

SOCIETÀ NAZIONALE DI SCIENZE LETTERE ED ARTI  
NAPOLI

R E N D I C O N T I  
D E L L A  
A C C A D E M I A D I A R C H E O L O G I A  
L E T T E R E E B E L L E A R T I

NUOVA SERIE  
VOLUME LXXV 2008-2011



NAPOLI MMXII  
ARTE TIPOGRAFICA

R E N D I C O N T I  
DELLA  
ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA  
LETTERE E BELLE ARTI

SOCIETÀ NAZIONALE DI SCIENZE LETTERE ED ARTI  
N A P O L I

# R E N D I C O N T I

D E L L A

ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA  
LETTERE E BELLE ARTI

NUOVA SERIE  
VOLUME LXXV 2008-2011



NAPOLI MMXII  
ARTE TIPOGRAFICA

SOCIETÀ NAZIONALE DI SCIENZE LETTERE ED ARTI - NAPOLI  
ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI

Via Mezzocannone, 8 - 80133 Napoli - Tel. 0815527549

L'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti ringrazia gli Enti che hanno contribuito alla pubblicazione del volume: COINOR-Università di Napoli Federico II, Istituto Banco di Napoli Fondazione, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Campania.  
Il volume è stato curato dal Segretario, prof. Marcello Rotili.

ISBN 978-88-6419-068-6

ISSN 2035-7729

## I N D I C E

Attività dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti negli anni 2007-2010	pag. 9
MARIA CHIARA SCAPPATICCIO, <i>Arma verumque canó: l'Eneide di Vindolanda</i>	» 17
GIULIO COPPOLA, <i>Rodi Eraclide tra Acebi e Dori</i>	» 27
PASQUALE SABBATINO, <i>I ritratti di Ariosto e Tasso nella pinacoteca poetica di G.B. Marino</i>	» 51
GIOVANNA GRECO, <i>Continuità e discontinuità di un culto: dalle dee madri alla madre di Dio</i>	» 71
PAOLA GAGLIARDI, <i>O terque quaterque beati</i>	» 91
MARIO PAGANO, <i>Sull'attribuzione degli oboli anepigrafi d'argento con la chimera ritenuti di Phistelia</i>	» 107
BIANCA FERRARA, <i>I santuari di Hera in Occidente: si può definire un modello?</i>	» 119
LUIGI CICALA, <i>Spazio domestico e spazio commerciale nell'Insula I di Velia</i>	» 133
CRESCENZO FORMICOLA, <i>Il Poeta e il Politico. Virgilio e il Potere</i>	» 161
ANTONIO FRIELLO, <i>Aspetti della tutela e del restauro in età borbonica: l'anfiteatro campano</i>	» 181
MARIO PAGANO, <i>Una mattonella bizantina del VI secolo con la rappresentazione della Fenice da Ariano Irpino</i>	» 211
CHIARA GARZYA, <i>Le fontane del Real Giardino di Caserta negli scritti di Luigi Vanvitelli</i>	» 219
UGO ZANNINI, <i>Nuove testimonianze archeologiche di epoca preistorica dall'agro Falerno</i>	» 325
MARIO PAGANO, <i>L'Ercole Acheruntino, la villa di Memmio Vitrasio Orfito, di Simmaco e di Boezio a Torregaveta e la produzione di vetri dorati a Puteoli nel IV secolo d.C.</i>	» 329
GIUSEPPE SCARPATI, <i>Un ritratto di Tiberio da Sessa Aurunca ritrovato. Note su un probabile ciclo suessano di statue onorarie giulio-claudie</i>	» 345
MARIO PAGANO, <i>Una supposta frazione di follaro di Atenulfo di Capua attribuibile al Vescovo-Duca di Napoli Atanasio II e il cavallo di bronzo di Napoli</i>	» 369
ANNA CARAMICO, <i>Sul ms. 1252 della Biblioteca Nazionale di Atene contenente l'opera De animalium proprietate di Manuele File</i>	» 377
VINCENZO CAPUTO, <i>«Dolersi degli altrui beni». L'orazione di Varchi su artisti, letterati e condottieri invidiosi</i>	» 385
MARIO PAGANO, <i>Osservazioni sull'insula episcopalis e sulle catacombe di S. Gennaro di Napoli</i>	» 401
LAURENT PERNOT, <i>Attualità della collezione dei manoscritti greci farnesiani della Biblioteca Nazionale di Napoli</i>	» 423
ARMANDO CRISTILLI, <i>Riconsiderazioni cronologiche e topografiche su una statua loricata dal territorio di Napoli</i>	» 429
MARCELLO ROTILI, <i>Archeologia dei Longobardi: per una nuova edizione dei rinvenimenti di Benevento</i>	» 447
GIANLUCA DEL MASTRO, <i>Una lettera di Padre Piaggio a Gennaro Sisti e altre trouvailles sui Papiri Ercolanesi</i>	» 479
GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, <i>La vita straordinaria di Pietro Napoli Signorelli, uomo di lettere e «avvocato fallito del foro»</i>	» 493

MARIO PAGANO, <i>Il grifone e il leone di bronzo simboli di Perugia: due statue dell'ippodromo di Costantinopoli</i>	»	509
CARLO KNIGHT, <i>Due inediti di Gilbert Clavel il diario e la novella onirica</i>	»	521
MARIO PAGANO, <i>Uno splendido ritratto di Raimondo di Sangro Principe di Sansevero, di Giuseppe Bonito</i>	»	559
DANIELA MILO, <i>Clemente Alessandrino, Stromata V 5, 27</i>	»	565
<i>Presentazione di libri</i>	»	575
<i>Abstracts</i>	»	591
Anni accademici 2008-2011. Estratto dai processi verbali delle sedute accademiche	»	603

## ATTIVITÀ DELL'ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI NEGLI ANNI 2007-2010

L'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti nel 2007 ha tenuto le previste otto tornate ordinarie e una seduta riservata nei giorni 10 gennaio, 7 febbraio, 7 marzo, 4 aprile, 2 maggio, 6 giugno, 7 novembre e 5 dicembre. Tutte le tornate sono state presiedute dal presidente prof. Antonio V. Nazzaro.

La seduta riservata del 5 dicembre è stata dedicata alle proposte per l'ammissione di nuovi soci.

Nelle tornate accademiche sono stati presentati 16 contributi scientifici, ammessi alla pubblicazione nel LXXIV volume dei *Rendiconti* relativo agli anni 2006-07: il 10 gennaio Antonio V. Nazzaro ha parlato de *La veste e il cibo del Battista (Mc 1, 6 = Mt 3, 4) nelle riscritture metriche di Giovenco (1, 323-25) e Paolino di Nola (carm. 6, 229-54)*, mentre Amneris Roselli ha illustrato gli *Inni ad Asclepio* nella tornata del 7 febbraio; nella stessa seduta il socio Rotili ha introdotto il lavoro di Nicola Busino, *La cattedrale romanica di Sant'Angelo dei Lombardi: la trincea 7/87-88*. Il 7 marzo Rosanna Sornicola ha presentato la nota *Per una stratigrafia del lessico delle carte amalfitane (documenti del X secolo)* e Carlo Gasparri ha parlato de *Il nuovo allestimento della collezione Farnese nel Museo di Napoli*. Nella tornata del 4 aprile 2007 Antonio Garzya ha introdotto il lavoro di Cobaltina Morrone, *La Passione di Cristo del poeta neogreco Leonardo Dellaporta* mentre Carlo Gasparri ha presentato la nota di Carmela Capaldi, *La Collezione Campana e Cuma*. Nella tornata del 2 maggio il socio Giuseppe Camodeca ha illustrato il lavoro *Una inedita Tabula Herculensis dell'ottobre 66: confische, ornamenta quaestoria e repressione della coniuratio Vinicianiana*, mentre Rosanna Sornicola ha introdotto la ricerca di Paolo Greco, *Accusativus cum infinitivo e frasi complete con quod, quia e quoniam nel Chronicon Salernitanum*. Il 6 giugno Ugo Criscuolo ha parlato di *Eschilo, Coefore 869-891*, quindi il prof. Camodeca ha introdotto lo studio di Antonella De Carlo, *Novità sulla carriera del cavaliere beneventano Cn. Marcius Rustius Rufinus, praefectus vigilum di Settimio Severo*. Il 7 novembre la prof.ssa Gioia M. Rispoli ha parlato di *Storia della musica e terminologia musicale*; nella stessa tornata Mario Pagano ha illustrato la ricerca *Monete inedite di Nicola II di Campobasso e di Jacopo di Monta-*

gano e l'inedita zecca di Allignano. Il 5 dicembre Ugo Criscuolo ha presentato la propria ricerca *Nonno e il proemio del Vangelo di Giovanni*, introducendo subito dopo quella di Giuseppe Nardiello, *Eschilo supplici 966-979: autenticità e funzione della sezione anapestica*.

Particolare impulso ha ricevuto, nel corso del 2007, la presentazione di libri, opere scientifiche e atti di convegni: nella tornata del 10 gennaio Mario Pagano ha presentato M. Pagano-R. Prisciandaro, *Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli. Una lettura integrata, coordinata e commentata della documentazione*, Studi e Ricerche della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Molise, I, Castellammare di Stabia, 2006; nella stessa seduta Raffaele Giglio ha illustrato D. De Liso, *Flegrea. 1899-1901*. Prefazione di R. Giglio, Napoli, Esi, 2006 (Centro Interuniversitario di Ricerca su Letteratura e Giornalismo. «La terza pagina» 1); nella tornata del 7 febbraio Carlo Knight ha recensito C. Di Somma del Colle, *Album della fine di un Regno*, Napoli, Electa, 2006, mentre Giovanni Polara ha parlato di *Sir William Hamilton, Dispacci da Napoli (1797-1799)*, a cura di G. Capuano, Napoli 2006; nella tornata del 7 marzo 2007 Antonio Garzya ha illustrato M. Tortorelli Ghidini, *Figli della terra e del cielo stellato. Testi orfici con traduzione e commento*, Napoli, D'Auria, 2006; il 4 aprile Gennaro Luongo ha recensito C. Caserta-M. Talalay (edd.), *Pantaleone di Nicomedia. Atti del Convegno Internazionale, Ravello 21-26 luglio 2004*, Napoli, ESI, 2006; il 6 giugno Antonio V. Nazzaro ha parlato di P. Sabbatino (ed.), *La "bella scola" federiciana di Aldo Vallone*, Napoli, ESI, 2007; nella tornata del 5 dicembre Gennaro Luongo ha illustrato *Auctores Nostri*. Studi e Testi di Letteratura Cristiana Antica 4, 2006; tornata del 5 dicembre 2007.

Nel 2007 l'Accademia ha pubblicato il XVI volume delle *Memorie* di cui è autrice Teresa D'Urso, *Giovanni Todeschino. La miniatura 'all'antica' tra Venezia, Napoli e Tours*, presentazione di Alessandra Perriccioli Saggese.

Il 30 marzo 2007, in un incidente di lavoro verificatosi a Fiesole, l'Accademia ha perduto il socio ordinario non residente Riccardo Francovich, ordinario di Archeologia medievale nell'Università di Siena e autore di numerose ricerche topografiche e archeologiche di particolare rilievo, inquadrabili nel vasto progetto interdisciplinare di ambito toscano (ma di respiro internazionale) *Paesaggi medievali*, da lui diretto per tanti anni. Alle grandi capacità organizzative del prof. Francovich si deve anche la costituzione, presso l'Università di Siena, di uno dei più importanti laboratori europei per l'Archeologia medievale. Nel 2007 l'Accademia ha perduto inoltre il socio straniero François Chamoux e il socio corrispondente nazionale Placido Mario Tropeano.



L'Accademia nel 2008 ha tenuto le previste otto tornate ordinarie e due sedute riservate nei giorni 9 gennaio, 6 febbraio, 5 marzo, 2 aprile, 7 maggio, 4 giugno, 5 novembre e 3 dicembre. Tutte le tornate sono state presiedute dal Presidente, prof. Antonio V. Nazzaro; quelle non riservate ai soli soci ordinari per ragioni istituzionali, hanno avuto la caratteristica di essere aperte ad un pubblico formato essenzialmente da giovani studiosi, secondo la consuetudine che ha connotato i tre anni della presidenza Nazzaro.

La seduta riservata del 5 marzo 2008 è stata dedicata allo spoglio delle schede per la votazione dei nuovi soci:

– nella sezione di Archeologia, i soci corrispondenti Antonio De Simone e Mario Pagano sono stati eletti soci ordinari residenti rispettivamente con voti 30 e 32; la prof.ssa Giovanna Greco è stata eletta socio corrispondente nazionale con voti 24;

– nella sezione di Lettere, il socio corrispondente Gennaro Luongo è stato eletto socio ordinario residente con voti 29; il prof. Pasquale Sabbatino è stato eletto socio corrispondente nazionale con voti 22;

– nella sezione di Belle Arti, il socio corrispondente Francesco Aceto è stato eletto socio ordinario residente con voti 28; la prof.ssa Alessandra Perriccioli è stata eletta socio ordinario residente con voti 32; il prof. Renato Di Benedetto è risultato eletto socio ordinario non residente con voti 31; la dott.ssa Chiara Garzya è stata eletta socio corrispondente nazionale con voti 30.

La seduta riservata del 5 novembre è stata dedicata al rinnovo delle cariche: sono risultati eletti per il triennio 2009-2011 quale vicepresidente il prof. Antonio V. Nazzaro, come segretario il prof. Marcello Rotili mentre il prof. Ugo Criscuolo è stato confermato quale tesoriere. Nella seduta aperta dello stesso 5 novembre il Presidente ha provveduto alla consegna dei Diplomi accademici ai soci di nuova elezione.

Nella tornata del 9 gennaio 2008 il socio Francesco Aceto ha presentato, di Paola Vitolo, la nota *L'iconografia dei Sacramenti nel Trecento fra liturgia e strategie narrative*; quindi il prof. Gasparri ha introdotto la dr. Carmela Capaldi, autrice del lavoro *Un monumento augusteo dal foro dell'antica Capua*. Nella seduta del 6 febbraio 2008 il prof. Polara ha introdotto la dott.ssa Maria Chiara Scappaticcio, autrice della nota sul tema *Arma virumque canó: l'Eneide di Vindolanda*. Il 5 marzo 2008 la socia Breglia ha presentato, di Giulio Coppola, *Le tradizioni sulla fondazione di Rodi*. Il 2 aprile 2008 la prof.ssa Giovanna Greco ha illustrato il tema *Discontinuità di culto: quando la Theotokos di Capaccio fu travestita da Hera Argiva*, mentre il socio Pasquale Sabbatino ha parlato de *I ritratti di Ariosto e Tasso nella pinacoteca poetica di G. B. Marino*. Nella seduta del 7 maggio 2008 il socio De Cunzo ha presentato la nota *Ricerche sull'Albergo dei poveri in Napoli* di Alessandra Norma. Il 4 giugno la socia Perriccioli ha illustrato *I rapporti con Firenze nella miniatura napoletana del*

*Trecento*. Il 5 novembre 2008 il prof. Giovanni Polara ha introdotto la dr.ssa Paola Gagliardi, autrice del contributo *O terque quaterque beati: Riflessioni su Aen, 1, 81-101* mentre Mario Pagano ha presentato il contributo *Sull'attribuzione degli oboli anepigrafici d'argento in genere ritenuti di Phistelia*. Quindi il dr. Pagano ha introdotto Davide Peluso, autore di *Una proposta di identificazione per il teatro di Puteoli*.

L'attività dell'Accademia è consistita inoltre nell'illustrazione di opere scientifiche, quali atti di convegni e monografie. Anche in rapporto all'importanza dell'opera che fu distribuita ai soci, si ricorda che il prof. Nazzaro, nella tornata del 9 gennaio illustrò i tre volumi degli *Atti del Convegno Internazionale, La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizi XVI)*, Napoli, dicembre 1999, a cura del consocio, prof. Boris Ulianich (con la collaborazione di U. Parente), Napoli 2007. Altra opera che ha suscitato particolare interesse per i forti legami culturali e storici con l'ambiente napoletano è stata quella che lo stesso curatore, prof. Gennaro Luongo, ha presentato nella seduta del 6 febbraio, e cioè *San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305-2005)*, Napoli 2007, 2 volumi che raccolgono gli *Atti del Convegno Internazionale* celebrato a Napoli nel settembre 2005. Il 5 marzo l'arch. Mario De Cunzo ha presentato la pubblicazione di P. Dazio, *Santa Maria della Purità di Domenico Antonio Vaccaro nell'inedita platea autografa di Gaetano Barba*, Giugliano, Pro Loco, 2008, mentre il 2 aprile la prof.ssa Francesca Longo Auricchio ha illustrato la nuova annualità di «Cronache Ercolanesi», 36 (2006) e il volume di A. Romano, *I segni nel Papiro Ercolanese 1497 (Filodemo. De musica liber quartus)*, Suppl. a «Cronache Ercolanesi» 2007. Nella tornata del 7 maggio il prof. Polara ha presentato Claudiano, *In Rufinum* libro I, a cura di Antonella Prenner, Napoli, Loffredo, 2007; subito dopo il prof. Claudio Ferone ha illustrato il volume di Angelo Russi, *Silvio Accame*, San Severo, Gerni Editore, 2006. Nella tornata del 3 dicembre il prof. Garzya ha presentato *Le proprietà degli animali, II, di Manuele File* a cura di A. Caramico, Quaderni dell'Accademia Pontaniana, 40, Napoli 2008 e inoltre E. Renna, *G. Leopardi, sul colle d'Antela (Canti e Operette morali, in traduzione latina e greca)*; nella stessa seduta il socio Trombetta ha illustrato il volume *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. Capaccioni-A. Paoli-R. Ranieri, Bologna, Pendragon, 2007.

Nelle tornate accademiche il dibattito è stato ricco di spunti critici e ha portato a riflettere sulla difficoltà di tradurre in opera a stampa gli apporti dati dai soci e dagli studiosi da loro presentati; ci si è altresì interrogati sull'opportunità di passare dalla versione esclusivamente cartacea dei *Rendiconti* al formato elettronico che consenta la lettura-consultazione on-line dell'opera, affiancato da una limitata tiratura cartacea. Si è altresì convenuto che il formato elettronico diventi esclusivo per gli estratti, secondo la consuetudine ormai largamente impostasi.

L'Accademia nel 2009 ha tenuto le previste otto sedute ordinarie nei giorni 7 gennaio, 4 febbraio, 4 marzo, 1 aprile, 6 maggio, 3 giugno, 4 novembre e 2 dicembre. In assenza del Presidente, prof. Garzya, le tornate di gennaio, aprile e maggio sono state presiedute dal Vice-Presidente, prof. Antonio V. Nazzaro; la tornata di marzo è stata presieduta dal prof. Ugo Criscuolo.

Nel 2009 sono state presentate le seguenti note scientifiche: Francesco Aceto, *Giovanni Aceto e il sepolcro dell'arcivescovo Filippo Minutolo: un'ipotesi di restituzione* (7 gennaio); Bianca Ferrara, *I santuari di Hera in Occidente: si può definire un modello?* (presentatore Giovanna Greco, 4 febbraio); Luigi Cicala, *Il complesso edilizio della c.d. Casa degli affreschi a Velia: le nuove acquisizioni* (presentatore Giovanna Greco, 4 marzo); Carlo Knight, *Le cinte murarie di Hampi, capitale dell'Impero Vijayanagara* (1° aprile); Crescenzo Formicola, *Il poeta e il politico: Virgilio e il potere* (presentatore Giovanni Polara, 6 maggio); Leonardo Di Mauro, *Commemorazione di Raffaele Mormone* (3 giugno); Cristiana Anna Adesso, "Voler descrivere il sito di Napoli per lettera non è egli cosa temeraria?". *Alcune descrizioni epistolari della città di Napoli dall'antichità al XVI secolo* (presentatore Pasquale Sabbatino, 4 novembre); Mario Pagano, *Una mattonella bizantina del VI secolo con la rappresentazione della Fenice da Ariano Irpino* (4 novembre); Antonio Friello, *Note per il restauro archeologico in Campania nel periodo borbonico* (presentatore Mario Pagano, 4 novembre); Chiara Garzya, *Le fontane del Real Giardino di Caserta negli scritti di L. Vanvitelli* (2 dicembre); Ugo Zannini, *Nuove testimonianze archeologiche di epoca preistorica dall'agro Falerno* (presentatore Mario Pagano, 2 dicembre).

Nelle varie tornate accademiche ha avuto luogo inoltre la presentazione di significative opere scientifiche, quali atti di convegni, congressi e seminari, monografie, riviste.

Nella seduta del 4 febbraio il socio Carlo Knight ha illustrato i tre volumi del *Carteggio San Nicandro-Carlo III. Il periodo della Reggenza 1760-1767*, pubblicato dalla Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2009. Nella stessa tornata il socio Rotili ha presentato N. Busino, *La Media Valle del Miscano fra Tarda Antichità e Medioevo*, Napoli 2007, volume relativo alla carta archeologica di una parte del territorio della provincia di Benevento (San Giorgio La Molara, Buon Albergo, Montefalcone di Valfortore, Casalbore dal Pianoro della Guarana al Torrente La Ginestra) nel quale sono edite anche le ricerche archeologiche condotte a Montegiove/Montechiodo negli anni 1999-2000 dalla Seconda Università di Napoli, Cattedra di Archeologia medievale. Il 4 marzo il prof. Antonio Garzya ha presentato A. De Franciscis, *Ercolano: bilancio di uno scavo*, Napoli 2008. Nella tornata del 1° aprile Pasquale Sabbatino ha presentato il n. 6 (2008) di *Studi rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana*, mentre il socio Antonio V. Nazzaro ha illustrato le *Prime Giornate Virgiliane*, volume da lui

stesso curato, San Giorgio del Sannio 2008. Il 6 maggio il prof. Gennaro Luongo recensiva il volume a cura di M. Talalay, *Dal lago di Tiberiade ad Amalfi. Sant'Andrea nell'VIII centenario della traslazione*, Amalfi 2008. Nella seduta del 3 giugno 2009 i proff. Pietro Giovanni Guzzo e Alfonso Mele hanno presentato *Doni agli dei. Il sistema dei doni votivi nei santuari. Atti del Seminario di studi, Napoli 21 aprile 2006*, a cura di G. Greco-B. Ferrara, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 6, Pozzuoli 2008. Il 4 novembre il presidente Garzya illustrava le *Petit leçons sur le grec ancien* di J. Romilly-M.Tredé, Paris 2008 ed il denso volume *Trent'anni di studi sulla Tarda Antichità: bilanci e prospettive. Atti del Convegno internazionale, Napoli 21-23 novembre 2007*, Napoli 2009, curato da Lucio De Giovanni ed Ugo Criscuolo. Il 2 dicembre la socia Francesca Longo Auricchio ha illustrato le *Cronache Ercolanesi*, vol. 38, 2008 ed il *Catalogo descrittivo dei Papiri Ercolanesi* di A. Travaglione, Napoli 2008, mentre il socio Mario Pagano ha presentato il volume di D. Caiazza, *Trebula Balliensis. Notizia preliminare degli scavi e restauri 2007-2009*, Alife 2009.

Nel corso del 2009 l'Accademia ha pubblicato il corposo LXXIV volume dei *Rendiconti*, relativo agli anni 2006-07 la cui realizzazione ha confermato le difficoltà di tradurre in opera a stampa gli apporti dati dai soci e dagli studiosi da loro presentati.

Nel 2009 l'Accademia ha perduto inoltre i soci nazionali ordinari residenti Clelia Cerqua Sarnelli e Raffaele Mormone e il socio corrispondente nazionale Domenico Maffei.

\* \* \*

L'Accademia nel 2010 ha tenuto le previste otto sedute ordinarie nei giorni 13 gennaio, 10 febbraio, 3 marzo, 14 aprile, 5 maggio, 9 giugno, 3 novembre e 1° dicembre. Il 5 maggio la seduta ordinaria è stata preceduta dalla tornata riservata alle proposte per l'ammissione di nuovi soci, successivamente eletti dagli accademici. Lo spoglio delle schede è avvenuto nel corso della tornata del 3 novembre. Sono risultati eletti:

- l'arch. Stefano Gizzi, quale socio nazionale ordinario residente per la classe di Belle Arti;
- il prof. Laurent Pernot, quale socio straniero per la classe di Lettere;
- il prof. Guido Bastianini, socio nazionale ordinario non residente per la classe di Archeologia;
- il prof. Marcello Marin, quale socio nazionale corrispondente per la classe di Lettere;
- il prof. Roberto Silvano Palla, quale socio nazionale corrispondente per la classe di Lettere;

– il prof. Carlo Ebanista, socio nazionale corrispondente per la classe di Archeologia.

In assenza del Presidente, prof. Garzya, le tornate di gennaio, aprile, novembre e dicembre sono state presiedute dal Vice-Presidente, prof. Antonio V. Nazzaro; la tornata di marzo è stata presieduta dal prof. Marcello Rotili vista l'assenza del Presidente e del Vice-Presidente.

Nel 2010 sono stati presentati i seguenti lavori scientifici:

– Mario Pagano, *L'Ercole Acheruntino, la villa di Memmio Vitrasio Orfito, di Simmaco e di Boezio a Torregaveta e la produzione di vetri dorati a Pozzuoli nel IV secolo d.C.*, presentato il 3 marzo

– Mario Pagano, *Una supposta frazione di follaro di Atenulfo di Capua attribuita al vescovo-duca di Napoli Atanasio II e il cavallo di bronzo di Napoli*, presentato il 14 aprile

– Giuseppe Scarpati, *Un ritratto di Tiberio da Sessa Aurunca ritrovato. Nota su un probabile ciclo suessano di statue onorarie giulio-claudie*, presentato da Carlo Gasparri il 14 aprile

– Toni Iermano «Allora sprofondati nella vecchia poltrona». *I racconti fantastici di Salvatore Di Giacomo*, presentato da Pasquale Sabbatino il 5 maggio

– Anna Caramico, *Su un nuovo codice dei "Carmi zoologici" di Emanuele File conservato nella Biblioteca Nazionale di Atene*, presentato da Antonio Garzya il 9 giugno

– Vincenzo Caputo, *Dolersi degli altrui beni. L'orazione di Varchi su artisti, letterati e condottieri invidiosi*, presentato da Pasquale Sabbatino il 9 giugno

– Mario Pagano, *Osservazioni sull'insula episcopalis e sulle catacombe di S. Gennaro in Napoli*, presentato il 3 novembre

– Armando Cristilli, *Riconsiderazioni cronologiche e topografiche su una statua loricata del territorio di Napoli*, presentato da Antonio De Simone il 1° dicembre

– Laurent Pernot, *Attualità della collezione dei manoscritti greci farnesiani della Biblioteca Nazionale di Napoli*, presentato il 1° dicembre.

– Marcello Rotili, *Archeologia dei Longobardi: per una nuova edizione dei rinvenimenti di Benevento*, presentato il 1° dicembre.

Nelle varie tornate accademiche ha avuto luogo la presentazione di significative opere scientifiche, quali atti di convegni, congressi e seminari, monografie, riviste. Il 13 gennaio il prof. Nazzaro ha presentato di Roberta Rizzo, *Persistenze pagane nel Mediterraneo occidentale fra VI e VII secolo*, in "Mythos. Rivista di storia delle religioni", Palermo 2002. Il 10 febbraio 2010 il prof. Garzya ha illustrato il volume *Aurelio Giuseppe Amatucci (Avellino, 2 settembre 1867-Roma 22 aprile 1960). Atti della Giornata di studio, Sorbo Serpico, 26 maggio 2007*, a cura di A. V. Nazzaro, Avellino 2009. Il 14 aprile Mario Pagano ha

presentato di U. Zannini, *I fora in Italia e gli esempi campani di Forum Popilii e Forum Claudii*, Caserta, Giuseppe Voza ed., 2009. Il 5 maggio il prof. Sabbatino ha parlato dei volumi di Anna Cristiana Adesso, *Francesco Mastriani a teatro*, Napoli, Fridericiana Editrice, 2010 e di Armando Rotondi, *Roberto Bracco e gli «-ismi» del suo tempo. Dal Wagnerismo all'Intimismo*, Napoli, ESI, 2010. Il 3 novembre Pagano ha discusso del *Manuale del restauro archeologico di Ercolano* di Ciro Pierattini, Roma 2009. Il 1° dicembre il socio G. Luongo ha presentato l'opera *Domenico Mallardo: studi e testimonianze*, in "Campania Sacra", 40-41, 2009-10.

Nel 2010 sono purtroppo scomparsi i soci Giovanni Pugliese Carratelli, Werner Johannowsky e Attilio Stazio.

Nel corso degli anni 2007-10 l'Accademia, in uno con la Società Nazionale e di concerto con l'Accademia Pontaniana, ha fornito il suo contributo all'organizzazione della serie di conferenze pubbliche "I Lunedì delle Accademie", imperniata sull'alternanza di temi umanistici e argomenti scientifici.

Il consiglio della classe, rinnovato nella tornata del 14 dicembre 2005 per il triennio 2006-08, è stato così composto: Antonio V. Nazzaro, presidente; A. Garzya, vicepresidente; Marcello Rotili, segretario; Ugo Criscuolo, tesoriere. Il consiglio della classe, rinnovato nella tornata del 5 novembre 2008 per il triennio 2009-11, risulta così composto: Antonio Garzya, presidente; Antonio V. Nazzaro, vicepresidente; Marcello Rotili, segretario; Ugo Criscuolo, tesoriere.

MARIA CHIARA SCAPPATICCIO

## ARMA VERUMQUE CANÓ: L'ENEIDE DI VINDOLANDA

«If I have to spend the rest of my life working in dirty, wet trenches, I doubt whether I shall ever again experience the shock and excitement I felt at my first glimpse of ink hieroglyphics on tiny scraps of wood...»: la reazione che, nella primavera del 1973, ebbe l'archeologo Robin Birley dinanzi alla scoperta delle tavolette scritte dell'antica Vindolanda fu entusiastica<sup>1</sup>. Si tratta di una documentazione che non solo è andata ad arricchire il quadro relativo alle consuetudini scritte che si aveva a partire dai manufatti provenienti dall'Egitto e da Dura Europos, ma che permette di ricostruire la 'microstoria' della frontiera romana: Vindolanda, l'attuale Chesterholm, costituiva uno dei forti principali, accanto a Stanwix, Nether Denton e Corbridge, prima della realizzazione delle mura di Adriano e tutta una serie di evidenze archeologiche non fanno che dare vigore a questa ricostruzione, contribuendo alla conoscenza della storia della provincia romana in un arco temporale compreso tra l'85 ed il 125 d.C.<sup>2</sup>.

Le tavolette sono per lo più documenti di ambito militare: molti sono i testi con valore ufficiale, e in particolare hanno il valore di notifica delle operazioni dei soldati nel forte. Molte, poi, sono le lettere che svelano le realtà ed i costumi della classe militare della provincia, alcune delle quali possono essere riconducibili agli archivi di Flavius Cerialis, di Crispinus e di Flavius Genialis. La conoscenza dell'organizzazione militare nella provincia britannica sul calare del I secolo d.C., quella delle evoluzioni della lingua e – allo stesso tempo – della scrittura latina, e quella del materiale scritto circolante nella prima fase dell'impero escono notevolmente arricchite dalle tavolette scritte rinvenute a Vindolanda. Ma perché tra la fitta serie di documenti militari si siano rinvenuti anche dei versi o dei frammenti tratti da opere letterarie resta un «mistero»<sup>3</sup>.

In particolare, ci sono due tavolette che riportano dei versi tratti dall'*Eneide*:

<sup>1</sup> Il passo qui riportato è ripreso da A.K. BOWMAN, *The Roman writing tablets from Vindolanda*, London 1983, p. 15.

<sup>2</sup> Per una panoramica completa sul sito di Vindolanda e la sua documentazione si rinvia a A. K. BOWMAN, *op. cit.* 1983, e a A.K. BOWMAN - J.D. THOMAS, *The Vindolanda writing-tablets (Tabulae Vindolandenses II)*, London 1994. Riferimenti bibliografici, notizie e riproduzioni digitali delle tavolette vindolandensi sono anche reperibili su <http://vindolanda.csad.ox.ac.uk>.

<sup>3</sup> In questi termini si è, infatti, espresso D. THOMAS, «The Latin writing-tablets from Vindolanda in North Britain», in E. LALOU (a cura di), *Les tablettes à écrire de l'antiquité à l'époque moderne*, Turnhout 1992, p. 204.

se da un lato, infatti, la *TVindol.* 118 (inv. no. 85.137) contiene, sul rovescio di una lettera che verisimilmente non venne mai inviata, un verso del nono libro virgiliano (*Aen.* IX 473)<sup>4</sup>, dall'altro la *TVindol.* 452 (inv. no. 86.384a) ha il primo verso del primo libro del poema epico virgiliano su entrambi i lati della tavoletta, trascritto da due mani differenti.

Ecco di seguito la trascrizione della *TVindol.* 452 data dagli editori<sup>5</sup>:

Lato A: arma] uirumque [c]lanó Tro-  
iae qu]i primus ab oris  
Lato B: arma [ui]r[um]que cano  
Troiae qui primu[s] ab oris

Per quanto riguarda la prima linea di scrittura di quello che ho convenzionalmente chiamato 'Lato A', gli editori, in un primo momento, hanno identificato la sequenza *J..erumquena..br..[.* In realtà, la lettura della sezione sinistra della linea di scrittura è tutt'altro che semplice dal momento che la tavoletta presenta segni di erasione; credo, però, che la prima lettura data dagli editori non sia completamente da rigettare e meriti qualche nuova riflessione.

Propongo, infatti, di leggere la linea in questione nel seguente modo: *Jerumque [c]lanó Tro.* L'evidenza paleografica si stacca, in qualche modo, dalla *vulgata* virgiliana per accostarsi, però, ad una peculiarità linguistica del cosiddetto latino volgare. Nel latino volgare, infatti, è attestata la confusione di  $\bar{e}$  per  $\check{i}$  e di  $\bar{o}$  per  $\check{u}$ , fenomeno questo che spinge a pronunciare scorrettamente le  $i$  come  $e$  e le  $u$  come  $o$ <sup>6</sup>. Per quanto Adams abbia constatato che ciò non accade né all'interno della documentazione legata al nome di C. Novius Eunus né a quella di Bu Njem<sup>7</sup>, il fenomeno sembra essere, invece, piuttosto frequente nelle testimonianze epigrafiche pompeiane<sup>8</sup>. Nella *TVindol.* 452 si può, dunque, osservare la 'messa in atto' di una confusione linguistica – quella di  $\bar{e}$  per  $\check{i}$  – spesso attestata nelle forme del latino volgare: *u̇rumque* viene trascritto come doveva essere pronunciato, e dunque come *u̇erumque*. La plausibilità di questa lettura potrebbe spingere a riconsiderare il caso

<sup>4</sup> Sulla *TVindol.* 118, vid. A.K. BOWMAN - J.D. THOMAS, *op. cit.* 1994, pp. 65-67. In particolare, gli editori accostano significativamente questo documento al *PHamb.* II 147, in cui *recto* e *verso* sono rispettivamente impiegati per la stesura di un testo letterario e di un documento. Gli editori hanno però osservato anche che, dati gli elementi fortemente calligrafici dell'elegante corsiva, tanto la lettera quanto il verso dell'*Eneide* potrebbero essere il frutto di un esercizio scrittorio. Questa tavoletta è stata ritrovata all'interno dello stesso contesto in cui erano i documenti dell'archivio di Flavius Cerialis e, per quanto non sia certo che appartenne anch'essa a questo personaggio, costituisce un'evidente prova della presenza di ragazzini all'interno del *praetorium* di Vindolanda: Virgilio costituiva il principale testo su cui si fondava la formazione scolastica fin da quella più che elementare.

<sup>5</sup> A.K. BOWMAN - J.D. THOMAS, *The Vindolanda writing-tablets (Tabulae Vindolandenses II)*, London 2003<sup>2</sup>, p. 160. Gli editori hanno riconosciuto il verso virgiliano solo in un secondo momento, rispetto alla lettura data inizialmente in A. K. BOWMAN - J. D. THOMAS, *op. cit.* 1994, pp. 352-353.

<sup>6</sup> B. LÖFSTEDT, *Studien über die Sprache der longobardische Gesetze. Beiträge zur frühmittelalterlichen Latinität*, Stockholm 1961, pp. 56-66.

<sup>7</sup> J.N. ADAMS, «The Latinity of C. Novius Eunius», in *ZPE* 82, 1990, p. 231 e Id., «Latin and Punic in contact? The case of the Bu Njem ostraca», in *JRS* 84, 1994, p. 103.

<sup>8</sup> Vid. V. VÄÄNÄNEN, *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*<sup>3</sup>, Berlin 1966, pp. 21-22.



del *debetorem* della *TVindol.* 250, sul quale è ritornato a più riprese Adams<sup>9</sup>, come un esempio non isolato della confusione linguistica di  $\bar{e}$  per  $\check{i}$ . Conseguentemente, l'integrazione *[ui]r[um]que cano* della prima linea del Lato B potrebbe risultare meno ovvia, tanto più se si accetta la lettura che ho ora proposto della prima linea del Lato A, per quanto qualche dubbio possa essere avanzato se si considera che i versi sui due lati siano stati vergati da due differenti mani: uno scriba diverso avrebbe potuto non confondere linguisticamente  $\bar{e}$  per  $\check{i}$ . Alla luce di queste riflessioni, do di seguito la mia lettura del documento:

Lato A: arma] uerumque canó Tro-  
iaie qu]i primus ab oris  
Lato B: arma [u.]r[um]que cano  
Troiae qui primu[s] ab oris

Leggere il primo verso della maggiore opera virgiliana nel contesto della documentazione militare di Vindolanda non può che spingere verso una serie di riflessioni.

In primo luogo, questa testimonianza potrebbe essere volta a corroborare quella che ormai sembra essere un'opinione consolidata per quanto riguarda l'*incipit* del poema: a buon diritto, anche la *TVindol.* 452 può andare ad arricchire il *corpus* di testimonianze che viene raccolto in apparato da Mario Geymonat all'interno della sua edizione critica di Virgilio per dimostrare come questo fosse il verso che l'intera antichità conosceva come quello iniziale dell'opera del Mantovano<sup>10</sup>: un verso noto, dunque, e soprattutto un verso uniformemente tramandato dall'intera tradizione manoscritta. Né la confusione della  $\bar{e}$  per  $\check{i}$  nel *uirumque* della prima linea deve far pensare ad altro che ad un assorbimento in area britannica di una *vulgata* fatta oggetto delle proprie peculiarità fonetiche e linguistiche: come provano una serie di testimonianze papiracee, pergamenee ed epigrafiche, Virgilio era patrimonio scritto dell'intera area dell'impero romano<sup>11</sup>.

Leggere nella *TVindol.* 452 il primo verso dell'*Eneide* credo possa rispecchiare la messa in pratica di una consuetudine che è propria dei grammatici antichi, e cioè quella di avvalersi di questo preciso verso a titolo esemplificativo. Come hanno,

<sup>9</sup> J.N. ADAMS, in A.K. BOWMAN - J.D. THOMAS, *Vindolanda: the Latin writing-tablets*, London 1983, p. 73 e Id., «The Language of the Vindolanda Writing Tablets: An Interim Report», in *JRS* 85, 1995, p. 91. In particolare, quest'ultimo studio verte sull'analisi linguistica dell'intera documentazione di Vindolanda, in risposta al precedente studio di H. PETERSMANN, «Zu den neuen Vulgärlateinischen Sprachdenkmälern aus dem römischen Britannien. Die Täfelchen von Vindolanda», in M. ILIESCU - W. MARXGUT (a cura di), *Latin vulgaire - latin tardif III, Actes du IIIème colloque international sur le latin vulgaire et tardif (Innsbruck, 2-5 septembre 1991)*, Tübingen 1992, pp. 283-291. Lo studioso anglosassone ritornerà ancora sulle tavolette di Vindolanda in J.N. ADAMS, *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge 2003, pp. 79, 184, 190, 276, 441-442, 455-456, 744-745.

<sup>10</sup> M. GEYMONAT (ed.), *P. Vergilii Maronis Opera*, Torino 1973, p. 173.

<sup>11</sup> A proposito, vid. Q. CATADELLA, «Sulla fortuna di Virgilio nel mondo greco-egiziano», in *CE* 14, 1932, pp. 332-334; R. MARICHAL, «Quelques apports à la tradition ancienne du texte de Virgile», in *REL* 35, 1957, pp. 81-84; R. SEIDER, «Beiträge zur Geschichte und Paläographie der antiken Vergilhandschriften», in H. GÖRGEMANN - E.A. SCHMIDT (a cura di), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim 1976, pp. 129-172; A. PETRUCCI, «Virgilio nella cultura scritta romana», in *AA.VV.*, *Virgilio e noi*, Genova 1981, pp. 51-72.

infatti, messo in evidenza gli editori, il fatto che il medesimo verso sia stato scritto su entrambi i lati della tavoletta, e in più da due mani differenti, spinge a credere che si tratti di un esercizio scolastico. Questa ipotesi può essere avvalorata dalla constatazione che casi di versi tratti dall'opera virgiliana e trascritti – talora con intenti calligrafici – più di una volta all'interno dello stesso documento non mancano<sup>12</sup>. Un esempio, dunque, verisimilmente legato ad un contesto scolastico.

Ma la tavoletta vindolandense dice qualcosa in più rispetto agli altri manoscritti: nella prima linea del lato A non si legge infatti semplicemente *cano*, ma *canó*. La vocale finale del verbo è segnata da un accento acuto che, a giudicare dal diverso spessore del tratto, è stato vergato da una mano altra rispetto a quella che ha trascritto il verso virgiliano: si tratta di un elemento sul quale non si sono soffermati gli editori. Seguendo la convenzione che gli questi stessi hanno stabilito a partire dall'osservazione della stessa tipologia di segno ricorrente all'interno di altre tavolette si potrà parlare di questo segno della *TVindol.* 452 come rientrante nella 'categoria' degli *apices*, un segno legato verisimilmente alla lettura o piuttosto ad uno specifico valore linguistico<sup>13</sup>. Credo, però, che questo caso specifico meriti

<sup>12</sup> Un esempio è l'*OClaud.* 1. 190 o anche i *PHaw.* 24 e *POxy.* 3554, relativamente ai quali mi limito a rinviare rispettivamente a S. DOW, «Latin calligraphy at Hawara: P. Hawara 24», in *JRS* 58, 1968, pp. 60-70 e a W. COCKLE, «A new writing exercise from Oxyrhynchus», in *S&C* 3, 1979, pp. 55-75. Significative anche le osservazioni di J.G. MILNE, «Relicts of Graeco-Egyptian schools», in *JHS* 27, 1907, pp. 121-132 e E. ZIEBARTH, «Aus der antiken Schule. Sammlung griechischer Texte auf Papyrus Holztafeln Ostraka», in *AA.VV.*, *Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen*, Bonn 1913. Per quanto riguarda, invece, l'*OClaud.* 1. 190, vid. W.E.H. COCKLE, «Writing and reading exercises (O. 179-190)», in J. BINGEN - A. BÜLOW-JACOBSEN - W.E.H. COCKLE - H. CUVIGNY - L. RUBISTEIN - W. VAN RINGEN (Edd.), *Mons Claudianus. Ostraka Graeca et Latina I*, Le Caire 1992, pp. 175-176. Degno di rilievo è che il verso che apre l'opera virgiliana sia anche quello che si riscontra con maggiore frequenza tra le attestazioni epigrafiche dell'*Eneide*, per quanto – stando alle sole edizioni delle varie iscrizioni – non sembra mai essere caratterizzato dalla presenza di accenti acuti che pure sembrano essere stati frequenti nelle epigrafi; sugli *apices* in campo epigrafico rinvio a P. FLOBERT, «Le témoignage épigraphique des apices et des I longae sur les quantités vocaliques en latin impérial», in G. CALBOLI (a cura di), *Latin vulgaire - latin tardif II*, Tübingen 1990, pp. 101-110 e a A.E. GORDON - J.S. GORDON, *Contributions to the palaeography of Latin inscriptions*, Berkeley and Los Angeles 1957, pp. 148-149. Sulle epigrafi contenenti versi virgiliani, invece, vid. M. DELLA CORTE, «Elementi Virgiliani nell'epigrafia pompeiana», in *RIGI* 14, 1930, pp. 233-236; *Id.*, «Le iscrizioni graffite della "Basilica degli Argentari" sul Foro di Giulio Cesare», in *Bullettino della Commissione archeologica del Comune di Roma* 61, 1933, pp. 111-113; *Id.*, «Virgilio nell'epigrafia pompeiana», in *Epigraphica* 2, 1940, pp. 171-178; M. GIGANTE, «La cultura letteraria a Pompei», in *AA.VV.*, *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Napoli 1950, pp. 117-120; R. MARICHAL, «Quelques apports a la tradition ancienne du texte de Virgile», in *REL* 35, 1957, pp. 81-82; P. HOOGMA, *Der Einfluss Vergils auf die Carmina latina epigraphica*, Amsterdam 1959; D. JOLY, «Présence des Bucoliques à Pompei», in R. CHEVALLIER (a cura di), *Présence de Virgile. Acts du Colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976*, Paris 1978, pp. 93-104; M. GIGANTE, *Civiltà delle forma letterarie nell'antica Pompei*, Napoli 1979, pp. 163-177; A. PETRUCCI, *art. cit.* 1981, pp. 53-55.

<sup>13</sup> Si tratta rispettivamente delle conclusioni cui giungono – relativamente alle sole tavolette di Vindolanda – A.K. BOWMAN - J. D. THOMAS, *op. cit.* 1994, pp. 56-61 e J.N. ADAMS, *art. cit.* 1995, pp. 97-98. Più in generale, sugli *apices* vid. A.E. GORDON - J.S. GORDON, *op. cit.* 1957, pp. 147-148; P. FLOBERT, *art. cit.* 1990, pp. 101-110; J. KRAMER, «Die Verwendung des Apex und P.Vindob. L 1 c», in *ZPE* 88, 1991, pp. 141-150; B. ROCHETTE, «Sur la signification des accents et des marques de quantité dans le papyrus latins», in *ZPE* 119, 1997, pp. 203-208. L'asistematicità con cui si presenta il fenomeno dell'accentazione all'interno della documentazione antica e la convenzionale denomina-

un'analisi che prescindendo da una qualche pretesa di 'universalizzazione' del sistema segnico delle tavolette vindolandensi: la differente tipologia di documento potrebbe nascondere delle finalità diverse per quanto concerne l'uso di *apices*. Tutti gli altri documenti di Vindolanda che presentano accenti acuti su vocali, infatti, sono legati a contesti militari o si tratta di lettere: testi prosastici, dunque, rientranti nella più grande categoria della 'papirologia documentaria'<sup>14</sup>. Nel caso, invece, della *TVindol.* 452 ci si trova dinanzi ad un testo letterario, dinanzi ad un esametro, e in più dinanzi ad un verso che doveva costituire parte integrante della memoria collettiva dei romani: l'accento acuto sull'ultima sillaba del verbo *cano*, in questo specifico contesto, potrebbe avere una coloritura diversa rispetto a quella che avrebbe su altrettante parole terminanti in *-o*.

Bowman e Thomas osservano che particolarmente alta, nei documenti di Vindolanda, è la frequenza di *apices* sulle *-o* e le *-a* in fine di parola e sottolineano che «*a* and *o* have a similar capacity, it seems, to attract an apex, particularly if they are in final position»<sup>15</sup>. L'asistematicità con cui i testi sono accentati è ravvisabile nell'impossibilità di inquadrare l'uso degli *apices* in una 'fenomenologia' – fonologica o grammaticale – ben precisa<sup>16</sup>: significativo è che nell'intera campionatura delle tavolette vindolandensi una stessa parola in documenti differenti presenti un'accentazione diversa.

Nella *TVindol.* 221, infatti, compare il nome *Flavius*, al dativo, accentato sulla prima sillaba (*Fláuiio*)<sup>17</sup>, mentre nella *TVindol.* 255 lo stesso nome nello stesso caso è accentato sull'ultima sillaba (*Flauió*). Analogo a questo è il caso del *rogó* delle *TVindol.* 291 e 311 e del *rógo* della *TVindol.* 175<sup>18</sup>, probabilmente motivabile con il fatto che le vocali brevi se accentate venivano allungate<sup>19</sup>. In più, la presenza particolarmente elevata di casi in cui ad essere segnata con *apex* è la sillaba finale di verbi alla prima persona singolare potrebbe tendere a rafforzare quanto è stato da tempo osservato, e cioè che solitamente era proprio questa sillaba, nel latino di età

zione di *apices* per la tipologia dell'accento acuto vanno spesso a scontrarsi con quanto si legge nei «textes sur les textes» (F. DESBORDES, *Idées romaines sur l'écriture*, Lille 1990, pp. 39 ss.). In questa sede, comunque, userò convenzionalmente – come nel campo epigrafico – il termine *apex* per designare la tipologia dell'accento acuto.

<sup>14</sup> Per quanto riguarda questa definizione mi limito a rimandare a O. MONTEVECCHI, *La papirologia*, Torino 1973 (rist. riv. e corr. con Addenda, Milano 1988), pp. 9 s.

<sup>15</sup> A.K. BOWMAN - J.D. THOMAS, *op. cit.* 1994, p. 60. A presentare, infatti, accenti acuti sulle *-a* ed *-o* di fine parola sono le *TVindol.* 194, *TVindol.* 196, *TVindol.* 212, *TVindol.* 215, *TVindol.* 239, *TVindol.* 243, *TVindol.* 245, *TVindol.* 255, *TVindol.* 261, *TVindol.* 263, *TVindol.* 265 *TVindol.* 291, *TVindol.* 292, *TVindol.* 301, *TVindol.* 305, *TVindol.* 307, *TVindol.* 310, *TVindol.* 311, *TVindol.* 319, *TVindol.* 324, *TVindol.* 330, *TVindol.* 371, *TVindol.* 402, *TVindol.* 464, *TVindol.* 479, *TVindol.* 499, *TVindol.* 513.

<sup>16</sup> A proposito degli accenti acuti che costellano le epigrafi contenenti le *Res Gestae Diui Augusti*, J. GAGÉ (ed.), *Res Gestae Diui Augusti*, Paris 1935, p. 45, afferma che «sont à vrai dire employés, comme les signes de punctuation, de façon assez capricieuse, parfois nettement fautive».

<sup>17</sup> Anche nella *TVindol.* 239 ricompare un *apex* su *Fláuius*.

<sup>18</sup> Significativo è che questo sia anche uno dei più sporadici esempi di vocale breve segnata con *apex*.

<sup>19</sup> Consentius, GL V 392, 4 ss. K.

imperiale, ad essere talvolta abbreviata<sup>20</sup>, per quanto non si possa staccare la singola parola dal contesto in cui si trova ad essere scritta e pronunciata.

Che, però, l'accento posto in fine parola abbia avuto un valore specifico sembra essere suggerito da Prisciano: *apud Latinos in ultima syllaba nisi discretionis causa accentus poni non potest*<sup>21</sup>. L'accento sull'ultima sillaba di una parola, quindi, è utilizzato dai latini solo per rendere chiara una differenza, per distinguere un verbo da una preposizione o una preposizione da un avverbio o ancora un sostantivo da un aggettivo. Credo, però, l'unico limite sia nel comprendere se l'osservazione di Prisciano debba essere limitata all'aspetto fonologico, al 'parlato', o piuttosto si possa pensare che questa consuetudine – per quanto nata in un contesto orale e dal bisogno di non creare confusioni al fine della decodificazione del proprio messaggio – abbia trovato un suo immediato riflesso all'interno di una pratica scrittoria. L'osservazione di Prisciano potrebbe costituire lo spunto teorico attraverso il quale provare a sistematizzare l'uso degli accenti acuti sulle ultime sillabe delle parole all'interno dei più antichi manoscritti in lingua latina: ma il risultato di questo sforzo di 'categorizzazione' potrebbe risultare anche fallace, come farebbe credere il caso di *Fláuió-Flauió* precedentemente menzionato.

Ritornando alla *TVindol.* 452 e alla luce delle presenti constatazioni, si potrebbe credere che il caso di *canó* sia assimilabile a quelli degli altri verbi alla prima persona dell'indicativo presente che hanno accentata l'ultima sillaba. Un'ipotesi del genere troverebbe un sostegno in quanto afferma Pompeo: *Ipse etiam primus uersus 'arma uirumque cano': armaui rumqueca notro, no breuis est, tamen pro longa habetur. Nec dicas mihi positione fit longa*<sup>22</sup>.

Viceversa, *canó* potrebbe anche essere come il 'residuo' di una 'messa in parola': la vera dimensione dei testi era quella orale, la lettura era essenzialmente intesa come lettura ad alta voce ed anche le peculiarità metriche si trovano a dovere essere inserite nel più ampio quadro della ricezione che un testo poteva avere all'interno del suo uditorio<sup>23</sup>. Il *canó* dell'*Eneide* di Vindolanda potrebbe, dunque, essere anche il riflesso scritto di una pratica orale: né di secondaria importanza è che l'accento acuto sulla sillaba finale sia tracciato dal basso verso l'alto da una seconda mano rispetto a quella che ha trascritto il corpo testuale, cosa questa che costituirebbe un segno del fatto che chi ha messo mano al testo non ha avuto immediatamente una percezione 'fonica' del verso, o meglio non ha sentito subito l'esigenza di segnalarla.

<sup>20</sup> M. LEUMANN, *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München 1977, p. 110 e p. 514.

<sup>21</sup> *De accentibus*, GL III 520, 27-32 K. Prisciano motiva quanto ha affermato attraverso gli esempi di *póne-póné* e di *érgo-érgó* che, in base alla posizione dell'accento, assumono dei significati differenti.

<sup>22</sup> Pomp. gramm. GL V 118, 5-16 K. Pompeo dà un'articolata dimostrazione per quanto riguarda questa sua affermazione relativa al primo verso dell'*Eneide*, precisando, per chiudere: *nullus sermo latinus potest fieri positione longus sequente muta et liquida una in alia parte orationis. Apertissime hoc dixit Terentianus, ipse hoc bene docuit*. Analogo, infatti, è quanto viene affermato, nella sua sezione *De syllabis*, da Ter. Maur., GL VI 360-361, 1192-1200 K.

<sup>23</sup> In merito, mi limito a rinviare a J. VANSINA, «Tradizione orale e storia orale: risultati e prospettive», in *Quaderni storici* 35, 1977, pp. 340-358 e al più recente E. FLORES, «Spunti autobiografici sull'oralità e la letteratura latina arcaica», in *Vichiana* 29, 2000, pp. 277-279.

Singolare è, soprattutto, che l'accento acuto, pur cadendo su una sillaba di per sé atona, si trova in un punto forte dell'esametro: coincide, infatti, con il tempo forte del quinto elemento del verso, dopo il quale c'è una significativa cesura<sup>24</sup>. In più, la pentemimere in questo caso rappresenta non solo una pausa ritmica ma anche una pausa di senso: nel primo *colon*<sup>25</sup> dell'esametro si esaurisce l'essenza del poema epico di Virgilio, nella stringata quanto efficace inquadratura delle linee sulle quali è intrecciata l'intera narrazione<sup>26</sup>. Del valore forte di questa pausa si legge anche all'interno dei passi delle opere grammaticali antiche, come ad esempio nella sezione in cui Massimo Vittorino a proposito della cesura pentemimere sostiene che *est, ubi post duos pedes inuenitur semipes, qui uersum diuidat et partem orationis finiat, ut 'arma uirumque cano'*<sup>27</sup>. Analogamente si legge anche in Fortun. gramm., GL VI 284, 25-28 K (= *Ars* 8, 2).

Nel più ampio quadro dell'importanza di una pronuncia esatta ed efficace da parte del suo oratore, Quintiliano presenta la necessità che l'orazione sia ben *distincta* e che *qui dicit et incipiat ubi oportet et desinat*<sup>28</sup>, nel tentativo di rispettare i punti in cui è opportuno tenere sostenuto o sospeso il proprio periodare (*sustinendus et quasi suspendensus sermo sit*), cosa questa che i Greci hanno chiamato ὑποδιαστολή ovvero ὑποστιγμή<sup>29</sup>. Il primo esempio che viene riportato da Quintiliano è proprio quello del primo emistichio del primo verso dell'*Eneide*: egli scrive, infatti, *suspenditur «Arma uirumque cano»*<sup>30</sup>. Dire che questa sezione del verso veniva 'pronunciata in sospeso' significa dire che il lettore avrebbe dovuto concentrarvi in modo particolare la propria attenzione, cercando di rendere la forma del contenuto attraverso la 'forma' del proprio strumento sonoro, dando alla propria voce una specifica intonazione e modulandola adeguatamente. Al lettore sarebbe potuto essere utile, perciò, segnalare la sillaba sulla quale regolare in modo più particolare la propria voce, cosa questa che assumerebbe una pregnanza maggiore se si tenesse presente che i versi non solo erano legati alla dimensione ad alta voce ma anche a quella del canto<sup>31</sup>.

<sup>24</sup> Su questa cesura si pone enfasi anche all'interno di uno dei trattati di Prisciano; si legge, infatti, a proposito del primo verso del poema epico virgiliano: *Quot caesuras habet? Semiquinariam et semiseptenariam. Quomodo semiquinariam? Arma uirumque cano (Partitiones, GL III 461 K). Delle Partitiones duodecim uersuum Aeneidos principalium, cfr. la recente edizione a cura di M. PASSALACQUA, Prisciani Caesariensis Opuscula II, Roma 1999. Sull'hemipepes, vid. G. POLARA, «Post semipedem: Ausonio e Terenziano Mauro», in *Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli 1994, pp. 537-542.*

<sup>25</sup> Stando alla definizione che è data da Pompeo (GL V 133, 25-27 K), ho in questa sede utilizzato il termine *colon* in modo improprio: il grammatico utilizza l'*arma uirumque cano* per presentarlo come un tipico esempio di ciò che viene definito *comma*. Sostiene, infatti: *armaui rumqueca no; ecce post duos pedes superest sillaba: ecce hoc appellatur comma*. Un concetto analogo viene anche ribadito in GL V 282, 3-4 K.

<sup>26</sup> Non a caso, all'interno della sua edizione anche M. GEYMONAT (vid. *supra*) dopo il verbo *cano* inserisce un segno di interpunzione, e più precisamente una virgola.

<sup>27</sup> *De finalibus*, GL VI 240, 4 K.

<sup>28</sup> Quint., *Inst.* XI 3, 35.

<sup>29</sup> Più precisamente la ὑποδιαστολή segna un distacco degli incisi – anche minimo – tanto nel parlato quanto nella lettura, mentre la ὑποστιγμή indica piuttosto la punteggiatura.

<sup>30</sup> Quint., *Inst.* XI 3, 36.

<sup>31</sup> A proposito del *polysemum* verbo *cano*, infatti, Serv., *ad Aen.* I 1 precisa che, dei suoi tre significati, quello che in questo caso specifico è maggiormente pertinente è proprio quello di 'canto' *quia cantanda sunt carmina*.

La prima metà del verso che apre l'*Eneide* viene ripetutamente citata all'interno delle trattazioni dei grammatici per una serie di motivi: Pompeo la usa in una parte del suo trattato relativo alla lunghezza delle vocali<sup>32</sup> – analogamente a quanto fa anche Mario Vittorino<sup>33</sup> –, ma anche nella sezione *De pedibus* per presentarla come esempio di *comma*<sup>34</sup> e in quella *De posituris*<sup>35</sup>; al di là di quella di Aspro<sup>36</sup>, significativa è la menzione che ne fa Servio per esemplificare come uno spondeo possa essere sostituito da un dattilo<sup>37</sup>; Sergio la cita nel descrivere le cesure pentemimere ed efthemimere, nella sezione *De pedibus* del suo trattato grammaticale<sup>38</sup>; in una posizione metrica analoga a quella virgiliana, il primo emistichio è ripreso anche da Terenziano Mauro nel suo *De syllabis*<sup>39</sup>; oggetto di 'giochi esemplificativi' per spiegare particolarità metriche, la prima parte del verso del primo libro virgiliano è ripresa anche da Mario Plozio Sacerdote<sup>40</sup> e come primo esempio di metro dattilico è citato da Mallio Teodoro<sup>41</sup>; *Arma uirumque cano* compare anche in Velio Longo, nel suo *De orthographia*<sup>42</sup> ed è citato da Audace<sup>43</sup>.

In chiusura di questo cerchio di citazioni del primo verso dell'opera epica virgiliana, credo che la ripresa di Cassiodoro nel suo *De orthographia* meriti un'inquadatura più attenta. Cassiodoro introduce la citazione di questo verso dell'*Eneide* per ammonire il suo pubblico perché stia attento a *distinctiones sensuum sollicita mente perquirere ac ponere*: senza *distinctiones*, infatti, non è possibile *neque legere quicquam competenter neque intellegere*<sup>44</sup>. In particolare, bisogna sempre apporre nel testo la *subdistinctio* là dove si è ben consapevoli che dopo il *comma* va introdotta una pausa forte, anche se non definitiva, perché *in commate sermo suspensus adhuc reddendus esse cognoscitur*<sup>45</sup>: l'esempio che Cassiodoro fa è proprio quello del primo emistichio del primo libro dell'opera virgiliana, *ubi totius operis summa conclusa est*<sup>46</sup>. Cassiodoro mette, dunque, in rilievo come il fine della narrazione dell'intera opera virgiliana si trovi ad essere rinchiuso nell'emistichio di apertura, una sezione nota come un

<sup>32</sup> GL V 118, 5 K.

<sup>33</sup> *Art. Gramm.* I 5, 27-30, GL VI 29, 28-29 K; I 7, 20-29, GL VI 37, 20-29 K. *Arma uirumque cano* è ripetutamente citato da Mario Vittorino anche per altri fini, vid. *Art. Gramm.* I 16, 15-25, GL VI 61, 15-25 K; I 17, 30, GL VI 63, 30-32 K; III 1, 11, GL VI 102, 22-23 K.

<sup>34</sup> GL V 121, 33-34 K; analogamente in GL V 282, 3-4 K (vid. *supra*), in Fortun. gramm., *Ars* 7, GL VI 282, 28-29 K ed in Ter. Maur. *De metris*, GL VI 385, 2006 K.

<sup>35</sup> GL V 133, 25-26 K.

<sup>36</sup> *Ars* II, GL V 548, 13 K.

<sup>37</sup> *Comm.*, GL IV 425, 16 K.

<sup>38</sup> *De pedibus*, GL IV 480, 1-3 K. Come esempio contenente una cesura efthemimere, l'intero primo verso è citato anche nei *Fragmenta Sangallensia*, *De scansione heroici versus*, GL VI 638, 10-12 K.

<sup>39</sup> GL VI 356, 1032 K.

<sup>40</sup> *Art. Gram. Lib.* III 3, 33, GL VI 508, 7-8 K; III 3, 63, GL VI 517, 17 K.

<sup>41</sup> *De metris* III 2, GL 590, 1 K. Per esemplificare il metro eroico, il primo verso dell'*Eneide* è anche in (Censor.) *Fragm.*, *De metris* GL VI 617, 3 K e in *Fragmenta Parisina*, *De rhythmo*, GL VI 631, 27 ss. K.

<sup>42</sup> GL VII 49, 1-2 K.

<sup>43</sup> GL VII 361, 2-4 K. Significativa è anche la citazione dell'emistichio virgiliano in esame fatta in Dig. 45.1, 65.1.1 o quella fatta da Suet., *Prata* 176, 14.

<sup>44</sup> Cassiod. *Orthogr.*, Praef., GL VII 145, 28-30 K.

<sup>45</sup> Cassiod. *Orthogr.*, Praef., GL VII 146, 4-5 K.

<sup>46</sup> Cassiod. *Orthogr.*, Praef., GL VII 146, 6 K.

*comma*<sup>47</sup> dove bisogna rendere il discorso *suspensus*. Non a caso viene utilizzata l'espressione *sermo suspensus ... reddendus esse cognoscitur*: la forma impersonale *cognoscitur* credo possa ricondurre ad una conoscenza consolidata, ad un dato di fatto, a qualcosa di acquisito da parte della coscienza del lettore e, probabilmente, potrebbe ricondurre al passo in cui Quintiliano tenta di dare delle disposizioni sulla *distincta ... oratio*<sup>48</sup>. Tanto Quintiliano quanto Cassiodoro utilizzano dei termini-chiave quali quelli legati alle sfere semantiche della *distinctio* e della *suspensio*: Quintiliano incita ad una *oratio distincta* – e significativo è che usi un congiuntivo con valore esortativo –, mentre Cassiodoro ammonisce i suoi perché usino le *distinctiones*; il *suspenditur* 'Arma uirumque cano' di Quintiliano diventa in Cassiodoro la citazione dell'emistichio virgiliano come esempio di *sermo suspensus*. Per quanto tra Quintiliano e Cassiodoro le evoluzioni nel campo scrittoriale abbiano potuto condurre anche a delle metamorfosi nelle diverse sfere lessicali e un termine come *distinctio* abbia potuto assumere nella tarda antichità un valore differente rispetto a quello originario<sup>49</sup>, resta da parte dei letterati la volontà di mettere in evidenza la necessità di dare rilievo ad una determinata sezione dell'esametro virgiliano. Indipendentemente dal fatto che la *distinctio* possa esser stata un segno simile ad un accento o ad un punto, quello che si nasconde dietro un tal tipo di segnalazione è il bisogno di dare enfasi all'*arma uirumque cano*: e tanto Quintiliano quanto Cassiodoro invitano il loro uditorio a pronunciarlo 'in sospeso' e a mettere in evidenza questo aspetto. E un lettore che doveva conoscere uno dei versi più noti nella sfera della produzione letteraria latina e che sapeva che si trattava di una sezione in cui adeguare il proprio atteggiamento mimetico a determinate necessità espressive – ricordo qui che Cassiodoro usa la forma *cognoscitur* – avrebbe potuto sentire il bisogno di dare un peso grafico a questa segnalazione.

L'accento acuto sul *canó* della *TVindol.* 452 potrebbe, dunque, essere legato anche ad un intervento 'esegetico' da parte del lettore o dello studente che dovette maneggiare quella tavoletta: l'accento potrebbe essere visto come segno della messa per iscritto dell'oralità del verso e, allo stesso tempo, come segno dell'oralità della scrittura.

Nota presentata dal socio ordinario GIOVANNI POLARA  
nella tornata del 6 febbraio 2008

<sup>47</sup> Vid. *supra*.

<sup>48</sup> Quint., *Inst.* XI 3, 35; vid. *supra*.

<sup>49</sup> Sulla *distinctio* utili sono gli elementi che sporadicamente si colgono in M.B. PARKES, *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot 1993.





GIULIO COPPOLA

## RODI ERACLIDE TRA ACHEI E DORI \*

*a Gianmattia a Simone e alla loro mamma*

La critica ha unanimemente riconosciuto gli elementi di unità panrodia presenti nella storia e nelle tradizioni dell'isola: 1) in Omero (*Il.* II 653-656) i Rodii, provenienti dalle tre città Lindo, Camiro e Ialiso, sono presenti a Troia al comando di unico eroe, Tlepolemo<sup>1</sup>; 2) i cittadini dell'isola responsabili di fondazioni coloniali «vengono indicati nella tradizione come *Rhodioi* e non come *Lindioi*, o *Kameireis*»<sup>2</sup>; 3) allo stesso modo, Erodoto (II 178, 2) menziona *Rhodos* tra i Dori che presero parte alla realizzazione del santuario panellenico di Naucrati<sup>3</sup>; 4) numerosi, come vedremo, sono gli aspetti panrodii nella settima olimpica di Pindaro dedicata a Diagoras di Ialiso, vincitore nel pugilato nel 464 a.C.<sup>4</sup>; 5) già A. Momigliano notava la particolarità dell'iscrizione IG XII, 1, 773 da cui risulta che «il tempio di Atena Lindia conservava una deliberazione dei Camiresi, anteriore al sinecismo, che non concerneva Lindo»<sup>5</sup>; 6) Tucidide parla di *Rhodioi* partecipanti alla spedizione siciliana del 415 a.C.<sup>6</sup> Va aggiunto, poi, che probabilmente tra le città non sussistevano marcate conflittualità se è vero quanto riferisce Tucidide (VIII 44, 2) che ancora nel 411 a.C. Camiro non era fornita di mura di difesa<sup>7</sup>. Tutti questi dati

\* Desidero esprimere la mia gratitudine al Prof. Alfonso Mele per l'attenzione e la cura dimostratami nell'elaborazione di questo lavoro. Ringrazio pure la Prof.essa Luisa Breglia per la disponibilità offertami. Ovviamente di quanto scritto sono l'unico responsabile.

<sup>1</sup> Cfr. MOGGI 1976, p. 220 con bibliografia.

<sup>2</sup> CORDANO 1974, pp. 179-180. Cfr. anche GABRIELSEN 2000, p. 182.

<sup>3</sup> CORDANO 1974, p. 179. GABRIELSEN 2000, p. 184 non si stupisce del fatto che la *Cronaca di Lindo* parli a tal proposito di un'operazione portata avanti grazie a Lindo, *I.Lindos* 2, B XVII.

<sup>4</sup> Si noti per ora il fatto che le fonti menzionino Dorico, figlio di Diagoras e anche lui atleta, quale *Rhodos* (Thuc. III 8, 2; Xen. *Hell.* I 1, 2; 5, 19; Diod. XIII 45, 1).

<sup>5</sup> MOMIGLIANO 1936, pp. 49-51. Cfr. PUGLIESE CARRATELLI 1976 [1951], p. 446. Probabile allora che il santuario in questione fosse quello più importante dell'isola prima del sinecismo (cfr. GABRIELSEN 2000, p. 182), sinecismo che comportò l'introduzione del culto di Helios come culto principale (MORELLI 1959, p. 94).

<sup>6</sup> Thuc. VI 43, 1. Lo storico ateniese (tranne in VIII 44) menziona spesso i Rodii senza distinguere in cittadini di Lindo, di Ialiso o di Camiro: cfr. VI 4, 3 (Antiphemos, fondatore di Gela, è *ek Rhodou*, i colonizzatori erano *Rhodioi*, III 8, 2 cit., VII 57, 6 (l'isola è abitata da *Rhodioi* originari di Argo). In Erodoto VII 153 si dice che Gela è fondata da Lindî di Rodi.

<sup>7</sup> CAIRNS 2005, p. 70 con bibliografia precedente.

che insistono sulla coesione interna tra le tre città dell'isola trovano poi la loro conclusione nel progetto di unificazione politica e nella fondazione della città di Rodi del 411-407 a.C.<sup>8</sup>

A fronte di tanti elementi coerenti tra loro, si pongono le leggende di fondazione che lasciano intravedere un quadro decisamente più variegato, animato da pretese localistiche<sup>9</sup>. Le pagine che seguono si propongono come una riflessione a tal riguardo. Punti chiave del nostro ragionamento saranno i seguenti interrogativi: a) Chi sono gli eponimi delle tre città di Rodi? O meglio di chi sono figli? b) Chi è il garante della tripartizione dell'isola? c) Quali prove di conflittualità tra loro è possibile rinvenire?

Prendendo come punto di riferimento le leggende di fondazione, è utile partire dalla ricostruzione di Diodoro che si avvale, per sua stessa ammissione, dello storico locale del II sec. a.C. Zenone<sup>10</sup>. Si tratta di una testimonianza preziosa in quanto mette sul tappeto tutte le versioni, sistematizza, cioè, quasi tutti i dati relativi all'*Urzeit* di Rodi stabilendo tra i vari eventi mitici un prima e un dopo<sup>11</sup>. In estrema sintesi, possiamo dire che nell'esposizione diodorea in principio l'isola è abitata dai Telchini, mentre l'ultimo a giungervi – chiudendo così la fase mitica – è Tlepolemo; responsabile, poi, della tripartizione è Kerkaphos, figlio di Helios, i cui figli sono appunto i tre eponimi Lindo, Ialiso e Camiro. Notevole è lo sforzo di Diodoro, o meglio della sua fonte, di coordinare tra loro tradizioni originariamente indipendenti. Sono evidenti contraddizioni tra quanto lo storico siculo riporta qui e quanto riferisce altrove. Se, infatti, in V 58, 5 Phorbas è figlio di Lapite e si sistema dalla Tessaglia a Rodi prima dell'arrivo di Tlepolemo, in IV 58, 7 Phorbas è padre di Triopas che arriva nell'isola sempre prima di Tlepolemo; se in V 57, 7-8 i figli di Kerkaphos sono indicati come eponimi delle città Lindo, Camiro e Ialiso, in IV 58, 7 è Tlepolemo stesso a dividere l'isola in tre parti. L'artificiosità del racconto di Diodoro/Zenone emerge chiaramente dal confronto con il passo di Strabone anch'esso relativo ai tempi mitici del popolamento di Rodi<sup>12</sup>: il geografo non si preoccupa di fornire un quadro preciso e sistematico delle varie ondate migratorie, ma lascia che prevalgano le alternative (secondo alcuni, i nomi delle città dell'isola furono posti da Tlepolemo in ricordo delle figlie di Danao; la colonizzazione di Althaimenes è contrapposta a quella di Tlepolemo; c'è la precisazione che – a stare al dettato omerico – il primo è di un'età successiva rispetto al secondo<sup>13</sup>).

Ai fini del nostro discorso merita particolare attenzione proprio l'opposizione tra Althaimenes e Tlepolemo in merito al ruolo di guida nella colonizzazione di Rodi. Ma chi sono questi personaggi?

<sup>8</sup> Raccolta delle fonti e commento in MOGGI 1976, pp. 213-226. GABRIELSEN 2000, p. 184 classifica le azioni collettive dei Rodi sotto tre voci fondamentali: 1) colonizzazione; 2) spedizioni navali; 3) presenza di organismi federali a carattere religioso e politico.

<sup>9</sup> A tal proposito, non va dimenticato che nelle liste dei contribuenti della lega delio-attica le tre città compaiono singolarmente (*IG I<sup>3</sup>* 259; III 8, 26; IV 6, 261; IV 12-14).

<sup>10</sup> Diod. V 55-59 = Zen. 523 *FGrHist* F 1.

<sup>11</sup> CRAIK 1980, p. 153 nota come manchi in Diodoro, in tal caso, un approccio critico alle fonti e come ci sia una particolare insistenza sulle successioni cronologiche.

<sup>12</sup> Strab. XIV 2, 6-8 C pp. 653-654.

<sup>13</sup> Cfr. CASSOLA 1957, p. 75 n. 2.

### *Tlepolemo*

In Omero, come già accennato, l'eroe, figlio di Eracle e Astyocheia, proveniente da Efira sul fiume Selleis, è responsabile dell'uccisione dello zio materno del padre Licymnios e per questo prende la via dell'esilio conducendo coloni a Rodi<sup>14</sup>; da qui, poi, partirà per Troia al seguito di Agamennone e lì troverà la morte ad opera di Sarpedon, figlio di Zeus (*Il.* V 655-659). A parte la vicenda della morte di Tlepolemo, la storia di Omero si ritrova anche nella settima olimpica di Pindaro<sup>15</sup> inserita in un contesto di maggior ampiezza e con alcune varianti di non poco conto. Sofferriamoci, allora, sul testo pindarico. Prima di tutto va detto che a quanto informa Gorgon (storico di Rodi di età incerta, *FGrHist* 515 F 18 = Schol. Pindar. ad Olymp. VII, *Argum.*) l'ode, in onore del pugile Diagoras di Ialiso vincitore nel 464 a.C., fu incisa a lettere d'oro in un'epigrafe conservata nel tempio di Atena Lindia. La notizia è degna di rilievo in quanto sottolinea la dimensione panrodia che il canto pindarico assunse: con la sua collocazione nell'importante centro culturale dell'isola, il testo dell'olimpica 'parla' alla popolazione dell'intera Rodi che vede in essa illustrate le fasi più antiche della propria terra<sup>16</sup>. Ma quali sono appunto queste fasi? In origine l'isola fu assegnata al dio Helios in risarcimento della dimenticanza di cui egli fu vittima al tempo della tripartizione del cosmo tra Zeus, Poseidone e Ade. A questo primo momento della saga rodia segue un secondo, in cui i protagonisti sono gli Heliadi: è sotto di loro, infatti, che avviene nell'isola la miracolosa nascita di Atena ed è uno di loro (senza nome nei versi pindarici) ad essere il padre dei tre eponimi Ialiso (il maggiore), Lindo, Camiro. Chiude la fase dell'*Urzeit* l'arrivo nell'isola di Tlepolemo, ora visto come figlio di Astydameia, e da cui la famiglia di Diagoras, gli Eratidi, si vanta di discendere. È importante, allora, fare subito alcune considerazioni: 1) se Omero non si esprime sulla responsabilità della tripartizione di Rodi<sup>17</sup>, Pindaro la colloca in un'età precedente a Tlepolemo; 2) ne deriva, come è stato giustamente notato<sup>18</sup>, un notevole ridimensionamento del ruolo ecistico di Tlepolemo; 3) il *Lokalpatriotismus* ialisio (precisazione che Ialiso è il maggiore dei figli di Helios) così come inevitabili concessioni alla committenza (Eratidi che discendono da Tlepolemo) convivono con esigenze panrodie (oltre la collocazione dell'ode incisa in caratteri dorati nel santuario di Atena Lindia, va ricordata la riconosciuta importanza del culto di Zeus Atabyrion situato nel territorio di Camiro<sup>19</sup> e l'insistenza di Pindaro nel voler cantare con la sua ode una storia comune a tutti i Rodii, v. 21 *xunon*<sup>20</sup>); 4)

<sup>14</sup> Hom. *Il.* II 653-670.

