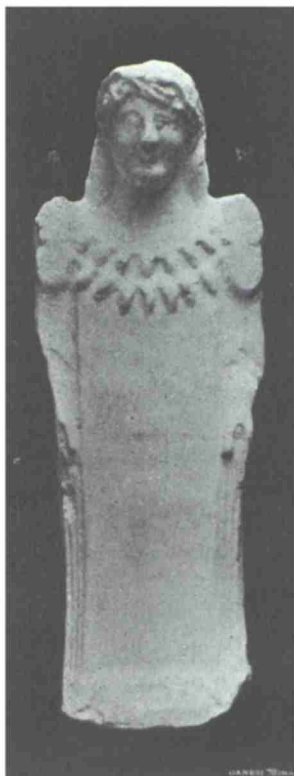


C. (a. 294) Matrice proveniente dallo stesso luogo da cui la matrice A. Anch'essa arcaica; ben conservata, salvo che nella testa, dov'è malamente restaurata. È certo una divinità, ma non si sa quale; e bisogna rinunciare a qualsiasi tentativo di identificazione. La faccia ha tutti i caratteri di un arcaismo ancor duro; le trecce pendono sulle spalle. Il chitone talare scende rigido sul corpo piatto; ed è appuntato alle spalle da due fibule a placca in forma di doppia palmetta ⁽²⁾, dalle quali scendono sul seno due filari di pendagli.

⁽¹⁾ Collignon, *Sculpt. grecque*, I, fig. 171-73.

⁽²⁾ Questa identificazione si deve all'Orsi (Notizie degli scavi 1895, p. 119), il quale, nella necropoli siracusana del Fusco, in sepolcri dell'VIII e IX secolo, trovò esemplari reali di questi fermagli. Ne trovò anche in sepolcri siculi del 3° periodo, contenenti articoli greco-arcaicissimi. Cfr. *Bullett. di Paletn. ital.* 1894, p. 52.

Il tipo, dalle linee rigidamente geometriche, in modo che tutto il corpo, dal petto in giù, ha la forma di un'asse piatta a spigoli vivi, procede direttamente da una delle tre forme generatrici dello *ξόανον* scolpito in pietra ⁽¹⁾, e precisamente dallo *xoanon* ottenuto da un'asse (*σανίς*), di cui abbiamo un esempio nell'Artemide Delia di Nicandra.



Questa terracotta è assai diffusa in Sicilia, e specialmente a Girgenti; e se ne hanno in piedi e sedute. Parmi inutile trattare la questione a cui accenna il Kekulé ⁽²⁾, se questo tipo, cioè, sia proprio di Agrigento e Selinunte o di Megara; poichè esso si trova non solo in altre città di Sicilia, ma anche nella Magna Grecia (Locri Epiz.), nella Cirenaica e nella Grecia propria (Tanagra ed Argos). La statistica fu data dall'Orsi, a cui rimando ⁽³⁾.

Di altre matrici, assai frammentarie e sconservate, credo inutile occuparmi.

G. E. RIZZO.

⁽¹⁾ Collignon, *hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 120 seg.

⁽²⁾ *Terracott. von Sicil.*, p. 17.

⁽³⁾ Orsi, d'una città greca ecc., p. 44. Forse alle città notate dall'Orsi potrebbesi aggiungere Akrai, per la terracotta del Museo di Palermo, pubblicata dal Kekulé (tav. XI, 1), la quale è certo di stile più sviluppato e di epoca più recente; ma ha gli stessi caratteristici fermagli e pendagli decorativi.

ATHENA ALATA E ATHENA SENZ' ALI

(TAV. XII)

Nel museo del senatore conte Eugenio Faina in Orvieto si conserva il bel vasetto a figure nere, del quale, grazie alla cortese liberalità del proprietario, mi è dato di pubblicare qui un disegno nella tavola XII. Le figure sono grandi al vero, il vaso a $\frac{3}{5}$. Esso proviene dalla locale necropoli detta del « Crocifisso del Tufo » insieme colla maggior parte dei vasi antichi, che formano il grosso di quella ricca collezione. Fu già descritto brevemente da Gustavo Körte nell' importante relazione da lui pubblicata sugli scavi di quella necropoli ⁽¹⁾; ma poi, per quanto io mi sappia, è rimasto inedito. La rarità, almeno in parte, della sua decorazione ed anche la non comune finezza, ond'è condotto il lavoro, lo rendono degno di essere meglio conosciuto ed apprezzato.

Il vasetto, che è ricomposto quasi per intero e senza restauri da parecchi frammenti, ha la forma di una coppa panciuta con labbro distinto e sporgente e con manichi appiattiti, di cui l'uno, ora mancante insieme con porzione della parete, fu già riparato in antico, come ci attestano i forellini fatti a trapano per l'inserzione delle grappe, tre dei quali restano ancora presso il contorno dell'attaccatura ⁽²⁾.

Le sue misure sono nell'altezza mm. 114, nella periferia mm. 430, nel diametro mm. 133; lo spessore, all'attaccatura del collo, è non più di mm. $2\frac{1}{2}$, e, presso il fondo, di mm. 4 o poco più. La materia ond'è plasmata è la solita argilla finissima e del bel colore rosso dei vasi attici, e così la vernice ha quel colore

⁽¹⁾ *Annali d. Inst.*, 1877, p. 128 sg. n. 12. Cfr. Cardella, *Catalogo del Museo Etrusco Faina*, p. 74 n. 150.

⁽²⁾ La forma è un po' simile a Brunn-Lau, *Griech. Vasen*, tav. XIX, 6, ma meglio si accosta a quella del vaso col nome di Brachas, ed. Klein, *Lieb- lingsinschr.* p. 63, che ha un solo manico, ma ugualmente piatto.

nero morato e quella lucentezza metallica, che si osserva sui migliori tra quelli.

Colla vernice è dipinto tutto l'interno del vaso, meno il giro dell'orlo; nell'esterno la verniciatura è limitata al labbro, alla parte inferiore della pancia ed ai manichi, essendo tutto il resto riservato alla decorazione. Questa consta, in ambedue le metà del vaso, degli stessi elementi, che si corrispondono con rigorosa simmetria. Ai lati, sotto ciascuno dei manichi, e una pantera o leopardo incedente, e tanto sulla faccia del dritto che su quella del rovescio si vede, tra due occhioni, una figura di Athena. Ambedue queste figure sono perfettamente simili fra loro nell'abito e nell'atteggiamento, ma differiscono negli attributi. In entrambi i casi la dea ha in capo l'elmetto attico, indosso un chiton ionico costellato e con ricami nell'orlo, dove più semplici, dove più ricchi; e sovr'esso un peplo 'ionizzante', che qui è messo a tracolla, lì affibbiato sopra ambedue le spalle. Ma se nell'uno dei casi Athena, in aspetto solito, con la lancia nella destra, lo scudo al braccio sinistro, si precipita in avanti per combattere; nell'altro la dea non ha lancia ed invece dello scudo imbraccia l'egida, e per di più è insolitamente munita di due ali ricurve, delle quali l'una si vede attaccata sul davanti della spalla destra, l'altra apparisce un po' più in basso al di là degli svolazzi del peplo.

Figure di questa, siccome di parecchie altre divinità, fornite di ali sono specialmente ovvie sopra monumenti etruschi (¹). Per questa ragione e per il modo dell'attaccatura delle ali, non che per la circostanza del trovarsi riunite sopra uno stesso monumento due figure diverse d'una stessa divinità, circostanza che sembrava contraria all'indole dell'arte greca, il Körte, pur ammettendo la possibilità di un'immagine greca di Athena alata almeno per un'epoca più recente, attribuì il nostro vaso alla fabbricazione etrusca; ed anzi, riguardandolo come un appoggio alla nota teoria del Brunn intorno ai vasi, che ormai tutti, o quasi, riconoscono per greci, si proponeva allora, coll'aiuto del medesimo

(¹) Cfr. *Arch. Zeitung* 1851, tav. XXVII; *Ann. d. Inst.*, 1872, tav. N, p. 224; e i monumenti citati da Imhoof-Blumer *Flügelgestalten der Athena und Nike auf Münzen* in *Numismat. Zeitschrift* di Huber, III, 1871, p. 5 nota 2.

vaso, di confortarla con nuovi e solidi argomenti. Che io mi sappia, una tale dimostrazione non è venuta mai alla luce, nè credo che ormai vi verrà, dopo che in questo intervallo di tempo e nuove scoperte e nuovi studi hanno talmente modificato i criteri sull'arte etrusca in rapporto colla greca, che lo stesso Körte, suppongo, avrà già rinunciato ad un'idea insostenibile.

Innanzitutto chi senza preconcetti si ponga ad osservare costesto vaso non può dubitare, come non ne dubitai io fin dalla prima volta che lo vidi alcuni anni fa, di avere dinanzi a se un prodotto genuino della industria ceramica attica non solo, ma uno dei pregevoli per tecnica e per stile. Ciò apparisce manifesto e da quanto abbiamo detto sulla forma del vaso e sulla qualità della argilla e della vernice, e da quanto si riferisce al genere della decorazione ed alla maniera colla quale è condotta. Così l'aspetto degli occhioni neri col contorno bianco, col cerchio dell'iride parimenti bianco e la pupilla rossa, questa e quello tracciati col compasso; l'applicazione dei due suddetti colori sopra il nero della vernice tanto qui che nelle figure⁽¹⁾; l'uso abbondante ed accurato del graffito, che è specialmente finissimo nelle due pantere; i tralei di ellera, che si espandono sul campo, colle loro foglie non in fretta accennate, come più spesso, ma diligentemente finite; infine i tipi stessi delle due Athene, (non tenuto conto, pel momento, dell'aggiunta delle ali) convengono perfettamente colle note caratteristiche dei vasi attici del VI secolo a. Cr. Tutto ciò è tanto evidente che il Körte stesso non potè disconoscere che il nostro vaso « si stacca pochissimo dalla schiera dei vasi comuni a figure nere »; soltanto che a lui parve, che, appunto in virtù di tali concordanze, il medesimo era atto a gettare il sospetto sulla provenienza di una gran parte dei vasi figurati, rinvenuti in suolo italiano. Ma dacchè il nostro vaso, considerato in sè stesso e indipendentemente dal suddetto particolare della rappresentanza, è tale che nessuno penserebbe ad inscrivere nel novero dei vasi etruschi, dai quali anzi si distingue del tutto pel carattere e per la finezza del disegno, quale non siamo avvezzi di vedere nei prodotti ceramici sicuri dell'Etruria, certo non basta una circostanza puramente estrinseca

(¹) Il bianco, come spesso accade, qua e là è caduto, ciò che si vede bene sulla nostra tavola; quivi il rosso è indicato con una mezza tinta.

per negarne la provenienza dalla Grecia. E qual'è poi il valore di questa circostanza?