<sup>15</sup> Pind. *Ol.* VII 20 ss.

<sup>16</sup> Cfr. MOMIGLIANO 1936, pp. 49-51; PUGLIESE CARRATELLI 1976 [1951], p. 446; ANGELI BERNARDINI 1983, p. 180.

<sup>17</sup> In *Il.* II 654 si dice che Tlepolemo conduceva a Troia le navi dei Rodii, i quali abitavano l'isola divisi per tre. Sulla 'tripartizione' di Rodi come di Creta, vd. MUSTI 1991<sup>2</sup> [1985], pp. 39-41.

<sup>18</sup> BRESSON 1979, p. 31; ANGELI BERNARDINI 1983, p. 170. Cfr. CAIRNS 2005, p. 83. Secondo MALKIN 1994, p. 36 Tlepolemo, a prescindere dagli altri personaggi del mito, rimane «the founder of Rhodes in the political sense».

<sup>19</sup> Cfr. CAIRNS 2005, p. 79.

<sup>20</sup> ANGELI BERNARDINI 1983, p. 165; CAIRNS 2005, p. 88.

la madre di Tlepolemo non è più l'omerica Astyocheia, ma Astydameia. Su quest'ultimo punto conviene soffermarsi. In effetti, va detto che l'Astyocheia di cui parla Omero proveniente da Efira sul Selleis, località di difficile sistemazione topografica<sup>21</sup>. Di fronte a tale situazione si pone la scelta di Pindaro che rende Tlepolemo figlio di Astydameia, a sua volta figlia di Amyntor, indicato in Omero quale figlio di Ormenio e padre di Fenice, precettore di Achille (*Il.* IX 447-448; X 266). La patria di Amyntor è indicata, sempre da Omero, ora come la regione tessala dell'Ellade (*Il.* IX 447-448) ora come Eleone (*Il.* X 266), città della Beozia (*Il.* II 500). Cercheremo in seguito di capire il senso dell'innovazione pindarica.

A questo punto occorre spendere alcune parole in merito alla famiglia di Diagoras, il vincitore olimpico. Pindaro indica la stirpe con il termine Eratidi (v. 93), un vero e proprio *hapax*<sup>22</sup> in quanto in autori successivi i figli del nostro Diagoras saranno definiti Diagoridi. Ma chi è questo Eratos capostipite degli Eratidi che secondo il poeta della Beozia discendono dall'illustre Tlepolemo? Pausania<sup>23</sup> ricorda un Eratos, capo argivo combattente contro Sparta nell'VIII sec. a.C.<sup>24</sup> Oltre a tale testimonianza, abbiamo anche altre dati relativi agli avi di Diagoras. Sappiamo, infatti, che padre dell'atleta è Damageto e un antenato con questo nome si era imparentato con Aristomene messenio, il campione della lotta contro Sparta<sup>25</sup>.

In effetti la presenza di Aristomene a Rodi è attestata anche dal fatto che egli compare in un'iscrizione appunto di Ialiso (*IG* XII 1, 8)<sup>26</sup>. Va ovviamente precisato che l'Aristomene in questione è comunque un Eraclide, discendente di quel Cresfonte fratello di Temeno e Aristodemo che prende possesso della Messenia<sup>27</sup>.

In un successivo momento torneremo sulle notizie relative al Diagoras atleta celebrato da Pindaro e ai suoi figli, impegnati come lui in una politica anti-ateniese nella seconda metà del V sec. e agli inizi del secolo successivo. Per ora è opportuno sottolineare l'insistenza da parte degli Eratidi/Diagoridi a privilegiare un legame mitico con la fase 'predorica': 1) la madre di Tlepolemo in Pindaro è di origine

<sup>21</sup> F. PRINZ, *Grundungsmythen und Sagenchronologie*, München 1979, pp. 80-81. Sul problema di Efira sul Selleis, sulla sua difficile collocazione in una geografia omerica che prescinde da un'esatta identificazione, da ultimo si è espresso R. NICOLAI, 'I veleni di Efira. A proposito di *Od.* I 259 e II 328', in *Omero tremila anni dopo*, Atti del Congresso di Genova (6-8 luglio 2000), a cura di F. MONTANARI, Roma 2002, pp. 455-470 (specie 456-468). A questo puntuale studio si rimanda sia per la discussione in merito alle differenze tra l'Efira di Strabone e quella della tradizione scolastica omerica, sia per le prese di posizione della critica moderna.

<sup>22</sup> Sugli Eratidi, vd. A. KIRCHNER, s.v. 'Eratidai', in *RE* VI, 1907, p. 354.

<sup>23</sup> Paus. II 36, 4.

<sup>24</sup> Per tale cronologia, vd. D. MUSTI - M. TORELLI, 'Commento', in *Pausania. Guida della Grecia. Libro II. La Corinzia e l'Argolide*, Milano 2000<sup>4</sup>, pp. 334-335.

<sup>25</sup> Paus. VI 7, 3; IV 24, 2-3.

<sup>26</sup> Su Aristomene a Rodi onorato con un culto gentilizio poi trasformato in culto pubblico, vd. MORELLI 1959, p. 111. Oltre a Rodi, culti in suo onore sono attestati anche in Messenia, Paus. IV 32, 3.

<sup>27</sup> Cfr. Paus. II 18, 7; IV 3, 3-5. Per un'agile schema genealogico sugli Eraclidi sovrani della Messenia secondo Pausania, vd. S. RIZZO, 'Appendice X: Genealogie e cronologia messeniche secondo Pausania', in *Pausania. Viaggio in Grecia. Guida antiquaria e artistica. Libro quarto: Messenia*, a cura di S. RIZZO, Milano 1998, pp. 327-331.

tessalico-eolica; 2) Eratos è conosciuto come capo argivo anti-spartano; 3) la famiglia è imparentata con il terribile messenio Aristomene, eraclide sì, ma alternativo rispetto ai Dori spartani. Coerente con questo quadro è un particolare fondamentale nella ricostruzione pindarica delle mitiche fasi della storia di Rodi: la tripartizione dell'isola in tre città appartiene all'epoca degli Heliadi, ben prima dunque dell'arrivo di Tlepolemo. In sostanza, possiamo parlare di una tradizione eratide-diagoride attiva a Ialiso che intende celebrare l'età predorica di Rodi.

### *Althaimenes*

In effetti, è dal confronto con la testimonianza di Conone<sup>28</sup> che emerge una versione del tutto opposta a quella ialisia, tale da far pensare ad un contrasto volutamente ricercato. In essa, infatti, si riconosce l'autoctonia degli Heliadi, ma: 1) li si confina in un lontano passato preculturale; 2) ad essi, inoltre, si succedono i regni barbari dei Fenici prima, dei Cari poi; 3) è solo con l'arrivo/conquista di Althaimenes – si badi in un'età rigorosamente post-dorica – che si afferma la grecità di Rodi in quanto dorica al punto da saltare immediatamente all'epoca del sinecismo di fine V sec. Se, poi, come abbiamo visto, le tradizioni predoriche così come quelle relative alla presenza fenicia nell'isola rimandano a Ialiso<sup>29</sup>, la valorizzazione del dorico Althaimenes contemporaneo alla migrazione ionica appare prerogativa di Camiro<sup>30</sup>. In Diod. V 59, 3, infatti, si dice espressamente che l'eroe, figlio di Katreus re di Creta, si sistema a Camiro, fondando un santuario per Zeus sul monte Atabyrion da cui è possibile scorgere la sua patria Creta<sup>31</sup>. A ciò si aggiunga, poi, il fatto che sempre in questa città esiste una tribù *Althaimenīs* (IG XII 1, 695) e il nome compare in iscrizioni (*TitCam* ASAA 12-13, 1949-51, n. 50, 90)<sup>32</sup>. Va detto, poi, che Althaimenes è anche il garante di un rapporto Camiro-Creta riscontrabile grazie a più elementi. Prima di tutto, infatti, l'eroe è coinvolto nelle migrazione dorica di Creta. Eforo, infatti, lo conferma in due luoghi<sup>33</sup>. In secondo luogo, è da mettere in evidenza che Camiro appare come eponima figlia di Pandareo (Paus. X 30, 2), eroe legato a Creta<sup>34</sup>. A ciò si aggiunga, poi, che, a stare

<sup>28</sup> *FGrHist* 26 F I (47).

<sup>29</sup> Vd. *infra*.

<sup>30</sup> Su Althaimenes a Rodi, vd. MORELLI 1959, pp. 92-93.

<sup>31</sup> In *Apd.* III 12, 4 ss., dove pure ricompare la storia della costruzione del tempio di Zeus sul monte Atabyrion, si dice che il luogo di Rodi dove Althaimenes sbarca prende da lui il nome di *Kretinā*. Su Zeus Atabyrios a Rodi, vd. MORELLI 1959, pp. 138-141.

<sup>32</sup> Cfr. PUGLIESE CARRATELLI 1976 [1951], p. 447.

<sup>33</sup> Ephor. *FGrHist* 70 F 146 (= Strab. X 4, 15); F 149 (= Strab. X 4, 16).

<sup>34</sup> Secondo Antonino Liberale 36 Pandareo, figlio di Merops, avrebbe rubato a Creta a Zeus un cane d'oro che avrebbe poi affidato a Tantalo perché lo custodisse a Sipilo. Una volta tornato a riprendersi l'oggetto prezioso, Pandareo si sarebbe trovato di fronte il rifiuto di Tantalo che avrebbe giurato di non aver mai ricevuto nulla. Zeus allora avrebbe punito entrambi: il primo a causa del furto sarebbe stato trasformato in pietra, il secondo per il falso giuramento sarebbe stato sepolto sotto il Sipilo. Vd. anche *Schol.* V Od. XIX 518 Dindorf; *Schol.* QV Od. XX 66 Dindorf; *Schol. Pind.* Ol. I 91a Drachmann. Pandareo è di casa sia nella Mileto cretese (Paus. X 30, 2) sia in quella della Caria (*Schol.* Od. XX 66 Dindorf). Viene indicato nelle fonti come figlio di Merops (Anton. Lib. 36; *Schol.* V Od. XIX 518 Dindorf) oppure di Hermes e Merope (*Schol.* B Od. XIX 518). Pausania (X 30, 1-3)

ad una voce del lessico di Stefano Bizantino, a Creta c'era una città di nome *Ierapytna*, la quale in passato era detta *Kamiro*<sup>35</sup>.

A questi dati è opportuno aggiungerne altri. Va detto, infatti, che in campo monetale Camiro preferisce, sempre per l'età presinecistica di VII-VI sec. a.C., il peso eginetico: si inserisce, in tal modo, in un circuito commerciale che riguarda le isole dell'Egeo, Creta e il Peloponneso, dove appunto prevaleva il peso eginetico<sup>36</sup>. Al contrario, Ialiso e Lindo presentano una monetazione con peso milesio, indizio di traffici in special modo con la terraferma asiatica<sup>37</sup>. D'altra parte, un diverso orientamento di Ialiso e Lindo rispetto a Camiro è riflesso anche in alcune tradizioni mitiche relative all'*Urzeit* delle rispettive città. In primo luogo, è opportuno ricordare che esistono tracce di un culto di Kerkaphos (uno dei mitici figli di Helios) solo per Ialiso<sup>38</sup>. A stare, poi, ad Ergias di Rodi (*FGrHist* F 1 = Athen. VIII 61, 360-361) la città Ialiso avrebbe avuto come suo conquistatore Phalantos a capo di Fenici. Non vanno dimenticati, inoltre, le testimonianze della cultura materiale che attestano per la stessa città una massiccia influenza fenicia<sup>39</sup>. Questi dati ricavabili dalla documentazione materiale trovano conferma anche nella tradizione letteraria. Infatti Diodoro/Zenone<sup>40</sup> afferma che: 1) Danao dall'Egitto sarebbe giunto a Lindo dove avrebbe fondato il famoso santuario di Atena, 2) in seguito sarebbe arrivato nell'isola Cadmo a capo di Fenici, alcuni dei quali sarebbero qui rimasti mescolandosi con gli abitanti di Ialiso per sovrintendere al culto di Poseidone da Cadmo stesso istituito; quest'ultimo, infine, avrebbe avuto una particolare devozione per il santuario di Atena Lindia tanto da depositare qui un prezioso calderone di bronzo con incise lettere fenicie. A chiudere questa parentesi relativa al blocco mitico di Ialiso relativo ad un'età antichissima è bene riportare un'altra tradizione. Secondo il racconto di Ateneo di Naucrati e secondo quanto riporta anche Stefano Bizantino, la fondazione di Syme – isola dorica d'Asia – sarebbe avvenuta ad opera dell'eroina omonima figlia appunto di Ialiso che avrebbe avuto come marito Dotis<sup>41</sup>. La notizia è degna di attenzione per due motivi: 1) contraddice il dettato omerico secondo cui Syme avrebbe avuto un suo contingente indipendente da Rodi al tempo della guerra di Troia<sup>42</sup>; 2) mette in campo un eroe Dotis che rimanda alla regione della Tessaglia, Δώτιον, terra di

descrive la Lesche di Cnido a Delfi, opera di Polignoto, in cui vengono raffigurate le figlie di Pandareo, Kamiro e Klytie, intente a giocare con gli astragali, tradizione questa interessante perché unisce Creta (Pandareo), Rodi (Kamiro) e Cnido. In uno scolio teocriteo (*Schol. Theocr. VII 5 Wendel*) Klytie e Pandareo sono indicati come fratelli e figli di Merops.

<sup>35</sup> St. Byz. s.v. *Ierapytna*.

<sup>36</sup> BABELON 1907, pp. 461-462; HEAD 1967 (1911), p. 636. Cfr. CAHN 1970, p. 190.

<sup>37</sup> BABELON 1907, p. 468 (Ialiso) e 474-476 (Lindo); HEAD 1967 (1911), p. 636; CAHN 1970, p. 190.

<sup>38</sup> Si tratta di un'iscrizione datata all'età arcaica, *Arch. Delt.*, 46, 1991, B2 *Chron.* 484. Cfr. PAPACHRISTODOLOU 1992, p. 260; DIGNAS 2003, p. 37 n. 11; CAIRNS 2005, p. 81.

<sup>39</sup> COLDSTREAM 1969.

<sup>40</sup> Diod. V 58, 2 = Zen. 523 *FGrHist* F 1.

<sup>41</sup> Athen. VII 47, 296c = Mnas. *FHG* F 12; St. Byz. s.v. *Syme*.

<sup>42</sup> Hom. *Il.* II 671-675.

provenienza – come vedremo – dei coloni stabilitisi nella Doride d'Asia in un'età secondo il mito precedente a quella dorica.

Ritorniamo ora al discorso sopra sviluppato in merito alla contrapposizione età predorica (Ialiso e Lindo)/età postdorica (Camiro). Una tale divergenza – Camiro da un lato, Ialiso e Lindo dall'altro – può essere facilmente spiegata come il frutto della diversa collocazione geografica delle tre città<sup>43</sup>, collocazione che spinge inevitabilmente Camiro ad avere come propria interlocutrice Creta, mentre le altre due comunità sono maggiormente proiettate verso la terraferma asiatica. Ciò non toglie, comunque, che appaia particolarmente interessante la tradizione sotto riportata di Ateneo (Athen. VI 82, 262e – 263a) che, nella fattispecie, cita lo storico megarese Dieuchida F 10 Piccirilli, metà III sec. a.C.<sup>44</sup>).

Dieuchida nei *Megarikà* dice che presso le isole dette 'Araiai' (*Maledette*) [quelle tra Cnido e Syme] scoppiò una lite tra i compagni di Triopa dopo la sua morte e alcuni ritornarono a Dotion ... quelli che rimasero con Phorbas giunsero a Ialiso, quelli con Perierge occuparono Camiro. Si dice che allora Perierge maledisse Phorbas e per questo motivo le isole sono dette 'Araiai'. Avendo fatto naufragio Phorbas e Parthenia, sorella di Phorbas e Perierge, raggiunsero a nuoto Ialiso presso il luogo detto Schedia. Si fece loro incontro Thamneus che per caso cacciava a Schedia, e li condusse in casa per dare loro accoglienza ospitale e mandò uno servo che avvisasse la moglie di preparare il necessario dal momento che egli conduceva ospiti. Giunto a casa, come si accorse che nulla era stato preparato, egli stesso pose il grano nella macina, e preparate tutte le cose, intrattene gli ospiti. Phorbas si compiacque così tanto dell'ospitalità che al termine della sua vita raccomandò agli amici di compiere per lui i riti funebri solo tramite uomini liberi; e così l'uso rimase nel sacrificio di Phorbas. Solo uomini liberi, infatti, fanno da ministri e ad uno schiavo non è lecito prenderne parte.

Di tale brano gli elementi da tener presente per il nostro discorso sono i seguenti. Va evidenziata la contrapposizione che qui rimane sullo sfondo tra i due fratelli Phorbas e Perierge, entrambi figli di Triopas: alla morte del padre, il primo (destinato a giungere a Ialiso) viene maledetto dal secondo (che a sua volta prenderà possesso di Camiro) e per tale occasione le isole tra Cnido e Syme prendono il nome di 'Araiai' (*Maledette*).

#### *Le tradizioni della Pentapoli dorica d'Asia*<sup>45</sup>

In effetti, è proprio il riferimento a tali isole '*Maledette*' in un contesto relativo ad una *Rhodou ktisis* che permette di allargare il discorso e rende necessario prendere in considerazione i miti relativi alle città facenti parte della cosiddetta Pentapoli dorica d'Asia. Ciò che in primo luogo va detto è che la comunità dorica d'Asia aveva come suo luogo sacro il santuario di Apollo Triopio presso Cnido: ed è

<sup>43</sup> C. BLINKENBERG, 'Rhodische Urvölker', *Hermes* 50, 1915, p. 271. A margine di quanto detto, interessanti sono le conclusioni dello studio di A. Johnston ('Rhodian Readings', *ABSA* 70, 1975, pp. 145-167) sull'alfabeto arcaico rodio secondo cui esistono «differences between Ialysos and Kamiros in the additional letters and eta» (167).

<sup>44</sup> Cfr. PICCIRILLI 1975, p. 45.

<sup>45</sup> Cfr. in generale SHERWIN-WHITE 1978, p. 30.

proprio il complesso di tradizioni mitiche che ruotano intorno al personaggio Triopas/Triops e a suo figlio o padre Phorbas che bisogna concentrare la nostra attenzione: «The Triopium sanctuary is the key to the mythical Triopas»<sup>46</sup>. Passiamo allora in rassegna le testimonianze a nostra disposizione circa la presenza di Triopas/Triops nella Pentapoli.

Per quanto riguarda Cnido ad attestare il radicamento del personaggio nel patrimonio mitico concorrono: Callimaco (*Hymn.* VI 24 e ss.); Pausania (X 11, 1); uno scolio a Teocrito (Schol. *Theocr.* Id. XVII 68/9d Wendel = Aristid. *FGrHist* 444 F 2). Per quanto riguarda Cos, ci informano in tal senso sempre uno scolio a Teocrito (Schol. *Theocr.* Id. XVII 69b Wendel) e Stefano Bizantino (s.v. Merops). Per Rodi la presenza di Triopas/Triops è ben attestata: 1) viene, infatti, indicato quale figlio di Helios, signore di questa terra e da qui fugge per dirigersi sulla terraferma dopo aver partecipato all'uccisione del fratello Tenage<sup>47</sup>; 2) colonizza l'isola ben prima dell'arrivo di Tlepolemo<sup>48</sup>; 3) è padre di Phorbas e Perierge, il primo diretto a colonizzare Ialiso, il secondo fondatore di Camiro<sup>49</sup>.

Quel che interessa, dunque, è la precisa volontà di tutte le comunità della Pentapoli di legare le proprie sorti all'eponimo Triopas/Triops. A tal proposito è bene ricordare che sotto questo aspetto – a stare ovviamente a quanto la tradizione ci ha lasciato – particolarmente attiva appare Rodi, non solo nell'impossessarsi della figura di Triopas/Triops, ma anche nell'impadronirsi di Phorbas<sup>50</sup>. Infatti, oltre a quanto ci dice Dieuchida, il personaggio è legato a Rodi in quanto padre di quel Triopas che qui conduce la sua schiera di coloni<sup>51</sup>; in quanto libera l'isola da quei serpenti che la rendevano inabitabile<sup>52</sup>. Altro elemento che va sottolineato è che quando le fonti mettono in campo Triopas/Triops o Phorbas tutte inevitabilmente rimandano ad un contesto tessalico e in modo più preciso all'area di Dotion.

Qual è il senso di tutte queste tradizioni? In che logica vanno inserite e in che modo possono essere lette? È bene allora fissare alcuni punti.

- Ben attestata è la volontà di tutte le comunità che fanno parte della Pentapoli dorica di legare le proprie origini alla figura dell'eponimo Triopas/Triops.
- Le tradizioni di fondazione della Pentapoli – e quindi il richiamo a Triopas/Triops e ai personaggi a lui connessi, Phorbas, Erysichthon – hanno come centro geografico di partenza la Tessaglia, o più precisamente l'area di Dotion.
- L'età mitica a cui tutti questi eventi si riferiscono è precedente l'epoca della guerra di Troia, precedente l'arrivo di Tlepolemo a Rodi.

Prima di procedere oltre, va ricordato un ultimo particolare. Abbiamo visto

<sup>46</sup> ROBERTSON 1984, p. 273.

<sup>47</sup> Diod. V 56, 5; 61, 1.

<sup>48</sup> Diod. IV 58, 7.

<sup>49</sup> Athen. VI 82, 262e - 263a = Dieuchida F 10 Piccirilli, vd. *supra*.

<sup>50</sup> Cfr. ROBERTSON 1984, p. 379 secondo cui Phorbas appartiene al patrimonio mitologico di Rodi e da qui viene trasportato in Tessaglia e ad Argo.

<sup>51</sup> Diod. IV 58, 7.

<sup>52</sup> Polyz. *FGrHist* 521 F 7 (= Hyg. *Astron.* II 14); Diod. V 58, 5 = Zen. *FGrHist* 523 F 1.



sopra come attivi nel cercare un legame con la tradizione preeraclide siano soprattutto gli Eratidi/Diagoridi di Ialiso. Non va obliato il fatto che sempre tale famiglia valorizzi anche la linea mitica eraclide: 1) Pindaro parla di Herakles come loro capostipite (*Ol.* VII 22-23); 2) Dorieus è un nome presente nell'onomastica del *genos*; 3) la condotta politica della stirpe si caratterizza nella seconda metà del V sec. a.C. per un orientamento antidemocratico, anti-ateniese e filo-lacedemone<sup>53</sup>. È stato rilevato che dietro l'elaborazione della VII<sup>o</sup> Olimpica di Pindaro si possa intravedere un preciso disegno politico eratide, “a political program which was not merely pan-Rhodian but which also cut across class-divisions within the cities of Rhodos... a national unity against the oppressor city, Athens”<sup>54</sup>. In definitiva, già nel 464 a.C. erano chiare quelle linee direttive che avrebbero poi portato al sinecismo della fine del secolo<sup>55</sup>, un sinecismo che vide appunto gli Eratidi/Diagoridi svolgere il ruolo di protagonisti e Atene quello di antagonista<sup>56</sup>. In una tale prospettiva, allora, il recupero in sede mitica di tradizioni cronologicamente predoriche, lungi dal negare l'identità dorica, unisce alla funzione encomiastica la necessità di radicare in un precedente *Urzeit* (l'età di Helios) l'unità rodia. Proprio per questo non appare bizzarro che quella famiglia che vanta origine dal celebre Aristomene messenio sia poi la responsabile nel V sec. a.C. di una politica anti-ateniese e filo-spartana.

Va detto, infine, che la doppia copertura mitica (tradizione predorica/post-dorica) non sembra essere prerogativa esclusiva della stirpe reale di Ialiso, ma appare valida su uno scenario più vasto che chiama in causa l'intera comunità dei Dori d'Asia.

### *Le tradizioni di Heracle a Cos*<sup>57</sup>

Una volta allargata l'attenzione all'intera comunità dei Rodi d'Asia, infatti, si può evidenziare una stessa dinamica mitica caratterizzata da un prima (età achea) e da un dopo (età dorica). In effetti, punto centrale è la testimonianza omerica in riferimento alla presenza nel contingente greco che combatte sotto le mura di Troia di Pheidippos e Antiphos, figli di Tessalos e nipoti di Herakles, sovrani di Cos, città di Euripilo, di Nisiro, di Crapato e di Caso<sup>58</sup>. A questi va aggiunto anche il piccolo contingente proveniente da Syme guidato da Nireus<sup>59</sup>. Questi riferimenti omerici vanno citati perché – come sa bene Strabone<sup>60</sup> – qui il poeta adombra una presenza ellenica in aree che successivamente saranno occupate dai Dori. In effetti,

<sup>53</sup> Cfr. da ultimo HORNBLLOWER 2004, p. 131 e pp. 134-142 e CAIRNS 2005, pp. 69-70.

<sup>54</sup> CAIRNS 2005, p. 88.

<sup>55</sup> HORNBLLOWER 2004, p. 131 in tal senso definisce «prophetic» l'ode pindarica.

<sup>56</sup> Già MORELLI 1959, p. 96 notava: «la preferenza data al culto di Halios sullo stesso culto panrodio di Athana Lindia rivela una preoccupazione di natura politica...cioè di rafforzare nel nuovo stato l'autorità dell'aristocrazia ialisia e in particolare degli Eratidi promotori del sinecismo, con culto che con Ialiso e con gli aristocratici era più strettamente connesso».

<sup>57</sup> Cfr. in generale SHERWIN-WHITE 1978, pp. 317-320; J.L. DURAND, *Sacrifice et Labour en Grèce ancienne*, Paris 1986, pp. 145-159.

<sup>58</sup> Hom. *Il.* II 676-679.

<sup>59</sup> Hom. *Il.* II 671-675.

<sup>60</sup> Strab. XIV 2, 6, C 653.

già Omero accenna in modo succinto a quando Hera spinse Herakles nell'isola<sup>61</sup>. La storia dell'arrivo dell'eroe sull'isola è narrata con i suoi particolari da uno scoliasta omerico che attribuisce il racconto a Ferecide d'Atene: l'eroe sarebbe stato condotto a Cos da una tempesta voluta dall'ira di Hera dopo la prima conquista di Ilio; qui ci sarebbe stato lo scontro con Euripilo, figlio di Poseidone e la successiva unione con la figlia di lui, Calciope, dalla quale sarebbe nato Tessalo.

Schol. Hom. *Il.* XIV 255 Erbse (= Pherec. *FGrHist* 3 F 78): Herakles, al ritorno dopo aver distrutto Troia, giunto nel mar Egeo, per volere di Hera fu colto da una violenta tempesta; trascinato verso Cos Meropis, gli fu impedito di sbarcare sull'isola da Euripilo, figlio di Poseidone, che allora li regnava. Sbarcato con la forza come fosse un pirata, uccise Euripilo e i suoi figli. Unitosi alla figlia di quello, Calciope, generò Tessalo. La storia in Ferecide.

Anche Pindaro, in più luoghi, illustra tale *airesis*: a tal proposito, riporteremo le parole di Quintiliano che ricorda la vicenda narrata dal poeta della Beozia<sup>62</sup>.

Quint. *Inst.* VIII 6, 71 (= Pind. fr. 33a Snell-Maehler): *Exquisitam vero figuram huius rei (sc. hyperboles crescentis) deprehendisse apud principem lyricorum Pindarum videor in libro quem inscripsit Hymnous. Is namque Herculis impetum adversus Meropas, qui in insula Coo dicuntur habitasse, non igni nec ventis nec mari, sed fulmini dicit similem fuisse.*

Mi sembra di aver colto una squisita figura retorica di tal genere presso il principe dei poeti lirici, Pindaro nel libro che egli intitolò *Imni*. Egli, infatti, dice che l'impeto di Herakles contro i Meropi, che si dice avessero abitato nell'isola di Cos, fu simile non al fuoco, né ai venti, né al mare, ma al fulmine.

Quel che conta per il nostro discorso è che nel momento in cui Herakles giunge a Cos e in modo violento la conquista<sup>63</sup>, si imbatte sistematicamente in una realtà indigena che rimanda a Merops/Merope: si tratta, dunque, di un personaggio proprio di una fase originaria<sup>64</sup>. Merops/Merope, infatti, è o *gegenès*<sup>65</sup> oppure

<sup>61</sup> Hom. *Il.* XIV 255; cfr. XV 28.

<sup>62</sup> Oltre al frammento pindarico, accenni all'episodio li troviamo anche in *Isth.* VI 31-32; *Nem.* IV 25-27. Sul fr. 33a Snell-Maehler di Pindaro, vd. S. MINGARELLI, 'Eracle a Cos: una lettura del fr. 33a Sn.M. di Pindaro', in *PYΣMOΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, a cura di R. NICOLAI, Roma 2003, pp. 117-132.

<sup>63</sup> In effetti, numerosi sono gli autori che illustrano la conquista da parte di Herakles dell'isola di Cos: Hes. fr. 43a Merkelbach-West (= P. Cairensis Instituti Francogallici 322 fr.B, C, F, A; *P.Oxy.* 2495 fr. 21, 25, 30 Lobel); *Meropis* Bernabé pp. 131-135; *Apd.* II 7, 1, 137-138; *Plut. Qu. Gr.* 58, 304c; *Schol. Il.* I 590; *Eust. Il.* 983, 35 ss.; *Tzet. Chil.* II 446 ss.

<sup>64</sup> Su *Cos Meropis*, vd. Hom. *Hym.* III 42; *Thuc.* VIII 41; *Call. Del.* 160; *Strab.* XV 1, 3, C 686; *Paus.* VI 14, 12; *St. Byz. s.v. Merops*. In merito al problema dell'etimologia del termine *Meropes*, vd. P. RAMAT, 'Nuove prospettive per la soluzione del problema dei ΜΕΡΟΠΙΕΣ di Cos', *Atti Acc. Colomb.* 25, n.s. 10, 1959-1960, pp. 131-157; R. ARENA, 'Per una interpretazione dei termini "Meropes" e "Chaoi"', *RIL* 108, 1974, pp. 417-437 e Id., 'Ulteriori ricerche sui termini "Meropes" e "Chaoi"', *ivi*, pp. 438-458. Su Eracle conquistatore di Cos, poi, non vanno ommesse le giuste considerazioni di L.R. FARNELL (*Greek Hero Cult and the Ideas of Immortality*, Oxford 1970<sup>2</sup> [1921], p. 120) che nota come lo stesso Omero nel momento in cui parla di Eracle che nell'isola genera Tessalo riconnette l'eroe alla Tessaglia.

<sup>65</sup> *St. Byz. s.v. Kos*.

figlio di Triopas<sup>66</sup>. A noi, dunque, interessa sottolineare la contrapposizione esistente nelle tradizioni prese in considerazione tra l'elemento 'indigeno' acheo-tessalico (Merope, Euripilo) e l'elemento eraclide-dorico. Se da un lato tale Merope mette in primo piano la realtà indigena, va pure sottolineato che in alcune fonti egli è legato a Triopas/Triops: in definitiva si tratta di un personaggio 'alternativo' ad Herakles (in quanto appartenente ad un'età precedente) sia quando è *genenès*, sia quando fa parte della famiglia di Triopas.

Sulla realtà tessalico/eolica rappresentata, come abbiamo visto da Triopas e a cui si ricollega Merope, è bene aggiungere alcuni aspetti. Essa, infatti, risulta attiva anche quando le fonti parlano di un Doro, eroe eponimo e padre di Tektamos, colonizzatore di Creta: si tratta di un passo di Diodoro IV 60, 2. Tale testimonianza risulta di particolare importanza per il nostro discorso in relazione ai seguenti punti:

1. Tektamos viene qui indicato quale figlio di Doro, figlio a sua volta di Hellen; si tratta del colonizzatore di Creta.
2. Al seguito di tale Tektamos, troviamo Eoli e Pelasgi.
3. In un altro punto del suo racconto Diodoro ci dice che quella di Tektamos fu la terza colonizzazione di Creta, precedente a quella avvenuta all'epoca della discesa degli Eraclidi (Diod. V 80, 2-4).

Tralasciando le tradizioni di fondazione di Creta, appare rilevante come la ricerca di un filone mitico precedente agli Eraclidi rechi alla creazione di un personaggio quale Tektamos non solo guida di Pelasgi ed Eoli, ma soprattutto figlio di Doro<sup>67</sup>.

### *Alicarnasso e le tradizioni della Pentapoli*

Una possibile chiave di interpretazione di tali tradizioni può essere offerta dalla lettura di un passo di Erodoto.

Hdt. I 144: I Dori della Pentapoli, prima detta Esapoli, ma era la stessa, stanno bene attenti a che nessuno dei Dori confinanti sia accolto nel santuario triopico, ma esclusero anche dalla partecipazione coloro che si erano resi responsabili di atti illegali nei confronti del santuario. Infatti, in antico nei giochi di Apollo Triopio per i vincitori assegnarono tripodi di bronzo, e era stabilito che chi li ricevesse non li portasse via dal santuario, ma li dedicatesse al dio. Un tale di Alicarnasso, di nome Agasicles, dopo aver vinto non si curò della regola, ma portatosi il tripode a casa lo appese. Per questo motivo le cinque città, Lindo, Ialiso, Camiro, Cos e Cnido, esclusero dalla partecipazione al santuario la sesta città, Alicarnasso.

Dal passo di Erodoto apprendiamo che in origine esisteva l'Esapoli dorica delle comunità d'Asia; che tali Dori del santuario di Apollo Triopio ci tenevano a

<sup>66</sup> St. Byz. s.v. *Merops*.

<sup>67</sup> Già Omero parlava di un'isola abitata da Achei, Etecretesi, Cidoni (*Od.* XIX 175-177). Sulle tradizioni di stampo «greco-dorico di provenienza tessalica» utilizzate per precisi scopi politici, vd. E. Federico, 'ΕΤΕΟΚΡΗΤΙΚΑ ΠΡΑΙΣΙΑ Un frammento di storiografia eteocretese (Erodoto VII 169-171)', *RAL* s. 9, v. 10, 1999, pp. 214-215.

impedire che altri Dori vicini entrassero ‘illecitamente’ nell’unione; di questa tendenza all’‘esclusività’ ne fece le spese Alicarnasso che prima faceva parte dell’Esapoli, ma in un secondo momento ne fu esclusa.

Risulta allora un punto fondamentale del nostro discorso riscontrare se anche per Alicarnasso sia attiva la ‘doppia copertura mitica’ (versione acheo-eracleide/ versione dorico-eracleide). Testimone per noi privilegiato è ovviamente Erodoto che da tale città proveniva: ebbene, a stare al suo resoconto Alicarnasso era dorica, colonia di Trezene<sup>68</sup>. In effetti, il resto della tradizione presenta un’oscillazione preziosa per il nostro discorso. Se, infatti, Callimaco segue Erodoto nel considerare Alicarnasso dorica in quanto cita la tribù dei Dimani<sup>69</sup>, altri autori ritengono che la Trezene che invia i coloni sia la città ancora non occupata dai Dori<sup>70</sup>. Poco chiaro<sup>71</sup> è Pausania secondo cui Trezene fu fondata da Pitteo, nonno di Teseo, (il cui figlio Demofonte era contemporaneo degli Eraclidi<sup>72</sup>) e che la colonizzazione di Alicarnasso avvenne molti anni dopo il sorgere di Trezene<sup>73</sup>. Ma è interessante soprattutto la testimonianza di Strabone che in VIII 6, 14, C. 374 parla di Trezene predorica come madre patria, in XIV 2, 6, C 653 di Trezene dorica<sup>74</sup>.

In definitiva è proprio questa oscillazione a segnalare che esiste un problema e che c’è un tentativo nella tradizione di ‘normalizzare’ una situazione alla stregua delle altre comunità della Doride d’Asia.

### *Conclusioni*

Siamo partiti dall’analisi delle tradizioni di fondazione di Rodi rilevando, nel corso del nostro ragionamento, come all’interno della versione panrodia sia possibile evidenziare istanze locali. Il quadro si è andato via via complicando, ragion per cui riteniamo opportuno presentare, in sede di conclusioni, una serie di domande intorno a cui concentrare la nostra attenzione.

1. Perché Ialiso con gli Eratidi/Diagoridi – senza obliterare il filone eracleide – insiste sulla tradizione acheo-eracleide?
2. Quale reale motivo spinge Rodi e le altre comunità della Pentapoli all’elaborazione di una doppia copertura mitica (tradizione acheo-eracleide/ tradizione dorico-eracleide)?

Sui due punti crediamo di poter avanzare le seguenti risposte:

1. La ricerca di un collegamento mitico con il filone acheo-eracleide vede particolarmente attivi gli Eratidi/Diagoridi di Ialiso: essi vantano discendenza dal messenio Aristomene nonché – come precisa Pindaro – da He-

<sup>68</sup> Hdt. VII 99, 3. Cfr. anche II 178, 2. Sui rapporti tra Trezene e Alicarnasso, cfr. l’iscrizione IG IV<sup>1</sup> 750 l. 26 ss. del 287 a.C. circa che attesta la *suggeneia* tra le due città (D. MUSTI, ‘Sull’idea di συγγένεια in iscrizioni greche’, *ASNP* 32, 1963, p. 233).

<sup>69</sup> Call. fr. 703 Pfeiffer (= St. Byz. s.v. *Alikarnassos*).

<sup>70</sup> Strab. VIII 6, 14, C. 374; Paus. II 30, 9.

<sup>71</sup> T. RAFFAELLI, ‘Sulle origini di Iaso e di Alicarnasso’, *Ostraka* 4, 1994, p. 311.

<sup>72</sup> Cfr. Eur. *Heracl.* passim.

<sup>73</sup> Cfr. CASSOLA 1957, p. 22 n.19.

<sup>74</sup> M. GAMBERALE, ‘Ricerche sul γένος degli Asclepiadi’, *RAL* 33, 1978, 85 n. 15 nega che si possa intendere Strab. VIII 6, 14 C 374 come prova che Trezene madre patria sia predorica.

rakles tramite Eratos. Si tratta, in definitiva, della valorizzazione 'comune' delle più antiche radici rodie da parte di una famiglia politicamente impegnata alla realizzazione di un'unità tra le tre comunità dell'isole, politica che vedrà la sua conclusione nel sincismo del 411-407 quando emergerà come divinità poliade Helios<sup>75</sup>.

2. *a.* L'aggancio con una cronologia precedente i Dori consente di recuperare una priorità rispetto alla migrazione ionica e eolica permettendo anche a Cnido (non menzionata da Omero a differenza di Rodi e Cos) di poter vantare un'origine antica.
- b.* Abbiamo visto come sia probabile che il filone acheo-eraclide costituisca in seno alla federazione dorica d'Asia un fattore escludente per Alicarnasso, comunità che viene privata della partecipazione all'Esapoli dorica.
- c.* È ipotizzabile una funzionalità della doppia copertura mitica già per l'esperienza di conquista in Occidente di Pentatlo di Cnido (intorno al 580 a.C.)<sup>76</sup>: Diod. V 9, 2 ci dice che il personaggio è discendente tramite Ippote di Herakles; dopo aver tentato di conquistare l'area intorno Lilibeo, trova sistemazione presso gli Eoli di Lipari. Se la discendenza da Herakles tornava utile in chiave di legittimazione quando si tratta di metter tenda in Sicilia, allo stesso modo l'aggancio con la stirpe eolica effettuato con l'inserimento del nome Ippote<sup>77</sup> permetteva di 'dialogare' meglio con i Liparesi.

*Nota presentata dal socio corrispondente LUISA BREGLIA  
nella tornata del 5 marzo 2008*

<sup>75</sup> PUGLIESE CARRATELLI 1976 [1951], pp. 449-450; ANGELI BERNARDINI 1983, p. 185; PAPACHRISTODOLOU 1992, p. 260; GABRIELSEN 2000, p. 182; DIGNAS 2003, pp. 37-38; HORNBLLOWER 2004, p. 132; CAIRNS 2005, p. 81.

<sup>76</sup> Sulla questione, MALKIN 1994, pp. 211-212 con bibliografia.

<sup>77</sup> Vd. da ultimo, I. BRANCACCIO, 'Aioleis, Aiolos, Aiolidai: ampiezza di una tradizione', in *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, a cura di A. MELE, M.L. NAPOLITANO, A. VISCONTI, Napoli 2005, p. 49.

## ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- ANGELI BERNARDINI 1983 = P. ANGELI BERNARDINI, *Mito e attualità nelle odi di Pindaro. La Nemea 4, l'Olimpica 9, l'Olimpica 7*, Roma 1983.
- BABELON 1907 = E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, I, Paris 1907.
- BRESSON 1979 = A. BRESSON, *Mythe et contradiction. Analyse de la VII<sup>e</sup> Olympique de Pindare*, Paris 1979.
- CAHN 1970 = H.A. CAHN, *Die Münzen des Sechsten und des Fünften Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1970.
- CAIRNS 2005 = F. CAIRNS, 'Pindar, *Olympian 7*: Rhodes, Athens, and the Diagorids', *Eikasmos* 16, 2005, pp. 63-91.
- CASSOLA 1957 = F. CASSOLA, *La Ionia nel mondo miceneo*, Napoli 1957.
- COLDSTREAM 1969 = J.N. COLDSTREAM, 'The Phoenicians of Ialysos', *BICS* 16, 1969, pp. 1-8.
- CORDANO 1974 = F. CORDANO, 'ΡΟΔΟΣ prima del sinecismo e ΡΟΔΙΟΙ fondatori prima di colonie', *PP* 29, 1974, pp. 179-182.
- CRAIK 1980 = E.M. CRAIK, *The Dorian Aegean*, London 1980.
- DIGNAS = B. DIGNAS, 'Rhodian Priest after the Synoecism', *AncSoc* 33, 2003, pp. 35-53.
- GABRIELSEN 2000 = V. GABRIELSEN, 'The Synoikized Polis of Rhodes', in *Polis & Politics. Studies in Ancient Greek History presented to Morgens Herman Hansen on his Sixtieth Birthday*, Copenhagen 2000, pp. 177-205.
- HEAD 1967<sup>2</sup> (1911) = B.V. HEAD, *Historia Numorum. A Manual of Greek Numismatics*, Chicago 1967<sup>2</sup> (1911).
- HORNBLOWER 2004 = S. HORNBLOWER, *Thucydides and Pindar. Historical Narrative and World of Epinikian Poetry*, Oxford 2004.
- MALKIN 1994 = I. MALKIN, *Myth and Territory in the Spartan Mediterranean*, Cambridge 1994.
- MOGGI 1976 = M. MOGGI, *I sinecismi interstatali greci. I. Dalle origini al 338 a.C.*, Pisa 1976.
- MOMIGLIANO 1936 = A. MOMIGLIANO, 'Note sulla storia di Rodi', *RFIC* 14, 1936, pp. 49-63.
- MORELLI 1959 = D. MORELLI, *I culti in Rodi*, *SCO* 8, Pisa 1959.
- MUSTI 1991<sup>2</sup> [1985] = D. MUSTI, 'Continuità e discontinuità tra Achei e Dori nelle tradizioni storiche', in *Le origini dei Greci. Dori e mondo egeo*, Roma-Bari 1991<sup>2</sup> [1985], pp. 37-71.
- PAPACHRISTODOLOU = I. PAPACHRISTODOLOU, 'Culti e santuari di Rodi', in *La Magna Grecia e i grandi santuari della Madrepatria*, Atti Taranto 31, Napoli 1992.
- PICCIRILLI 1975 = ΜΕΓΑΠΙΚΑ. *Testimonianze e frammenti*, a cura di L. PICCIRILLI, Pisa 1975.
- PUGLIESE CARRATELLI 1976 [1951] = G. PUGLIESE CARRATELLI, 'La formazione dello stato rodio', in Id., *Scritti sul mondo antico. Europa e Asia. Espansione coloniale. Ideologie e istituzioni politiche e religiose*, Napoli 1976, pp. 444-459 [rist. dell'art. apparso in *SCO* 1, 1951, pp. 77-88].
- ROBERTSON 1984 = N. ROBERTSON, 'The Ritual Background of the Erysichthon Story', *AJPh* 105, 1984, pp. 369-408.
- SHERWIN-WHITE 1978 = S.M. SHERWIN-WHITE, *Ancient Cos. An Historical Study from the Dorian Settlement to the Imperial Period*, Göttingen 1978.

## APPENDICE DELLE FONTI

T. 1. Diod. V 55-59 = Zeno *FGrHist* 523 F 1*I primi abitanti: i Telchini*

(5, 55, 1) Τὴν δὲ νῆσον τὴν ὀνομαζομένην Ῥόδον πρῶτοι κατόκησαν οἱ προσαγορευόμενοι Τελχίνες· οὗτοι δ' ἦσαν υἱοὶ μὲν Θαλάττης, ὡς ὁ μῦθος παραδέδωκε, μυθολογούνται δὲ μετὰ Καφείρας τῆς Ὠκεανοῦ θυγατρὸς ἐκθρέψαι Ποσειδῶνα, Ῥέας αὐτοῖς παρακαταθεμένης τὸ βρέφος. (5, 55, 2) γενέσθαι δ' αὐτοὺς καὶ τεχνῶν τινῶν εὐρετὰς καὶ ἄλλων τῶν χρησίμων εἰς τὸν βίον τῶν ἀνθρώπων εἰσηγητάς· ἀγάλαμά τε θεῶν πρῶτοι κατασκευάσαι λέγονται, καὶ τινὰ τῶν ἀρχαίων ἀφιδρυμάτων ἀπ' ἐκείνων ἐπωνομάσθαι· παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἦραν καὶ Νύμφας Τελχινίας, παρὰ δὲ Καμειρεῦσιν Ἦραν Τελχινίαν. (5, 55, 3) λέγονται δ' οὗτοι καὶ γόητες γινόμεναι καὶ παράγειν ὅτε βούλοιντο νέφη τε καὶ ὄμβρους καὶ χαλάζας, ὁμοίως δὲ καὶ χιόνα ἐφέλκεσθαι· ταῦτα δὲ καθάπερ καὶ τοὺς μάγους ποιεῖν ἱστοροῦσιν. ἀλλάττεσθαι δὲ καὶ τὰς ἰδίας μορφάς, καὶ εἶναι φθονεροὺς ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῶν τεχνῶν. (5, 55, 4) Ποσειδῶνα δὲ ἀνδρωθέντα ἐραστῆναι Ἀλίας τῆς τῶν Τελχίνων ἀδελφῆς, καὶ μιχθέντα [ταύτῃ] γεννησάμενος παῖδας ἐξ μὲν ἄρρενας, μίαν δὲ θυγατέρα Ῥόδον, ἀφ' ἧς τὴν νῆσον ὀνομασθῆναι. (5, 55, 5) γενέσθαι δὲ κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον ἐν τοῖς πρὸς ἕω μέρεσι τῆς νήσου τοὺς κληθέντας γίγαντας· ὅτε δὴ καὶ Ζεὺς λέγεται καταπεπολεμηκῶς Τιτάνας ἐραστῆναι μιᾷς τῶν νυμφῶν Ἰμαλίας ὀνομαζομένης, καὶ τρεῖς ἐξ αὐτῆς τεκνώσαι παῖδας, Σπάρταϊον, Κρόνιον, Κύτον. (5, 55, 6) κατὰ δὲ τὴν τούτων ἡλικίαν φασὶν Ἀφροδίτην ἐκ Κυθήρων κομιζομένην εἰς Κύπρον καὶ προσομιζομένην τῇ νήσῳ κωλυθῆναι ὑπὸ τῶν Ποσειδῶνος υἱῶν, ὄντων ὑπερηφάνων καὶ ὕβριστῶν· τῆς δὲ θεοῦ διὰ τὴν ὄργην ἐμβαλούσης αὐτοῖς μανίαν, μιγῆναι αὐτοὺς βία τῇ μητρὶ καὶ πολλὰ κακὰ δρᾶν τοὺς ἐγχωρίους. (5, 55, 7) Ποσειδῶνα δὲ τὸ γεγονὸς αἰσθόμενον τοὺς υἱοὺς κρύψαι κατὰ γῆς διὰ τὴν πεπραγμένην αἰσχύνην, οὓς κληθῆναι προσηφούς δαίμονας· Ἀλίαν δὲ ῥίψασαν ἑαυτὴν εἰς τὴν θάλατταν Λευκοθέαν ὀνομασθῆναι καὶ τιμῆς ἀθανάτου τυχεῖν παρὰ τοῖς ἐγχωρίοις.

(5, 55, 1) I primi che abitarono l'isola chiamata Rodi furono i cosiddetti Telchini; questi erano figli di Thalassa, come il mito ha tramandato, e si dice che abbiano allevato Poseidone con Kapheira, figlia di Oceano, dal momento che ad essi Rea aveva lasciato l'infante. (5, 55, 2) Si dice anche che essi siano stati inventori di alcune arti e abbiano introdotto altre cose utili alla vita degli uomini. Si narra che essi per primi abbiano realizzato statue di dei e che alcune antiche immagini abbiano preso il nome da loro: infatti, presso i Lindi Apollo è detto Telchinio, presso i Ialissii Era e le Ninfe sono dette Telchinie, presso gli abitanti di Camiro Era Telchinia. (5, 55, 3) Si dice che questi siano stati anche maghi e che quando volevano richiamavano i nubi, le piogge e le grandinate, e ugualmente provocavano la neve; testimoniano che essi facessero tutto ciò come anche i maghi. Essi mutavano anche le proprie forme ed erano terribili nell'insegnare le arti. (5, 55, 4) Poseidone una volta divenuto adulto si innamorò di Halia, sorella dei Telchini e unitosi con lei generò sei figli maschi e un'unica figlia, Rhodos, dalla quale l'isola prese il nome. (5, 55, 5) In questo periodo nelle parti orientali dell'isola nacquero i cosiddetti Giganti; quando Zeus combattè contro i Titani, si innamorò di una delle ninfe, detta Himaia, e da lei nacquero tre figli, Spartaioi, Cronioi, Kyros. (5, 55, 6) In questa età dicono che Afrodite, dirigendosi da Citera a Cipro e cercando di approdare nell'isola, fu ostacolata dai figli di Poseidone che erano tracotanti e insolenti: adiratasi, la dea scagliò contro di loro la follia ed essi con violenza si unirono alla madre e commisero molte azioni turpi contro gli indigeni. (5, 55, 7)

Poseidone, una volta venuto a sapere cosa era accaduto, nascose sotto terra i figli a causa della vergogna commessa, ed essi furono detti demoni d'oriente. Halia, gettatasi in mare, fu detta Leucothea e ottenne in sorte onori divini presso gli indigeni.

### *Helios e l'isola di Rodi*

(5, 56, 1) χρόνῳ δ' ὕστερον προαισθημένους τοὺς Τελχίνας τὸν μέλλοντα γίνεσθαι κατακλυσμὸν ἐκλίπειν τὴν νῆσον καὶ διασπαρῆναι. Λύκον δ' ἐκ τούτων παραγενόμενον εἰς τὴν Λυκίαν Ἀπόλλωνος Λυκίου ἱερὸν (5, 56, 2) ἰδρύσασθαι παρὰ τὸν Ξάνθον ποταμὸν. τοῦ δὲ κατακλυσμοῦ γενομένου τοὺς μὲν ἄλλους διαφθαρῆναι, τῆς δὲ νήσου διὰ τὴν ἐπομβρινὰ ἐπιπολασάντων τῶν ὑγρῶν λιμνάσαι τοὺς ἐπιπέδους τόπους, ὀλίγους δ' εἰς τὰ μετέωρα τῆς νήσου συμφυγόντας διασωθῆναι· ἐν οἷς ὑπάρχειν καὶ τοὺς Διὸς παῖδας. (5, 56, 3) Ἥλιον δὲ κατὰ μὲν τὸν μῦθον ἐρασθέντα τῆς Ῥόδου τὴν τε νῆσον ἀπ' αὐτῆς ὀνομάσαι Ῥόδον καὶ τὸ ἐπιπολάζον ὕδωρ ἀφανίσει· ὁ δ' ἀληθῆς λόγος ὅτι κατὰ τὴν ἐξ ἀρχῆς σύστασιν τῆς νήσου πηλώδους οὐσῆς ἔτι καὶ μαλακῆς, τὸν ἥλιον ἀναξηράναντα τὴν πολλὴν ὑγρότητα ζωογονῆσαι τὴν γῆν, καὶ γενέσθαι τοὺς κληθέντας ἀπ' αὐτοῦ Ἡλιάδας, ἑπτὰ τὸν ἀριθμὸν, καὶ [τοὺς] ἄλλους ὁμοίως λαοὺς αὐτόχθονας. (5, 56, 4) ἀκολούθως δὲ τούτοις νομισθῆναι τὴν νῆσον ἱερὰν Ἡλίου καὶ τοὺς μετὰ ταῦτα γενομένους Ῥοδίουσιν διατελέσαι περιττότερον τῶν ἄλλων θεῶν τιμῶντας τὸν Ἥλιον ὡς ἀρχηγὸν τοῦ γένους αὐτῶν. (5, 56, 5) εἶναι δὲ τοὺς ἑπτὰ υἱοὺς Ὅχιμον, Κέρκαφον, Μάκαρα, Ἀκτίνα, Τενάγην, Τριόπαν, Κάνδαλον, θυγατέρα δὲ μίαν, Ἡλεκτρύωνην, ἣν ἔτι παρθένον οὖσαν μεταλλάξαι τὸν βίον καὶ τιμῶν τυχεῖν παρὰ Ῥοδίοις ἡρωικῶν ἀνδρῶνθεῖσι δὲ τοῖς Ἡλιάδαισιν εἰπεῖν τὸν Ἥλιον, ὅτι οἵτινες ἂν Ἀθηναῖα θυύσωσι πρῶτοι, παρ' ἑαυτοῖς ἔξουσι τὴν θεὸν· τὸ δ' αὐτὸ λέγεται διασαφῆσαι τοῖς τὴν Ἀττικὴν κατοικοῦσι. (5, 56, 6) διὸ καὶ φασι τοὺς μὲν Ἡλιάδας διὰ τὴν σπουδὴν ἐπιλαθομένους ἐνεγκεῖν πῦρ ἐπιθεῖναι τὰ θύματα, τὸν δὲ τότε βασιλεύοντα τῶν Ἀθηναίων Κέκροπα ἐπὶ τοῦ πυρὸς θυῦσαι ὕστερον. (5, 56, 7) διόπερ φασι διαμένειν μέχρι τοῦ νῦν τὸ κατὰ τὴν θυσίαν ἴδιον ἐν τῇ Ῥόδῳ, καὶ τὴν θεὸν ἐν αὐτῇ καθιδρῦσθαι. περὶ μὲν οὖν τῶν ἀρχαιολογουμένων παρὰ Ῥοδίοις οὕτω τινὲς μυθολογοῦσιν· ἐν οἷς ἔστι καὶ Ζήνων ὁ τὰ περὶ ταύτης συνταξάμενος.

(5, 56, 1) Tempo dopo i Telchini venuti a sapere in anticipo che si stava per verificare un'inondazione, abbandonarono l'isola e si dispersero. Di essi Lykos, raggiunta la Licia, fondò il tempio di Apollo Licio presso il fiume Xanthos. Una volta verificatasi l'inondazione, gli altri perirono, i luoghi pianeggianti dell'isola a causa delle abbondanti piogge ed essendoci tanta acqua divennero paludosi, pochi fuggiti sulle vette dell'isola si salvarono; tra questi vi erano anche i figli di Zeus. (5, 56, 3) Secondo il mito Helios si innamorò di Rhodos e chiamò l'isola da lei Rhodos e l'acqua che era abbondante scomparve: la verità è che in conformità alla sua recente formazione l'isola era ancora fangosa e molle e allora il sole avendo asciugato la tanta umidità rese rigogliosa la terra, e nacquero così da lui i cosiddetti Heliadi, sette di numero e gli altri popoli autoctoni. (5, 56, 4) Conseguentemente a tutto ciò l'isola fu considerata sacra ad Helios e i Rodii che vennero dopo lo venerarono con più cura rispetto agli altri dei, considerandolo come l'archegeta della loro stirpe. (5, 56, 5) Sette erano i figli Ochimos, Kerkaphos, Makar, Aktin, Tenage, Triopa, Kandalos, un'unica figlia, Helektryon, che quand'era ancora fanciulla passò a miglior vita e ottenne presso i Rodii onori eroici. A questi divenuti adulti Helios disse che coloro che per primi avessero sacrificato ad Atena, avrebbero avuto la dea presso di loro: si dice che lo stesso sia stato rivelato a coloro che abitano l'Attica. (5, 56, 6) Per questo dicono che gli Heliadi avendo dimenticato di portare il fuoco per la fretta compirono i sacrifici, mentre l'allora re di Atene Cecrope sacrificò in un secondo momento ma con il fuoco. (5, 56, 7) Si dice pertanto che duri fino ad oggi a Rodi la peculiare pratica sacrificale, e che la dea qui si sia



stabilita. Riguardo gli antichi racconti così alcuni narrano e tra questi c'è Zenone che ha composto le storie su Rodi.

### *Gli Heliadi e i tre eponimi*

(5, 57, 1) οἱ δ' Ἡλιάδαι διάφοροι γενηθέντες τῶν ἄλλων ἐν παιδείᾳ διήνεγκαν καὶ μάλιστα ἐν ἀστρολογίᾳ. εἰσηγήσαντο δὲ καὶ περὶ τῆς ναυτιλίας πολλὰ καὶ τὰ περὶ τὰς ὥρας διέταξαν. (5, 57, 2) εὐφυέστατος δὲ τῶν γενόμενος Τενάγης ὑπὸ τῶν ἀδελφῶν διὰ φθόνου ἀνηρέθη· γνωσθείσης δὲ τῆς ἐπιβουλῆς οἱ μετασχόντες τοῦ φόνου πάντες ἔφυγον. τούτων δὲ Μάκαρ μὲν εἰς Λέσβον ἀφίκετο, Κάνδαλος δὲ εἰς τὴν Κῶ· Ἀκτίς δ' εἰς Αἴγυπτον ἀπάρας ἔκτισε τὴν Ἡλιούπολιν ὀνομαζομένην, ἀπὸ τοῦ πατρὸς θέμενος τὴν προσηγορίαν· οἱ δ' Αἰγύπτιοι ἔμαθον παρ' αὐτοῦ τὰ περὶ τὴν ἀστρολογίαν θεωρήματα. (5, 57, 3) ὕστερον δὲ παρὰ τοῖς Ἑλλήσι γενομένου κατακλυσμοῦ, καὶ διὰ τὴν ἐπομβρίαν τῶν πλείστων ἀνθρώπων ἀπολομένων, ὁμοίως τούτοις καὶ τὰ διὰ (5, 57, 4) τῶν γραμμάτων ὑπομήματα συνέβη φθαρῆναι· δι' ἣν αἰτίαν οἱ Αἰγύπτιοι καιρὸν εὐθετον λαβόντες ἐξειδιοποίησαντο τὰ περὶ τῆς ἀστρολογίας, καὶ τῶν Ἑλλήνων διὰ τὴν ἄγνοιαν μηκέτι τῶν γραμμάτων ἀντιποιομένων ἐνίσχυσεν, ὡς αὐτοὶ πρῶτὸν τὴν τῶν (5, 57, 5) ἄστρον εὔρεσιν ἐποίησαντο. ὁμοίως δὲ καὶ Ἀθηναῖοι κτίσαντες ἐν Αἰγύπτῳ πόλιν τὴν ὀνομαζομένην Σάιν, τῆς ὁμοίας ἔτυχον ἀγνοίας διὰ τὸν κατακλυσμόν. δι' ἧς αἰτίας πολλαῖς ὕστερον γενεαῖς Κάδμος ὁ Ἀγήνορος ἐκ τῆς Φοινίκης πρῶτος ὑπελήφθη κοίμῃσι γράμματα εἰς τὴν Ἑλλάδα· καὶ ἀπ' ἐκείνου τὸ λοιπὸν οἱ Ἕλληνες ἔδοξαν αἰεὶ τι προσευρίσκειν περὶ τῶν γραμμάτων, κοινῆς τινος ἀγνοίας κατεχοῦσης τοὺς Ἕλληνας. (5, 57, 6) Τριόπας δὲ πλεύσας εἰς τὴν Καρίαν κατέσχεν ἀκρωτήριον τὸ ἀπ' ἐκείνου Τριόπιον κληθέν. οἱ δὲ λοιποὶ τοῦ Ἡλίου παῖδες διὰ τὸ μὴ μετασχεῖν τοῦ φόνου κατέμειναν ἐν τῇ Ῥόδῳ, καὶ κατόκησαν ἐν τῇ Ἰαλυσίᾳ κτίσαντες πόλιν Ἀχαιάν. (5, 57, 7) ὧν ὁ πρεσβύτερος Ὀχιμος βασιλεύων ἔγημε μίαν τῶν ἐγχωρίων Νυμφῶν Ἠγητορίαν, ἐξ ἧς ἐγέννησε θυγατέρα Κυδίππην τὴν μετὰ ταῦτα Κυρβίαν μετονομασθεῖσαν· ἦν γήμας Κέρκαφος ἀδελφὸς διεδέξατο τὴν βασιλείαν. (5, 57, 8) μετὰ δὲ τὴν τούτου τελευτὴν διεδέξαντο τὴν ἀρχὴν υἱοὶ τρεῖς, Λίνδος, Ἰάλυσος, Κάμειρος· ἐπὶ δὲ τούτων γενομένης μεγάλης πλημυρίδος, ἐπικλυσθεῖσα ἡ Κύρβη ἔρημος ἐγένετο, αὐτοὶ δὲ διείλοντο τὴν χώραν, καὶ ἕκαστος ἑαυτοῦ πόλιν ὁμώνυμον ἔκτισε.

(5, 57, 1) I figli di Helios essendosi distinti dagli altri in cultura si distinsero ancora di più nel campo astronomico. Introdussero molte cose nuove riguardo la navigazione e imposero la divisione in ore del giorno. (5, 57, 2) Essendo quello maggiormente dotato per invidia fu ucciso dai fratelli; una volta venutosi a scoprire l'intrigo, tutti i partecipanti all'omicidio fuggirono. Di essi, Macar giunse a Lesbo, Kandalos a Cos; Aktis avendo fatto vela verso l'Egitto fondò quella che fu detta Heliopolis, avendovi posto il nome dal padre; gli Egizi appresero da lui gli insegnamenti sull'astronomia. (5, 57, 3) Verificatosi in seguito presso gli Elleni un cataclisma, ed essendo morti la maggior parte degli uomini per le acque, accadde che andasse perduto anche il ricordo delle lettere; per questo motivo gli Egizi avendo colto la favorevole occasione si appropriarono delle teorie sull'astronomia, e dal momento che gli Elleni per ignoranza non rivendicavano più la dottrina della scrittura, prese forza l'idea che gli Egizi per primi avessero scoperti gli astri. Ugualmente gli Ateniesi pur avendo fondato una città in Egitto detta Sais, furono colti dalla stessa ignoranza a causa del diluvio. Per questi motivi dopo molte generazioni Cadmo, figlio di Agenor, fu considerato il primo a portare dalla Fenicia le lettere in Grecia; e dall'epoca di Cadmo in poi i Greci appresero di aver introdotto qualcosa riguardo le lettere, avendo colpito i Greci una comune ignoranza. (5, 57, 6) Triopas avendo preso il mare verso la Caria, sbarcò sul promontorio che da lui fu detto Triopion. I restanti figli di Helios, dal momento che non avevano preso parte all'omicidio, rimasero a Rodi, e abitarono nell'area di Ialiso avendo fondato una città, Achea. (5, 57, 7) Di essi era sovrano il più anziano, Ochimos; egli prese in

moglie una delle Ninfe del luogo, Hegetoria; da lei nacque una figlia, Kydippe che cambiò nome dopo questi avvenimenti in Kyrbia; Kerkaphos fratello di Ochimos la prese in moglie e ereditò il potere. (5, 57, 8) dopo la sua morte ereditarono il potere i suoi tre figli: Lindo, Ialiso, Kameiros; sotto di questi ci fu un grande diluvio e Kyrba sommersa rimase spopolata, essi si divisero la regione e ognuno di loro fondò una città a cui diede il proprio nome.

*Si succedono: Danao, Cadmo e Phorbas*

(5, 58, 1). κατὰ δὲ τούτους τοὺς χρόνους Δαναὸς ἔφυγεν ἐξ Αἰγύπτου μετὰ τῶν θυγατέρων· καταπλεύσας δὲ τῆς Ῥοδίας εἰς Λίνδον καὶ προσδεχθεὶς ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων, ἰδρύσατο τῆς Ἀθηνᾶς ἱερὸν καὶ τὸ ἄγαλμα τῆς θεοῦ καθιέρωσε. τῶν δὲ τοῦ Δαναοῦ θυγατέρων τρεῖς ἐτελεύτησαν κατὰ τὴν ἐπιδημίαν τὴν ἐν τῇ Λίνδῳ, αἱ δ' ἄλλαι μετὰ τοῦ πατρὸς Δαναοῦ εἰς Ἄργος ἐξέπλευσαν. (5, 58, 2) μικρὸν δ' ὕστερον τούτων τῶν χρόνων Κάδμος ὁ Ἀγήνορος, ἀπεσταλμένος ὑπὸ τοῦ βασιλέως κατὰ ζήτησιν τῆς Εὐρώπης, κατέπλευσεν εἰς τὴν Ῥοδίαν· κειμασμένος δ' ἰσχυρῶς κατὰ τὸν πλοῦν καὶ πεποιημένος εὐχὰς ἰδρύσασθαι Ποσειδῶνος ἱερὸν, διασθθεὶς ἰδρύσατο κατὰ τὴν νῆσον τοῦ θεοῦ τούτου τέμενος καὶ τῶν Φοινίκων ἀπέλιπέ τινας τοὺς ἐπιμελησομένους. οὗτοι δὲ καταμιγνέτες Ἰαλυσίοις διετέλεσαν συμπολιτευόμενοι τούτοις· ἐξ ὧν φασὶ τοὺς ἱερεῖς κατὰ γένος διαδέχεσθαι τὰς ἱερωσύνας. (5, 58, 3) ὁ δ' οὖν Κάδμος καὶ τὴν Λινδίαν Ἀθηνᾶν ἐτίμησεν ἀναθήμασιν, ἐν οἷς ἦν χαλκοῦς λέβης ἀξίλογος κατεσκευασμένος εἰς τὸν ἀρχαῖον ρυθμόν· οὗτος δ' εἶχεν ἐπιγραφὴν Φοινικικοῖς γράμμασιν, ἧ φασὶ πρῶτον ἐκ Φοινίκης εἰς τὴν Ἑλλάδα κομισθῆναι. (5, 58, 4) μετὰ δὲ ταῦτα τῆς Ῥοδίας γῆς ἀνεΐσης ὄφεις ὑπερμεγέθεις συνέβη πολλοὺς τῶν ἐγχωρίων ὑπὸ τῶν ὄφεων διαφθαρῆναι· διόπερ οἱ περιλειφθέντες ἔπεμψαν εἰς Δῆλον τοὺς ἐπερωτήσοντας τὸν θεὸν περὶ τῆς τῶν κακῶν ἀπαλλαγῆς. (5, 58, 5) τοῦ δ' Ἀπόλλωνος προστάξαντος αὐτοῖς παραλαβεῖν Φόρβαντα μετὰ τῶν συνακολουθούντων αὐτῶ, καὶ μετὰ τούτων κατοικεῖν τὴν Ῥόδον· οὗτος δ' ἦν υἱὸς μὲν Λαπίθου, διέτριβε δὲ περὶ Θεταλίαν μετὰ πλειόνων, ζητῶν χώραν εἰς κατοίκησιν· τῶν δὲ Ῥοδίων μεταπεμψαμένων αὐτὸν κατὰ τὴν μαντείαν καὶ μεταδόντων τῆς χώρας, ὁ μὲν Φόρβας ἀνεΐλε τοὺς ὄφεις, καὶ τὴν νῆσον ἐλευθέρωσας τοῦ φόβου, κατόκησεν ἐν τῇ Ῥοδίᾳ, γενόμενος δὲ καὶ ἄλλα ἀνὴρ ἀγαθὸς ἔσχε τιμὰς ἠρωικάς μετὰ τὴν τελευτήν.

(5, 58, 1) In questi tempi Danao fuggì dall'Egitto con le figlie; avendo fatto vela verso Lindo, città di Rodi, e accolto dagli abitanti, costruì il tempio di Atena e vi consacrò la statua della dea. Delle figlie di Danao tre morirono durante la loro permanenza a Lindo, le altre presero il mare verso Argo insieme con il padre. (5, 58, 2) Poco dopo questi tempi Cadmo, figlio di Agenor, mandato dal re alla ricerca di Europa, navigò verso l'isola di Rodi; coinvolto in una terribile tempesta durante la navigazione e avendo fatto voto di costruire un tempio in onore di Poseidone, una volta salvatosi innalzò nell'isola un santuario per questo dio e vi lasciò alcuni Fenici perché se ne occupassero. Questi unitisi agli abitanti di Ialiso finirono per vivere come cittadini insieme con essi; dicono che da essi i sacerdoti ereditino per stirpe i sacerdozi. (5, 58, 3) Cadmo dunque onorò Atena Lindia con dediche tra le quali un lebete di bronzo degno di lode realizzato secondo la tecnica antica; esso recava un'iscrizione in lettere fenicie che dicono che in origine furono condotte dalla Fenicia in Ellade. (5, 58, 4) Dopo questi avvenimenti quando la terra di Rodi produsse serpenti di dimensioni gigantesche accadde che molti degli abitanti fossero uccisi dai serpenti; per questo motivo coloro che si erano salvati mandarono a Delo qualcuno che interrogasse il dio riguardo il modo di allontanare il male. (5, 58, 5) Apollo ordinò loro di accogliere Phorbas con quelli che lo seguivano e insieme con loro abitare Rodi; questi era figlio di Lapite, si tratteneva nell'area della Tessaglia con molta gente, cercando una regione da abitare; dal momento che i Rodii mandarono ambascerie a lui secondo l'oracolo e gli offrirono della terra, Phorbas eliminò i serpenti, avendo liberato l'isola dalla paura,

abitò l'isola di Rodi ed essendo tra l'altro un buon uomo ebbe onori eroici dopo la sua morte.

*L'arrivo di Althaimenes e poi di Tlepolemo*

(5, 59, 1) ὕστερον δὲ τούτων Ἄλθαιμένης ὁ Κατρέως υἱὸς τοῦ Κρητῶν βασιλέως περὶ τινῶν χρηστηριαζόμενος ἔλαβε χρησμόν, ὅτι πεπρωμένον ἐστὶν αὐτῷ τοῦ πατρὸς αὐτόχειρα γενέσθαι. (5, 59, 2) βουλόμενος οὖν τοῦτο τὸ μῦθος ἐκφυγεῖν ἐκουσίως ἔφυγεν ἐκ τῆς Κρήτης μετὰ τῶν βουλομένων συναπαῖραι, πλειόνων ὄντων. οὗτος μὲν οὖν κατέπλευσε τῆς Ῥοδίας εἰς Κάμειρον καὶ ἐπὶ [μὲν] ὄρους Ἀταβύρου Διὸς ἱερὸν ἰδρύσατο τοῦ προσαγορευομένου Ἀταβυρίου· διόπερ ἔτι καὶ νῦν τιμᾶται διαφερόντως, κείμενον ἐπὶ τινος ὑψηλῆς ἄκρας, ἀφ' ἧς ἐστὶν ἀφορᾶν τὴν Κρήτην. (5, 59, 3) ὁ μὲν οὖν Ἄλθαιμένης μετὰ τῶν συνακολουθησάντων κατώκησεν ἐν τῇ Καμείρῳ, τιμώμενος ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων· ὁ δὲ πατὴρ αὐτοῦ Κατρέως, ἔρημος ὢν ἀρρένων παίδων καὶ διαφερόντως ἀγαπῶν τὸν Ἄλθαιμένην, ἐπλευσεν εἰς Ῥόδον, φιλοτιμούμενος εὔρεϊν τὸν υἱὸν καὶ ἀπαγαγεῖν εἰς Κρήτην. τῆς δὲ κατὰ τὸ πεπρωμένον ἀνάγκης ἐπισχυούσης, ὁ μὲν Κατρέως ἀπέβη μετὰ τινῶν ἐπὶ τὴν Ῥοδίαν νυκτός, καὶ γενομένης συμπλοκῆς καὶ μάχης πρὸς τοὺς ἐγχωρίους ὁ Ἄλθαιμένης ἐκβοηθῶν ἠκόντισε λόγχῃ καὶ δι' ἄγνοιαν παίσας ἀπέκτεινε τὸν πατέρα. (5, 59, 4) γνωσθεῖσης δὲ τῆς πράξεως, ὁ [μὲν] Ἄλθαιμένης οὐ δυνάμενος φέρεϊν τὸ μέγεθος τῆς συμφορᾶς τὰς μὲν ἀπαντήσεις καὶ ὁμιλίας τῶν ἀνθρώπων περιέκαμπε, διδοὺς δ' ἑαυτὸν εἰς τὰς ἐρημίας ἠλάτο μόνος καὶ διὰ τὴν λύπην ἐτελεύτησεν· ὕστερον δὲ κατὰ τινα χρησμόν τιμὰς ἔσχε παρὰ Ῥοδίοις ἡρωϊκάς. (5, 59, 5) βραχὺ δὲ πρὸ τῶν Τρωικῶν Τληπόλεμος ὁ Ἡρακλέους φεύγων διὰ τὸν Λικυμνίου θάνατον, ὃν ἀκουσίως ἦν ἀνηρηκώς, ἔφυγεν ἐκουσίως ἐξ Ἄργους· χρησμόν δὲ λαβὼν ὑπὲρ ἀποικίας μετὰ τινῶν λαῶν κατέπλευσεν εἰς τὴν Ῥόδον, καὶ προσδεχθεὶς ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων αὐτοῦ κατώκησε. (5, 59, 6) γενόμενος δὲ βασιλεὺς πάσης τῆς νήσου τὴν τε χώραν ἐπ' ἴσης κατεκληρούχησε καὶ ἄλλα διετέλεσεν ἄρχων ἐπιεικῶς. τὸ δὲ τελευταῖον μετ' Ἀγαμέμνονος στρατεύων εἰς Ἴλιον τῆς μὲν Ῥόδου τὴν ἡγεμονίαν παρέδωκε Βούτῃ τῷ ἐξ Ἄργους αὐτῷ μετασχόντι τῆς φυγῆς, αὐτὸς δ' ἐπιφανῆς ἐν τῷ πολέμῳ γενόμενος ἐτελεύτησεν ἐν τῇ Τρωάδι.

(5, 59, 1) Dopo questi fatti Althaimenes, figlio di Katreus re dei Cretesi, mentre stava consultando gli oracoli riguardo certe questioni, ricevette l'oracolo secondo il quale era stato stabilito per lui che sarebbe stato l'uccisore del padre. (5, 59, 2) Egli volendo evitare questo crimine volontariamente fuggì da Creta con quanti desideravano salpare con lui e furono in molti. Questi fece rotta verso Camiro di Rodi e innalzò sul monte Atabyron un tempio di Zeus, detto Atabyrion; perciò ancora oggi è particolarmente onorato, posto su di un'alta roccia, dalla quale è visibile Creta. (5, 59, 3) Althaimenes abitò a Camiro con quanti lo accompagnarono, rispettato dai locali; suo padre Katreus, privo di figli maschi e amando molto Althaimenes, navigò verso Rodi, desideroso di trovare il figlio e ricondurlo a Creta. Prevalse, però, il destino voluto dal fato e Katreus sbarcò di notte a Rodi insieme ad alcuni uomini; ci fu uno scontro e una battaglia contro gli indigeni e Althaimenes venuto in soccorso dei nativi gettò una lancia e senza saperlo colpito uccise il padre. (5, 59, 4) Una volta chiaritisi i fatti, Althaimenes, non riuscendo a reggere la grandezza della sciagura, rifuggiva gli incontri e i rapporti con gli uomini, ridottosi all'isolamento andava vagando da solo e per il dolore morì; successivamente in seguito ad un oracolo ricevette onori eroici dai Rodii. (5, 59, 5) Poco prima della guerra di Troia, Tlepolemo, figlio di Eracle, fuggendo in seguito alla morte di Likymnios, che senza volerlo aveva ucciso, fuggì di sua spontanea volontà da Argo; avendo ricevuto un oracolo riguardo una colonia con della gente si spostò per mare verso Rodi e, accolto dagli abitanti, si stabilì lì. (5, 59, 6) Una volta divenuto re di tutta l'isola, divise la regione in lotti uguali e anche per il resto continuò a governare in modo mite. Alla fine combattendo insieme con Agamennone ad

Ilio lasciò il potere a Rodi a Bouta, uno di quelli che da Argo aveva partecipato al suo esilio, lui stesso distintosi in guerra morì a Troia.

## T. 2. Strab. XIV 2, 6-8, C 653-654

(14, 2, 6) Δωριεῖς δ' εἰσὶν (sc. i Rodii) ὥσπερ καὶ Ἀλικαρνασεῖς καὶ Κνίδιοι καὶ Κῶοι. οἱ γὰρ Δωριεῖς οἱ τὰ Μέγαρα κτίσαντες μετὰ τὴν Κόδρου τελευτὴν οἱ μὲν ἔμειναν αὐτόθι, οἱ δὲ σὺν Ἀλθαιμένει τῷ Ἀργεῖῳ τῆς εἰς Κρήτην ἀποικίας ἐκοινώνησαν, οἱ δ' εἰς τὴν Ῥόδον καὶ τὰς λεχθεῖσας ἀρτίως πόλεις ἐμερίσθησαν. ταῦτα δὲ νεώτερα τῶν ὑφ' Ὀμήρου λεγομένων ἐστὶ· Κνίδος μὲν γὰρ καὶ Ἀλικαρνασὸς οὐδ' ἦν πω, Ῥόδος δ' ἦν καὶ Κῶς, ἀλλ' ὄκειτο ὑφ' Ἡρακλειδῶν. Τληπλεμος μὲν οὖν ἀνδρωθεὶς “αὐτίκα πατρὸς ἐοῖο φίλον μήτρωα κατέκτα ἤδη γηράσκοντα, Λικύμνιον. αἶψα δὲ νῆας ἐπηξε, πολὺν δ' ὄ γε λαὸν ἀγείρας βῆ φεύγων.” εἰτά φησιν “εἰς Ῥόδον ἴξεν ἀλώμενος,” “τριχθὰ δὲ ὄκηθεν καταφυλαδόν.” καὶ τὰς πόλεις ὀνομάζει τὰς τότε Λίνδον Ἴηλυσόν τε “καὶ ἀργινόεντα Κάμειρον,” τῆς Ῥοδίων πόλεως οὐπω συνφκισμένης. οὐδαμοῦ δὲ ἐνταῦθα Δωριέας ὀνομάζει, ἀλλ' εἰ ἄρα Αἰολέας ἐμφαίνει καὶ Βοιωτούς, εἴπερ ἐκεῖ ἡ κατοικία τοῦ Ἡρακλέους καὶ τοῦ Λικυμνίου· εἰ δ' ὥσπερ καὶ ἄλλοι φασίν, ἐξ Ἄργους καὶ Τίρυνθος ἀπῆρεν ὁ Τληπόλεμος, οὐδ' οὕτω Δωρικὴ γίνεται ἢ ἐκεῖθεν ἀποικία· πρὸ γὰρ τῆς Ἡρακλειδῶν καθόδου γεγένηται. καὶ τῶν Κῶων δὲ “Φεῖδιππὸς τε καὶ Ἄντιφος ἠγησάσθη, Θεσσαλοῦ υἱε δὺν Ἡρακλείδαιο ἀνακτος,” καὶ οὗτοι τὸ Αἰολικὸν μᾶλλον ἢ τὸ Δωρικὸν γένος ἐμφαίνοντες. (14, 2, 7) Ἐκαλεῖτο δ' ἡ Ῥόδος πρότερον Ὀφιοῦσσα καὶ Σταδία, εἰτα Τελχίνις ἀπὸ τῶν οἰκησάντων Τελχίνων τὴν νῆσον, οὗς οἱ μὲν βασκάνους φασὶ καὶ γόητας θεῖον καταρρέοντας τὸ τῆς Στυγὸς ὕδωρ ζῶων τε καὶ φυτῶν ὀλέθρου χάριν, οἱ δὲ τέχναις διαφέροντας τοῦναντίον ὑπὸ τῶν ἀντιτέχνων βασκανθῆναι καὶ τῆς δυσφημίας τυχεῖν ταύτης, ἐλθεῖν δ' ἐκ Κρήτης εἰς Κύπρον πρῶτον, εἰτ' εἰς Ῥόδον, πρῶτους δ' ἐργάσασθαι σίδηρόν τε καὶ χαλκόν, καὶ διὰ καὶ τὴν ἄρπην τῷ Κρόνῳ δημιουργήσαι. εἰρηται μὲν οὖν καὶ πρότερον περὶ αὐτῶν, ἀλλὰ ποιεῖ τὸ πολύμυθον ἀναλαμβάνειν πάλιν ἀναπληροῦντας εἰ τι παρελίπομεν. (14, 2, 8) Μετὰ δὲ τοὺς Τελχίνας οἱ Ἡλιάδαι μυθεύονται κατασχεῖν τὴν νῆσον, ὧν ἑνὸς Κερκάφου καὶ Κυδίππης γενέσθαι παῖδας τοὺς τὰς πόλεις κτίσαντας ἐπωνύμους αὐτῶν “Λίνδον Ἴηλυσόν τε καὶ ἀργινόεντα Κάμειρον.” ἐνιοὶ δὲ τὸν Τληπλεμον κτίσαι φασί, θέσθαι δὲ τὰ ὀνόματα ὁμωνύμως τῶν Δαναοῦ θυγατέρων τισίν.

(14, 2, 6, C 653) I Rodii sono Dori come anche gli abitanti di Alicarnasso, di Cnido, di Cos. Dei Dori, infatti, che avevano fondato Megara dopo la morte di Codro, alcuni rimasero lì, altri parteciparono alla fondazione di una colonia a Creta insieme con Althaimenes di Argo, altri si distribuirono a Rodi e nelle isole nominate prima. Tutte queste sono più recenti dei fatti narrati da Omero: Cnido, infatti, e Alicarnasso non esistevano ancora, c'erano Rodi e Cos, ma erano abitate da Eraclidi. Tlepolemo divenuto adulto “uccise il caro zio materno del padre, Licymnios, ormai anziano. Subito costruì navi e raccolto un grande popolo se ne andò in esilio”. In seguito – dice Omero – “giunse vagando a Rodi”, “l'abitatarono divisi in tre gruppi”. Chiamò allora le città: “Lindo, Ialiso, e la bianca Camiro”, la città dei Rodii ancora non era stata fondata. Il Poeta non li chiama Dori, ma li presenta ancora Eoli e Beoti, se è vero che lì c'è la sede di Eracle e Licymnios; se come altri dicono, Tlepolemo veniva da Argo e da Tirinto, allora la colonia non era dorica; essa infatti si è verificata prima della discesa degli Eraclidi. Riguardo agli abitanti di Cos Omero dice che “Pheidippos e Antiphos li guidarono, i due figli del re Tessalo, figlio di Eracle”, mostrando così di intenderli come appartenenti alla stirpe eolica piuttosto che a quella dorica. (14, 2, 7) Rodi era chiamata prima anche Ophioussa e Stadia, in seguito Telchinis per il fatto che i Telchini abitavano l'isola, Telchini che alcuni dicono fossero maligni e incantatori e che fecero cadere l'acqua dello Stige per la distruzione degli animali e delle piante, altri al contrario che si distinsero nelle arti e da coloro che ne erano inabili furono definiti maligni

e da essi ebbero in sorte questa cattiva fama; essi giunsero da Creta dapprima a Cipro, quindi a Rodi; furono i primi a lavorare il ferro e il bronzo, e fabbricarono la falce per Crono. Da parte nostra si è parlato su di loro anche prima, ma l'abbondanza di miti su di loro fa in modo che io riprenda di nuovo a trattarli completando se lasciammo qualcosa. (14, 2, 8) Dopo i Telchini si dice che gli Heliadi occuparono l'isola, di uno di essi, Kerka-phos e di Kydippe, furono figli gli eponimi che fondarono le città "Lindo, Ialiso e la bianca Camiro". Alcuni dicono che Tlepolemo le abbia fondate e vi abbia posto i nomi da alcuni figlie di Danao.

### T. 3 Pind. *OI.* VII 20 ss.

ἐθελήσω τοῖσιν ἐξ ἀρχᾶς ἀπὸ Τλαπολέμου  
 ξυνὸν ἀγγέλλων διορθῶσαι λόγον,  
 Ἑρακλέος  
 εὐρυσθενεὶ γέννα. τὸ μὲν γὰρ  
 πατρόθεν ἐκ Διὸς εὔχονται· τὸ δ' Ἄμυντορίδαι  
 ματρόθεν Ἀστυδαμείας.  
 ἀμφὶ δ' ἀνθρώπων φρασὶν ἀμπλακίαι  
 ἀναρίθμητοι κρέμανται· τοῦτο δ' ἀμάχανον εὐρεῖν,  
 ὅτι νῦν ἐν καὶ τελευτᾷ φέρτατον ἀνδρὶ τυχεῖν.  
 καὶ γὰρ Ἄλκμήνας κασίγνητον νόθον  
 σκάπτῳ θεῶν  
 σκληρᾶς ἐλαίας ἔκτανεν Τί-  
 ρυνθι Λικύμνιον ἐλθόντ' ἐκ θαλάμων Μιδέας  
 τᾶσδέ ποτε χθονὸς οἰκι-  
 στήρ χολωθεῖς. αἱ δὲ φρενῶν ταραχαί  
 παρέπλαγξαν καὶ σοφόν. μαντεύσατο δ' ἐς θεὸν ἐλθῶν.  
 τῷ μὲν ὁ χρυσοκόμας εὐ-  
 ῶδεος ἐξ ἀδύτου ναῶν πλόον  
 εἶπε Λερναίας ἀπ' ἀκτᾶς  
 εὐθὺν ἐς ἀμφιθάλασσον νομόν,  
 ἔνθα ποτὲ βρέχε θεῶν βασιλεὺς ὁ μέγας  
 χρυσέαις νιφάδεσσι πόλιν,  
 ἀνίχ' Ἀφαιστοῦ τέχναισιν  
 χαλκελάτῳ πελέκει πα-  
 τέρος Ἀθαναία κορυφὰν κατ' ἄκραν  
 ἀνορούσαις ἀλάλαξεν ὑπερμάκει βοᾷ.  
 Οὐρανὸς δ' ἔφριξέ νιν καὶ Γαῖα μάτηρ.  
 τότε καὶ φανσίμβροτος δαίμων Ὑπεριονίδα  
 μέλλον ἔντειλεν φυλάξασθαι χρέος  
 παισὶν φίλοις,  
 ὡς ἂν θεᾷ πρῶτοι κτίσαιεν  
 βωμὸν ἐναργέα, καὶ σεμνὰν θυσίαν θέμενοι  
 πατρὶ τε θυμὸν ἰάναι-  
 εν κόρα τ' ἐγχειβρόμῳ. ἐν δ' ἀρετὰν  
 ἔβαλεν καὶ χάσματ' ἀνθρώποισι προμαθέος αἰδῶς:  
 ἐπὶ μὲν βαίνει τι καὶ λάθας ἀτέκμαρτα νέφος,  
 καὶ παρέλκει πραγμάτων ὀρθὰν ὁδὸν  
 ἔξω φρενῶν.  
 καὶ τοὶ γὰρ αἰθοίσας ἔχοντες  
 σπέρμ' ἀνέβαν φλογὸς οὐ. τεῦξαν δ' ἀπύροις ἱεροῖς

ἄλσος ἐν ἄκροπόλει. κεί-  
 νοισι μὲν ξανθὰν ἀγαγὼν νεφέλαν [Ζεὺς]  
 πολὺν ὕσε χρυσόν· αὐτὰ δὲ σφισιν ὅπασε τέχνας  
 πᾶσαν ἐπιχθονίων Γλαυκ-  
 ῶπις ἀριστοπόνοισι χερσὶ κρατεῖν.  
 ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἐρπόν-  
 τεσσὶ θ' ὁμοῖα κέλευθοι φέρον·  
 ἦν δὲ κλέος βαθύ. δαέντι δὲ καὶ σοφία  
 μείζων ἄδολος τελέθει.  
 φαντὶ δ' ἀνθρώπων παλαιαὶ  
 ῥήσιες, οὐπω, ὅτε χθό-  
 να δατέοντο Ζεὺς τε καὶ ἀθάνατοι,  
 φανεράν ἐν πελάγει Ῥόδον ἔμμεν ποντίῳ,  
 αλμυροῖς δ' ἐν βένθεσιν νᾶσον κεκρύφθαι.  
 ἀπεόντος δ' οὔτις ἔνδειξεν λάχος Ἄελιου:  
 καὶ ῥά νιν χώρας ἀκλάρωτον λίπον,  
 ἀγνὸν θεόν.  
 μνασθέντι δὲ Ζεὺς ἄμπαλον μέλ-  
 λεν θέμεν. ἀλλὰ νιν οὐκ εἴασεν· ἐπεὶ πολιᾶς  
 εἶπέ τιν' αὐτὸς ὄρᾶν ἔν-  
 δον θαλάσσης ἀξιομέναν πεδόθεν  
 πολύβοσκον γαῖαν ἀνθρώποισι καὶ εὐφρονα μήλοισι.  
 ἐκέλευσεν δ' αὐτίκα χρυσάμπυκα μὲν Λάχεσιν  
 χεῖρας ἀντεῖναι, θεῶν δ' ὄρκον μέγαν  
 μὴ παρφάμεν,  
 ἀλλὰ Κρόνου σὺν παιδὶ νεῦσαι,  
 φαιεννὸν ἐς αἰθέρα μιν πεμφθεῖσαν ἑᾶ κεφαλᾷ  
 ἐξοπίσω γέρας ἔσσε-  
 σθαι. τελευτάθεν δὲ λόγων κορυφαί  
 ἐν ἀλαθείᾳ πετοῖσαι· βλάστε μὲν ἐξ ἄλὸς ὑγρᾶς  
 νᾶσος, ἔχει τέ μιν ὄξει-  
 ᾶν ὁ γενέθλιος ἀκτίνων πατήρ,  
 πῦρ πνεόντων ἀρχὸς ἵππων:  
 ἔνθα Ῥόδῳ ποτὲ μιχθεὶς τέκεν  
 ἑπτὰ σοφώτατα νοήματ' ἐπὶ προτέρων  
 ἀνδρῶν παραδεξαμένους  
 παῖδας, ὧν εἷς μὲν Κάμιρον  
πρεσβύτατόν τε Ἰάλυ-  
σον ἔτεκεν Λίνδον τ'. ἀπάτερθε δ' ἔχον  
 διὰ γαῖαν τρίχα δασσάμενοι πατρώϊαν  
 ἀστέων μοίρας, κέκληνται δὲ σφιν ἔδραι.

Vorrò sin dalle origini, da Tlepolemo, raddrizzare come un nunzio un discorso a loro comune, stirpe possente di Eracle. Essi si vantano di discendere per parte di padre da Zeus, dall'altro sono Amintoridi discendenti per parte di madre da Astydameia. Innumerevoli errori sono sospesi sulle menti degli uomini; è impossibile trovare ciò che ora e alla fine sia la cosa migliore per un uomo. Ed infatti un tempo il fondatore di questa terra uccise a Tirinto in un momento di collera Licimnio, fratello bastardo di Alcmena, il quale giungeva dal talamo di Midea, colpendolo con un duro bastone di ulivo. Gli sconvolgimenti del senno portano fuori strada anche il saggio. Andò a consultare l'oracolo dal dio. A lui il

dio dalla chioma dorata dal profumato penetrante indicò una dritta navigazione dalla riva di Lerna verso la regione cinta dal mare, lì dove il grande re degli dei un tempo inondò la città di neve dorata, quando per le arti di Efesto, con la scure di bronzo, Atena balzando dal sommo capo del padre lanciò un urlo con voce altissima. Tremò Urano e la madre Gaia. Il dio Iperionide che reca la luce ai mortali ordinò ai figli di adempiere un dovere, che per primi alla dea fondassero un altare splendido e offrendo illustre sacrificio per il padre rallegrassero la figlia che brandisce l'asta. La reverenza di chi prevede procura agli uomini vigore e gioie; ma una nube di oblio sopravviene inattesa e distoglie dalle menti la dritta via delle cose. Ed essi senza avere il seme della fiamma lucente salirono. Prepararono un recinto sacro sull'acropoli con sacrifici senza fuoco. Zeus avendo spinto una nuvola dorata per loro versò molto oro. La stessa Glaucoipide concesse loro di dominare con le mani dagli abili lavori tutte le arti. Le strade recavano opere simili a viventi in cammino. Fu altissima la fama. Per chi sa anche una sapienza maggiore è senza inganno. Antiche storie di uomini dicono che quando Zeus e gli immortali si divisero la terra, Rodi splendida ancora non c'era sui flutti marini, l'isola era nascosta negli abissi salmastri. Nessuno indicò la parte di Helios assente e lasciarono lui, il dio puro, senza alcuna parte di terra. Zeus stava per rinnovare il sorteggio per il dio una volta che di lui ci si era ricordati. Ma lui non lo permise: disse di vedere all'interno del mare canuto dal fondo crescere una terra dai molti frutti per gli uomini e propizia alle greggi. Chiese subito a Lachesi dall'aureo diadema di stendere le mani, di compiere un gran giuramento degli dei e con il figlio di Crono acconsentisse, che fosse suo appannaggio per il futuro quella terra mandata su nell'etere. Il senso delle parole cadute nel vero si realizzò: l'isola sbocciò dall'umido mare, la possiede il padre dei raggi penetranti, il signore di cavalli che spirano fuoco; lì unitosi a Rodi generò sette figli che accolsero pensieri assai saggi tra gli uomini antichi; tra essi generò Camiro e Ialiso il più anziano e Lindo; essi divisero la terra paterna in tre parti, separatamente ebbero le loro parti di città, le sedi vennero chiamate da loro.

#### T. 4. Conon. *FGrHist* 26 fr. I (47)

ὥς Ἀλθαϊμένης τοῦ Ἡρακλειδῶν γένους τρίτη γενεὰ ἀπὸ Τημένου στασιάζει πρὸς τοὺς ἀδελφοὺς (νεώτατος δ' ἦν) καὶ μετανίσταται Πελοποννήσου, στρατὸν Δωριέων ἔχων καὶ τινας Πελασγῶν. ἔστελλον δὲ καὶ Ἀθηναῖοι τότε τὴν σὺν Νειλέωι τε καὶ τοῖς Κοδρίδαις ἀποικίαν. ὁμοίως δὲ καθ' ἑαυτοὺς καὶ Λακεδαιμόνιοι τὸν Φιλονόμου λαὸν ἀπώικιζον, ὧν ἠγεῖτο Δελφὸς ὄνομα καὶ Πόλλις. ἐκότεροι οὖν παρεκάλουν Ἀλθαϊμένην συμμετέχειν αὐτοῖς τοῦ ἔργου, οἳ τε Δωριεῖς τοῦ ἐπὶ Κρήτην πλοῦ ἄτε καὶ αὐτὸν Δωριέα ὄντα, οἳ τε Ἴωνες εἰς τὴν Ἀσίαν μετὰ σφῶν περαιωθῆναι. τῶι δ' οὐδετέροις ἐδόκει συμπλεῖν, ἀλλὰ κατὰ τὸν δοθέντα αὐτῶι χρῆσμον ἐπὶ Δία καὶ Ἥλιον κομίζεσθαι καὶ παρ' αὐτῶν αἰτεῖν εἰς κατοίκησιν γῆν· εἶναι δὲ Διὸς μὲν Κρήτην, Ἥλιου δὲ Ῥόδον. ἀναγόμενος οὖν ἐκ Πελοποννήσου προσίσχει πρὸς τὴν Κρήτην καὶ μέρος τοῦ λαοῦ τοὺς βουλομένους αὐτόθι οἰκεῖν καταλείπει, αὐτὸς δὲ τοὺς πλείους ἔχων Δωριέων ἔπλει ἐπὶ Ῥόδον. τὴν δὲ Ῥόδον τὸ μὲν ἀρχαῖον λαὸς αὐτόχθων ἐνέμοντο, ὧν ἦρχε τὸ Ἡλιάδων γένος, οὓς Φοίνικες ἀνέστησαν καὶ τὴν νῆσον ἔσχον· Φοινίκων δ' ἐκπεσόντων Κἄρες ἔσχον, ὅτε καὶ τὰς ἄλλας νήσους τὰς περὶ τὸ Αἰγαῖον ὠίκησαν. οἳς ἐπιπλεύσαντες οἱ Δωριεῖς πολέμωι τὸ Καρικὸν καταστρεψάμενοι τρεῖς πόλεις ἔκτισαν, Λίνδον Ἰήλυσον καὶ Κάμειρον. οἱ μὲν οὖν Δωριεῖς ἀπὸ Ἀλθαϊμένων ἀρξάμενοι μέχρι καὶ δεῦρο καταβεβήκασιν· αἱ δὲ τρεῖς πόλεις εἰς μίαν ἀποκλεισθεῖσαι μεγάλην καὶ εὐδαίμονα ταῦτὸν ὄνομα τῆι νήσωι Ῥόδον ἔδοσαν καλεῖσθαι.

Althaimenes, terza generazione della stirpe degli Eraclidi da Temenos, insorse contro i fratelli (era il più giovane) e si spostò dal Peloponneso, avendo un esercito di Dori e alcuni Pelasgi. Al tempo gli Ateniesi allestivano una colonia con Neleo e i Codridi. Allo stesso

modo anche i Lacedemoni da parte loro fecero emigrare il popolo di Philonomos, di cui erano a capo uno di nome Delphos e Pollis. Entrambi i gruppi invitarono Althaimenes a partecipare con loro all'impresa, i Dori a partecipare alla navigazione verso Creta per il fatto che anche lui era Dorico, gli Ioni a passare con loro in Asia. A lui sembrò opportuno non navigare con nessuno dei due gruppi, ma rivolgersi a Zeus ed Helios secondo l'oracolo che gli era stato dato e chiedere loro la terra per la fondazione; la risposta di Zeus fu Creta, quella di Helios Rodi. Partito, dunque, dal Peloponneso approdò a Creta e lasciò ad abitare lì una parte del suo seguito quelli che lo volessero, mentre lui avendo la maggior parte dei Dori navigò verso Rodi. In origine un popolo autoctono abitava Rodi, su cui era al potere la stirpe degli Heliadi, i quali furono cacciati dai Fenici che si sistemarono nell'isola; cacciati i Fenici, i Cari la occuparono, al tempo in cui abitavano anche le altre isole nell'Egeo. I Dori mossi contro di loro e avendo rovesciato in guerra i Cari fondarono tre città, Lindo, Taliso e Camiro. I Dori guidati da Althaimenes giunsero fin qui; le tre città riunitesi in una sola grande e felice fecero in modo che all'isola fosse dato lo stesso nome di Rodi.



PASQUALE SABBATINO

I RITRATTI DI ARIOSTO E TASSO  
NELLA PINACOTECA POETICA DI G.B. MARINO

1. *Le gallerie dei potenti e la Galeria del Marino*

Tra secondo Cinquecento e inizio Seicento si va esaurendo in Italia la civiltà dello studiolo, che ha una matrice umanistica e una fruizione élitaria, e nasce la civiltà della galleria, che amplia gli spazi sempre più scenografici, coinvolge un più ampio pubblico e svolge una duplice funzione, «celebrativa del committente e conservativa-espositiva delle glorie artistiche e delle imprese eccellenti della casata»<sup>1</sup>. Alcuni eventi concorrono nell'affermazione della galleria in diverse aree geografiche e in diversi ambiti (architettonico, lessicale, poetico)<sup>2</sup>. Francesco I de' Medici, Granduca di Toscana dal 1574 al 1587, fu impegnato a ordinare la Galleria degli Uffizi negli anni Ottanta, trasferendo le opere d'arte delle raccolte di famiglia all'ultimo piano dell'edificio vasariano<sup>3</sup>. Nello stesso decennio fu discussa da Leonardo Salviati (entrato nell'Accademia della Crusca nel 1583 e morto nel 1589) «la galleria della lingua», il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (stampato a Venezia, presso la tipografia di Giovanni Alberti, nel 1612)<sup>4</sup>. A partire dal 1598, per

<sup>1</sup> C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti con 129 tavole fuori testo*, Firenze, Ponte alle Grazie editori, 1995<sup>2</sup>, p. 79. Si veda inoltre *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di O. Bonfait et alii, Roma, École française de Rome, 2001.

<sup>2</sup> Sull'architettura cfr. W. PRINZ, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena-Ferrara, Panini - Istituto di studi rinascimentali Ferrara, 1988. Sulla voce *galleria* (dal francese *galeries*, attestata nel 1316), che a inizio Seicento era «rara e nuova in lingua italiana, e suonava, come di fatto era, straniera», cfr. C. DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri* [1984], in *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca book, 1995, pp. 145-55.

<sup>3</sup> Cfr. *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 20-24 settembre 1982, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983; *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1997; G. FOSSI, *Galleria degli Uffizi*, Firenze, Giunti, 2001.

<sup>4</sup> Cfr. G. NENCIONI, *La 'galleria' della lingua*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria* cit., pp. 17-48. In particolare Nencioni opera un gemellaggio tra le due gallerie, quella linguistica e quella figurativa: «Abbiamo visto che entrambe avevano un apprezzamento estetico dei loro oggetti, trascelti entro un novero più vasto; ma che la collocazione cronologica degli oggetti era totalmente diversa: medievale nel Vocabolario, greco-latina o cinquecentesca nella Galleria del principe. Abbiamo visto che l'orientamento medievale del Vocabolario era fondato non solo sopra un condizionamento storico - quello dell'effettivo processo di unificazione nazionale della lingua scritta - che valeva a renderlo attuale, ma sopra una teorizzazione dell'eccellenza linguistica del 'buon secolo',

volere del potente cardinale Odoardo Farnese e del fratello Ranuccio, duca di Parma, Annibale Carracci affrescò a Roma la Galleria Farnese,<sup>5</sup> che, affacciata sul giardino prospiciente il Tevere, ben presto fu considerata tra le maggiori Scuole dell'arte alla pari delle Loggie Chigiane e delle Stanze Vaticane affrescate da Raffaello Sanzio. A inizio Seicento, nella Torino che da «borgo prealpino di frontiera» tentava il grande salto e «si preparava [...] a diventare la capitale di un barocco 'd'una maniera propria' sua»<sup>6</sup>, il duca Carlo Emanuele I di Savoia diede nuovo impulso alla Galleria di Torino, posta fra Palazzo Madama ed il Palazzo Ducale (1606-1608), purtroppo andata distrutta a fine Seicento, e commissionò a Federico Zuccari il grandioso affresco della *Genealogia dei Savoia*<sup>7</sup>.

utile più a legittimare l'intento puristico e ad esaltare la normatività dell'opera che a giustificarne l'impostazione; mentre la normatività della Galleria degli Uffizi come prototipo di altre gallerie italiane e straniere trasse ragione dalla sua univoca e impregiudicata rispondenza alle esigenze culturali del presente. Da quest'ultima differenza potremmo inferire [...] una diversa disponibilità dei due istituti ad aprirsi a nuove prospettive: assai minore e più tormentata nel Vocabolario a causa della sua posizione passatista e conservatrice, e anche per il fatto che l'apertura esterafiorentina della Galleria di Francesco I implicava l'ammissione della presenza e validità di altri centri artistici oltre Firenze, mentre la portata nazionale del Vocabolario si fondava sull'equazione tra lingua letteraria comune e fiorentino trecentesco e sulla convinzione che tale equazione potesse e dovesse perdurare indefinitamente, qualunque fossero [...] gli apporti e le proposte delle altre regioni italiane» (pp. 31-32).

<sup>5</sup> Della Galleria Farnese si era già occupato nel 1604 K. VAN MANDER (*Het Schilder-Boek*, L'Aia, ed. Noe, 1954, pp. 293-95) e poi G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, [1614-1621], pubblicate per la prima volta da A. MARUCCHI con il commento di L. SALERNO, I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, pp. 280, 302. Tra i contributi sulla Galleria cfr. H. TIETZE, *Annibale Carracci Galerie in Palazzo Farnese und seine römischen Werkstätte*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», XXVI, 1906-1907, pp. 49-182; J.R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton, 1965; C. DEMPSEY, *The Farnese Gallery*, New York, 1965 (trad. it., Torino, Società Editrice Internazionale, 1995); C. DEMPSEY, «*Et nos cedamus amori*»: *Observations on the Farnese Gallery*, «The Art Bulletin», L, 1968, 4, pp. 363-74; D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, I, London, Phaidon Press, 1971, pp. 93-108 e II, p. 49; I. MARZIK, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin, 1976; F.C. UGINET, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers (1535-1612)*, Rome, École française de Rome, 1980; C. DEMPSEY, *Annibal Carrache au Palais Farnèse*, in *Le Palais Farnèse*, vol. 1, to. 1, Rome, École française de Rome, 1981, pp. 269 e ss.; Id., *Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting*, in *Rome in the City and the Myth*, a cura di P.A. RAMSEY, Binghamton, 1982, pp. 55-73; G. BRIGANTI, *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, testi di G. Briganti, A. Chastel e R. Zapperi; carta delle giornate e nota tecnica a cura di C. Giantomassi, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987; M. BOITEUX, *Fêtes et cérémonies romaines au temps de Carrache*, in *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), Rome, École française de Rome, 1988, pp. 205-8; C. ROBERTSON, *Ars vincit omnia: The Farnese Gallery and Cinquecento Ideas about Art*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie and Méditerranée», CII, 1990, 1, pp. 7-41; A. RECKERMANN, *Amor mutuus: Annibale Carracci's Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln-Wien, 1991; R. ZAPPERI, *Eros e controriforma. Preistoria della galleria Farnese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994; M. CALVESI, *La Galleria dei Carracci*, in *Arte a Roma. Pittura, scultura, architettura nella storia dei Giubilei*, a cura di M. CALVESI, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 127-31; C. DEMPSEY, *I Carracci a Palazzo Farnese: la "descriptio" belloriana della Galleria Farnese*, in *L'idea del Bello* cit., II, pp. 229-31; S. GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, Donzelli ed., 2000; P. SABBATINO, «*La guerra tra 'l celeste e 'l vulgare amore*». Il poema pittorico di Annibale Carracci e l'ecfrasi di Bellori (1657, 1672), in *Ecfrasi. Modelli ed esegesi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, vol. 2, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 477-511.

<sup>6</sup> A. RUFFINO, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio*, in G. MARINO, *La Galleria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005, p. XXXIV.

<sup>7</sup> Cfr. *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*. Catalogo della mostra di M. Di

Il poeta napoletano Giovan Battista Marino, che fu anche collezionista e critico d'arte<sup>8</sup>, giunse nel Ducato di Savoia nel 1608 al seguito del cardinale Aldobrandini e fu l'occasione per passare alla corte di Carlo Emanuele I, un centro politico e culturale progressivamente in ascesa sulla scena italiana ed europea, guidato da un principe che «meglio di altri avrebbe potuto assicurare allo spregiudicato napoletano il primato moderno tra i poeti»<sup>9</sup>. Per il duca scrisse *Il ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele* (Torino, 1608)<sup>10</sup>, panegirico in sestine dedicato ad Ambrogio Figino (pittore manierista, allievo di Lomazzo e autore di alcune decorazioni della Galleria di Carlo Emanuele I e prezioso anche per qualche riferimento alla Galleria Sabauda)<sup>11</sup>, e dal duca fu insignito dell'ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, per poi entrare tra il 1610 e il 1615 al suo servizio<sup>12</sup>. Questi anni torinesi furono decisivi per la genesi della *Galeria*<sup>13</sup>, iniziata nel 1602 e pubblicata a Vene-

Macco e G. Romano, Torino, Allemandi & c., 1989; P. MERLIN, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, Società editrice internazionale, 1991; *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, 1995; G. PICCIAROTTI, *La pittura nel Seicento*, Torino, UTET, 1997, pp. 133-51 (*Torino e le terre del Ducato sabauda*); D. DEL PESCO, *L'architettura del Seicento*, Torino, UTET, 1998, pp. 132-37 (*Carlo Emanuele I e la costruzione di Torino capitale: la Città Nuova e la «corona di delitiei»*); *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, a cura di M. Masoero, S. Mamino, C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999.

<sup>8</sup> Cfr. A. BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1898, pp. 183-89; Id., *La "Galeria" del Cavalier Marino*, Napoli, Vedova Ceccoli & figli, 1923 (nuova stesura dell'opuscolo *Il Cavalier Marino con gli artisti e la Galleria*, Napoli, Tip. Cosmi, 1891); Id., *Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, Napoli, Tip. degli Artigianelli, 1927, pp. 250-71; E. BERTI TOESCA, *Il Cavalier Marino collezionista e critico d'arte*, «Nuova Antologia», LXXXVII, 1952, n. 455, pp. 51-66; G. FULCO, *Il sogno di una "Galeria": nuovi documenti sul Marino collezionista* [1979], in *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 83-117.

<sup>9</sup> RUFFINO, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio* cit., p. XXXIV.

<sup>10</sup> Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Un "portrait du roi" avant lettre? Note sul mariniano Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del convegno internazionale (Torino, 21-24 febbraio 1995), a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999, pp. 191-214.

<sup>11</sup> A. RUFFINO, *Pitture e artisti della Galleria*, nella ed. 2005 di MARINO, *La Galleria* cit., p. CCXXXV.

<sup>12</sup> Cfr. E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 87-116 (*A Torino. Dal Ritratto alla prigione del 1611-1612*) e 117 ss. (1614-1615. *Da Torino a Parigi: Le Dicerie sacre*, Lira III).

<sup>13</sup> Cfr. J. COSTELLO, *Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism*. I. Ovid's "Metamorphoses", «The Journal of Warburg and Courtauld Institutes», XVII, 1955, n. 3-4, pp. 296-317; G. ACKERMANN, *Giambattista Marino's Contribution to Seicento Art Theory*, «The Art Bulletin», XLIII, 1961, n. 4, pp. 326-36; M. ALBRECHT-BOTT, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barocks. Studie zur beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G.B. Marinos Galeria*, Wiesbaden, Steiner, 1976; G.E. VIOLA, *Marino e le arti figurative*, in *Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di G.B. Marino*, Roma, Cadmo, 1978, pp. 9-61; A. DURANTI, *La galleria della mente*, «Paragone Letteratura», 1980, n. 366, pp. 93-97; C. DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri* [1984] cit.; G. MOSES, «Care gemelle d'un parto nate»: *Marino's Picta Poesis*, «Modern Language Notes», C, 1985, n. 1, pp. 82-110; L. NEMEROW-ULMAN, *Narrative Unities in Marino's "La Galeria"*, «Italia», LXIV, 1987, n. 1, pp. 76-85; F. GUARDIANI, *L'idea dell'immagine nella Galleria di G.B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del Convegno di Toronto-Hamilton-Montreal (6-10 maggio 1985)*, a cura di A. Franceschetti, vol. 2, Firenze, Olschki, 1988, pp. 647-54; A. MARTINI, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, ivi, vol. 2, pp. 655-64; I. VIOLA, *Un nodo barocco di poesia e pittura*, «Il piccolo Hans», XV, 1988-1989, n. 60, pp. 77-98; S. SCHÜTZE, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di G. B. Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile*

zia da Ciotti<sup>14</sup> nel 1620, quando Marino già da tempo si era trasferito presso la corte francese. Nell'ultima parte dell'opera, il poeta napoletano inserisce il madrigale *Al Duca di Savoia per la sua Galeria*, formulando un parallelo tra il duca e il poeta, il primo che al culmine della propria potenza edifica la Grande Galleria e vi raccoglie le reliquie del passato in particolare le statue, il secondo che crea la *Galeria* e vi raccoglie in un'ala i carmi celebranti le opere di scultura:

Opra certo è, Signor, di te ben degna  
 unir del secol prisco in chiusa parte  
 le reliquie cadute,  
 le memorie perdute;  
 e raccolte dal suolo,  
 rotte dagli anni, antiche statue, e sparte,  
 sopra sostegni alteri  
 rendere ai tronchi busti i capi interi.  
 Questo sol, questo solo  
 a' tuoi fatti mancava, ed a' miei carmi:  
 esser largo e pietoso ancora ai marmi<sup>15</sup>.

A parte la funzione di una manifesta *captatio benevolentiae* da parte del poeta nei riguardi del duca, il madrigale segnala la precisa volontà del Marino di legare la genesi dell'opera letteraria sia al generale processo politico-culturale di affermazione e moltiplicazione delle gallerie lungo la Penisola, sia alla particolare costruzione della Galleria Sabauda, tingendo di torinesinità la *Galeria*.

Anche il Marino, che aspirava ad essere il principe dei poeti moderni, può avere la propria galleria, quella realizzabile con l'unico strumento che possiede, la scrittura, parallelamente al principe Carlo Emanuele I e a tutti gli altri potenti, i quali possono edificare la galleria architettonica, un segno forte della loro magnificenza nel presente e nel futuro.

*interpretazione pittorica*, in AA.VV., *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pape Alexander VII*, Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1990, ed. by E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, «Villa Spelman Colloquia», vol. 3, Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1992, pp. 209-26; E. CROPPER, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, «The Metropolitan Museum Journal», XXVI, 1991, pp. 193-212; EAD., *Marino's "Strage degli Innocenti", Poussin, Rubens and Guido Reni*, «Studi secenteschi», XXXIII, 1992, pp. 137-66; F. DALLASTA, *Pittura e letteratura. Schedoni, Marino, Testi*, in «Philologica», 1, 1992, pp. 99-112; E. PAULICELLI, *Parola e spazi visivi nella "Galeria"*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of Italian Baroque*, ed. by F. Guardiani, New York, Legas, 1994, pp. 255-65; M. FUMAROLI, «La Galeria» di Marino e la Galleria Farnese: epigrammi e opere d'arte profane intorno al 1600, in *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 61-80; F. PELLEGRINO, *I giochi onomastici sui nomi degli artisti figurativi nei componimenti di G. B. Marino*, «Italianistica», XXIX, 2000, pp. 251-66; C. CARUSO, *Saggio di commento alla Galeria di Giovan Battista Marino: 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, «Aprosiana», X, 2002, pp. 71-89; V. SURLUGA, *La Galeria di G. B. Marino tra pittura e poesia*, «Quaderni d'italianistica», 2002, n. 1, pp. 65-84.

<sup>14</sup> Sulla sciatteria dello stampatore nell'edizione della *Galeria* cfr. G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, pp. 257-61, nn. 138-139.

<sup>15</sup> Si cita da G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, to. 1, Padova, Liviana, 1979, p. 307. La cit. ed. 2005 della *Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, presenta in appendice *La Galeria del Cavalier Marino considerata vien dal Paganino* ed è arricchita con un cd-rom *Pitture per la Galeria*, a cura di A. Ruffino.

## 2. La «pinacoteca» poetica e i ritratti di Boiardo, Ariosto e Tasso

Nella *Galeria* Marino offre al lettore una «pinacoteca» poetica di madrigali, sonetti e altre forme metriche (stanze madrigalesche, quartine epigrammatiche, sestine, un componimento in terzine e due in quartine):

Havvi la *Galeria*, ch'è come dir pinacoteca, luogo dove anticamente (come riferisce Petronio Arbitro) si conservano le pitture<sup>16</sup>.

Una galleria di testi poetici i quali, pur conservando in molti casi un legame solo esterno con il dato visivo (dipinti o sculture, opere architettoniche, medaglie, incisioni in rame, libri istoriati), si muovono in modo del tutto autonomo rispetto alle caratteristiche specifiche delle singole immagini, rinunciano all'ecfrasi e abbracciano l'artificio<sup>17</sup>.

La «pinacoteca» poetica del Marino, apparsa priva della parte figurativa che pure era stata annunciata da Marino in una lettera a Tommaso Stigliani nel 1609, è articolata in due ali, come due sono le ali nell'incisione che raffigura la galleria sul frontespizio delle *Immagini* di Filostrato tradotte da Vigenère (Parigi, 1614)<sup>18</sup>. Il lettore della *Galeria* da una parte può inoltrarsi nell'ala dedicata alle *Pittura*, la più estesa e nutrita (ben 542 componimenti), suddivisa in cinque sezioni: 83 poesie su dipinti mitologici («favole»), 57 su dipinti di storie, 322 su ritratti di uomini, 68 su ritratti di donne, 12 su «capricci»; e dall'altra parte nell'ala della *Scultura* (82 componimenti), suddivisa solo in tre sezioni: 57 poesie su statue, 13 su rilievi, modelli e medaglie, 12 su «capricci».

Nel visitare il libro-galleria, dopo aver ammirato nell'ala della *Pittura* sia le favole, sia le storie, il lettore giunge nella sezione dei ritratti di uomini, dove Marino colloca «i simulacri di diversi uomini illustri sì in armi come in lettere» e per ciascuna immagine «si scherza con qualche bizzarria secondo le azioni del rappresentato», in modo da ottenere «un museo» scritto, che va dall'antichità alla modernità<sup>19</sup>.

Ben sedici sono le sale della sezione ritratti di uomini<sup>20</sup>: *principi, capitani ed eroi* (101 poesie); *tiranni, corsari e scellerati* (11); *pontefici e cardinali* (15); *padri santi e teologi* (10); *negromanti ed eretici* (10); *oratori e predicatori* (9); *filosofi e umanisti* (21); *storici* (6); *giuristi e medici* (5); *matematici e astrologi* (11); *poeti greci* (10); *poeti latini* (23); *poeti volgari* (30); *pittori e scultori* (12); «*diversi Signori e Letterati amici dell'Au-*

<sup>16</sup> MARINO, *Lettere* cit., p. 607.

<sup>17</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, 2008, pp. 146-48, 178-80, 243-45.

<sup>18</sup> FUMAROLI, «*La Galeria*» di Marino e la *Galleria Farnese*, cit., pp. 67-68 («L'incisione sul frontespizio dell'*in-folio* raffigura, vista dall'alto, una duplice galleria a un solo piano che si stacca da un corpo di fabbrica centrale sormontato da una cupola. Nell'angolo formato dalle due gallerie, davanti all'edificio centrale, un gruppo scultoreo rappresenta Apollo e le Muse sul Parnaso. Dunque si tratta di un 'Museo', di un palazzo espressamente concepito per il 'culto delle muse' e per le opere d'arte che di questo culto sono il frutto»).

<sup>19</sup> MARINO, *Lettere* cit., p. 607.

<sup>20</sup> Solo tre nella sezione *Ritratti: donne: Belle Caste e Magnanime; Belle Impudiche e Scelerate; Bellicose, e Virtuose*.

tore» (22); *ritratti burleschi* (26). Il Parnaso mariniano, allora, è nelle tre sale dei poeti greci, latini e volgari.

Nella sala dei poeti greci, il lettore-visitatore può leggere-ammirare il ritratto poetico di Omero, Pindaro, Teocrito, Anacreonte, Euripide (due comp.), Sofocle, Aristofane, Oppiano, Luciano. Nella sala dei poeti latini si trovano i ritratti di autori antichi, come Ennio, Lucrezio, Virgilio, Lucano, Stazio, Orazio, Catullo, Tibullo, Propertio, Ovidio, Silio Italico, Claudiano, Seneca il tragico, Plauto, Terenzio, Marziale, Persio, Giovenale, e ritratti di autori del Quattrocento e Cinquecento, come Marullo Tarcagnota, Giacomo Sannazaro, Giovanni Gioviano Pontano, Girolamo Fracastoro, Aurelio Orsi.

Nella sala dei poeti volgari, Marino colloca i ritratti secondo la seguente successione: a) il gruppo delle tre corone trecentesche: Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio; b) il gruppo dei tre autori di romanzi cavallereschi: Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso (due sonetti); c) il poeta fiorentino Lorenzo il Magnifico, l'unico del secondo Quattrocento<sup>21</sup>, e i numerosi poeti del Cinquecento che operano nelle diverse aree della Penisola: Pietro Bembo (area veneta), Giovanni della Casa, «in un quadro» Francesco Maria Molza e Giovanni Guidiccioni, Annibal Caro, tutti attivi nell'area tosco-romana; Sperone Speroni (area veneta), Giacomo Bonfadio (area lombarda) e Ludovico Dolce (area veneta). Buona è anche la presenza dei poeti meridionali, con i ritratti di cinque poeti napoletani, una vera e propria «serie-omaggio»: <sup>22</sup> Luigi Tansillo, Angelo di Costanzo, Bernardino Rota, Benedetto dell'Uva, Ascanio Pignatelli. Seguono tre poeti veneziani: Antonio Ongaro e «in un quadro» Clelio Magno e Orsatto Giustiniano. Inoltre le coppie ferraresi (di nascita o per adozione) Battista Guarini e Guidobaldo Bonarelli. Infine Marino coglie l'occasione per esibire, oramai nei pressi dell'uscita dalla sala, anche i ritratti di due poeti antilirici e antipetrarchisti, Pietro Aretino (due comp.) e il beneventano Nicolò Franco, aggiungendo altri tasselli nel panorama piuttosto articolato delle tendenze della poesia italiana e nella mappa della sua geografia lungo la Penisola.

Ma, prima di varcare l'uscita della sala dei poeti volgari, il lettore-visitatore trova due ritratti, quello del poeta francese Pierre Ronsard (1524-1585)<sup>23</sup> e quello del poeta spagnolo Garcilaso de la Vega (1503-1536). La singolare collocazione di questi due poeti nel Parnaso della poesia volgare è un segnale della «sensibilità post-rinascimentale del Marino per le nuove letterature che si affacciano sulla scena»

<sup>21</sup> Il ritratto di Angelo Poliziano (mad. *Un ingegno e tre lingue*) è nella sezione *Filosofi e umanisti*, tra Marsilio Ficino, Ermolao Barbaro, Giovanni Pico della Mirandola. Il ritratto di Iacopo Sannazaro (son. *Io feci al suon de la SINCERA avena*), vissuto a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, è nella sezione dei *Poeti latini*, con Marullo Tarcagnota e Giovanni Gioviano Pontano.

<sup>22</sup> Note di M. PIERI, in MARINO, *La Galleria* cit., to. 2, p. 128.

<sup>23</sup> La presenza di Ronsard non è legata alla condizione parigina di Marino, cortigiano del re di Francia. Infatti, come osserva DIONISOTTI, *Appunti su arti e lettere* cit., p. 151, il poeta napoletano «scriveva per l'Italia, dove non vedeva l'ora di tornare, ed era fin troppo cosciente a quella data dell'autorità e novità di quanto scriveva. Rischiava anche in questo caso prudentemente, come dimostra l'accoppiamento dell'ineccepibile Garcilaso con Ronsard. Questi era stato poi per la prima volta proposto all'Italia come legittimo poeta dal Castelvetro nella polemica sua col Caro per la canzone dei giulii d'oro».

dell'Europa<sup>24</sup>. Oramai con Petrarca prima e Ronsard poi la musa della poesia può volare finalmente con due ali («i vanni», *Partire dal Ciel Francese*, v. 8)<sup>25</sup> nel cielo francese e con Garcilaso de la Vega inizia l'alba del «poëtico giorno» in Spagna e la stella della poesia sorge in Occidente, dove il sole tramonta.

Nel trittico Boiardo-Ariosto-Tasso, sul quale fermiamo l'attenzione in questa sede, il Marino sviluppa volutamente una rete di rimandi, che occorre interpretare. Partiamo dal primo ritratto poetico, quello di Boiardo:

Pungo gli affetti e gl'intelletti sveglio,  
 gran testor di Romanzi in Hippocrene.  
 Fabro non è di me che sappia meglio  
 di poëtici groppi ordir catene.  
 La mia mercé, che gli son guida e specchio,  
 il Lombardo Maron dietro mi tiene.  
 Nacqui su 'l Po. Devea ben da quel fiume  
 sorgere d'Apollo, ove pria cadde, il lume<sup>26</sup>.

Innanzitutto Marino trasforma il ritratto in autoritratto, così è Boiardo a delineare sé stesso con l'uso della prima persona, dalla nascita a Scandiano in val Padana, regione indicata dal suo maggior fiume il Po («Nacqui su 'l Po», v. 7), alla produzione di romanzi cavallereschi («gran testor di Romanzi», v. 2) nell'ambito della poesia (indicata dalla fonte sacra alle Muse, «in Hippocrene», v. 2). Così, in una sequenza giocata sul contrasto, dal Po, dove precipitò Fetonte con il carro del Sole, può sorgere il sole («il lume», v. 8) di Apollo.

Di particolare interesse la focalizzazione, nell'ambito del poema, della linea genealogica che va da Boiardo ad Ariosto parallela alla maturazione del genere letterario («La mia mercé, che gli son guida e specchio, / il Lombardo Maron dietro mi tiene», vv. 5-6). Marino, dunque, riconosce a Boiardo il ruolo di guida e specchio, di maestro e modello dell'Ariosto, il quale a sua volta viene celebrato come il nuovo mantovano Virgilio («il Lombardo Maron»), nato su solide basi e capace di volare in alto.

Il sonetto dedicato all'Ariosto, il secondo pezzo del trittico, è al centro ed è il centro della terna di poeti:

Quel gran Pittor de l'armi e degli amori,  
 di Pindo unico Sol, canoro mostro  
 del Re de' fiumi, e Re degli Scrittori,  
 or qui dipinto agli occhi altrui mi mostro.  
 Ma meglio che i pennelli e che i colori,  
 la mia penna dipingono, e 'l mio inchiostro.  
 Più viva la mia imagine, o Pittori,  
 esprime il libro mio, che 'l quadro vostro.  
 Caduche son le vostre tele, eterne

<sup>24</sup> MARINO, *La Galeria* cit., to. 2, p. 131.

<sup>25</sup> Ivi, to. 1, p. 187.

<sup>26</sup> Ivi, to. 1, p. 176.

le carte mie. Voi solo il corpo, ed io  
dipingo sì che l'anima si scerne.

A dipinger non prenda il volto mio  
chi dipinger non sa tra le superne  
meraviglie del Ciel Natura, e Dio<sup>27</sup>.

Nella prima quartina, disegnando il ritratto nella forma narrativa dell'autoritratto ariostesco, Marino preleva dall'*incipit* dell'*Orlando Furioso* le tessere lessicali «l'arme, gli amori» (I, 1) e le adatta nell'*incipit* del sonetto («Quel gran Pittor de l'armi e degli amori», v. 1). La centralità e unicità di Ariosto sono segnalate dall'autodefinizione di «unico Sol» (v. 2) «di Pindo», monte della Grecia consacrato ad Apollo e alle Muse. Il suo accostamento a Boiardo è geografico, dal momento che entrambi sono emiliani e sono nati nelle terre bagnate dal Po, ma di quel fiume Ariosto diviene l'insuperabile «melodiosa meraviglia»<sup>28</sup> («canoro mostro / del Re de' fiumi», vv. 2-3). L'ultima pennellata sul motivo del superamento di Boiardo da parte dell'Ariosto è indicata dall'incoronazione dell'Ariosto quale «Re degli Scrittori» di romanzi cavallereschi, per cui Boiardo, guida e specchio, maestro e modello dell'Ariosto, appare per quello che è, un maestro superato dal discepolo.

Sul tema del superamento di Boiardo da parte dell'Ariosto, il Marino mostra di muoversi *a latere* di una sua fonte, gli *Elogia virorum illustrium* di Paolo Giovio<sup>29</sup>, il quale nel suo «museo di carta», così delinea il ritratto in prosa di Ariosto:

Sed luculentissimum operum, ob idque forsitan aeternum, id volumen existimatur, quo Orlandi fabulosi herois admiranda bello facinora octonario modulo decantavit. Boiardo hercle ipsoque Pulcio peregre superatis: quandoquidem et hunc rerum et carminum accurata granditate devicerit; ac illum, surrepto inventionis titulo ac eo quidem variis elegantioris doctrinae luminibus illustrato, penitus extinxerit<sup>30</sup>.

Nella seconda quartina del son. *Quel gran Pittor de l'armi e degli amori* e nelle due terzine, Ariosto dipinto con i colori – al momento limitiamoci a constatare il silenzio sul ritrattista – esalta l'Ariosto dipinto con i versi dallo stesso poeta. Così

<sup>27</sup> Ivi, to. 1, p. 176.

<sup>28</sup> Ivi, to. 2, p. 125.

<sup>29</sup> Su questa linea di indagine cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti su arti e lettere cit.*, pp. 145-55; O. BESOMI, *Fra i ritratti del Giovio e del Marino. Schede per la Galleria*, «Lettere italiane», XL, 1988, n. 4, pp. 511-21; C. CARUSO, *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVIII, 1991, pp. 54-84. A Paolo Giovio il Marino dedica la stanza *Dentro il vasel del mio famoso inchiestro* (*Galeria cit.*, to. 1, p. 151).

<sup>30</sup> *Pauli Iovii Opera*, cvra et studio Societatis historicae novocomensis, denvo edita, to. VIII, *Elogia virorum illustrium*, curante Renzo Merzaggi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, 1972, p. 108. Trad.: «Ma quella che è considerata la sua opera più splendida e perciò, forse, destinata all'immortalità, è il famoso volume in cui, in ottave, cantò le meravigliose gesta del leggendario eroe Orlando superando nettamente Boiardo e lo stesso Pulci: il secondo lo superò per la grandiosità degli argomenti e del tono poetico, il primo lo oscurò completamente dopo avergli sottratto il merito dell'ideazione letteraria con la ripresa del titolo, anche se è vero che Ariosto la seppe nobilitare con le luci variopinte di una cultura più raffinata» (P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di Franco Minonzo, traduzione di Andrea Guasparri e Franco Minonzo, Torino, Einaudi, 2006, p. 248). La definizione degli *Elogia* del Giovio come museo di carta è di F. Minonzo (*Gli «Elogi degli uomini illustri»: il «museo di carta» di Paolo Giovio*, ivi, pp. XVII-LXXXVII).



nella lotta tra poesia e pittura, penna e pennello, inchiostro e colore, la palma del primato viene assegnata alla poesia. Se la pittura è soggetta al trascorrere del tempo e le tele sono caduche, la poesia grazie al mezzo della scrittura attraversa indenne tutte le stagioni e diviene eterna. Se il pittore può dipingere «solo» (v. 10) il corpo, ma questo è un artificio paradossale, già in uso nel Cinquecento<sup>31</sup>, per chi come Marino conosce la fisiognomica, la poesia può aprire la finestra sull'anima.

Chiude il componimento l'invito del poeta ai pittori affinché solo gli artisti capaci di dipingere la divinità si accingano a dipingere il suo ritratto. Un vero e proprio monito contro gli aspetti degenerativi del ritratto, di cui si ha traccia nella letteratura artistica del Cinquecento, come l'allargamento della fascia dei ritrattisti, spesse volte non all'altezza del compito, e parallelamente l'allargamento dei committenti, non sempre degni di essere ritratti.

Il sonetto-autoritratto del Tasso completa il trittico degli autori di poemi:

Nacqui in Sebeto, in riva al Po piantai  
di mia verde corona i primi allori.  
Di Fortuna e di Principe provai  
prigioner l'ire, e peregrin gli errori.

Su la sampogna giovenil cantai  
del vago Aminta i boscherecci amori.  
Indi la lira tenera accordai  
del mio bel foco a celebrar gli ardori.

Alfin la tromba in più sonori carmi  
dietro a l'Autor del *Furioso* alzando,  
trattai Duci e Guerrier', battaglie ed armi.

Forte destin. Per imitar cantando  
L'ingegnoso Ariosto, io venni a farmi  
imitator del forsennato Orlando<sup>32</sup>.

Anche in questo terzo pezzo del trittico, seguito dalle quartine (*Così ti giaci senza onor di tomba*) sulla tomba del Tasso nella chiesa di S. Onofrio a Roma<sup>33</sup>, scorrono le acque del Po. Infatti, nel sonetto-autoritratto, il Tasso, dopo aver additato le coordinate del suo natale a Sorrento con il Sebeto («Nacqui in Sebeto», v. 1), il fiume meno vicino, ma letterariamente più importante, a discapito del Sarno, il fiume più vicino, ma letterariamente poco rilevante<sup>34</sup>, ricorda la sua residenza dal 1565 a Ferrara, città indicata dal fiume che l'attraversa («in riva al Po piantai / di mia verde corona i primi allori», vv. 2-3), tra successi letterarii,

<sup>31</sup> Secondo la tradizione, variamente registrabile nel XVI sec. tra consensi e dissensi, solo alla poesia viene riconosciuta la capacità di rappresentare l'interiorità: cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

<sup>32</sup> MARINO, *La Galleria* cit., to. 1, pp. 176-77.

<sup>33</sup> Ivi, to. 1, p. 177.

<sup>34</sup> Iacopo Sannazaro scrisse il poemetto esametrico *Salices* (in appendice all'edizione napoletana del 1526 del *De partu Virginis*, insieme con le *Eclogae* e la *Lamentatio de morte Christi*) dedicato a Troiano Cavaniglia, signore di Troia e Montella e membro dell'Accademia Pontaniana. Sulle orme del poema latino di Ovidio e di una consolidata tradizione umanistica, dal *Ninfale fiesolano* di Boccaccio all'ecloga *Coryle* di Pontano, Sannazaro narra di Ninfe insediate dai Satiri nei boschi della Campania e trasformate in salici sulle rive del fiume Sarno, oggi il più inquinato d'Europa.

segregazione nell'ospedale di Sant'Anna (1579-86) per «l'ire» di Alfonso II d'Este e peregrinazioni inquiete ed errabonde tra Roma, Napoli, Firenze, Mantova.

Inoltre il Tasso mariniano segnala, nell'autobiografia letteraria, l'*Aminta* («Su la sampogna giovenil cantai / del vago Aminta i boscherecci amori», vv. 5-6), le rime per Lucrezia Bendidio («Indi la lira tenera accordai / del mio bel foco a celebrar gli ardori», vv. 7-8), infine la *Gerusalemme liberata* («Alfin la tromba in più sonori carmi / [...] / trattai Duci e Guerrier', battaglie ed armi», vv. 9 e 11).

Nelle terzine il Tasso mariniano dichiara di aver scelto di imitare nell'ambito poematico l'«ingegnoso» autore dell'*Orlando furioso*, ma poi per un destino beffardo egli si è ritrovato ad imitare nella vita la follia del suo personaggio, Orlando, in un singolare circuito che va dalla vita alla letteratura e dalla letteratura alla vita. L'immagine del Tasso matto si ritrova anche in una lettera (1613) del Marino a Bernardo Castello, l'illustratore dell'edizione della *Gerusalemme liberata* del 1585. Nella missiva<sup>35</sup>, rompendo gli argini della «modestia» e straripando in una smoderata «arroganza», Marino afferma di aver ricevuto da Dio un tale intelletto da sentirsi «abile a comporre un poema non meno eccellente di quel che si abbia fatto il Tasso» e preannuncia il proprio capolavoro, l'*Adone*. Riprendendo infine un atteggiamento di reverenza verso il poema del Tasso, Marino non nega che l'*Adone* potrà «per avventura» avere difetti dove la *Gerusalemme liberata* è stata impeccabile o essere impeccabile dove è stata difettosa. Tuttavia il suo programma di scrivere il nuovo poema è così ambizioso da consentire al Marino autore «almeno» la pretesa di «vincere il paragone nell'esser più matto» del Tasso uomo.

Nel riguardare l'intero trittico, il ritratto di Boiardo maestro e modello è propedeutico a quello dell'Ariosto «re degli Scrittori» di romanzi cavallereschi e il successivo ritratto del Tasso è una prova della eccellenza e insuperabilità dell'ingegnoso Ariosto.

Ai romanzi cavallereschi dipinti<sup>36</sup> il Marino dedica alcuni madrigali collocati nella sezione delle Favole: *Due ben temprate cetre* (*Ruggiero e Bradamante* di Federico Zuccari, opera non identificata), *Virtù de la tua mano*, *Se 'l senno ancor ne fura*, *Fugga fugga Medoro* (*Angelica* di Giovanni Baglione, opera non identificata). Il topos della competizione tra Natura, Poesia e Pittura nella creazione della bella e seducente Angelica, protagonista dei poemi di Boiardo e Ariosto, è il fulcro di uno dei due madrigali dedicati all'*Angelica* del pittore romano Giovanni Baglione:

Virtù de la tua mano  
 ha tra noi suscitata,  
 BAGLION, la bella ingrata.  
 Né certo era a formar volto sì bello  
 uopo d'altro pennello.

<sup>35</sup> MARINO, *Lettere* cit., p. 141.

<sup>36</sup> Sui poemi dipinti ci limitiamo a segnalare i recenti *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, op. cit., la bibliografia è alle pp. 246-56; *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001), ed. by M. Rossi - F. Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, 2004, voll. 2.

L'ammira Apollo, e non sa dir qual sia  
 di maggior leggiadria:  
 in carne, in carte, in tela, o vera, o finta,  
 viva, scritta, o dipinta<sup>37</sup>.

Il dubbio del dio della poesia nell'assegnare la palma della vittoria ad Angelica creata dalla natura, o ad Angelica dipinta con i versi da Ariosto o con i colori da Baglione è l'ennesimo artificio del Marino per celebrare in questo caso le arti sorelle Poesia e Pittura, oramai capaci di imitare ed emulare la Natura. Accumulando nei due versi finali ben due disposizioni ternarie («in carne, in carte, in tela»; «viva, scritta, o dipinta») e una binaria («o vera, o finta»), Marino eleva l'Angelica «finta», quella «in carte, in tela», «scritta, o dipinta», all'altezza dell'Angelica «vera», quella «in carne» e «viva». Poesia e Pittura, dunque, nell'imitare la Natura si sono appropriate dell'atto creativo della bellezza e sono continuamente alla ricerca dell'emulazione.

Nella sezione *Prencipi, Capitani ed Eroi* dei ritratti di uomini, Marino inserisce due componimenti dedicati a Orlando, l'eroe del poema ariostesco (son. *L'invitta forza, l'incantata pelle*, mad. *Furor di Poësia*), due al Capitano Goffredo di Buglione (i madrigali *Mercé di chiara tromba*, *Sciolse Goffredo il pio*) e uno a Tancredi (mad. *Uccisi la mia vita*), gli eroi del poema tassiano<sup>38</sup>. Nella sezione *Belle, impudiche e scelerate* dei ritratti di donne, Marino colloca le stanze *Il fido annel, che per virtù d'incanti* sulla figura di Angelica<sup>39</sup> e i tre madrigali *Trassi Maga sagace*, *Fortuna assai peggiore*, *Armai, misera Armida* sulla figura di Armida<sup>40</sup>, la maga della *Gerusalemme liberata*. Nella sezione *Bellicose e virtuose* le stanze *Ben è costei Pantasilea novella* su Clorinda<sup>41</sup>. Infine tra i *Capricci delle Pitture* Marino colloca un sonetto sulla *Gerusalemme del Tasso istoriata da Bernardo Castello*:

Movon qui duo gran Fabri Arte contr'Arte  
 emule a lite, ove l'un l'altro agguaglia,  
 sì che di lor qual perda, o qual più vaglia,  
 pende incerto il giudizio in doppia parte.

L'un cantando d'Amor l'armi e di Marte  
 l'orecchie appaga, e gl'intelletti abbaglia.  
 L'altro, mentre del canto i sensi intaglia,  
 sa schernir gli occhi, e fa spirar le carte.

Scerner non ben si può, qual più vivace  
 esprima, imprima illustri forme e belle,  
 o la muta pittura, o la loquace.

Intente a queste meraviglie e quelle  
 dubbioso arbitro il mondo ammira e tace  
 là le glorie d'Apollo, e qui d'Apelle<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> MARINO, *La Galeria* cit., to. 1, p. 44.

<sup>38</sup> Ivi, to. 1, pp. 98-99.

<sup>39</sup> Ivi, to. 1, pp. 232-33.

<sup>40</sup> Ivi, to. 1, pp. 233-34.

<sup>41</sup> Ivi, to. 1, pp. 237-38.

<sup>42</sup> Ivi, to. 1, p. 261.

Il pittore genovese Bernardo Castello<sup>43</sup>, che si recò a Ferrara nel 1575 ed entrò in relazione con Tasso, preparò i disegni nel 1585 e li offrì al porta tramite Angelo Grillo. L'edizione *La Gierusalemme liberata di Torquato Tasso con le Figure di Bernardo Castello e le Annotazioni di Scipio Gentili e di Giulio Guastavini* apparve a Genova, presso Girolamo Bartoli, nel 1590, con le incisioni eseguite da Agostino Carracci e Giacomo Franco<sup>44</sup>.

Nel sonetto Marino dà vita a un vero e proprio duello tra i due gran fabbrici, Tasso e Castello, e le due arti sorelle, poesia e pittura. Il gioco contrastivo è serrato e incalzante e Marino impiega sapientemente molte serie oppostive a sua disposizione. Il poeta appaga il senso dell'udito e abbaglia le menti, il pittore sa schernire il senso della vista e fa spirare le carte. Il primo esprime le belle forme nella muta pittura e il secondo le imprime nella pittura loquace. Il duello si chiude con un pareggio tra le glorie di Apollo, simbolo della poesia, e le glorie di Apelle, il celebre artista dell'antica Grecia simbolo della pittura.

### 3. Ariosto «gran Pittor» e Tiziano in Lomazzo e Marino

La definizione mariniana di Ariosto «gran Pittor», nel ritratto centrale del trittico, si fonda sulla letteratura artistica del secondo Cinquecento, che celebra frequentemente le doti pittoriche dell'Ariosto e in qualche caso accosta il colorire con i versi di Ariosto al colorire con i pennelli di Tiziano. Fra i testi, che a cavallo tra secondo Cinquecento e inizio Seicento arricchiscono lo scaffale della letteratura artistica (da Vasari a Comanini, da Lomazzo a Zuccari), occupa un posto di rilievo il *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Milano, Ponzio, 1584) dell'artista-scrittore milanese Giovan Paolo Lomazzo<sup>45</sup>, il quale dedicò l'opera, come in seguito le *Rime* (Milano, Ponzio, 1587), a Carlo Emanuele I Gran Duca di Savoia<sup>46</sup>. Siamo, dunque, di fronte a un testo collocabile nell'area torinese, accolto nella biblioteca del Duca e letto del Marino.

Sono piuttosto numerosi i passi che nel *Trattato* portano l'attenzione sulla

<sup>43</sup> Sul *Narciso* di Bernardo Castello il Marino scrive il son. *Chi crederà da mortal mano espresso e il mad. Qui dipinto è Narciso*; su *Europa* (disperso) il mad. *Certo s'era sì bella*; sul *Sansone che uccide il leone* (disperso) il mad. *CASTEL, s'a lodar prendo*; sul *San Cristoforo* il mad. *Quei, che sotto l'incarco*; sul ritratto della moglie (disperso) il son. *Poscia ch'a far ch'io dietro a te non vegna (In persona di Bernardo Castello nel Ritratto di sua moglie morta)*; sul ritratto del francescano Castelficardo (disperso) il mad. *Dipingimi il sembante*; sul ritratto del marchese Ambrogio Spinola (disperso) il son. *Del Ligustico Marte hai la figura*; sul ritratto di Cornelio Musso (disperso) il mad. *Tace, Bernardo, o parla*. Cfr. R. ERBENTRAUT, *Der Genueser Maler Bernardo Castello 1577-1629*, Dusseldorf, Luca Verlag Freren, 1989; CALÌ, *La pittura del Cinquecento* cit., to. 2, pp. 458-9.

<sup>44</sup> Cfr. la scheda di N. BASTOGI, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, op. cit., pp. 120-22. In altre due occasioni il Castello fornì le illustrazioni del poema: nelle edizioni del 1604 e del 1617, a Genova, per i tipi di Giovanni Pavoni. Si veda inoltre *Le opere di figura*, nella ed. 2005 della *Galeria* cit., p. CCCIII.

<sup>45</sup> Sul *Trattato* di Lomazzo nella storiografia artistica del Cinquecento cfr. il fondamentale F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino, UTET, 1982, pp. 112-16.

<sup>46</sup> Secondo Lomazzo, Carlo Emanuele I si dilettava a dipingere. Cfr. G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, vol. 2, Firenze, centro Di, 1974, pp. 9 e 26.

ritrattistica e sulle virtù pittoriche dell'Ariosto<sup>47</sup>, temi svolti, poi, nella *Galeria*. La lettura deli due testi è di grande aiuto per la comprensione dei punti in comune e delle differenze.

Nel libro VI (*Della pratica della pittura*), cap. LI (*Composizione di ritrarre dal naturale*)<sup>48</sup>, Lomazzo interviene sulla storia e sulla funzione del ritratto<sup>49</sup>, argomento molto vicino agli interessi culturali di Marino. Il ritratto, sviluppatosi sin dalle origini dell'arte, ha sempre svolto la funzione di conservare e trasmettere la memoria di quanti avessero governato con saggezza, in modo da accendere nei posteri il desiderio dell'imitazione. Tuttavia «a tempi nostri», lamenta Lomazzo, il genere del ritratto si è talmente divulgato, con l'allargamento a dismisura e abusivo dei committenti e degli artisti, i primi non sempre saggi nell'arte del governo e i secondi in molti casi rozzi, fino a perdere la dignità. Per risalire la china, Lomazzo raccoglie «alcune cose necessarie alla vera composizione del far ritratti» ed esibisce alcuni esempi. Innanzitutto raccomanda di prendere in considerazione «la qualità di colui che si ha da ritrarre», cioè il carattere ideale, anche se non posseduto, ma strettamente legato alla funzione politica e alla dignità del ruolo sociale del ritrattato, e in secondo luogo il «particolare segno» distintivo, come nel caso di un imperatore la corona di lauro, i bastoni o lo scettro o le armi, i simboli del suo potere. Inoltre, secondo Lomazzo, il ritrattista deve sempre «far risplendere quello che la natura d'eccellente» ha donato al modello, come dimostrano gli artisti nei ritratti dei poeti. Così Giotto ha rappresentato «la profondità» di Dante<sup>50</sup>,

<sup>47</sup> Cfr. il contributo sempre utile di P. BAROCCHI, *Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 53-67.

<sup>48</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti* cit., vol. 2, pp. 374-81.

<sup>49</sup> Cfr. Il ritratto e la memoria, a cura di A. Gentili, Ph. Morel, C. Vieri Cia, Roma, Bulzoni, 1993; *Il ritratto. Gli artisti i modelli la memoria*, a cura di G. Fossi, Firenze, Giunti, 1996, pp. 137-85 (D. BODART, *Il ritratto nelle corti europee del Cinquecento*); F. CAROLI, *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milano, Electa, 1998, pp. 69-173 (*Cinquecento: il volto magico*), 175-295 (*Seicento: il volto naturale*); M. KOSHIKAWA, *Individualità e concetto. Note sulla ritrattistica del Cinquecento*, nel cat. *Rinascimento. Capolavori dei musei italiani* (Tokyo-Roma 2001), Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 39-45; *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze, Olschki, 2002; *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*. Atti del Convegno di studi (Torino, 28-29 novembre 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2003; É. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003; *Tra parola e immagine: effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*. Atti del Convegno Macerata-Urbino, 3-5 aprile 2001, a cura di L. Gentili e P. Oppici, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2003; T. CASINI, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI-XVII*, Firenze, Edifir, 2004; *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, a cura di A. Gallo, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze, Olschki, 2007; N. MACOLA, *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2007; L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (la bibliografia alle pp. 247-74). Sui rapporti tra la superficie piana e i colori della pittura da una parte e l'incarnato (pelle e umori) del soggetto dall'altra cfr. DIDI-HUBERMAN, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, Il Saggiatore, 2008 [ed. or.: Paris 1985].

<sup>50</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Grassi, Presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986, p. 118: Giotto «introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato. Onde, ancor oggi di, si vede ritratto, nella cappella del Palagio del Podestà di Fiorenza, l'effigie di Dante Alighieri, coetaneo et amico di Giotto,

Simone Martini «la facilità» di Petrarca<sup>51</sup>, frate Giovanni Angelo Montorsoli «la prudenza» di Sannazaro<sup>52</sup>, Tiziano «la facundia et ornamento» di Ariosto<sup>53</sup> e «la maestà e l'accuratezza» di Bembo<sup>54</sup>.

Il motivo, sviluppato da Lomazzo, della degenerazione della ritrattistica nel Cinquecento viene ripreso dal Marino proprio nel ritratto dell'Ariosto. Infatti, nella seconda terzina del sonetto *Quel gran Pittor de l'armi, e degli amori*, Marino fa dire in modo iperbolico ad Ariosto che solo gli artisti eccellenti possono ritrarre un poeta divino, puntando l'indice contro la mediocrità di tanti ritrattisti e contro la mediocrità dei ritrattati.

Inoltre l'elenco, redatto da Lomazzo, di esemplari ritrattisti di poeti fornisce probabilmente una preziosa informazione al Marino e ai lettori (contemporanei e poster) del Marino, quella del presunto ritratto tizianesco dell'Ariosto. Rileggendo

et amato da lui per le rare doti che la natura aveva nella bontà del gran pittore impresse». Sul ritratto di Dante nel *Giudizio Universale* (Firenze, Palazzo del Bargello, cappella di S. Maria Maddalena) e sui dubbi nella identificazione cfr. il cat. *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze, SPES, 1985).

<sup>51</sup> VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550* cit., p. 157: «Èvvi ancora la chiesa di Cristo et, a la guardia di quella, il papa, lo imperadore, i re, i cardinali, i vescovi e tutti i principi cristiani; e tra essi, a canto ad un cavaliere di Rodi, messer Francesco Petrarca, ritratto pure di naturale. Il che fece Simone per rinfrescare nelle opere sue la fama di chi lo aveva fatto immortale». Ritratto perduto.

<sup>52</sup> La biografia *Fra' Giovanni Agnolo Montorsoli scultore* fu aggiunta nella seconda edizione: cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, vol. 5, Firenze, SPES, 1984, pp. 498-99: «andò a Napoli, dove nel luogo già detto mise sù la sepoltura detta del Sanazaro, la quale è così fatta. In sui canti da basso sono due piedistalli, in ciascuno de' quali è intagliata l'arme di esso Sanazaro, e nel mezzo di questi è una lapide di braccia uno e mezzo, nella quale è intagliato l'epitaffio che Iacopo stesso si fece, sostenuto da due puttini. Dipoi, sopra ciascuno dei detti piedistalli, è una statua di marmo tonda a sedere, alta quattro braccia, cioè Minerva et Apollo; et in mezzo a queste, fra l'ornamento di due mensole che sono dai lati, è una storia di braccia due e mezzo per ogni verso, dentro la quale sono intagliati di basso rilievo Fauni, Satiri, Ninfe, et altre figure che suonano e cantano, nella maniera che ha scritto nella sua dottissima Arcadia di versi pastorali quell'uomo eccellentissimo. Sopra questa storia è posta una cassa tonda di bellissimo garbo e tutta intagliata et adorna molto, nella quale sono l'ossa di quel poeta; e sopra essa, in sul mezzo, è in una basa la testa di lui ritratta dal vivo, con queste parole a piè: ACTIVS SINCERVS, accompagnata da due putti con l'ale a uso d'Amori, che intorno hanno alcuni libri. In due nicchie poi, che sono dalle bande nell'altre due facce della cappella, sono sopra due base due figure tonde di marmo ritte e di tre braccia l'una o poco più, cioè San Iacopo Apostolo e San Nazzaro. Murata dunque nella guisa che s'è detta quest'opera, ne rimasero sodisfattissimi i detti signori esecutori e tutto Napoli».

<sup>53</sup> La tradizione identifica il ritratto tizianesco dell'Ariosto con il *Ritratto d'uomo, detto l'Ariosto* (1510 ca.; Londra, National Gallery), ma di diverso avviso è G. GRONAU, *Titian's Ariosto*, «The Burlington Magazine», LXIII, 1933, pp. 194 ss.: cfr. LOMAZZO, *Trattato* cit., vol. 2, p. 377, nota 18 («Altre proposte di identificare il *Ritratto dell'Ariosto* col dipinto di Indianapolis, o con quello già a Ferrara, coll. Oriani, sono ancora meno convincenti»). Sui ritratti di Tiziano cfr. A. PAOLUCCI, *Tiziano ritrattista*, nel cat. *Tiziano*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 101-8; *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci* (Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo-4 giugno 2006), Napoli, Electa, 2006 (in particolare gli interventi di E. Pommier, J.M. Fletcher, R. Zapperi).