Una rappresentanza di Athena alata è veramente una cosa così strana per l'arte greca, da non potersi prendere per greca quella che si vede dipinta sul vaso orvietano? Essa è rara, sì, ma non punto nuova; e già l'Imhoof-Blumer⁽¹⁾ aveva dimostrato, contro una precedente asserzione del Kekulé⁽²⁾ la possibilità di rappresentanze di tal sorta mediante la pubblicazione di alcune monete. Senonchè le più antiche tra queste non sono anteriori all'epoca dei Diadochi; e però persiste tuttora l'opinione, primieramente espressa dallo stesso Imhoof-Blumer⁽³⁾ e condivisa dal Körte, che Athena coll'attributo delle ali non sia stata rappresentata nel mondo ellenico prima di quel tempo⁽⁴⁾. Ora anche questa opinione deve essere modificata. Già il tipo della moneta beotica, edita nell'op. cit., tav. V, n. 1, e ripetuta qui alla p. 317⁽⁵⁾, esistente un'Athena arcaistica nello schema della Promachos, ma coll'egida sul braccio sinistro e la folgore nella destra, avrebbe potuto fare sospettare la dipendenza di sì fatta figura da un prototipo più antico del IV secolo, similmente a quello che avviene per le figure della stessa dea sopra le anfore panatenaiche più recenti. A questo esempio si può ora aggiungere l'altro di uno scarabeo proveniente da Amatunte in Cipro, d'età, a quanto pare, più antica della citata moneta, sul quale ritroviamo Athena stante, con elmo, scudo, lancia e per giunta con due ali, ambedue ricurve in basso come l'ala sinistra dell'Athena Faina⁽⁶⁾. Ma anche non volendo dare troppo peso a cotesti esempî, abbiamo a nostra disposizione un riscontro ben altrimenti sicuro e convin-

(1) Op. cit., p. 42 sgg; cfr. ivi tav. V, n. 1-5

(2) *Balustrade des Tempels der Athena-Nike*, I ed., p. 7

(3) Op. cit. p. 42 sg

(4) Cfr. Preller-Robert, *Griechische Mythologie* I, p. 320, nota 1.

(5) Cfr. anche Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, p. 150 n. 83, e *Choix* tav. II n. 43. Esempî simili in British Museum, *Catal. of greek coins, Central Grece*, tav. VI, 3-4, p. 39, n. 66-70. Cfr. Head., *Hist. num.* p. 298 sg., e lo stesso in *Chronol. sequence of the coins of Beotia*, 1881, p. 83 (288-244 av. Cr.)

(6) Murray, *Handbook of archaeology* tav., XII n. 9, cfr. p. 169 « Athena Gorgophona »

cente sopra uno di quei monumenti, la cui scoperta specialmente tanto lume ha diffuso sulla storia dell'arte greca più antica, ed ha mostrato in modo evidente da qual fonte l'arte etrusca ha derivato i suoi modelli, come per la maggior parte de' suoi tipi, così anche per quella facilità di dar le ali alle figure, che sino a poco fa si credeva una proprietà originale degli Etruschi ⁽¹⁾.

Nella zona principale che decora uno dei migliori sarcofagi di Clazomene, ora nel museo di Berlino ⁽²⁾, tanto a destra che a sinistra del gruppo centrale, formato da Ulisse e Diomede che uccidono Dolone, si vede ripetuta la figura d'un essere femminile munito di due coppie di ali ricurve alle spalle ed ai fianchi e di due alette ai piedi, e vestito di lungo chiton e di peplo. È in atto di montare sopra un cocchio tirato da quattro cavalli guidati da un ragazzo nudo; e colla mano sinistra regge una delle briglie, colla destra tiene obliquamente una lancia ⁽³⁾. Veramente io non so, se, come suppone lo Studniczka ⁽⁴⁾, la presenza di coteste due figure, che corrisponderebbero, a suo dire, all'Athena ed all'Apollo di Omero, sia da attribuirsi ad una concezione più recente della Dolonia, forse pel tramite di una parodia d'Ipponatte; nè credo che esse ci rappresentino due divinità distinte, cioè le dee protettrici di ciascuna delle due parti avversarie, essendo l'uno dei gruppi la ripetizione esatta dell'altro ⁽⁵⁾. Ma giustamente il chiaro autore ha notato, che, ora che conosciamo qual largo uso di ali siasi fatto nell'arte ionica antichissima, ci è possibile cercarne il nome in una

⁽¹⁾ Cfr per questo riguardo la bibliografia raccolta nella mia memoria « Di un bronzetto arcaico dell' Acropoli d'Atene ecc. » in *Monumenti ant. dei Lincei* VII, 1897, p. 368 nota 2; dove tra le cose greche non mancano esempi di « quella falsa giuntura al fianco propria specialmente all'arte etrusca », come si esprimeva Körte, l. cit.

⁽²⁾ *Antike Denkmäler d. Inst.* I, tav. XLIV: cfr. il testo del Winter a p. 32 sgg.

⁽³⁾ Il Winter l. cit. la chiama semplicemente lungo bastone; ma è certamente una lancia per la chiara somiglianza con quelle dei guerrieri, ne potrebbe essere un *κέντρον*, poichè già il fanciullo tiene una frusta.

⁽⁴⁾ *Jahrbuch d. Inst.* V, 1890, p. 145 sg.

⁽⁵⁾ È vero che nelle monomachie dipinte sullo stesso sarcofago i guerrieri avversari sono affatto simili fra loro, ma ivi sono distinti almeno dall'azione, qui no; e d'altra parte in Omero non si ha indizio dell'assistenza d'ambedue gli eserciti al fatto di Dolone.

cerchia ben più ampia. che non sia quella, la quale contiene i nomi che primi ci vengono alla mente appena vediamo sì fatte rappresentanze ⁽¹⁾. La lancia, della quale è armata, c'indica in lei una divinità guerriera, vale a dire Athena, la dea tutelare dei Greci, che monta sul carro da guerra e tra le loro file si frammischia, proprio come ce la descrive Omero nell'Iliade ⁽²⁾. Se altri attributi le mancano, basta pensare quanto lentamente l'arte ha proceduto nell'assegnarli; mentre d'altra parte il confronto col vaso Faina, che pertanto dà e riceve luce da cotesto monumento, giustifica pienamente la proposta interpretazione. Ma se anche ciò non bastasse, ecco che a togliere ogni dubbio vengono in acconcio le nuove scoperte di Delfo. In una parte infatti del fregio del tesoro dei Sifnii, o, come altrimenti si crede, dei Cnidii, si vede parimenti Athena colle ali e in atto di montare sopra un corchio tirato da quattro cavalli alati ⁽³⁾; rappresentanza codesta che può alla sua volta addursi tra gli argomenti connettenti quell'importante monumento col ciclo di quell'arte, che comprende anche i sarcofagi di Clazomene ⁽⁴⁾.

Un altro riscontro colla doppia rappresentanza, che abbiamo osservato sull'uno di questi, ritroviamo sopra un vaso Feoli, che dallo Studniczka fu riportato nel ciclo ionico ⁽⁵⁾. Quivi, sì nel diritto che nel rovescio è espressa una figura di donna, che monta o che sta già sopra un carro, assistita da un'altra donna e da un ragazzo nudo, il quale in un caso sta insieme con questa davanti ai cavalli accarezzandoli o bardandoli, nell'altro sta accanto alla donna che parte, reggendo un fascio delle briglie. Il ragazzo, del quale è dif-

⁽¹⁾ Il Winter, l. cit., propose in forma dubitativa il nome di Iride.

⁽²⁾ E 835 sgg. Cfr. il pinax in *Ant. Denkm.* I, tav. VIII, 15.

⁽³⁾ Pubblicata dall'Homolle in *Gazette des beaux arts*, 1895, I, p. 321; cfr. *Revue archéol.* 1895 vol. I, p. 98 (*Chronique d'Orient*); *Bull. corr. hell.* 1895 p. 534, 1896 p. 581 sgg. La figura è frammentata, ma l'esistenza delle ali mi è stata confermata da un ragguaglio e da una fotografia che devo alla cortesia del signor Homolle: di un'ala si vede sporgere dietro le anche la punta ricurva, di un'altra resta la traccia sull'omero sinistro.

⁽⁴⁾ Meritamente lo Hartwig inclina a credere che esso debba riferirsi all'arte greco-orientale o ionica, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 371. Cfr. la mia citata memoria, p. 368, nota I.

⁽⁵⁾ Gerhurd, *Auserl. Vasenb.* III, tav. CXCIV, p. 91 sgg. Cfr. *Jahrbuch d. Inst.* l. cit.

ficile dare il nome ⁽¹⁾. è probabilmente quello stesso che nel sarcofago sta sul carro insieme con Athena; ed anche qui, a mio avviso, si deve riconoscere la medesima dea non solo in quella parte, dove, secondo uno dei tipi ionici di Athena ⁽²⁾, la si vede caratterizzata dalla testa di leone rovesciata sull'omero, ma anche nell'altra, dove questo distintivo le manca, senza che però ne risulti una variante d'un maggior valore dell'altra, che è costituita e dalla mancanza delle ali, in confronto colle figure del sarcofago, e dal cambiamento di posto del fanciullo; poichè in ambedue i casi si ha evidentemente la stessa scena cogli stessi personaggi. Questa spiegazione poi ne tira un'altra, secondo il mio modo di vedere, a riguardo del noto bassorilievo dell'Acropoli d'Atene colla donna che monta sul carro, nella quale sembrami ora più probabile che debba riconoscersi Athena piuttosto che una Nike senz'ali ⁽³⁾. Certo gli ionismi dell'abito e dello stile la ricollegano coll'arte greco-orientale, a cui un tale soggetto sembra molto familiare, di guisa che da lei pare si debba ripetere l'origine di esso, e forse anche del tipo generico della persona montante sul carro.

Da quanto si è detto consegue che, accanto all'uso più comune delle figure senz'ali, l'arte greca, assai prima dell'etrusca, talvolta si è compiaciuta di rappresentare Athena fornita di ali; e ciò non solo in tempi relativamente tardi, come quelli cui spettano le succitate monete, ma anche, e più, nel periodo dell'arte arcaica e propriamente della ionica, alla quale si riferiscono gli esempi testè addotti, e colla quale si riconnette pel suo stile anche il vaso l'aina. Che l'arte ionica largheggiasse nell'attribuzione delle ali, nessuna meraviglia, quando si pensi, sia alle sue relazioni colle idee e colle forme delle religioni orientali, sia anche all'influenza dell'epopea

⁽¹⁾ Se si trattasse di cosa attica, si potrebbe pensare ad Erittonio. Athena insegna ad Erittonio il modo di attaccare i cavalli al carro: cfr. Preller-Robert, op. cit. p. 217.

⁽²⁾ Cfr. la citata mia memoria, p. 350, nota 3.

⁽³⁾ Friederichs-Wolters, *Bausteine* n. 97. Io seguito a riconoscervi una donna, come anche il Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 377 sg., nonostante la nuova esposizione di Oscar Hauser, *Jahrb. d. Inst.* VII, p. 54 sgg., il quale la dichiara per Apollo. Anche col luogo di ritrovamento è più consona la mia spiegazione. La mancanza dell'elmo si riscontra col sarcofago clazomenio.

omerica, in cui troviamo tracce della credenza nella metamorfosi degli dei in uccelli⁽¹⁾. Se quivi dicevansi gli dei percorrere l'aria liberamente, ed Athena stessa era immaginata simile ad uccello, ora volante in alto (α 320, γ 372), ora soffermantesi sul tetto di una casa (χ 240) o sulla cima d'un albero (H 59, cfr. Ξ 290), gli artisti doveano naturalmente sentirsi disposti ad aggiungere alle figure, per quanto antropomorfe, degli dei l'attributo delle ali, ossia degli organi più caratteristici degli uccelli. Così avviene che in principio si veggono espresse colle ali anche non poche delle maggiori divinità olimpiche, quali Athena, Afrodite⁽²⁾, Ermete⁽³⁾, Artemide⁽⁴⁾ ecc., finchè poi, prevalendo il concetto del puro antropomorfismo, le loro immagini si privarono di quell'elemento estraneo alla umana natura, ed allora il medesimo fu riservato alle deità d'ordine inferiore, non senza però qualche ricorso all'uso più antico anche per le superiori, come per Athena accade nelle monete sopra ricordate.