<sup>54</sup> Tiziano, *Ritratto di Bembo* (Washington, National Gallery of Art; Napoli, Galleria di Capodimonte). Cfr. cat. *Tiziano* cit., p. 238. Si conosce anche un terzo ritratto di Bembo, «quello a mosaico, del Bargello, derivato da un disegno di Tiziano» (cfr. LOMAZZO, *Trattato* cit., vol. 2, p. 377).

ora *Quel gran Pittor de l'armi, e degli amori*, il passo di Lomazzo aiuta a svelare il ritrattista in ombra dell'Ariosto divino, Tiziano. Per questo artista lo stesso Ariosto nutrì una grande stima, al punto da inserirlo nella nota ottava, aggiunta tardivamente nella terza e definitiva edizione dell'*Orlando furioso* del 1532, celebrativa degli artisti moderni (Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Dosso Dossi e Battista Dossi, Michelangelo Buonarroti, Sebastiano del Piombo, Raffaello, Tiziano), le cui opere sono alla pari con le opere degli antichi:

e quei che furo a' nostri dì, o sono ora,  
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,  
duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora,  
Michel, più che mortale, Angel divino;  
Bastiano, Rafael, Tiziano, ch'onora  
non men Cador, che quei Venezia e Urbino;  
e gli altri di cui tal opra si vede,  
qual de la prisca età si legge e crede;

(*Orlando furioso*, XXXIII, 2)<sup>55</sup>.

Sulla base della testimonianza di Lomazzo sul ritratto tizianesco dell'Ariosto, allora, è possibile cogliere, nell'ultima terzina del sonetto *Quel gran Pittor de l'armi, e degli amori* di Marino, un implicito elogio all'eccellente Tiziano, che ha potuto ritrarre il divino Ariosto in quanto è pittore divino, come ripetutamente l'artista viene definito lungo il Cinquecento, come nel caso di Pietro Aretino e Lodovico Dolce<sup>56</sup>.

Nel libro II (*Del sito, posizione, decoro, moto, furia e grazia delle figure*), Lomazzo si propone di raccogliere e fornire ai pittori gli esempi illustri, nell'ambito della pittura e della letteratura antica e moderna, di quanti hanno rappresentato con i colori o con le parole i «moti secondo la diversità delle passioni e de gl'affetti»<sup>57</sup>. Quando passa in rassegna i moti semplici dell'animo umano (dalla «melancolia» alla «mesticia», dalla timidità alla ferocia, dalla vergogna alla meraviglia), i moti degli animali e in particolare dei cavalli (lo spavento, la disperazione, la violenza nell'azzuffarsi), il movimento dei capelli del corpo umano e il movimento dei panni, Lomazzo cita i classici della letteratura antica, greca e latina (Omero, Virgilio, Stazio, Ovidio) e gli autori della letteratura italiana (Dante, Petrarca, Boccaccio, Pontano, Landino, Boiardo, Bembo, Alamanni, Ariosto, Tasso).

Tra questi ultimi, l'indice di frequenza è a favore di Ariosto e delle sue virtù pittoriche, già celebrate tra gli altri da Lodovico Dolce nel *Dialogo della Pittura, intitolato L'Aretino* (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557)<sup>58</sup>. Basta scorrere

<sup>55</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di R. Ceserani, vol. 2, Torino, UTET, 1981, p. 1280. Tra gli altri, espresse critiche all'elogio ariostesco dei pittori Lodovico Dolce: cfr. *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, vol. 1, Bari, Laterza, 1960, pp. 150-51. Su questa rassegna di artisti cfr. C. DIONISOTTI, *Tiziano e la letteratura* [1976], in *Appunti su arti e lettere* cit., pp. 117-26; BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia* cit., pp. 70-73.

<sup>56</sup> Cfr. *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma* cit., vol. 1, pp. 205-6 (e note relative).

<sup>57</sup> LOMAZZO, *Trattato* cit., vol. 2, p. 100.

<sup>58</sup> *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma* cit., vol. 1, pp. 172-73 («Ma se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze

nel *Trattato* di Lomazzo, ad esempio, i casi di «melancolia» e «mestizia». La prima «fa gl'atti pensosi, mesti e colmi di tristezza»<sup>59</sup>, come dimostra l'Ariosto, che dipinge la malinconia del cavaliere Sacripante in due sequenze (*Orlando furioso*, I, 40, 1-2; II, 35, 7-8), raffigurandolo «pensoso», «a capo basso» e ancora con gli «occhi molli», il «viso basso», «addolorato e lasso». Questa pittura in versi dell'Ariosto, secondo le argomentazioni di Lomazzo, diviene un modello per la rappresentazione pittorica della «melancolia» di Adamo e Eva dopo il peccato originale (*Genesi*, 3, 7) e di Agar dopo essere rimasta gravida di Ismael e dopo essere stata cacciata via dalla moglie di Abramo (ivi, 21, 9-20):

volendola, per essemplio, esprimere ne i primi nostri padri Adam et Eva doppo commesso il peccato della disubbidienza, si faranno con gl'occhi dimessi, affissati in terra, con la testa chinata, col gomito sopra il ginocchio e la mano sotto le gote et assisi in loco conveniente, come sotto qualche arbor ombroso, ovvero fra sassi e caverne; dove si porrebbe ancora Agar quando, gravida d'Ismael, scacciata dalla moglie di Abraam, si era ricoverata in loco solitario et ivi tutta dolente se ne stava piangendo e lagnandosi col capo chino, sin che l'angelo scese dal cielo a confortarla in tali sembianti. E così andrebbe espressa l'adultera, Pietro dopo ch'ebbe negato Cristo et altri simili; così in parte l'adombrò l'Ariosto in Sacripante, nel canto I, quando disse:

Pensoso più d'un'ora a capo basso  
Stette, Signori, il cavaglier dolente.

E nel secondo:

Et avea gl'occhi molli, il viso basso,  
e si mostrava adolorato e lasso<sup>60</sup>.

Anche per la mestizia, che è «poco meno ch'una istessa cosa con la melancolia»<sup>61</sup>, l'artista può seguire la pittura ariostesca in versi dell'attonita e immobile Angelica, dopo essere stata portata via dal suo cavallo indemoniato:

Stupida e fissa nella incerta sabbia,  
coi capelli disciolti e rabuffati,  
con le man giunte e con l'immote labbia,  
i languidi occhi al ciel tenea levati,  
quasi accusando il gran Motor che l'abbia  
tutti conversi nel suo danno i fatti.

(*Orlando furioso*, VIII, 39, 1-6)

dell'Ariosto, nelle quali descrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina; e vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori. Le stanze (che io ho conservato sempre, come gioie bellissime, nel tesoro della memoria) sono queste: *Di persona era tanto ben formata, / quanto me' finger san pittori industri*. Ecco che, quanto alla proporzione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore che sappiano formar le mani de' più eccellenti pittori, usando questa voce 'industri' per dinotar la diligenza che conviene al buono artefice. [...] Spargeasi per la guancia delicata / Misto color di rose e di ligustri. Qui l'Ariosto colorisce et in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano».

<sup>59</sup> Ivi, vol. 2, p. 113.

<sup>60</sup> Ivi, vol. 2, p. 114.

<sup>61</sup> Ivi, vol. 2, p. 116.



e della mestissima Isabella, figlia del re di Galizia, la quale con volto chino e piangendo bacia il morente Zerbino:

declinando la faccia lacrimosa,  
e congiungendo la sua bocca a quella  
di Zerbin, languidetta [...].  
(ivi, XXIV, 80, 2-4)

Sulla base di questi due stralci, le virtù pittoriche di Ariosto si manifestano proprio nel dipingere la tematica arturiana e quella carolingia, «le donne» e «i cavallier», «gli amori» e «l'arme», «le cortesie» e «l'audaci imprese» (*Orlando furioso*, I, 1-2)<sup>62</sup>. Il poeta, dunque, viene elevato ed assunto da Lomazzo prima nel *Trattato* e da Marino poi nella *Galeria* come «gran Pittor de l'armi e degli amori». Tra Lomazzo e Marino possiamo agevolmente collocare Galileo Galilei, il quale nelle *Considerazioni al Tasso* (1589 ca.) definisce l'Ariosto «magnifico, ricco e mirabile» e l'*Orlando furioso* una regia galleria di sculture e dipinti poetici:

quando entro nel *Furioso* veggio aprirsi una Guardaroba, una Tribuna, una Galleria regia, ornata di 100 statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzoli e d'altre gioie e finalmente ripiena di cose rare, preziose, meravigliose e di tutta eccellenza<sup>63</sup>.

Il *Trattato* di Lomazzo tocca anche il nodo della conformità tra poeti e artisti e quindi tra Ariosto e Tiziano. Nel libro VI (*Della pratica della pittura*) del *Trattato*, Lomazzo affronta il tema della «composizione» pittorica, ripetendo quanto era stato ampiamente dibattuto nel corso del Cinquecento. Nella composizione, secondo Lomazzo<sup>64</sup>, occorre evitare «la soprabondanza delle parti et ancora la povertà». L'una produce «la confusione et affettazione» e la seconda «l'aridezza e nudità delle opere». Per questo la linea, proposta da Lomazzo, è attenersi alla «via di mezzo» e reggersi «sempre sotto il sentimento dell'istoria, che di qui ne nasce la buona composizione, parte tanto principale nella pittura, che tanto ha del grave e del buono, quanto è più simile al vero in tutte le parti». E a proposito della variazione, Lomazzo precisa che «si ha d'avvertire alla convenevolezza et anco all'accrescimento dell'effetto, ad imitazione de' poeti, a quali i pittori sono in molte parti simili, massime che così nel dipingere, come nel poetare, vi corre il furor d'Apolline, e l'uno e l'altro ha per oggetto i fatti illustri e le lodi de gl'Eroi da rappresentare. Onde soleva dir alcuno che la poesia era una pittura parlante e la pittura era una poesia mutola»<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso* cit., vol. 1, p. 36.

<sup>63</sup> G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1943, p. 96. L'intervento di Galilei è interessante anche per la fortuna in Italia della voce *galleria*.

<sup>64</sup> LOMAZZO, *Trattato* cit., vol. 2, pp. 244-5.

<sup>65</sup> Sui rapporti tra poesia e pittura cfr. i contributi fondamentali di R.W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni 1974 [ed. or. New York, Norton, 1967]; C. OSSOLA, *Ut pictura poesis*, in *Autunno del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 33-119.

Da questa «conformità» tra pittori e poeti, Lomazzo trae due conseguenze: a) non può esserci pittore «che insieme anco non abbia qualche spirito di poesia», come nel caso di Bramante (di cui si cita il sonetto caudato *Usciran fuori da le lor tombe oscure*, che allude al Giudizio Universale)<sup>66</sup> o di Leonardo da Vinci (ma il sonetto citato non è di Leonardo, bensì di Antonio di Matteo del Meglio «araldo della Signoria fiorentina dal 1418 il 1446»);<sup>67</sup> b) ciascun pittore «ha avuto naturalmente un genio più conforme ad un poeta che ad un altro; e nel suo operare ha seguito quello, come è facile a ciascuno l'osservarlo ne' pittori moderni». E a questo proposito, scorrendo la geografia dell'arte moderna e la storia della poesia antica e moderna, Lomazzo propone un elenco di casi di conformità tra il genio dell'artista (il fiorentino Leonardo, l'aretino Michelangelo, l'urbinate Raffaello, il bergamasco Polidoro da Caravaggio, il padovano Andrea Mantegna, il veneziano Tiziano, il vercellese Gaudenzio Ferrari) e il genio del poeta (Omero, Virgilio, Dante, Petrarca, Sannazaro, Ariosto e genericamente i poeti autori di biografie di santi)<sup>68</sup>:

Leonardo ha espresso i moti e decori di Omero; Polidoro la grandezza e furia di Virgilio; il Buonarrotto l'oscurità profonda di Dante; Raffaello la pura maestà del Petrarca, Andrea Mantegna l'acuta prudenza del Sannazaro, Tiziano la varietà dell'Ariosto e Gaudenzio la devozione che si trova espressa ne' libri de' santi<sup>69</sup>.

In queste sequenze, Lomazzo espone una preziosa somma degli accostamenti tra artista e poeta, che singolarmente presi sono presenti nella letteratura del Cinquecento<sup>70</sup>, e redige una mappa policentrica dell'arte in Italia, dove si registrano vie o maniere diverse e paritarie della pittura<sup>71</sup>. A tale proposito non è certo un caso il fatto che i sette artisti, accostati ai poeti nel brano appena citato del *Trattato*, sono definiti in un'altra opera di Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (Milano, Ponzio, 1590), i Sette Governatori dell'Arte e vengono rappresentati come le colonne del tempio della Pittura, un'arte policentrica e poligeniale<sup>72</sup>.

<sup>66</sup> D. BRAMANTE, *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 56-57.

<sup>67</sup> LOMAZZO, *Trattato* cit., vol. 2, p. 246, nota 4.

<sup>68</sup> Sui poemi agiografici nel Rinascimento cfr. M. CHIESA, *Agiografia nel Rinascimento: esplorazioni tra i poemi sacri dei secoli XV e XVI*, in *Scrivere di santi*. Atti del II Convegno di studi dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia, Napoli, 22-23 ottobre 1997, a cura di G. Luongo, Roma, Viella, 1998, pp. 204-26.

<sup>69</sup> LOMAZZO, *Trattato* cit., vol. 2, p. 246.

<sup>70</sup> *Ibidem*, nota 6 (per i riferimenti bibliografici).

<sup>71</sup> BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia* cit., pp. 112-116.

<sup>72</sup> LOMAZZO, *Trattato* cit., vol. 1, pp. 278-80 («In quella guisa che questo mondo è retto e governato da sette pianeti, come da sette colonne, [...] sarà parimenti questo mio tempio di pittura sostenuto e retto da sette governatori, come da sette colonne, et imitarò in ciò Giulio Camillo nella idea del suo teatro [...]. Quella del primo è fatta di piombo con cui si viene a mostrare la salda e stabile contemplazione in Michel Angelo Bonarrotto, fiorentino, il quale fu pittore, scultore, statuario, architetto e poeta, imitatore di Dante [...]. La statua del secondo governatore è fatta di stagno con cui si viene a significar in Gaudenzio Ferrari la maestà, la quale egli mirabilmente espresse nelle cose divine, e ne' misteri della fede nostra. [...] Quella del terzo è di ferro, con cui si rappresenta in Polidoro Caldara da Caravaggio la grandissima furia e ferocezza c'egli diede alle sue figure. [...] La statua del quarto è d'oro, che dimostra lo splendore e l'armonia dei lumi in Leonardo Vinci fiorentino,

Nel rileggere e interpretare i passi del *Trattato* in cui Ariosto e Tiziano sono posti in relazione, dunque, appare evidente che, secondo Lomazzo, da una parte Tiziano ritrattista ha colto le qualità caratterizzanti ed essenziali («facundia» e «ornamento») di Ariosto e che dall'altra parte il pittore possiede lo stesso genio del poeta nella varietà. In tal modo Lomazzo si spinge oltre le affermazioni di Vasari nella seconda ed. delle *Vite*:

Fece in quel tempo Tiziano amicizia con il divino messer Lodovico Ariosto, e fu da lui conosciuto per eccellentissimo pittore, e celebrato nel suo *Orlando furioso*:

. . . e Tizian che onora  
non men Cador che quei Vinezia e Urbino<sup>73</sup>.

Se per Vasari il divino poeta Ariosto riconosce l'alto valore e celebra l'eccellentissimo artista Tiziano nell'*Orlando furioso*, per Lomazzo il genio di Tiziano è conforme al genio di Ariosto nell'espressione della varietà. Così il dipingere con i colori dell'uno e con i versi dell'altro, la pittura e la poesia si ritrovano più che mai arti sorelle, unite come sono da una delle tante e possibili conformità.

Il motivo della conformità dei due genii non entra nella *Galeria*, dove Marino preferisce insistere sulla eccellenza di Tiziano, dedicando numerosi componimenti alle sue opere: ben cinque madrigali (*In sì vivi colori*; *Lo stral crudo e spietato*; *Sì viva è questa imago*; *Chi di quest'Idol sacro*; *Spiriti furo i colori*)<sup>74</sup> al *San Sebastiano* di Tiziano (Brescia, Chiesa dei Santi Nazario e Celso, 1519 ca.; San Pietroburgo, Ermitage, 1570 ca., ma il soggetto fu più volte replicato)<sup>75</sup>, due madrigali (*Ben da mastro eccellente*; *Sembrò già morto al mondo*)<sup>76</sup> al *San Paolo* (disperso)<sup>77</sup>, un madrigale (*Crudel fu ben colui*)<sup>78</sup> alla *Decollazione di San Giovanni Battista* (disperso)<sup>79</sup>, un gruppo di quattordici ottave (*Questa, che 'n atto supplice e pentita*)<sup>80</sup> alla *Maddalena* (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1532; San Pietroburgo, Ermitage, 1565; Napoli, Galleria di Capodimonte, 1567)<sup>81</sup>. Inoltre, nella sezione dei ritratti di

pittore, statuario e plasticatore, peritissimo di tutte le sette arti liberali, suonatore di lira tanto eccellente che superò tutti i musicisti del suo tempo e gentilissimo poeta, il quale ha lasciato scritti molti libri di matematica e di pittura [...]. Quella del quinto è formata di rame, con la quale si accenna la gentilezza, la venustà, la grazia e l'amabilità in Raffaello Sancio da Urbino, pittore et architetto grandissimo [...]. La statua del sesto è d'argento vivo congelato, che significa la prudenza arguta in Andrea Mantegna, pittore mantovano [...]. Quella dell'ultimo è fabricata d'argento con che si dimostra la temperanza singolare in Tiziano Vecelio da Cador, rarissimo pittore [...]). Sull'abbozzo della teoria dei sette governatori della pittura nelle *Rime* cfr. l'*Introduzione* di Giardi, ivi, vol. 1, p. LVI.

<sup>73</sup> VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* cit., vol. 6, 1987, p. 159.

<sup>74</sup> MARINO, *La Galeria* cit., to. 1, pp. 65-66.

<sup>75</sup> Cfr. *Le opere di figura*, nella ed. 2005 della *Galeria* cit., p. CCLXXXVII; cat. *Tiziano* cit., pp. 368-69.

<sup>76</sup> MARINO, *La Galeria* cit., to. 1, pp. 66-67.

<sup>77</sup> Ivi, to. 2, pp. 237-38.

<sup>78</sup> Ivi, to. 1, p. 67.

<sup>79</sup> Ivi, to. 2, p. 238.

<sup>80</sup> Ivi, to. 1, pp. 71-74.

<sup>81</sup> Ivi, to. 2, pp. 334-37; *Le opere di figura*, nella ed. 2005 della *Galeria* cit., p. CCXCI.

pittori e scultori, si legge il madrigale *Tiziano di sua mano*, giocato sulla deriva dell'artificio in margine a uno dei due autoritratti autografi (il primo, la cui datazione oscilla tra il 1550 e il 1562, è a Berlino, Staatliche Museen Gemäldegalerie; il secondo, tra il 1562 e il 1567, a Madrid, Museo del Prado):<sup>82</sup>

TIZIANO son io:  
 m'estinse per paura  
 d'esser da l'arte mia vinta Natura.  
 Ma di mia man mi féi,  
 vendicando il mio torto,  
 immortal pria che morto.  
 Or ecco io vivo, e ben ch'io sia pittura,  
 ancor dipingerei,  
 se non ch'al morir mio  
 morir pennelli e carte,  
 i colori moriro, e morì l'Arte<sup>83</sup>.

Nella prima sequenza (vv. 1-3), la competizione tra pittura e natura sembra vinta dalla natura che, temendo di essere vinta dall'arte di Tiziano, dà la morte all'artista. Nella seconda sequenza (vv. 4-6), la competizione appare vinta definitivamente dall'artista, il quale, per vendicare in vita il torto della morte che avrebbe subito, dipinse l'autoritratto che lo rese immortale. Nella terza sequenza (vv. 7-11), il Tiziano dipinto vive oltre la morte fisica dell'artista, oltre le frontiere del tempo, e sente il desiderio di continuare a dipingere, ma la morte fisica del grande artista aveva segnato ineluttabilmente anche la morte della grande arte. Così nella stagione della morte dell'arte, l'arte vive attraverso le opere dei grandi artisti oramai scomparsi e l'immagine di Tiziano pittore attraverso l'immagine di Tiziano dipinto con i colori nell'autoritratto e con i versi nel madrigale di Marino.

*Nota presentata dal socio corrispondente PASQUALE SABBATINO  
 nella tornata del 2 aprile 2008*

<sup>82</sup> Cfr. cat. *Tiziano* cit., rispettivamente alle pp. 326-27 e 338-39. Di Tiziano si conosce anche l'*Autoritratto* inciso di Giovanni Britto, databile intorno al 1550. Inoltre un autoritratto di Tiziano è nell'*Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza* (1565; Londra, National Gallery), ivi, pp. 348-49.

<sup>83</sup> MARINO, *La Galeria* cit., to. 1, ivi, p. 189.

GIOVANNA GRECO

## CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ DI UN CULTO DALLE DEE MADRI ALLA MADRE DI DIO

Alcune grandi divinità femminili del *pantheon* antico – da Hera, a Cibele, alla Mefite – hanno da sempre suscitato un grande fascino nella storia degli studi storico-religiosi; numerose sono le analisi e le letture storico-antiquarie che sottolineano la continuità iconografica, la trasposizione di simboli, la sopravvivenza di culti e rituali tra queste grandi divinità del mondo antico e la figura della Madre di Dio, nelle sue più svariate formulazioni e accezioni.

L'idea di una vera e propria trasposizione culturale dove si conservano caratteri, ambiti di protezione e iconografie rimane dunque profondamente radicata e non solo nella cultura popolare; nella bibliografia prodotta, anche di recente, intorno alla figura della Mefite non si può non registrare questa costante e reiterata formulazione della continuità di culto tra la dea pagana e la figura della Madonna.

Un recente lavoro dedicato alla Mefite della Valle d'Ansanto propone, già nel titolo, l'assunto della continuità culturale con le tante Madonne del territorio sanita\*.

Tralasciando, in questa sede, una più approfondita discussione metodologica sulle problematiche del sacro, lungi dall'esser nota all'appassionato erudito di storie locali, è interessante sottolineare come tutto il lavoro sia proiettato a dimostrare la continuità del culto dal mondo italico a quello romano e cristiano, quasi senza soluzione di continuità; dovunque, nel territorio, vi sia una fonte con accanto un chiesetta o un santuario dedicato alla Vergine Maria si registra il segno della continuità culturale e rituale; così al santuario lucano della Mefite a Rossano di Vaglio si salda, in un continuo temporale e spaziale, la chiesetta dedicata alla Madonna di Rossano; così la chiesa dedicata alla Madonna del Canneto nel comune di Settefrati, eretta nei pressi di una sorgente e in un'area di affioramenti solforosi, conserva la memoria e il culto a Mefite; la stessa iconografia della Madonna seduta in trono con bambino e melograno sottende, in questa disamina, la continuità del culto e l'assimilazione con la Mefite, e lo studioso arriva alla considerazione che «pare perciò sostenibile che la Vergine in caldana continui il culto dell'antica Mefitis visto che è una Madonna in trono, con corona che allatta e sacralizza una fonte sulfurea»<sup>1</sup>.

\* Le abbreviazioni delle riviste sono quelle dell'Archäologische Bibliographie.

<sup>1</sup> CAIAZZA 2005, pp. 129-217.

Anche il lavoro di Flavia Calisti<sup>2</sup> che ha il grande merito di affrontare la problematica partendo dall'analisi delle evidenze archeologiche, epigrafiche e numismatiche – base documentaria per una corretta analisi storico-religiosa – disegna uno schematico sviluppo da una figura divina che racchiude un'enorme varietà di aspetti a un variegato gruppo di divinità femminili, per giungere infine a una nuova figura di sintesi, una nuova “unica dea” delegata alla cura dell'umanità: la Madonna.

Non si può non considerare, con una certa perplessità, come, da un'analisi rigorosa e ben contestualizzata nei tempi e nei luoghi, si possa giungere alla conclusione che «si venne così a determinare, in molti casi, una diretta continuità tra la devozione pagana e quella cristiana, come si può constatare a Rossano di Vaglio con la cappella dedicata alla Vergine proprio nei pressi della sorgente che un tempo alimentava il sistema idrico del tempio pagano ...»<sup>3</sup>.

Che poi la cappella dedicata alla Madonna di Rossano sia sorta soltanto nell'XI secolo e per altro in un'area distante dalla Macchia di Rossano dove era il santuario a Mefite e lungo una direttrice viaria che collega diversi paesi e quella dedicata alla Madonna di Canneto sia nata ad opera, probabilmente, dei benedettini di Cassino intorno al X secolo, è un dato storico che poco incide nella convinzione della continuità tra culto pagano e culto cristiano<sup>4</sup>.

Il pensiero, dunque, che Maria Vergine non sia solo la Madre di Dio ma raccolga in sé prerogative e sfere culturali delle grandi divinità del mondo antico trova largo consenso negli studi, in particolare in quelli di antropologia culturale, dove è il tema della maternità ad accomunare queste figure in una sorta di eredità culturale e dove sarà proprio il ruolo di madre alla base, da un lato, del legame che, nell'immaginario collettivo, si instaura con le dee madri dell'antichità, dall'altro, della grande fioritura e diffusione della devozione mariana<sup>5</sup>.

Così in numerosi e recenti studi antropologici, la centralità del culto di Maria è considerata «quasi una continuità immemoriale con le grandi Madri mediterranee»<sup>6</sup> e la Madonna delle Galline di Pagani è rapportata a una Persefone cristiana, affiorata dalla terra all'inizio della primavera, così come narra la leggenda che vuole l'apparizione della statua in un cortile con le galline, in una domenica *in albis* dei primi del Cinquecento; in questa cornice è richiamato anche il culto della Madonna del Granato di Capaccio dove si intravede la “grande ombra” di Hera.

Tuttavia la continuità sottesa nel succedersi di queste figure divine, dove la sfera culturale sembra rimanere fortemente radicata alla sfera della fertilità umana e naturale, non può ignorare le differenze e le profonde discontinuità tra uno statuto religioso e un altro, né si può meccanicamente proporre la tesi di un passaggio dalla Grande Dea mediterranea del mondo preistorico, alle molteplici figure divine del *pantheon* classico, per poi ritornare all'unica dea, Madre di Dio<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> CALAZZA 2005, p. 159.

<sup>3</sup> CALISTI 2006.

<sup>4</sup> CALISTI 2006, pp. 288-289.

<sup>5</sup> Una lettura critica in LUONGO 2008, pp. 167-193.

<sup>6</sup> GIANI GALLINO 1989; DINI 1995; CANZANELLA 2002.

<sup>7</sup> NIOLA 2000, pp. 54-73.

Ed è proprio a questa idea che si sono opposti tenacemente i Padri della Chiesa il cui timore era proprio quello di evitare che si costruisse un culto divino intorno alla figura di Maria, che assume il titolo di *Theotokos* solo con il Concilio di Efeso del 431; la preoccupazione costante e più volte dichiarata dei primi Padri della Chiesa era quella di evitare, in ogni modo, di fare di Maria una dea e attribuirle uno statuto divino; lo scopo era proprio opposto e bisognava contrapporre nettamente la costruzione della figura di Maria alle figure femminili del *pantheon* pagano, al punto tale che Nestorio, contro la posizione di Cirillo di Alessandria, proponeva di attribuire a Maria l'epiteto di *Christodokos*, eliminando quindi anche nell'appellativo qualunque riferimento al divino<sup>8</sup>. Giovanni Damasceno, ancora nell'VIII secolo, dovrà precisare che la festa cristiana alla *Theotokos* si deve svolgere senza flauti né riti misterici<sup>9</sup>.

La complessa e annosa problematica del rapporto tra culto pagano e culto cristiano è stata affrontata con opposte letture e analisi, dove un'impostazione più critica e solide basi metodologiche fondate sull'analisi delle fonti letterarie e di quelle iconografiche, hanno consentito di mettere in evidenza le dissonanze, le opposizioni, i profondi contrasti tra differenti statuti religiosi; sono analisi che sottolineano l'inconsistenza di automatici comparativismi e pongono l'accento piuttosto sui modi e le forme della "memoria dell'antico" dove è piuttosto il recupero di schemi formali e formule stilistiche a subire una sorta di risemantizzazione, funzionale ai valori del nuovo culto.

Il lavoro che Philippe Borgeaud dedica a Cibele<sup>10</sup> riaccende l'interesse sul problema delle innumerevoli Grandi Madri del *pantheon* antico che vengono analizzate e calate nei loro singoli contesti di provenienza, ancorate al proprio territorio e considerate espressione peculiare di una devozione che nasce in un determinato territorio e in un preciso momento, acquistando caratteri fortemente localistici. L'aver privilegiato, nell'analisi, il contesto territoriale porta, ovviamente, a sottolineare le differenze e, solo in un secondo momento, a cogliere le interferenze che, nelle due dimensioni dello spazio e del tempo, si possono creare tra sfere e statuti propri di altre divinità.

Il grande pregio dei lavori di Borgeaud risiede proprio nella lettura differenziata dei diversi sistemi religiosi e costante è il tentativo dello studioso di mettere in luce le discontinuità e le differenze spezzando, sul piano dell'analisi storico-contestuale, qualsiasi forma di continuismo.

Emblematica, in questo quadro metodologico, è l'analisi della figura di Cibele il cui nome appare, per la prima volta, inciso sulla facciata di un santuario rupestre nell'alta Frigia tra la fine del VII e gli inizi del VI secolo a.C.; si legge l'epiteto di una figura divina designata come *Madre* semplicemente o come *Madre degli dei*; il nome rimane profondamente radicato al territorio e localizza una figura divina delegata alla protezione dei boschi, delle alture, delle grotte, dei luoghi impervi e lontani. Quando la dea compare ad Atene e viene costruito un *Metreon*, nell'agorà, alla fine

<sup>8</sup> CILENTO 1961, pp. 30-34.

<sup>9</sup> FOX 1991; BORGEAUD 2006, pp. 200-202.

<sup>10</sup> MANGO 1972, pp. 169-172.

del V secolo a.C., la natura della divinità assume connotazioni profondamente differenti; l'arrivo della dea ad Atene è ben inquadrato nella fitta rete di scambi che legano la Frigia, l'Asia Minore e la Grecia in quel preciso momento storico; la constatazione che, davanti al suo santuario si piantavano le stele riportanti testi di leggi e che lo stesso santuario sia stato innalzato in un luogo simbolico quale l'agorà, costituiscono, per Borgeaud, segni chiarissimi di come il culto abbia assunto una forte connotazione politica, statale, a difesa delle leggi e dell'ordine; una connotazione culturale ben differente da quei caratteri territoriali peculiari della dea in Frigia e che meglio risponde ai valori ideologici ateniesi, in quel preciso momento storico.

È soltanto alla fine del III secolo a.C. che la Madre degli dei arriva a Roma, accompagnata da un'altra leggenda mitografica, costruita intorno a Pessinunte e alla pietra sacra; la figura divina assume uno statuto differente e acquista una nuova radice fondante, ben esplicitata nell'epiteto che la definisce *Idaea* e le restituisce quelle origini troiane, funzionali all'ideologia della politica romana del momento, alla ricerca di una tradizione eziologia che ancor più accentuasse la sua proiezione verso Oriente.

Ed è a Roma che le tradizioni si sovrappongono, interferendo fra loro e producendo nuove forme culturali e rituali dove un ruolo importante assume il carattere misterioso e notturno, del tutto estraneo alla natura del culto alla dea al suo apparire in Oriente.

Quando all'orizzonte compare il Cristianesimo, il culto alla Madre degli dei era tra i più solidi e diffusi nella religiosità romana e Borgeaud sottolinea, con molta chiarezza, l'inizio di un vero e proprio conflitto; alla dea, che ancora conserva il suo attributo di *Mater*, vengono riservati culti e rituali molto diffusi e frequentati; e allora, i portatori del nuovo culto, i primi cristiani, iniziano un'operazione culturale di delegittimazione e deplorazione, sottolineando gli aspetti osceni del culto, le cerimonie ripugnanti e scandalose, i rituali vergognosi, in un radicale e profondo capovolgimento che contrappone la dea ai valori fondanti della nuova religione cristiana.

Dunque una figura divina, Cibele, che nasce in Frigia dove viene adorata generalmente come Madre e assume connotazioni territoriali, legata com'è alle montagne, alle grotte, ai boschi; quando Cibele viene assunta nel *pantheon* divino delle genti greche, ad Atene, diventa la custode della giustizia e delle leggi, elementi fondanti della società ateniese; cambia ancora il suo statuto, nel viaggio verso Roma dove assume connotazioni e rituali del tutto differenti con una accentuazione misterica del tutto assente nello statuto originario della divinità e diventa radice fondante della dinastia che domina Roma in quel preciso momento.

Dunque caratteri, aspetti culturali, sfere di influenza, riti e feste differenti a seconda del luogo e del tempo, elementi tutti che contribuiscono a dimostrare come una qualsiasi lettura di continuismo culturale non possa trovare riscontro nell'evidenza storica e archeologica.

Lo scontro con il Cristianesimo diventa palese sia nella tradizione scritta che in quella figurata, segnando una netta e chiarissima cesura; peraltro, in questi primi secoli del Cristianesimo, la Madre di Cristo non riceve alcuno statuto divino e bisognerà aspettare ben otto secoli perché si consolidi il lento processo di ricono-



scimento di Maria come Madre di Dio; sarà, infatti solo tra la fine del VII e gli inizi dell'VIII secolo che la figura di Maria assume i caratteri propri di una identità divina che, nel ruolo di Madre, diventa la protettrice della maternità.

Alla serie di studi che vede accomunati cristiani e pagani in una sorta di uniforme cornice di religiosità mediterranea, fanno da contraltare analisi che focalizzano l'attenzione sulle differenze sostanziali degli statuti religiosi, sui valori spirituali, sulla formazione del dogma e dei testi rivelati, del tutto estranei alla cultura religiosa del mondo antico<sup>11</sup>.

Nei primi secoli del Cristianesimo, il conflitto con la religiosità pagana assume, non raramente, caratteri violenti e comunque sempre di condanna dei comportamenti o dei riti e delle cerimonie considerate oscene e ripugnanti; il tema è ricorrente in tutti gli scritti dei primi secoli del Cristianesimo; da Tertulliano a Minucio Felice che così scrive: «mi vergogno di parlare della storia di Cibebe sul Dindimo... non è un culto, sono torture!».

Al conflitto religioso e culturale si aggiunge lo “scontro delle immagini”.

In questa cornice diventa di estremo interesse sottolineare come per Costantino, considerato il Trasformatore, colui che ha trasformato una società in un'altra, la religiosità cristiana, per essere di tipo superiore, doveva essere praticata senza immagini.

L'importanza delle immagini e lo scontro avvenuto sulle immagini, nei primi secoli del Cristianesimo, sono analizzati in un interessante lavoro di Thomas E. Mathews<sup>12</sup> che, per primo, mette in discussione la teoria dominante, negli studi sull'arte paleocristiana, secondo cui l'iconografia cristiana si modella su quella imperiale; lo studioso mostra, con larghezza di documentazione e seguendo un filo conduttore quanto mai convincente, la contrapposizione con le immagini degli dei pagani e la loro progressiva sostituzione con l'immagine di Cristo.

Nelle immagini elaborate dall'arte paleocristiana, Mathews riconosce innanzitutto uno scontro ideologico tra divinità; il processo ha inizio con il dichiarare che gli dei del *pantheon* pagano sono falsi e bugiardi e le loro cerimonie sono scandalose e vergognose; si prepara così il terreno per il nuovo Messia e per una nuova liturgia che va a sostituire la precedente. In questo processo di rimozione, un ruolo fondamentale giocano le immagini; le nuove immagini non vengono elaborate per colmare il vuoto lasciato dalla caduta di quelle antiche ma in esplicita concorrenza con esse, al punto tale che va diffusa l'idea che il divino non ha bisogno di immagini, anch'esse false e bugiarde; e al declino degli dei molto ha contribuito il fallimento del vecchio sistema delle immagini che lentamente viene sostituito da un nuovo linguaggio figurativo.

Dunque nei primi secoli del Cristianesimo è diffusa un'avversione univoca nei confronti delle immagini, per il timore di un ritorno all'idolatria: «I cristiani, diversamente dai pagani non devono creare simulacri da adorare poiché il loro dio è invisibile e quindi non rappresentabile».

A metà del Salmo 26 si leva un grido: «Il tuo volto Signore io cerco. Non

<sup>11</sup> BORGEAUD 2006.

<sup>12</sup> FOX 1991.

nascondermi il tuo volto» e Isaia (53, 2) afferma: «e noi lo vedemmo ed egli non aveva né faccia né forma né bellezza».

La formazione di un'iconografia evita, dunque, una rappresentazione fisica e si concentra piuttosto sull'equivalente simbolico/allegorico del messaggio religioso; così scrive Clemente d'Alessandria<sup>13</sup>: «I nostri sigilli devono portare l'immagine di una colomba, di un pesce, oppure di una nave in pieno vento... Se vi è raffigurato un pescatore, è per rammentarci gli apostoli... Ma guardatevi dal farvi rappresentare idoli: è proibito perfino guardarli. Dobbiamo anche evitare l'arco e la clava, perché combattiamo per la pace...».

Le prime immagini compaiono, negli spazi circoscritti delle catacombe, nel corso del III secolo e l'interesse è concentrato esclusivamente intorno alla figura di Gesù. L'iconografia che si va formando, dove viene raffigurato o come buon pastore o come maestro, utilizza uno schema formale, largamente diffuso nelle botteghe di scultori e pittori a Roma per la rappresentazione del pastore o del filosofo, ma è solo lo schema compositivo e non iconografico che viene replicato; il significato dell'immagine, il messaggio che veicola, i valori che esprime, sono radicalmente mutati<sup>14</sup>.

Sarà solo il Secondo Concilio di Nicea nel 787 a legittimare definitivamente l'iconografia cristiana con una finalità puramente didascalica; si forma una iconografia ufficiale, dove si ravvisa comunque la necessità di dettare il comportamento per la formulazione delle immagini: «la pittura delle icone non è invenzione dei pittori ma uso approvato e tradizione della Chiesa universale; ai Padri appartiene l'idea, di essi è la tradizione (*ordinatio et dispositio*); al pittore la sola tecnica (*sola ars*)»<sup>15</sup>. È dunque il committente ecclesiastico a definire e determinare l'iconografia; spetta a lui stabilire l'ortodossia del prototipo, la sua riconoscibilità e la possibilità di riproduzione in una catena ininterrotta di esemplari.

L'icona diventa un supporto mediatore: l'immagine non è la rappresentazione della persona di Gesù o di Maria, ma serve solo a mettere in figura la sua presenza<sup>16</sup>.

Scrive Gregorio Magno nell'anno 600: «la pittura adempie per gli ignoranti la stessa funzione che ha la scrittura per chi sa leggere; nella pittura gli ignoranti vedono gli esempi da seguire, in essa leggono coloro che non sanno leggere; le immagini sono state poste nelle chiese non per essere adorate, ma solo ed esclusivamente per istruire le menti degli indotti».

E Giovanni Damasceno scrive: «Se un pagano viene e ti dice: mostrami la tua fede, tu portalo in Chiesa e mostra a lui la decorazione di cui è ornata e spiegagli la serie dei sacri quadri». Le immagini diventano così un mezzo di indottrinamento, la Bibbia degli illetterati<sup>17</sup>. E anche nell'uso delle immagini, risalta netto il contrasto con il mondo antico dove la forma artistica è funzionale alla struttura del racconto mitologico o alla raffigurazione della figura divina o alla esposizione di

<sup>13</sup> MATHEWS 2005.

<sup>14</sup> Clem., *Paed*, III, 10.

<sup>15</sup> BISCOTTI-GENTILI 2007; CAROLI 2008.

<sup>16</sup> SETTIS 1986, pp. 376-486.

<sup>17</sup> ANDALORO 2000, pp. 416-420.

valori e di ideologie, ma non prevede mai un indottrinamento, né si trasforma in catechesi.

In questo contesto di scontro ideologico e di immagini diventa interessante cogliere il percorso della costruzione della figura di Maria e quindi della sua rappresentazione iconografica. La figura di Maria rimane, per lungo tempo, in secondo piano sia nella letteratura sia nelle forme artistiche.

Molto discussa è la raffigurazione, su una parete di una catacomba, di una donna seduta con bambino; interpretata, in un primo tempo, come la più antica immagine di Maria/Madre, oggi è intesa, invece, come la raffigurazione di una normale matrona romana con il suo bambino<sup>18</sup>.

Il ruolo della figura di Maria, sin dalla sua comparsa, rimane sempre funzionale a quella di Gesù e si fissa in quello della Madre<sup>19</sup>.

Non è senza ragione che Ida Magli<sup>20</sup> abbia proposto un capovolgimento della lettura dell'immagine di Maria, la cui funzione non è proiettata alla rappresentazione di Maria/madre di Dio quanto piuttosto a quella di Gesù/figlio; è infatti sul Figlio che si concentra l'attenzione e la figura femminile è puramente funzionale alla nascita umana del Figlio. È una lettura che stigmatizza il ruolo ancora secondario di Maria nel processo di costruzione della nuova religione e la sua stretta subordinazione alla figura centrale del Figlio.

E ancora nel IV secolo, nel ciclo musivo della Basilica di S. Maria Maggiore a Roma, compare l'immagine di Maria, abbigliata principescamente come *Virgo*, nella sua condizione di Sposa Vergine funzionale, anch'essa, a sottolineare il carattere soprannaturale della nascita di Gesù.

Sarà solo dopo il Concilio di Efeso (431), che attribuisce definitivamente a Maria il titolo di Madre di Dio (*Theotokos*), sancendo il dogma mariano, che la figura di Maria si fissa in icona (fig. 1).

Il modello iconografico che si afferma è quello di Maria/Madre/Regina con un costume che ben presto diventa canonico: lunga veste stretta in vita da una cintura, maniche lunghe, scialle/mantello che copre il capo e si incrocia sul petto; è nella scelta dei colori (porpora e oro) che si registra l'avvicinamento all'iconografia di Gesù e l'acquisizione delle insegne sovrane; compare, per la prima volta, il nimbo<sup>21</sup>.

Il ciclo mariologico prende l'avvio solo nella seconda metà dell'VIII secolo, ad opera dell'Abate Ambrogio Autperto (Monastero di S. Vincenzo al Volturno, 757-784) e più volte nella sua opera si trova Maria "associata" all'opera di Cristo come Madre dei credenti che devono rimettere la loro salvezza alla sua intercessione.

Il tema dell'intercessione è approfondito e accentuato in Pier Damiani (1007-1022) che chiama Maria «porta del Paradiso, scala che unisce la terra al cielo»; dunque colei che intercede, che media tra umano e divino, dove è evidente che a Maria non è ancora attribuito alcuno statuto divino.

<sup>18</sup> MASTACCHI 2007.

<sup>19</sup> Catacomba di Priscilla in WILPERT 1903.

<sup>20</sup> ANDALORO 2000, pp. 416-420.

<sup>21</sup> MAGLI 1987.



Fig. 1. *Theotokos*. Icona della Madonna con bambino.

cietà; la sfera del suo dominio spazia dalla fertilità umana e naturale, allo statuto delle nozze a quello delle regole del sociale, dalla navigazione alla conquista, dalla pace alla guerra. Peraltro, pur rientrando nelle grandi dee madri, in realtà non è madre, come invece è Demetra; e mentre nello statuto religioso di Demetra, la figlia Persefone ha un ruolo fondamentale, nello statuto divino di Hera, la presenza di una figlia (forse Ebe?) appare del tutto marginale<sup>23</sup>.

La struttura del mito che racconta di una divinità venerata dapprima come fanciulla, poi come sposa di Zeus e infine come solitaria, che si nasconde per poi rinascere, non è altro che l'allegoria del ciclo naturale della vita (primavera, estate, inverno). La dea ritorna sempre, riconquista la sua verginità in un bagno rituale per riprendere il ciclo produttivo con quella triplicità che è il riflesso immortale di un ciclo naturale. Il suo ambiente è il giardino rigoglioso e fiorente, il frutto simbolo è la melagrana che con il rosso colore dei suoi mille semi rappresenta al meglio la fertilità umana e naturale.

Dunque statuti profondamente differenti, sfere del tutto distanti l'una dal-

Ed è solo dopo l'anno Mille che si forma un nuovo rapporto con Maria che, solo adesso, diventa la Madonna, prototipo idealizzato e divinizzato della Madre che si diffonderà universalmente, assumendo caratteri e aspetti localistici, più affini e più facilmente comprensibili a una religione di tipo popolare, appoggiata e incoraggiata dalla Chiesa ufficiale<sup>22</sup>.

Le grandi dee madri del *pantheon* antico hanno statuti divini differenziati e complessi e, come ha dimostrato l'analisi proposta per Cibele, questi stessi possono cambiare a seconda dei luoghi e dei tempi; si tratta, comunque, di divinità autonome, con una loro specifica sfera di influenza, ruoli e competenze svincolati da qualsiasi interferenza/dipendenza.

Emblematico l'inno omerico ad Hera che appella la dea moglie e sorella di Zeus, regina dell'universo, ponendola sullo stesso piano di Zeus, con il quale divide la signoria dell'universo; è una dea a volte benefica, a volte feroce e vendicativa e svolge un ruolo fondamentale nella vita degli uomini, dalla nascita alla vita nella so-

<sup>22</sup> MUZJ 1996.

<sup>23</sup> DE FIORE-DE MEO 1986.

l'altra, cesure nette, profonde discontinuità con la figura di Maria, il cui statuto non divino avvalorò l'assoluta originalità del fenomeno cristiano.

La riflessione deve necessariamente spostarsi sulle immagini e sul ruolo che la costruzione di un'iconografia ha nell'immaginario collettivo dove la memoria iconografica svolge un ruolo fondamentale, ma altrettanto profondo, anche se più difficile da cogliere, è quello della risemantizzazione<sup>24</sup> dove le immagini veicolano messaggi e valori del tutto differenti; va dunque ricondotta in una cornice più corretta di memoria iconografica la presenza di tipologie formali che riprendono stilemi dell'antico<sup>25</sup>.

L'esempio più eclatante è restituito proprio dal culto alla Madonna del Granato di Capaccio, considerato dai più, una naturale trasposizione del culto della Hera Argiva, divinità poliade di Poseidonia<sup>26</sup>; nel santuario della Madonna di Capaccio Vecchio si venera una particolare statua di culto che raffigura la Vergine Maria seduta in trono con il Bambino nella mano sinistra e nella destra il frutto della melagrana, da cui prende il nome la chiesa stessa; è su questa immagine che si è costruita l'idea della trasposizione del culto, senza considerare che, quando sul monte Calpazio sorge la prima cappella cristiana, della dea con melograno venerata nella piana pestana, si era del tutto persa la memoria.

Di un santuario dedicato alla grande dea di Argo, Hera argiva, collocato alla foce del Sele parla Strabone ma venne scoperto solo negli anni trenta del XX secolo.

Il santuario si trova a circa 8 km da Paestum e a 1,5 km dalla foce del Sele; è stato fondato nei primi decenni del VI secolo a.C. da coloni achei che fondano contemporaneamente la città di Poseidonia<sup>27</sup>.

La dea venerata nel santuario è la grande Hera e le immagini più antiche, ancora alla prima metà del VI secolo a.C., la rappresentano nel suo aspetto curotrofico: seduta su trono con un bambino tra le braccia (fig. 2); l'immagine si diversifica nel tempo e, nei primi decenni del V secolo a.C., nei santuari urbani di Poseidonia, fa la sua comparsa la prima elaborazione, in terracotta, della divinità



Fig. 2. Statuetta fittile di *kourothrophos* (prima metà VI secolo a.C.) dal santuario di Hera alla foce del Sele.

<sup>24</sup> PÖTSCHER 1987.

<sup>25</sup> BORGEAUD 2006; LUONGO 2008, pp. 167-193.

<sup>26</sup> BERGAMO 2005, pp. 227-247.

<sup>27</sup> ZANCANI-ZANOTTI BIANCO 1951, p. 19; NEUTSCH 1990, pp. 245-262.



Fig. 3. Statua fittile di divinità femminile in trono con melagrana (prima metà V secolo a.C.) dal santuario meridionale di Poseidonia.



Fig. 4. Statua in marmo di divinità in trono (ultimi decenni del V secolo a.C.) dall'edificio quadrato del santuario di Hera alla foce del Sele.

seduta in trono con copricapo e velo, che esibisce nella mano destra, una melagrana (fig. 3). Alla fine del secolo, il contesto della società poseidoniate muta profondamente e l'arrivo dei Lucani segna la prima cesura nelle valenze e nei caratteri ideologici attribuiti alla dea (fig. 4); il simbolo della melagrana assume, prevalentemente, un carattere catactonio, metafora del cibo per l'al di là<sup>28</sup>. L'iconografia della Hera pestana rimane costante fino al III secolo a.C. e il simbolo della melagrana, non sempre associato alla iconografia della dea, compare invece frequentemente nelle lastre dipinte delle tombe che caratterizzano l'aristocrazia lucana, in un'accezione pienamente rivolta al mondo dell'al di là<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> ZANCANI-ZANOTTI BIANCO 1951.

<sup>29</sup> MUTHMANN 1982, pp. 52-64; GRECO 1998, pp. 45-62.

Con la nascita della colonia latina di Paestum nel 273 a.C., si registra un altro profondo cambiamento nella società pestana e dunque nella religiosità che risponde ormai a canoni profondamente mutati dove non c'è più spazio per la dea con il melograno.

Il grande santuario alla foce del Sele comincia lentamente a perdere la sua centralità e importanza; le ceneri vesuviane del 79 d.C. coprono i pochi edifici che ancora erano in essere; in età imperiale e tardo antica, la spoliazione del materiale lapideo e l'impianto di una calcara ne determinano la completa defunzionalizzazione.

Le continue esondazioni del fiume trasformano l'area sacra in una palude e del vetusto e famoso santuario di Hera si perde lentamente la memoria fino a non riconoscerne più la sua esatta ubicazione<sup>30</sup>.

La comparsa del Cristianesimo a Paestum è attestata da un documento epigrafico, relativo a uno dei patroni della città che risale al 344 d.C.<sup>31</sup>

Ma è con l'arrivo del martire Vito, giunto dalla Sicilia per mare «*iuxta flumen quod dicitur Siler*», sotto Diocleziano, che si coagula un primo luogo di culto cristiano, non distante dal Sele e dal santuario di Hera; è la *Curtis Sancti Viti de Siler* dove sorgerà la più antica cappella di un culto cristiano, rivolto a un santo, nella piana del Sele<sup>32</sup>.

La nascita del *castellum* di Capaccio si colloca solo alla fine del IX secolo e un documento del 954 restituisce la prima notizia ufficiale di una chiesa sulla collina di Capaccio dedicata alla Santa Genitrice<sup>33</sup> (fig. 5).

Ma la presenza di un luogo di culto alle falde del colle del Calpazio è più antica ed è molto probabile che l'arrivo di un nucleo di monaci basiliani, tra VIII e IX secolo, abbia portato alla costruzione di una prima piccola cappella votata al culto di Maria Madre di Dio (*Theotokos*). Nel corso dei secoli la chiesa conserverà sempre questa sua dedica alla Santa Genitrice<sup>34</sup>.

Il primo vescovo di Capaccio che parlerà di una *Sancta Maria de Granatu* è Francesco Maria Brancaccio nel 1630<sup>35</sup>, tuttavia gli altri vescovi, nelle *Visite ad limina* e nelle *Visite Pastorali*, continuano a citare il titolo originario e nei documenti si trova la dedica alla Santa Genitrice/Santa Maria Maggiore.

Porta la data del 21 aprile del 1710 la prima menzione della presenza, nella Chiesa di una statua lignea e del riferimento al granato: «*Cathedralem Ecclesiam sub tit. Sanctae Marie de Granato, adest icona vetus lignea*<sup>36</sup>».

Ma ancora nel 1857, nella relazione che il vescovo Giampaolo fa dopo una sua visita, si registra che la Chiesa è sempre dedicata a Maria/Madre Divina e l'altare maggiore è detto «*communiter del granato simulacrum est ligneum ac valde veneratur a fidelibus*<sup>37</sup>».

<sup>30</sup> GRECO 1998, pp. 45-62.

<sup>31</sup> GRECO 2001.

<sup>32</sup> «*Helpidi home felix Deus te servet*»: MELLO-VOZA 1968-69, n. 108.

<sup>33</sup> MELLO 1978, pp. 521-538.

<sup>34</sup> VOLPI 1752, p. 4.

<sup>35</sup> *Caputaquis Medievale* 1976; *Caputaquis Medievale* 1984.

<sup>36</sup> ADV, *Visita ad limina*, 1630.

<sup>37</sup> DE ROSA 1968, pp. 181-192.

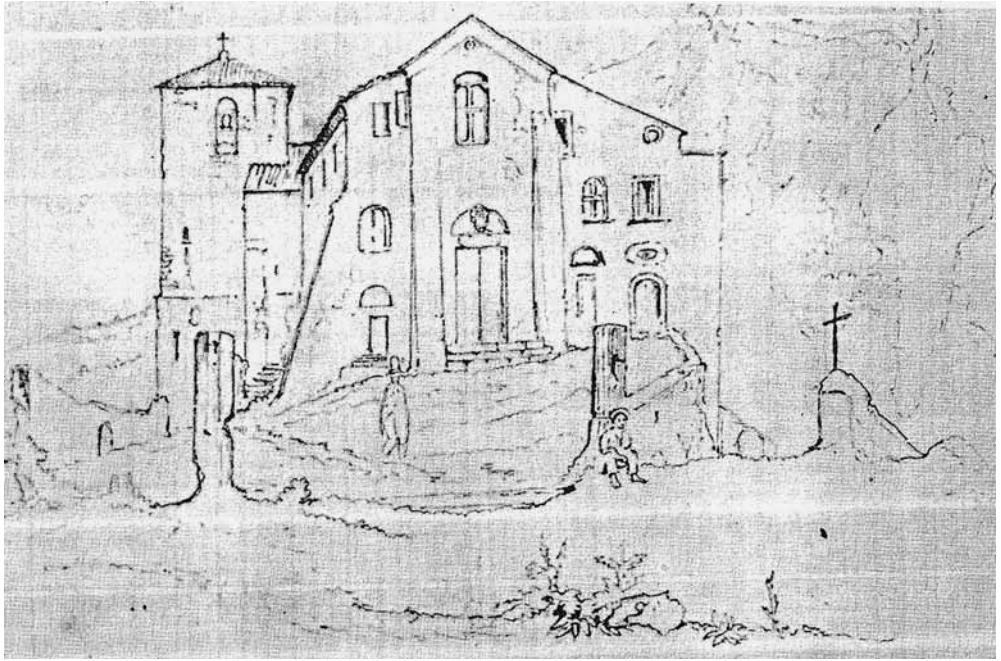


Fig. 5. Capaccio Vecchia. Facciata e sagrato di Santa Maria del Granato in un disegno di G. Gigante.

Infine nel 1861, con lo smembramento della diocesi di Capaccio, l'antica cattedrale viene dichiarata santuario sotto il titolo ufficiale di Madonna del Granato, e ancora agli inizi del Novecento il riferimento al granato è attribuito a una tradizione popolare: «*Chiesa olim cattedrale di S. Maria Maggiore, vulgo de granato*»<sup>38</sup>.

La Chiesa subisce un devastante incendio nel 1918 che distrugge completamente la copertura e riduce in cenere la vecchia statua lignea<sup>39</sup>; dalla relazione dell'allora Soprintendente Vittorio Spinazzola apprendiamo che «molto danneggiato fu anche il simulacro della Vergine, rozza scultura in legno dipinto e dorato»<sup>40</sup>.

Dalla documentazione raccolta risulta piuttosto chiaramente che di un'icona lignea presente nella chiesa si possa parlare, forse solo a partire dal XVII secolo; di essa rimane una vecchia foto d'archivio e la descrizione di Spinazzola (fig. 6). L'immagine che oggi viene venerata dai fedeli non è altro che una replica in gesso colorato, realizzata, con notevoli varianti, sulle foto d'archivio della più antica statua di culto lignea, andata distrutta<sup>41</sup> (fig. 7).

Già a un esame superficiale della foto d'archivio che ritrae la rozza scultura in

<sup>38</sup> ADV, *Visite pastorali*, 1857.

<sup>39</sup> EBNER 1982, pp. 601-625.

<sup>40</sup> Archivio Generale dello Stato, Div. II, busta 41.

<sup>41</sup> Archivio Generale dello Stato, Div. II, busta 41: lettera del 21 febbraio 1918, prot. 301.





Fig. 6. La statua lignea della Madonna del Granato andata distrutta nell'incendio del 1918.



Fig. 7. Replica in gesso della Madonna del Granato realizzata negli anni quaranta del Novecento.

legno dipinto e dorato venerata nel santuario di Capaccio, prima dell'incendio, si colgono vistose incongruenze e le numerose superfetazioni.

Chiaramente non pertinenti, realizzate nel corso del XVIII secolo, sono le due fastose corone d'argento che appesantiscono non poco il semplice gruppo ligneo e risultano del tutto inappropriate all'armonia delle figure; non appartengono al prototipo originario le fasce dipinte incrociate sul petto della Madonna o la collana, tutti elementi che risaltano per incongruenza e disorganicità. Entrambe le mani appaiono chiaramente come derivate da un rifacimento e da uno scorretto restauro finalizzato, con ogni probabilità, proprio all'inserimento del frutto del melograno; la loro posizione risulta quanto mai disorganica e per nulla coerente con il complesso dell'immagine.

Ma l'inserzione più macroscopica, priva di qualsiasi organicità, è data proprio dalla presenza della melagrana nella mano destra, retta da un lungo e rigido gambo che dovrebbe rappresentare forse un ramo; risulta con chiarezza il rifacimento della mano e la posizione forzata per l'inserimento del lungo e rigido stelo.

Nell'ampia e ricca iconografia delle Madonne con melograno, non esiste alcun modello di riferimento per il modo incoerente e disarmonico con cui è retto il frutto che nelle innumerevoli repliche lignee o pittoriche è sempre rappresentato a pomo, a volte aperto con i semi visibili, a volte chiuso con il picciolo terminale a foglia; non si trova alcun esempio che lo rappresenti con il fantasioso lungo gambo rigido come se fosse un ramo, del tutto innaturale, quale quello aggiunto alla statua di Capaccio. L'elemento introdotto è tanto più evidente quanto più scompone l'armonia di una composizione che doveva essere racchiusa in forme semplici, popolari e immediatamente leggibili. Il restauro scorretto della mano, la rappresentazione di una melagrana trattenuta come se fosse uno scettro, non trovano alcun riscontro nella scultura popolare o nella pittura quattro-cinquecentesca. A enfatizzare il ruolo e il significato della melagrana, ne è stata aggiunta una anche su un lato del trono che, nel modello originario, era un semplice sgabello rettangolare o quadrato fornito, a volte, di spalliera.

Liberata così l'immagine della Madonna di tutte le sovrapposizioni ricevute nel corso del tempo che ne hanno stravolto l'originaria semplice struttura, si ottiene l'aspetto di quello che doveva essere l'antica statua in legno dorato e dipinto, molto probabilmente opera minore di un artigiano campano del tardo Quattrocento che replicava più o meno fedelmente modelli codificati della grande statuaria marmorea (fig. 8). Nel territorio cilentano, dove è largamente diffusa la devozione mariana, si



Fig. 8. Ipotesi ricostruttiva del modello originario ligneo della Madonna del Granato liberato dalle successive superfetazioni.



Fig. 9. Madonne con pomo dall'area cilentana e lucana.

terti iconografici fissi destinati a formare un canone riconosciuto e replicato e che si ritrovano, riprodotti più o meno fedelmente, nelle innumerevoli statue lignee che, tra XIII e XIV secolo, segnano il grande sviluppo del culto mariano nell'Italia meridionale; il simbolo esibito – pomo/melograno – è sempre rappresentato raccolto nella mano, a volte è esibito anche nella mano del Bambino, ma non ha mai un gambo rigido e incoerente come quello aggiunto alla Madonna di Capaccio<sup>43</sup>.

Dall'analisi della documentazione di archivio e dalla lettura dei caratteri formali e stilistici dell'icona lignea di Capaccio si colgono dunque con chiarezza le diverse fasi di una trasformazione dell'originaria immagine dove, l'enfaticizzazione del simbolo esibito della melagrana sia nella mano che sul trono, traveste definitivamente l'antica immagine della Madre, nella Madonna del Granato.

trovano numerose icone lignee di culto, interpretazioni popolari della grande statuaria (fig. 9), dalla statua lignea di Casaletto Spartano alla Madonna di Palomonte che esibisce, nella mano sinistra, la melagrana; il simbolo è esibito anche dalla Madonna di Roscigno, destinata a una cappella del cimitero, dove la valenza funeraria del simbolo sembra ancora meglio sottolineata<sup>42</sup>.

Ed è proprio dalla comparazione con le innumerevoli statue lignee di arte popolare diffuse nel Meridione d'Italia e dalla lettura dei caratteri formali che riproducono il modello originario che si colgono meglio le numerose manomissioni e aggiunte che hanno trasformato l'originaria icona lignea di culto della Madonna di Capaccio nella Madonna del Granato.

Il modello è nella grande statuaria e potrebbe derivare dalle Madonne di Jacopo della Quercia o forse ancora da quelle di Tino da Camaino, dove si colgono con evidenza e chiarezza quei caratteri

<sup>42</sup> Sono grata a Don Carmine Troccoli che con generosità e sapienza ha indagato negli archivi procurando foto e documenti.

<sup>43</sup> Sessa 2000, pp. 39-50.

Questo processo di trasformazione, così come registrato dai documenti di archivio, avviene nel corso del XVIII secolo e non può non collegarsi a quel grande fenomeno culturale, avviato proprio tra XVII e XVIII secolo, rappresentato dalla “scoperta di Paestum”<sup>44</sup> che proietterà la città antica e le sue rovine<sup>45</sup> in una dimensione internazionale, contribuendo a formare una maggiore consapevolezza in studiosi ed eruditi che esaltano la grandiosità e la magnificenza del tempo passato rimpiangendo l’attuale stato di abbandono e di incuria del proprio territorio.

In questa temperie culturale si muovono le annotazioni che i vescovi nominati alla guida della diocesi di Capaccio inviano al Papa; nelle minuziose relazioni *ad limina* affiora con chiarezza la disparità di formazione culturale degli alti prelati e non sono rari gli esempi di relazioni dove la cultura classica, la preparazione alle “buone lettere” prende il sopravvento e, descrivendo il territorio e i monumenti sotto la loro giurisdizione, ne confrontano il pietoso stato di abbandono e di incuria con quello che doveva essere il glorioso e magnifico passato<sup>46</sup>.

In questo fermento culturale e nella curiosità intorno a tutto quello che costituisce “le antichità pestane”, non vi è alcun cenno a Hera Argiva o al suo santuario alla foce del Sele; ancora alla fine dell’Ottocento intorno all’ubicazione di questo luogo sacro, glorificato dalle fonti letterarie, fioriscono ipotesi fantasiose e il santuario viene cercato, dagli eruditi del luogo, a Trentinara, a Giffoni, a Fratte<sup>47</sup>.

La prima immagine riferibile con sicurezza all’iconografia di Hera che rappresenta la divinità con il bambino, fa la sua apparizione soltanto nel 1937, quando Umberto Zanotti Bianco e Paola Zancani scoprono finalmente il grande santuario di Hera alla foce del Sele<sup>48</sup>.

Tuttavia va sottolineato come nel territorio capacese circolassero, già dalla fine del XVII secolo, oggetti, materiali vari, pitture e quant’altro cominciava ad affiorare dalla città antica; questi materiali diventano sempre più numerosi e consistenti man mano che l’interesse e la curiosità intorno a queste antichità cresceva, portando alla formazione di quel grande fenomeno culturale rappresentato dalla “scoperta di Paestum”. Questa massa di materiali veniva raccolta, enfatizzata, analizzata e certamente non del tutto compresa nel suo corretto significato. Ritrovare il simbolo della melagrana in un contesto così lontano non può non aver suscitato un certo interesse<sup>49</sup>.

Il frutto è ben noto nella simbologia cristiana – accanto all’albero della vita – dove designa la fertilità della grazia divina; nell’esegesi dei Padri della Chiesa indica la ricchezza degli insegnamenti della chiesa stessa; come simbolo cristiano è del tutto indipendente da lontane reminiscenze antiche e si trova frequentemente associato alla figura della Madre di Dio, come dimostrano la grande pittura senese

<sup>44</sup> VERRASTRO 2000.

<sup>45</sup> MUSTILLI 1959, pp. 105-121.

<sup>46</sup> MASSARA 1986, pp. 102-117.

<sup>47</sup> DE ROSA 1969, pp. 113-163.

<sup>48</sup> FERRARA 2008, pp. 495-500.

<sup>49</sup> ZANCANI-ZANOTTI BIANCO 1937, p. 220, figg. 5-6; DE LA GENIÈRE- GRECO 2010.

del Trecento e le tante immagini di legno dipinto della Madonne del Meridione d'Italia a partire dal XIV secolo<sup>50</sup>.

Il fenomeno della *interpretatio christiana* è ben noto e attraversa trasversalmente tutta la cultura antica; è nel mondo degli eruditi e degli studiosi di memorie locali che il recupero dei simboli pagani, cristianizzandoli, diventa pratica diffusa, prefigurando quasi una sorta di pre-cristianesimo; emblematica è la rilettura di Virgilio a cui si attribuisce quasi la premonizione dell'avvento di un Messia<sup>51</sup>.

Non deve dunque stupire se, in questo contesto storico-culturale si inserisce la costruzione e il travestimento della iconografia della Madonna di Capaccio che, con l'aggiunta del frutto della melagrana, subisce un fenomeno di risemantizzazione e di reinterpretazione e viene indicata come la trasposizione della potente e antichissima Hera Argiva, in quella sorta di continuismo cultuale che porta a spiegare il culto dei santi come travestimento del politeismo antico.

Il processo che determina, dunque, la costruzione iconografica della Madonna del Granato scaturisce da una contaminazione con l'antico dove non si vogliono cogliere più le profonde discontinuità ma si cercano piuttosto legami, interferenze, forme di continuità.

La trasformazione dell'icona della *Theotokos* e il suo travestimento in Madonna del Granato risulta un'operazione di erudita antiquaria, una costruzione culturale, piuttosto che una vera e propria comprensione semantica di un'antica iconografia e si inserisce in quella cornice di consapevolezza e di presa di coscienza di un passato illustre del proprio territorio; l'aggiunta del simbolo, riscoperto come appartenente anche a una civiltà così lontana ma così gloriosa e potente, diventa un recupero semantico nella cornice di una "scoperta" che ridisegna e riqualifica la cultura stessa della società locale e del territorio.

Le tante ipotesi e congetture che hanno voluto forzosamente legare le due figure divine rimangono costruzioni intellettuali, prive di riscontro nella documentazione materiale storicamente analizzata e sembrano piuttosto riletture di una moderna erudizione. D'altro canto le credenze popolari poggiano su basi fondanti, frutto di elaborazioni intellettuali dove la ricerca dell'immemorabile risponde a innovative forme di curiosità e di interesse verso l'antico.

*Nota presentata dal socio corrispondente GIOVANNA GRECO  
nella tornata del 2 aprile 2008*

<sup>50</sup> Numerosi sono gli studi di eruditi e cultori delle antichità pestane, da Zappullo a Beltrano, a Gatta.

<sup>51</sup> HEINZ MOHR 1971.

## ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- ANDALORO 2000 = M. ANDALORO, *L'icona cristiana e gli artisti*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della Mostra, S. ENSOLI, E. LA ROCCA (a cura di), Roma, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001, Roma 2000, pp. 416-420.
- BERGAMO 2005 = M. BERGAMO, *Matrici classiche della Madonna in trono: dalla tipologia all'archetipo e ritorno*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, M. CENTANNI (a cura di), Milano 2005, pp. 227-247.
- BISCOTTI-GENTILI 2007 = *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana da Roma a Bisanzio*, Catalogo della Mostra, F. BISCOTTI, G. GENTILI (a cura di), Vicenza 2007, Cinisello Balsamo 2007.
- BORGEAUD 2006 = P. BORGEAUD, *La Madre degli dei. Da Cibele alla Vergine Maria*, Brescia 2006.
- CAIAZZA 2005 = D. CAIAZZA, *Mefitis Regina Pia Iovia Ceria. Primi appunti su iconografia, natura, competenze divinità omologhe e continuità culturale della domina italica*, in *Italica ars. Studi in onore di Giovanni Colonna per il premio I Sanniti*, Piedimonte Matese 2005, pp. 129-217.
- CALISTI 2006 = F. CALISTI, *Mefitis. Dalle Madri alla Madre. Un tema religioso italico e la sua interpretazione romana e cristiana*, Roma 2006.
- CANZANELLA 2002 = C. CANZANELLA, *I volti di Maria. Le sei sorelle. Il culto popolare alla Madonna in Campania*, Napoli 2002.
- Caputaquis Medievale 1976 = *Caputaquis Medievale. Ricerche 1973*, I, Salerno 1976.
- Caputaquis Medievale 1984 = *Caputaquis Medievale. Ricerche 1974-1980*, II, Napoli 1984.
- CAROLI 2008 = F. CAROLI, *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Milano 2008.
- CILENTO 1961 = V. CILENTO, *Trasposizioni dell'antico. Saggi sulle forme della grecità al suo tramonto*, Milano 1961.
- DE FIORE-DE MEO 1986 = *Nuovo dizionario di Mariologia*, S. DE FIORE, S. DE MEO (a cura di), Cinisello Balsamo 1986.
- DE LA GENIÈRE-GRECO 2010 = J. DE LA GENIÈRE - G. GRECO, *Il santuario di Hera alla Foce del Sele: indagini e studi (dal 1987 al 2006)*, Roma 2010.
- DE ROSA 1968 = G. DE ROSA, *La Chiesa della SS. Annunziata a Paestum*, in *Rivista di Studi Salernitani*, 2, 1968, pp. 181-192.
- DE ROSA 1969 = G. DE ROSA, *Il Cilento nel Seicento e Settecento secondo le relazioni dei vescovi caputaquensi*, in *Rivista di Studi Salernitani*, 3, 1969, pp. 113-163.
- DE SIMONE 1982 = R. DE SIMONE, *Il segno di Virgilio*, Napoli 1982.
- DINI 1995 = V. DINI, *Il potere delle antiche Madri*, Firenze 1995.
- EBNER 1982 = P. EBNER, *Chiesa, Baroni e Popolo nel Cilento*, I, Roma 1982, pp. 601-625.
- FERRARA 2008 = B. FERRARA, *Il santuario di Hera alla foce del Sele nella editoria napoletana*, in *Le riviste a Napoli dal XVIII secolo al primo novecento*, A. GARZYA (a cura di), Napoli 2008, pp. 495-500.
- FOX 1991 = R.L. FOX, *Pagani e Cristiani*, Bari 1991.
- GANI GALLINO 1989 = T. GANI GALLINO, *Le Grandi Madri*, Milano 1989.
- GIGANTE 1986 = *La fortuna di Virgilio*, M. GIGANTE (a cura di), Atti del Convegno Internazionale, Napoli 1983, Napoli 1986.
- GRECO 1998 = G. GRECO, *Da Hera argiva ad Hera pestana*, in *I culti della Campania antica. Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele*, S. ADAMO MUSCETTOLA, G. GRECO (a cura di), Napoli 1995, Roma 1998, pp. 45-62.
- GRECO 2001 = G. GRECO, *Il santuario di Hera alla foce del Sele*, Paestum 2001.
- HEINZ MOHR 1971 = G. HEINZ MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1971.
- LUONGO 2008 = G. LUONGO, *Santa Felicita e la dea Mefite: quale relazione?*, in *Monaci, ebrei, santi. Studi in onore di Sofia Boesch Gasano*, A. VOLPATO (a cura di), Roma 2008, pp. 167-193.

- MAGLI 1987 = I. MAGLI, *La Madonna*, Milano 1987.
- MANGO 1972 = C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire (312-1453). Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.
- MASSARA 1986 = G. MASSARA, *L'immagine letteraria di Paestum*, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico*, J. RASPI SERRA (a cura di), I, Firenze 1986, pp. 102-117.
- MASTACCHI 2007 = R. MASTACCHI, *Il Credo nell'arte cristiana italiana*, Siena 2007.
- MATHEWS 2005 = T.F. MATHEWS, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano 2005.
- MELLO 1978 = M. MELLO, *Il centro archeologico di S. Vito al Sele*, in *Sesta miscellanea greca e romana*, Roma 1978, pp. 521-538.
- MELLO-VOZA 1868-69 = M. MELLO - G. VOZA, *Le iscrizioni latine di Paestum*, I, Napoli 1968-69.
- MUSTILLI 1959 = D. MUSTILLI, *Prime memorie delle rovine di Paestum*, in *Studi in onore di R. Filangieri*, III, Napoli 1959, pp. 105-121.
- MUTHMANN 1982 = F. MUTHMANN, *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt*, Bern 1982, pp. 52-64.
- MUZJ 1996 = M.G. MUZJ, *Iconografia mariana antica e tipi iconografici*, in *La Vergine Maria nella Chiesa delle origini*, P. TONIOLO (a cura di), Roma 1996.
- NEUTSCH 1990 = B. NEUTSCH, *Vom Steinmal zur Gestalt. Zum Wandel griechischer Götterbilder am Beispiel Hermes, Eros und Aphrodite*, in *Echo. Beiträge zur Archäologie des mediterranen und alpinen Raumes. Johannes B. Trentini zum 80. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern*, B. OTTO (a cura di), Innsbruck 1990, pp. 245-262.
- NIOLA 2000 = M. NIOLA, *Archeologia della devozione*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, L. LOMBARDI SATRIANI (a cura di), Roma 2000, pp. 54-73.
- PÖTSCHER 1987 = W. PÖTSCHER, *Hera. Eine Strukturanalyse im Vergleich mit Athena*, Darmstadt 1987.
- SESSA 2000 = M.G. SESSA, *Forme visibili di presenze invisibili. Materiali per lo studio della statuaria devozionale nel salernitano*, in *Memorie di pietra e di carta. Pellegrinaggi e luoghi della devozione in Campania*, M.G. SESSA (a cura di), Napoli 2000, pp. 39-50.
- SETTIS 1986 = S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, S. SETTIS (a cura di), III, Torino 1986, pp. 376-486.
- VERRASTRO 2000 = *Con il bastone del pellegrino. Attraverso i santuari cristiani della Basilicata*, V. VERRASTRO (a cura di), Matera 2000.
- VOLPI 1752 = G. VOLPI, *Cronologia de'Vescovi pestani ora detti di Capaccio*, Napoli 1752.
- WILPERT 1903 = J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903.
- ZANCANI-ZANOTTI BIANCO 1937 = P. ZANCANI - U. ZANOTTI BIANCO, *Capaccio. Heraion alla foce del Sele (Relazione preliminare)*, in *NSc*, 62, 1937.
- ZANCANI-ZANOTTI BIANCO 1951 = P. ZANCANI - U. ZANOTTI BIANCO, *Heraion*, I, Roma 1951.



PAOLA GAGLIARDI

O TERQUE QUATERQUE BEATI  
(riflessioni su *Aen.* 1, 81-101)

Il presente lavoro, basato su una comparazione tra la tempesta iniziale dell'*Eneide* e il suo modello diretto, la tempesta di *Od.* 5, 291-312, presupporrà un raffronto continuo e ravvicinato tra i due testi, che sembra dunque opportuno riportare per esteso.

Ἦς εἰπὼν σύναγεν νεφέλας, ἐτάραξε δὲ πόντον  
χερσὶ τρίαιναν ἑλών· πάσας δ' ὀρόθυνεν ἀέλλας  
παντοίων ἀνέμων, σὺν δὲ νεφέεσσι κάλυψε  
γαῖαν ὁμοῦ καὶ πόντον· ὀρώρει δ' οὐρανόθεν νῦξ.  
σὺν δ' Εὐρώς τε Νότος τ' ἔπεσον Ζέφυρός τε δυσαῆς  
καὶ Βορέης αἰθρηγενέτης, μέγα κῦμα κυλίνδων.  
Καὶ τότε Ὀδυσσεύς λυτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ,  
ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν·  
“ὦ μοι ἐγὼ δειλός, τί νῦ μοι μήκιστα γένηται;  
δεῖδω μὴ δὴ πάντα θεὰ νημερτέα εἶπεν,  
ἢ μ' ἔφατ' ἐν πόντῳ, πρὶν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι,  
ἄλγε' ἀναπλήσειν· τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται,  
οἷοισιν νεφέεσσι περιστέφει οὐρανὸν εὐρὺν  
Ζεὺς, ἐτάραξε δὲ πόντον, ἐπισπέρχουσι δ' ἄελλαι  
παντοίων ἀνέμων· νῦν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος.  
τρισμακάρες Δαναοὶ καὶ τετράκις οἱ τότε ὄλοντο  
Τροίη ἐν εὐρείῃ, χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες.  
ὥς δὴ ἐγὼ γ' ὄφελον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν  
ἤματι τῷ ὅτε μοι πλεῖστοι χαλκῆρεα δοῦρα  
Τρῶες ἐπέρριψαν περὶ Πηλεΐωνι θανόντι.  
τῷ κ' ἔλαχον κτερέων, καὶ μευ κλέος ἦγον Ἀχαιοί·  
νῦν δὲ με λευγαλέῳ θανάτῳ εἴμαρτο ἄλδωναι” (*Od.* 5, 291-312).

*Haec ubi dicta, cavum conversa cuspide montem  
impulit in latus; ac venti, velut agmine facto,  
qua data porta ruunt et terras turbine perflant.  
Incubere mari totumque a sedibus imis  
una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis  
Africus et vastos volvunt ad litora fluctus.  
Insequitur clamorque virum stridorque rudentum.  
Eripiunt subito nubes caelumque diemque*

*Teucrorum ex oculis: ponto nox incubat atra.  
 Intonuere poli et crebris micat ignibus aether,  
 praesentemque viris intentant omnia mortem.  
 Extemplo Aeneae solvuntur frigore membra;  
 ingemit et duplicis tendens ad sidera palmas  
 talia voce refert: "O terque quaterque beati  
 quis ante ora patrum, Troiae sub moenibus altis,  
 contigit oppetere! O Danaum fortissime gentis  
 Tydide! Mene Iliacis occumbere campis  
 non potuisse tuaque animam effundere dextra,  
 saevus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens  
 Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis  
 scuta virum galeasque et fortia corpora volvit!"* (Aen. 1, 81 -101).

La prima apparizione di Enea nel poema virgiliano (Aen. 1, 92-103), dopo l'allusione nel proemio, nel mezzo della tempesta provocata da Eolo, è senza dubbio un brano notevole per molti aspetti, alcuni dei quali ampiamente studiati, altri forse meritevoli di qualche ulteriore approfondimento. La presentazione del protagonista – prevedibilmente – tende a suggerire e concentrare tratti caratterizzanti della sua personalità e la visione del mondo di cui è portatore, ma deve, al tempo stesso, dichiarare i modelli a cui si ispira, in particolare quelli epici. Il brano, compresa la descrizione della tempesta, anch'essa densa di citazioni, risulta perciò intessuto di rimandi più o meno scoperti ad Omero, ma anche di anticipazioni rispetto al seguito del poema e di importanti auto-citazioni<sup>1</sup>.

La più studiata tra le auto-citazioni, anche per le complesse implicazioni ideologiche che racchiude, è senza dubbio il nesso *solvuntur frigore membra* di v. 92, che è la prima immagine di Enea, così come sarà l'ultima di Turno morente, nell'estremo finale, a 12, 951. Immediatamente chiaro è l'intento di racchiudere in un'ideale *Ringkomposition* la vicenda umana del poema, in parallelo con quella divina che apre il racconto, a mo' di prologo celeste, con le ragioni dell'ira di Giunone e il suo intrigo con Eolo (1, 12-91) e lo chiude con la scena della conciliazione tra la dea e Giove a 12, 791-842<sup>2</sup>. Non altrettanto perspicue sono però le ragioni ideologiche del collegamento tra Enea e Turno, né il messaggio che esso mira a suggerire. Indubbiamente l'Enea spaurito e sicuro di morire della prima scena si riflette nell'analogo smarrimento e nella certezza della morte di Turno supplice ai suoi piedi; se questo però voglia significare il progresso interiore dell'eroe troiano da un'accettazione passiva e poco convinta del Fato ad una consapevolezza matura, segno di una raggiunta saggezza o, al contrario, ne denunci la trasformazione da vittima a strumento inconsapevole di Giunone, in una visione

<sup>1</sup> In realtà, da quanto sappiamo da Macrobio, *Sat.* 6, 2, 31, il modello della tempesta iniziale dell'*Eneide* era nel *Bellum Poenicum* di Nevio: il rapporto di Virgilio con Omero andrebbe dunque probabilmente filtrato attraverso l'imitazione neviana della tempesta di *Od.* 5, 291 ss. e non letto come imitazione diretta. È uno dei tanti casi in cui si rimpiange la perdita dei poeti arcaici, non solo per se stessi, ma anche per l'influsso che ebbero sulla letteratura successiva.

<sup>2</sup> Sulla funzione della scena della tempesta al l. 1, introduttiva all'intera vicenda del poema ed esplicativa del carattere di Enea, cfr. B. OTIS, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1964, p. 232.

del finale del poema non come pacificazione, ma come vero e proprio trionfo della dea e del *furor*, che finisce per attrarre a sé il campione stesso della *pietas* e della moderazione<sup>3</sup>, è questione dibattuta e ovviamente legata all'interpretazione dell'intero messaggio dell'*Eneide*. Ma la scena della tempesta e la presentazione del protagonista hanno sicuramente molte altre implicazioni che le rivelano cruciali per la comprensione dell'intera opera. Basti pensare all'importanza delle occasioni in cui Virgilio ne riprenderà gli spunti: la tempesta che alla partenza da Cartagine spinge i Troiani in Sicilia (5, 8-25); le parole di Iris per incitare le donne all'incendio delle navi (5, 623-629) e la conseguente disperazione di Enea (5, 685 s.); la reazione dell'eroe nel ricevere prodigiosamente lo scudo (8, 537-540) e – naturalmente – il finale del poema, con il gesto di Turno (12, 936 s.) e la descrizione della sua morte<sup>4</sup>.

Si tratta di riprese o di allusioni dense di significato, che costellano il racconto in punti strategici: la tempesta del l. 5 chiude ad anello la tappa cartaginese di Enea, come quella del l. 1 l'aveva aperta, e dunque la ripresa dello stesso modello ben si presta a suggerire l'ideale legame tra le due situazioni. Il poeta allude dunque anche qui con grande finezza alla tempesta di Ulisse ad *Od.* 5, riprendendo elementi tralasciati nell'imitazione di l. 1, 81 ss., e cioè le parole di Ulisse riecheggiate da Palinuro<sup>5</sup>. Ma la tempesta del l. 5 ha forse anche un'altra ragion d'essere: essa infatti rappresenta l'ultima occasione di accostare l'Enea esule per mare al prototipo di Ulisse, dato che la parte finale della navigazione dei Troiani verso l'Italia, alla fine del l. 5, sarà protetta dalla benevolenza di Nettuno e dunque placida<sup>6</sup>.

Nella scena in cui Iris, in sembianze di Beroe, incita le donne troiane a bruciare le navi (*Aen.* 5, 620 ss.), le parole iniziali della dea (vv. 623-625) ricordano quelle di Enea nella tempesta del l. 1, sia pure invertendone l'impostazione da *μακαρισμός* dei caduti a Troia a commiserazione per chi non ha avuto quella sorte<sup>7</sup>. Il senso del discorso resta però lo stesso, e cioè la preferibilità della morte in patria alla vita raminga e incerta degli esuli. Certo, qui ad esprimere questo pensiero (o forse meglio, a condividerlo, ché di fatto lo esprime la dea, ma sapendo di inter-

<sup>3</sup> Come sostiene M.C.J. PUTNAM, *The Poetry of the Aeneid*, Ithaca and London 1988<sup>2</sup>, pp. 192-200, nella scia della lucida interpretazione di W.R. JOHNSON, *Darkness Visible*, Berkeley 1976, pp. 130 ss., che egli però estremizza. Tra gli altri studiosi che enfatizzano la negatività di Enea nella chiusa del poema, cfr. G.E. DIMOCK, *The Mistake of Aeneas*, "Yale Rev." 64, 1975, pp. 334 e 352; W. SUERBAUM, *Vergils Aeneis. Beiträge zu ihrer Rezeption in Gegenwart und Geschichte*, Bamberg 1981, p. 76.

<sup>4</sup> A giudizio di OTIS, *op. cit.*, p. 79, la tempesta del l. 1 è idealmente richiamata, pur in assenza di riferimenti testuali diretti, da quella durante la caccia del l. 4, che segna una nuova fase del soggiorno di Enea a Cartagine.

<sup>5</sup> (*Mutati transversa fremunt et vespere ab atro / consurgunt venti atque in nubem cogitur aer*, vv. 19-20; cfr. *Od.* 5, 302-305: τὰ δὲ νῦν πάντα τελεῖται. / οἴοισιν νεφέεσσι περιστέφει οὐρανὸν εὐρὸν / Ζεὺς, ἐτάραξε δὲ πόντον, ἐπισπέρχουσι δ' ἄελλαι / παντοίων ἀνέμων).

<sup>6</sup> Gli altri riferimenti all'*Odissea* nella prima metà del poema saranno infatti ad episodi a terra, non più in mare, come per la morte di Miseno, che richiama quella di Elpenore, o per le numerose suggestioni della Νέκυια nell'*Ade* virgiliana, ma il l. 5 è già assai ricco di allusioni all'*Iliade*, delle quali i giochi rappresentano l'esempio più vistoso.

<sup>7</sup> Un andamento che ricorda quello delle parole di Andromaca a 3, 321-324 a proposito della sorte di Polissena: *o felix una ante alias Priameia virgo, / hostilem ad tumulum, Troiae sub moenibus altis / iussa mori, quae sortitus non pertulit ullos / nec victoris heri tetigit captiva cubile!*

pretare il loro sentimento) sono le donne, stanche e deboli, ma ciò non significa che ormai l'eroe, che pure lo aveva manifestato per primo nella scena iniziale, abbia ormai superato quello stadio di disperazione in nome di una conquistata fiducia nella propria missione. Qui, infatti, dinanzi al gesto folle delle donne, anch'egli ripeterà la scena della tempesta, compiendo nuovamente il gesto significativo di levare angosciato le mani al cielo in segno di preghiera (v. 686), a riprova di uno stato d'animo e di un livello morale che non certo la parentesi cartaginese ha contribuito a fargli superare. Anzi, l'allusione alla tempesta iniziale serve forse, come pure è stato affermato<sup>8</sup>, a ribadire la sua fragilità psicologica prima della decisiva catabasi e dell'incontro con il padre.

Un tono e un senso diversi assumono invece nella seconda metà del poema i riferimenti alla tempesta del l. 1: qui Enea, non più esule, ma finalmente approdato nella terra destinatagli e divenuto un nuovo Achille dall'Ulisse che era, si pone in prospettiva rovesciata rispetto alla sua prima comparsa ad 1, 92 ss., citata evidentemente proprio per sottolineare questo capovolgimento. Nel momento cruciale in cui nel l. 8 riceve dalla madre lo scudo, simbolo di tutta la futura storia di Roma, Enea assume realmente sulle sue spalle il peso della propria missione e comprende la necessità della guerra: ebbene, le parole che pronuncia ai vv. 537-540 (*Heu quantae miseris caedes Laurentibus instant! / Quas poenas mihi, Turne, dabis! Quam multa sub undas / scuta virum galeasque et fortia corpora volves, / Thybri pater!*), con l'allusione ai cadaveri dei caduti in guerra trascinati dal fiume, sono assai simili a quelle con cui ad 1, 99-101 rievocava l'eroismo troiano: solo che qui i morti sono Latini ed egli si vede nel ruolo dell'uccisore che a Troia era stato di Achille<sup>9</sup>.

Allo stesso modo, infine, la situazione psicologica di Enea nella tempesta iniziale si presenterà rovesciata nell'ultima scena del poema, quando a provare la stessa disperazione e la sensazione della morte e a levare ugualmente le mani in un gesto di preghiera sarà Turno morente, mentre egli, da supplice nel l. 1 divenuto arbitro del destino dell'avversario, e da vittima divenuto carnefice, incarna nel finale tutti i paradossi della situazione, nuovo Achille furente invece che placato, a chiudere il poema all'opposto dell'*Iliade*<sup>10</sup>.

Come si vede, dunque, la presentazione iniziale di Enea, il cui richiamo punteggia tutto il corso del poema e segna in qualche modo la sua maturazione spirituale, ma anche le contraddizioni e i lati oscuri del suo mutamento, appare di un'importanza cruciale per delineare il carattere del personaggio e connotarne subito le peculiarità. Un'analisi del brano si rivela dunque illuminante, e mi pare sia tempo di affrontarla.

Nei vv. 81 ss. l'imitazione omerica non riguarda la sola presentazione del protagonista e le sue parole, ma si estende a tutta la descrizione del naufragio,

<sup>8</sup> Da OTIS, *op. cit.*, pp. 276-277.

<sup>9</sup> Le parole di Enea sono interpretate come un capovolgimento del *terque quaterque* di 1, 94 ss. da OTIS, *op. cit.*, p. 340. Per un confronto dei due brani tra loro e con il modello omerico (*Il.* 12, 22-23), cfr. A. BARCHIESI, *La traccia del modello*, Pisa 1984, pp. 102-103, e G.B. CONTE, *Virgilio, L'epica del sentimento*, Torino 2007<sup>2</sup>, p. 109, nota 21.

<sup>10</sup> Sul punto buone osservazioni in CONTE, *ibidem*, p. 113.

condotta in modo da evidenziare le affinità con il modello, ma anche -implicitamente- le differenze. Rispetto ad Omero, Virgilio amplia la descrizione e ne distribuisce diversamente le parti, generalmente per un'accentuazione del pathos. La presentazione della scena, infatti, appare nell'*Odissea* più rapida e, soprattutto, viene frammentata tra i vv. 291-296, 303-305 (parole di Ulisse) e 313-318 (capovolgimento della zattera). Anche l'ordine delle parti nella descrizione è alquanto confuso, forse volutamente, a dare il senso della concitazione, e così l'occhio del narratore si posa prima sulle nubi radunate da Poseidone (᾽Ως εἰπὼν σύναγεν νεφέλας, v. 291), poi sul mare (ἐτάραξε δὲ πόντον, v. 291), sui venti (πάσας δ' ὀρόθουνεν ἀέλλας / παντοίων ἀνέμων, vv. 292 s.), sulle nubi che oscurano il cielo fino a far sembrare notte (σύν δὲ νεφέεσσι κάλυψε / γαῖαν ὁμοῦ καὶ πόντον· ὀρώρει δ' οὐρανόθεν νύξ, vv. 293 s.). Ritorna poi ai venti e alle onde che essi sollevano (σύν δ' Εὐρός τε Νότος τ' ἔπεσον Ζέφυρός τε δυσαῆς / καὶ Βορέης αἰθρηγενέτης, μέγα κῦμα κυλίνδων, vv. 295 s.) e ancora Ulisse sintetizza la scena ai vv. 302-305, accennando alle nubi, al mare, ai venti (τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται, / οἷοισιν νεφέεσσι περιστέφει οὐρανὸν εὐρὺν / Ζεὺς, ἐτάραξε δὲ πόντον, ἐπισπέρχουσι δ' ἀέλλαι / παντοίων ἀνέμων). Nell'immagine culminante del naufragio, poi, si assiste agli effetti della violenza del mare e del vento (᾽Ως ἄρα μιν εἰπόντ' ἔλασεν μέγα κῦμα κατ' ἄκρης, / δεινὸν ἐπεσσύμενον, περὶ δὲ σχεδίην ἐλέλιξε. / τῆλε δ' ἀπὸ σχεδῆς αὐτὸς πέσε, πηδάλιον δὲ / ἐκ χειρῶν προέηκε· μέσον δὲ οἱ ἴστων ἔαξε / δεινὴ μισγομένων ἀνέμων ἐλθοῦσα θύελλα, / τηλοῦ δὲ σπεῖρον καὶ ἐπικριὸν ἔμπεσε πόντῳ, vv. 313-318).

Molto più ordinato il procedere di Virgilio, che concentra la descrizione della tempesta nei vv. 81-91, per poi lasciare spazio allo sfogo di Enea (vv. 94-101), ridotto e concentrato rispetto a quello di Ulisse e focalizzato sulla morte eroica. Della tempesta si riparla solo ai vv. 102 ss., anche qui, come in Omero, per descriverne gli effetti sulle navi sfasciate e sbattute. Anche la rappresentazione degli elementi segue un ordine preciso. L'attenzione del narratore si sofferma a lungo sui venti, sintetizzando *Od.* 5, 292 s., 295 s. e 304 s. nei vv. 81-86 (*ac venti, velut agmine facto, / qua data porta, ruunt et terras turbine perfiant. / Incubueri mari totumque a sedibus imis / una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis / Africus*), fin quasi a tradurre il testo greco nell'elenco dei venti (riprende il poliptoto Εὐρός τε Νότος τ' ἔπεσον in *Eurusque Notusque ruunt*), e poi allarga la visuale agli effetti che essi provocano sul mare (*incubueri mari totumque a sedibus imis / ... / ruunt ... / ... et vastos volvunt ad litora fluctus*, vv. 84 e 86). All'oscurarsi del cielo, menzionato da Omero a più riprese ai vv. 291, 293 s. e 303, Virgilio dedica i vv. 88-90 (*eripiunt subito nubes caelumque diemque / Teucrorum ex oculis: ponto nox incubat atra. / Intonuere poli et crebris micat ignibus aether*), estendendo lo sguardo fino a delineare una scena apocalittica, nella quale il buio rappresenta il culmine, soprattutto sul piano emotivo, e suscitando il terrore degli uomini, che vi vedono l'immagine della morte, giustifica la reazione angosciata di Enea. La potenza dell'espressione omerica, grandiosa nella sua semplicità (ὀρώρει δ' οὐρανόθεν νύξ, v. 294), è ripresa ma variata da Virgilio con *ponto nox incubat atra* (v. 89), che non solo include nell'immagine anche il mare, a comprendere tutto l'orizzonte in quest'atmosfera di morte, ma soprattutto ne suggerisce una prospettiva diversa. Di contro all'immagine in

movimento di Omero, che descrive l'addensarsi delle nubi nel suo divenire (ὄρωπει), nella scena virgiliana il buio, immobile e minaccioso, grava come un incubo sul mare e sugli uomini atterriti (*incubat*). Un'atmosfera a cui contribuisce non poco l'aggettivo *atra*, assente dal modello e aggiunto con uno scopo non puramente esornativo o descrittivo ma – come quasi sempre per gli epiteti virgiliani – per rappresentare l'interiorità dei personaggi e il loro punto di vista: *atra*, infatti, non vale semplicemente "scura", ma allude ad uno stato d'animo, ad un buio materiale, ma anche e forse soprattutto psicologico, e reca in sé qualcosa di angoscioso, di funesto, di pauroso<sup>11</sup>.

La temperie cupa e pesante della scena è infine ribadita mirabilmente nel verso che chiude la descrizione e che sintetizza diversi passaggi omerici, modificandone tuttavia l'impostazione: *praesentemque viris intentant omnia mortem*, infatti, non solo richiama τὰ δὲ νῦν πάντα τελεῖται e νῦν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος di Omero (vv. 302 e 305), ma rende quasi tangibile la presenza della rovina che

<sup>11</sup> È nel poema l'aggettivo dell'Ade e dei suoi mostri (6, 127 e 132; a 6, 249 *ater* è il colore dell'agnella consacrata agli dei inferi, a 576 delle gole cruente dell'Idra nel Tartaro, a 7, 329 *atra* è Aletto circondata da serpenti, a 7, 565 *atrum* è l'antro dal quale Aletto torna negli inferi; *ater* è il Timore personificato che accompagna Marte a 9, 719, *atra* la *Formido* a 12, 335), della morte (è detto del cipresso, simbolo di morte a 3, 64; 6, 215; del giorno della morte a 6, 429 e 11, 28); del sangue contaminato o maledetto (3, 28 e 33 per Polidoro, 3, 622 e 626 per quello dei compagni di Ulisse divorati empianamente dal Ciclope; 4, 687 per quello di Didone; 9, 353 per quello di Remo, vittima di Niso, che quasi preannuncia quello del suo uccisore, e di Eurialo a 9, 472; a 9, 700 per la ferita di Antifate; ad 11, 646 per il sangue versato nella battaglia del l. 11); della tempesta (2, 516; 5, 19; 5, 693; 7, 214; 10, 603; 12, 923); delle nubi (quella di fumo dell'Etna, portatrice di morte a 3, 572; quelle scure che cingono le cime dei monti più alti a 4, 248; quella provocata dall'avvicinarsi dei nemici a 9, 36; quella prodotta dal fumo nel campo rutulo prima della strage di Eurialo e Niso a 9, 239; quelle dell'inverno a 10, 264; quella in cui scompare il fantasma di Enea a 10, 664; quella sollevata dai Latini in fuga dopo la morte di Camilla ad 11, 876-877), dei recessi (quello dove sono racchiusi i venti ad 1, 50), del veleno funesto dei serpenti che divorano Laocoonte e i suoi figli (2, 221) o di quelli che Oreste vede nei suoi incubi, mandatigli dalla madre (4, 472), di Ettore sporco di polvere e sangue nel sogno di Enea (2, 272); della notte (quella maledetta di Troia a 2, 360; quella fatale di Didone a 4, 570; quella circondata di un'aura soprannaturale in cui appare in sogno ad Enea il padre, preannunciandogli la catabasi del l. 6 a. 5, 721; quella che circonda l'immagine dolente di Marcello a 6, 866); delle fiaccole e del fuoco (si riferisce alle scintille che ardono le navi troiane, in un'immagine complessa che dall'enallage giunge all'ossimoro con *atram in nimbo...favillam* a 5, 566; alle faci funeste con cui Didone promette di perseguitare Enea dopo la morte a 4, 384; al tizzone con cui Aletto infiamma l'animo di Turno a 7, 456; *atrae* sono le fiamme che vomita dalla bocca Caco ad 8, 198 e la nube di fumo nel suo antro ad 8, 258; *atrae* sono le faci che, secondo Giunone, i Troiani hanno portato nel pacifico Lazio a 10, 77 e quelle che bruciano i morti ad 11, 186; *ater* è a 12, 591 l'odore acre del fumo); delle esalazioni mortali dell'Averno a 6, 240; di una malsana palude a 7, 801; del fitto brillare di armi a 7, 525; della bile di Ercole adirato ad 8, 219; della splonca cruenta di Caco ad 8, 262; di una strettoia adatta alle insidie ad 11, 523; della schiera travolta da Enea a 12, 450. L'aggettivo, dunque, che non ha necessariamente attinenza semantica con l'oscurità (è attribuito anche al fuoco), allude piuttosto ad un'idea di funesto, di cupo in senso morale o psicologico. Non mi pare un caso che, molto caro al poeta, ricorra nei punti più drammatici del poema, dalla notte di Troia al *monstrum* di Polidoro; dalla furia di Didone all'incendio delle navi; dalla descrizione dell'Ade all'opera di Aletto; da Caco alla strage di Eurialo e Niso; dalle scene di battaglia alla rappresentazione di mostri e di incubi. Sui colori e la loro simbologia nell'opera virgiliana cfr. T.R. PRICE, *The Colour-System of Vergil*, "AJPh" 4, 1883, pp. 1-20; S. SCHULBAUM, *La Symbolique de la lumière et des couleurs chez Virgile*, "Eos" 33, 1930-31, pp. 117-135; F. PARODI SCOTTI, *I colori nell'Eneide. Significanti e significati*, Torino 1982.

incombe sui Troiani, e soprattutto dà un rilievo centrale agli uomini e al loro punto di vista, dal quale l'intera scena è rappresentata<sup>12</sup>. Questa soggettività è senza dubbio un altro scarto dall'oggettività della descrizione omerica, entro la quale spicca nel suo isolamento il personaggio umano (ma intento del poeta è evidentemente proprio quello di rendere l'assoluta solitudine di Ulisse). Al contrario, Virgilio non dimentica mai gli uomini e lascia anzi che siano essi a popolare la scena con le loro grida, le loro navi (*insequitur clamorque virum stridorque rudentum*, v. 87)<sup>13</sup> e soprattutto il loro punto di vista (*Teucrorum ex oculis*, v. 89; *viris intentant omnia mortem*, v. 91), assunto come dominante.

Anche l'ingresso dei protagonisti, diversamente preparato, assume connotazioni differenti e suggerisce impressioni diverse nei due poemi. Ad Ulisse in realtà, il narratore aveva già dedicato ampio spazio, descrivendone il viaggio sulla zattera ai vv. 268-281, prima di focalizzarsi su Poseidone e sulla tempesta da lui scatenata; il ritorno all'eroe e la descrizione della sua paura con espressioni convenzionali del linguaggio omerico (λύτο γούνατα και φίλον ἦτωρ, v. 297) avvengono dunque con grande naturalezza, come una semplice ripresa. Per Enea, invece, si tratta della prima apparizione diretta nel poema, dopo la menzione fattane dal narratore nel proemio (*Arma virumque cano*) e l'accenno di Giunone al v. 38 (*mene incepto desistere victam / nec posse Italia Teucrorum avertere regem?*); l'ingresso in scena al culmine della tempesta è finalizzato evidentemente a dare risalto alla sua figura, al punto che tutta la descrizione precedente appare quasi lo sfondo in cui l'apparizione del personaggio è collocata. Significative sono le caratteristiche che il poeta tende a sottolineare nel momento in cui lo presenta, prima ancora di dargli la parola: in primo piano è senz'altro la fragilità umana, rivelata dalla paura. Certo, anche Ulisse ha paura: gli si sciogliono γούνατα και φίλον ἦτωρ, come ai morenti<sup>14</sup> e, sicuro della fine (τὰ δὲ νῦν πάντα τελεῖται; νῦν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος), inizia il suo sfogo con una tipica formula di apertura di lamento funebre, adattata alla situazione e originalmente rivolta a se stesso<sup>15</sup>. La sua reazione, però, è di ira

<sup>12</sup> Per l'espressione virgiliana è stato indicato come modello, oltre ad *Od.* 5, 297, anche Liv. Andron. 16 Morel (*Igitur demum Ulixi cor frixit prae pavore*): cfr. N. KNAUER, *Die Aeneis und Homer*, Göttingen 1964, pp. 320-322, e A. TRAINA, *Vortit barbore*, Roma 1970, pp. 18-20.

<sup>13</sup> Notevole nel verso l'effetto onomatopoeico dato dallo sgradevole ripetersi delle *r* e delle dentali, dall'assonanza *clamorque ... stridorque*, ma anche dalla rapidità del ritmo, suggerita dal senso del verbo *insequitur* e dal veloce dattilo iniziale che esso forma, nonché dal polisindeto dei *que*. D'altronde l'intera descrizione della tempesta è caratterizzata dalle frequenti allitterazioni (*cavum conversa cuspide* a v. 81; *impulit in, venti velut* a v. 82; *ruunt et terras turbine*, v. 83; *vastos volvunt* a v. 86), forse in ossequio al modello neviano della scena.

<sup>14</sup> L'espressione, infatti, è formulare e ricorre uguale in diverse occasioni: per descrivere una morte cfr. *Il.* 21, 114. Ma l'immagine dello sciogliersi delle membra è frequente nella narrazione omerica, sia pure con formule diverse: cfr. ad esempio λῦσε δὲ γυῖα (*Il.* 4, 469; 11, 240 e 260; 16, 313, 400 e 465; ); λύτο δὲ γυῖα (*Il.* 7, 12 e 16; 15, 435); ὑπὸ γούνατ' ἔλυσεν (*Il.* 11, 579; 13, 412; 15, 291 e 581; 17, 349; 24, 498; *Od.* 14, 69 e 236), τοὶ γούνατ' ἔλυσα (*Il.* 22, 335); ὑπέλυτο δὲ γυῖα (*Il.* 16, 341) o semplicemente γούνατ' ἔλυσεν (*Il.* 13, 360; 16, 425 ) e λύε γυῖα (*Il.* 17, 524); λύθεν δ' ὑπὸ φαίδιμα γυῖα (*Il.* 16, 805); λελύτο δὲ γυῖα ἐκάστου (*Od.* 18, 238); λύθεν δ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστης (*Od.* 18, 341); φίλα γυῖα λέλυνται (*Od.* 18, 242); σφέων γούνατ' ἔλυσα (*Od.* 24, 381).

<sup>15</sup> L'inizio del discorso di Ulisse, infatti, richiama una delle formule tipiche di apertura dei lamenti funebri omerici (echi dei quali si avvertono in lamenti folclorici moderni), e cioè quella che prevede l'accostamento del nome del morto e di se stessi, anche con pronomi o aggettivi di prima

(ὄχθήσας, v. 298) e, a sottolineare ulteriormente la sua completa solitudine nel devastato scenario naturale, egli parla a se stesso (εἶπε πρὸς ὄν μεγαλήτορα θυμόν, v. 298).

Dettagli poco appariscenti ma significativi distinguono da questa l'apparizione di Enea, pure per altri aspetti così vicina al modello da sfiorare quasi la mera traduzione. Così se *solvuntur frigore membra* riprende *ad litteram* λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ (sia pure con l'aggiunta notevole di *frigore*, che con il suo brivido lega indissolubilmente ed esclusivamente lo sciogliersi delle membra all'idea della morte e non ad un generico *venir meno*<sup>16</sup>), il comportamento dei due eroi nella situazione è alquanto diverso: mentre Ulisse, nonostante la paura, è preso dall'ira e le dà sfogo parlando (εἶπε a v. 298; ὡς ἄρα μιν εἰπόντα a v. 313), Enea geme (*ingemit*, v. 93). Avrà con questa scelta Virgilio voluto alludere all'inconfondibile spunto di lamento che dà inizio alle parole di Ulisse (ὦ μοι ἐγὼ δειλός, τί νύ μοι μήκιστα γένηται; a v. 304), dato che nella sua rielaborazione egli ne tralascia la prima parte e fa iniziare Enea dal μακαρισμός dei caduti? O avrà voluto richiamare contemporaneamente anche un'altra immagine di Ulisse, quella piangente con cui anche l'eroe greco si presenta nel poema a lui dedicato, e mostrare anch'egli il suo eroe in lacrime? Non è possibile stabilirlo, né si può escludere che, con la sua caratteristica ambivalenza e con il suo lavoro raffinatissimo sui modelli il poeta abbia mirato a realizzare entrambi gli scopi. Di certo questa rappresentazione dell'eroe impaurito e gemente ne fissa l'immagine nel segno della fragilità e comincia a connotarne l'eroismo diverso e più moderno di quello omerico, fatto di fatica e di rinuncia e vissuto come dovere e non come scelta.

Che tutto il discorso di Enea sia condotto in questo stato d'animo sconvolto e angosciato ben più del μεγαλήτορ Ulisse lo conferma a v. 102 il participio *iactanti*, di contro al semplice εἶποντα di Omero: laddove lo sfogo di Ulisse è tutto "parlato" (εἶπε, εἶποντα), quello di Enea è pronunciato tra lacrime (*ingemit*) e grida (*iactanti*). Ma dall'atteggiamento dell'eroe troiano emerge un altro aspetto che evidentemente sta a cuore al poeta mettere in evidenza rispetto al modello: la *pietas*, che

persona. È cioè il modulo del tipo Ἔκτορ, ἐμῶ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων (*Il.* 24, 748), ο Ἔκτορ, ἐμῶ θυμῷ δαέρον πολὺ φίλτατε πάντων (*Il.* 24, 762), ο Πάτροκλέ μοι δειλῆ πλείστον κεχαρισμένε θυμῷ (*Il.* 19, 287), o ancora Ἔκτορ, ἐγὼ δύστηνος (*Il.* 22, 477). Nel caso di Ulisse, che non è in una situazione luttuosa, ma che pure vuole esprimere una disperazione intensa come dinanzi ad una morte, e che avverte la sua condizione come quella di un morente, il modello del lamento viene originalmente adattato ad una situazione anomala, e dunque il nome del morto è sostituito dal riferimento a se stesso e i due termini accostati non contrappongono le due realtà diverse della morte e di chi resta vivo, tanto che i pronomi sono tutti di prima persona (ὦ μοι ἐγὼ δειλός, τί νύ μοι μήκιστα γένηται:). Sui lamenti omerici cfr. P. GAGLIARDI, *I due volti della gloria*, Bari 2007; in particolare sulle formule che li caratterizzano, pp. 89-110. La scena che ci interessa è studiata anche da F. LÉTOUBLON, *Le récit homérique, de la formule à l'image*, in "Europe" 79, 2001, pp. 29 ss.

<sup>16</sup> In Omero, invece, l'emistichio λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ (*Il.* 21, 425; *Od.* 4, 703; *Od.* 22, 68 e 147; *Od.* 23, 205; *Od.* 24, 345), abbreviato in λύτο γούνατα ad *Od.* 18, 212, e altri simili (cfr. ad esempio λύσε δὲ γυῖα ad *Il.* 21, 406; φίλα γυῖα λέλυντο ad *Il.* 13, 85 e *Od.* 8, 233; λύθεν δ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστης ad *Il.* 18, 31; ὑπέλυσε δὲ γυῖα ad *Il.* 23, 726; γούνατ' ἔλυσαν ad *Od.* 20, 118) ricorrono, oltre che in situazioni di morte, anche per descrivere la perdita dei sensi (*Il.* 21, 406 e 425; *Il.* 23, 726), la spossatezza estrema (*Il.* 13, 85; *Od.* 8, 233 e 20, 118), un'emozione improvvisa (*Od.* 18, 212; *Od.* 22, 68 e 147; *Od.* 23, 205; *Od.* 24, 345) o l'angoscia ad una notizia dolorosa (*Il.* 18, 31; *Od.* 4, 703)



gli fa rivolgere agli dei le supreme parole. Rivelatore è infatti il suo gesto di levare le mani al cielo in atto di preghiera (*tendens ad sidera palmas*), assente in Omero, ma ripetuto dall'eroe virgiliano dinanzi alle navi incendiate ad *Aen.* 5, 686 e poi, con audace capovolgimento e con un'allusione densa di valore simbolico, da Turno a 12, 936 (*Vicisti et victum tendere palmas / Ausonii videre*): laddove però l'eroe troiano rivolge sempre agli dei questo gesto di supplica, il Rutulo lo indirizza a lui, divenuto arbitro della sua sorte<sup>17</sup>. Così lo sfogo che Ulisse fa a se stesso, e che accentua drammaticamente la sua solitudine, si trasforma per Enea in un discorso agli dei o agli eroi caduti, ma in ogni caso ad entità superiori, in un ideale dialogo che pone il personaggio in uno scenario popolato da altre presenze. Anche questo dettaglio mi pare orienti la descrizione di Enea nel senso di una maggiore fragilità rispetto ad Ulisse: all'eroe che si sdegna per l'accanimento del destino e che trova in se stesso la forza di resistere, si contrappone quello bisognoso di rivolgersi ad una potenza superiore. Certo, il peso della responsabilità che Enea sente è di gran lunga maggiore che per Ulisse, poiché egli non deve badare solo a se stesso, ma a tutti i compagni che gli sono affidati e la cui salvezza rende più arduo il suo compito. In veste di capo, infatti, dopo questo umanissimo sfogo, Virgilio mostrerà l'eroe impegnato a far violenza sui propri sentimenti per apparire sereno e dare coraggio ai suoi (vv. 198-207)<sup>18</sup>.

Questo però è il momento della paura e della stanchezza, in cui tutta l'angoscia della condizione di esule si manifesta nel μακαρισμός dei caduti in patria e nell'impossibile rimpianto di non essere tra questi. Perché questo è lo spirito delle parole di Enea, esempio emblematico del rapporto di Virgilio con il modello, ripreso alla lettera, ma radicalmente trasformato nella sostanza. Da un confronto ravvicinato tra i due discorsi emerge innanzitutto la maggior brevità di quello di Enea, che si apre sul motivo centrale delle parole di Ulisse, il μακαρισμός dei caduti, appunto. La parte precedente, o perché troppo legata alla vicenda specifica di Ulisse, o perché ridondante rispetto alla descrizione della tempesta, non trova spazio nelle parole di Enea, che iniziano con la citazione letterale del v. 306 del testo omerico. In realtà, a ben guardare, l'imitazione omerica in questo punto si risolve in una citazione, precisa ma brevissima, secondo la tecnica tipica degli augustei, per richiamare il modello al lettore e rendergli visibili deviazioni e innovazioni<sup>19</sup>. La ripresa letterale è quella di τρισμάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις in *terque quaterque beati*, ma subito dopo si intende che i destinatari del μακαρισμός di

<sup>17</sup> Sul gesto di *tendere palmas*, cfr. F.A. SULLIVAN, *Tendere manus: Gestures in the Aeneid*, "CJ" 63, 1968, pp. 358-362; M.A. DI CESARE, *Contrasting Patterns in Epic: Notes on Aeneas and Turnus*, "C&M" 30, 1969, p. 318, e Id., *The Altar and the City*, New York-London 1974, p. 233; P. HEUZÉ, *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Rome 1985, p. 606; E. FREYBURGER, *Fides*, Paris 1986, pp. 167-168; L. RICOTTILLI, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000, p. 23.

<sup>18</sup> Cfr. OTIS, *op. cit.*, pp. 231-232.

<sup>19</sup> Sul procedimento, tipico degli augustei, e di Virgilio, in particolare, nell'imitazione del modello, valga la pregnante sintesi di CONTE, *op. cit.*, p. 96, pure riferita ad un altro luogo (*Aen.* 2, 503, in cui ad una strettissima ripresa di Omero si accompagna un profondo distanziamento emotivo): "Il contatto ravvicinatissimo col modello [...] è segnale sufficiente a mostrare il difficilissimo, originale equilibrio tentato da Virgilio. Ecco la sua sfida: più il nuovo testo, intriso di soggettività patetica, aderisce al vecchio modello – impersonale, oggettivo, fatto di cose – più si sente la

Ulisse sono i Δαναοὶ...οἳ τὸ τ' ὄλοντο (v. 306), mentre Enea pensa ai Troiani e ai loro alleati (*quis ante ora patrum, Troiae sub moenibus altis* a v. 95 e poi la menzione di Ettore a v. 99 e di Sarpedonte a v. 100): per definirli egli usa un'ampia e grandiosa perifrasi (*quis ante ora patrum, Troiae sub moenibus altis / contigit oppetere*, vv. 95 s.), diversa da quella omerica e destinata a ritornare più o meno uguale in momenti significativi del poema<sup>20</sup>. Ciò che in realtà le sue parole pongono immediatamente in luce (con un'ovvia, enorme distanza da Omero) è la grandezza della patria, che balena in *Troiae sub moenibus altis*, di contro al dato meramente oggettivo di Τροίη ἐν εὐρείῃ di *Od.* 5, 307; l'impressione è poi confermata, nel seguito del discorso di Enea, dalla menzione dei più eroici caduti troiani: Ettore, di cui si ricorda il valore personale (*saevus*) e la gloria nella morte attraverso il grande nome del suo uccisore (*Aeacide telo*, v. 99)<sup>21</sup>, Sarpedonte (*ingens*) e i tanti, anonimi valorosi (*fortia corpora*, v. 101) i cui cadaveri e le cui armi trascina ancora il Simoenta. Nulla di tutto ciò deriva dal testo omerico, eppure a Virgilio è parso importante attribuirlo ad Enea per un doppio ordine di motivi: al livello del personaggio è comprensibile, ovviamente, fargli esprimere l'orgoglio e il rimpianto per il valore sfortunato ma ammirevole dei suoi, mentre a livello di struttura si intuisce la volontà di richiamare alla memoria del lettore, in una mirabile, essenziale sintesi, momenti cruciali dell'*Iliade*, tra i più drammatici per i Troiani, come la battaglia al muro al l. 12, l'uccisione di Sarpedonte e quella di Ettore<sup>22</sup>. Che è poi un modo elegante per dichiarare, accanto al modello dell'*Odissea*, evocato dall'assimilazione di Enea all'Ulisse naufrago del l. 5, anche quello iliadico, annunciato nel proemio (*arma*).

La differenza fondamentale tra le parole di Enea e quelle di Ulisse mi sembra però un'altra, di cui le considerazioni fin qui svolte costituiscono un aspetto: l'accento esclusivo che l'eroe troiano pone sul tema della patria. Il rimpianto per la sorte dei caduti e per l'impossibilità di essere uno di loro, infatti, si colora di toni nuovi rispetto allo spirito delle parole di Ulisse, innovando la visione squisitamente omerica della gloria guerriera con l'ideale tipico della πόλις classica, ma anche della morale tradizionale romana, che nel sacrificio per la patria vede la massima espressione dell'eroismo. Anzi dalla prospettiva di Enea è del tutto assente il desiderio di gloria da cui nasce il rimpianto di Ulisse: il pensiero dell'eroe greco va infatti agli

nuova voce, moderna e sentimentale, riflessiva. La vicinanza è impressionante, ostentata; la distanza è enorme”.

<sup>20</sup> Così il nesso *Troiae sub moenibus altis* si ritrova a 3, 322 nel μακαρισμός di Polissena fatto da Andromaca e a 10, 469 nelle parole di conforto di Giove ad Ercole angosciato per Pallante, mentre appare variato in *Teucrorum moenibus altis* a 9, 805, a proposito dell'accampamento troiano assalito da Turno; *ante ora patrum* è variato in *ante ora patris* e reso più patetico dal poliptoto con *patrem* e dalla menzione degli altari a 2, 663 nell'allusione di Enea alla morte di Polite e di Priamo (*Phyrrus, / gnatum ante ora patris, patrem qui obruncat ad aras*), e ancora è ripreso in *ante ora parentum* in altri momenti intensi del poema: a 5, 553, nella scena solenne del *ludus Troiae*, in cui per un attimo i giovani troiani sembrano far rivivere la grandezza della patria, e a 6, 308, riferito ai giovani morti prematuramente

<sup>21</sup> Morire per mano di un nemico illustre è titolo di merito: cfr. le parole di Enea a Lauso a 10, 829 s.: *hoc tamen infelix miseram solabere mortem: / Aeneae mani dextra cadis*.

<sup>22</sup> Ma non escluderei che l'allusione ai corpi e alle armi trascinati dal fiume possa voler richiamare anche la strage di Achille al l. 21 con l'episodio del fiume, benché lì si tratti dello Scamandro e non del Simoenta.

onori funebri che gli sarebbero toccati da parte dei compagni se fosse caduto valorosamente sul campo di battaglia e che avrebbero fissato per sempre il ricordo del suo coraggio. Secondo la più tipica prospettiva omerica, è proprio il funerale, compiuto secondo il rito, ad assicurare al defunto il passaggio definitivo all'aldilà e alla sua memoria la permanenza eterna e onorata tra i vivi anche nelle generazioni a venire<sup>23</sup>. Non a caso, nel suo vagheggiamento Ulisse si rivede in uno dei momenti più gloriosi della sua vicenda troiana (un episodio, peraltro, non incluso nell'*Iliade*), la strenua difesa del cadavere di Achille contro i fitti assalti dei Troiani. In quel momento, dimostrazione splendida del suo valore, gli sarebbe piaciuto morire e restare nel ricordo, sopraffatto da un tale numero di colpi che avrebbe giustificato la sua sconfitta e testimoniato la sua resistenza, suscitando ammirazione<sup>24</sup>. È significativo che niente di tutto questo trovi spazio nel discorso di Enea: la sua commossa menzione dell'eroismo troiano e dell'alto prezzo di vite umane pagato dai suoi non include infatti alcun ricordo del proprio valore, e quando rievoca esempi gloriosi di Troiani, cita Ettore e Sarpedonte, ma non se stesso. Anzi quando, ricalcando il modello omerico, parla di sé, non si rivede in un momento di gloria, ma quale vittima di un nemico glorioso come Diomede. Il che, per quanto merito possa esserci nel soccombere ad un avversario illustre, è abbastanza diverso dall'atteggiamento e dal senso delle parole di Ulisse. All'orgoglio e alla coscienza del proprio valore che l'eroe greco manifesta e che gli suscitano sdegno per la sorte che gli sembra destinata durante la tempesta, Enea oppone infatti un desiderio assai più umbratile e modesto, il cui fulcro è la morte, o meglio la morte in patria. Dinanzi a questa opportunità egli cioè rinunciarebbe anche all'eroismo della fine, che pure è la massima ambizione di ogni guerriero, e che invece egli scambierebbe con la sicurezza di essere morto *ante ora patrum, Troiae sub moenibus altis*. A questo privilegio gli eroi che cita hanno unito l'altro di morire anche in modo glorioso, il che ai suoi occhi li rende addirittura *beati*. Per sé Enea non sogna tanto, gli sarebbe bastata anche una morte meno splendida, ma in patria. In quest'ottica la morte

<sup>23</sup> Il corpo infatti è parte essenziale della persona e dopo la morte deve conservare anch'esso decoro e dignità: di qui la necessità e l'importanza degli onori dovutigli e resigli nel rituale, il *γέρας* θανόντων: J.P. VERNANT, *La belle mort et le cadavre outragé*, in AA.VV., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, G. Gnoli e J.P. Vernant edd., Cambridge and Paris 1982, pp. 45-76, e L. CERCHIAI, *Geras Thanonton: note sul concetto di 'belle mort'*, "AION ArchStAnt" 6, 1984, pp. 39-69.

<sup>24</sup> È interessante notare come lo stesso rimpianto per la mancata morte eroica del padre esprima Telemaco ad *Od.* 1, 236-242 (...οὐ κε θανόντι (sc. Ulisse) περ ὄδ' ἀκαχοίμην, / εἰ μετὰ οἷς ἐτάροισι δάμη Τρώων ἐνὶ δῆμῳ, / ἢ ἐ φίλων ἐν χερσίν, ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσε. / τῷ κέν οἱ τύμβον μὲν ἐποίησαν Παναχαιοί, / ἢ δέ κε καὶ ᾧ παιδί μέγα κλέος ἦρατ' ὀπίσω. / νῦν δέ μιν ἀκλειῶς ἄρπυιαι ἀνθρήψαντο· / οἷχετ' ἄϊστος, ἄπυστος, ἐμοὶ δ' ὀδύνας τε γόους τε / κάλλιπεν) Sulle parole di Telemaco, cfr. F. LÉTOUBLON, *Ce qui n'a plus de nom dans aucune langue*, "RPH" 1992, p. 328: il rimpianto del giovane per la mancata morte eroica del padre investe sia il piano dell'onore (quello che Ulisse avrebbe avuto mancando e che si sarebbe riverberato sul figlio), sia le conseguenze pratiche e giuridiche (una morte accertata avrebbe sancito il passaggio dell'eredità al figlio, ora invece incerto sulla sua posizione rispetto ai beni paterni). Lo stesso rimpianto per la morte non eroica di Ulisse esprime Eumeo a 14, 367-371 (i vv. 368-371 ripetono *ad litteram* 1, 238-242) e il motivo ritorna nelle parole di Achille ad Agamennone nell'*Ade* (24, 30-35, ma la ripresa letterale riguarda solo il v. 32 = 1, 239 e 14, 369): ciò prova la tipicità del concetto e – forse – la formularietà delle espressioni.

appare dunque un bene in assoluto, al di là delle contingenze e delle modalità, un traguardo sospirato ma non raggiunto.

Ciò che manca nelle parole di Enea è il fondamentale confronto tra le due possibili morti, quella gloriosa in guerra e quella ignobile in mare, che è l'elemento che dà senso allo sfogo di Ulisse. Raffrontata ai privilegi di una morte sul campo, all'onore delle esequie, alla promessa di ricordo eterno, alla fissazione della propria immagine nel momento della gloria, la morte da naufrago appare tremenda all'eroe omerico, non solo in quanto fine della vita, ma soprattutto perché annientamento, distruzione del cadavere e della gloria, anticamera dell'oblio<sup>25</sup>.

In modo ben diverso è invece strutturato il discorso di Enea: egli si limita al μακαρισμός dei caduti troiani in guerra e al rimpianto di non essere stato tra loro, con una forte enfasi sul motivo patriottico, ma senza alcun cenno all'alternativa presente, quella dell'ignobile morte in mare. Si può supporre, certo, che quest'alternativa egli la sottintenda e che la citazione letterale di una parte delle parole di Ulisse lasci al lettore il compito di inferirne e integrarvi anche quelle omesse, ma l'intera struttura del brano sembra spostare altrove l'interesse del parlante. Egli non cita esplicitamente la morte presente, come invece fa l'eroe greco (ἄν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος, v. 305), anche se il nesso *solvuntur frigore membra* sembra alludervi, né raffronta la sua attuale situazione con i pericoli della guerra (tanto più che anche l'immagine di sé in guerra non è quella gloriosa di un combattente eroico, ma quella dello sconfitto). Si limita solo a rimpiangere l'impossibilità di una morte in patria con una vaghezza che autorizza per le sue parole interpretazioni più ampie che per Ulisse. Così il secondo termine del confronto con la sorte dei *beati* non è necessariamente un altro tipo di morte, ma potrebbe essere la situazione attuale di Enea, e cioè una vita così dolorosa e angosciante da rendere preferibile la morte. Il che esprimerebbe tutto lo sconforto e la stanchezza dell'esule per le tante drammatiche traversie alla ricerca degli *arva Ausoniae semper cedentia retro* (*Aen.* 3, 496). Vi si sentirebbe, come in tanti altri momenti del poema, la riluttanza e la fatica con cui Enea vive il ruolo di capo assegnatogli suo malgrado dal Fato. O ancora, vi si può leggere l'opposizione tra la patria come luogo di quiete e di certezze e il mare, simbolo di incertezza e mutevolezza paurose. In tale ottica, la morte nella terra della patria allude anche ad una stabilità eterna, ad un intoccabile punto fermo, reso più gradito dal legame di affetto e di dovere di chi è nato in un luogo e all'occorrenza ha combattuto per esso. Di contro, le continue vicissitudini e il vagare senza fine degli esuli, in uno stato d'animo perennemente insicuro e con la sensazione di un'assoluta impotenza di fronte ai colpi della sorte<sup>26</sup>.

Il segno più eloquente di questo atteggiamento di Enea è nella menzione, tra gli oggetti del suo rimpianto, persino dei morti rimasti insepolti, delle vittime delle stragi di Achille, trascinati nel fiume, la sorte più terribile per la mentalità omerica.

<sup>25</sup> L'abbandono alle fiere, o peggio ancora ai pesci che, divorandolo, smembrano il corpo e lo privano della sua unità e della sua essenza, è la sorte più atroce per il guerriero. In tal modo infatti egli perde la possibilità della bella morte ricercata sul campo di battaglia, foriera di gloria e di ricordo eterni: VERNANT, *art. cit.*, pp. 63 s. e 68 s.

<sup>26</sup> Secondo OTIS, *op. cit.*, pp. 231-232, addirittura, il discorso di Enea non contrappone affatto una morte eroica ad una meno gloriosa, ma solo la morte all'esilio.

Ancor più dell'essere divorati dai cani e dagli uccelli, infatti, la morte in acqua, sia in battaglia, sia in naufragio, appare temibile, in quanto massimo grado dell'abrutimento e della vergogna per un caduto, all'estremo opposto del *καλὸς θάνατος* vagheggiato da Ulisse, che appunto lo contrappone a questa eventualità<sup>27</sup>. Ebbene, Enea ritiene più fortunati di lui (ma egli usa il termine *beati*, che è ancora più forte) persino gli insepoliti rimasti nel fiume e divorati dai pesci. Di tanto egli ha superato i valori della morale omerica, sostituendoli con l'amore per la patria, se ritiene preferibile alla gloria individuale, sancita dal funerale, una morte anche ingloriosa ma nella propria terra? O, più ampiamente, la sua attuale condizione di esule gli appare tanto detestabile che egli vi contrappone la morte, anche se infamante? Neppure su questo punto il testo autorizza conclusioni univoche e sicure, anzi lascia, forse intenzionalmente, un'ambiguità che consente ambedue le alternative. Perché in Enea, in realtà, si sommano entrambi questi aspetti, che il poeta ha voluto evidenziare fin dall'inizio, quasi a dare le coordinate entro cui leggere il personaggio: sul primo fronte, il suo eroismo appare senz'altro più maturo e moderno di quello omerico, arricchito non solo da tutta l'ideologia successiva, greca e romana, sulla morte per la patria, ma anche dagli intensi chiaroscuri del problematico eroe apolloniano, nonché dalla personale e complessa concezione virgiliana della guerra e della gloria. Il forte accento sul legame con la patria pone Enea in un'ideale continuità con l'Ettore dei libri più tardi dell'*Iliade*<sup>28</sup>, in cui l'eroe assurge a simbolo della morte per la patria; che è infatti la luce nella quale Virgilio lo vede e lo caratterizza ad *Aen.* 2, 270 ss., rappresentandolo *volnera... illa gerens, quae circum plurima muros / accepit patrios* (vv. 278 s.) nel sogno di Enea, dal forte valore simbolico, in cui la consegna dei Penati di Troia ad Enea sancisce concretamente questa continuità. Rispetto ad Ettore, tuttavia, il rapporto con la patria e l'attaccamento ad essa appare esasperato nel personaggio virgiliano, acuito ovviamente dalla necessità di abbandonarla e dal rimpianto dell'esule, e perciò spinto alla paradossale accettazione persino di una morte ingloriosa.

A spiegare quest'enfasi così forte sul motivo della patria contribuiscono però forse anche altri fattori, *in primis* la condizione di Enea nel poema, prima privo di una patria e in cerca di una nuova terra, poi portatore di guerra, suo malgrado, proprio nei luoghi dove deve stabilire la sua nuova dimora. Manca, cioè, nell'impianto dell'*Eneide*, la possibilità di mostrare nel protagonista, se non sotto forma di rimpianto, il tema dell'amore per la patria, pure così caro al pensiero e all'*ethos* romani e dunque ineliminabile dalla caratterizzazione di Enea; in tal modo, accentuando in modo addirittura estremo l'attaccamento dell'eroe alla patria, in qualche modo il poeta ha supplito a questo limite imposto dalla vicenda.

Ma questa insistenza forte sul rapporto di Enea con la terra patria può trovare forse anche un'altra spiegazione nell'esigenza di definire lo spirito con il quale l'eroe vive la sua missione fatale. Il rimpianto per non essere potuto rimanere a

<sup>27</sup> Sull'orrore per la morte in mare, particolarmente temuta dai Greci, S. GERGOUDI, *La mer, la mort et le discours des epigrammes funeraires*, in "AION ArchStAnt" 10 (Sezione tematica: la parola, l'immagine, la tomba. Atti del Colloquio Internazionale di Capri), 1988, pp. 53-61.

<sup>28</sup> Quali il 6 (sulla cui seriorità cfr. R. SEAFORD, *Reciprocity and Ritual*, Oxford 1999<sup>2</sup>, pp. 177-178; 258; 336 ss. e 401) e il 24 (SEAFORD, *ibidem*, pp. 159 ss.).

Troia indica anche che questa sarebbe stata la scelta che egli avrebbe fatto, se gli fosse stato concesso, piuttosto che vagare esule fino a fondare una nuova nazione. È un'idea che egli ribadirà nel drammatico colloquio con Didone a 4, 340-344<sup>29</sup>, e che identifica evidentemente la patria con la stabilità, la sicurezza, la protezione, di contro all'infinito vagare, alla serie di dolori, lotte e incertezze da cui si trova travolto e all'angoscia dell'ignoto. Che è poi, questo dualismo tra quiete e movimento, tra stabilità e incertezza, una costante del pensiero virgiliano, resa più complessa nell'*Eneide* dalla grande *pietas* del protagonista, che lo obbliga, sia pure a malincuore, a gettarsi di nuovo nel flusso di una storia di cui ha sperimentato la crudeltà, mentre se ne vorrebbe sottrarre come Eleno e Andromaca, restando appartato sulle rovine di Troia. È in questo, infatti, il vero eroismo di Enea, nella responsabilità con cui accoglie e assolve il compito assegnatogli, pur prevedendone la difficoltà e la drammaticità e subordinandovi i propri desideri<sup>30</sup>. Il suo conflitto resta tutto a livello interiore, egli non manca mai ai suoi doveri, né si fa condizionare dai sentimenti personali (tranne che nella parentesi cartaginese), ma psicologicamente vive una drammatica lacerazione, causa di quello "sdoppiamento" che costituisce la sua unicità nel poema e che ha dato luogo a tanti giudizi contrastanti su di lui<sup>31</sup>. Nell'*Eneide*, infatti, le tante contraddizioni irrisolte del pensiero di Virgilio, sempre enunciate nelle sue opere, si sommano e si sintetizzano nel protagonista, al tempo stesso personaggio umano, con sentimenti e preferenze individuali, ma anche strumento del Fato, supino esecutore di un disegno superiore e pertanto pronto a soffocare la sua libertà e le sue scelte.

Questo dualismo l'eroe non riuscirà mai a superare completamente nel poema, nonostante il presunto cammino interiore intravvisto da alcuni critici in lui, che lo condurrebbe, nel corso dei primi sei libri, ad una totale immedesimazione nel volere del Fato<sup>32</sup>. In realtà a me pare che fino all'ultima scena del poema, nell'esitazione dinanzi a Turno supplice, prima di sferrargli il colpo mortale, Enea si senta diviso tra due impulsi contrastanti, la sua volontà, che lo spingerebbe alla clemenza, così come gli avrebbe fatto volentieri evitare la guerra fin dall'inizio, e il dovere verso Evandro e la memoria di Pallante, che lo risolve alla vendetta<sup>33</sup>. In

<sup>29</sup> *Me si fata meis paterentur ducere vitam / auspiciis et sponte mea componere curas, / urbem Troianam primum dulcisque meorum / reliquias colerem, Priami tecta alta manerent / et recidiva manu posuissem Pergama victis.*

<sup>30</sup> Una pregnante e sintetica analisi dell'ethos di Enea è in A. TRAINA, *Poeti latini (e neolatini)*, IV, Bologna 1994, p. 83.

<sup>31</sup> Per una lucida disamina del personaggio di Enea e delle incomprensioni che da sempre lo accompagnano, cfr. G.B. CONTE, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, pp. 86-95 e note.

<sup>32</sup> È questa, ad esempio, la ricostruzione di OTIS, *op. cit.*, pp. 223 ss. In realtà non si può negare che Enea compie un cammino di maturazione, e che dallo smarrimento iniziale giunge ad una più matura consapevolezza della sua missione, soprattutto grazie alla catabasi nel regno dei morti e al colloquio rivelatore con Anchise; sbagliato mi pare tuttavia pretendere di vederlo nella seconda metà del poema come cieco esecutore del destino, ormai privo di autonomia di sentimenti e totalmente compreso nel suo ruolo. Enea conserva invece sempre la sua umanità: basti pensare all'atteggiamento con il quale vive la necessità fatale della guerra. Contro l'ipotesi di un'evoluzione psicologica del personaggio nel senso della maturazione, cfr. CONTE, *Il genere*, cit., p. 87, nota 28.

<sup>33</sup> Nel gesto finale di Enea, però, entra in gioco un altro fattore, che determina in modo definitivo la sua scelta, e cioè il *furor*, motivato dal dolore, nel quale il poeta lo lascia nell'ultima

questo contrasto, sentito dall'eroe in tutta la sua lacerazione e peculiare della sua tormentata personalità, il poeta ha dunque sentito l'esigenza di mostrare Enea fin dalla prima apparizione, per definirne immediatamente la caratteristica saliente, ma anche per dar voce, ancora una volta, ad uno dei punti cruciali del suo pensiero. Al fondo della lacerazione di Enea, infatti, sta l'ambivalenza forse più sentita della *Weltanschauung* virgiliana, espressa in punti chiave della sua opera (nell'accostamento tra Titiro e Melibeo in apertura delle ecloghe e tra Gallo e Virgilio stesso nella chiusa; nella giustapposizione tra *felix* e *fortunatus* nelle *Georgiche*, ma forse anche in quella tra Aristeo e Orfeo<sup>34</sup>), l'irriducibile contrasto tra un ideale di pace e di stabilità, la cui realizzazione presupporrebbe la fuga dal mondo e il rifugio nell'universo rassicurante e immutabile della natura, e la realtà brutale della storia, con il suo continuo e drammatico movimento, fonte di instabilità, di angoscia, di smarrimento.

È un'opposizione peraltro assai sentita dalla generazione di Virgilio e di Orazio, per la quale la storia aveva significato le guerre civili, con la loro scia di dolori e di sconvolgimenti, e di conseguenza la natura aveva rappresentato un porto ideale, espresso nel vagheggiamento virgiliano delle ecloghe come nell'ideale dell'*angulus* oraziano. Sostenuta da un irrinunciabile fondo epicureo, che nell'esperienza dei due grandi poeti, allievi alla scuola campana di Sirone, si fa quasi categoria etica e spirituale, quest'aspirazione alla pace, nascosta ma rassicurante, della natura si oppone però ad uno slancio altrettanto forte, diverso, radicato nel più genuino *mos maiorum* romano e nel cuore del pensiero paneziano, riproposto a suo modo e a suo utile da Ottaviano, ma ancora fondamentale, nonostante gli scossoni infertigli dalla protesta neoterica, nella formazione culturale e morale degli intellettuali del tempo. È l'ideale della partecipazione operosa del cittadino alla vita e al benessere della comunità, che i poeti augustei realizzano nella loro vita con l'adesione sentita al programma augusteo e con l'espressione di quella ideologia nelle loro opere.

Di questa perenne oscillazione tra un ideale di vita *inglorius* ma appagante e l'esigenza di farsi vati e guide per le coscienze dei contemporanei vive la *Weltanschauung* lacerata dei due maggiori poeti augustei, che Virgilio attribuisce anche al suo eroe fin dal suo primo apparire, nell'illuminante e programmatico confronto con il grande modello omerico. Temi cruciali il poeta pone in gioco in questo confronto (l'eroismo, la gloria, la morte, il destino, la patria, il senso di una missione) e per tutti dimostra la sua appropriazione profonda degli ideali omerici, ma ne celebra anche il superamento, assegnando al suo personaggio una visione della vita nuova e complessa, che lo rende davvero un "eroe tra due mondi"<sup>35</sup>. Alla luce

immagine (*furiis accensus et ira / terribilis*, vv. 946 s.; *fervidus*, v. 951), aprendo un dibattito infinito sul senso del finale e sull'interpretazione del gesto di Enea. Per una bibliografia, di necessità sommaria, sul punto, cfr. il mio *Gravis cantantibus umbra*, Bologna 2003, pp. 247 ss. e note.

<sup>34</sup> Per un'analisi di tutti questi brani in una prospettiva unica cfr. il mio *Le umbrae nei finali virgiliani*, "Maia" 59, 2007, pp. 461-474.

<sup>35</sup> Una definizione che parafrasa ovviamente il titolo del famoso libro di H. FRÄNKEL, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley and Los Angeles, 1945; sulla figura di Enea in bilico tra due mondi, fondatore di un'epoca nuova, ma ancora figlio della precedente, cfr. le belle osservazioni di BARCHESI, *op. cit.*, pp. 14-15; 50-52; 62, nota 10; 87-88.

di questo parallelo, il μακαρισμός di Enea e l'intera scena della tempesta assumono dunque una notevole pregnanza: l'assimilazione del protagonista al modello dell'eroe omerico, sia pure nella figura complessa di Ulisse, per certi aspetti più matura e problematica rispetto alla *Weltanschauung* dell'*Iliade*, sottolinea certamente la continuità e la filiazione della nuova poesia epica dalla più nobile tradizione del genere. Gli scarti però, le volute opposizioni, le riletture in una luce nuova di quel modello denunciano anche la volontà di superarne certi aspetti in nome di valori più moderni e di una più sentita umanità.

Colpisce in particolare la visione diversa della gloria, che trasforma il valore individuale da strumento per conservare la memoria del singolo nell'accettazione di un destino non sempre gradito ma tuttavia assunto per dovere. Anche la *belle mort* eroica non è più la definitiva sanzione di una vita gloriosa, ma solo il rifugio nel quale trovare finalmente, nel rassicurante abbraccio della terra patria, la consolazione e il riposo dagli affanni della vita. La patria dunque non è più solo la ragione per cui vivere e morire da prodi; l'amore di essa si colora di una profonda emotività, si lega alle memorie, agli affetti, e la sua perdita rappresenta una tragedia insuperabile, la fine di un mondo che la nascita del successivo non riuscirà a compensare completamente.

*Nota presentata dal socio ordinario GIOVANNI POLARA  
nella tornata del 5 novembre 2008*



MARIO PAGANO

## SULL'ATTRIBUZIONE DEGLI OBOLI ANEPIGRAFI D'ARGENTO CON LA CHIMERA RITENUTI DI PHISTELIA

Problema da tempo dibattuto, e ancora aperto, è quello dell'attribuzione di un copioso numero di oboli anepigrafi d'argento, recanti da un lato una testa femminile di fronte, in genere identificata con Hera-Giunone (a mio parere, invece, come si vedrà, con la dea Mefite), e al rovescio una Chimera di profilo (come hanno già ben notato la Cantilena e il Campana, e non un leone, come prima si riteneva), con un serpente nell'esergo. Sopra la Chimera nella maggior parte dei casi non vi sono simboli, ma un certo numero di esemplari reca un astro (fig. 6), altri un elmo frigio (fig. 3). In quest'ultima variante all'esergo, invece del serpente, vi è un tirso.

In genere questi oboli anepigrafi, dopo varie e discordanti ipotesi, per le quali si rimanda alla più recente bibliografia sull'argomento, sono ora attribuiti, per la somiglianza dello stile della testa femminile di prospetto del dritto, e per la sovrapposizione (questa però, come vedremo, con qualche significativa differenza) dell'area di diffusione, alla città sannitica di *Phistelia*, di ancora incerta identificazione<sup>1</sup>, ma in cui forse è da vedere la *Plistica* citata da Livio e da Diodoro Siculo<sup>2</sup> presso *Saticula* (S. Agata dei Goti), oppure, come credo più probabile, per analogia a quanto si dirà sotto, il nome di una comunità sannitica che ospitava il santuario preminente (dedicato anch'esso a Mefite) di un altro cantone sannitico, quello dei Pentri (in questo caso di potrebbe pensare all'imponente santuario di Pietrabbondante, ricco peraltro di acque sorgive canalizzate, la cui divinità principale era forse anch'essa Mefite) o, credo più verisimilmente, quello stesso dei Caudini<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Recentemente, il punto della situazione sul problema dell'ubicazione di *Phistelia*, in cui oboli sono diffusi in una vasta area, sovrapponibile a quella di penetrazione delle monete di Alife e, in parte ma più settentrionale, a quella degli oboli anepigrafi oggetto di questo studio, è stato fatto da D. CAIAZZA, *Contributo per l'identificazione dei siti di Phistelia e Malies*, in "Popoli dell'Italia antica. Le antiche città scomparse", Atti del 2° Convegno, S. Vittore del Lazio 28 ottobre 2007, Formia 2007, pp. 185 sgg.; v. anche ID., a cura di, *Il territorio tra Matese e Taburno*. Archeologia, arte e storia della valle Telesina, Piedimonte Matese 2001, pp. 13 sgg.; una prima notizia della presente ricerca: M. PAGANO, *Un inedito obolo attribuibile a Phistelia*, in *Cronaca Numismatica*, XX, dicembre 2008, pp. 50 sgg.; ID., *Considerazioni sulle monete in area campano-sannitica: Fistelia, i Fenserni, Hyria-Irnum*, c. in AA. VV., *Campanos*, Cassino 2010, pp. 89 sgg.

<sup>2</sup> CAIAZZA, *art. cit.*, p. 188; A. LA REGINA, in AA.VV., *Italia omnium terrarum parens*, Milano 1989, p. 700; Liv. IX, 21, 6 e 22, 2-11; Diod. XIX, 72, 3.

<sup>3</sup> Sui Caudini, v. da ultimo: M. FARELLO SARNO, *Il territorio caudino*, in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Roma 2000, pp. 56 sgg.; D. CAIAZZA, *I Caudini. Contributo preliminare per la topografia antica del*



Fig. 1. Obolo d'argento con la Chimera sormontata da una civetta, serpente in esergo e testa di Mefite, conservato in coll. privata a Morrone del Sannio (Campobasso), probabilmente dal ripostiglio di Castellina sul Biferno.

La moneta (fig. 1), un obolo d'argento del diametro di mm. 11 e del peso di gr. 0,75, è in buono stato di conservazione. Essa faceva parte della collezione del padre dell'attuale proprietario, l'avv. Nicola De Benedittis di Castelmauro (CB), che era notaio in Morrone del Sannio. Riguardo la sua provenienza, ci viene assicurato che essa fu costituita con monete tutte di origine locale, rinvenute nell'agro di Morrone del Sannio o in quello contermini di Castellina sul Biferno, dove la famiglia ha estese proprietà. Una suggestiva, ma allo stato indimostrabile, ipotesi potrebbe essere quella di vedervi uno degli esemplari del tesoretto rinvenuto, poco prima del 1885, proprio a Castellina del Biferno, ricordato dal Garrucci<sup>4</sup> e andato disperso.

La nuova moneta, assai interessante, è la seguente (fig. 1):

D/ Testa femminile volta di  $\frac{3}{4}$  a sinistra, con capelli sparsi intorno al viso e con collana.  
R/ Chimera corrente a sinistra. Sopra, civetta. All'esergo, serpente attorcigliato.

In realtà il tipo non è del tutto inedito in quanto un altro esemplare, proveniente dallo stesso conio, è apparso in vendita a Zurigo nell'Asta NAC 1994, D e da lì è stato ripreso, senza alcun commento, nel suo *Corpus*, da A. Vessella<sup>5</sup>. Essendo

*Sannio Caudino*, in D. CAIAZZA, a cura di, *Samnitice loqui. Studi in onore di A. L. Prosdocimi per il premio I Sanniti*, p. II, Piedimonte Matese 2006, pp. 313 sgg.; M. FARELLO SARNO-G. DI MAIO, *Dinamiche di occupazione antropica nel Sannio Caudino*, *ibidem*, pp. 11 sgg.; G. GALASSO, *Caudium e i Caudini tra VIII e VI secolo a.C.: Archeologia e dinamiche sociali*, *Klanion/Clanion, Rivista del Gruppo archeologico Avelano*, 27-28, 2007, numero monografico; sui ritrovamenti di votivi presso il lago di Telesse: G. RENDA, *La zona dal torrente Titerno al fiume Calore*, in L. e ST. QUILICI, a cura di, *Carta archeologica e ricerche in Campania*, fasc. 4, *ATTA XV Supplemento*, Roma 2010, pp. 221 sg., 270 sg., 289.

<sup>4</sup> R. GARRUCCI, *Le monete dell'Italia antica. Raccolta generale*, Roma 1885, p. 94: "di recente ho esaminato un ripostiglio trovato in Castellini fra Campobasso e Larino, che si componeva di monete della Magna Grecia miste alle campane in guisa che fra le 36 tutte di argento 13 erano d'Irina, 7 le nolane, 5 le napoletane, ma una soltanto di Fistelia". Lo stesso proprietario ci ha informato della possibile provenienza dalla vasta area archeologica di S. Maria di Casalpiano presso Morrone del Sannio, oggetto di recenti scavi, e dell'esistenza di affioramento di materiale archeologico in loc. Scalfizzi. Nella stessa collezione privata sono conservati un interessante statere di Velia e un dramma di Napoli, forse parte del medesimo tesoretto.

<sup>5</sup> A. VESSELLA, *Corpus Nummorum Italicorum*, t. I. *Samnium, Frentania, Sabina et regio inter*

In quest'ultimo caso si potrebbe pensare, probabilmente, alle Terme di Telesse, presso le quali è stato rinvenuto nel passato materiale votivo, e situate al centro di un'area dove si ha il picco dei rinvenimenti monetali e centrale nella carta di diffusione degli oboli con il nome di questo centro.

Recentemente, col prof. Gianfranco De Benedittis, ho potuto documentare una nuova e interessantissima variante, dalla quale ha preso spunto questo studio più approfondito su questo tipo di monetazione campano-sannitica.

però questo volume di non facile reperibilità, il nostro tipo ha finito per essere ignorato negli studi e nei repertori più recenti. Il rinvenimento di soli due esemplari, provenienti da un unico conio, dimostrano che la coniazione della variante col simbolo della civetta non fu abbondante, a differenza degli altri tipi.

Mentre il tipo del dritto è quello consueto di questi oboli anepigrafi, il rovescio presenta un tipo nuovo, con la civetta, chiaro riferimento alla dea Athena, al di sopra della chimera (come simboli in questa posizione, infatti, erano finora conosciuti un astro, che potrebbe anch'esso riferirsi al mito di Bellerofonte in quanto il cavallo Pegaso prese posto tra le costellazioni celesti, e un elmo frigio, probabilmente richiamo a quello di Bellerofonte, e non, come pure si è supposto, il pileo di Vulcano).

Il mito di Bellerofonte è spesso rappresentato nella contemporanea ceramica italiota: in un cratere da Ruvo della collezione Jatta ancora databile alla fine del V secolo a.C. e prodotto a Taranto nell'officina del pittore di Sisifo, l'eroe corinzio è rappresentato montato su Pegaso mentre affronta la Chimera, tra Athena seduta, che porta l'elmo frigio, e Poseidone. Il combattimento sembra doversi risolvere proprio grazie all'intervento della dea Athena, se si considera un importante segno iconografico: lo scudo sul quale è appoggiata la dea, al centro del quale non vi è il *gorgoneion*, ma si riflette la testa della Chimera. Nella produzione ceramica figurata campana contemporanea ai nostri oboli anepigrafi il mito di Bellerofonte appare particolarmente popolare, tanto che ben due episodi di esso sono rappresentati su due vasi del corredo di una tomba di Aversa (CE): in una *lekythos* compare Iobate che riceve la lettera da Bellerofonte e su una *kylix* compare Bellerofonte col pileo su Pegaso. L'elmo frigio è indossato dallo stesso Bellerofonte su una *lekane* del pittore di Baltimora, ed ancora l'eroe compare su un vaso proveniente da S. Agata dei Goti<sup>6</sup>. Dunque, anch'esso ha sicura relazione col mito di Bellerofonte e non si può



Fig. 2. Didramma d'argento dei Fenserni, con Bellerofonte che uccide la Chimera.

*meridiam et orientem Latii*, Piedimonte Matese 1998, p. 33, n. 26 c, che riprende l'esemplare dall'Asta NAC D/1994, n. 1079.

<sup>6</sup> E. MUGIONE, *Le immagini di Atena con elmo frigio nella ceramica italiota*, in L. CERCHIALI, a cura di, *L'iconografia di Atena con elmo frigio in Italia meridionale*, Atti della Giornata di Studi, Fisciano 1998, pubbl. Napoli 2002, p. 67; AA.VV., *Napoli antica*, Catalogo della mostra, Napoli 1985, p. 332; E. LAFORGIA, *Il Museo archeologico dell'agro atellano*, Napoli 2007, pp. 34 sg.; R. CANTILENA, *Monete della Campania antica*, Napoli 1988, pp. 113, fig. 134, 116, fig. 135, 123 sgg.

Da notare che l'Athena con elmo frigio compare anche su antefisse della metà del IV secolo a.C. di Capua e di Cuma: F. ZEVI, a cura di, *Museo archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale 1*. Cuma, Napoli 2008, p. 151.

non rilevare che esso era l'elmo indossato dai Macedoni, e quindi sembra essere un evidente richiamo alla spedizione in Italia di Alessandro il Molosso.

Non è un caso che allo stesso periodo dei nostri oboli risale, secondo la più recente analisi, quella del Moreno, che giustamente vi vede un collegamento piuttosto stretto col gruppo lisippeo dei cavalieri del Granico, un importante bronzo, la Chimera di Arezzo, che reca una dedica a Giove, nonché numerose altre attestazioni iconografiche in ambito etrusco e falisco<sup>7</sup>. Contrariamente a quanto viene ripetuto, anche se talvolta dubitativamente, l'iscrizione della Chimera di Arezzo è certamente stata incisa dopo la fusione. Infatti, essa fu realizzata con una lima a triangolo, le cui tracce sono ben evidenti, salvo l'unica lettera curva per la quale si utilizzò un punzone. L'incisione, essendo stata realizzata su una superficie metallica tondeggianti, è assai maggiore al centro rispetto che alle estremità. La quantità dei tratti per realizzare l'incisione, inoltre, e il fatto che gli stessi si affievoliscono verso l'esterno, sono conferme sicure di questo fatto. I caratteri epigrafici sono compatibili con una datazione più tarda.