Il vaso Faina, che precede di un paio di secoli e più le medesime, ha la insolita proprietà di riunire in sè ambedue le rappresentanze dell'Athena alata e senz'ali. Vero è che non è nuovo il caso di vedere la figura di una divinità ripetuta due volte sopra uno stesso monumento, e persino nella medesima scena⁽⁵⁾. Ciò si riscontra non di rado anche per Athena. Già abbiamo avuto occasione di notarlo nel vaso Feoli e nel sarcofago di Clazomene sopra mentovati. Tra gli altri esempi merita di essere ricordato principalmente un bassorilievo esibente dentro duplice edicola le due

(1) Per una tale metamorfosi, negata, insieme con altri, da Ameis, *Anhang zu Homers Odyssee* p. 36, al lib I v 320, cfr C Hentze nella II ediz (1877) dell'*Anhang zu Homers Ilias* di Ameis stesso p. 18, dove la medesima è sostenuta e dove sono riferite le diverse opinioni.

(2) Così sul collo del vaso Feoli citato sopra p. 312 nota 5. Afrodite alata salva Enea.

(3) *Elite ceram.* III tav. LXXV; Micali, *Storia*, tav. LXXXV, 3. Cfr. Roscher, *Lexikon* I col. 2401.

(4) Ricordo, oltre la c. d. Artemide persiana (cfr. Paus. V, 19, 5), la rappresentanza sopra una oinochoe a f. r di stile severo edita da Frohner, *Musées de France* tav. IV, ed altri esempi citati ibid. p. 19 sgg.

(5) V Gerhard, *Zwei Minerven* in VIII Berl. Winckelmannsprogr. 1848 e *Prodromus* p. 129; Overbeck, *Kunstmyth*, Zeus, p. 257; Mylonás, *Ἐργα ἀρχ.* 1890, p. 2 sgg.

figure della dea, simili alle eginetiche ⁽¹⁾, ed un vaso a figure nere colle due Athene prendenti parte vivissima ad un medesimo combattimento ⁽²⁾, analogamente a quanto avviene, sotto altra forma, sul citato sarcofago. Non è mio proposito indagare la ragione di questo fatto, strano all'apparenza, per la cui spiegazione ci mancano elementi bastevoli. Noterò che in tutti questi casi le figure si ripetono esattamente e con variazioni leggerissime e insignificanti; onde non è facile ammettere che con figure uguali siasi espressa la doppia natura d'una divinità, e tanto meno che due immagini d'una dea in completa armatura si prestino a significare e l'Athena bellicosa e l'Athena pacifica ⁽³⁾. Non dirò peraltro cosa affatto inverosimile, che la ragione prima del fatto risieda in un concetto religioso, come parrebbe esigere il bassorilievo ateniese, se veramente votivo, come pare; e che l'origine remota si possa ricercare nel concetto dualistico delle divinità orientali ⁽⁴⁾, per il che potrebbe alcuno trovare un appoggio nei nostri nuovi riscontri con dei monumenti ionici. In ogni caso sembra che nell'arte il concetto religioso siasi andato a mano a mano offuscando, e che la duplicazione sia divenuta un semplice mezzo decorativo determinato da quello studio di rigorosa simmetria, che regola specialmente la decorazione dei sarcofagi clazomenii, dove gruppi e figure si ripetono e si corrispondono in modo quasi analogo ai fregi impressi con stampiglie sopra le opere della così detta *red ware*.

Ma questo a mio credere, non potrebbe dirsi in modo assoluto del vasetto Faina, che nella stessa duplicazione ci presenta un certo *contrasto*. Perocchè, come abbiamo veduto, le due figure di Athena sono bensì simili nell'abito e nelle movenze, ma sono in pari tempo ben distinte fra loro per gli attributi. Nell'uno dei casi è senz'altro l'Athena Promachos, chiaramente caratterizzata dalla lancia e dallo scudo; ma nell'altro essa dev'essere qualche cosa di diverso, chè vuota è la sua destra, e col braccio sinistro pro-

(1) Mylonás, l. cit. p. 1 sgg. tav. I

(2) *Elite céram* I, tav. XC, ripetuta in *Έγρημ άρχ.* loc. cit. *παρενθ* *πίναξ* n. 5.

(3) Così Mylonás l. cit., già contraddetto da Kavvadias, *Γλυπτά* n. 82, senza che l'ipotesi ivi proposta di due donatori dell'ex-voto sia più verosimile. Anche Gerhard, l. cit., pensava ad A. Promachos ed A. Ergane.

(4) Cfr. Gerhard e Mylonas ll. citt.

tende minacciosa l'egida, la quale tanto più avrà un significato in questa azione, quanto meno frequente essa è ancora nei monumenti del secolo VI. Ma qui non è essa l'arma di difesa della dea, in sostituzione dello scudo e col Gorgoneion nel mezzo ⁽¹⁾, poichè la dea non combatte, ma sorvola sopra la terra; è invece l'arma terribile che spaventa i mortali col suo lampeggio e col suo fragore; l'arma, cui ella, come ci dice l'Iliade ⁽²⁾, ha ricevuta da Zeus, e come Zeus ella adopera squassandola in quella guisa, che è stupendamente rappresentata da Omero:

καὶ τότε ἄρα Κρονίδης ἔλετ' αἰγίδα θυσανόεσσαν
μαρμαρεῖν, Ἰδὴν δὲ καὶ νεφέεσσι κάλυψεν,
ἄστράψας δὲ μάλα μεγάλ' ἐκινυπε, τὴν δὲ τίναξεν,
νίκηρ δὲ Τρώεσσι δίδου, ἐφοβίσε δ' Ἀχαιοὺς ⁽³⁾;

cui fa riscontro l'altro passo dell'Odissea:

δὴ τότε Ἀθηναίη φθισίμβροτον αἰγίδ' ἀνέσχευ
ὑπόθεν ἔξ ὀροφῆς· τῶν δὲ φρένες ἐπτοίγηθεν ⁽⁴⁾.

Abbiamo pertanto da un lato una rappresentanza che corrisponde bene al concetto etico e secondario di Athena come dea della guerra; dall'altro un'immagine della stessa dea che si accosta meglio al concetto naturalistico e primitivo d'una potenza eterea, della dea de' fenomeni meteorici. E l'attributo delle ali, negato alla prima rappresentanza, ma concesso alla seconda, favorisce mirabilmente l'immagine spaventosa della procella che passa con furia sulla terra, come già alla vista d'un antico Elleno la combinazione di questa immagine col totale aspetto del vaso, che si direbbe quello d'una testa di fiera dagli occhioni sbarrati, era forse atta a produrre un certo effetto di paura.

⁽¹⁾ Cfr. Preller-Robert, op. cit., p. 120, nota 1 rispetto alla *Γοργεῖη κεφαλὴ* in Omero V, v. 741, forse dovuta ad interpolazione. Cfr. pure ibid. intorno al significato originario dell'egida. L'opinione di Stengel approvata da Dümmler, in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclop.* II, 2, p. 1942, che essa già in Omero sia da intendersi come scudo, è contraddetta dagli scolii ivi citati e dalla rappresentanza del vaso Faina.

⁽²⁾ *E.* v. 738.

⁽³⁾ *P.* v. 593 sgg.

⁽⁴⁾ *Y.* v. 297 sg.

Se un tale concetto si fosse ancora mantenuto chiaro e fresco nella mente del vasaio, che ha disegnato le due figure, io non saprei dire con sicurezza; ma ciò sarebbe tanto più possibile nel VI secolo a. Cr., se nel IV, come sembra, ne sopravviveva ancora la consapevolezza. Perocchè appunto nella moneta beotica, che abbiamo ricordato più sopra, Athena è espressa in atteggiamento analogo, nè soltanto agitante l'egida col braccio sinistro, ma per di più in atto di scagliare colla destra la folgore, proprio come nei tipi solenni di Zeus, l'adunatore dei nubi⁽¹⁾. Forse i nuovi contatti verificatisi nei tempi macedonici tra i Greci d'Europa e quei dell'Asia influirono sui nuovi tipi monetari dell'Athena alata in genere e specialmente sul beotico; siccome dell'influenza dell'antichissima arte ionica sull'attica⁽²⁾ il vaso Faina è un nuovo e prezioso documento.

Roma, agosto 1897

LUIGI SAVIGNONI.

(¹) Altri esempi di Athena sì fatta, ma senz'ali, v. presso Imhoof-Blumer l. cit. p. 47 sgg., che rinunzia peraltro a darne una spiegazione. Presso Preller-Robert, *Gr. Mythol.* I p. 496 nota 5, si propone anche il nome di Nike, che però non appare mai aggressiva, come ha mostrato l'Imhoof-Blumer p. 9-41. L'Athena alata delle monete, ibid. tav. V 2-4, sarebbe, secondo il medesimo p. 43 sgg., un'Athena-Nike o Promachos.

(²) Per la ceramica cfr. Pottier, *Documents céramiques du Louvre* in *Bull. corr. hell.* XVII, 1893, p. 423 sgg.



STATUETTE DER ATHENA (¹).

Das beistehende Bild, offenbar von einer rothfigurigen Vase, giebt eine Zeichnung unseres Braunschen Apparates wieder. Dieselbe trägt den anscheinend vom Zeichner beigeschriebenen Vermerk *presso il Sig. Granet*, und in Bleistift von Brunn notiert 'von



Politi's Hand'. Wo die Vase jetzt ist weiss ich nicht; dass sie athenischen Ursprungs ist wird doppelt gewiss durch das auf dem Säulchen stehende Athenabild, welches der ehrsame Bürger im Vorbeigehen grüsst.

(¹) Sitzung des 5. Marz, s. oben S. 86. Dieselbe Combination hatte, wie er nach der Sitzung äusserte, auch Fr Hauser gemacht.

Aus dem Schutt der Akropolis sind ja so viele solcher einst bildtragenden Säulen oder Pfeiler, und ebenfalls nicht wenige einst so aufgestellter Statuen hervorgegangen, vereinzelt auch beides zusammengehörig. Unter diesen Statuen befindet sich auch eben die auf unserem Bilde dargestellte, die man ja von vornherein eher für eine wenn auch natürlich frei aus der Erinnerung wiedergegebene halten wird als für eine von dem Vasenmaler selbst erfundene. Sein Vorbild war nämlich die Statuette, welche bei der



Fundamentierung des Akropolismuseums ohne Kopf und Hals, auch des grössten Theiles der Arme wie des r. Fusses verlustig gefunden, von verschiedenen Archaeologen als ein Bindeglied zwischen den Sculpturen des Zeustempels von Olympia und den Gebilden des Pheidias gewürdigt worden ist und auch um ihrer Tracht willen von Studniczka, zuerst in seinen Beiträgen zur Geschichte der altgriechischen Tracht S. 142 nach einer Skizze, dann nach einer Zeichnung Gilliérons in der athenischen Ephemeris 1887 Taf. 8 abgebildet wurde. Diese Abbildung ist hier verkleinert dem Vasenbild gegenübergestellt. Jetzt noch 0,775 ohne Plinthe hoch, mag sie mit Helmbusch und erhobener Rechten etwa einen Meter

gemessen haben, und wenn die Plinthe bestimmt war in eine Basis fest eingefügt zu werden, so verlangte die geringe Grösse der Statue eine ziemliche Höhe der Basis, wenn auch keineswegs soviel dass die Oberfläche der Plinthe schon über Augenhöhe des Beschauers lag ⁽¹⁾.