Come conseguenza, mi sia consentita un'ipotesi, forse troppo ardita, ma non del tutto inverosimile. L'altro grande bronzo proveniente da Arezzo, cronologicamente e tecnicamente accostabile alla Chimera, e ben databile anch'esso ai decenni finali del IV secolo a.C. o agli inizi del III, l'Athena variante del tipo Vescovali, oggetto di un accurato restauro che ne ha eliminato le false integrazioni e alla quale è stata di recente dedicata una approfondita mostra, accompagnata da un esaustivo volume<sup>8</sup>, sia pur rinvenuta in luogo diverso, potette in origine far parte di un gruppo con Bellerofonte, assistito dalla dea Athena (non a caso lo sguardo dell'Athena di Arezzo

<sup>7</sup> U. VIVIANI, *La chimera d'Arezzo*, Arezzo 1932; P. MORENO, *Motivi lisippeei nell'arte etrusca*, in *Atti II Congresso internazionale etrusco*, II, Roma 1989, pp. 988 sgg.; Id., *Chimera ferita*, in *Archeo*, a. XIII, n. 1 (143), gennaio 1997, pp. 100 sgg.; AA. VV., *La Chimera e il suo mito*, Catalogo della mostra, Arezzo 1990, in particolare pp. 58 sg., fig. 36; F. FABBRONI, *La Chimera*, Arezzo 1998; M. CRISTOFANI, *I bronzi degli Etruschi*, Novara 2000, pp. 64 sgg., 295 sgg.; F. PATURZO, *Arezzo antica. La città dalla preistoria alla fine del mondo romano*, 2° ed., Cortona 1997, pp. 179 sgg., 237 sgg. La migliore foto dell'iscrizione etrusca è in M. IOZZO, a cura di, *La Chimera di Arezzo*, Firenze 2009, fig. a pp. 32 sg. Sulle monete antiche con la Chimera, in forma divulgativa v. anche F. CECI, *Monete chimeriche*, 1 e 2, in *Archeo*, a. XXV, 2009, n. 3, marzo (289), pp. 106 sg., e n. 4, aprile (290), pp. 108 sg. Per il confronto fra la nostra Chimera col leone delle all'incirca contemporanee monete di bronzo di Siracusa: A. MINI, *Monete antiche di bronzo della zecca di Siracusa*, Novara 1977, pp. 85 sgg., n. 203 sgg.; R. CALCIATI, *Corpus Nummorum Siculorum. La monetazione di bronzo*, Mortara 1985-87, *passim*. Anche le monete di Elea, ampiamente diffuse in area sannitica, e di *Massalia* con il leone poterono costituire dei modelli per la Chimera dei nostri oboli anepigrafati.

Va a questo proposito ricordata la lamina di *Caio Cantovios*: i commilitoni di questo comandante gli dedicarono nel santuario di *Angitia* (Luco de' Marsi) un cinturone da lui strappato al nemico nel Casentino in occasione degli scontri del 295-294 a.C.: M. BUONOCORE, in A. M. DOLCIOTTI-C. SCARDAZZA, a cura di, *L'ombelico d'Italia. Popolazioni preromane dell'Italia Centrale*, Atti del Convegno di Roma 2005, Roma 2007, p. 69.

A questo punto, si potrebbe anche avanzare prudentemente l'ipotesi che le rare dramme anepigrafate con la Chimera, senza testa di capra, di piede euboico-attico, forse già databili al IV secolo a.C., in genere considerate emissioni etrusche e attribuite a *Populonia*, ma senza prove concrete, possano invece già riferirsi al santuario della Mefite dell'Ansanto. Per le incertezze nell'attribuzione all'Etruria v. F. CATALI, *Monete dell'Italia antica*, Roma 1995, p. 49; Id., *Monete etrusche*, 2a ed., Roma 1998, pp. 35 sgg., fig. 7 a p. 39.

<sup>8</sup> M. CYGIELMAN, a cura di, *La Minerva di Arezzo*, Arezzo 2009.

è rivolto fortemente verso destra, come per assistere e incoraggiare l'eroe), che uccide la Chimera. Non è da escludere che possa trattarsi di un gruppo raziato proprio nel santuario della Mefite dell'Ansanto, ipoteticamente durante le guerre combattute nel corso del III secolo a.C. (mantenendosi Arezzo sempre fedele a Roma), che devastò e distrutturò quel territorio, più che dopo la guerra sociale (Arezzo accolse coloni sillani, ma l'iscrizione ancora in etrusco rende assai poco probabile questo livello cronologico più recente), e collocato poi ad Arezzo come bottino di una delle guerre cui gli Aretini avevano partecipato in qualità di *socii*; successivamente esso potette essere smembrato, a causa del rinnovato interesse per il culto di Minerva nella tarda antichità, e la Chimera sotterrata nella stipe del santuario di Giove: così potrebbe spiegarsi il differente sito del ritrovamento dei due notevoli bronzi. Va ricordato, poi, che Niceta Coniate ricorda a Costantinopoli, nella "piazza del Bove" vicino all'Ippodromo, una statua di bronzo di Bellerofonte su Pegaso, fatta a pezzi e fusa dai Crociati nel 1204.

Una ipotesi sembra di poter avanzare sulle circostanze della collocazione ad Arezzo del gruppo di Bellerofonte e la Chimera: nel 311 a.C. alcune città etrusche, eccetto Arezzo (forse per la forte amicizia con Roma della dominante famiglia dei *Cilnii*, contro la quale scoppiò poi nel 302 a.C. una sommossa popolare), si spinsero all'assedio di Sutri, mentre contemporaneamente i Sanniti sferrarono un potente assalto da Sud. La vittoria di Q. Fabio Rulliano fu completa. Il ruolo di Arezzo fu allora determinante, come lo fu nel 283 a.C. nel contrasto ai Galli finito con la vittoria del lago Vadimone. Non meraviglierebbe, in tale contesto, la collocazione ad Arezzo di un gruppo bronzeo, parte di bottino, di tale importanza.

Se questa suggestiva, e a mio avviso non inverosimile, ipotesi coglie nel vero, avremmo addirittura conservato, almeno in parte, il prototipo scultoreo al quale attinse l'iconografia monetale, forse un notevole gruppo scultoreo realizzato per iniziativa del Molosso e notevole esempio non della bronzistica etrusca, com'è opinione prevalente, ma di quella magno-greca e tarantina in particolare.

La civetta della nuova moneta costituisce anch'essa un chiaro riferimento alla dea Athena, e dunque al mito di Bellerofonte, in quanto una delle versioni del mito riferiva che fu Minerva a consegnare all'eroe il cavallo alato Pegaso.

Recentemente, infatti, e in maniera assai suggestiva, la Cantilena ha, a mio parere giustamente, accostato questa serie di oboli anepigrafi, databili ai decenni finali del IV secolo a.C., per la presenza del simbolo della Chimera, a una rara serie di didrammi d'argento, noti da una ventina di esemplari, con Bellerofonte su di un Pegaso alato in lotta contro la stessa Chimera, e legenda osca dei *Senser* o *Fensernum* in caratteri greci o osci, collocabili cronologicamente nei decenni iniziali del IV secolo a.C.<sup>9</sup> (fig. 3). Tale ipotesi ha trovato interesse tra gli studiosi, ed è stata sostanzialmente accolta dal Campana<sup>10</sup> che ha dedicato a queste monete lavori

<sup>9</sup> N.K. RUTTER, *Campanian coinage*, Edinburgh 1979, pp. 85 sgg.; R. CANTILENA, *Monete della Campania antica*, Napoli 1988, pp. 112 sgg., 122 sgg., 128 sg., 137 sgg. In generale: EAD., *La moneta tra Campani e Sanniti nel IV e III secolo a.C.*, in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Roma 2000, pp. 82 sgg.

<sup>10</sup> M. CRAWFORD, *Coinage and money under the Roman Republic*, London 1985, pp. 334 sg., app. B; A. CAMPANA, *Corpus nummorum antiquae Italiae (zecche minori)*, *Samnium*: Fistelia, importante volume apparso in fascicoli in *Panorama Numismatico*, gennaio 1996, pp. 337 sgg.; Id., *Aggiornamento*



Fig. 3. Obolo anepigrafe con la Chimera sormontata da un elmo frigio; nell'esergo un tirso (dal Catalogo XXI *Artemide Aste*, 5-7 settembre 2008, p. 6, n. 60).

tanza anche con l'aumento esponenziale delle coniazioni di Velia e di Napoli, da collegare agli stipendi e al bottino dei mercenari, e una seconda fase, innescata dalla presenza in Italia di Alessandro il Molosso, ancora più abbondante, ma con nominali inferiori.

Vi è, a mio parere, la concreta possibilità che sia questa la comunità e la città ricordata da Livio IX, 16, 1 come *Ferentum* (nome forse corrotto), conquistata dal console *Q. Aulus Cerretanus* nel corso di operazioni belliche cui segue la caduta di Lucera, e che quindi deve ragionevolmente essere collocata nel Sannio irpino o caudino: *Aulus cum Ferentanis uno secondo proelio debellavit urbem ipsamque, quo se fusa contulerat acies, obsidibus imperatis in ditionem accepit*. Occorre ricordare, poi, a questo proposito, la doppia tradizione della localizzazione della battaglia decisiva fra Pirro e i Romani nel 275 a.C.: mentre Plutarco la pone presso Benevento, la tradizione liviana, confluita in Floro e Orosio conosce quale località dello scontro i campi *Arusini* in Lucania. Frontino, poi, sostiene che la battaglia fu combattuta *in campis Arusinis circa urbem Fatuentum*, secondo il codice più antico, o *Statuentum*. C. Ferone ha dimostrato che questo toponimo Lucania è diverso da quello della grande Lucania e, in particolare, il commento dello scoliaste alla descrizione virgiliana della *valles Ampsancti* attesta inequivocabilmente che il topo-

recenti e approfonditi, e dal Catalli<sup>11</sup>. L'obolo che qui si pubblica conferma e rafforza la tesi della Cantilena, in quanto la civetta sottende, come si è detto, il collegamento con Pegaso e quindi col mito di Bellerofonte. Non è forse un caso che la prima fase della monetazione di Phistelia risulta contemporanea ai didrammi del Fenserni. Avremmo così una prima fase di coniazione di nominali pesanti, databile all'inizio del IV secolo a.C. sia in area irpina che in area caudina, in concomi-

*al Corpus nummorum antiquae Italiae, Samnium*: Fistelia, in "Popoli dell'Italia antica. Le antiche città scomparse", Atti del 2° Convegno, S. Vittore del Lazio 28 ottobre 2007, Formia 2007, pp. 233 sgg., con elenco degli esemplari conosciuti, cui debbono aggiungersi numerosi altri conservati nel Museo di Rio de Janeiro: M. M. MAGALHAES, *Le monete della Campania nella collezione del Museo Storico Nazionale di Rio de Janeiro*, in *Oebalus*, 2, 2007, pp. 35 sgg., n. 33-37 (oboli anepigrafi) e n. 38-43 (oboli di Fistelia), e quello di fig. 3, quelli cit. *infra*, nt. 13 e quelli *Auktion 376 Busso Peus Nachf.*, Frankfurt am Main 29-30 Oktober 2003, p. 11, n. 97 (obolo anepigrafe con astro), *Asta Thesaurus* n. 1 "Orione", 9-10 dicembre 2006, pp. 13, n. da 42 a 47, *Artemide Aste*, XXI, 5-7 settembre 2008, p. 6, n. 59-60; *Sintoni Aste*, n. 1, 27 agosto 2009, p. 7 nn. 1066-1069, due oboli anepigrafi con la chimera sormontata dalla stella e due di Fistelia; *Auktionhaus H. D. Rauch-Wien, Sommerauktion* 2009, I, p. 12, D 30-31 (un obolo anepigrafe senza simboli e uno di Fistelia); *Eugubium*, di A. CAVICCHI, *Catalogo* 21, 2009, p. 3, n. 3, senza simboli. Due monete di Fistelia sono state viste dal prof. G. De Benedittis in collezione privata a Trivento (CB): comunicazione orale. Cfr. anche gli artt. cit. a nt. 1 e *infra*, nt. 16.

<sup>11</sup> F. CATALI, *L'economia del Sannio attraverso le monete*, in G. DE BENEDITTIS, *Sulle colonie fondate durante la seconda guerra sannitica, Le conferenze del premio "E. T. Salmon"*, IV, Campobasso 2004, pp. 29 sgg.; Id., *Monete dell'Italia antica*, Roma 1995, pp. 44 sgg., 70, 112 sg.

nimo Lucania era utilizzato per designare la regione in cui i Romani affrontarono Pirro<sup>12</sup>. A questo punto, nulla vieta, anzi sembra a me probabile, che la *Fatuentium urbem* di Friginto possa identificarsi proprio con Frigento. La presenza di un altro importante santuario di Mefite, certo coincidente col *pagus Meflanus* del territorio della colonia latina di Benevento, in loc. Malvizzi di Montecalvo Irpino, dove è una notevole fangaia naturale, può essere stata la base della doppia tradizione sull'ubicazione della battaglia.

La testa femminile di prospetto, derivata dal modello dell'Hera crotoniate, raffigura invece a mio parere Mefite, divinità femminile particolarmente popolare e diffusissima nell'area osca e sannitica, dai Romani assimilata appunto a Giunone (Serv., *ad Aen.* VII, 84) e, soprattutto, a Venere, e la cui importanza è stata messa in rilievo da numerosi studi recenti, che hanno contribuito ad aumentare i luoghi di culto finora conosciuti<sup>13</sup>. Essa governava i riti di passaggio, in particolare quello dallo stato di pubertà a quello di guerriero. Tale ipotesi è rafforzata dalla presenza di simboli quali la conchiglia (derivata dalle monete di Cuma), il delfino e il chicco di orzo sulle già ricordate monete di *Phistelìa*, che presenta una testa femminile analoga.

Infatti, numerose conchiglie sono state rinvenute sia nel santuario della Mefite della Valle dell'Ansanto, che in quello di Rossano di Vaglio, che nel santuario della

<sup>12</sup> Flor. I 13, 11; Or. IV 2, 3; Front., *Strat.*, IV 1, 14.; C. FERONE, *Frontino, Stratagemata IV 1, 14 e la tradizione sulla battaglia di Benevento del 275 a.C.*, in *MGR*, 20, 1986, pp. 87 sgg.: Id., in *Klio*, 87, 2005, pp. 116 sgg.; M. R. TORELLI, *Benevento romana*, Roma 2002, pp. 61 sgg., con bibl. precedente. Che la zona di Friginto e della Mefite fosse collocata in Lucania, lo assicura il commento a un celebre verso di Virgilio sulla Mefite dell'Ansanto: *Sciendum sane Varronem enumerare quot loca in Italia sint huius nodi; unde etiam Donatus dicit Lucania esse qui describitur locus, circa fluvium qui Calorem vocatur.*

Sulla questione dell'identificazione di questa città e di questo cantone v. da ultimo F. Russo, in G. DE BENEDITTIS, a cura di, *Il porto romano sul Biferno tra storia e archeologia*, Campobasso 2008, pp. 149 sgg., ma con l'insostenibile, a mio parere, identificazione con i Frentani.

<sup>13</sup> O. DE CAZANOVE, *Le lieu de culte de Mefitis dans les Ampsancti valles: des sources documentaires hétérogènes*, in "Sanctuaires et sources dans l'Antiquité", Napoli 2003, pp. 145 sgg.; I. RAININI, *Mephitis aedes o locus conseptus: alcune osservazioni sul santuario della dea Mefite nella Valle d'Ansanto*, *ibidem*, pp. 137 sgg.; Id., *Il santuario di Mefite nella valle d'Ansanto*, in G. PESCATORI COLUCCI, a cura di, *Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia*, I. *L'Irpinia antica*, Pratola Serra 1996, pp. 81 sgg.; G. LUONGO, *Santa Felicità e la dea Mefite: quale relazione?*, in A. VOLPATO, a cura di, *Monaci, ebrei, Santi. Studi per Sofia Boesch Gasano*, Roma 2008, pp. 167 sgg.; G. FALASCA, *Mefitis, divinità osca delle acque (ovvero della mediazione)*, in *Eutopia*, n. s. II, 2, 2002, pp. 7 sgg.; vari contributi in A. V. NAZZARO, a cura di, *Giuliano d'Eclano e l'Irpinia cristiana*, Atti del Convegno 2003, Napoli 2004, in particolare, pp. 235 sgg., 272 sgg., 379 sgg.; P. POCETTI, *Mefitis rivisitata (vent'anni dopo...)*, in *Italica ars. Studi in onore di G. Colonna*, a cura di D. CAIAZZA, Piedimonte Matese 2005, pp. 73 sgg.; D. CAIAZZA, *Mefitis...*, *ibidem*, pp. 129 sgg.; M. PAGANO, *et al.*, *La ripresa delle esplorazioni e degli scavi nel santuario italico di Vastogirardi (IS)*, *ibidem*, pp. 451 sgg.; L. LUSCHI, *Mefitis Kaporoinna*, in D. CAIAZZA, a cura di, *Samnitice loqui. Studi in onore di A. L. Prosdocimi per il premio I Samniti*, p. I, Piedimonte Matese 2006, pp. 259 sgg.; C. DE DAVIDE, *et al.*, *Nuovi saggi di scavo nell'area del santuario italico di Vastogirardi*, *ibidem*, p. II, pp. 143 sgg.; N. GAMBINO, a cura di, *La Mefite nella Valle d'Ansanto di Vincenzo Maria Santoli dopo duecento anni 1783-1982*, 1-2, Rocca S. Felice 1991; D. ADAMESTEANU-H. DILTHEY, *Maccchia di Russano. Il santuario della Mefitis. Rapporto preliminare*, Galatina 1992; *Il sacro e l'acqua. Culti indigeni in Basilicata*, Catalogo della mostra, Roma 1998, pp. 51 sgg.; A. RUSSO, in AA. VV., *Archeologia dell'acqua in Basilicata*, Potenza 1999, pp. 108 sgg.; M. MATTEINI CHIARI, a cura di, *La Dea, il Santo, una Terra. Materiali dallo scavo di San Pietro di Cantoni di Sepino*, Roma 2004, pp. 159 sgg.; A. MELE, a cura di, *Il culto della dea Mefite e la Valle d'Ansanto*, Avellino 2008.



Fig. 4. Antefissa con testa della dea Mefite, dalla loc. Malvezzi di Montecalvo Irpino (Avellino).

presenta strette e stringenti analogie con sicure immagini coeve della dea Mefite, come con l'antefissa, ancora sostanzialmente inedita anche se esposta nella recente mostra sui Sanniti di Benevento, rinvenuta nella suggestiva località Malvezzi di Montecalvo Irpino (AV), altro importante luogo di culto di Mefite (fig. 4) e ancora con quella di recente rinvenuta a Greci (AV), anch'essa sostanzialmente inedita, e ancora con quelle rinvenute a Rossano di Vaglio e con le statuette dello scarico votivo della Mefite dell'Ansanto.

L'immagine della Chimera sembra figurativamente e artisticamente derivata, e richiamava probabilmente, il leone rappresentato negli stateri di Velia (e nelle monete di *Massalia* che da questi derivano), nelle quasi contemporanee monete di bronzo di Siracusa e nei dioboli di Eraclea, assai diffusi in area sannitica in questo periodo, come testimoniano i ritrovamenti.

Ma occorre chiedersi i motivi della scelta, nella seconda metà del IV secolo a.C., del mito della Chimera e di Bellerofonte come emblema monetale, in luogo del così diffuso leone, che permetteva un immediato riferimento ad Ercole, così popolare nel Sannio, dalla più importante e copiosa zecca del mondo sannitico.

A mio parere è possibile arrivare alla ragionevole soluzione sia del problema della localizzazione della zecca, che delle motivazioni della scelta del mito.

Il maggior numero degli oboli anepigrafi con la Chimera, alcuni dei quali tagliati, infatti, proviene dai ritrovamenti del celebre santuario di Mefite in Irpinia, a Rocca S. Felice presso Frigento nella valle dell'Ansanto. Già il Santoli nel

Mefite di S. Pietro di Cantoni presso Sepino<sup>14</sup> (bolli oschi su tegole recentemente rinvenuti ne hanno accertato l'identificazione come tempio della Mefite dei Sepinati), tanto da far ipotizzare che fossero appositamente trasportate in tali santuari, posti molto all'interno, come specifiche offerte per il culto alla dea. Anche nelle monete di Alife la conchiglia è associata alla Scilla.

Inoltre, il volto pre-

<sup>14</sup> N. GAMBINO, a cura di, *La Mefite nella Valle d'Ansanto di Vincenzo Maria Santoli dopo duecento anni 1783-1982*, 1, Rocca S. Felice 1991, p. 345, fig. 60, con la didascalia a p. IX. L'identificazione della dedicazione del santuario di S. Pietro di Cantoni di Sepino a Mefite, già evidente dai votivi rinvenuti, è stata accertata da alcuni bolli su tegola, in corso di pubblicazione da M. Matteini Chiari negli Atti del Convegno tenutosi nel 2006 a Isernia; M. MATTEINI CHIARI, a cura di, *La Dea, il Santo, una Terra. Materiali dallo scavo di San Pietro di Cantoni di Sepino*, Roma 2004, pp. 159 sgg.; ADAMESTEANU-DILTHEY, *op. cit.*, nt. 13, pp. 51 sgg.

Per le antefisse con testa di Mefite v. MELE, a cura di, *op. cit.*, nt. 13, p. 74, fig. 18; le antefisse da Montecalvo e da Greci, tuttora inedite, sono state recentemente esposte alla mostra di Benevento: cfr. *I Sanniti, Guida alla mostra*, Benevento 2003, pp. 57 sg.



Settecento ne aveva raccolti sul sito più di un centinaio, e numerosi altri sono stati rinvenuti negli scavi e nei ritrovamenti sporadici successivi<sup>15</sup>. Un esemplare proviene poi dal santuario di Casalbore (AV), e due da Carife (AV). Vasta è la diffusione di questi oboli d'argento, ma non può non rilevarsi che essa segue le vie commerciali e della transumanza sia longitudinalmente che trasversalmente, da *Cales* al santuario di Panetelle alla foce del Savone (Mondragone), da Teano (santuario di fondo Ruozzo: 8 esemplari), Capua, Alife e Alfedena, attraverso il santuario di Mefite di S. Pietro di Cantoni di Sepino, dove è stato rinvenuto un discreto numero di esemplari, a quello di Ercole a Campochiaro, e ancora in area sannitica, come mostrano, oltre il nostro esemplare, quelli del santuario di Pietrabbondante (IS), del ripostiglio di Toro (Campo Laurelli) e quello di Castellina del Biferno, l'obolo rinvenuto di recente a Campobasso, al confine col comune di Ferrazzano, inserito in un tesoretto del II secolo a.C. (fig. 5) e quello raccolto nel santuario di Schiavi d'Abruzzo, fino nella Marsica (6 oboli da Lecce dei Marsi e numerosissimi dal *Lucus Angitiaie*; uno infine da Bazzano, in provincia dell'Aquila; alcuni esemplari, associati ad oboli di Phistelia e di Alife, provengono da un ritrovamento nella zona compresa fra S. Biagio Saracinisco (FR) e Venafro (IS), forse in comune di Filignano; dodici esemplari, infine, accanto a sette di *Phistelia*, significativamente provengono dalla stipe del santuario di Mefite in loc. Casalvieri presso Sora e, verso Sud, quattro dalla necropoli sannitica di Pompei e uno dalla stipe votiva di loc. Privati a Castellammare di Stabia<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> V.M. SANTOLI, *De Mephit et vallibus Anxanti libri tres*, Neapoli 1783, p. 88, tav. IV, XX-XXI; CAIAZZA, *art. cit.* a nt. 1; DE CAZENOVE, *art. cit.*, nt. 8, pp. 175 sg.; A. STAZIO, *L'apporto delle monete ad un problema di archeologia: il Santuario di Mefite nella Valle di Ansanto*, in *AiIN*, I, 1954, pp. 25 sgg.; NSA, 30, 1976, pp. 506 sgg.; C. GRELLA, *Nuove immissioni monetali nel Museo di Avellino*, in *AiIN*, 30, 1983, pp. 161 sgg.; C. GRELLA, *Le monete del Museo Irpino di Avellino*, Napoli 1991, pp. 26, 78, 102 sg., 105; S. GRANDE, *Il "forziere di Mefite"*, in MELE, *op. cit.*, nt. 10, pp. 273 sgg.

<sup>16</sup> CAIAZZA, *art. cit.* a nt. 1.; M. PAGANO, *Novità sugli insediamenti sannitici del Sannio Pentro*, in "Popoli dell'Italia antica. Le antiche città scomparse", Atti del 2° Convegno, S. Vittore del Lazio 28 ottobre 2007, Formia 2007, p. 20 (rinvenuto a Campobasso in un tesoretto con 70 denari repubblicani: inv. Soprintendenza per i Beni archeologici del Molise n. 58081); F. CATALI, in MATTEINI CHIARI, *op. cit.*, nt. 9, pp. 163, 166; ID., *Circolazione monetaria in Abruzzo e Molise tra IV e III sec. A.C.*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia*, XX, n. s. VI, 1982-83, pp. 175 sgg.; R. BONIFACIO, *I materiali votivi del santuario in località Macchia Porcara di Casalbore*, in *Ostraka*, X, 1-2, 2001, pp. 223 sg.; T. GIOVE, *Le monete dal santuario di Fondo Ruozzo a Teano*, (CE), in *AiIN*, 48, 2001, pp. 213 sg., 231; GRELLA, *op. cit.*, pp. 77 sg. (obolo da una tomba di Carife); S. LAPENNA, a cura di, *Schiavi d'Abruzzo. Le aree sacre*, Sulmona 2006, pp. 124, 126 sg.; A. MORELLO, *Alcune note controverse sulla monetazione attribuita ad Allifae*, in *Pietre e monete*, Cassino-Formia 2009, p. 114, fig. 3; F. CATALI, *Materiali numismatici dal santuario di Casalvieri (Sora)*, in A. COMELLA-S. MELE, *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana*, Atti del Convegno di Perugia, 2000, Bari 2005, pp. 145 sgg. Un obolo anepigrafe e uno di *Phistelia* provenienti dai dintorni di Alife furono acquistati per il Museo Archeologico Nazionale di Napoli nel 1941 da un tal Giuseppe Gilardi di S. Angelo d'Alife (inv. 150057 e 150056; Archivio Soprintendenza archeologica di Napoli, Caserta S 1-19 v.), mentre un altro obolo anepigrafe è stato di recente consegnato, proveniente dalle terre di scarico della costruzione del Campo Sportivo, a S. Potito Sannitico (CE), e si conserva presso i depositi archeologici della Soprintendenza di Alife (informazione di E. A. Stanco, che ringrazio); A. SOGLIANO, *Pompei nel suo sviluppo storico. Pompei preromana*, Napoli 1937, pp. 275 sg; P. MINIERO, *et al.*, *Il santuario campano in località Privati presso Castellammare di Stabia*, *Osservazioni preliminari*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, VIII, 1997, p. 47; R. CANTILENA, *La*



Fig. 5. Obolo anepigrafe con Chimera, da un ripostigliolo, in corso di studio, del II secolo a.C. di Campobasso, che ne testimonia la larghissima diffusione, anche se in non molti esemplari, pure nel Sannio interno pentro.

era considerata un accesso agli Inferi, un *umbilicus*; le vittime sacrificali venivano fatte soffocare presso i soffioni; un oracolo vi aveva sede in un antro; proprio la Chimera era espressione delle forze vulcaniche della natura collegate alle esalazioni sotterranee, tanto che nella Licia, dove il mito è nato, con quel nome era indicato un vulcano, la cui sommità vomitava fuoco e vapore ancora ai tempi di Servio (*ad Aen.* VI, 288), e ai cui piedi strisciavano serpenti. E, per il collegamento sotterraneo che si supponeva tra esalazioni vulcaniche, non meraviglia che il mito della Chimera sia stato trasposto in un luogo così suggestivo come la Valle dell'Ansanto. Inoltre, esalazioni come quella della Mefite dell'Ansanto erano considerate *Caroneia* o *Acherontea*, dunque affioramenti del celebre fiume sotterraneo infernale dell'Epiro (Plin., *H. N.* II, 208; Isid., *Ethym.* XIV, 9, 2). L'emblema della Chimera, pertanto, costituisce elemento essenziale per accostare la coniazione degli oboli anepigrafi col celebre santuario della Mefite della valle dell'Ansanto, insieme con l'accostamento del nome di *Fersenum-Ferentum-Frigento*, e ben giustifica il motivo della mancata indicazione della zecca, potendo da soli i simboli della testa di Mefite e della Chimera, col serpente nell'esergo, consentire l'identificazione col celeberrimo santuario dell'Ansanto.

In questa maniera si spiega anche assai bene la mancanza di qualsiasi indicazione sul luogo di coniazione degli oboli, bastando una raffigurazione così significativa e immediatamente percepibile per l'area di circolazione dei nostri oboli anepigrafi.

Il santuario della Mefite dell'Ansanto era, infatti, il principale degli *Hirpini*, centro di riti comunitari, di mercato e di scambio: non meraviglia, dunque, che una coniazione, in gran parte connessa con tali scopi e col mercenariato possa aver avuto per riferimento proprio questo culto e la comunità che lo controllava. Nell'ambito dell'Irpinia di età preromana, esso si pone come cerniera territoriale, punto di

Nonostante questa larga diffusione, i ritrovamenti della valle dell'Ansanto sono centrali ed emergono per la grande quantità degli esemplari.

Ad onore del vero, occorre ricordare che l'ipotesi che qui si avanza di una zecca locale per gli oboli anepigrafi era balenata già al Santoli, che pur identificava l'animale con un leone e la testa femminile con la raffigurazione di una Furia.

La valle dell'Ansanto era celebre per i vapori mortiferi, ed

*Campania preromana*, in Caronte. *Un obolo per l'Aldilà, Parola del Passato*, vol. L, fasc. 282-285, 1995, pp. 231, 234.

Un obolo con iscrizione di *Phistelia* proviene da *Fregellae*, ed un altro da un santuario di Mefite in loc. Melfa presso Aquino: T. SIRONEN, in *Arctos*, 22, 1988, pp. 137 sgg.

incontro di irraggiamenti commerciali e culturali tra il versante ionico e quello tirrenico.

Non si può non notare, come si è già accennato, l'assonanza del nome dei *Fenserni* con Frigento (AV), versione dotta di un toponimo molto oscillante in età medioevale (*Frequentum*, che viene utilizzato anche negli Atti della traslazione di S. Marciano da Frigento a Benevento nel IX, all'epoca del principe Sicardo, *Fercantum* in relazione al terremoto del 990 d. C., *Furcentum*, Fricento, Frecento), che deve costituire l'esito medioevale di una struttura paganica o municipale che, nata in età sannitica, dovette continuare ad esistere in età romana<sup>17</sup>.

La Chimera appare raffigurata, in Grecia, nelle monete d'argento di Corinto, Sicione e in quelle di Leucade, dipendenza corinzia in Acarnania e poi città principale di quella regione greca.

La presenza di Alessandro il Molosso in Occidente e la complessa rete di alleanze ad essa sottesa può essere stato il motivo scatenante sia di una coniazione così abbondante, sia della sottolineatura di un mito che contribuiva a legare i Sanniti Irpini al mondo greco<sup>18</sup>. Non sembra un caso che anche in questo periodo sembra nascere l'opinione, raccolta da Neante, di un'origine tirreno-lemnia del padre di Pitagora Mnesarco<sup>19</sup>, che sembra voler collegare l'aristocrazia magno-greca al mondo etrusco-italico. E all'origine lidia degli Etruschi poté essere connessa la popolarità del mito della Chimera. Non sussistono difficoltà ad abbassare



Fig. 6. Obolo anepigrafe con chimera sormontata da astro, uno dei più bei esemplari noti (Asta Künker, 97, 7 marzo 2005, n. 95; gr. 0, 63).

<sup>17</sup> D. MALLARDO, *S. Potito, un martire dell'Apulia*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, n. s. XXXI, 1956, p. 28; E. GUIDOBONI, a cura di, *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area meridionale*, Bologna 1989, pp. 618 sg., con elenco delle fonti; W. JOHANNOWSKY, *Note di archeologia e topografia dell'Irpinia antica*, in *L'Irpinia nella società meridionale*, II, Centro di Ricerca Guido D'Orso, Annali 1985-6, Avellino 1987, pp. 107 sg.; G. COLUCCI PESCATORI, *Evidenze archeologiche in Irpinia*, in *La Romanisation du Samnium aux IIe et Ier siècles av. J.-C.*, Naples 1991, pp. 94 sgg.; EAD., *Municipium, aliunde, ignotum: Frigento in età romana*, in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Roma 2000, pp. 47 sgg.; S. FORGIONE-V. GIOVANNIELLO, *Frigento e dintorni dal paleolitico all'età sannitico-romana*, Frigento 2002; ID., *Frigento. Scritti inediti di Fabio Ciampo, Marciano De Leo, Sabino Mannella. I fatti del 1799*, Frigento 1999, pp. 14 sgg.; M. ROTILI-C. EBANISTA, *Archeologia postclassica in alta Irpinia: lo scavo della chiesa di S. Pietro a Frigento*, in *RAAN.*, LXIV-LXV, 1993-4, pp. 587 sgg.; M. ROTILI, *Un inedito edificio della Longobardia minore: la chiesa madre di Frigento (Avellino)*, in G. ANDENNA-G. PICASSO, a cura di, *Longobardia e longobardi nell'Italia meridionale. Le istituzioni ecclesiastiche*, Atti 2° Convegno internazionale di studi promosso dal Centro di Cultura dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Benevento 1992, pubbl. Milano 1996, pp. 275 sgg.; C. EBANISTA, *Il territorio di Frigento fra tarda antichità e alto medioevo*, in *Atti del Convegno: "La Campania tra tarda antichità e alto medioevo: ricerche di archeologia del territorio*, Cimitile 2008, pubbl. Cimitile 2009, pp. 103 sgg.; G. GALASSO, *Storia dell'Irpinia antica*, Avellino 2005, pp. 155 sgg.

<sup>18</sup> Su questi aspetti v. da ultimo F. RUSSO, *Pitagorismo e spartanità. Elementi politico-culturali tra Taranto, Roma ed i Sanniti alla fine del IV sec. a.C.*, Campobasso 2007.

<sup>19</sup> Neante, in Porph., *Vita Pit.*, 1.

al livello cronologico della presenza del Molosso gli oboli anepigrafi, la cui circolazione continuò a lungo, e abbondantemente fino alla fine del IV secolo a.C. Anche i rarissimi oboli dei Pitanati devono risalire alla presenza di Alessandro il Molosso, giacché un esemplare proviene da una tomba databile al 325 a.C.

Se queste osservazioni colgono nel vero, l'inizio della coniazione degli oboli anepigrafi, e quindi anche delle altrettanto abbondanti serie di *Phistelia* e di *Allifae* ad essi collegati, e la cui diffusione si sovrappone in gran parte, deve riportarsi a questa epoca, quando vi fu un rinnovato sforzo di collegare i popoli italici, attraverso il mito, ad un'origine greca. Ciò sembra confermato dal simbolo della civetta, che sembra rapportarsi ad Eraclea e a *Thurii*, colonia dove il culto di Athena era centrale, e nel cui territorio il Molosso aveva trasferito la sede della lega italiota<sup>20</sup>, e che fu il centro delle sue ultime operazioni.

In conclusione, la dimostrazione del legame tra gli oboli anepigrafi d'argento con la Chimera e il santuario della Mefite dell'Ansanto e *Fensemum* (Frigento), apre nuove prospettive di ricerca per l'identificazione di *Phistelia*, che andrà ricercata, come si è detto, in area caudina o pentra, in stretto legame con un culto e un santuario della dea Mefite, come sembra confermare la stretta affinità della testa femminile del tipo monetale (le terme di Telese?, presso le quali fu rinvenuta una stipe votiva; il grande santuario di Pietrabbondante, probabilmente anch'esso dedicato principalmente a Mefite, e santuario principale dei Pentri?). Ulteriori ricerche e auspicabili ritrovamenti potranno forse consentire una sicura soluzione a questo problema.

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella seduta del 5 novembre 2008*

<sup>20</sup> M. PAGANO, *Una proposta di identificazione del centro fortificato di Castiglione di Paludi*, in *MEFRA*, 98 (1986), pp. 91 sgg.; R. SCONFIENZA, *Architettura militare in Magna Grecia fra il IV secolo a.C. e l'età ellenistica*, in *Orizzonti*, IV, 2003, pp. 171, 179 sg.; A. TALIANO GRASSO, a cura di, *Il parco archeologico di Cariati e Terravecchia. Storia e archeologia di un territorio*, Soveria Mannelli 2005, pp. 37 sg.; *Alessandro il Molosso e i "condottieri" in Magna Grecia*, Atti XLIII Convegno Studi Magna Grecia, Taranto 2003, pubbl. 2004, *passim*.

BIANCA FERRARA

## I SANTUARI DI HERA IN OCCIDENTE SI PUÒ DEFINIRE UN MODELLO?

Il dibattito scientifico sulla categoria di santuario extraurbano è andato, in questi ultimi decenni, arricchendosi notevolmente, dalla ormai lontana considerazione di Ciaceri<sup>1</sup> alle più recenti messe a punto di Vallet<sup>2</sup>, Coldstream<sup>3</sup>, de Polignac<sup>4</sup>, Asheri<sup>5</sup> che evidenziano e sottolineano prevalentemente le funzioni svolte da questi grandi e famosi *temene* in età arcaica sia nel mondo metropolitano che in quello delle colonie occidentali.

L'analisi funzionale ritorna costantemente in bibliografia e diventa quasi un "luogo comune" la considerazione che vede questi impianti fuori città quali segni strutturali della definizione di un territorio nel rapporto tra *polis* e *chora* e luoghi privilegiati di contatto e integrazione tra Greci e Indigeni<sup>6</sup>.

A fronte della vasta e articolata analisi funzionale, più carente e limitata è l'analisi strutturale dedicata ai modi e alle forme di organizzazione degli edifici all'interno delle aree santuariali esterne alla città; questo tipo di analisi ha il suo archetipo nel ben noto lavoro della Bergquist<sup>7</sup> che, negli anni '60, ha costituito una novità assoluta e che, nonostante alcune perplessità relative all'impostazione metodologica, costituisce il primo tentativo di sistematizzazione e razionalizzazione di tutti i dati archeologici fino ad allora disponibili. La studiosa, infatti, attraverso la verifica di una determinata serie di parametri, cerca di dimostrare l'esistenza di una logica comune nella edificazione e strutturazione delle aree sacre, con l'obiet-

Nel testo sono state adoperate le seguenti abbreviazioni: Cfr.: confronta; km: chilometri; m: metri; N: Nord; N/E: Nord/Est; N/O: Nord/Ovest; S/E: Sud/Est; S/O: Sud/Ovest.

Le abbreviazioni delle riviste sono quelle dell'Archäologische Bibliographie.

Desidero ringraziare i Proff. Antonio Garzya, Antonio V. Nazzaro, Marcello Rotili dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, per l'invito a presentare i risultati di questa ricerca in una sede così prestigiosa, il Prof. Carlo Gasparri e la Prof.ssa Giovanna Greco, dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, per averne incoraggiato lo svolgimento.

<sup>1</sup> CIACERI 1940, p. 20.

<sup>2</sup> VALLET 1968, pp. 67-141.

<sup>3</sup> COLDSTREAM 1977.

<sup>4</sup> DE POLIGNAC 1984.

<sup>5</sup> ASHERI 1988, pp. 1-15.

<sup>6</sup> Da ultimo la sintesi proposta in NAFISSI 2001, pp. 267-316, con tutta la bibliografia precedente (note nn. 1 e 2).

<sup>7</sup> BERGQUIST 1967.

tivo di individuare un modello di riferimento e definire un “paradigma morfologico”<sup>8</sup> universalmente riconosciuto e applicato. Il lavoro è stato variamente accolto dal mondo scientifico e nonostante la grande quantità di dati presentati, numerose sono state le critiche per le interpretazioni non sempre condivisibili, per la complessità e rigidità della struttura metodologica e per la cautela delle conclusioni, considerate dai più piuttosto fragili e poco convincenti<sup>9</sup>.

Riprende questo tipo di impostazione il successivo lavoro della Edlund<sup>10</sup> che, se da un lato costituisce anch'esso un utile tentativo di organizzazione di realtà archeologiche ampie e complesse, dall'altro si inserisce in una cornice metodologica che forzosamente raggruppa elementi e contesti molto differenziati tra loro. È stato a più riprese, infatti, sottolineato il carattere positivamente “oggettivo” di tale approccio<sup>11</sup>, nonché l'eccessivo soffermarsi su un determinismo geografico, trascurando invece l'organizzazione economico-sociale e politica e la ideologia che è sempre alla base della nascita di un qualsiasi tipo di luogo sacro.

Alla fine degli anni '90 viene pubblicato il lavoro di dottorato di R. Leone<sup>12</sup> che analizza i luoghi di culto extraurbani del mondo magno-greco, raccogliendo in schede analitiche tutte le informazioni edite a quel momento, relative alla collocazione topografica e alla realtà strutturale dei singoli luoghi di culto e proponendo, inoltre, una preliminare interpretazione delle tracce del culto e del rito analizzate attraverso i materiali. Sebbene la raccolta di dati risulti di grande utilità, tuttavia, ancora una volta, il limite del lavoro è rappresentato dal ricorso a una cornice predefinita per la definizione di diverse categorie di luoghi di culto extraurbani, ora definite sulla base della ubicazione topografica, ora sulla base di una lettura funzionale.

Il dibattito odierno<sup>13</sup>, incentrato in special modo sulla topologia del sacro, ha rimesso in discussione queste categorie spaziali e funzionali, ponendo l'attenzione piuttosto sulle modalità di organizzazione di un territorio, sulla distribuzione complessiva dei luoghi di culto in relazione a una specifica strutturazione politica e sociale, e quindi sul rapporto con la realtà territoriale circostante e sulla dimensione spaziale del sacro.

Emblematico, in questa chiave di lettura, è il recentissimo lavoro di F. Veronese<sup>14</sup> che, in uno studio sistematico dei luoghi di culto delle fondazioni

<sup>8</sup> CLARKE 1968, pp. 83-86.

<sup>9</sup> GUERRINI 1967, p. 398; OCHSENSCHLAGER 1967-68, p. 105; BENJAMIN 1968, p. 80; LE ROY 1969, pp. 690-694; KOPCKE 1970, pp. 72-76.

<sup>10</sup> EDLUND 1987.

<sup>11</sup> JANNOT 1988, pp. 95-96; ROSS HOLLOWAY 1989, pp. 299-300; TRÉZINY 1989, pp. 382-384; CHEVALLIER 1990, pp. 242-243; LÉVEQUE 1990, pp. 450-451; TORELLI 1990, pp. 713-716.

<sup>12</sup> LEONE 1998.

<sup>13</sup> Cfr.: *Topologia del sacro*, c.s. finalizzato all'indagine delle problematiche legate ai contatti culturali tra i Greci e le popolazioni indigene dell'Italia meridionale e della Sicilia tramite i luoghi di culto che definiscono forme e modi di scambi e contatti, attraverso l'esame dell'articolazione spaziale e architettonica, delle offerte, degli *ex voto*, delle tracce di attività cultuali e dell'ubicazione e “*Fana, Tempia, Delubra. Corpus dei luoghi di culto dell'Italia antica*” che mira allo studio delle religioni dell'Italia antica, attraverso la raccolta di tutte le fonti databili tra il VII sec. a.C. e il VII sec. d.C., classificandole in base ai luoghi di culto.

<sup>14</sup> VERONESE 2006.

coloniali siceliote di età arcaica, cerca di evidenziare le forti interrelazioni tra realtà del sacro e territorio, tra religione e politica. I luoghi di culto sono stati dapprima analizzati singolarmente, colonia per colonia e posti in ordine gerarchico in base ad alcuni parametri generali di riferimento (ubicazione rispetto alla colonia; contesto geo-morfologico; contesto socio-morfologico; posizione topografica; caratteri ambientali; articolazione architettonica; orientamento; materiali votivi; attribuzione e titolarità del culto; frequentazione greca e presenza indigena; decadenza e abbandono). L'aspetto più innovativo del lavoro è rappresentato dal ricorso al *Geographical Information System* che permette di vedere fisicamente e tridimensionalmente lo spazio entro cui si sono mossi i Greci nella loro proiezione territoriale, permettendo di cogliere alcuni fattori fisio-geografici che possono aver determinato le scelte insediative dei coloni, aprendo la strada a nuove prospettive di ricerca.

Qualche ulteriore elemento di novità nell'analisi della problematica è scaturito anche dal dibattito storico relativo alla definizione delle diverse identità etniche, in particolar modo di quella achea attraverso l'analisi della tradizione mitografica e letteraria e delle evidenze strutturali e materiali.

La questione affrontata, dapprima, per la madrepatria da C. Morgan<sup>15</sup> e, per le colonie d'Occidente, da A. Mele<sup>16</sup> e M. Osanna<sup>17</sup>, ha trovato, successivamente, nel convegno *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente*<sup>18</sup> una sintesi e una più precisa messa a punto.

La consapevolezza dell'importanza di una definizione di identità etnica, che sembra tanto più pregnante e significativa proprio per l'ambiente acheo, ha portato a una rilettura dei dati archeologici e a una loro sistematizzazione in una griglia interpretativa che superasse i paradigmi tradizionali o le categorie canonizzate, nel tentativo di proporre una lettura più coerente della organizzazione del sacro in un ambito territoriale ampio, dove le categorie all'interno e all'esterno di una città assumono significati diversificati, se correttamente contestualizzati.

In questa prospettiva, il santuario extraurbano si inserisce in una definizione di modello di città, configurandosi come uno delle componenti essenziali nella strutturazione e nell'organizzazione del territorio, nelle sue varie forme.

Sulla scia di questo nuovo filone di studi, una ricerca, nata come spunto per un elaborato di tesi<sup>19</sup>, poi portata avanti, alla fine degli anni '90 come lavoro seminariale incentrato sulla definizione di un modello di *Heraion*, si è posta l'obiettivo di definire un possibile modello di santuario di Hera. Il lavoro ha preso in esame, attraverso l'analisi dettagliata dei singoli contesti, santuari dedicati a Hera: da quelli della Grecia continentale (Argo, Corinto, Perachora, Olimpia), a quelli

<sup>15</sup> MORGAN 1996, pp. 164-229.

<sup>16</sup> MELE 1995, pp. 427-450.

<sup>17</sup> OSANNA 1992.

<sup>18</sup> GRECO 2002.

<sup>19</sup> B. Ferrara, *Santuari di Hera: ipotesi di definizione di un modello*, Elaborato di tesi di laurea, a. 1994-95, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Napoli Federico II.

delle isole (Samo, Delo, Paro) a quelli della Magna Grecia (Cuma, Poseidonia, Metaponto, Sibari, Crotona) e della Sicilia (Naxos, Gela, Agrigento, Selinunte).

Innanzitutto lo studio ha dovuto affrontare due difficoltà basilari: da un lato, adattare un concetto moderno a santuari concepiti e realizzati in tutt'altra cornice di riferimento; dall'altro, trarre, da relazioni di scavi archeologici non sempre o non ancora esaustive, gli elementi caratterizzanti, ricorrenti e costanti, indispensabili per l'identificazione del modello.

L'obiettivo metodologico di elaborare un modello interpretativo il più complessivo possibile ha portato a escludere variazioni locali e quei fattori considerati circostanziali e accidentali, per far meglio risaltare i tratti comuni/ricorrenti e costanti, pur nella consapevolezza della possibilità di essere condizionati da modelli di controllo, dovuti al proprio sostrato culturale e alla propria formazione.

Per ciascuna realtà santuariale è stata proposta una sistematizzazione dei dati in una griglia cronologica piuttosto stringata, dove le strutture individuate come caratterizzanti e definibili (*temenos* e *peribolos*, altare, tempio, *thesauros*, edifici laici, pozzi e cisterne, fornaci, stipi, *favissae*, *bothroi*) sono state inquadrare all'interno di quei processi di trasformazione che una lettura diacronica consente di individuare e definire.

E l'analisi dettagliata delle evidenze strutturali e architettoniche ha rivelato come la loro disposizione, all'interno delle aree santuariali, sia notevolmente differenziata e risponda piuttosto a specifiche e contingenti motivazioni ed esigenze, non riflettendo in alcun modo l'applicazione di modelli e categorie predefiniti e universali. Lo *screening* realizzato ha, inoltre, ben evidenziato come alcuni tipi di impianti e di edifici, che si ripetono costantemente negli *Heraia*, non siano esclusivi di questi, essendo presenti anche in santuari dedicati ad altre divinità e il dato chiarisce bene come la sola lettura delle possibili analogie non sia sufficiente a definire un modello; d'altro canto, anche all'interno dei santuari di Hera, ricorrenze e caratteri costanti non sono presenti e registrabili univocamente, in una identica dimensione spaziale o temporale. L'analisi, allora, è stata rivolta alla individuazione delle tracce delle forme del culto e del rito e, anche, in questo caso, pur superando differenze dovute a distanze geografiche e diversità etniche, non è stato possibile riconoscere peculiarità ben definite in un quadro più generale di una culturalità che si modifica e si trasforma nel tempo e nello spazio.

I luoghi di culto dedicati a Hera sono stati dapprima esaminati singolarmente e analiticamente, in tutti i loro aspetti specifici e peculiari, funzionali alla lettura dell'intero sistema culturale; in una fase successiva sono stati posti a confronto, nel tentativo di rilevare quei tratti comuni e costanti finalizzati alla definizione del modello.

La ricerca ha evidenziato come i santuari attribuibili con sicurezza a Hera, nel loro insieme non abbiano rivelato una complessità culturale specifica talmente evidente da renderli immediatamente distinguibili da quelli dedicati ad altre divinità; l'intera realtà contestuale, analizzata per l'intero arco di vita dei singoli santuari e in tutte le diverse realtà spaziali, non ha restituito indizi rilevanti e significativi per la formulazione di un modello generale.

La disamina sistematica e analitica dei dati archeologici è stata, poi, rivolta



alla individuazione delle modalità di svolgimento del culto e del rito peculiari degli *Heraia*, nel tentativo di riconoscere in esse l'espressione di determinate strutture sociali e ideologiche, pur nella consapevolezza che sarebbe stato più logico aspettarsi la reiterazione delle pratiche rituali *tout court* piuttosto che la reiterazione di strutture e monumenti.

In alcuni casi, la ricorrenza di identiche componenti nei vari siti esaminati potrebbe far supporre l'esistenza di un filo conduttore che unisce gli *Heraia* – al di là della loro collocazione geografica e delle singole individualità – caratterizzato dalla presenza di alcune strutture con analoga forma e funzione, tenendo comunque conto di una mobilità temporale e spaziale dovuta agli ovvi condizionamenti imposti dal contesto. La presenza di caratteristiche ricorrenti, infatti, è senza dubbio significativa, ma di per sé non sufficiente; peraltro, non si registrano, in tutti gli *Heraia*, nella stessa dimensione temporale o spaziale, le medesime strutture.

Quindi, una volta accertata l'impossibilità di rintracciare un modello ben definibile per gli *Heraia*, l'analisi ha preso comunque in considerazione gli aspetti comuni e ricorrenti, rivelando come, in definitiva, il *temenos* arcaico, così come ogni altro genere di insieme architettonico, pubblico e monumentale, si organizza di volta in volta in base a esigenze prevalenti (epoca e ambiente) e svolga una pluralità di funzioni, riflesso della complessità della organizzazione e dell'impianto; se è possibile enucleare dei tratti che risultano ripetersi, questo non può portare a un'astrazione ideale anche perché risalta con evidenza come in tutti i santuari presi in esame vi sia un rinnovarsi e un riproporsi di forme organizzative e di modalità culturali che certamente non consentono costruzioni ipotetiche su una struttura di base ideale.

La conclusione a cui è giunto dunque il lavoro è stata quella di registrare una impossibilità di applicare il nostro concetto di modello ai santuari di Hera del mondo antico.

L'analisi del sistema cultuale dei santuari di Hera necessariamente va calata nelle singole realtà contestuali e affrontata attraverso una diversa chiave di lettura, restituita proprio dall'ipotesi di definire una identità etnico-culturale che lentamente si va chiarendo, in particolare, per il mondo acheo.

Denominatore comune è senza dubbio la divinità e d'altra parte già A. Mele<sup>20</sup> ha ricordato il passo dell'*Iliade* nel quale è la stessa dea, insieme a Poseidon ad affermare «noi siamo i protettori degli Achei» e non vi è alcun dubbio che Hera abbia esercitato un ruolo preminente nel *pantheon* acheo anche se nei poemi omerici l'Acaia non ha una fisionomia ben definita dal punto di vista territoriale e politico: l'Acaia coincide con tutta la Grecia, fa parte del regno di Agamennone. Quindi la Hera argiva è nel patrimonio ideologico degli Achei della Magna Grecia in quanto eredi di Agamennone.

Tuttavia la Hera argiva/peloponnesiaca non può essere l'unico parametro per l'individuazione di una riconoscibilità etnica comportamentale; l'analisi deve affrontare il complesso e dinamico rapporto tra città e territorio, calando i dati ricorrenti e costanti in una strategia di organizzazione strutturale, all'interno della

<sup>20</sup> MELE 1999, p. 438.

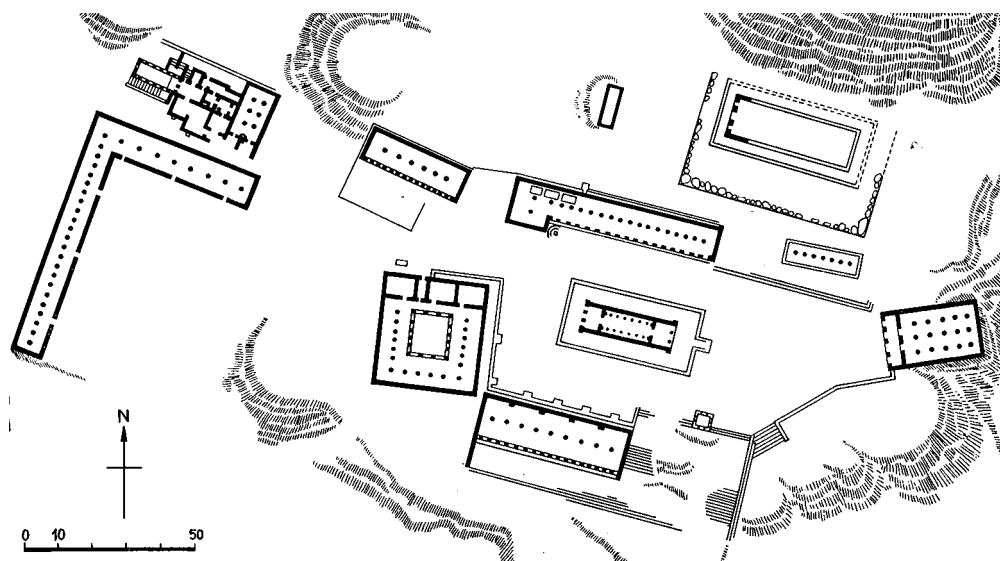


Fig. 1. *Heraion* di Argo. Pianta (da C. Waldstein, *The Argive Heraeum*, I, Boston 1902).

quale certamente un ruolo significativo hanno svolto i grandi *temene* dedicati alla dea sia all'interno del perimetro urbano che nel più ampio territorio controllato dalla città.

Il sacro del mondo acheo della madrepatria è segnato in maniera preponderante dal grande santuario di Argo e, di riflesso, da quello di Samo.

Il santuario di Argo (fig. 1) presenta delle caratteristiche funzionali e strutturali ben precise: sorge alle pendici delle colline che fiancheggiano a Oriente la piana argolica, al di sotto dell'acropoli; dista circa 5 km, verso S/E, da Micene, più di 7 km (N/O) da Midea, 8 km (N/E) da Argo, 10 km (N-N/O) da Tirinto, 13 km (N-N/E) da Nauplia. Da Micene non era visibile mentre da Argo era separato dal fiume Inacos, non sempre guadabile, mentre, era più accessibile da Tirinto, attraverso la pianura; segnava praticamente il limite tra il territorio argivo e quello di Micene e Tirinto e la fama che fosse stato frequentato, al momento della sua fondazione, dagli abitanti di Micene oltre che da quelli di Argo potrebbe essere indicativa della modalità di organizzazione dei due territori e delle rispettive frontiere nella pianura agiva<sup>21</sup>.

Il santuario di Samo sorge su un terreno paludoso alle foci del fiume Imbrasos, a circa 300 m dalla spiaggia a S/O della città, alla quale era collegata tramite una via sacra lunga 6 km. L'origine del culto di Hera a Samo è dalla tradizione scritta collegata ad Argo: al centro della tradizione è il racconto di un antico *xoanon* ligneo con l'immagine aniconica della dea, trasportato da Argo a Samo

<sup>21</sup> DE POLIGNAC 1984, pp. 62-63.

dagli Argonauti, nel corso della loro peregrinazione e considerati quindi i fondatori del culto di Hera.

A Samo è attestata anche la presenza di un primitivo altare di ceneri<sup>22</sup> che costituiva, in molti casi, il vero nucleo dei santuari intorno al quale si raggruppavano, nel corso del tempo, tutti gli altri edifici funzionali al culto. È noto come in tutto il mondo antico la sacralizzazione di un'area avvenisse, in prima istanza, esclusivamente con sacrifici all'aperto e come fosse di essenziale importanza la presenza di un altare che non doveva avere necessariamente carattere monumentale e che generalmente per le fasi più antiche era costituito da un rozzo recinto di pietre all'interno del quale venivano accumulati i resti dei sacrifici che si andavano svolgendo in onore della divinità.

Sia Argo che a Samo è attestato dalle fonti<sup>23</sup> un boschetto sacro, dove si svolgevano le cerimonie rituali per la dea.

In Occidente sono gli *Heraia* di Metaponto, Sibari, Crotone e Poseidonia a consentire una lettura parallela dei dati e una loro sistemazione in una griglia interpretativa; essendo colonie o sub-colonie achee, molto stretto, è il legame con la dea di Argo<sup>24</sup>, evidente nell'appellativo *Argiva* ricordato dalle fonti per l'*Heraion* di Foce Sele (figg. 2-3).

Altra caratteristica unificante è la scelta della posizione topografica; sia in Grecia, che nelle Grecia d'Occidente, infatti, i santuari indicati svolgono una funzione di confine, di elemento che delimita il territorio e lo differenzia da quello occupato da "altri"; così ad Argo, a Samo a Perachora, teatro della violenta lotta tra Megara e Corinto<sup>25</sup>, la localizzazione del santuario esterno alla città si trova in una posizione di confine/limite e indica una frontiera che è, soprattutto, di natura politica.

E così, in Occidente, la costruzione di un santuario lontano dal nucleo insediativo vero e proprio definisce la delimitazione di una frontiera, la presa di possesso di un territorio e, nello stesso tempo, una volontà di tutela rispetto a un'alterità che ancora non si conosce.

Il santuario di Hera, all'esterno della città di Metaponto, è posizionato strategicamente in un'area scelta per fissare verso Nord il limite territoriale della colonia e scoraggiare eventuali sconfinamenti delle popolazioni indigene o dei Tarantini<sup>26</sup>; è stato costruito, infatti, probabilmente, rivolto verso Taranto, la cui influenza territoriale iniziava proprio sulla riva opposta del Bradano e le cui mire espansionistiche suscitavano timore; allo stesso modo il santuario di Crotone, già difficilmente accessibile da terra, segnava il limite per chiunque arrivasse

<sup>22</sup> Che non è una caratteristica tipica di Hera: cfr. per i santuari di Apollo, DE LA GENIÈRE-JOLIVET 2003.

<sup>23</sup> Argo: Paus., II, 15 e 17; Strab., VIII, 6; Samo: Paus., VIII, 23, 5; Erodoto., III, 45 e 60.

<sup>24</sup> Le fonti testimoniano direttamente la presenza di un santuario di Hera in tre città achee: Aigion, Pellene, Patrai il cui culto si riconnette direttamente con la tradizione argiva: cfr. PARISI PRESICCE 1985, pp. 44-83.

<sup>25</sup> SALOMON 1986, p. 65 ss.

<sup>26</sup> DE SIENA 2001, pp. 24-28.



Fig. 2. *Heraion* del Sele. Pianta (Università degli Studi di Napoli Federico II - Arch. P. Cifone).

dal mare e quello di Foce Sele delimitava una frontiera verso le popolazioni etrusco-campane, in fase di grande sviluppo e potenza, dislocate nei territori lungo la riva destra del fiume. E forse non è sbagliato sottolineare di nuovo che in tutti questi casi, così come anche in quello di Sibari, per il quale la mancanza di dati non permette di specificare meglio la natura dell'area sacra, si tratta di colonie o sub-colonie achee che si rifanno, evidentemente, a un "modello" cultuale che, seppure solo nella sua impostazione iniziale, vede in Hera la dea che sintetizza, nel suo statuto religioso e rituale, tutti i requisiti necessari a definire una nuova fondazione politica nelle sue strutture essenziali di occupazione e delimitazione di un territorio.

La dea, in età arcaica, presenta una complessa morfologia cultuale che suggerisce diversi piani di lettura, ma che evidenzia come, nei momenti iniziali formativi



Fig. 3. *Heraion* del Sele. Panoramica (Università degli Studi di Napoli Federico II - Arch. P. Cifone).

della struttura del sacro, tutto il sistema ideologico gravita fortemente nella sfera di una culturalità puramente argiva/peloponnesiaca<sup>27</sup>. E gli svariati modi di rappresentazione della dea, le numerose epiclesi e gli attributi che definiscono Hera indicano la molteplicità dei ruoli rivestiti dalla dea; anche il rituale del culto, in questa prima fase, è omogeneamente segnato dalla presenza dell'altare di ceneri che è attestato ad Argo, a Samo e a Perachora così come a Foce Sele, a Crotone e a Metaponto<sup>28</sup>, costituendo il primo momento di sacralizzazione di un'area che, soprattutto in Occidente, comincia a strutturarsi, proprio grazie ai primi sacrifici offerti alla dea, in forme via via più coerenti, stabili e monumentali, dalla valenza politica.

Due sono i santuari urbani dedicati a Hera a Corinto e, come testimoniano le fonti letterarie, ad Argo<sup>29</sup>; più numerosi in Occidente – Metaponto, Poseidonia, Crotone e forse Sibari<sup>30</sup> – dove diventa particolarmente interessante questa duplicità del culto e dove, dunque, la dea assume il ruolo preminente di divinità poliade; e la duplicità del culto segna, in maniera piuttosto significativa, un'ulteriore convergenza con il mondo peloponnesiaco, contribuendo così a definire forme di specificità culturale. Malgrado l'apparente complicazione delle differenti peculiarità di ciascun santuario, è tuttavia importante sottolineare come il culto alla dea sia, nella sostanza, unitario e omogeneo; la duplicità delle strutture che ha, originariamente, indotto a postulare origini e funzioni indipendenti, si rivela, in realtà, funzionale a un unico e organico programma religioso e culturale<sup>31</sup>.

L'analisi comparativa tra gli *Heraia* più famosi già in antico, sia in madrepatria che nelle colonie d'Occidente, consente così di rintracciare alcune caratteristiche ricorrenti e costanti, anche se va ribadito che non possono essere considerati peculiari di un'unica divinità; e la duplicità del culto, esplicitata attraverso l'im-

<sup>27</sup> GRECO 1998, pp. 45-62, con tutta la bibliografia precedente.

<sup>28</sup> GRECO 1998, pp. 45-62.

<sup>29</sup> WALDSTEIN 1902, p. 4.

<sup>30</sup> Cfr., con tutta la bibliografia precedente: LUCCA 1994, pp. 49-52; GRECO 1999, pp. 231-247.

<sup>31</sup> ARDOVINO 1986, p. 119.

pianto di aree sacre sia in città che nel territorio, diventa, in questa cornice di riferimento, una delle prerogative più identitarie e significative.

Un altro tratto ricorrente, ben testimoniato soprattutto dalle fonti letterarie è restituito dall'ambiente dove sorgono i santuari dedicati alla dea; è un *habitat* naturale dove la presenza di un giardino coltivato, distinto dal territorio circostante incolto è sempre ricorrente e dove è fondamentale la presenza dell'acqua (fiume, sorgente, palude) che condiziona la strutturazione dell'area sacra e determina l'impianto di strutture funzionali (pozzi, cisterne, canali).

Anche il *temenos* presenta, soprattutto nelle prime fasi di un peribolo non strutturato ma legato, per lo più, alla configurazione naturale del luogo; gli edifici che vengono costruiti nell'area sacra sono quelli destinati allo svolgimento di rituali quali altari, dapprima di ceneri e successivamente monumentalizzati o edifici destinati ad accogliere i pellegrini quali le *stoai*; si registra anche una certa sincronia nella edificazione del tempio monumentale che si colloca piuttosto organicamente solo nel corso del VI sec. a.C.; infine sono sempre presenti strutture legate a particolari cerimonie quali *bothroi*, stipi e *favissae*, anche se vanno distinti i livelli cronologici dei singoli impianti nei singoli contesti.

Tra gli aspetti costanti, tuttavia al negativo, va registrata l'assenza dei *thesauroi* che invece caratterizzano fortemente i santuari panellenici. L'ipotesi avanzata di identificare anche a Crotone e Metaponto edifici con funzione di *thesauroi*, rimane ancora senza un convincente riscontro.

Il mondo acheo d'Occidente sembra quindi segnare il territorio con luoghi sacri al di fuori della città, caratterizzati da un'unica figura divina. Per M. Osanna<sup>32</sup> la grande consapevolezza etnica degli Achei è riconoscibile proprio nel rapporto, unico per il periodo arcaico, con una sola divinità, Hera; al contrario Giangiulio<sup>33</sup> evidenzia la difficoltà di equiparare i tre *Heraia* magno greci (Sele, Metaponto, Lacinio) in quanto caratterizzati da problematicità strutturali e culturali diverse e specifiche.

Da sottolineare, infine, come spunto per una riflessione, l'unitarietà del linguaggio culturale di alcuni *Heraia*; in particolare, come evidenzia M. Giangiulio<sup>34</sup>, il mito di fondazione del santuario di Hera al Lacinio getta luce sull'universo culturale dell'intero contesto. Si tratta di un mito che, con un'azione violenta, dà origine alla creazione del santuario e della città stessa. Tradizioni molto simili sono attestate anche per la nascita di santuari dedicati a Hera, ad Argo, Sparta e Corinto, dove al rovesciamento dell'ordine costituito si contrappone il ristabilimento di tale ordine e il suo consolidamento grazie all'azione civilizzatrice di Hera. L'*Heraion* del Sele, anche se non presenta una pregnante connotazione di violenza al momento della fondazione, presenta comunque analogie con il contesto del Lacinio, riconoscibili nella presenza di miti con Eracle a cui sono dedicate le immagini più numerose sulle

<sup>32</sup> OSANNA 1996.

<sup>33</sup> GIANGIULIO 2002, pp. 283-313.

<sup>34</sup> GIANGIULIO 2002, pp. 284-288.

metope arcaiche. L'universo religioso a cui tali miti fanno riferimento è, nel suo complesso, coerente e unitario.

Dall'analisi condotta si riscontrano dunque elementi comuni generici, quali la ricerca di un sito "sacralizzato" da un elemento naturale, così come il ripetersi, almeno nelle strutture principali, degli stessi edifici e, il ritrovare, infine, identiche prerogative culturali che contribuiscono a definire una specificità della divinità. Sono peculiarità che si ritrovano nel sostrato ideologico dei coloni ed è facile immaginare che le forme e i modi della organizzazione del sacro propri dell'ambito acheo-peloponnesiaco siano stati replicati nella organizzazione delle nuove città d'Occidente<sup>35</sup>.

Dunque è possibile ipotizzare, in definitiva, che il *temenos* arcaico, come ogni altro genere di insieme architettonico, pubblico e monumentale, si sia organizzato in base a considerazioni generalmente prevalenti (per tipo e epoca) ricavate, da un lato, dalla necessità pratica che ne aveva determinato la fondazione e, dall'altro, dalla funzione culturale cui adempiva; è chiaro, quindi, che esistono dei caratteri ricorrenti a cui fare riferimento e da cui era possibile astrarre una struttura base ideale, che veniva realizzata ogni volta che era possibile.

Quindi, si può sostenere l'esistenza di caratteristiche comuni frequenti e forse si può affermare che, in alcuni dei santuari presi in esame, c'era un rinnovarsi e un riproporsi, anche se non in modo assoluto, di modalità organizzative e di fattori culturali omogenei. Non è stato però possibile applicare agli antichi santuari di Hera, neanche solo a quelli achei, il concetto moderno di modello, dal momento che non sono state ritrovate caratteristiche peculiari, strutturali o culturali esclusivi della divinità e tali da permettere di affermare senza ombra di dubbio la specificità culturale. Se si considera quanto poco l'archeologia abbia ricavato tradizionalmente dai propri dati specifici – a parte classificazioni tipologiche stilistiche e sequenza cronologiche – e quanto labile e quasi sempre occasionale sia stato il collegamento fra i dati oggettivi e l'interpretazione, diventano chiare l'importanza e la potenzialità innovativa di questo tipo di indagine nei metodi di ricerca e il valore della sua applicazione. Lo studio comparativo dei dati culturali come insiemi organici – o meglio, tra le loro strutture e i relativi processi di sviluppo – mira alla comprensione dei processi formativi e delle loro trasformazioni nel tempo e nello spazio.

Non bisogna tuttavia forzare l'appartenenza a una realtà etnica, storicamente e archeologicamente definita, a un determinato modello di colonizzazione. A tale proposito e a margine di questa riflessione val la pena di ricordare la proposta di M. Osanna<sup>36</sup> che poneva l'accento sulla possibilità di identificare un modello di colonizzazione achea da contrapporre a un modello ionico e laconico; anche in questo caso le reazioni sono state differenziate perché se da un lato, come si è tentato di sottolineare per i santuari del territorio delle colonie achee, c'è la possibilità di evidenziare dei comuni denominatori nelle modalità di insediamento, dall'altro

<sup>35</sup> PUGLIESE CARRATELLI 1965, pp. 19-45.

<sup>36</sup> OSANNA 1996.

bisognerebbe controllare, come suggerisce J. de La Genière<sup>37</sup>, se le dissonanze non siano molto più numerose delle analogie<sup>38</sup>.

Anche il confronto con un modello ionico o laconico può essere accettato con grande difficoltà dal momento che non è sempre possibile paragonare modalità di occupazione di un territorio così differenti le une dalle altre e che determinano, da un lato, la fondazione di una sola città, come nel caso di Taranto per la diaspora laconica, e, dall'altro, la fondazione di molte città, come nel caso della colonizzazione achea, strategicamente organizzata.

*Nota presentata dal socio corrispondente GIOVANNA GRECO  
nella tornata del 4 febbraio 2009*

<sup>37</sup> DE LA GENIÈRE 2005, pp. 143-148.

<sup>38</sup> Ad esempio nel caso di Sibari e Crotone, la rispettiva situazione nel territorio durante l'età del ferro si presenta completamente diversa.



## ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- ARDOVINO 1986 = A.M. ARDOVINO, *I culti di Paestum antica e del suo territorio*, Salerno 1986.
- ASHERI 1988 = D. ASHERI, *A propos des sanctuaires extraurbains en Sicile et Grande-Grèce. Théories et témoignages*, in *Mélanges Pierre Lévêque*, 1. Religion, Besançon 1988, pp. 1-15.
- BENJAMIN 1968 = M. BENJAMIN, Recensione a B. Bergquist, *The Archaic Greek Temenos. A study of structure and function*, in *Les études classiques*, 36, 1968, p. 80.
- BERGQUIST 1967 = B. BERGQUIST, *The Archaic Greek Temenos. A study of structure and function*, Lund 1967.
- CHEVALLIER 1990 = R. CHEVALLIER, Recensione a I.E.M. Edlund, *The gods and the place. Location and function of sanctuaries in the countryside of Etruria and Magna Graecia, 700 - 400 B.C.*, in *RBelgPhilHist*, 68, 1990, pp. 242-243.
- CIACERI 1940 = E. CIACERI, *Storia della Magna Grecia*, II, Roma 1940.
- CLARKE 1968 = D.L. CLARKE, *Analytical Archaeology*, London 1968.
- COLDSTREAM 1977 = J.N. COLDSTREAM, *Geometric Greece*, London 1977.
- DE LA GENIÈRE 2005 = J. DE LA GENIÈRE, *Achéens et sociétés indigènes. Le cas de Crotona*, in *Kroton e il suo territorio tra VI e V secolo a.C. Aggiornamenti e nuove ricerche*, Atti del Convegno di Studi, Crotona 2000, Crotona 2005, pp. 143-148.
- DE LA GENIÈRE-JOLIVET 2003 = J. DE LA GENIÈRE - V. JOLIVET, *Cahiers de Claros*, 2. *L'aire des sacrifices*, Paris 2003.
- DE POLIGNAC 1984 = F. DE POLIGNAC, *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société, VIIIe - VIIe siècles avant J.C.*, Paris 1984.
- DE SIENA 2001 = A. DE SIENA, *Metaponto. Archeologia di una colonia greca*, Taranto 2001.
- EDLUND 1987 = I.E.M. EDLUND, *The gods and the place. Location and function of sanctuaries in the countryside of Etruria and Magna Graecia, 700 - 400 B.C.*, Stockholm 1987.
- GIANGULIO 2002 = M. GIANGULIO, *I culti delle colonie achee d'Occidente. Strutture religiose e matrici metropolitane*, in GRECO 2002, pp. 283-313.
- GRECO 1998 = G. GRECO, *Da Hera argiva ad Hera pestana*, in *I culti della Campania antica. Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele*, S. ADAMO MUSCETTOLA, G. GRECO (a cura di), Napoli 1995, Roma 1998, pp. 45-62.
- GRECO 1999 = G. GRECO, *Santuari extraurbani tra periferia cittadina e periferia indigena*, in *La colonisation grecque en Méditerranée occidentale*, Actes de la Rencontre Scientifique, Rome-Naples 1995, Rome 1999, pp. 231-247.
- GRECO 2002 = *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente*, E. GRECO (a cura di), Atti del Convegno Internazionale di Studi, Paestum 2001, Paestum-Atene 2002.
- GUERRINI 1967 = L. GUERRINI, Recensione a B. Bergquist, *The Archaic Greek Temenos. A study of structure and function*, in *ArchCl*, 19, 1967, p. 398.
- JANNOT 1988 = J.R. JANNOT, Recensione a I.E.M. Edlund, *The gods and the place. Location and function of sanctuaries in the countryside of Etruria and Magna Graecia, 700 - 400 B.C.*, in *JRA*, 1, 1988, pp. 95-96.
- KOPCKE 1970 = G. KOPCKE, Recensione a B. Bergquist, *The Archaic Greek Temenos. A study of structure and function*, in *Gnomon*, 42, 1970, pp. 72-76.
- LEONE 1998 = R. LEONE, *Luoghi di culto extraurbani d'età arcaica in Magna Grecia*, Firenze 1998.
- LE ROY 1969 = C. LE ROY, Recensione a B. Bergquist, *The Archaic Greek Temenos. A study of structure and function*, in *Erasmus*, 21, 1969, pp. 690-694.
- LÉVEQUE 1990 = P. LÉVEQUE, Recensione a I.E.M. Edlund, *The gods and the place. Location and function of sanctuaries in the countryside of Etruria and Magna Graecia, 700 - 400 B.C.*, in *REA*, 92, 1990, pp. 450-451.
- LUCCA 1994 = R. LUCCA, *Ἡρα ἐν πεδίῳ Per la culturalità di Sibari*, in *Hesperia*, 4. *Studi sulla grecità di Occidente*, Roma 1994, pp. 49-52;

- MELE 1995 = A. MELE, *Tradizioni eroiche e colonizzazione greca. Le colonie achee*, in *L'incidenza dell'articolo. Studi in memoria di Ettore Lepore*, I, A. STORCHI MARINO (a cura di), Atti del Convegno, Anacapri 1991, Napoli 1995, pp. 427-450.
- MELE 1999 = A. MELE, *Intervento*, in *Confini e frontiera nella grecità d'Occidente*, Atti del XXXVII Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1997, Taranto 1999, p. 438.
- MORGAN 1996 = C. MORGAN, *Achaian poleis and Achaian colonisation*, Copenhagen 1996.
- NAFISSI 2001 = M. NAFISSI, *I grandi santuari extraurbani. Riflessioni sull'Heraion del Sele e sul santuario di Apollo Alaios a Punta Alice*, in *Problemi della chora coloniale dall'Occidente al Mar Nero*, Atti del XL Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 2000, Taranto 2001, pp. 267-316.
- OCHSENSCHLAGER 1967-68 = E.L. OCHSENSCHLAGER, Recensione a B. Bergquist, *The Archaic Greek Temenos. A study of structure and function*, in *The classical world*, 61, 1967-68, p. 105.
- OSANNA 1992 = M. OSANNA, *Chorai coloniali da Taranto a Locri. Documentazione archeologica e ricostruzione storica*, Roma 1992.
- OSANNA 1996 = M. OSANNA, *Santuari e culti dell'Acaia antica*, Napoli 1996.
- PARISI PRESCICCE 1985 = C. PARISI PRESCICCE, *L'importanza di Hera nelle spedizioni coloniali e nell'insediamento primitivo delle colonie greche alla luce della scoperta di un nuovo santuario periferico di Selimunte*, in *ArchCl*, 37, 1985, pp. 44-83.
- PUGLIESE CARRATELLI 1965 = G. PUGLIESE CARRATELLI, *Culti e dottrine in Magna Grecia*, in *Santuari di Magna Grecia, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia, Taranto-Reggio Calabria 1964, Napoli 1965*, pp. 19-45.
- ROSS HOLLOWAY 1989 = R. ROSS HOLLOWAY, Recensione a I.E.M. Edlund, *The gods and the place. Location and function of sanctuaries in the countryside of Etruria and Magna Graecia, 700 - 400 B.C.*, in *AJA*, 93, 1989, pp. 299-300.
- SALOMON 1986 = J.B. SALOMON, *Wealthy Corinth: a History of the City*, Oxford 1986.
- TORELLI 1990 = M. TORELLI, Recensione a I.E.M. Edlund, *The gods and the place. Location and function of sanctuaries in the countryside of Etruria and Magna Graecia, 700 - 400 B.C.*, in *Latomus*, 49, 1990, pp. 713-716.
- TRÉZINY 1989 = H. TRÉZINY, Recensione a I.E.M. Edlund, *The gods and the place. Location and function of sanctuaries in the countryside of Etruria and Magna Graecia, 700 - 400 B.C.*, in *RA*, 1989, pp. 382-384.
- VALLET 1968 = G. VALLET, *La cité et son territoire dans les colonies grecques d'Occident*, in *La città e il suo territorio*, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1967, Napoli 1968, pp. 67-141.
- VERONESE 2006 = F. VERONESE, *Lo spazio e la dimensione del sacro. Santuari greci e territorio nella Sicilia arcaica*, Padova 2006.
- WALDSTEIN 1902 = C. WALDSTEIN, *The Argive Heraeum*, I, Boston 1902.

LUIGI CICALA

## SPAZIO DOMESTICO E SPAZIO COMMERCIALE NELL'INSULA I DI VELIA

Lo studio dell'architettura domestica velina negli ultimi decenni ha fornito nuovi e stimolanti chiavi di lettura della città e dell'organizzazione dello spazio privato. Le ricerche in corso, da un lato sono volte all'esplorazione stratigrafica di nuovi edifici abitativi<sup>1</sup>, dall'altro sono incentrate sull'analisi di isolati ed abitazioni che, dopo le indagini degli anni Sessanta del Novecento, sono restati completamente inediti, pur costituendo un osservatorio prezioso delle diverse fasi di occupazione e dei repertori architettonici diffusi nella città, tra età ellenistica ed imperiale.

Il recupero alla storia urbanistica ed architettonica velina di questi edifici è stato avviato, oltre che per le strutture ellenistiche<sup>2</sup>, anche per l'*Insula I*, che rappresenta, al momento, l'unico isolato a carattere abitativo di età imperiale interamente a vista (fig. 1). Il primo inquadramento dell'Unità domestica I.3 ha già evidenziato alcuni dei temi dell'architettura domestica velina, nonostante le difficoltà di lettura dovute all'assenza di documentazione d'archivio<sup>3</sup>.

In questa sede si intende presentare, in via preliminare, l'Unità domestica I.2, che, nello stesso isolato, offre ulteriori elementi sulla concezione dello spazio e sui modelli che circolavano nella città romanizzata<sup>4</sup>. L'aspetto prevalente, che si è tentato di approfondire, riguarda la destinazione funzionale della struttura, che rappresenta un esempio significativo del rapporto tra spazio domestico e spazio commerciale a Velia<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Si veda la Casa degli Affreschi, nel Quartiere occidentale, indagata a partire dal 1993, CICALA ET ALII 2003 e FIAMMENGHI 2006, pp. 552-562. Dal 2009 è ripresa l'esplorazione dell'isolato A.II nella città bassa, da parte dell'Università di Napoli Federico II, con la direzione scientifica di chi scrive. Ringrazio Giovanna Greco per l'opportunità di presentare in questa sede una parte delle ricerche in corso sull'edilizia domestica velina, condotte grazie alla disponibilità dei Soprintendenti per i Beni Archeologici di Salerno e dei Direttori del Parco Archeologico di Velia succedutisi nel corso di questi anni, in particolare Giuliana Tocco, Giuseppina Bisogno e la compianta Antonella Fiammenghi.

<sup>2</sup> CICALA 2003 e CICALA 2006, pp. 234-248 per l'isolato A.I.

<sup>3</sup> CICALA 2006, pp. 253-263.

<sup>4</sup> L'unità I.2 è stata oggetto di un'accurata analisi delle stratigrafie murarie, curata da BONAVOLTA 2009, che confluirà nell'edizione complessiva dell'isolato. Su Velia in età romana si rimanda a NAPOLI 1966, pp. 222-226; KRINZINGER 1994, pp. 42-49; GUALTIERI 2003, pp. 82-84; CICALA 2008, pp. 41-48.

<sup>5</sup> CICALA 2006, pp. 251, 253.

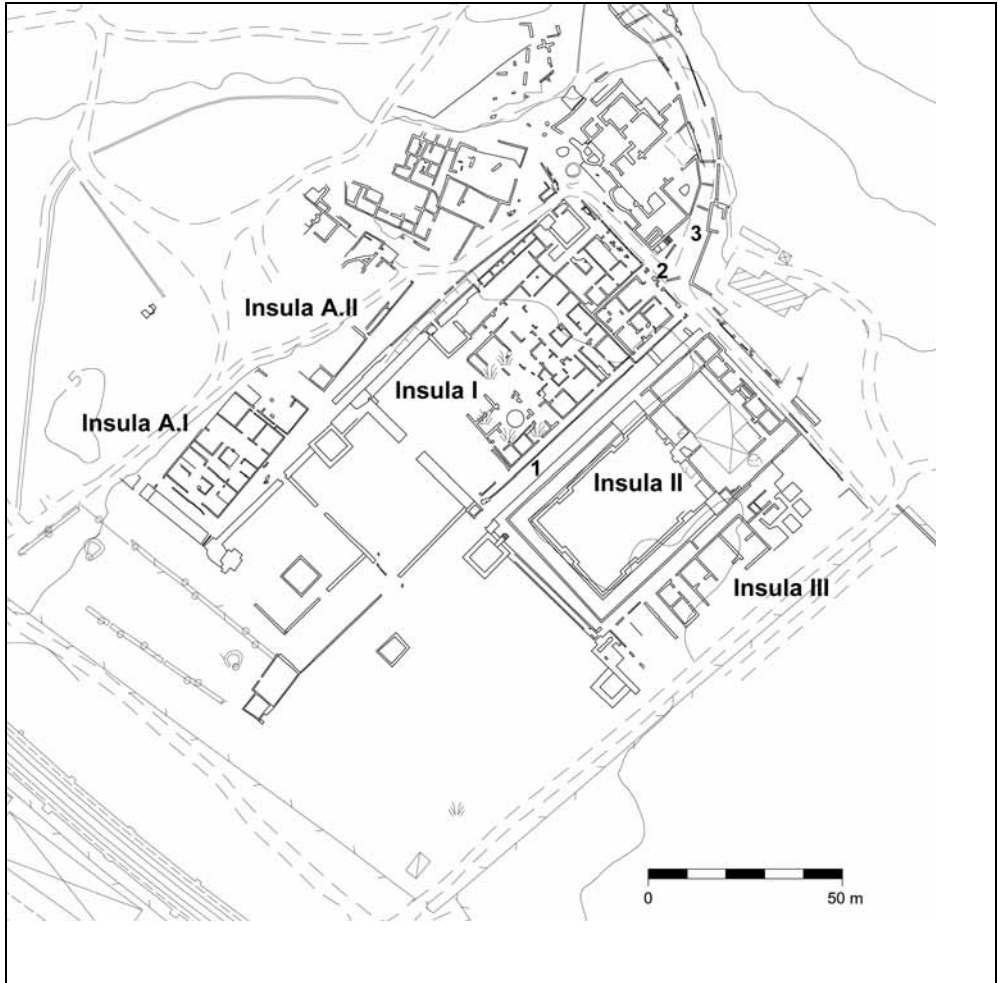


Fig. 1. Velia. Quartiere meridionale. Stralcio planimetrico (1. Via di Porta Marina Sud; 2. Via delle Terme; 3. Via di Porta Rosa).

### 1. *La morfologia dell'edificio*

L'unità domestica, collocata nell'angolo nord-orientale dell'*Insula I*, nel punto di incrocio tra Via delle Terme e Via di Porta Marina Sud<sup>6</sup>, si apre a N/E su di un portico, scandito da pilastri e colonne, mentre su quello S/E si dispone lungo il tratto finale della stessa Via di Porta Marina Sud (figg. 2-3). Sui lati S/O e N/O è separata rispettivamente dalle Unità I.1 e I.3 con uno stretto *ambitus*; quello S/O

<sup>6</sup> Sull'articolazione dell'*Insula I* si rimanda a CICALA 2006, pp. 250-253.

conserva una pavimentazione in frammenti di tegole, mentre l'altro appare parzialmente pavimentato anche con pietrame.

L'edificio presenta una serie di fasi e sottofasi, legate a sistemazioni interne e ad interventi costruttivi secondari, che hanno interessato l'articolazione degli ambienti o gli spazi di circolazione. La definizione di una sequenza relativa, in assenza di dati di scavo, può essere formulata solo sulla base delle stratigrafie murarie, anche se la parte a vista è stata interessata da una serie di demolizioni delle strutture più recenti. Per questo motivo le fasi oggi riconoscibili rientrano in una sequenza purtroppo incompleta, sia per quelle più antiche, non indagate archeologicamente, che per quelle più recenti, rimosse negli anni Sessanta del Novecento. Per sintetizzare i diversi interventi, alla Fase 1, tra quelle a vista, sono state riferite le strutture murarie che appaiono nella parte inferiore delle pareti dell'edificio, distinguibili, per relazioni stratigrafiche e tecniche costruttive, lungo i muri perimetrali, con maggiore lacunosità nell'angolo S e nel lato N/E (fig. 4). Alla Fase 2 appartiene l'attuale formulazione planimetrica, con una serie di interventi in diverse sottofasi. Alla Fase 3, infine, va riferito l'ampliamento dell'edificio, che occupa una fascia di spazio pubblico, immediatamente al suo esterno.

In questa presentazione preliminare, si intende affrontare la lettura dell'Unità nella sua formulazione attualmente a vista (Fase 3), rimandando all'edizione complessiva dell'isolato, in via di preparazione, la discussione analitica di tutte le fasi e delle stratigrafie murarie, che appaiono decisive per la ricostruzione delle vicende costruttive.

Dal punto di vista cronologico, purtroppo, non è possibile collocare correttamente nel tempo le diverse fasi e, come si è osservato per la casa I.3, in mancanza di dati d'archivio e dei materiali ormai decontestualizzati, al momento l'*insula* può essere datata tra la prima e la media età imperiale<sup>7</sup>.

L'Unità presenta, nella Fase 1, una planimetria quadrata (14.26 m di lato; 203.34 m<sup>2</sup>)<sup>8</sup>, che viene modificata, diventando pressoché rettangolare (17.87x14.26 m; 254.82 m<sup>2</sup>), con l'acquisizione del portico sulla fronte nord-orientale (Fase 3a), secondo un fenomeno molto ricorrente a Velia<sup>9</sup>.

La distribuzione planimetrica dell'edificio si dimostra molto peculiare, per la sua sostanziale suddivisione in due settori, disposti nel senso della lunghezza dell'isolato, per un totale di almeno tredici vani (fig. 4).

Quello sud-occidentale è costituito da sette ambienti, che si sviluppano in senso N/E-S/O. L'area di accesso è contraddistinta da due brevi vani (1-2), a pianta pressoché quadrangolare, determinati dalla chiusura e dalla suddivisione dell'originario portico (Fase 3a). Dal vano 2 si accede all'ambiente 3, a pianta rettangolare, orientato N/E-S/O. Attraverso uno stretto e lungo corridoio (ambiente 7), che non comunica con il blocco degli ambienti 1-3, si accede, invece, ad un nucleo più interno, costituito dagli ambienti 4-6. Questo settore della casa doveva essere originariamente uno spazio scoperto più ampio, che viene successivamente ri-

<sup>7</sup> Per questo problema ed i pochissimi riferimenti bibliografici si veda CICALA 2006, p. 251.

<sup>8</sup> La planimetria non è regolare, per una sensibile deformazione dei lati N/E e S/O.

<sup>9</sup> Nell'ambito della stessa *Insula* I e dell'isolato ellenistico A.I si veda CICALA 2006, pp. 260-261.

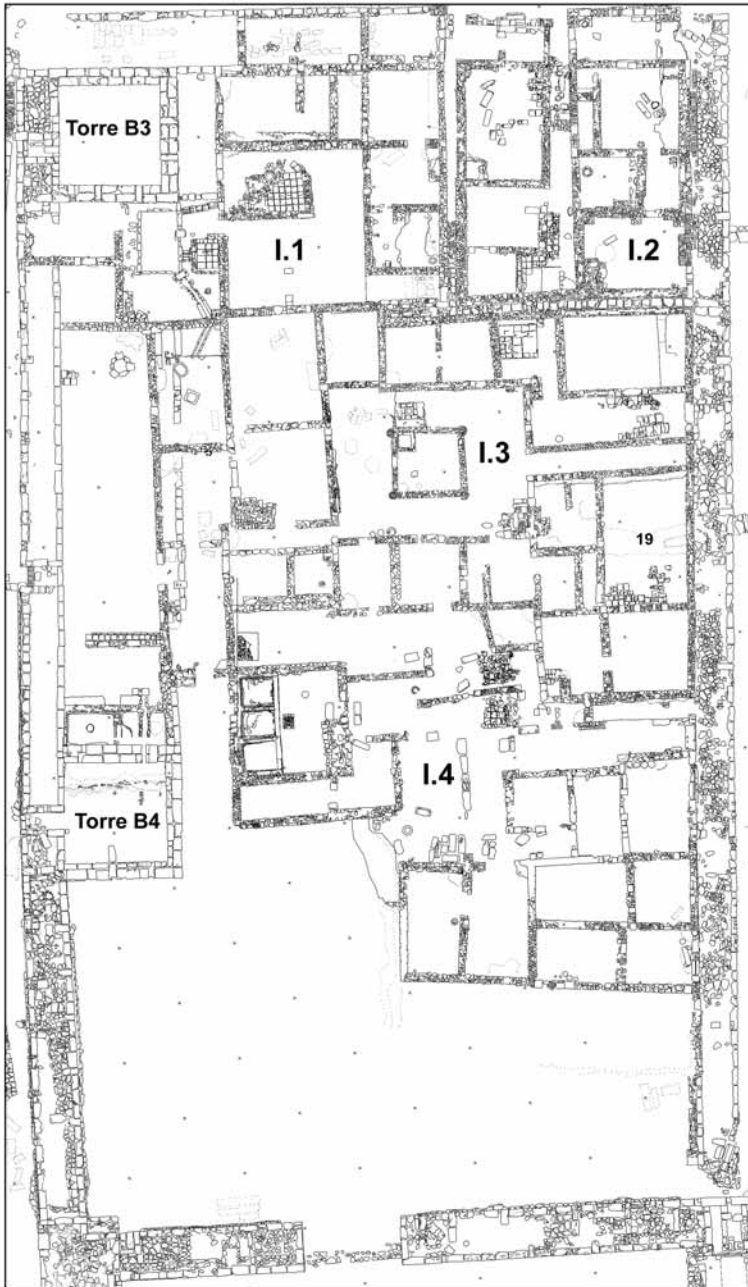


Fig. 2. Velia. Quartiere meridionale.  
*Insula I*. Planimetria.

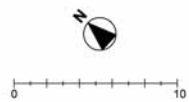




Fig. 3. Velia. Quartiere meridionale. *Insula I*. Vista da N/E.

stretto, con la realizzazione degli ambienti 4 e 5. Nel cortile 6, infatti, caratterizzato da una particolare pianta ad 'elle', sono ben conservati resti della pavimentazione in mattoni velini, molto frequente negli *impluvia* velini<sup>10</sup>, e, soprattutto, nella parete perimetrale S/O si nota una canaletta che doveva garantire lo smaltimento delle acque, di uso domestico o meteoriche, nell'*ambitus* sud-occidentale.

L'ambiente 4, con accesso sul lato N/E, presenta una planimetria quadrangolare ed immette, sul lato sud-occidentale, nel vano 5, a pianta quadrata, di ridotte dimensioni.

Il settore nord-orientale è costituito da sei ambienti, che si dispongono ugualmente nel senso della lunghezza dell'*insula*. Anche in questo caso l'area dell'originario portico viene acquisita e divisa in due ambienti (Fase 3a), di dimensioni differenti: il 13, a pianta rettangolare, presenta la sua delimitazione S/E, mentre il 12 non conserva la parete in corrispondenza dell'angolo dell'isolato, per effetto delle demolizioni.

Dall'ambiente 13 si accede all'ambiente 11, di forma quadrangolare, estesa a tutta la larghezza del settore e comunicante con il 10, molto ristretto e di forma rettangolare, che costituisce il passaggio verso i vani 9 e 8.

<sup>10</sup> Si vedano, ad esempio, la Casa degli Affreschi, CICALA ET ALII 2003, p. 180, e le unità domestiche dell'isolato A.I, CICALA 2003, pp. 104-106, CICALA 2006, p. 237.

Ambiente	Misure (m)	Superficie utile (m <sup>2</sup> )
1	2.55 x 2.10	5.35
2	2.35 x 2.15	5,05
3	6.75 x 4.58	30.91
4	3.66 x 4.38	16.03
5	2.60 x 2.95	7.67
6	3.21 x 6.22	12.64
7	10.44 x 1.38	14.40
8	4.33 x 6.12	26.49
9	3.58 x 3.09	11.06
10	1.94 x 3.21	6.22
11	6.25 x 5.00	31.25
12	2.28 x 1.55	3.53
13	4.85 x 2.68	12.99

Tabella 1. Analisi delle dimensioni degli ambienti.

La morfologia degli ambienti rivela una prevalenza di planimetrie rettangolari, rispetto a quelle quadrangolari, nell'ambito di tutti gli interventi costruttivi primari e secondari relativi alla Fase 2. La disposizione degli ambienti rettangolari è sempre in senso S/O-N/E, con il lato lungo parallelo all'isolato, tranne nel caso dell'ambiente 3. La planimetria dell'unità non mostra schemi standardizzati tra i settori e all'interno di ciascuno di essi; composta su criteri paratattici, è priva di qualsiasi elemento centripeto, come lo spazio scoperto, che viene subordinato e decentrato nel settore sud-occidentale.

La peculiare articolazione interna, in due settori, pone certamente interrogativi sul rapporto tra queste due parti dell'edificio e l'effettiva pertinenza ad una sola unità. Il problema si presenta senza dubbio complesso e probabilmente va proiettato nel quadro della successione delle fasi edilizie. Il lotto destinato all'edificio appare ben definito dai due *ambitus*, sui lati S/O e N/O, così come indicano le pareti perimetrali, le cui parti inferiori appartengono alla Fase 1. Nella sua concezione originaria, quindi, la superficie appare molto omogenea ed unitaria, predisposta evidentemente per un unico edificio, di cui al momento non abbiamo molti dati ricostruttivi.

Nella Fase 2, la planimetria presenta la formulazione su due settori e risente di una forte spinta verso le sedi stradali, tanto da recuperare uno spazio scoperto solo nel lato più interno del lotto. I due settori appaiono sostanzialmente indipendenti e possono aver costituito delle unità distinte, che dividono il lotto originario in due fasce di superficie pressoché uguale, pari a circa 100 m<sup>2</sup>. Tuttavia un intervento di risistemazione dell'ambiente 8, come dimostra anche il cambiamento di tecnica costruttiva contraddistinta da un uso prevalente di mattoni velini reimpiagati, vede la realizzazione di una porta, nella parete S/O, che mette in comunicazione diretta il settore nord-orientale con quello sud-occidentale, attraverso l'ambiente 6. Non è da escludersi, dunque, che per un certo periodo le due unità



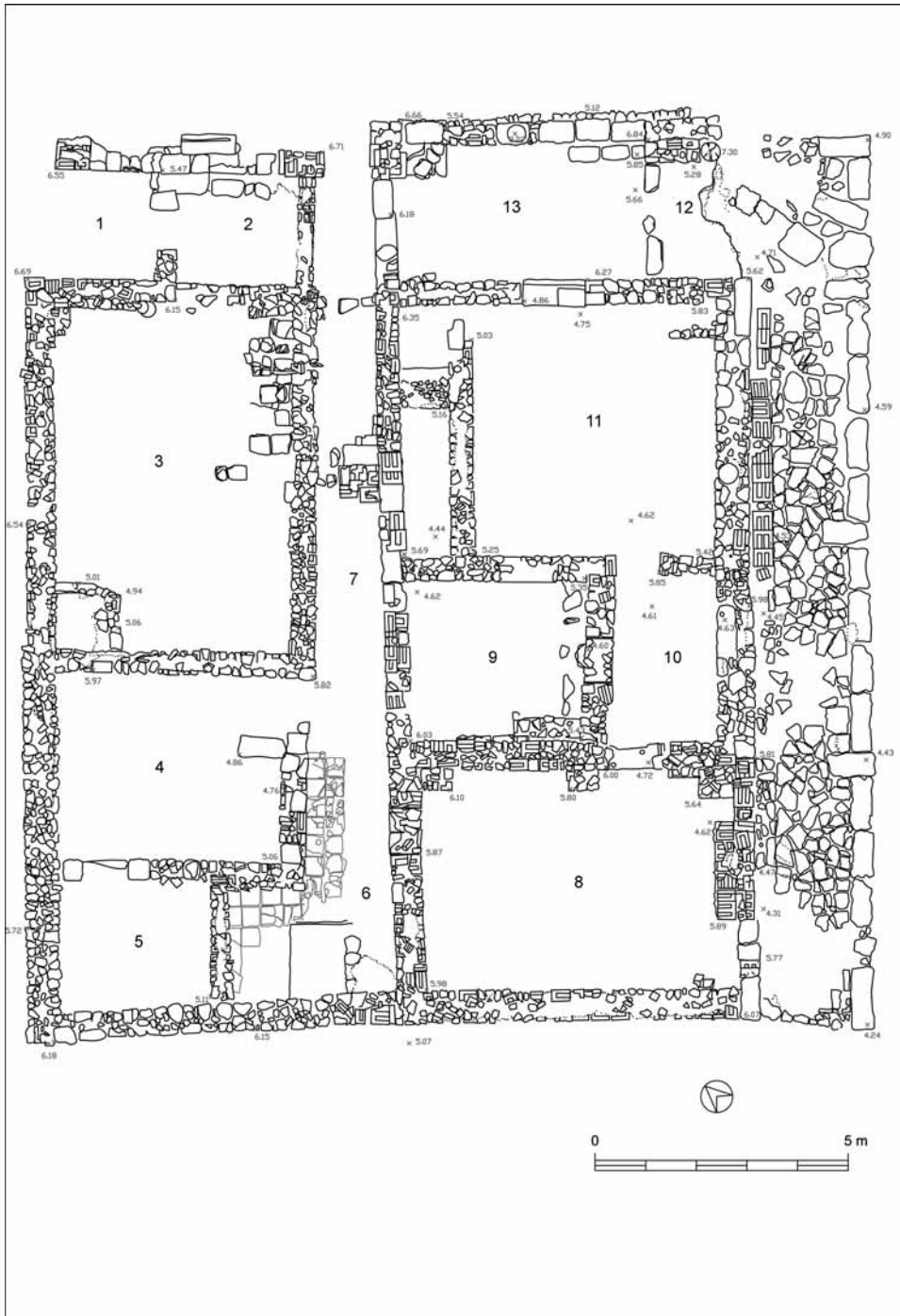


Fig. 4. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Planimetria.

o i due settori siano appartenuti allo stesso proprietario, costituendo un unico insieme, seppure molto articolato planimetricamente.

Nella Fase 3a entrambi i settori si ampliano in direzione N/E, inglobando lo spazio originario del portico su Via delle Terme.

Successivamente a questa fase a vista, si riconosce un'ulteriore sistemazione (Fase 3b), che purtroppo, a seguito delle rimozioni effettuate dopo lo scavo, è parzialmente ricostruibile solo grazie alla scarsa documentazione di archivio.

In una planimetria dell'*Insula* I, recentemente recuperata<sup>11</sup>, l'articolazione della casa presenta delle variazioni che ne dimostrano la continuità d'uso, con alcune modifiche (fig. 5). L'originaria suddivisione in due settori viene conservata ed accentuata definendo probabilmente due distinte unità abitative. L'accesso al settore sud-occidentale sembrerebbe spostato nell'ambiente 7, mentre la parte più interna presenta una suddivisione, leggermente diversa rispetto a quella oggi visibile, in due piccoli ambienti. Per quanto riguarda il settore nord-orientale, invece, la parte interna della casa conserva, in linea di massima, la stessa articolazione, ma oltre alla chiusura dell'originario portico si riconosce un ampliamento dei limiti dell'Unità a tutto il marciapiede di Via di Porta Marina Sud. Purtroppo non è più possibile definire stratigraficamente se l'acquisizione dell'area del marciapiede sia contemporanea a quella del portico sul lato N/E, ma la presenza dell'accesso sul lato S/O dell'ambiente 13 potrebbe distinguere due momenti successivi, almeno per le porte di accesso<sup>12</sup>; l'ingresso dal vano 13, infatti, non compare più nella pianta d'archivio, relativa alla Fase 3b. Non è ben chiara, infine, l'articolazione della parte 'esterna' del muro perimetrale N/E rimosso, caratterizzato da una serie di tre piccoli vani, di forma rettangolare, chiusi sul fondo, di difficile interpretazione<sup>13</sup>.

In quest'ultima risistemazione, dunque, l'unità aveva conservato la sua forma pressoché quadrata (17.87 x 16.57; 296.10 m<sup>2</sup>), inglobando nello spazio domestico ristrette aree originariamente pubbliche e legate alla viabilità. Queste variazioni planimetriche hanno una particolare influenza soprattutto sul rapporto dell'unità con l'esterno e sui relativi spazi di circolazione, come si vedrà di seguito.

Dal punto di vista delle tecniche edilizie, si registrano diversi tipi di messa in opera, che contraddistinguono i vari interventi. In questa sede si farà riferimento solo a quelle più indicative e caratterizzanti. La tecnica che connota la Fase 1 è costituita dall'uso di blocchetti parallelepipedi irregolari di calcare, appena sbalzati, messi in opera su filari orizzontali, spesso sdoppiati. La tecnica più diffusa nella Fase 2 è quella classificata localmente come 'opera mista di varia natura', per l'uso sistematico di materiali edilizi di reimpiego, provenienti dallo smontaggio di altri edifici più antichi<sup>14</sup> (fig. 6). Si segnalano, ad esempio, frammenti di blocchi

<sup>11</sup> LA TORRE C. 2003, tav. XXXIV, 1.

<sup>12</sup> Anche in questo caso, naturalmente, si potrebbe immaginare l'edificio con due accessi, ma proprio nell'ultima fase documentata, come si vedrà, sembrerebbe perdersi l'originaria connotazione a carattere commerciale, che richiedeva un rapporto con l'esterno ottimale.

<sup>13</sup> Questi setti murari potrebbero costituire anche i resti di altri edifici o strutture originariamente addossate alla casa.

<sup>14</sup> LA TORRE C. 2003, p. 153; CICALA 2006, p. 257.

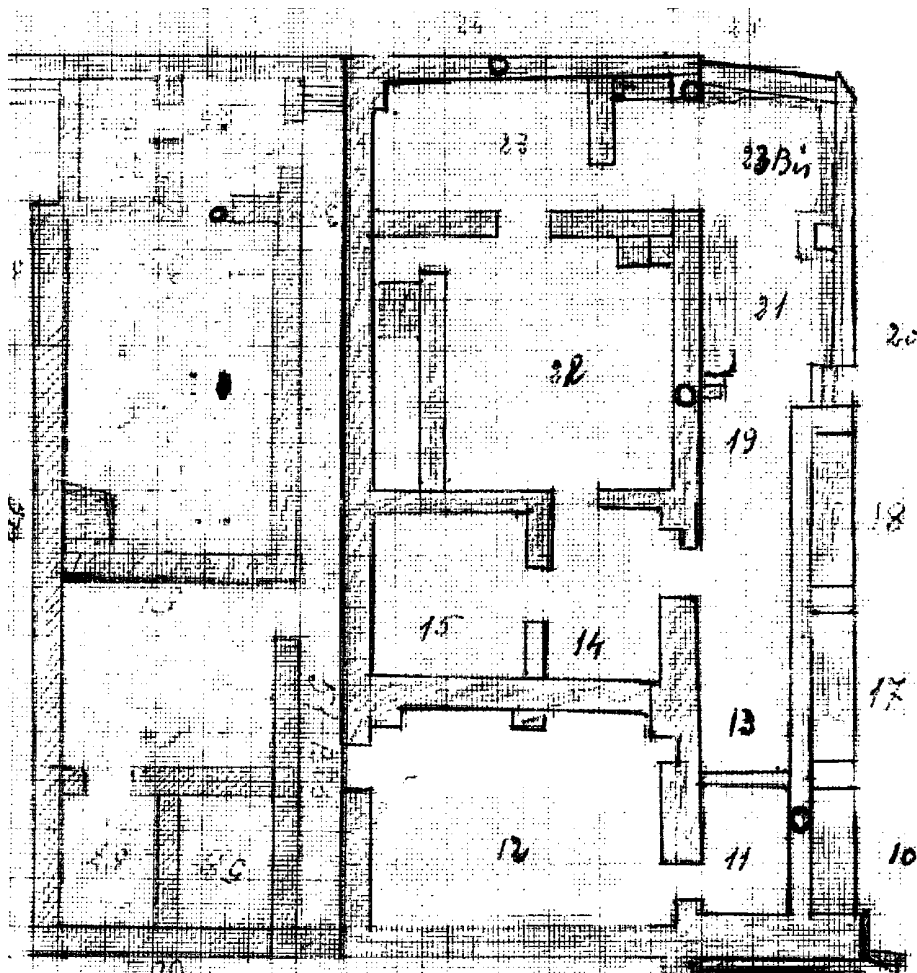


Fig. 5. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Stralcio da una pianta di archivio.

parallelepipedi, blocchetti calcarei, frammenti di mattoni velini, pietrame appena sbizzato, che vengono messi in opera con una stratificazione orizzontale, resa irregolare, per allettamento e giunti, proprio dall'eterogeneità dei materiali edilizi. Questa tecnica è la più diffusa a Velia, molto probabilmente a partire dalla primissima età imperiale, a giudicare anche dagli interventi edilizi che vengono apportati alla Casa degli Affreschi o alle unità domestiche degli isolati A.I-II della città bassa. Il campo di variabilità della tessitura appare molto ampio, perché è regolato dai tipi di materiali edilizi con cui viene rifornito il cantiere, che possono determinare variazioni nello stesso paramento o, al contrario, definire degli interventi omogenei, contraddistinti da concentrazioni di nuclei di materiali. Nel caso della presente Unità, ad esempio, la risistemazione nell'ambiente 8 si connota per



Fig. 6. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Particolare delle pareti perimetrali dell'ambiente 5 e della parete divisoria con l'ambiente 6.

l'affluenza nel cantiere edile di un lotto molto ampio di mattoni velini di reimpiego, che appaiono in tutti i muri relativi a questo rifacimento.

L'opera mista di varia natura è ampiamente usata in tutto l'isolato<sup>15</sup>, accanto ad un'altra messa in opera, documentata anche nell'Unità I.3, spesso riferita alla "tecnica a telaio"<sup>16</sup> (fig. 7). La messa in opera presenta pilastri verticali, costituiti da blocchi parallelepipedi di reimpiego, in arenaria o conglomerato, che inquadrano delle specchiature irregolari, realizzate con materiali di riutilizzo, con la stessa tessitura dell'opera mista di varia natura<sup>17</sup>. Purtroppo non si conservano degli elevati sufficienti per cogliere l'eventuale sviluppo delle catene verticali della parete intera e la presenza di eventuali blocchi posti in orizzontale.

<sup>15</sup> Si veda un esempio di carta tematica, relativa alle tecniche costruttive dell'*Insula I*, curata da chi scrive e L. Vecchio, per l'analisi tipologica, e cartografata da LA TORRE C. 2003, tav. XXXIII.

<sup>16</sup> ADAM 1988, pp. 131-132. Cfr. il lavoro di PETERSE 1999 su Pompei, in cui si discutono gli aspetti tipologici locali (pp. 36-41) e quelli cronologici (pp. 56-63). Esempi per l'età tardo antica sono documentati anche in unità domestiche della Grecia, cfr. BONINI 2006, p. 166.

<sup>17</sup> LA TORRE C. 2003, p. 154; CICALA 2006, p. 257 (tav. V, 2 per l'Unità I.3).



Fig. 7. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Particolare dell'ambiente 4.

## 2. *L'organizzazione dello spazio*

La composizione planimetrica dell'unità domestica sembra rispondere ad esigenze diverse, legate da una parte alle dimensioni e alla forma del lotto, nell'ambito della suddivisione dell'isolato, e dall'altra alla destinazione funzionale. Questi aspetti trovano piena rispondenza nell'organizzazione complessiva dello spazio, sia per la distribuzione delle aree funzionali della casa, sia per il sistema di circolazione e di rapporto con l'esterno.

### 2.1. *Gli spazi di circolazione*

La disposizione delle porte di comunicazione interna ed esterna si mostra molto coerente con la morfologia dell'edificio. I due settori comunicano in maniera autonoma e separata con l'esterno, in base alla loro dislocazione e ai diversi momenti di vita dell'edificio.

Nella Fase 2 il settore sud-occidentale presenta un'ampia porta, che si apre sul portico esterno, in posizione decentrata, sul lato N/E della parete perimetrale (fig. 4). Nella Fase 3a, con l'acquisizione dello stesso portico antistante, l'ingresso si sposta ai limiti esterni di questo spazio, lungo Via delle Terme, in perfetta corri-



Fig. 8. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Particolare dell'ingresso all'ambiente 3.

spondenza dell'ingresso della Fase 2, e viene scandito da un gradino, riferibile ad un frammento di soglia reimpiegato (fig. 8). Durante la Fase 3b, come si è accennato, l'ingresso sembrerebbe spostato all'imboccatura del corridoio 7, che risultava aperto sulla Via delle Terme fin dalla Fase 2 (fig. 5). La pianta d'archivio presenta una serie di gradini, di cui purtroppo non si conserva alcuna traccia, segno che la quota del calpestio era stata modificata<sup>18</sup>.

Il sistema di comunicazione con l'esterno, nel settore nord-orientale, si presenta più articolato, anche per la sua posizione angolare, tra due assi stradali, che determina la realizzazione di ben tre ingressi (Fase 2). Su Via delle Terme la porta appare centrata nella parete N/E dell'ambiente 11, inquadrata da una soglia di reimpiego, con battenti aperti verso l'interno (fig. 9). Gli altri due ingressi si dislocano lungo Via di Porta Marina Sud, in corrispondenza degli ambienti 10 e 8 (fig. 4). Nel primo caso la porta, segnata da una soglia in arenaria, appare leggermente decentrata, verso N/E; nel secondo caso l'ingresso è ancora più de-

<sup>18</sup> Non vi sono elementi nella planimetria che consentano di riconoscere l'andamento dei gradini, in assenza di quote. Sembra comunque più probabile che i gradini dovevano servire un piano di calpestio leggermente rialzato.



Fig. 9. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Particolare dell'ingresso all'ambiente 11.

centrato, nell'angolo S, ed è sistemato con una soglia (fig. 10). Non è possibile stabilire se il vano 8 fosse originariamente accessibile dall'esterno, prima dell'intervento di sistemazione corrispondente all'attuale fase a vista. Molto particolare resta, comunque, il forte decentramento della porta, nell'angolo dell'ambiente.

Nella Fase 3 l'unità acquisisce oltre al portico N/E, anche il marciapiede lungo Via di Porta Marina Sud. Si registra un ingresso sul lato S/O dell'originario portico, presso l'ambiente 13, ampio quanto la larghezza del vano e segnato da una soglia di reimpiego (Fase 3a; fig. 4). Questa variazione modifica leggermente il rapporto con la strada, meno diretto anche rispetto al settore sud-occidentale, dove l'apertura nel portico è allineata a quella precedente. Nella Fase 3b si registra uno spostamento dell'accesso sul lato N/E, quasi all'incrocio stradale (fig. 5). La porta è servita da alcuni gradini e la sua collocazione sul lato opposto a quello del portico può costituire un ulteriore elemento a favore della suddivisione in due unità domestiche distinte; la pianta d'archivio, infatti, non documenta l'ingresso dal portico della Fase 3a.

Il rapporto con la viabilità, dunque, viene gradualmente ad attenuarsi, a partire dalla Fase 3a, attraverso la creazione di ambienti che mediano questa relazione. Mentre nel settore sud-occidentale questo processo è meno efficace, per la perfetta coincidenza degli accessi delle due fasi, nel settore nord-orientale il decentramento sul lato breve dell'ambiente 13, chiude completamente la perce-



Fig. 10. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Ambiente 8.

zione visiva e la comunicazione più immediata con l'esterno, considerato il corrispettivo aumento degli spazi di circolazione interna.

Nella Fase 3b, con la costruzione di una nuova apertura sul lato N/E, invece, si assiste alla chiusura del varco nell'ambiente 13 e alla trasformazione funzionale delle due porte di accesso su via di Porta Marina Sud, che diventano porte di comunicazione interna (fig. 5). Questa modifica molto marcata, delle volumetrie e soprattutto del rapporto con l'esterno, potrebbe indicare anche una sostanziale variazione funzionale dell'edificio. La perdita dei tre ingressi e del rapporto accentuato con la viabilità, potrebbe suggerire il passaggio da una dimensione commerciale ad una esclusivamente residenziale.

Per quanto riguarda le porte di comunicazione interna, il settore S/O non presenta particolari accorgimenti (fig. 11). Nel caso degli ambienti 4 e 5 si registra un forte decentramento sui lati N/E.

Nel settore nord-orientale il sistema di comunicazione presenta uno snodo importante nell'ambiente 10, caratterizzato da una porta nel lato N/E, in relazione con l'ambiente 11, ed una in quello S/O, per accedere all'ambiente 8 (fig. 12). La realizzazione della porta sul lato N/E appartiene ad un intervento costruttivo secondario, che trasforma lo stesso vano 10 da semplice corridoio a vero e proprio ambiente, restringendone il varco; questo intervento dovrebbe essere riferito al



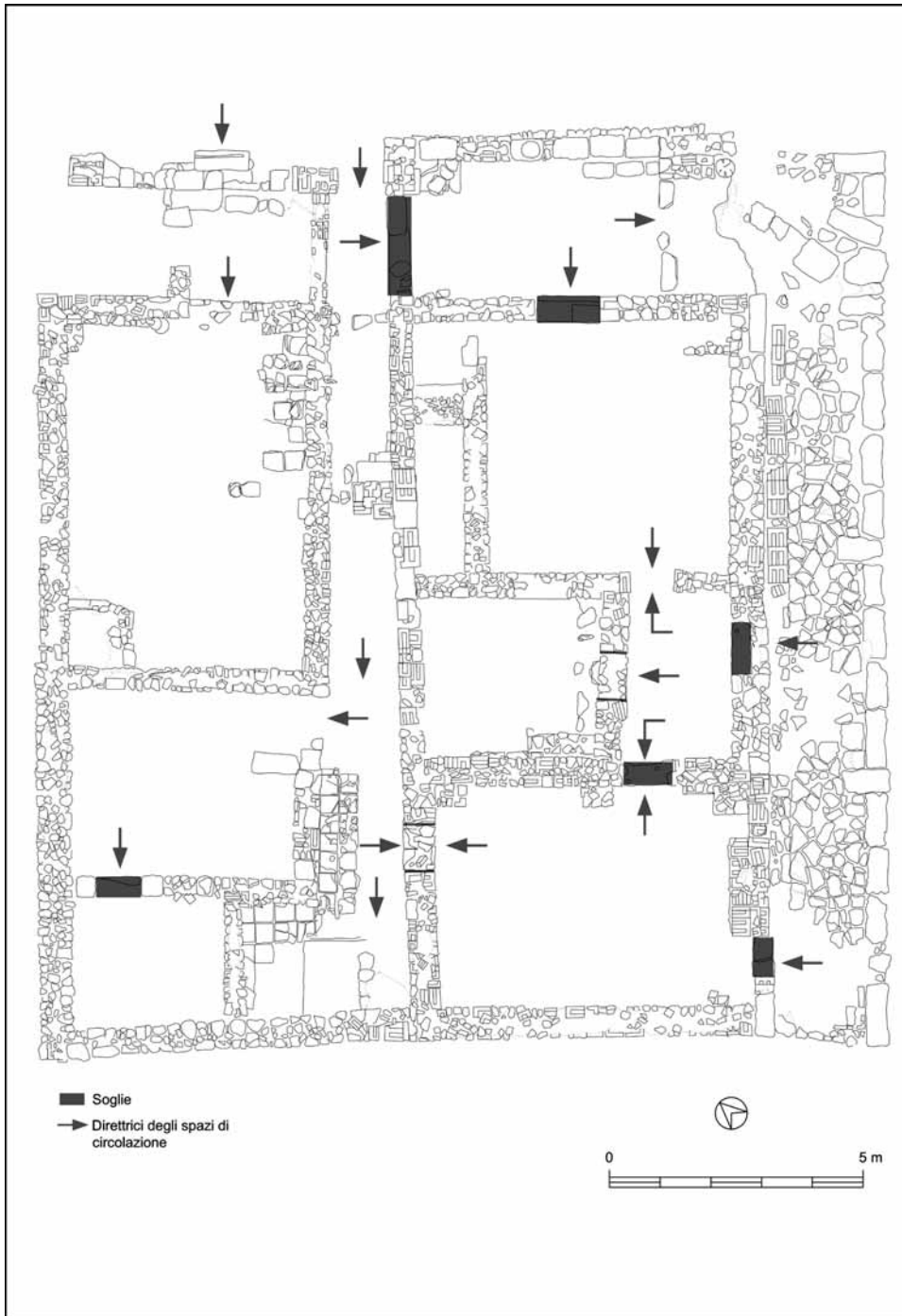


Fig. 11. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Planimetria con gli spazi di circolazione.



Fig. 12. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Particolare degli ambienti 10 e 9.

momento della riorganizzazione dell'ambiente 8, come indica anche la coincidenza delle dimensioni e della posizione delle porte sui lati N/E e S/O del vano 10.

Di particolare importanza è la porta che si apre nella parete S/O dell'ambiente ed immette nello spazio scoperto (ambiente 6), consentendo la comunicazione diretta tra i due settori.

Sulla base della dislocazione delle porte, gli spazi di circolazione si snodano preferibilmente in direzione S/O-N/E, attraverso direttrici lineari, che rispondono alla suddivisione dell'unità (fig. 11).

Una prima direttrice lineare, nel settore sud-occidentale, inquadra l'accesso dalla strada e si sviluppa nell'ambiente 3. L'unica variante a questo percorso è costituita dalla possibilità di accedere a S/O nel piccolo ambiente 2. Parallela a questa direttrice è quella che attraversa il corridoio 7, molto stretto e allungato, che enfatizza la linearità, fino all'ambiente 6, con una variante costituita dalla percorrenza gerarchizzata tra ambiente 4 e 5.

Nel settore nord-orientale si riconosce uno schema di base simile, con l'ingresso dall'ambiente 11, che viene integrato da altre possibili direttrici, generate dalla presenza dei due ingressi da Via di Porta Marina Sud, negli ambienti 10 e 8. In particolare l'ambiente 10 costituisce, come si è detto, uno snodo importante nella mobilità interna, in quanto consente lo spostamento verso i vani 11, a N/E, e 8 a S/O, dislocati sui lati opposti dell'unità.

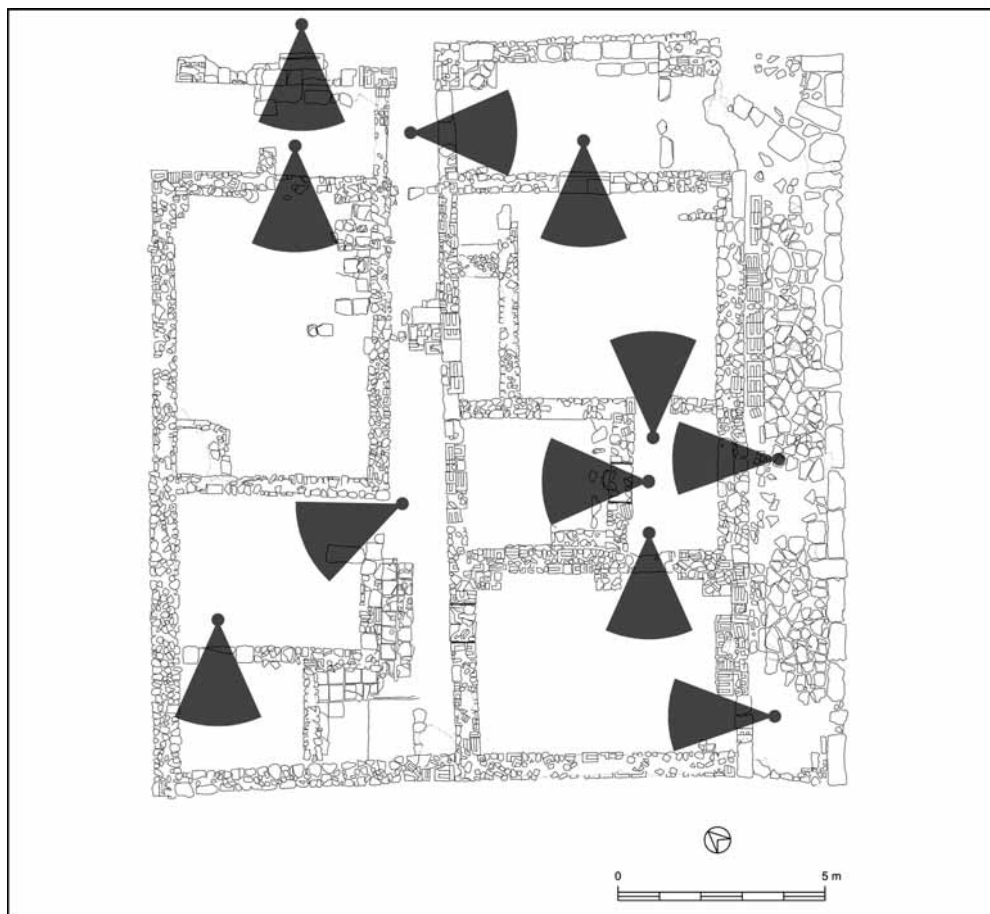


Fig. 13. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Planimetria con gli schemi di percezione visiva.

Questo sistema di circolazione, naturalmente, trova risposdenze anche negli schemi di percezione visiva, che evidenziano alcune aree di maggiore visibilità, per la sovrapposizione delle porte di comunicazione (ambienti 2-3) o per la presenza di aperture su pareti contigue (ambienti 8, 10) ed altre in cui il decentramento dei varchi garantisce una migliore riservatezza (ambienti 4-5, 13-11) (fig. 13). È chiaro che, rispetto ad un edificio a solo uso abitativo, la percezione visiva dell'unità I.2 è inevitabilmente influenzata dalle necessità di carattere funzionale. La *taberna*, infatti, come è stato osservato, per il suo stesso carattere pubblico, rappresenta un ambiente concettualmente 'aperto'<sup>19</sup>, in cui il rapporto esterno-interno deve essere quanto mai immediato.

<sup>19</sup> WALLACE-HADRILL 1996, p. 14.

Sul piano costruttivo le porte, nelle diverse fasi, non presentano particolari sistemazioni. Si conservano in alcuni casi le soglie di arenaria, prevalentemente di reimpiego e adattate all'edificio. Le dimensioni sono piuttosto variabili, anche perché derivano da interventi costruttivi diversi: si passa da un minimo di 0.86 m di larghezza, per la porta del lato N/E dell'ambiente 10 (fig. 12), fino ad un massimo di 1.97 m di larghezza per la porta dell'ambiente 13 (fig. 8).

## 2.2. *Struttura e funzione degli spazi*

Il modello spaziale dell'unità domestica in esame appare gerarchizzato, come evidenzia, innanzitutto, la distribuzione, piuttosto peculiare, degli ambienti nel lotto. La struttura, presentandosi suddivisa in due settori uguali e paralleli, distinti in senso S/O-N/E, si snoda su uno sviluppo sequenziale dello spazio. Nel settore sud-occidentale, la scansione paratattica dell'unità viene ulteriormente accentuata, dalla presenza di due zone indipendenti, anche se allineate, costituite dal blocco degli ambienti 1-3 e dal blocco degli ambienti 4-7, non comunicanti. Nel settore nord-orientale, invece, la scansione avviene per fasce parallele di ambienti, in un'organizzazione complessiva più omogenea.

Questo sistema gerarchizzato dello spazio vede una particolare enfasi dei settori legati alla viabilità, su cui gravitano gli ambienti di maggiori dimensioni, soprattutto nella Fase 2, con una superficie utile che va da un minimo di 26.50 m<sup>2</sup> (ambiente 8) ad un massimo di 31.25 m<sup>2</sup> (ambiente 11). Il peso quantitativo di questi ambienti appare chiaro soprattutto nel settore nord-orientale, dove i vani di maggiori dimensioni occupano i due lati opposti, con una fascia intermedia costituita dagli ambienti 9 e 10.

Le aree scoperte giocano un ruolo assolutamente secondario e sono presenti solo nel settore sud-occidentale, almeno nella Fase 2. L'ambiente 6, infatti, poteva essere in origine molto più ampio, ma nella sua ultima formulazione ricopre solo 12.64 m<sup>2</sup> rispetto a tutto il resto del settore, costituito da circa 100 m<sup>2</sup>.

In termini di illuminazione ed aerazione, potevano beneficiare di questo spazio scoperto, con una porta di comunicazione diretta, solo i vani 4 ed 8. Gli ambienti 3 e 11, invece, con l'acquisizione del portico tendono a perdere di luminosità, soprattutto il secondo, per effetto dell'ingresso decentrato attraverso l'ambiente 13.

La destinazione d'uso dell'edificio influenza e determina la composizione degli spazi, così strutturati. La funzione primaria di carattere commerciale, infatti, emerge con chiarezza in entrambi i settori. Al rapporto con la viabilità, che diventa il polo attrattivo di tutto l'edificio, si è già fatto cenno, così come al sistema di comunicazione con l'esterno. Oltre a questi aspetti, va sottolineata la presenza di qualche elemento architettonico che caratterizza alcuni ambienti. Nel vano 11, in particolare, tutto il lato N/O è occupato da una vasca, posta a circa un metro dal piano di calpestio, di forma rettangolare allungata, realizzata con materiali di reimpiego (fig. 14). Allo stesso modo nell'ambiente 8 sono presenti, nell'angolo O, i resti di una piccola struttura quadrangolare, che potrebbe essere ugualmente una vasca o una base.

Sul piano interpretativo gli ambienti principali di entrambi i settori, 3, 11, 8, ma anche 10, sembrano destinati ad attività commerciali, che richiedevano un buon grado di accessibilità e fruibilità dall'esterno.



Fig. 14. Velia. Quartiere meridionale. Unità I.2. Particolare del lato N/O dell'ambiente 11.

Per quanto riguarda altri tipi di funzione, gli ambienti 4 e 5, del settore sud-occidentale, si collocano invece in una zona molto più interna e riservata, e potrebbero costituire un'area residenziale, per il proprietario o l'affittuario della *taberna*. Questi due vani, peraltro, gravitano nell'unica area scoperta del lotto I.2.

Nel settore nord-orientale, invece, l'ambiente 9 presenta un grado di riservatezza piuttosto basso, sia per la posizione della porta di accesso quasi coincidente con quella dell'ambiente 10, che comunica con l'esterno, sia per la sua collocazione al centro di due aree a specifica funzione commerciale (ambienti 11 e 8). Potrebbe trattarsi, dunque, di un vano residenziale per il *tabernarius* o di un piccolo deposito interno, più che di un vero e proprio retrobottega, visto che non comunica direttamente con gli ambienti destinati alle attività commerciali o artigianali. In questa valutazione, tuttavia, bisognerà tenere conto anche dell'articolazione dell'ambiente 8, riferibile ad un intervento secondario. Non è possibile valutare, infatti, se questo vano fosse stato in origine un retrobottega, successivamente trasformato in bottega e aperta sulla Via di Porta Marina Sud.

Più generica è l'interpretazione dei vani 1-2 e 12-13, derivati, in entrambi i settori, dalla chiusura del portico su Via delle Terme. Questi ambienti avevano creato una zona di transito coperta, verso i vani più grandi destinati a fini commerciali e potevano, in questo modo, rientrare nella sfera delle attività economiche dell'edificio.

Il dibattito sul rapporto tra spazio commerciale e residenziale nell'edilizia privata romana appare estremamente ricco di contributi e di modelli di lettura, basati soprattutto su grandi contesti di riferimento, come Ostia o le città vesuviane, per l'ampiezza dei campioni disponibili e la possibilità di riconoscere i legami con gli ambiti architettonici ed urbanistici<sup>20</sup>. Lo studio di questa peculiare categoria di edifici ha offerto, nel corso del tempo, diverse proposte soprattutto di carattere tipologico, a partire, per il Novecento, da quella elaborata dalla Girri sulle strutture di Ostia<sup>21</sup>. Le ipotesi di classificazione si sono basate sulla lettura dei caratteri planimetrici, registrando anche tutte le relazioni tra ambienti con chiari caratteri commerciali ed ambienti, invece, di tipo residenziale, destinati al *tabernarius* ed alla sua famiglia. In questo modo sono emerse realtà architettoniche differenziate, contraddistinte da diversi gradi di complessità, passando dal singolo ambiente commerciale, aperto sulla strada, ad organizzazioni più complesse, con l'ambiente dotato di *pergula*, l'ambiente dotato di retrobottega, con o senza *pergula*, fino ad insiemi più articolati come la *shop-house*, costituita da un'area residenziale accentuata, con più ambienti dislocati alle spalle di quello commerciale.

Queste diverse composizioni planimetriche, che costituiscono dei modelli variamente interpretati nei diversi contesti locali, interagiscono con complessi architettonici ed urbanistici differenziati, che vanno dalle *insulae* a carattere residenziale agli edifici pubblici. Anche in questo caso le relazioni che lo spazio commerciale tesse con quello puramente residenziale varia a seconda del profilo della stessa *taberna*, la quale può essere legata alla casa del proprietario, attraverso vani di comunicazione, o può essere autonoma, anche con uno spazio residenziale pertinente (retrobottega, *pergula*, etc.).

In questo quadro, estremamente schematizzato, l'organizzazione dello spazio dell'unità velina rientra nell'elaborazione di modelli in grado di integrare, in maniera molto accentuata, spazio commerciale e residenziale. Nel settore S/O, infatti, si riconosce un *trend* di base, costituito dalla gerarchizzazione dello spazio commerciale, rispetto a quello presumibilmente residenziale (ambienti 4, 5). Quest'ultima parte, tuttavia, sembra conservare una percentuale comunque molto significativa, pari a 36.34 m<sup>2</sup>, compresa la ristretta area scoperta, rispetto all'ambiente 3 che si attesta sui 30.91 m<sup>2</sup>; questo rapporto tende a crescere leggermente a favore dello spazio commerciale con l'ampliamento alla zona del portico, raggiungendo i 41.31 m<sup>2</sup>.

Nel settore nord-orientale, invece, la differenziazione tra gli spazi residenziali e commerciali appare meno marcata, sulla base dei dati planimetrici. L'unico am-

<sup>20</sup> Nell'ampia ed articolata bibliografia su queste problematiche, si rimanda solo ad alcuni studi di riferimento per le città vesuviane, che hanno anche offerto delle proposte di analisi tipologica, come PACKER 1978, HOFFMANN 1979, GASSNER 1986, LA TORRE G.F. 1988 (con altri riferimenti bibliografici, anche alla letteratura di taglio antichistico, tradizionalmente attenta a questi aspetti della vita quotidiana), PIRSON 1999, MONTEIX-PERIS BULIGHIN 2006, PROTO 2006, KASTENMEIER 2007, pp. 29-31. Si veda di seguito, invece, il problema del rapporto con le 'case atipiche'.

<sup>21</sup> GIRRI 1956, pp. 6-7. Successivamente si veda PACKER 1971, pp. 6-19, che inserisce la presenza di botteghe tra i criteri tipologici definiti per gli isolati ostiensi e PAVOLINI 1991, pp. 110-113. Per le fasi medio e tardo imperiali cfr. PAVOLINI 1986. Più in generale si rimanda al recente contributo sul 'paesaggio commerciale' di Ostia di DELAINE 2005, in particolare alle pp. 32-36 sulla distribuzione delle *tabernae*, in termini di visibilità e accessibilità, rispetto al tessuto urbano.

biente compatibile con una funzione non strettamente commerciale potrebbe essere il 9, ma anche escludendo questo vano, la percentuale dello spazio destinato alle attività economiche è molto alta, raggiungendo i 63.96 m<sup>2</sup>, sul totale dei circa 100 m<sup>2</sup> disponibili nella Fase 2, e gli 80.48 m<sup>2</sup> nella Fase 3a, con l'aggiunta dell'area del portico.

Nel momento in cui i due settori possono essere stati pertinenti ad un'unica cellula familiare, la vocazione commerciale dell'edificio raggiunge percentuali molto alte, pari ai 121.79 m<sup>2</sup> di superficie utile, almeno per la parte a livello della strada. Anche quest'ultimo aspetto rappresenta un importante elemento di riflessione, non potendo escludere *a priori* l'esistenza di un piano superiore o di una *pergula*, raggiungibili attraverso scale in muratura o in legno, appoggiate talvolta su piccole basi in pietra. Nell'unità I.2 non si riconoscono attacchi di scale in muratura, mentre una struttura piuttosto lacunosa, nell'angolo O dell'ambiente 11, potrebbe riferirsi alla base per una scala in legno, ma con molti dubbi; un altro indizio della presenza di un piano superiore potrebbe essere rappresentato da alcuni pilastri addossati alle pareti perimetrali all'interno dell'ambiente 8, forse riferibili ad un intervento di consolidamento statico (fig. 10). La presenza di un piano superiore, nell'ambito dell'*Insula I*, sembra confermata, invece, per l'attigua unità I.3, dove si conserva una parte della scala di accesso<sup>22</sup>.

Dunque, valutando l'organizzazione dell'unità velina, si riscontra una leggera differenziazione tra i due settori, in termini di relazioni spaziali e funzionali. Il settore sud-occidentale, nella parte a livello della strada, esprime meglio il rapporto tra spazio commerciale e abitativo, richiamandosi non tanto allo schema 'bottega-retrobottega', quanto piuttosto a quelli che prevedono, alle spalle di un ambiente commerciale, lo sviluppo di una parte residenziale su più ambienti distinti. Sul piano concettuale, più che strettamente morfologico, il modulo meglio compatibile è, infatti, quello della *shop-house*, individuata dall'Hoffman a Pompei, contraddistinta proprio dalla presenza, nella parte posteriore, di più vani residenziali, da due a quattro, e talvolta di un cortile interno<sup>23</sup>. Questo tipo di edificio, in cui si fondano le due diverse esigenze, sembra trovare esemplificazioni anche nel mondo tardoellenistico del Mediterraneo orientale. A Delo, infatti, sono stati analizzati degli edifici definiti «mixed-complexes» per la presenza della bottega e di ambienti residenziali planimetricamente differenziati<sup>24</sup>, distinti dai «*taberna-complexes*», costituiti da blocchi di sole *tabernae* prive di ambienti di soggiorno<sup>25</sup>.

Naturalmente, nell'esempio velino la parte residenziale non si estende in maniera ampia, considerate anche le limitate dimensioni del lotto. Tuttavia appare evidente la subordinazione dello spazio residenziale e scoperto a quello commerciale, che avviene, peraltro, attraverso accessi e direttrici di spostamento del tutto indipendenti. Questa configurazione, dunque, pone il settore sud-occidentale del-

<sup>22</sup> CICALA 2006, p. 257.

<sup>23</sup> HOFFMANN 1979, p. 113; si veda anche PACKER 1975, p. 141.

<sup>24</sup> TRÜMPER 2005, pp. 126-128. In generale sugli ambienti commerciali nelle città greche cfr. la sintesi di HELLMANN 2010, pp. 123-127.

<sup>25</sup> TRÜMPER 2003, pp. 135-136. Si vedano, in tal senso, i «*Tabernenkomplexe*» di PIRSON 1999, pp. 159-160.

l'unità velina in un quadro tipologico molto diverso da quello delle file di *tabernae*, monocellulari o bicellulari, disposte sulla fronte o sui lati lunghi degli isolati, oppure in connessione con edifici o aree di carattere pubblico. Nella strutturazione dello spazio, inoltre, l'edificio velino si discosta anche dalle elaborazioni che vengono definite come «casa-bottega»<sup>26</sup>, in cui l'elemento caratterizzante è costituito soprattutto dalla sovrapposizione dello spazio residenziale a quello commerciale, attraverso il sistema della *pergula*.

Il settore nord-orientale, invece, mostra un'interessante moltiplicazione degli ambienti destinati al commercio, che occupano la quasi totalità della superficie, rispetto alla più comune immagine della bottega monocellulare. Anche in questo caso non sembra trattarsi di un complesso di *tabernae*, quanto piuttosto di una *taberna* a più ambienti di carattere commerciale, legati da spazi di circolazione e da una forte coerenza planimetrica.

### 3. Un esempio di spazio commerciale velino

L'unità in esame rappresenta un'area ad alto livello di specializzazione, nell'ambito dell'*Insula* I contraddistinta da una prevalente natura residenziale. Questa forte caratterizzazione funzionale della parte N/E dell'*Insula* I va inquadrata, come si è accennato, anche nella sua dislocazione all'incrocio di importanti arterie urbane, come Via di Porta Rosa, Via delle Terme, Via di Porta Marina Sud (fig. 1); questo isolato, peraltro, è in assoluto il primo che si incontra entrando in città da Porta Marina Sud.

La documentazione di strutture a carattere commerciale, per Velia, al momento non è certamente ampia. Nell'ambito della stessa *Insula* I, l'Unità I.3, posta immediatamente a S/O di quella in esame, presenta l'ambiente 19, aperto lungo Via di Porta Marina Sud, che potrebbe essere interpretato come una *taberna* (fig. 2). Peraltro, nell'ultima fase a vista, risulta in comunicazione con l'unità abitativa, attraverso una porta sul lato nord-occidentale. L'ambiente 19, a pianta rettangolare (8.05x5.12 m; superficie utile di 41.21 m<sup>2</sup>), con una porta di accesso dalla strada al centro della parete S/E, è collocato accanto al corridoio di accesso della prima fase dell'abitazione I.3<sup>27</sup> e poteva essere dotato di un piano superiore, come tutta la casa. All'interno del vano non si riconosce alcuna sistemazione peculiare, al di là dei resti del pavimento in mattoni velini di reimpiego, utile ad interpretare il tipo di attività svolta.

Nell'attigua *Insula* II, il noto complesso a carattere pubblico, si segnala la presenza di alcuni ambienti, sulla fronte dell'edificio, interpretati come *tabernae*<sup>28</sup>. Si tratta di quattro vani, a pianta rettangolare (in media 4.30x3.50 m), allineati a

<sup>26</sup> MASTROBATTISTA 2009, pp. 513-515, in cui si sottolinea anche la possibilità di «abitazioni con piante atipiche» contraddistinte da più ambienti alle spalle della bottega. In alcuni casi l'indifferenziazione molto accentuata dello spazio può lasciare aperte le ipotesi interpretative, soprattutto per il 'retrobottega', che poteva anche assolvere ad esigenze di soggiorno della cellula familiare del *tabernarius*.

<sup>27</sup> CICALA 2006, pp. 258-259.

<sup>28</sup> FABBRI-TROTTA 1989, pp. 37-40, 42-43. In generale sul complesso si veda anche KRINZINGER 1994, pp. 42-43; per gli aspetti interpretativi si veda l'inquadramento di GRECO 2004.



coppie ai lati della scala di accesso al complesso, che non presentano ulteriori articolazioni significative per chiarirne le attività commerciali. Anche queste *tabernae*, come l'Unità I.2, si aprono su Via delle Terme, ma appaiono in connessione con un edificio pubblico e presentano un'articolazione planimetrica ed un rapporto con l'isolato molto aderente alle tipologie più diffuse. Il profilo di queste *tabernae*, infatti, si differenzia da quello dell'Unità I.2, in quanto, pur delineandosi una concentrazione di ambienti commerciali, ciascuno resta indipendente dall'altro e nessuno comunica con l'edificio pubblico, mentre non è evidente la connessione con l'eventuale spazio abitativo del *tabernarius*<sup>29</sup>.

Anche la possibile *taberna* dell'Unità I.3 (ambiente 19) si differenzia in quanto si configura come parte integrante della grande casa con cui è in comunicazione, almeno nell'ultima fase a vista delle strutture; il vano ricopre una percentuale bassissima, in termini di spazio, rispetto allo sviluppo di tutta l'unità abitativa e doveva costituire probabilmente un'attività commerciale legata al proprietario della stessa unità.

Sul piano interpretativo per l'Unità I.2 non sussistono molti elementi per definire, in maniera specifica, il tipo di attività commerciale o artigianale che vi si svolgeva. Questo è un problema molto ricorrente anche per contesti come quelli vesuviani, in cui spesso la *taberna* resta 'anonima' sul piano funzionale<sup>30</sup>. La presenza di una vasca, nell'ambiente 11, potrebbe orientare per la vendita di prodotti alimentari o di consumo quotidiano, ma naturalmente non vi sono dati sufficienti. Purtroppo, da un lato la perdita dei contesti di scavo, dall'altro l'originaria continuità d'uso dell'edificio, rendono difficile avanzare ipotesi più analitiche.

Ugualmente complesso è il problema del riconoscimento del profilo del proprietario o dell'affittuario dell'unità velina. Il dibattito su questi temi appare molto animato, anche se spesso, in mancanza di indicatori specifici, l'individuazione dello *status* sociale è stata legata al rapporto 'dimensionale' degli edifici<sup>31</sup>. Negli ultimi decenni l'interesse per lo spazio domestico delle fasce sociali 'medio-basse' è andato crescendo intorno al concetto di 'casa atipica', cioè non rispondente ai modelli prevalenti e standardizzati<sup>32</sup>. L'attenzione si è rivolta a quelle unità di dimensioni più contenute, talvolta prive di quegli elementi caratterizzanti l'archi-

<sup>29</sup> Non vi sono elementi per ipotizzare la presenza di una *pergula*, considerata anche l'articolazione della fronte del complesso pubblico dell'*Insula* II.

<sup>30</sup> LA TORRE G.F. 1988, pp. 78 e 81; in base al censimento degli anni Ottanta del Novecento, sarebbero 614 le *tabernae* pompeiane che non è possibile ricondurre a specifiche attività. Nella sola *Regio* I, ad esempio, il 39% degli ambienti commerciali risulta di destinazione incerta, PROTO 2006, p. 17.

<sup>31</sup> Si veda, ad esempio, l'associazione delle tipologie delle case e delle strutture commerciali ai vari livelli sociali proposta da MAIURI 1958, il cui modello di lettura è stato rimesso in discussione da WALLACE-HADRILL 1994, pp. 121-127. Gli aspetti metodologici e ideologici alla base delle proposte interpretative del Maiuri, sul rapporto tra architettura residenziale e commerciale in termini sociali, sono stati analizzati da MONTEIX 2004. Sulla necessità di indagare i contenuti relazionali e simbolici del rapporto tra abitanti ed abitazioni, si vedano le osservazioni di WALLACE-HADRILL 2001, pp. 115-116.

<sup>32</sup> Cfr. il recente contributo di HELG 2005, con una sintesi della problematica. Per queste tipologie cfr. anche LA TORRE G.F. 1988, p. 88 e nota 136 che inserisce nello stesso gruppo, formato da 273 esemplari, le *shop-houses*.

tettura domestica d'*élite*<sup>33</sup>, attribuite alle fasce medio-basse del complesso tessuto sociale di Pompei, proprio sulla base dell'organizzazione planimetrica, come quella, ad esempio, delle case cd. a schiera<sup>34</sup>. In questo processo di stratificazione sociale dell'architettura privata, le *tabernae*, come è noto, sulla base della loro conduzione, sono state ascritte alla gestione di schiavi o liberti, oppure a famiglie affittuarie, leggendo questo diverso regime anche nel rapporto planimetrico tra ambiente commerciale e *domus* o *insula*<sup>35</sup>.

Se, dunque, le *tabernae* monocellulari, con *pergula*, sono state generalmente riferite alle classi sociali più basse<sup>36</sup>, quelle dotate di più ambienti, con una differenziazione minima tra spazi residenziali e commerciali, sono state associate, in alcuni casi, alla «upper middle class», una fascia media più agiata economicamente<sup>37</sup>; la *shop-house* si collocherebbe tra i modelli di abitazioni di media entità e «l'habitat minimo costituito dalla *pergula*»<sup>38</sup>.

Al di là di queste scansioni, che restano comunque problematiche<sup>39</sup>, nel caso di Velia i dati sulla società e la sua eventuale strutturazione sono ancora tutti da individuare e studiare, considerando anche la mancanza, al momento, di altri edifici commerciali di questo tipo nella città. Appare chiaro, almeno nell'articolazione planimetrica, che l'isolato I presenta una lottizzazione differenziata, con due nuclei a pianta rettangolare (I.1 e I.2), ciascuno di circa 203 m<sup>2</sup>, rispetto a tutto il resto della superficie occupata da due unità di grandi dimensioni (I.3 e I.4), che, accorpandosi nel corso del tempo, definiscono un'abitazione di almeno 1600 m<sup>2</sup> (fig. 2). Questi fenomeni di coesistenza nello stesso isolato di unità di dimensioni e profilo molto differente sono ben noti nei contesti vesuviani e sono stati interpretati come uno degli aspetti della stratificazione sociale e delle dinamiche di accrescimento del tessuto urbano<sup>40</sup>. Per Velia, restando ancora incerto l'assetto della società nel periodo romano, vanno sottolineati soprattutto alcuni fenomeni di accorpamento di unità domestiche attigue, che andranno discussi, in un'analisi

<sup>33</sup> HELG 2005, p. 147 che richiama l'attenzione anche sulle variabili che derivano da quei processi di riorganizzazione degli edifici, legati alle vicende economiche individuali o sociali, che si sviluppano per accrescimento o sottrazione di strutture abitative contigue.

<sup>34</sup> HOFFMANN 1979, pp. 111-113 propone questo modello, successivamente ridiscusso da NAPPO 1993-1994 e NAPPO 1997, che sembra legare queste tipologie edilizie semplicemente ad un fenomeno di grande richiesta di case, dovuto all'arrivo a Pompei di nuovi abitanti dopo la fine della II Guerra punica (pp.117-120). Si veda anche MIELE 1989 e PESANDO 1997, pp. 211-213. Sull'edilizia domestica attribuita a livelli sociali medi e bassi a Pompei ed Ercolano cfr. anche PACKER 1975, uno dei primi contributi in questo senso.

<sup>35</sup> Sugli aspetti sociali dello spazio commerciale e artigianale nei centri vesuviani cfr. WALLACE-HADRILL 1994, pp. 118-131 e PIRSON 1999, pp. 165-173. Per il problema della conduzione degli ambienti, tra proprietari ed affittuari, si veda PIRSON 1997. Sui riflessi della proprietà nell'articolazione planimetrica, cfr., tra gli altri, MASTROBATTISTA 2009, p. 511.

<sup>36</sup> Cfr., ad esempio, LA TORRE G.F. 1988, p. 88; DE ALBENTIS 1990, p. 168; PAVOLINI 1991, p. 110; ZANKER 1993, p. 50.

<sup>37</sup> PACKER 1971, p. 8.

<sup>38</sup> HOFFMANN 1979, p. 113.

<sup>39</sup> Si vedano le riflessioni di WALLACE-HADRILL 1994, pp. 123-131.

<sup>40</sup> Cfr. tra gli altri HOFFMANN 1979, p. 111; MIELE 1989, p. 167.

più ampia, come una eventuale traccia dell'ascesa economica di famiglie o di *élites* locali<sup>41</sup>.

Nell'isolato I di Velia, dunque, esiste un'evidente differenza di superficie, riconducibile a proprietà di diversa consistenza, che tuttavia non sono subordinate a livello planimetrico. L'unità I.2, infatti, resta sempre perfettamente distinta dalle altre abitazioni attigue, compresa la grande residenza I.3-4.

Al momento non è chiaro se l'unità in esame sia stata sempre, fin dall'impianto, una struttura commerciale. Resta particolare la suddivisione in due settori che potrebbe aver alterato completamente l'originario assetto, mostrando anche la difficoltà di riadattare un lotto quadrato alle esigenze di uno o due esercizi commerciali. Nella formulazione a vista, tuttavia, appare molto forte la conservazione del legame con lo spazio residenziale, soprattutto nel modo di concepire la planimetria del settore N/E, che resta, comunque, molto peculiare per un edificio destinato alle attività di vendita o artigianale.

La morfologia e l'organizzazione dell'Unità I.2, dunque, consentono di osservare da un altro punto di vista la circolazione a Velia dei modelli dell'architettura romana, che si è tentato di discutere, in altra sede, anche per l'attigua casa I.3<sup>42</sup>. Se le *tabernae* del complesso pubblico dell'*Insula* II riproducono fedelmente le tipologie monocellulari, disposte a schiera sui lati degli edifici<sup>43</sup>, mentre quella dell'Unità I.3 potrebbe rappresentare un esempio di ambiente commerciale connesso ad una grande *domus*, l'unità in esame non si riferisce a modelli standardizzati, ma rientra invece in quelle elaborazioni finalizzate all'organizzazione di spazi funzionalmente diversi, cioè residenziali e commerciali. Queste sperimentazioni trovano negli stessi grandi contesti di riferimento, come quelli vesuviani, applicazioni e soluzioni planimetriche differenziate, dovute alla disponibilità degli spazi, alle vicende degli edifici, talvolta modulati per 'sottrazione' da unità più grandi, o da trasformazioni solo di alcuni settori<sup>44</sup>, in stretta relazione ai fenomeni sociali ed economici che interessano il tessuto cittadino nel corso del tempo.

Nell'ultima fase (3b) documentabile del complesso, l'unità sembra cambiare definitivamente profilo, trasformandosi in una struttura solo residenziale, nell'ambito di una città bassa che presenta una continua ed intensa attività edilizia fino al VI sec. d.C.<sup>45</sup> Non è possibile, allo stato attuale, definire la cronologia di questo

<sup>41</sup> Il fenomeno dell'accorpamento di più unità domestiche veline è noto, nella fase della prima età imperiale, oltre che nell'*Insula* I, anche nell'isolato A.I della città bassa (CICALA 2006, p. 239) e nel complesso della Casa degli Affreschi, nel Quartiere occidentale (CICALA ET ALII 2003, p. 181; FIAMMENGHI 2006, p. 560). Su questi problemi, anche di carattere tipologico, relativamente alle case a doppio atrio, si veda la recente analisi delle unità A e B dell'isolato In n-2 di Paestum, derivate dall'unione di due case attigue, BRAGANTINI ET ALII 2008, pp. 70-109.

<sup>42</sup> CICALA 2006, pp. 263-264.