Die Statuette von der Akropolis steht auf beiden Füssen, den rechten nur wenig vorsetzend, mit schwachgebogenem Knie; sie stützte die Linke nicht mit voller Handfläche, sondern nur mit den Fingern oben auf die Huft, die gehobene Rechte ohne Zweifel auf die Lanze. Dass der Kopf etwas nach der Seite, nicht des gehobenen sondern des aufgestemmtten Armes gewandt war, erkannte Studniczka sowohl am Halsansatz als besonders an dem hinten etwas näher bei der rechten Schulter anhaftenden Ende des Helmbusches. Die Göttin war also behelmt; der Helm muss aber wegen des lang herabhängenden Busches nicht nothwendig die ältere Form mit hoher, den Busch tragender Röhre oder Stütze gehabt haben: wie die Tracht, die Bildung des Gorgoneion eine jüngere Zeit ankündigen, so möchte auch der Helm eher der jüngeren Form gewesen sein, wie ihn z. B. der Krieger auf dem im selben Bande der *Ephe-meris* Taf. 6 von Benndorf herausgegebenen Pinax trägt. Dass die Aegis von metallenen Schlangen umsäumt war bemerkt Studniczka ausdrucklich und ist ja auch auf seiner Abbildung zu erkennen.

Allerdings weicht nun von dieser Statuette unser Vasenbild in einigen Punkten ab: hier nämlich hat die auf der Säule stehende Athena nicht das rechte sondern das linke Bein ein wenig entlastet, wendet den Kopf ein wenig nicht nach ihrer linken sondern stark nach ihrer rechten Seite, hat auf der Aegis vorn kein Gorgoneion und nur ein kurzes Apoptygma ohne Uebergurtung. Diese Abweichungen aber dunkeln mich allesammt unerheblich selbst die Verkehrung der Kopfwendung wäre für ein Erinnerungsbild keine starke Aenderung, auch wenn sie nicht ihren besonderen Grund hätte. Sie ist nämlich sichtlich aus dem Bestreben entsprungen, die Göttin selbst im Bilde mit ihrem Verehrer in Beziehung zu setzen. Nach überwiegendem Brauche lässt der Maler seinen Wanderer von links her auftreten, grade so wie auf dem überaus anmuthigen und sinnvollen Vasenbilde, das Benndorf herausgegeben ⁽²⁾, die

⁽¹⁾ Das vermuthete Bormann, *Jahrbuch* III 1888 S. 280 und 284 bei den Anathemträgern mit vernachlässigter Oberseite des Capitells

⁽²⁾ Griech. und sicil. Vasenbilder von O. Benndorf Taf. XXXI

Göttin selbst ihr Heiligthum von links her betritt, eines der dort aufgestellten Weihgeschenke betrachtend, ebenso wie es auf der anderen Vase der biedere Athener that. Und wie dort das Bild des Knabchens auf hoher Saule beim Nahen der Göttin lebendig geworden scheint und verlangend nach ihr die Hand streckt, so ist hier, wo die Rollen getauscht sind, als Bild die Göttin dasteht, der Mensch hinzutritt, diesem die Handbewegung gegeben: aber auch die Göttin äussert wenigstens mit der Kopfwendung entgegenkommend ihre Antheilnahme. Wie anders, wie viel unlebendiger und kälter wäre die Darstellung, wenn die Statue, ganz ihren statuarischen Charakter einhaltend und die ihr vom Bildhauer gegebene Stellung bewahrend, nach der andern Seite oder auch nur gradaus sahe. Es ist eine ähnliche Belebung des Bildes, wie sie ja nicht nur manches alte Zeugniß von antiken Götterbildern, freilich bei besonderen Gelegenheiten aussagt, sondern auch manche neuere und neueste Geschichte von Heiligenbildern als wirklich geschehen zu berichten weiss. Ja, wenn auch nicht auf ganz gleicher Stufe stehend, so reihen sich doch hier auch die Votiv- und Urkundenreliefs an, auf denen die bald mehr bald weniger in Form eines bekannten Tempelbildes erscheinende Gottheit ihren Verehrern oder Vertretern von Körperschaften oder Staaten, gegenübersteht, hier mehr, dort weniger lebendig geworden, dem Herantretenden ihre Gnade beweisend, ihren Willen aussernd (1).

Findet diese stärkste Abweichung des Vasenbildes von der Statuette somit ihre besondere Erklärung, so können die übrigen nicht aufkommen gegen das Gewicht der übereinstimmenden Züge: die gleiche Art des Standmotivs, die Einstimmung der linken Hand freilich mit anders gehaltenem Daumen, (ein wenig zierlicher, man möchte sagen athenisiert, während die Fingerhaltung an der Statuette derbnatürlicher ist), aber doch auch nur mit den Fingern, nicht mit der Handfläche sich auflegend; die hoch an die Lanze gelegte Rechte, ja im Grossen und Ganzen doch auch die Tracht und Gewandbehandlung, sowie die ganze Stilstufe und, was eng damit zusammenhängt, die Aufstellung auf einer Säule, auch die kleinen Verhältnisse. Unter den vielen auf der athenischen Burg gefundenen Athenabildern ist eben nur dieses eine, welches in allen angeführten Stücken mit unserem Vasenbilde übereinstimmt.

(1) Vgl. Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 42.

In Bezug auf die Zeit, in welcher die Statuette gearbeitet worden, besteht Meinungsverschiedenheit: Studniczka erklärte sie in Widerspruch gegen Furtwänglers Ansatz (um 460) für vor 480 entstanden und machte dafür die Fundumstände geltend; Furtwängler bestreitet, namentlich wegen des zugleich gefundenen Knabenskopfes (Athen Mittheil. 1880 Taf. I) dass sie aus dem Perserschutte stamme und will mit der Statuette nicht über 465 hinaufgehen.

Es ist klar dass wenn die Statuette vor 480 bestand, auch das Vasenbild vor jenem Jahre gemalt sein muss, aber ich weiss nicht, ob man wird von dem Vasenbild nicht etwa blos behaupten sondern auch beweisen können, dass es vor, oder aber dass es nach 480 gemalt sein müsse. Indessen waren die besten Kenner der im Perserschutte gefundenen Vasenscherben, sowohl P. Wolters wie P. Hartwig beide geneigt die Vase, soweit nach dieser Zeichnung zu urtheilen, für junger zu halten. Dass die Sitte kleinere Standbilder im Heiligthum auf hohen Pfeilern oder Säulen aufzustellen auch später noch fortdauerte ist bekannt. Als ein solches etwas jüngeres Werk, dessen Composition auf derartige Aufstellung berechnet ist, erschien mir immer der Dornauszieher des Capitols, der trotz alles Drehens nur dann befriedigend wirkt, wenn man sich niederlässt um ihn von unten her anzusehen.

E. PETERSEN.

AD INSCRIPTIONES SAGUNTINAS

Codex biblioth. Gotting. Philos. 153 continet inter Gregorii Mayansii opuscula fol. 49-53 epistolam Mayansii de inscriptionibus Saguntinis datam Olivae postridie kal. Februarias anni 1754 Illustrissimo et Excellentissimo Viro Ernesto Guidoni Comiti de Harrach, quocum ipse Mayansius antiquitates Saguntinas vidit quoque dictante inscriptiones descripsit. De hoc codice Aem. Hubnerus, qui ipse eum non vidit, in praef. Suppl. *C. I. L.* II p. LXXXII, dixit: „ accuratius de eis referre non videtur operae pretium esse „.

Ad hanc opinionem perductus est sine dubio vir doctissimus, quod idem Mayansius iam ante annum 1742 epistolam conscripsit de titulis Saguntinis editam inter Gregorii Mayansii generosi antecessoris Valentini epistolas (Valentiae 1742) p. 144 sq. de qua Hübnerus *C. I. L.* II, p. 513: „ nescio a quo complures (sc. accepit) Mayansius, descriptos maximam partem ex Escolano et Diago, additis fortasse exemplis Martini, propria bonitate nulla; quos ille communicavit in epistolis suis cum Ioh. Bapt Schombergio peregrinatore nobili Germano „. Attamen haec nova epistola multum praestat priori, primum quod ipse Mayansius de lapidibus descripsit titulos additis saepe editorum priorum nominibus, deinde quod novos addidit titulos. Continet enim initium epistolae (f. 49. 50) titulos Saguntinos hos: *C. I. L.* II, 3892. 3832. 3835. 3865. 3850. 3843. 3848. 3846. 3842. 3838 (deest v. 1). Sequuntur fol. 51 r. verba.

„ Ignota est sequens inscriptio :

VALERIA
M' OPILIO · OPTA
FIL · AN · XXII

Ecce aliam, quam ita legimus (*C. I. L.* II, 3916) „.

Fol. 51 v. „ Cursim nunc subiungamus inscriptiunculas aliquas, quas properanter legimus. Ecce unam :

BAEBIVS
PAGANVS

Ecce alteram :

CANVS · Q · F ·
AN · X

Addē hanc: (C. I. L. II, 3889). Vide sequentem: (3908).
Extat etiam haec: VALE

Quid hac elegantius: (3871). Sequuntur: 3920. 3858. 3859.
3840 *.

Fol. 52 v. « In novo pariete pavimenti tessellati hanc inscriptionem legimus:

BAEBI
L·BAEBIVS
AN·

Item hanc:

LVCRETIA
W' L'
PRIMA' HIC
SITA·EST·

Sequitur: 3898 *.

In fine epistolae Mayansius exhibet etiam titulos Ibericos geminos et ad litteram fere congruentes qui sunt apud Hubnerum Monum. ling. Ibericae n. XXVIII et XXIX. Et priori quidem addit lemma « Apud Iosephum Bodi » ⁽¹⁾, alteri praescribit: « Haec inscriptio antiquissimis Hispanis characteribus scripta, recenti manu transcripta et immutata est, et novae cuiusdam Ecclesiae parieti inclusa in hunc modum... et ei adiunctum est hoc additamentum:

ANO 400 DES
PVES DE ROMA Y 300
ANOS ANTES DE CRISTO

Nos somniantes nunquam ita deliramus *.

De titulis hisce Hubnerus loc. cit. ita disserit: « Duos olim exstitisse lapides perquam similes n. XXVIII et XXIX, certum est. ... Tamen potest idem homo designatus esse, lapidibus duobus in variis sepulcri locis positus, sed nomina eius varie scripta. Nam sepulcrales esse titulos ipsa brevitās indicat ». Sed recte, si quid video, Mayansius perspexit, n. XXIX nihil esse nisi recentem imitationem alterius n. XXVIII ideoque ex monumentis linguae Ibericae eximendum.

Romae.

E. ZIEBARTH.

⁽¹⁾ v. 1, 3 pro $\diamond$ Mayansius legit Δ .

Al pittore, signor Wüscher-Becchi, dobbiamo l'osservazione giustissima che la statua raffigurata a p. 74, nonostante la testa riportata di Antonino Pio, trasformata in un s. Giuseppe, per la perfetta somiglianza del vestito con quello di un *flamen* nel fregio dell'*Ara Pacis* (Mon. ined. d. Inst. XI, XXXIV sg. 6) rappresenti piuttosto un tale funzionario di riti pagani. Ed è chiarissimo che il suo manto non è altro che una toga indossata in maniera un po' diversa dal solito. Non così il lembo sinistro, che normalmente pendendo dall'omero s. sul davanti (oggi raccorciato) copre la gamba s., laddove la destra è coperta solo dalla tunica. Ma la toga gli avvolge poi il tergo dall'alto al basso e gira il fianco d. e poi nuovamente l'omero e braccio sinistro, col lembo destro — e in ciò sta l'inusitato di questa disposizione — coprendo tutta la parte davanti, se non che le mani levate sollevano anche il panno a quasi metà della persona. Il prof. Grisar nella *Civiltà cattolica* 1897, 3 p. 212, riferendo egli pure l'osservazione del sig. Wüscher-Becchi dice, e non bene, di rozzo lavoro la statua, che è piuttosto una buona opera del secolo I; ma più sorprendente si è che egli chiami questa toga prima pallio, poi una striscia. Per quale altro motivo che per farne derivare il pallio ecclesiastico, di cui egli parla a p. 215 sgg., e che nei suoi disegni infatti è una striscia o fascia; e per poi poter dire il pallio ecclesiastico 'quanto alla forma il raccorciamento di una determinata veste classica, usata da persona dedicata alla religione' cioè dal *flamen*? La somiglianza del pallio ecclesiastico con la toga del *flamen* consta solo nel modo come si avvolge, invece assai maggiore analogia col pallio eccl. offre quella forma della toga di cui tratta E. Hula, *Die Toga der späteren Kaiserzeit* p. 9 sgg., ma questa, è vero, non fu privilegio dei religiosi. —

I piedi della statua non sono antichi, come credette Amelung, nonchè 'originali', come dice Grisar, sebbene fatti apposta con il plinto per mettere in piedi la figura.

Zu S 117 ff Dass die oben berührte Spiegelform im Wesentlichen bereits mykenisch ist, zeigen die Beispiele bei Tsuntas *Μυκηναί πιν.* 6, Perrot-Chipiez VI S 816 f, Tsountas-Manatt, *the mycenaean age* 186, mit viereckigem Zwischenstück zwischen Scheibe und Blattkronung des Griff's, letztere schon ägyptisch.

E. P.

SITZUNGEN

10. December: zum Gedächtniss Winckelmanns: HUELSSEN über die Geschichte des Colosseums im späten Alterthum (s. *Notizie degli scavi* 1897. — SAVIGNONI über einen Marmorkopf der Aphrodite in Museum des Syllogos in Candia (s. *Monumenti dei Lincei* VIII). — PETERSEN über die Reliefschranken auf dem Römischen Forum.

PETERSEN: I due plutei ab origine dovevano stare non solo con le facciate guardanti N e S invece di E e O, ciò che quasi tutti concedono, ma cambiare anche i posti, rivolgere cioè i lati con le vittime all'infuori, le scene del foro all'interno, dimodochè quello che oggi sta verso oriente doveva essere diretto verso mezzodì, verso settentrione invece l'altro, che oggi sta sotto il Campidoglio.

L'imperatore rappresentatovi due volte, per ragioni storiche e stilistiche, non può essere né Domiziano né Adriano. Egli è Traiano, una volta ritto in piedi, perchè ancora sta facendo il proclama, il cui contenuto si comprende mediante il gruppo statuario, noto anche da moneta traiana, rappresentante Traiano e l'Italia con un *puer* e una *puella* alimentare; l'altra volta seduto perchè non più in atto di parlare, bensì di guardare, come se stesse eseguendo un altro suo proclama. Come il fico ed il Sileno a destra, così pure i rostri dal lato opposto debbono essere identici sopra l'uno e l'altro pluteo. Impossibile invece l'opinione emessa dal ch. Marucchi ⁽¹⁾ e sostenuta nuovamente dal ch. Lanciani (*Ruins and excavations of anc Rome* p. 257), che cioè i rostri con Traiano in piedi siano quelli situati sotto il Campidoglio, gli altri con l'imperatore seduto i rostri giulii e gli edifici in fondo quelli esistenti sui lati occidentale e meridionale del foro, dal tempio di Vespasiano fino a quello dei Castori, con la basilica Giulia in mezzo, rappresentata meta sull'uno e meta sull'altro pluteo, i quali per conseguenza egli crede siano stati collocati quasi formando un pluteo unico, diviso per lasciare un andito frammezzo. Opinione inammissibile per la non corrispondenza prima dei rostri a sin. con i Giulii, che furono non isolati ma parte del tempio; secondo della larga lacuna con lo stretto *vicus Tuscus*, meno ammissibile ancora per la manifesta contraddizione fra la pretesa unità dei due plutei, e specialmente della basilica, con la divisione in due e con la ripetizione del sacrificio delle *suovetaurilia*. L'identità dei rostri ripetuti a sin., come dell'albero e del Sileno a destra, rende chiaro assai che i plutei furono fatti per stare paralleli come i lati del foro rappresentativi, i quali, a sinistra e a destra di chi sta

(1) Gli studi in Italia a 1880 I p. 678.

sui rostri, con assoluta necessità sono il lato settentrionale dalla Curia fino alla basilica Emilia e il meridionale dalla Giulia fino al tempio di Saturno aggiuntovi l'occidentale con i templi di Vespasiano e — oggi mancante — della Concordia. I rostri rappresentativi fra la Curia e il tempio di Vespasiano sono quelli cui appartengono i ben noti avanzi. Il Sileno e il fico quindi dovevano trovarsi sul lato opposto frammezzo alle due basiliche, più verso l'Emilia il fico, non il *Ruminalis* che stava dinanzi alla Curia, ma un altro notato presso il *lacus Curtius*, in medio foro, come il Sileno verso la Giulia.

Fu osservazione giustissima quella che il ch. Marucchi fece a p. 683 con le parole seguenti: 'Se i due bassirilievi rappresentassero due lati opposti del foro, si dovrebbe supporre che lo spettatore guardando l'uno volgesse le spalle all'altro ecc.'. Se non che egli, accettando come tradizionale l'odierna posizione dei plutei, tutt'altro che autentica, e andato per la strada contraria invece di dedurne la conclusione che solo con l'anzidetta transposizione dei plutei anche i rostri e Marsia e fico si troveranno circondati dagli edifici del foro in effigie, come lo furono in realtà.

Dalla quale transposizione riescono piene di senso anche le rappresentazioni dei lati esterni, le quali prima ne erano prive, o almeno non stavano in buona relazione con le interne. Per i *suovetaurilia*, il sacrificio di lustrazione, fu caratteristico il *circumagi*, cioè l'esser le vittime prima della immolazione menate attorno attorno il soggetto da purificare, sia città, sia pago, sia l'area di un tempio, sia l'esercito, sia un accampamento, quale più volte in tal modo si vede purificato nei rilievi delle due colonne coelidi. I *suovetaurilia* raffigurati sull'esterno dei plutei quindi possono riferirsi o all'ambiente raffiguratovi nell'interno, ovvero alla fabbrica cui appartenevano i plutei. Quale dunque fu essa? Dal vedervi stare i rostri nel centro delle scene raffiguratevi nell'interno, non pote non nascere il sospetto che i plutei formassero parte dei rostri. Ora siccome d'una parte è chiaro che il podio dei rostri avesse bisogno di un riparo più basso in fronte, più alto forse ai fianchi, così d'altra parte egli è altrettanto chiaro che i plutei di forma e misura si mostrano adattissimi a formare tal riparo laterale dei rostri.

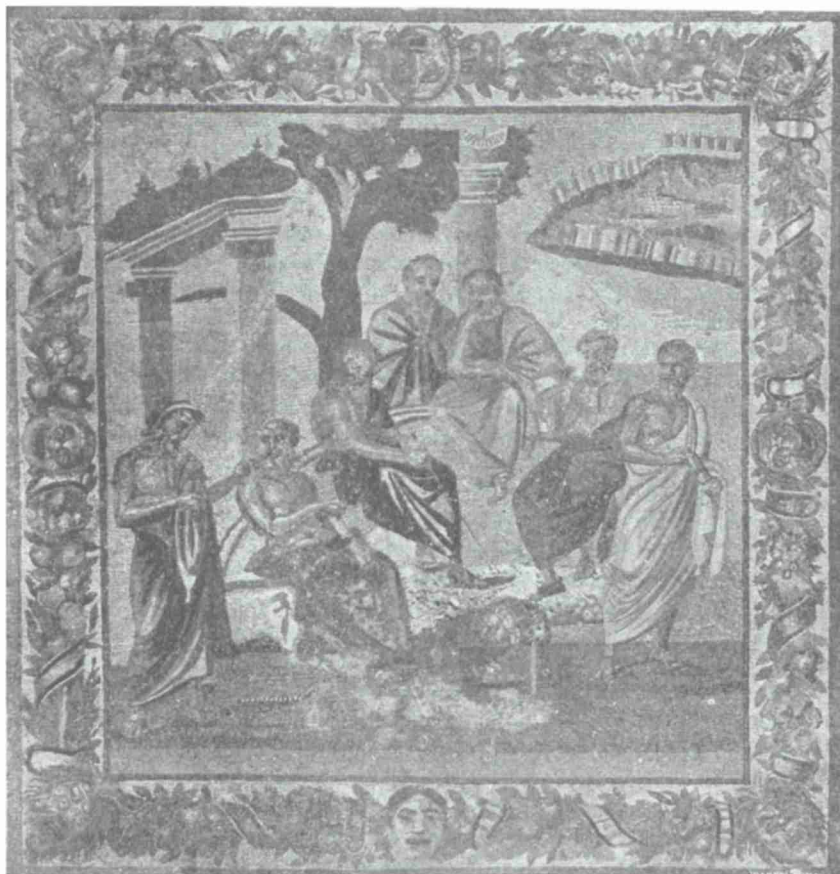
Nella qual posizione, a livello di chi guardasse l'interno, alquanto più alti invece di chi l'esterno, farebbero anche comprendere il perchè le figure dell'esterno hanno le proporzioni di un bel terzo maggiori.

Ed ora in fine si comprende anche lo scopo di un altro particolare, dico la base che, oggi soltanto in parte conservata, anticamente correva lunghesso il piano superiore di ambedue i plutei, fatta evidentemente a sostenere una ringhiera, la quale su di un pluteo così alto appena poteva avere altro scopo che di fissarvi un velario.

Chi poi tolse i plutei dai rostri, servendosene ad altro scopo, s'ignora, ma che fosse un Cristiano pare risulti dal modo com'egli, trasponendoli fece sparire le figure del sacrificio pagano sotto un qualsiasi coprimento (1).

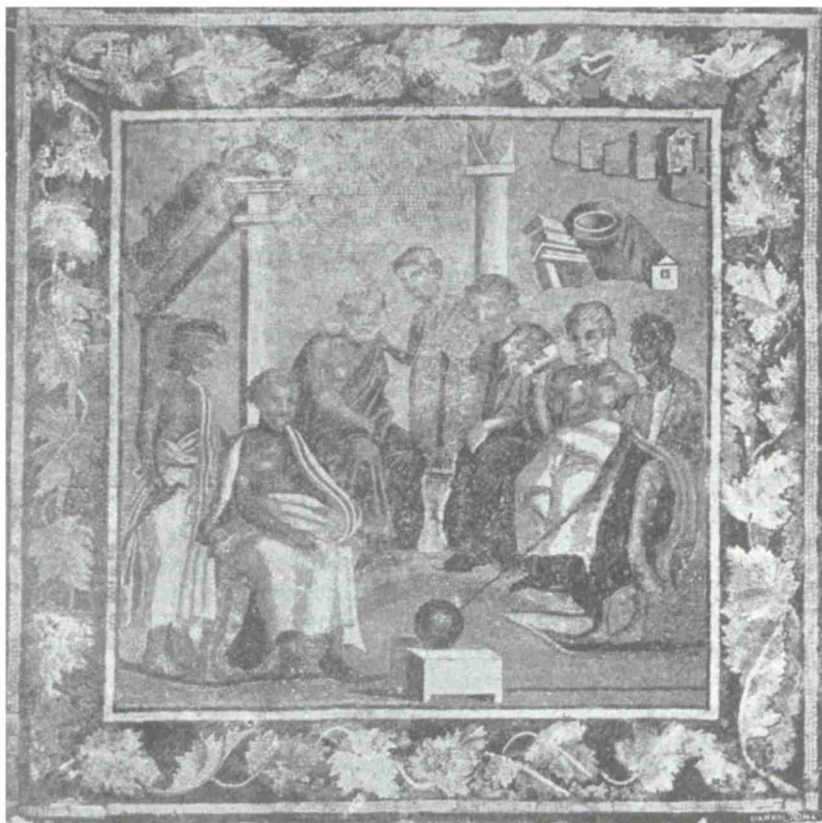
(1) Cf. *Die Reliefschranken auf dem Römischen Forum* von E. Petersen in *Abhandlungen Alexander von Oettingen zum siebenzigsten Geburtstag gewidmet von Freunden und Schülern* p. 130.

17. December: PETERSEN über zwei Mosaiks und ihr Urbild. Dazu MAU, LUMBROSO, ROSTOWZEW, HERZOG. — HUELSEN: zur Architektur des Colosseums.



PETERSEN presenta il fascicolo di agosto delle *Notizie degli scavi* con la riproduzione di un mosaico trovato il 14 luglio a Torre Annunziata nei ruderi di una casa antica, e, grazie alla cortesia del ch. Sogliano, egli può presentarne anche la fotografia originale riprodotta qui pure sopra. Il mosaico è importantissimo, perchè ha perfettamente ragione il Sogliano di riconoscervi Platone con altri filosofi nella celebre Accademia. A destra, in alto cioè, la cinta di una città in prospetto, con un'acropoli in fondo, corrisponde abbastanza con Atene veduta dal NNO, ove era l'Accademia. Nell'interno della cinta però il disc. non vede acqua come S., ma la pianura sotto

la collina occidentale (κολωνὸς ἀγοραῖος). L'Accademia stessa va caratterizzata mediante l'epistilio, sorretto da due pilastri e ornato di tre vasi postivi sopra, l'albero, certo una delle *μορίαι*, e il sedile semicircolare con l'orologio solare indietro. L'ulivo con un ramo cresciuto sotto l'epistilio è uno dei concetti favoriti dell'arte ellenistica, e per i vasi sull'epistilio si confronti p. e. il palazzo del Sole negli stucchi della casa trasteverina, anch'essi pieni d'el-



nismo ⁽¹⁾. Riguardo all'emiciclo, il Sogliano ha fatto bene di rammentare quelli della necropoli pompeiana, due fuori la porta Ercolanese, due pure fuori la stabiana; e più in proposito quello del foro triangolare con l'orologio solare di dietro detto *scol[am] et horol[ogium]* nell'iscrizione del *CIL.* vol. X 831. Egli oltracciò non mancò di fare osservare che 'la terza delle figure sedute non siede sul sedile ma sulla spalliera di esso, avendo incrociati i piedi nudi',

(1) Monum. ined. d. Inst. Supplem. tav. XXXII e XXXIII a destra e a sinistra del quadro principale gli epistilii sbiechi. Cf. queste *Mittheil.* 1895 pag. 71.

se non che la spalliera è troppo bassa per offrire un posto così alto, anzi del tutto impropria a sedervi sopra, per non dir nulla della stranezza di tal modo di sedere. Si ricerca quindi un'altra prominente appartenente a tale *schola*, e più adatta a sedervi sopra, coi piedi a quel che pare riposanti sulla banchina, e per conseguenza posta nel mezzo dietro il semicircolo dell'esedra, di cui la zampa destra, quasi a linea della sinistra, si mostra fra i piedi della sesta e settima figura. Ricercando tale prominente, il disc. si ricordò prima di uno dei citati sedili di Pompei, della *schola* di A. Veio cioè, la quale al bel mezzo della spalliera ha sovrapposta la base di una statua; nonché di certi sedili tondi, trovati dinnanzi a sarcofagi della Licia. L'analogia più stringente però ci offre l'*heroon* sull'agora della città pisidica, *Termessus major* roccia naturale, tagliata di fronte a guisa di scala, su cui si ascende ad una *schola* semicircolare con spalliera, anch'essa tagliata dalla roccia, ascendente da sinistra e da destra fin'ove nel mezzo la parte più alta ha l'incavo di un sepolcro, evidentemente di un defunto onorato come *ηρώς* o *κρίστης* ⁽¹⁾. Non troppo ardito quindi egli sarebbe di supporre quella *schola* dell'Accademia appoggiata a un sepolcro o monumento dell'eroe o genio *Ἐράδηνος* ⁽²⁾, tanto più che anche l'epistilio coi vasi e l'albero si prestano bene ad ornamento sepolcrale, e che in versi di Timone comico Platone, causa la dolcezza dei suoi discorsi, si paragona alle cigale sedute sull'albero di Ecademo ⁽³⁾. Insomma tutto l'ambiente è d'accordo con la scuola del grande filosofo. Ed in questo ambiente si vedono sette uomini di età matura, anzi due vecchi assai, tutti con la barba, quattro seduti, tre ritti, disposti simmetricamente, due dinnanzi alle estremità della banchina, il terzo nel mezzo fra due seduti a sinistra e due a destra. Questo terzo però sta dietro la banchina, perchè congiunto più strettamente con quello seduto pure, come venne dimostrato, dietro la banchina. Tutti stanno disputando, ovvero l'uno discorrendo e mostrando con una verga verso un globo, ornato di zone incrociate e, per star fermo, posto dentro una cassetta. Risulta, come ha osservato S., che di astronomia si tratta o di cose celesti.

Ecco sette filosofi, i quali, a conchiudere dai volumi nelle mani di 2 (contando da sin.), di 6 e 7, si riferiscono anche a scritti di altri filosofi. Dal contegno assai diverso poi i sei uditori, aggruppati a due a due, si mostrano dissenzienti sulle parole udite: i due a sinistra allargandosi, come pare, l'uno all'altro sotto voce, o l'uno spiegando all'altro qualche punto non ben inteso; il quarto e quinto poi immobili in profonda attenzione, l'uno con l'orecchio solo, l'altro anche con lo sguardo; più eccitati invece il sesto e settimo, e come hanno i posti dirimpetto a quello che sta discorrendo, così sono anche più pronti degli altri a fare opposizione, ciascuno da per sé, l'uno con viva-

⁽¹⁾ V. Lanckoronski, *Stadte Pamphyliens u. Pisidiens* II p. 37. Come i supplici si mettono a sedere sugli altari, così quelli che vengono ad invocare i defunti sulle tombe, ciò che spesso si vede sui leciti bianchi, ove non bene dei gradini delle stele si parla. Mancherebbe cioè la tomba stessa. Dietro a questa vi vediamo le stele, come la colonna con l'orologio solare nel mosaico.

⁽²⁾ Diog. Laert. 3, 7: ... διέτριβεν ἐν Ἀκαδημίᾳ τὸ δ' ἐστὶ γυμνάσιον προάσκειον ἀλωῶδες, ἀπὸ τινος ἡρώος ὀνομασθέν Ἐραδήμοι.

⁽³⁾ Diog. l. 1 ἡδυετής τέτιζεν ἰσογράτος, οἱ δ' Ἐραδήμον | ἰᾶσιν δένδρει ἐφέζομενοι ὅπῃ λειροέσσαν.

cita alzando un volume nella destra, l'altro più calmo, di figura simile all'Eschine napoletano, tenendo un manoscritto anche egli, ma fermo nella sinistra e con gesto pieno di determinazione, mettendovi sopra due dita della destra. Si indovina che i sei personaggi sono bene caratterizzati, anche pel vestito, più ricco nelle figure 4 e 5, più semplice nella 2. Le fisionomie sono abbastanza espresse onde poterle identificare con ritratti in marmo, purché tali esistano, ma fino adesso il disc. non riuscì a fare nemmeno un solo riscontro. E bisogna confessare che di quelli che in primo luogo potrebbero supporre presenti nessuno ci è noto di figura, nemmeno Aristotile, il quale forse si sarà propensi a ravvisare nella figura 7. E vedendo qui tutti barbati giova certamente ricordarsi, come A. Gercke ⁽¹⁾ dimostrò Aristotile aver portato la barba siccome gli altri filosofi contemporanei. Noto invece da dieci anni ci è il ritratto di Platone il quale, se il mosaico invero rappresenta l'Accademia Platonica, non saprebbe essere altro se non quello con la verga, su cui almeno tre hanno fiso gli occhi, 'un vecchio', al dir di S., 'venerando di aspetto, dai capelli e dalla barba bianca, coperto di pallio pavonazzo scuro, che cadendogli dalla spalla sinistra gli avvolge la parte inferiore della persona' ecc. 'Sventuratamente è danneggiato alquanto nel volto'. Nientedimeno S. lo dichiara Platone anche dalla forma della testa, e certo non vi si vede niente contrario ai busti.

Ma ora e tempo ricordarsi, ciò che il Sogliano nella sua breve relazione non ha fatto ancora, di un altro mosaico assai simile, quello trovato nei ruderi dell'Umbra Sarsina, oggi conservato nella stanza del Canopo della villa Torlonia già Albani, pubblicato dal Winckelmann ⁽²⁾, e qui riprodotto da una fotografia che S. E. il principe Torlonia graziosamente permise di fare al discorrente. Il mosaico di Sarsina (S) è della stessa forma quadrata come l'altro (T), di cm. 65, compresa la ghirlanda, quanti T ha senza questa, che è larga 10 cm. nell'uno come nell'altro, benché assai più semplice in S, di pampini soli, senza i fiori e frutti e le maschere di T ⁽³⁾. E così quasi in tutto S è stato semplificato, avendo in compenso qualche semplice particolare di più: in alto a destra la medesima cinta, senza interno visibile e senza acropoli, invece con torri più marcate. L'Accademia caratterizzata qui pure mediante l'epistilio — con quattro vasi invece di tre — sorretto da pilastri, l'orologio e la *schola* dalle zampe leonine, senza spalliera visibile e senza quella prominenza, invece con gradino per i piedi. Manca pure l'albero. Le sette persone si vedono ugualmente distribuite.

Le discrepanze più importanti fra i due mosaici T e S sono prima l'oggetto tenuto nella mano destra della prima persona, creduto un serpe, il quale a Winckelmann, e più esplicitamente a Laborde fu motivo di ravvisare sette

⁽¹⁾ V. queste *Mittheil.* 1890 a pag. 15.

⁽²⁾ *Monumenti inediti* t. 185, II p. 242. Cf. Helbig *Führer* II n. 857.

⁽³⁾ La ghirlanda dionisiaca, specialmente con le maschere drammatiche, potrebbe essere allusiva a Platone, poeta di ditirambi e tragedie, prima di darsi tutto alla filosofia (Diog. Laert. 3, 5). Però simili ghirlande si trovano anche in altri mosaici, come p. e. in uno scavato a Imola, *Notizie* d. sc. 1897 p. 55, di cui, e vero, manca il quadro stesso.

medici, non filosofi. Questo attributo però, che sarebbe il più distinto indizio dell'arte medica, è mancante in T, ma esso anche in S si tiene nella mano piuttosto come un oggetto accessorio, quale sarebbe p. e. un bastone, cui rassomiglia anche per la poca curvatura, laddove per non essere tutto dritto corrisponde con i bastoni talvolta assai flessuosi, usati da giovani e vecchi sui vasi attici.

Il secondo è l'edifizio rappresentato nello spazio medio fra la città e l'assemblea dei filosofi, compenso dell'albero omissso, artisticamente assai infelice, essenzialmente però non privo d'importanza. Un cortile scoperto, chiuso a destra come a sinistra da una fila di stanze e in fondo da un'abside ⁽¹⁾ a volta come pare, aperto invece verso la scena principale, di pianta e disposizione certo non è dissimile a un ginnasio (v. sopra p. 328, 2).

Terzo, il punto più importante: la parola e la dimostrazione sul globo è ceduta a quello che già in T sembrava più pronto all'opposizione. Invece il vecchio qui ha alzato la testa e non sembra immerso nelle idee sue, schiamente attento a quelle esposte dall'opponente. Nientedimeno egli è rimasto il protagonista, e puranche il 4, che nel mosaico T stava rivolto verso 5, qui più intimo si mostra di 3, e malgrado l'inferiorità del mosaicista S, più palese nell'iconografia, questo sempre nella testa del vecchio dai capelli e dalla barba bianca ha fatto il suo meglio, e la testa qui pure è sufficientemente conforme coi busti di Platone.

Dunque le differenze dei due mosaici sono di due qualità: la prima classe cioè comprende quelle semplificazioni di S, cui appartengono anche le zone del globo omissse, il panneggiamento meno ricco, e quanto meglio questa classe si spiega dalla inferiorità del mosaicista, tanto meno la seconda, cioè le discrepanze più essenziali, pare possano attribuirsi al medesimo individuo. Anzi sembra inevitabile la congettura che dal quadro originale del secolo quarto a C. direttamente sia stato derivato solo il mosaico T, l'altro invece copiato da un quadro, non semplice copia, bensì imitato con certe modificazioni, secondo l'uso degli artisti greci. Con tale stato di causa la congettura dello Jahn ⁽²⁾, che cioè il mosaico S dipendesse da una delle *hebdomades* di M. Varrone, improbabile da per sé, lo diventa anche di più. —

(1) L'illustre T. v. Sickel, frequentatore delle nostre adunanze, privatamente accennò ad un'altra interpretazione dell'edifizio, che fosse cioè una torre tonda scoperta, la quale avrebbe servito di osservatorio astronomico.

(2) *Ueber Darstellungen des Handwerks* ecc., *Abhandl. d. phil. hist. Classe d. K. Sachs. Ges. d. Wiss.* V 301. 160. La congettura però è probabile forse riguardo alle due miniature riprodotte dal Visconti (*Iconogr. gr.* t. 34 sg.) e annoverate in primo luogo dal Jahn. Se vi è poi innegabile somiglianza fra queste e l'originale dei mosaici, sarà vero il contrario, che cioè il disegnatore di Varrone, e per il numero settenario (v. più sotto) forse egli stesso, si sia servito per modello di quel prototipo della 'Scuola di Atene', come in senso simile lo chiama Sogliano.

[Nel momento di licenziare il foglio per la macchina, ricevo le pagine dell'*Archiv für Geschichte der Philosophie* XI p. 171, sulle quali Al. Chiappelli di Napoli e L. Stein di Berna danno una interpretazione assai diversa del mosaico T, ottimamente riprodotto sopra tavola annessa. Con una argomentazione piena di sorprese essi ne fanno una scuola di Atene proprio nel

MAL, siccome forse è l'unico degli adunati che abbia avuto occasione di esaminare il mosaico, così non crede inutile di affermare dalla sua autopsia il grande valore iconografico del mosaico T, e che specialmente Platone fosse riconosciuto indipendentemente e da lui stesso e da Sogliano.

LUMBROSO mette in campo la quistione se il numero settenario dei filosofi non abbia forse un significato speciale

PETERSEN crede anch'esso non casuale siffatto numero, tanto significativo, e rammenta specialmente i sette sapienti e la *plerade* dei poeti tragici alessandrini, accennando anche a Platone, *εβδομαγενής* come Apollo.

ROSTOWZEW fa osservare come nel mosaico S due volte un giovane ritto metta la mano sull'omero di un vecchio seduto, e come in tal modo si manifesti un certo contrasto fra quei due maestri accompagnati ciascuno da un allievo e gli altri solinghi.

PETERSEN obietta che il seduto del primo gruppo a sin sia imberbe come il compagno; ma dall'osservazione del sig Rostowzew si confessa rammentato di una quarta differenza essenziale fra S e T, omessa per dimenticanza, ed essere questa che dei sette barbati di T, quattro in S s'ien divenuti imberbi, cioè due a sinistra, due a destra di Platone, laonde nasca il sospetto che nel quadro modificato si sia voluto accentuare la scuola di Platone, presente a una disputa del capo con due filosofi più indipendenti

HERZOG domanda se non forse ad un certo dialogo Platonico possa riferirsi la disputa rappresentata nel quadro originale.

PETERSEN raccomanda tale questione a ulteriore ricerca.

[Avrebbe fatto meglio di rispondere che tal pensiero venga escluso dall'essere Platone rappresentato qual protagonista, non Socrate. Vale meglio forse paragonare il racconto di Eliano *var. hist.* 3, 19 sulla rivalità personale di Aristotile, e come Platone avesse favorito Senocrate, Speusippo, Amicla ed altri, ammettendogli di preferenza ai suoi discorsi, escludendo invece Aristotile; come poi costui, approfittando dell'assenza di Senocrate ed essendo ammalato Speusippo, fosse venuto ad attaccare Platone. Leggendo quindi le parole: *ο δὲ Πλάτων ὀρθοίχοντα ἐπὶ ἐγγυοῖσι καὶ οὐκ ἔτι διὰ τὴν ἡλικίαν ἐπελεχόμην τὰ τῆς μνήμης αὐτοῦ ἐπιθέμενος οὐκ αἶψα καὶ ἐπιβουλευόν οἱ ἱστοροτέλης καὶ γιγνόμενος παντὶ τὰς ἐρωτήσεις ποιοῦμενος καὶ τροπὸν τινὰ καὶ ἐλεγκτικῶς κ. τ. λ.*, si trovera una situazione assai simile, purché nel mosaico T il volume, esibito da Aristotile a scopo di redarguizione, s'intenda uno scritto dello stesso Platone. Anzi, non troppo ardito, mi pare, sarebbe chi supponesse la modificazione del quadro originale, attestataci dal mosaico S, essere stata influenzata dalla seconda parte dell'anzidetto racconto, ove Platone, mortificato dalla condotta di Aristotile, si ritira, lasciando il campo pubblico allo Stagi-

senso di Raffaello, volendovi riuniti i capi delle scuole diverse: Pitagora (3) ed Epicuro (4!) e Teofrasto (ossia Carneade 7) e Zenone stoico (1), poi Aristotele calvo (2) con Platone e Socrate, entrambi in fior di età; assemblea di personaggi vissuti in epoche diversissime, quale l'arte greca, per quanto io sappia, non ha rappresentato mai se non in scene dell'inferno. — Non lascio inosservato che due almeno, 6 e 7, hanno i capelli disposti come il Menandro di Studniczka e lo stesso Platone dei busti.]

rita e discorrendo privatamente cogli allievi, fino a che Senocrate, tornato dal viaggio, e dopo aver radunato gli amici e rimproverato Speusippo, a sua volta attacca Aristotile e lo caccia fuori dell'Accademia. —]

HUELSEN: Fra i diversi tentativi di ricostruzione degli ultimi piani della *cavea* del Colosseo, si possono dire i più accreditati quello del Canina (Edifizi



di Roma IV 164-177) e quello del Knapp (nel *Bilderheft zur Beschreibung Roms*), il quale dipende poi dall'Uggeri (*Giornate pittoriche degli edifizii di Roma* vol. XXIII, 1816). Mentre secondo l'Uggeri al muro ornato di nicchie, che ricorre sopra il secondo meniano, sarebbe sovrapposto direttamente un portico a colonne, destinato a ricevere le *tabulationes* del *muenianum summum in ligneis*, il Canina crede che dopo il muro di cinta abbia seguito un terzo meniano con gradini marmorei, e sopra di questo il porticato, corrispondente al quarto ordine esterno. A questa ipotesi già era stato opposto,

che con essa non si spiega l'esistenza delle grandi finestre del quarto piano esterno, affatto inutili per un portico aperto, ma necessarie quando vi fosse stato, come suppone l'Uggeri, un portico coperto a volta. La controversia si decide in favore dell'Uggeri mediante una semplice osservazione materiale. Nell'opera incerta dell'interno del piano quarto esistono ancora vestigi non dubbj della volta di quel corridoio. L'opera incerta delle pareti verticali consiste (come è usuale in costruzioni romane, e si può anche osservare in altre parti dell'anfiteatro stesso) generalmente di scaglie di travertini, selci e mattoni; per le volte invece con preferenza erano adoperati pezzi di tufo perche meno pesante. Ora, all'altezza delle imposte delle finestre si distingue una striscia alta circa un metro (segnata *a b* nella figura di sopra), fatta quasi esclusivamente di tufo grigio, con pochi pezzi di altre pietre. Questa striscia, come fu notato anche dal Desgodetz (*edifices de Rome* p. 253, 256 ed 1682), è un indizio sicuro dell'esistenza della volta: e con ciò viene rifiutata definitivamente la ricostruzione proposta dal Canina.

Zur Winckelmannssitzung wurden zu Correspondierenden Mitgliedern ernannt die Herren:

Baron CASTIGLIONE FILIPPO BACILE in Spongano.

ANTONIO JATTA in Ruvo.

M. K. KRISPI auf Paros.

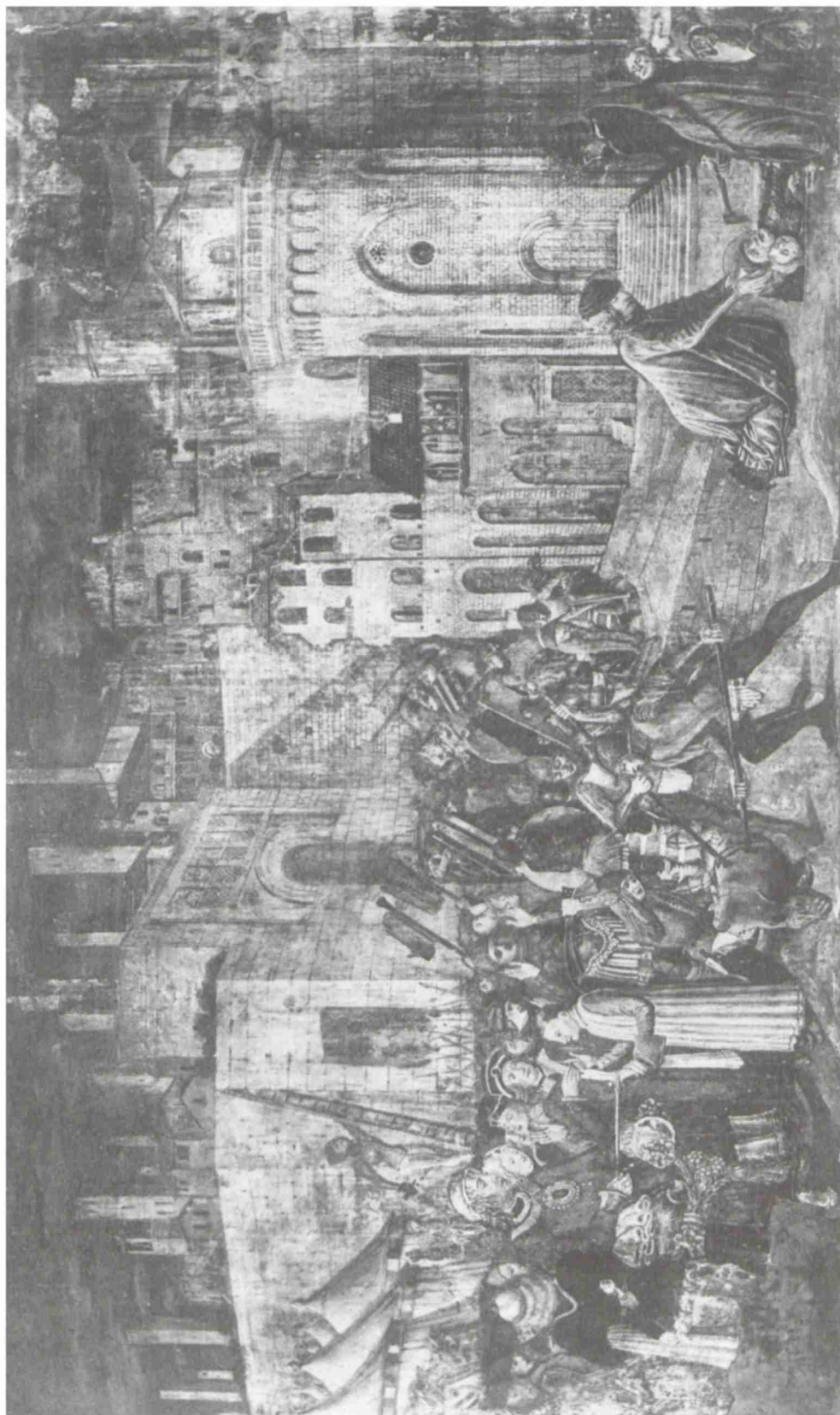
ANTON SCHINDLER in Wien.

Prof. GIACOMO TROPEA in Messina.

WACKERNAGEL in Basel.

INHALT

- W. AMELUNG, *Di statue antiche trasformate in figure di santi*.
S. 71-74.
- B. GRAEF, *Protesilaos Adonis* (Taf. II) S. 30-39.
- P. HARTWIG, *Die Wiederkehr der Kora auf einem Vasenbilde aus Falerii* (Taf. IV-V) S. 89-104.
- CH. HUELSEN, *Caiatia o Calatia* S. 82.
" " *Der Umfang der Stadt Rom zur Zeit des Plinius*
(mit Tafel, vor IV V) S. 148-160.
- E. LOEWY, *Scopa minore ed il simulacro di Ercole olivario*
(Tav. III) S. 56-70.
" " *Appendice all'articolo 'Scopa minore'* S. 144-147.
- M. MAYER, *Ceramica dell'Apulia preellenica. I. La Messapia*
(Tav. X) S. 201-252.
- F. NOACK, *Griechisch-etruskische Mauern. Studien zur Architektur II. Aus dem vorrömischen Perusia* (Taf. VIII. IX)
S. 161-200.
- E. PETERSEN, *Dreifuss aus Lucera* (Taf. I) S. 3-29.
" " *Verschiedenes aus Süditalien* (Taf. VI-VII) S. 112-143.
" " *Statuette der Athena* S. 318-322.
" " *A pag. 74. Zu S. 117 S. 325.*
- L. POLLAK, *Eine altboiotische Meistervase* S. 105-111.
- G. E. RIZZO, *Forme fittili agrigentine* (Tav. XI) S. 253-306.
- M. ROSTOWZEW, *Ἀποσιόλιον* S. 75-81.
- L. SAVIGNONI, *Athena alata e Athena senz'ali* (Tav. XII) S. 307-317.
- M. SIEBOURG, *Italische Fabriken 'megarischer' Becher* S. 40-55.
- E. ZIEBARTH, *Ad inscriptiones Saguntinas* S. 323.
- SITZUNGEN UND ERNENNUNGEN S. 83-88. 325-335.
-





X.







NOVITÀ ITALIANE E STRANIERE

VENDIBILI PRESSO LA LIBRERIA

ERMANN0 LOESCHER & C.^o

ROMA — Corso 307, angolo Via del Collegio Romano — ROMA

- Bacchylides**, Poems from a papyrus in the British Museum edited by Frederic G. Kenyon. Legato L 7 50
- **Id.**, Facsimile of papyrus 733 in the British Museum 20 tavole. Oxford. in foglio " 30 —
- Barrière-Flavy C.**, Les sépultures barbares de la Gaule (V^e-VI^e siècles). Étude historique, archéologique et géographique. — Toulouse, in 4^o. — Prezzo di sottoscrizione fino al 31 marzo 1898 " 30 —
- Bréal Michel**, Essai de Sémantique (science des significations). " 8 25
- Butcher E. L.**, The story of the church of Egypt, being an outline of the history of the Egyptians under their successive masters from the roman conquest until now 2 volumi legati — London, in 8^o " 22 50
- De-Marchi Attilio**, Il culto privato di Roma antica — Parte I^a: La religione nella vita domestica — Milano 1896, in 8^o " 8
- Foret Charles**, Les plantes dans l'antiquité et au moyen-âge, histoire, usages et symbolisme — Parte I^a: Les plantes dans l'orient classique " 8 80
- Fregni Giuseppe**, Sulla celebre colonna al nome dell'imperatore Foca in Roma. — Modena, in 8^o " 2 —
- Gavotti G.**, Tattica nelle grandi battaglie navali. Da Temistocle a Ito. — Parte I e II: Poliremi e navi a vela. — Roma, in 8^o " 8 —
- H. M. and M. A. R. J.**, Handbook to christian and ecclesiastical Rome. — Parte I: The christian monuments of Rome. — Legato " 10 50
- **Id.** Parte II: The liturgy in Rome. — Legato. — London, in 8^o " 7 25
- Lanciani Rodolfo**, The ruins and excavations of ancient Rome. — Legato. — London, in 8^o " 22 50
- Laroche Charles**, La Crète ancienne et moderne. — Ouvrage orné de 70 illustrations. — Paris, in 8^o " 3 75
- Marnecchi Orazio**, Gli obeliscii egiziani di Roma, illustrati con traduzione dei testi geroglifici, con 4 tavole in fototipia. — In 8^o " 8 —
- Pais E.**, Storia d'Italia. — Vol. II Storia di Roma. Vol. I. Parte I: Critica di tradizione sino alla caduta del decemvirato. — Torino, in 8^o " 16 —
- Pichon René**, Histoire de la littérature latine " 5 50
- Regnaud Paul**, Comment naissent les Mythes: les sources vediques du petit Poucet. — La légende Hindoue du déluge. — Pururavas et Urvaci. — Paris, in 8^o " 2 75
- Reinach Salomon**, Répertoire de la statuaire grecque et romaine. Vol. I. — Clarac de poche contenant les bas-reliefs de l'ancien fond du Louvre et des statues antiques du musée de sculpture de Clarac, avec une introduction, des notices et un index " 5 75
- Ronna M.**, Les eaux de Rome: sources, aqueducs et fontaines. — Paris, in 4^o " 5 —
- **Id.**, Les égouts de Rome: cloaques, égouts, collecteurs. — Paris, in 4^o " 5 —
- Tobra H.**, Saint Pierre Orseolo, doge de Venise, puis bénédictin du monastère de Saint-Michel de Cuxa en Roussillon. — Paris, in 8^o " 11 —
- Tomassetti G.**, Della campagna romana nel medio evo: illustrazioni delle vie Ostiense e Laurentina. — Roma, in 8^o " 5 —
- Trojano P. R.**, Dottrine morali di Protagora e Aristotele. — Napoli, in 16^o " 2 —
- Weil Henri**, Etudes sur le drame antique " 3 75
- Wey Fr.**, I musei del Vaticano Con 52 incisioni — 4^a ediz. — Milano, in 4^o " 3 —
- Zippel G.**, Giorgio Voigt. Il risorgimento dell'antichità classica. — Firenze 1898 " 4 —

INHALT

- F. NOACK, *Griechisch-etruskische Mauern. Studien zur Architektur II.*
Aus dem vorrömischen Perugia (Taf. VIII. IX) S. 161-200.
M. MAYER, *Ceramica dell'Apulia preellenica. I. La Messapia* (Tav. X)
S. 201-252.
G. E. RIZZO, *Forme fittili agrigentine* (Tav. XI) S. 253-306.
L. SAVIGNONI, *Athena alata e Athena senz'ali* (Tav. XII) S. 307-317.
E. PETERSEN, *Statuette der Athena* S. 318-322.
E. ZIEBARTH, *Ad inscriptiones Saguntinas* S. 323 f.
E. P. A pag. 74. S. 325.
SITZUNGEN S. 326.
-

Von den Mittheilungen erscheint jährlich ein Band von 4 Heften, jedes enthält ungefähr 5 Bogen Text und 3 Tafeln. — Preis eines jeden Bandes 12 M^{rk}. Einzelne Hefte 4 M^{rk}.

Von den bisher erschienenen Bänden 1-10 sind nur noch wenige vollständige Exemplare vorhanden und bieten wir dieselben an für je 115 M^{rk}.

Il Bullettino si pubblica in fascicoli trimestrali di circa 80 pagine e di 3 tavole ognuno. — 4 fascicoli formano un volume.

Il prezzo annuale è di 15 lire. Fascicoli separati 5 Lire.

Dei primi dieci volumi abbiamo disponibili pochi esemplari, questa serie completa l'offriamo per Lire 150.

Le associazioni si ricevono dagli editori LOESCHER & C.^o in Roma e da tutti i principali librai d'Italia e dell'estero.

Ermanno Loescher & C.^o Librai di S. M. la Regina — Roma.