<sup>43</sup> In rapporto alle aree pubbliche, si vedano anche le problematiche delle *tabernae* connesse ai fori, cfr. BARATTO 2004; per le recenti scoperte, nell'ambito di città greche romanizzate, cfr. da ultimo CAPALDI 2009, pp. 181-195 sugli esemplari cumani della città bassa.

<sup>44</sup> Sui problemi del «residential and nonresidential space» si veda WALLACE-HADRILL 1994, pp. 134-142. Sullo scorporo di alcuni ambienti dalle unità domestiche e la loro destinazione ad attività commerciali, cfr. HELG 2005, pp. 164-167; PROTO 2006, p. 18.

<sup>45</sup> Le indagini federiciane hanno dimostrato una grande vitalità del centro anche nella tarda età imperiale, contrariamente a quanto si pensava fino a qualche decennio fa, cfr. GRECO 2003, pp. 38-

intervento, che tuttavia potrebbe collocarsi in età imperiale molto avanzata, nell'ambito di un processo di defunzionalizzazione degli spazi commerciali a vantaggio di quelli abitativi, documentato in diversi centri del Mediterraneo in età tardo antica<sup>46</sup>.

*Nota presentata dal socio corrispondente GIOVANNA GRECO  
nella tornata del 4 marzo 2009*

#### ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- BONAVOLTA 2009 = R. BONAVOLTA, *Velia. Quartiere meridionale. L'unità abitativa I.2*, Università degli Studi di Napoli, Federico II, anno accademico 2008-2009.
- BRAGANTINI ET ALII 2008 = I. BRAGANTINI - R. DE BONIS - A. LEMAIRE - R. ROBERT, *Poseidonia-Paestum V, Les maisons romaines de l'ilot Nord*, Rome 2008.
- ADAM 1988 = J.-P. ADAM, *L'arte di costruire presso i Romani*, Milano 1988.
- BARATTO 2004 = C. BARATTO, *Le tabernae nei fora delle città romane tra l'età repubblicana e il periodo imperiale*, in «RdA», 28, 2004, pp. 45-65.
- BONINI 2006 = P. BONINI, *La casa nella Grecia romana. Forme e funzioni dello spazio privato fra I e VI secolo*, Roma 2006.
- CAPALDI 2009 = C. CAPALDI, *Lo scavo del settore S/E ed orientale del foro*, in *Cuma. Indagini archeologiche e nuove scoperte*, Atti della Giornata di studi, Napoli, 12 dicembre 2007, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 7, Studi cumani, 2, Pozzuoli 2009, pp. 175-195.
- CICALA 2003 = L. CICALA, *Aspetti della cultura abitativa di Elea-Velia in età ellenistica*, in *Elea-Velia. Le nuove ricerche*, Atti del Convegno di Studi, Napoli 14 dicembre 2001, G. GRECO (a cura di), Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 1, Pozzuoli 2003, pp. 101-119.
- CICALA 2006 = L. CICALA, *Lo spazio domestico*, in *Velia*, Atti del XLV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto-Ascea 2005, Taranto 2006, pp. 207-268.
- CICALA ET ALII 2003 = L. CICALA - C.A. FIAMMENGHI - L. VECCHIO, *La Casa degli Affreschi nel Quartiere delle terrazze di Velia*, in *Elea-Velia. Le nuove ricerche*, Atti del Convegno di Studi, Napoli 14 dicembre 2004, G. GRECO (a cura di), Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 1, pp. 173-188.
- CICALA 2008 = L. CICALA, *La città romana*, in *Velia. L'edificio romano di Masseria Cobellis*, G. Tocco (a cura di), Milano 2008, pp. 41-48.
- DE ALBENTHIS 1990 = E. DE ALBENTHIS, *La casa dei Romani*, Milano 1990.
- DE BONIS 2005 = R. DE BONIS, *Paestum. Proposte di lettura del paesaggio urbano tra IV e VI secolo*, in *Le città campane fra tarda antichità e alto medioevo*, G. VITOLO (a cura di), Salerno 2005, pp. 393-401.

45. D'altra parte anche lo studio di contesti architettonici, emersi in vecchi scavi, come l'*Insula I*, sta fornendo una serie di sequenze relative utili per la ricostruzione delle fasi di sviluppo della città romana, fino al tardo antico; si vedano, in tal senso, i risultati dell'analisi degli isolati di abitazione pestani, che presentano fasi di VI secolo, ignorate nei vecchi scavi, cfr. DE BONIS 2005 e BRAGANTINI ET ALII 2008, pp. 322-330.

<sup>46</sup> BONINI 2006, p. 107, con bibliografia precedente. Per i contesti commerciali tardo antichi di Ostia, in riferimento ai processi di trasformazione e «destrutturazione», che sembrerebbero cogliersi con maggiore evidenza a partire dal III sec. d.C., si veda PAVOLINI 1986, pp. 246-279.

- DELAINE 2005 = J. DELAINE, *The commercial landscape of Ostia*, in *Roman working lives and urban living*, A. MAC MAHON, J. PRICE (a cura di), Oxford 2005, pp. 29-47.
- FABBRI-TROTTA 1989 = M. FABBRI - A. TROTTA, *Una scuola-collegio di età augustea. L'Insula II di Velia*, Roma 1989.
- FIAMMENGHI 2006 = C.A. FIAMMENGHI, *Il Parco archeologico di Velia e i risultati della ricerca*, in *Velia*, Atti del XLV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto-Ascea 2005, Taranto 2006, pp. 551-578.
- GASSNER 1986 = V. GASSNER, *Die Kaufläden in Pompeii*, Wien 1986.
- GIRRI 1956 = G. GIRRI, *La taberna nel quadro urbanistico e sociale di Ostia*, Roma 1956.
- GRECO 2003 = G. GRECO, *Le nuove ricerche nel Quartiere meridionale*, in *Elea-Velia. Le nuove ricerche*, Atti del Convegno di Studi, Napoli 14 dicembre 2004, G. GRECO (a cura di), Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 1, Pozzuoli 2003, pp. 29-48.
- GRECO 2004 = G. GRECO, *La velina gens*, in *Mathesis e Mneme. Studi in memoria di Marcello Gigante*, S. CERASUOLO (a cura di), Napoli 2004, pp. 179-198.
- GUALTIERI 2003 = M. GUALTIERI, *La Lucania romana. Cultura e società nella documentazione archeologica*, Napoli 2003.
- HELG 2005 = R. HELG, *Abitazioni atipiche a Pompei: le Regiones I e II*, in *La forma della città e del territorio - 2*, L. QUILICI, S. QUILICI GIGLI (a cura di), Roma 2005, pp. 147-167.
- HELLMANN 2010 = M.-C. HELLMANN, *L'architecture grecque, 3. Habitat, urbanisme et fortification*, Paris 2010.
- HOFFMANN 1979 = A. HOFFMANN, *L'architettura*, in *Pompei 79*, F. ZEVI (a cura di), Napoli 1979, pp. 97-118.
- KASTENMEIER 2007 = P. KASTENMEIER, *I luoghi del lavoro domestico nella casa pompeiana*, Roma 2007.
- KRINZINGER 1994 = F. KRINZINGER, *Intorno alla pianta di Velia*, in *Velia. Studi e ricerche*, G. GRECO, F. KRINZINGER (a cura di), Modena 1994, pp. 19-54.
- LA TORRE C. 2003 = C. LA TORRE, *Interventi di restauro e conservazione per il Parco Archeologico di Velia*, in *Elea-Velia. Le nuove ricerche*, Atti del Convegno di studi, Napoli 14 dicembre 2001, G. GRECO (a cura di), Pozzuoli 2003, pp. 151-170.
- LA TORRE G.F. 1988 = G.F. LA TORRE, *Gli impianti commerciali ed artigianali nel tessuto urbanistico di Pompei*, in *Pompei. L'informatica al servizio di una città antica. Analisi delle funzioni urbane*, Roma 1988, pp. 75-102.
- MAIURI 1958 = A. MAIURI, *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, Roma 1958.
- MASTROBATTISTA 2009 = E. MASTROBATTISTA, *Abitare in pergula. Il sistema casa-bottega a Pompei*, in *Vesuviana. Archeologie a confronto*, Atti del Convegno Internazionale, Bologna, 14-16 gennaio 2008, A. CORALINI (a cura di), Bologna 2009, pp. 509-517.
- MIELE 1989 = F. MIELE, *La casa a schiera I*, 11, 16. *Un esempio di edilizia privata a Pompei*, in «RStPomp», 3, 1989, pp. 165-184.
- MONTEIX 2004 = N. MONTEIX, *Amedeo Maiuri et les boutiques d'Herculaneum. Approche historiographique*, in *Metodi e approcci archeologici. L'industria e il commercio nell'Italia antica. Archaeological methods and approaches. Industry and commerce in ancient Italy*, E.C. DE SENA, H. DESSALES (a cura di), Oxford 2004, pp. 291-299.
- MONTEIX-PERIS BULIGHIN 2006 = N. MONTEIX - G. PERIS BULIGHIN, *Contributi di Archeologia Vesuviana 1. Les boutiques et les ateliers de l'Insula VI à Herculaneum*, Roma 2006.
- NAPOLI 1966 = M. NAPOLI, *La ricerca archeologica di Velia*, in «PP», XXI, 1966, pp. 191-226.
- NAPPO 1993-1994 = S. NAPPO, *Alcuni esempi di tipologie di case popolari della fine III, inizio II secolo a.C. a Pompei*, in «RStPomp», 6, 1993-1994, pp. 77-104.
- NAPPO 1997 = S.C. NAPPO, *The urban transformation at Pompeii in the late 3rd and early 2nd c. B.C.*, in *Domestic space in the Roman world: Pompeii and beyond*, R. Laurence, A. Wallace-Hadrill (a cura di), Portsmouth 1997, pp. 91-120.

- PACKER 1971 = J.E. PACKER, *The Insulae of Imperial Ostia*, MemAmAc, 31, 1971.
- PACKER 1975 = J.E. PACKER, *Middle and lower class housing in Pompeii and Herculaneum. A preliminary survey*, in *Neue Forschungen in Pompeii und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n.Chr. verschütteten Städten*, Internationales Kolloquium Essen 11.-14. Juni 1973, Recklinghausen 1975, pp. 133-142.
- PACKER 1978 = J.E. PACKER, *Inns at Pompeii: a short survey*, in «CronPomp», 4, 1978, pp. 5-51.
- PAVOLINI 1986 = C. PAVOLINI, *L'edilizia commerciale l'edilizia abitativa nel contesto di Ostia tardo antica*, in *Società romana e impero tardo antico. Roma: politica, economia, paesaggio urbano*, II, A. GIARDINA (a cura di), Bari-Roma 1986, pp. 239-474.
- PAVOLINI 1991 = C. PAVOLINI, *La vita quotidiana a Ostia*, Bari-Roma 1991.
- PESANDO 1997 = F. PESANDO, «*Domus*». *Edilizia privata e società pompeiana fra III e I secolo a.C.*, Roma 1997.
- PETERSE 1999 = K. PETERSE, *Steinfachwerk in Pompeii. Bautechnik und Architektur*, Circumvesuviana, 3, Amsterdam 1999.
- PIRSON 1997 = F. PIRSON, *Rented accommodation at Pompeii: the evidence of the Insula Arriana Polliana VI.6*, in *Domestic space in the Roman world. Pompeii and beyond*, R. LAURENCE, A. WALLACE-HADRILL (a cura di), Portsmouth 1997, pp. 165-181.
- PIRSON 1999 = F. PIRSON, *Mietwohnungen in Pompeii und Herculaneum. Untersuchungen zur Architektur, zum Wohnen und zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Vesuvstädte*, Studien zur antiken Stadt 5, München 1999.
- PROTO 2006 = F. PROTO, *Tabernae, officinae ed altri impianti a carattere commerciale della Regio I di Pompei: Un campione d'indagine socio-economica*, in «RStPomp», 17, 2006, pp. 15-28.
- TRÜMPER 2003 = M. TRÜMPER, *Wohnen und Arbeiten im hellenistischen Handelsbafen Delos, in Wohnformen und Lebenswelten im interkulturellen Vergleich*, M. DROSTE, A. HOFFMANN (a cura di), Frankfurt am Main 2003, pp. 125-159.
- TRÜMPER 2005 = M. TRÜMPER, *Modest Housing in Late Hellenistic Delos*, in *Ancient Greek houses and Households. Chronological, Regional, and Social Diversity*, B.A. AULT, L.C. NEVETT (a cura di), Philadelphia 2005, pp. 119-139.
- WALLACE-HADRILL 1994 = A. WALLACE-HADRILL, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton N.J. 1994.
- WALLACE-HADRILL 1996 = A. WALLACE-HADRILL, *Le abitazioni urbane, in Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, M. BORRIELLO, A. D'AMBROSIO, S. DE CARO, P.G. GUZZO (a cura di), Ferrara 1996, pp. 13-19.
- WALLACE-HADRILL 2001 = A. WALLACE-HADRILL, *Case e Società*, in *Pompei. Scienza e Società*, Convegno Internazionale, Napoli, 25-27 novembre 1998, P.G. GUZZO (a cura di), Milano 2001, pp. 113-117.
- ZANKER 1993 = P. ZANKER, *Pompei*, Milano 1993.

*Referenze delle illustrazioni:* fig. 1 (Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Salerno, Avellino, Benevento e Caserta); figg. 2, 4 (Carlo La Torre - Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Salerno, Avellino, Benevento e Caserta); fig. 3, 6-9, 10-14 (Luigi Cicala); 5 (Archivio Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Salerno, Avellino, Benevento e Caserta); figg. 11-12 (Carlo La Torre - Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Salerno, Avellino, Benevento e Caserta - riel. Ferdinando d'Agostino).

## IL POETA E IL POLITICO. VIRGILIO E IL POTERE

1. *Poesia bucolica e confisca dei dulcia arva*

“Nei campi scompiglio dappertutto”<sup>1</sup>: Melibeo non sa vedere che male e dolore in ogni dove, ma nemmeno sa nutrire invidia<sup>2</sup> per chi ha potuto avere una sorte diversa; piuttosto è colto dallo stupore che all’interno di quell’inferno qualcuno continui o torni a godere la vita di sempre. “*Deus haec otia fecit*”. “Ma dimmi, com’è questo dio?”<sup>3</sup>, che ha compiuto l’incredibile miracolo. Titiro, piccolo come un flessibile viburno tra alti cipressi, l’aveva conosciuto nella Città imperiosa<sup>4</sup>, alta come un cipresso tra flessibili viburni, la mitica Roma, spinto da aneliti di libertà, il riscatto dalla schiavitù sociale e lo svincolo dal *servitium* d’amore, e per quel ‘mito’ aveva imparato a far fumare ogni mese gli altari<sup>5</sup>. Meri e Licida rievocano frammenti di canto bucolico, forse *diseicta membra* di una poesia di Menalca<sup>6</sup>: su di lui si è abbattuta la dannazione della confisca; essi, scampati alla morte, son rimasti lì, forse nella speranza di riavere quel che si vede negato anche Melibeo, sconfitto dalla storia nelle idee e negli ideali. Speranza forse non vana: il sogno spezzato di Menalca si ricompone nella continuazione del canto, che scivola nelle melodie di Titiro. Titiro, però, indotto da Pollione<sup>7</sup>, ora affida alla scrittura un

<sup>1</sup> Cf. *buc.* 1,11-12, *undique totis | usque adeo turbatur agris*.

<sup>2</sup> Su questo aspetto insiste GIGANTE 1981, p. 37.

<sup>3</sup> Quello delle *Bucoliche* è un mondo in cui i referenti politici di Virgilio sono soprattutto personaggi come Asinio Pollione e Alfenio Varo, che si avvicendarono al governatorato della Gallia Cisalpina. Con Varo c’era stato un periodo di condiscipolato alla scuola di Sironio; Asinio Pollione, cui sono dedicate la Quarta e l’Ottava (Pollione vi è elogiato come vincitore sui popoli della Dalmazia), aveva mediato per il raggiungimento della pace tra Ottaviano ed Antonio nel *foedus Brundisinum*, consolidata dalle nozze del triumviro con Ottavia, sorella di Ottaviano; Alfenio Varo aveva una sensibilità, umana e poetica, piuttosto diversa da quella di Pollione e di Virgilio stesso.

<sup>4</sup> L’assegnazione delle terre padane ai veterani toccò ad Ottaviano dopo la perdita del controllo della Gallia da parte degli Antoniani a seguito della sconfitta di Perugia e la morte di Caleno.

<sup>5</sup> L’adozione di Gaio Ottavio da parte del *divus Iulius Caesar* aveva esteso al giovane i diritti divini del padre, del quale il giovane ereditava nome e patrimonio. Proprio per la notizia dell’uccisione di Cesare pervenutagli, dopo lo sbarco in Calabria, con una lettera di sua madre, Azia, preoccupatissima per l’incolumità del figlio, Ottavio si decise a far ritorno a Roma.

<sup>6</sup> È questa, com’è noto, ipotesi antica, risalente almeno a F. Skutsch e a F. Leo, pur accolta da molti commentatori, ma ancora recentemente respinta da A. LA PENNA 2005, p. 41.

<sup>7</sup> Cf. *buc.* 8,11-13, *a te principium, tibi desinet: accipe iussis | carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum | inter victrices hederam tibi serpere lauros*.

autentico programma poetico inaugurando l’Arcadia<sup>8</sup>, palingenesi di vita pensiero azione; miracolo dello svolgimento della vita nella poesia<sup>9</sup>. Nelle note del canto si disvela la realtà filtrata dal sogno; l’augurio è che la poesia, poesia di ‘verità’, *crei* l’età dell’oro (*buc.* 4,53-59)<sup>10</sup>; il sogno della pace assaporata grazie alla poesia, tanto più accarezzato nell’ora tragica della catastrofe. E pur già s’apre uno spiraglio di colori e di speranza: *molli paulatim flavescet campus arista ...*<sup>11</sup>, e s’affaccia un’ambizione: *O mihi tum longae maneat pars ultima vitae, | spiritus et quantum sat erit tua dicere facta*<sup>12</sup>. È il tempo dei proponimenti di un cantore che preannuncia un programma poetico, coincidente con la realizzazione della speranza di pace<sup>13</sup>, chiunque sia il *puer*; è anche il tempo della realizzazione dei trionfi dei vari personaggi dell’*entourage* antoniano o ottaviano, Pollione prima, Alfenio Varo poi, antoniano l’uno (ma poi neutrale), ottaviano l’altro come Cornelio Gallo, non governatore quest’ultimo, ma solo *praepositus* alle tassazioni e a Varo stesso subordinato<sup>14</sup>. A questa alternanza di figure corrisponde l’alterno destino di Virgilio, pur alla fine costretto a lasciare il suo agro mantovano e a trasferirsi a Napoli, dove avrebbe trascorso il resto dell’esistenza tranne brevi parentesi romane o brindisino-tarantine<sup>15</sup>. Ma il periodo successivo alla caduta di Perugia è soprattutto il tempo di più concreti progetti per un giovane colto ed intelligente, che in qualità di pronipote del grande Cesare e da questo nominato figlio adottivo è proiettato sulla scena politica sotto i migliori auspici. Il resto toccava a lui, e a lui toccò, pur con alterne vicende e alterni esiti. Destinatario di quella pesantissima eredità Gaio Ottavio aspirava ad entrare nella storia come il dominatore del mondo e, secondo la norma che regola le adozioni, si faceva chiamare Gaio Giulio Cesare Ottaviano.

<sup>8</sup> Un’interpretazione di questo tipo prevede che la Nona sia stata composta anteriormente alla Prima; di questo avviso è ancora uno degli ultimi commentatori, W. CLAUSEN 1994, p. 266. Per una sintetica ma esaustiva panoramica dossografica cf. A. RONCONI 1981, pp. 321-25. Se il *deus* della prima bucolica, peraltro, è Ottaviano, come ammettono in genere gli esegeti, tuttavia non è impensabile che, pur sotto questa protezione, la sorte di Virgilio come possessore di un podere nella Cisalpina non fosse ad un certo punto cambiata in senso negativo, quando la situazione era evoluta in modo che non ci fossero più margini di protezione per il poeta come per altri possessori dell’agro mantovano.

<sup>9</sup> Fu innanzi tutti E.A. SCHMIDT 1987, a scardinare l’impostazione di B. SNELL 1963, pp. 387-419, secondo il quale le *Bucoliche* sarebbero state una poesia panegiristica di un’‘Arcadia’ collocata nell’età dell’oro. Lo Schmidt lanciava, allora, per la prima raccolta virgiliana, lo slogan della *Dichtung der Dichtung*.

<sup>10</sup> Cf. L. NICASTRI 2006, pp. 173 s.

<sup>11</sup> Cf. *buc.* 4,28 ss.; la suggestione cromatica è confermata dall’immagine e *contrario* presentata in *Aen.* VIII 326-27, dove si parla della fine dell’età dell’oro: *deterior donec paulatim ac decolor aetas | et belli rabies at amor successit habendi*.

<sup>12</sup> Cf. *buc.* 4,53-54. L’espressione virgiliana riporta al catulliano *multa parata manent in longa aetate Catulle, | ex hoc ingrato gaudia amore tibi* (76,5-6), di cui sono evidenti le riprese lessicali.

<sup>13</sup> La pace bucolica conserva incrollabili vagheggiamenti nella memoria del poeta, che la ritaglia sulle abitudini quotidiane di Evandro: *Evandrum ex humili tecto lux suscitavit alma | et matutini volucrum sub culmine cantus* (*Aen.* VIII 455-56), un re che ha optato per la semplicità contro lo sfarzo, una scelta di vita cantata dai poeti augustei, come Propertio.

<sup>14</sup> Nessuno di loro in definitiva riuscì concretamente ad evitare la confisca di terreni a Virgilio.

<sup>15</sup> Sulla complessa questione della periodizzazione delle *Bucoliche* e della biografia virgiliana si veda preliminarmente l’ottima messa a punto di F. DELLA CORTE 1991, pp. 2-97.



Sulle orme del padre adottivo che dopo Farsàlo, Tapso e Munda era rimasto il solo padrone dello Stato, Ottaviano, dopo Perugia, Filippi, Modena (un successo soprattutto antoniano questo, in verità), Nauloco e soprattutto Azio, in progressione liberava il campo dagli ultimi pericolosi residui del passato per imporsi finalmente come incontrastato signore del mondo romanizzato. *Dicere facta ...; tristia condere bella*: la promessa di un poema epico<sup>16</sup> per celebrare le imprese del *puer* o per cantare le *laudes* di un valoroso condottiero è il prezzo che un poeta deve pagare per tentare di salvare il patrimonio familiare, a prescindere dal fatto che quel proponimento naufraghi poi in una *recusatio*. Quel progetto avrebbe costituito l'effettivo itinerario artistico di un poeta che avverte l'esigenza di levare un inno all'uomo della speranza, sentendo l'epocalità della fase storica che comporterà la drastica innovazione dell'assetto politico-statuale di Roma, nell'auspicio che essa corrisponda alle sue aspettative di vera pace e di fattiva ricomposizione della crisi. Ma questi tempi per ora non sono maturi né per il poeta né per il politico.

## 2. Le Georgiche: dalla paura al trionfo

La scrittura solenne, cui Virgilio ha già due volte rinunciato per ordini 'superiori', è ancora rinviata, preceduta com'è dall'ispirazione di un poema didascalico, dove circola un'ideologia assai meno confusa perché più adulta, sostenuta da una visione più ampia della vita, dell'uomo e del *civis*, spettatori di un periodo decisivo della storia dell'Italia e del mondo. Il procedimento è graduale, la poesia accompagna il progredire convulso di una lunga strategia militare e politica, segnata da eventi comunque sempre traumatici, a cominciare dall'inizio di tutto, le Idi di marzo. Il canto della straordinarietà della fenomenologia naturale seguita alla morte di Cesare, come si sa, chiude solennemente la prima georgica, dedicata a Mecenate, il nuovo ispiratore, e sviluppata con gli invocati auspici di Ottaviano, che conceda al poeta *facilis cursus* e asseondi ed approvi *audacia coepta*, e, di lui complice nella considerazione dell'ignoranza degli uomini e del loro bisogno di aiuto, impari la coscienza di un nume pronto a ricevere i *vota* degli *agricolae* e degli uomini: non avranno più a ripetersi i drammi di Menalca e di Melibeo, e ormai l'impegno di quei *pastores*, assai meno *poetae* e assai più *agricolae*, si carica di nuove e ben più pesanti competenze. Ottaviano è ormai l'opzione politico-ideologica ufficiale di Virgilio. Parallelo all'accresciuto ufficio dei nuovi operatori del *durus ager* è il dovere del poeta che si chiama ad una funzione di più largo respiro. E si capisce subito che si tratta di un *otium* letterario assai diverso da quello che consentiva a Titiro di adagiarsi all'ombra di un faggio per pensare un canto agreste sulla tenue avena. Per Virgilio cambiano le ragioni ispirative e cambiano le finalità del suo impegno di intellettuale. L'assassinio in senato, la beffarda sconfitta di Antonio a Modena, il massacro di Perugia, la definitiva condanna del cesaricidio a Filippi (nell'Emazia già teatro dello scontro di Farsàlo): questi impulsi e questi insulti della storia, nella stagione bucolica respinti dalla resistenza del *Geist* soste-

<sup>16</sup> Non perdiamo di vista, naturalmente, la *recusatio* di 6,3 ss., da cui risulterebbe che il poeta si stesse dedicando alla composizione di un epos per Varo, *tristia condere bella*, appunto, e che avesse interrotto il progetto per i rimproveri del Cinzio.

nuto dalla Poesia dispensatrice di *autárkeia*, ora emergono prepotentemente nella memoria del poeta, ed esplodono in una drammatica rievocazione. Il crimine consumato sul dittatore sconvolge gli uomini ma anche gli elementi naturali, assaliti dai fantasmi dell'assurdo, ed alimenta altri conflitti che mietono altre morti<sup>17</sup>. Di quegli eventi non si cancellerà la memoria storica; anzi, un giorno l'agricoltore affondando nel terreno l'aratro ricurvo disseppellirà residuati bellici, e riporterà alla luce, e alla luce delle coscienze i macabri segni di antiche battaglie, giavellotti consunti dalla ruggine, elmi vuoti e ossa di giganteschi guerrieri logorate dal tempo. Quest'indugio sulla perpetuazione del ricordo associato al lavoro del contadino è una soluzione poetica geniale: proprio all'*agricola*, nel quale si deve identificare l'operoso e produttivo cittadino<sup>18</sup> del ritrovato ordine sociale, che è il vero destinatario dell'opera letteraria, è affidato il compito culturale dello scavo 'archeologico'. Ma, all'avvio della composizione, sofferenza e instabilità, le stesse di alcuni anni prima, son tutt'altro che finite. *Tot bella per orbem | tam multae scelerum facies* di *geo.* I 505-06, consolidato dall'aggravante della 'irreligiosità' degli eventi in *saevit toto Mars impius orbe* di sei versi dopo, riporta alla memoria lo stupore angoscioso di Melibeo: *undique totis | usque adeo turbatur agris*, ma ora si avverte lo sconcerto per lo spaventoso sconfinamento del disastro della guerra, a fronte del limite ristretto dell'agro mantovano-cremonese dello sfortunato pastore.

Virgilio sceglie il percorso del poema didascalico ispirandosi ad Esiodo, ma anche tesaurizzando l'esperienza aratea, nicandrea (e callimachea<sup>19</sup>), e, soprattutto, lucreziana<sup>20</sup>. A questa forma poetica ricorre per dare espressione alla sua visione aggiornata della storia, e per dare voce alle sue aspettative fiduciose nell'uomo che va consolidando la sua posizione anche nella definizione dei suoi propositi. Virgilio interseca l'amicizia per Ottaviano con il rispetto deferente verso l'uomo della speranza, che deve fare la Storia. Forse in nessun momento storico, di tanta, trepidante incertezza, c'è stata più profonda e convinta sintonia tra il politico e l'intellettuale; una sintonia che ossimoricamente definirei dissociata, perché nel progetto del politico c'è la tendenza all'acquisizione piena del potere, concentrato nella propria persona<sup>21</sup>, mentre in quella strategia politico-militare di proporzioni mondiali l'intellettuale vede piuttosto lo strumento per la realizzazione della pace, da lui sempre vagheggiata ed ora vicina al compimento. Quando, nel primo proemio georgico, concludendo le sue *invocationes*, in cui ha già richiamato *dique deae-*

<sup>17</sup> Cf. *geo.* I 509-11.

<sup>18</sup> Se effettivamente le *Georgiche* fossero destinate solo agli agricoltori, il propagandismo avrebbe avuto gambe assai corte, e lo stesso significato politico del poema ne uscirebbe seriamente ridimensionato.

<sup>19</sup> È appena il caso di ricordare che la trattatistica ha una matrice comunque alessandrina. Sull'influenza della poesia del Cirenaico (2° Inno e fr. 118 degli *Aitia*) sul terzo proemio, ad es., cf. R.F. THOMAS 1983, pp. 92-113. Si sa che l'ispirazione callimachea era stata messa in dubbio da altri studiosi che pensano piuttosto ad una *imitatio* di matrice pindarica: cf. al riguardo L.P. WILKINSON 1970, pp. 286-90.

<sup>20</sup> Su queste matrici culturali cf. F. KLINGNER 1953, pp. 140-48.

<sup>21</sup> Una necessità derivata anche e soprattutto dallo stato di guerra praticamente perenne nel quale Roma in quella fase si trovava, che autorizzò la pratica della *prorogatio imperii*: su questo punto cf. M.A. LEVI 1984, p. 307.

*que omnes*, con una lunga preghiera chiede a *Caesar*<sup>22</sup> che conceda *facilis cursus*, come s'è detto, e lo consacra dio in terra: *votis iam nunc adsuesce vocari*, Virgilio mostra di aver operato la sua scelta politica, di aver optato per Ottaviano, di aver identificato in lui l'uomo del futuro di Roma. Egli comincia sin da ora a sperare che il 'vecchio' sodale prevalga su Antonio, su Lepido e su Sesto Pompeo. La battaglia di Nauloco e l'interruzione della magistratura straordinaria per il terzo triumviro si faranno attendere sino al 36. I vv. 498-514 del l. I sono molto significativi per comprendere lo stato d'animo del poeta ed il suo forte affidamento alla positività dell'operato di Ottaviano<sup>23</sup>. Sono invocati gli dèi patri, Romolo, Vesta perché non impediscano al *iuvenis* di venire in soccorso della generazione sconvolta. Sembra di trovare qui, esplicitamente espresse, le parole, prima solo immaginate, della preghiera fortunata che Titiro aveva rivolto allo stesso *iuvenis* perché gli restituisse il campicello espropriato. E, d'altra parte, il collegamento dello stato di grave crisi, in cui versa lo stato romano, con i *Laomedontea*e ... *periuria Troiae* (vv. 501-02) suona come anticipazione di uno dei motivi portanti dell'*Eneide*, in cui Didone recrimina sui *Laomedontea*e ... *periuria gentis* (IV 542), gli spergiuri della razza laomedontea, da Giunone considerata inquinante della stirpe italiana<sup>24</sup>. Non sarà un caso che il poeta abbia invocato l'assistenza delle divinità del *Latium vetus*, riportando il ricordo ai sani e gloriosi albori di Roma. Inoltre, il riferimento all'*aratum*, parola tematica, cui non si tributa più il *dignus honos* (vv. 506-07), collega il motivo politico e sociale a quello rurale e a quello poetico: l'impegno bellico allontana il *civis Romanus* dalla campagna e dal *labor* delle primitive origini; alla campagna, simbolicamente rappresentativa di un mondo di sanità morale e di rigore civile, il poeta cerca di ricondurlo, e questo sarà possibile solo se Ottaviano non sarà ostacolato: *everso iuvenem succurrere saeclo / ne prohibete!* (vv. 500-01): si avverte la presenza di un'impossibile coesistenza, che va risolta a favore di uno dei contendenti, e soprattutto è evidente che il poeta ormai si è schierato, con tutti i rischi personali che quell'opzione comporta. Se l'azione di Ottaviano, negli auspici di Virgilio, dev'essere di beneficio per tutti gli uomini, e se Virgilio rende paralleli, ai vv. 40-42, l'onere militare e la responsabilità politica di Ottaviano da un lato, l'impegno letterario suo nei confronti degli agricoltori dall'altro, è chiaro che gli agricoltori diventino l'emblema dell'intera società; quella parte di umanità che lavora la terra, secondo i vecchi principi del *mos maiorum*, o che è impegnata in qualsiasi *durus labor* pari a quello impiegato per la terra, la rappresenta tutta. E nell'ambito ecfastico delle *laudes Italiae* del II libro l'inno alla terra di Saturno, *magna parens frugum*, ... *magna virum* (vv. 173 s.), associato alla citazione di Ottaviano (vv. 170-72), *maximus Caesar*, vincitore *extremis Asiae* ... *in oris* e capace di tener lontani dalle rocche romane l'Indo imbelles, accanto ai Deci, i Marii, i Camilli, gli Scipiadi, rende ulteriore lustro all'uno e agli altri.

<sup>22</sup> Risulta particolarmente curato sul piano retorico tutto il pezzo (vv. 24-42), in cui la frequenza del tu (in vario poliptoto e fig. etimologica) è veramente alta: nove occorrenze! Ottaviano è salutato come il salvatore ed il protettore del mondo, il signore dei mari. A lui è riservato il privilegio e l'onore del catasterismo.

<sup>23</sup> Cf. soprattutto vv. 500 e 503-05.

<sup>24</sup> Cf. anche Hor. *carm.* III 3, 21-22, e C. FORMICOLA 2005, pp. 29-31.

Sul motivo del parallelismo e della cooperazione politico-letteraria, a riprova che si tratta di un elemento di sicuro prestigio per se stesso come per Ottaviano, Virgilio insiste, ed è molto significativa la sua enfatica collocazione alla fine del IV libro come epilogo dell'intera fatica georgica (vv. 559-62):

560

Haec super arborum cultu pecorumque canebam  
 et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum  
 fulminat Euphraten bello victorque volentis  
 per populos dat iura viamque adfectat Olympo.

(“Campi coltivati, armenti, alberi: ecco il mio canto; il fulmine di Cesare Magno intanto s’abbatte guerriero sul profondo Eufrate e vince; egli impone leggi ai popoli chini e s’incammina verso l’Olimpo.”).

Mentre il poeta è in un *ignobile*<sup>25</sup> *otium*, Cesare il Grande conclude la campagna del 30 con la vittoria sull’Eufrate, nella regione orientale tra Siria e regno dei Parti<sup>26</sup>; Virgilio affida alla *σφραγίς* la segnalazione della contiguità della propria fatica letteraria e di quella politico-militare di Ottaviano; si sente associato al *princeps* come fautore della nuova Roma imperiale; si pone su un livello paritario con Ottaviano: concreta azione delle armi ed effettualità pratica delle leggi da un lato, dall’altro ricostruzione dell’anima di un popolo, del suo senso morale e della sua disciplina spirituale, un *cómpito* nuovo per la poesia, *ignobile otium*<sup>27</sup>. Virgilio offre il suo contributo etico e pedagogico ad una coscienza popolare e nazionale da risanare<sup>28</sup>. E quando nell’ultimo proemio al suo *patronus* Mecenate annuncia il tema del quarto canto, un *tenuis labor*, il poeta – e lo diciamo alla luce dell’epilogo – contrappone la *tenuitas* del suo impegno letterario alla *duritia* del *labor* di Ottaviano, ma nello stesso tempo pretende che gli venga accreditata non minore gloria, *non tenuis gloria*, perché aspira a vedere riconosciuta nella sua poesia una fattiva collaborazione, capace di fornire all’impegno civile un’efficacia non inferiore all’onere del politico, la cui funzione è quella di

<sup>25</sup> L’aggettivo non ha, qui, connotazione negativa (cf. *ThlL* VII<sub>1</sub> 298,73ss.-299,1ss.); *ignobile otium* significa ‘impegno letterario mai visto, sconosciuto’, per cui, cf., e.g., Verg. *Aen.* VII 776 (Serv. *ad l.*: ‘non vilis, sed ignotus’); Gratt. 443 (*alias ignobile monstrum*); non è riconoscibile, del resto, connotazione negativa nemmeno nella palmare *imitatio* di Ausonio che in *Mos.* 392 ss. scrive: *tempus erit, cum me studiis ignobilis oti | mulcentem curas senique aprica foventem | materiae commendet honos*. Virgilio valuta la qualità della propria azione poetica non inferiore all’impegno politico e militare di Ottaviano. Il MYNORS 1990, p. 324, collega l’espressione a *buc.* 1,6, *haec otia fecit e a geo.* II 486, *flumina amem silvasque inglorius* (a quest’ultimo rimandava già W. RICHTER 1957, p. 407. Monica R. GALE 2003, pp. 323-45, vede contrapposta la figura attiva di Augusto *forward-looking*, alla figura invece isolata, inattiva, e *backward-looking* (come Orfeo!) del poeta (cf. p. 336, nelle *Conclusions*); ma è proprio nell’*otium* del poeta che dobbiamo individuare il suo impegno civile; e tanto meno si può dire che questo *otium* sia praticato dal poeta solo in tempo di pace. È francamente difficile credere, infine, che Virgilio dichiarasse ‘non nobile’, ‘di poco conto’, l’impegno al quale così pressantemente lo aveva esortato Mecenate.

<sup>26</sup> Cf. Dio LI 18.

<sup>27</sup> Sul significato sociale dell’*otium* cf. J.-M. ANDRÉ 1966, pp. 500 ss.

<sup>28</sup> Su questa linea si è recentemente attestato anche S. VASSALLO 2005, p. 48.

governare sulle genti del mondo<sup>29</sup>. Non è passato nemmeno un quindicennio da quello speranzoso viaggio a Roma, ed il piccolo Titiro ha acquisito una coscienza civile di prim'ordine nella grandiosa Urbe.

Subito dopo Azio Ottaviano appare veramente l'uomo nuovo che la storia di Roma attendeva ormai da troppi decenni; il vincitore è sempre il compagno di gioventù di un Poeta che conserva ammirazione per lui ma che ha anche saputo imparare la *Reverence* verso ciò che egli rappresenta, il principato del mondo, dinanzi al quale si inchinano le generazioni più anziane e le fasce più giovani delle popolazioni dell'Italia, dell'Europa, dell'Africa, dell'Asia. Già nel terzo proemio Virgilio si trasforma in compiaciuto<sup>30</sup> cerimoniere dei trionfi (dalmatico, aziaco, alessandrino, vv. 22 ss.) del vincitore ad un anno da Azio, quando si celebrano i giochi, o, più tardi, quando si celebra la dedicazione del tempio di Apollo sul Palatino. Annuncia nuovamente la composizione di un poema epico storico<sup>31</sup>, con sostanziali elementi ispirativi di diversità rispetto al testo che poi effettivamente avrebbe scritto: una *recusatio* alla rovescia, questa volta: il poeta non rifiuta di scrivere il poema epico, ma anzi dichiara solennemente la sua adesione a quel tipo di poesia. Intanto, però, egli continua le *Georgiche* assecondando gli *haud mollia iussa* di Mecenate<sup>32</sup>, che lo distoglie dal proposito di dedicarsi immediatamente all'epos, ripetendo, ora, il rimprovero che nella 6<sup>a</sup> bucolica fu del Cinzio, quando il poeta avrebbe voluto cantare *reges et proelia*, ed Apollo lo piegò al *deductum carmen* (vv. 2-3). È probabile che la pubblicazione del II libro chiudesse o sospendesse<sup>33</sup> l'esperienza didascalica, ripresa e conclusa per 'ordine' di Mecenate. I tempi non erano maturi per cantare una vittoria che ancora non c'era stata. Certo, il terzo proemio appare come un annuncio prefatorio a sé, e, nello stesso tempo, dà l'idea di un'aggiunta: *te quoque, magna Pales, et te memorande canemus / pastor ab Amphryso, vos, silvae amnesque Lycaei*: l'esclusione dalle opzioni ispirative di vecchi temi mitologici (Euristeo, Busiride, Ila, Delo, Ippodamia, Pelope) presuppone impegno nella ricerca di nuovi contenuti poetici suggeriti da nuove *Stimmungen*. Il poeta, allora, si incoraggia e si esorta con le parole di Mecenate: *en age segnis / rumpe moras* (III 42-43): c'è stato un *intervallum* tra composizione della seconda georgica ed inizio della terza, forse in concomitanza con l'evolversi di eventi politici ancora così incerti, un *intervallum* in cui Virgilio avrebbe effettivamente messo mano ad una bozza di epos storico inneggiante ad Ottaviano. Questo (e non solo il lavoro di rifinitura che egli stesso aveva paragonato all'orsa che lambisce i suoi nati secondo la testimonianza di VSD 22<sup>34</sup>) spiegherebbe anche i tempi obiettivamente dilatati per la composizione di un poema come le *Georgiche*

<sup>29</sup> Cf. *Aen.* VI 851-52.

<sup>30</sup> *Iam nunc sollemnis ducere pompas / ad delubra iuvat caesosque videre iuvencos.*

<sup>31</sup> Virgilio va ben oltre i confini di un epos sulle imprese di Ottaviano, che avrebbe, oltretutto, avuto, quella sì, un sapore troppo marcatamente cortigiano.

<sup>32</sup> Nella stagione poetica precedente erano stati rispettivamente Pollione (*accipe iussus / carmina coepta tuis*, *buc.* 8, 11-12) e Varo (*non iniussa cano*, *buc.* 6,9) ad esprimere le pressanti richieste.

<sup>33</sup> Il sommario dell'opera sintetizzato in I 1-4, dove si citano le quattro tematiche contenute nei quattro libri, fa pensare ad una sospensione, ma si può anche ipotizzare che Virgilio avrebbe potuto sospendere per non più ritornarci.

<sup>34</sup> Cfr. anche Gell. XVII 10,2.

di non eccessive dimensioni. Ma quando nel 33 Ottaviano espelle i due consoli, allontana un terzo dei senatori perché di fede antoniana (atti che, dopo la parentesi cesariana, non avrebbero turbato più di tanto senato ed opinione pubblica), dichiara guerra all'Egitto e a Cleopatra (un mascheramento del reale antagonismo che è quello antoniano<sup>35</sup>), il dibattito politico appare più vicino alla sua naturale conclusione che è quella dello scontro armato: crescono le speranze ma crescono anche le paure. A completamente del vecchio progetto georgico, poi ben presto, *mox tamen*, Virgilio si appresterà a cantare l'ardore delle armi e l'antica origine di Cesare (*arma virumque* ...). Si avverte, nel contempo, nell'entusiasmo della scrittura che quel che si attendeva è arrivato, la vittoria del grandissimo Cesare. Il poeta sente accresciuto il proprio ruolo parallelamente all'accresciuto ruolo di Ottaviano; Ottaviano ispira l'intensità e l'elevatezza del *labor* letterario, che si adegua di volta in volta alla misura del successo politico e militare dell'uomo politico: *temptanda via est, qua me quoque possim | tollere humo victorque virum volitare per ora*, "devo incamminarmi su una strada per la quale anche io mi sollevi da terra e vincitore voli sulle bocche degli uomini" (III 8-9). E, come leggiamo poco dopo ai vv. 17-18, Virgilio si sente *vincitore* con la porpora tiria: *illi [Caesari] victor ego et Tyrio conspectus in ostro | centum quadriugos agitabo ad flumina currus. Victor* è il termine-chiave che risuonerà alla fine dell'opera riferito ad Ottaviano in una sorta di tecnica circolare che collega la chiusa del IV (cf. v. 561<sup>36</sup>) all'inizio del III, cioè tutta la seconda parte del poema, la composizione della quale iniziò senz'altro prima della vittoria di Azio e senz'altro si concluse dopo quello scontro decisivo, come si evince dal doppio registro contenuto nel terzo proemio e nel quarto epilogo. O, come è più presumibile, Virgilio scrisse proemio ed epilogo in tempi assai vicini all'approssimarsi e al compiersi di quell'evento epocale<sup>37</sup>.

### 3. *L'epillio didascalico*

L'intera seconda sezione della quarta georgica ha giustamente attirato l'attenzione degli esegeti che ormai concordano sulla necessità di valutarne l'ospitalità all'interno del sistema di idee del poema didascalico virgiliano. Il celeberrimo epillio di Aristeo ed Orfeo<sup>38</sup> sollecita, a mio avviso, una riflessione finale che non solo riconosca quei vincoli ma travalichi anche i confini ristretti della materia georgica, e potenzi il poema di più larga attitudine, abilitandolo a luogo titolariz-

<sup>35</sup> R. CRISTOFOLI 2008, pp. 196-97, invece tende a riconoscere una valorizzazione da parte di Virgilio delle imprese orientali di Antonio (per cui cf. anche Dio 49,32,1-2); ma è molto significativo che nella descrizione degli schieramenti ad Azio il Mantovano sottolinei come con Cesare ci fossero gli Italici, il senato ed il popolo, i Penati e i grandi dèi, mentre Antonio è schierato con barbari e armate di diversa foggia, seguito (*nefas*) dalla sposa egizia (VIII 678 ss.).

<sup>36</sup> Colpisce la stessa movenza *victorque* seguito da parola con iniziale allitterante (*volentis*).

<sup>37</sup> Si è pensato che Virgilio gareggi con gli altri poeti, ma è vero anche che egli si dichiara il *primus* (III 10), capace di dare lustro a Mantova, e quindi si considera a priori superiore agli altri. Egli è *primus* come lo è Ottaviano.

<sup>38</sup> Riprendo qui alcune osservazioni contenute nel mio saggio *L'epillio 'didascalico': Aristeo, Orfeo e la superba illusione nella 4<sup>a</sup> georgica*, inserito nel volume *Da Orfeo a Lavinia* (Virgilio: Morte Vita Storia), Napoli 2005, pp. 11-119.

zato ad una meditazione complessiva, all'esposizione di una filosofia e teologia della storia, fondata sull'analisi dei possibili risvolti negativi del trionfo del progresso celebrato nelle *Georgiche*, perché una rinascenza auspicata età dell'oro, ora fondata però sull'*improbus labor*, sì, consolida la coscienza di energie e di potenzialità, ma certamente non col fine di stimolare presunzioni di onnipotenza.

Nell'epillio 'didascalico', dove i personaggi sono e restano *simulacra* di verità, si concentra un profondo significato simbolico; la nostra memoria poetica è proiettata su un altro scenario ultraterreno dove, sullo sfondo della leggendarietà di vicende storicamente non consistenti, pertinenti le pre-origini di Roma, Anchise in una lunga ῥῆσις indica ad Enea *eidola* di figure che avrebbero fatto la storia della Roma monarchica, repubblicana ed imperiale; cosicché i simboli siano la dimensione ancora incorporea della futura incarnazione dei protagonisti della storia della civiltà dell'Occidente. Non diversamente, dalla bocca di Proteo e di Cirene come da quella di Anchise escono parole di verità che attraverso lo strumento dell'etiologia<sup>39</sup> e del vaticinio educano il lettore.

La storia della morte di Euridice, e del dolore di Orfeo, agganciata alla descrizione della pratica bugonica e alle origini di questa, assurge a simbolo della sofferenza di quella minoranza di umanità che subisce un insulto dalla storia a favore di una massa che ne acquisisce vantaggio. Essa è costruita su un duplice punto di vista: l'uso del narrativo all'interno di una intelaiatura statutariamente descrittiva ammette il concorso di una pluralità di voci, ciascuna delle quali sostituisce, di volta in volta, la sola voce parlante del poeta descrittore; e questo rappresenta già una sostanziale eccezione dalla regola. Cirene, la madre di colui che sia pur involontariamente ha provocato la morte di Euridice, è l'emblema della laboriosità volitiva dell'universo georgico virgiliano; alla sua parola è affidata la *deminutio* di quella morte; la ninfa liquida la possibilità per il figlio di placare il dolore di Orfeo con una modesta offerta votiva; ella punta direttamente, piuttosto, sulle modalità da seguire per rimediare alla punizione subita dal figlio, e ristabilire, unilateralmente, ed 'egoisticamente', lo *status quo ante* della sola parte offendente, il recupero cioè del perduto sciame di api, tralasciando le ragioni della parte lesa; c'è in lei un positivismo a beneficio totale del figlio, che il testo deve far passare per perdonabile perché Aristeo, eroe civilizzatore, rappresenta l'umanità, con le sue irrevocabili e non disattendibili esigenze. La gestione narratologica dell'episodio di Orfeo apparentemente esibito come inerte accessorio corollario della storia di Aristeo non tragga in inganno: dal racconto di questa vicenda traspare il simpatico punto di vista autoriale, riconoscibile, a mio avviso, nel linguaggio invece censorio di Proteo che condanna l'inseguimento di Aristeo: *magna luis commissa*. Il dramma di Orfeo ha suggerito al poeta una sorta di confronto che finisce con l'aver stretta compatibilità con la sostanza tecnica del libro e del poema; esso è assolutamente riducibile alla sensibilità di Virgilio che ricorda al lettore, in questo particolare e cruciale contesto, il tema della morte. Euridice è la vittima immolata al sacrificio che consentirà, in ultima analisi, il recupero delle api. Fa parte della

<sup>39</sup> Il dio marino si limita a spiegare ad Aristeo le cause della moria delle api, non pronuncia nessuna profezia, né indica alcuna soluzione al *pastor Arcadius*.

schiera cui appartengono Didone e già Ifigenia, e Polissena, cui apparterrà, con altre caratteristiche, Lavinia<sup>40</sup>. La solida consapevolezza delle possibilità umane presente nelle *Georgiche*, fondata su un energico pragmatismo, che raggiunge la sua ἀκμή nell'operato del *senex Corycius*<sup>41</sup>, serba in sé il rischio di favorire una visione quasi superomistica di *labor* e *vita*, un atteggiamento umano che nell'agguerrito umanesimo del poemetto è in continuo agguato, e del pericolo del quale il poeta didascalico, sempre vigile alla riflessione esistenziale, mai distruttivamente pessimistica, sempre costruttivamente realistica, ha il dovere di avvertire. La disperazione ha spinto Aristeo, *tristis* e *multa querens*<sup>42</sup>, a cercare; egli ha cercato e ha trovato la soluzione nella richiesta di aiuto, e l'ha trovata solo grazie al senso pratico della madre-ninfa, in un gesto di *pietas*, che lo salva e lo gratifica nonostante la colpa. Virgilio si prepara e prepara il lettore ad affrontare la tematica del vivere umano, oltre i confini, ormai ristretti, del *labor rusticus*, un vivere condizionato dalla volontà provvidenziale degli dèi; con la sua *sapientia* già da ora, ben prima della composizione dell'*Eneide*, riporta entro i limiti della liceità terrena le pretese del *civis Romanus*, e di chi lo rappresenta in Italia e nel mondo.

Con questo epillio, scritto a ridosso della battaglia d'Azio, quando di essa e dei precedenti *bella* italici (*Perusinum*, *Mutinense*) è ancor vivo il ricordo dei sanguinosissimi massacri, il poeta ha voluto sottolineare il prezzo altissimo che talvolta per la buona riuscita di un'impresa, soprattutto di un'impresa epocale, l'umanità è costretta a pagare<sup>43</sup>. Euridice è il simbolo universale della necessità del sacrificio nel compimento della storia, Orfeo è il simbolo universale della proiezione sull'uomo della irreversibilità del disegno divino, il simbolo del necessario insuccesso dell'uomo, anche dell'uomo di eccelse, eccezionali capacità, di fermare la morte, di mutarla in vita. Orfeo aveva ritagliato su di sé un'idea personale di onnipotenza, compiendo un atto di ὕβρις; ora la sua coscienza è sottoposta ad una prova che ridimensiona le sue possibilità. Orfeo è il nuovo eroe nella storia del mitologema del cantore per eccellenza, il cantore sommo ma comunque perdente dinanzi all'ineluttabilità del volere degli dèi inferi, dinanzi alla inesorabilità di Thanatos; come Enea, il nuovo eroe del nuovo epos, che non celebra la virtù guerriera ma realizza con l'avallo divino il compimento di un sovrumano disegno; come Augusto, il nuovo eroe del nuovo corso storico mondiale<sup>44</sup>, fondato su un rinnovato patrimonio

<sup>40</sup> Mi si consenta di rinviare al mio art. 2006, pp. 32-50, ora in C. FORMICOLA 2008, pp. 121-43.

<sup>41</sup> La tenacia è stata l'arma vincente, ma perché la battaglia (dell'uomo con l'inclemenza del terreno) *poteva* prevedere un esito felice. E però non è stata la religiosità l'arma vincente del *senex*, ma il *labor*. W.R. JOHNSON, 2004, pp. 75-83, sostiene che il giardino del *senex* è un quadro di *ataraxia*, in cui il vecchio vive per se stesso, rifuggendo e dimenticando. Attraverso quest'episodio il cisalpino Virgilio, dice sì alla romanizzazione dell'Italia, ma, coerentemente con la sua visione 'harvardiana', il Johnson presume che la parte più profonda del poeta la rifiuta.

<sup>42</sup> Cf. *geo.* IV 319-20.

<sup>43</sup> Col pieno avallo della volontà degli dèi: la vittoria ottavianea di Azio, cioè della parte occidentale contro la civiltà orientale, è parallela (non diversamente da quanto avviene per la vicenda eneadeica, in cui il conflitto latino-troiano si chiude dopo il corrispondente conflitto olimpico) alla teomachia descritta ai vv. 698 ss. del l. VIII dell'*Eneide* (su questa battaglia tra dèi cf., da ultimo, A. LA PENNA 2003, pp. 143-63, spec. 144).

<sup>44</sup> Nell'ampio panorama degli studi virgiliani sembra avanzare in tempi recenti un *New Augustanism*, contro le tesi di ambiguità del messaggio che emergono dalle analisi degli studiosi che fanno



valoriale. Se poi la poeticamente agognata età dell'oro, ammesso che Virgilio vi abbia mai veramente e realisticamente creduto, non arriva o la nuova realtà non ha contorni quali egli aveva sognato, questo è altro discorso, anzi, col senno di poi diciamo che il disincanto era scontato, perché la trasfigurazione letteraria allontanava quell'età dall'effettiva realtà per un inevitabile scarto<sup>45</sup>, ma non per questo il Mantovano si sente autorizzato alla recriminazione.

La proiettabilità dell'episodio mitologico sull'attualità storica favorisce una lettura simbolistica dell'epillio, alla quale ci si sente incoraggiati nonostante le critiche, spesso molto giustificate, a questo tipo di impostazione esegetica. La spaventosa dissoluzione della società romana è allegorizzata con gli strumenti della letteratura nell'annientamento dello sciame delle api. Aristeo, inseguitore ed assassino di Euridice, ma anche *inventor* della bugonia, incarna la doppia immagine di un *ruler* 'negativo', Antonio, e di un *ruler* 'positivo', Ottaviano<sup>46</sup>. In questo modo Virgilio rappresenta poeticamente l'iniziale temporaneo sdoppiamento del potere politico, apparentemente coeso, che ha rischiato di scardinare l'unità nazionale ed imperiale; ma poi scompone quella duplicità di figure, che riflettono, invece, due momenti contemporanei e non l'uno all'altro ridicibili, per spezzarne finalmente l'impossibile (e comunque momentanea) coesistenza e per celebrare nella *pietas* le ragioni della vittoria del *princeps* e, quindi, la stabilità politica di Roma. Anche in Orfeo si realizza l'unità di due entità morali contrapposte: la parte positiva, che si identifica nell'amore e nel canto rigeneratore, precede la parte negativa rappresentata dalla superba illusione che comporta morte degli altri e di sé. Le *Georgiche* si chiudono con un episodio drammatico; alcuni studiosi hanno voluto puntare, per l'epilogo, sul successo nella riacquisizione delle api; ma il vero epilogo è nell'invito ad una presa di coscienza, da parte di chi aveva perduto il senso della misura dell'uomo e dell'umano, del principio della irreversibilità della morte dell'uomo, che si contrappone alla reversibilità, dalla catastrofe alla rinascita, di un soggetto

riferimento alla *Scuola di Harvard*, e non solo, come dice R.F. Thomas, che giustamente fa osservare che da molte Università si leva il grido di un Virgilio "dalla doppia voce". Limitatamente alle *Georgiche* centrale è l'art. di M.C.J. PUTNAM 1975, pp. 171-99, inserito nei cit. *Readings* curati dalla Volk, pp. 138-60. Vorrei ricordare che un lontano precursore delle idee degli "Harvardiani" fu Sant'Agostino (cf. L. NICASTRI 2006, pp. 311 ss.), che, tra l'altro, in *serm.* 105,7,9 (ediz. NBA, *I Discorsi*, Roma 1969, vol. XXI 2) prendeva posizione sull'interpretazione di *geo.* II 498, *res Romanae perituaque regna*, nel senso della caducità di tutti i *regna* ed anche di quello romano; Nicastri esclude che Virgilio potesse riferire *regna* al dominio mondiale di Roma. Del resto Agostino era troppo nettamente orientato sul piano ideologico e spirituale per ammettere l'"eternità" del potere di Roma imperiale.

<sup>45</sup> Si pensa anche, ad es., alla distanza che avvertiva il Catullo del c. 64 tra il presente e l'età in cui "gli dèi avevano l'abitudine di visitare personalmente le case", ma è chiaro che il Veronese viveva una diversa realtà politica, in cui le dimensioni della crisi sociale e morale avevano raggiunto livelli massimi, né si profilava alcuna concreta soluzione capace di rimuovere le cause che armano le mani dei fratelli contro i fratelli.

<sup>46</sup> Ho riscontrato un analogo confronto in N. HOLZBERG 2008, p. 166: "[...] dietro la figura del contadino Aristeo si può riconoscere anche quella del *princeps*, e leggere allegoricamente nella lotta di Aristeo contro Proteo sia la battaglia di Ottaviano contro i suoi nemici, sia il suo sforzo per la riorganizzazione del «cosmo» terreno".

collettivamente inteso, la società delle api/la società romana, al di sopra della quale o a difesa della quale devono dominare *pietas* e μετριότης.

Questo episodio drammatico vuole essere interpretato, dunque, anche come monito per chi regge le sorti del mondo che si va ricostruendo. In questo senso le *Georgiche* anticipano quei suggerimenti, espressi con un linguaggio discreto, quasi cifrato, che Virgilio fornisce nell'*Eneide* ad un attento ed intelligente Ottaviano Augusto; sono pagine che dettano una nuova *sapientia* politica, fondata sulla convinzione che i risultati politici acquisiti hanno un fondamento di provvidenzialità, risalente all'intervento divino, e che essi hanno però anche bisogno di essere alla divinità consacrati con un comportamento degno e rispettoso della *pietas* e del *mos maiorum*. Per Virgilio la *pax Augusta* è solo l'inizio di un nuovo processo storico che deve saper vedere sotto altra prospettiva anche l'attività governativa, pena lo sgretolamento del nuovo assetto statale ed istituzionale, vulnerabile certamente, col rischio di una ricaduta nella crisi umana sociale politica. Tutto ciò andava detto al pubblico romano dei lettori perché Ottaviano sentisse all'indomani di Azio, quando questi è e sa di essere diventato il capo veramente indiscusso di Roma e dell'impero, ed è pienamente consapevole di avere la pesantissima responsabilità di rimuovere per sempre lo spettro di una nuova crisi. Una presunzione di onnipotenza, pur umanamente possibile, sprofonderebbe il nuovo principe nel '*crimen*' di Orfeo.

L'ideologia di Virgilio, o, meglio, la sua lettura 'filosofica' della storia umana e politica si va perfezionando nelle varie fasi della sua esistenza identificabili nei diversi momenti di un percorso poetico compiuto parallelamente all'ascesa di Ottaviano fino alla sua definitiva affermazione. Se è vero che la commozione del poeta dinanzi alla sofferenza dei suoi personaggi si sviluppa nella condivisione del dolore universale, se è vero che egli condanna e giustifica<sup>47</sup> Aristeo come condanna e giustifica Orfeo, che piange Lauso<sup>48</sup> come piange Pallante<sup>49</sup>, come in fondo si commuove anche per Turno<sup>50</sup>; ebbene, se è vero tutto questo, è difficile attribuirgli una presa di posizione ideologica acriticamente unilaterale ed univoca, che lo collochi da una parte *contro* un'altra senza una profonda convinzione della scelta; egli appoggia chi dà prova di superare le barriere e gli steccati, chi dice e mostra di operare per risolvere le contrapposizioni attuando un programma mirante alla grandezza e alla centralità di Roma, perché solo per questo dominio passano la sicurezza dell'Urbe, la pace nel mondo. Virgilio ebbe la fortuna che

<sup>47</sup> A proposito dell'*Eneide*, ma il pensiero è già estensibile al poema georgico, scriveva S. D'ELIA 1990, p. 44: "Che giustificazione può avere la necessità di tante morti e di tanta sofferenza dell'uomo per un poeta che ha steso anche sull'al di là l'ombra di una tristezza immensa? La risposta è dura, ma senza equivoci. La razionalità storica e cosmica si realizza soltanto secondo una legge inesorabile di dolore e di morte".

<sup>48</sup> Cf. X 825 ss., "*Quid tibi nunc, miserande puer, pro laudibus istis, | quid pius Aeneas tanta dabit indole dignum ?...*": è il compianto di Enea, l'uccisore del povero giovinetto, cui il poeta affida la sua personale commozione; ma cf. già X 823-24, *ingemuit graviter miserans dextramque tetendit | et mentem patriae subiit pietatis imago*: il poeta presta all'eroe troiano parole e sentimenti personali.

<sup>49</sup> Cf. soprattutto X 507-98, *O dolor atque decus magnum rediture parenti, | haec te prima dies bello dedit, haec eadem aufert!*.

<sup>50</sup> Cf. XII 940-41, *et iam iamque magis cunctantem flectere sermo | coeperat*, anche se prevarranno le ragioni sacrosante della vendetta.

proprio quel giovane Gaio Ottavio col quale aveva stretto amicizia quand'era ragazzo sarebbe diventato l'insuperabile *princeps* dell'impero. Il rapporto di sodalità è conservato nonostante tutto, anche dopo l'esperienza bucolica<sup>51</sup>, quando Ottaviano ancora non è l'effettivo unico referente nel panorama della politica italiana e mondiale; è un uomo nel quale sono riposte molte speranze per la realizzazione di un programma che miri ad eliminare le ragioni della crisi della repubblica sia pure con la nascita di un soggetto politico non più repubblicano (per quanto la generazione di Virgilio avesse un'idea già sufficientemente aggiornata della repubblica): Virgilio nelle *Bucoliche* canta la sofferenza di un *pastor* vittima di un atto espropriativo, ma si astiene dal condannare il provvedimento in sé in termini ideologici; sulla gravità di quel comando e sulla sofferenza ch'esso comporta la Poesia trasfiguratrice ha la forza di prevalere.

#### 4. Poesia e ideologia nell'Eneide

Dallo stupore per lo sconvolgimento che agita gli *agelli* dell'agro mantovano, alla lucida angoscia per l'inevitabilità della morte e la vanità di superbe illusioni, alla riflessione universale sulla morte, sulla vita, sulla storia: sono questi i passaggi di un polifonico pessimismo stoico che attraversa tutte le opere virgiliane<sup>52</sup>. Il poeta assegna una funzione pedagogica alla sua poesia, immettendovi le istanze del suo tempo e i valori di cui vagheggia la realizzazione all'interno della sua società.

La struttura narrativa dell'epos virgiliano si basa sullo scontro permanente tra il destino, punto di vista assoluto, conosciutissimo eppure sempre suscettibile di rivelazioni, ed il sentimento avverso di un personaggio che sembra avere un punto di vista opposto; il peso di questa novità nell'epos, minacciato nella sua stessa sopravvivenza per la possibile deriva nel γένοϋς tragico, ma nondimeno legittimato entro confini codificabili per quanto dilatati, è genialmente sostenuto dal fatto che il ruolo 'antagonista' è ricoperto da una divinità primaria, addirittura appartenente alla triade capitolina: la determinazione tenacemente antitroiana di Giunone<sup>53</sup> attiva i meccanismi dell'intera vicenda, dalla tempesta scoppiata nelle acque di Drepano alla guerra laurentina fino alla soglia del duello fatale, che privatizza<sup>54</sup> il conflitto riducendolo a questione personale tra due rivali per superare l'insoste-

<sup>51</sup> G.W. BOWERSOCK 1971, pp. 73-80, sostenne che la dedica ai vv. 6-13 dell'ottava bucolica non è a Pollione ma ad Ottaviano, e che la citazione storica è riferibile alla guerra nell'Illirico databile intorno al 35: la questione non ha mai trovato una soluzione definitiva o largamente condivisa, ma nemmeno esplicitamente controbattuta è la tesi di Bowersock, anzi sostenuta recentemente da R.R. NAUTA 2006, pp. 301-32; *contra*, cf., e.g., P. THIBODEAU 2006, pp. 618-23.

<sup>52</sup> Va da sé che nelle *Bucoliche* questo pessimismo si misura con un energico epicureismo, vissuto con molta parzialità e riadattamento.

<sup>53</sup> Nell'*Iliade* non c'è traccia di questo tipo di impostazione; nell'*Odissea* il contrasto all'impresa di Odisseo da parte di Poseidone non è vissuto come un oltraggio al destino; anche nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio la tempesta suscitata da Giunone che respinge a nord gli Argonauti non ha nulla di fatale.

<sup>54</sup> Traggo questa immagine da G. PADUANO 2008, p. 187. Non mi sento però di condividere in pieno che nell'*Eneide* prevarrebbe la concezione di una guerra "come prevaricazione ai danni dei più deboli" (*ibid.*): in realtà la guerra laurentina è lo strumento estremo cui ricorre Giunone per ritardare il compimento del fato.

nibile *impasse* dello scontro civile. All'interno di questi due fondamentali eventi, poi, si articolano plurime volontà che differenziano tra loro i personaggi, umani e divini. La dialettica sussistente tra queste diverse volontà vitalizza la narrazione, nella quale realtà e verità sembrano scomporsi per le scelte dei singoli, adesioni, dissensi, giudizi, sentimenti, che talvolta provocano ambiguità di sensi, soprattutto lì dove non sa, o non può, imporsi una drastica univocità. Il trionfo del *fatum* scopre la debolezza congenita dei punti di vista alternativi, di Didone, di Mezenzio, di Amata, di Giuturna, di Turno, regolarmente demoliti. La sconfitta di singoli punti di vista, che fa emergere singoli drammi, comporta un commento doloroso del poeta simpatetico con la sorte dei vinti, e dei vincitori spesso comunque dolenti. Didone non sa riconoscere le ragioni religiose e quindi politiche *imposte* ad Enea dal *destino*, e perciò scrive la sua condanna, facendo esplodere dentro di sé lo scontro tra *humanitas* e *pietas-fatum*<sup>55</sup>. L'amore di padre ferito dalla spada del giustiziere del figlio trasforma l'eroe Mezenzio in un 'suicida'. Amata non sa accettare l'ingiustizia della storia. Perfino il re Latino, pur illuminato dalla oracolare conoscenza della Verità, stenta a destinarsi al nuovo ordine, mentale, epico, antropologico, culturale; a quella Verità, e alla parola data in nome di essa<sup>56</sup>, volta inizialmente le spalle impugnando *arma impia*; anche lui, come la regina di Cartagine, è assalito dallo stupore, lo stesso stupore di lei, espresso con le stesse parole di lei: *quae mentem insania mutat?*<sup>57</sup>. Eppure il poeta gli concede il tempo e il giudizio di cedere all'assurda resistenza al destino: dopo aver controbattuto le ragioni dell'illogica guerra, il *caecum consilium*, il re (VII 599-600)

nec plura locutus  
saepsit se tectis rerumque reliquit habenas

(“non disse altro, si serrò nel Palazzo e abbandonò le redini degli eventi”).

Virgilio rappresenta con una stupenda similitudine, d'ambientazione marina, la fermezza dello stato d'animo di Latino attraversato da un violento sconvolgimento (VII 586-90):

ille velut pelago rupes *immota* resistit  
ut pelagi rupes magno veniente fragore,  
quae sese multis circum latrantibus undis  
mole tenet; *scopuli* nequiquam et spumea circum  
saxa fremunt laterique inlisa refunditur alga.

590

La condizione di elezione riservata a Latino, reso partecipe della volontà del destino, cui intimamente s'adeguava dissociandosi dalle richieste di guerra della folla dei pastori, e così sopravvivendo nel circuito testuale, è sancita dal ricorso a una modalità

<sup>55</sup> L'indisponibilità al cambiamento, anzi la rigidità del registro che il personaggio si autoimpone, o alla quale non sa o non può sottrarsi, o non vuole perché decide di ripristinarla come retaggio di una vecchia disciplina etica ed epica, solo per poco disattesa, sono le condizioni che preventivamente lo configurano come destinato ad esaurirsi ben entro i limiti del testo.

<sup>56</sup> Cf. VII 259 ss.

<sup>57</sup> Cf. IV 595 e XII 37.

espressiva collegante il re italico all'uomo del fato, il capo troiano: la similitudine che rappresenta Latino è *funzionalmente* ispirata, con le opportune varianti, dalla similitudine (d'ambientazione rupestre) che esalta la fermezza di Enea di fronte alle parole pur destabilizzanti di Anna messaggera dei *fletus* della sorella regina (IV 441 ss.):

ac velut annoso validam cum robore quercum  
 Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc  
 eruere inter se certant ...  
 ipsa haeret *scopulis* et quantum vertice ad auras  
 aetherias, tantum radicem in Tartara tendit:  
 haud secus ...  
 mens *immota* manet ...

445

Il poeta è il vero e unico depositario della realtà narrata, di cui conosce le origini e di cui preconosce gli epiloghi, che nella loro risoluzione cronologica estrema coincidono, nel caso di Virgilio, con la sua attualità; nella profondità delle sue convinzioni religiose il poeta legge la volontà del destino, di cui il suo protagonista è interprete; ed interprete del *Fatum* forse Virgilio considerò anche lo stesso Augusto<sup>58</sup>. L'intervento autoriale<sup>59</sup>, che porta sulla scena il polimorfismo della realtà parcellizzata dalle esperienze dei singoli personaggi, sembrerebbe scompaginare l'unità del poema. In realtà la vera linea-guida e l'autentica unità d'ispirazione è nella presa di coscienza della sofferenza universale, e non nell'opzione per una causa o per un'altra, per uno o per un altro schieramento. Intendiamoci, Virgilio non è estraneo all'interesse politico, che è filoaugusteo<sup>60</sup> (da un certo momento in poi in via definitiva), ma voler individuare nell'*Eneide* confini politico-ideologici ed in questi esaurire i significati dell'opera vuol dire rimanere molto al di qua degli orizzonti in essa indicati<sup>61</sup>. D'altra parte, che Ottaviano presumesse

<sup>58</sup> Condivido questa suggestione di L. CANALI, *Virgilio* [della Collana *Come leggere*], Milano 2007, pp. 73 s. R. HEINZE 1996 con queste parole (col corsivo intendo rimarcare il concetto) concludeva la sua monografia sull'*Eneide*: "Virgilio raffigura la preistoria di Roma e in essa l'ideale del presente di Roma; egli non ha sognato o inventato o imitato questo ideale, ma l'ha sperimentato e conquistato personalmente; e per questo che esso continua tuttora ad apparirci vitale nel suo poema" (p. 526).

<sup>59</sup> Sulle "diverse voci" che "si contendono la 'verità' del testo" cf. G.B. CONTE 2002 (2007<sup>2</sup>), pp. 91 ss. (= M. RAMOUS 1998, pp. 9-55).

<sup>60</sup> G. POLARA 2008, pp. 15-45, è del parere che le *Georgiche* abbiano saputo "puntare [...] ad una rifondazione del sapere (e della saggezza) come chiave per la conquista di una libertà dal potere e dalla sua eventuale arroganza" (la citaz. è tratta dalle pp. 37-38). A. LA PENNA 1967, p. LXXXIV, invece, ammetteva che "In Virgilio l'adesione al regime augusteo non è né insincera né superficiale", e, comunque, ammoniva contro interpretazioni esclusivamente "augustee" dell'*Eneide*: è chiaro che esiste un Virgilio 'privato', che esprime la sua visione del mondo e del dramma umano, l'uomo di tutti i tempi, prima, molto prima di Augusto, e dopo, molto dopo di lui, ma non è un uomo segnato dalla *failure* inflittagli da un regime. Dello stesso La Penna cf. ora anche il cap. XVIII, *L' "Eneide" come poema augusteo*, in ID. 2005, pp. 270 ss., dove sono ribaditi gli orientamenti di quarant'anni fa.

<sup>61</sup> È soprattutto questo che non ci consente di aderire all'impostazione esegetica della *Harvard School* come del *New Augustanism*, in qualche modo delimitativi entrambi. Gli orientamenti harvardiani, dirò, hanno conosciuto una significativa dilatazione; si sono estesi, per esempio, alla poesia elegiaca: penso al vol. di Carol U. MERRIAM, *Love and Propaganda: Augustan Venus and the Latin Love Elegists*, "Coll. Latomus" 300, Bruxelles 2006 (cf. FORMICOLA 2007, pp. 283-90); il tema del *Symposium Cumanum*, organizzato dalla *Virgilian Society*, tenutosi a Cuma (Bacoli) dal 17 al 20 giugno del 2009, ha

di gestire Virgilio e di farlo per soli fini propagandistici sarebbe francamente banale pensarlo, per la statura del politico e per la autorevole individualità del poeta.

Lo scoperto collegamento tra Enea, l'uomo del destino delle origini pre-romane, ed Augusto, l'uomo della storia attuale, ha da sempre agevolato dell'*Eneide* una lettura ideologica, che ha vissuto, a seconda delle fedi politiche, fasi alterne: l'esegesi si è in sostanza sdoppiata in un Virgilio sicuramente *engagé* o, non dirò in un Virgilio apertamente antiaugusteo, ma in un poeta dalle *two voices* sì<sup>62</sup>. Il punto focale della questione è certamente nell'interpretazione del ruolo dell'eroe troiano. R. Heinze<sup>63</sup>, come si sa, sosteneva la tesi dell'evoluzione di Enea, che progredirebbe lentamente verso una forma nuova di eroe epico<sup>64</sup>; B. Otis<sup>65</sup>, a sua volta, vedeva nel viaggio oltretombale l'occasione per la catarsi dell'eroe troiano, ormai perciò abilitato a compiere la missione con spirito consapevolmente stoico. Per G.B. Conte<sup>66</sup> Enea risponde a un *doppio statuto letterario*, rappresentando un punto di vista oggettivo, coincidente con 'la volontà del Fato di cui è portatore' (Enea *protagonista*), interrotto, di volta in volta, dallo spazio occupato dal punto di vista soggettivo (Enea *personaggio*). Il riconoscimento di un destino cui ciascun personaggio è legato e lo spazio comunque concesso alle ragioni di ciascuno permettono il superamento di un'eventuale contrapposizione tra un poeta "ideologo del potere" e un poeta indipendente, "creatore assoluto, con la sovranità della sua arte": così il Conte<sup>67</sup> va oltre la teoria delle 'due voci'. Ora, Enea è messo talvolta nelle condizioni di derogare dal suo ruolo di eletto perché proprio in quelle occasioni esibisce le prove più dolorose della sua *pietas*, che consiste nell'abbandono immediato della condizione, mentale psicologica sentimentale, sulla quale aveva evidentemente costruito il suo equilibrio interiore. Enea, come prescelto dal Fato, è un soggetto pre-definito; alla sua coscienza si affaccia attraverso la quotidiana esperienza, di pensiero e di azione, sempre più concreta la portata della sua missione. Per fare un solo esempio: il poeta non affida mai al suo eroe una battuta di esplicito amore per Didone, con la quale pur convive *more uxorio*; allontanandosi da lei per ordine diretto di Giove, egli obbedisce prontamente al volere degli dèi, cioè al *fatum*, ma, *nello stesso tempo*, vive con sensibile partecipazione il dramma della regina di cui sa di ferire il grande amore (395-96):

proposto un ripensamento di quell'impostazione esegetica: "Poetry or Propaganda: what was Vergil's purpose in writing the *Aeneid*?" L'interrogativa prudentemente lascia aperta la questione.

<sup>62</sup> Mi riferisco allo 'storico' articolo di A. PARRY 1963, pp. 66-80. Trovo molto equilibrata l'affermazione di L. CANALI 2007, p. 62, a proposito della posizione di Virgilio nei confronti del regime: "un accettabile punto d'incontro tra ispirazione del poeta e presumibile desiderio del principe"; un'affermazione che svincola decisamente il poeta da atteggiamenti di cortigianeria *tout court*, o di cortigianeria esteriore e di interiore insofferenza.

<sup>63</sup> Cf. HEINZE 1996, pp. 310 ss.

<sup>64</sup> Si leggano le riserve di G.B. CONTE 1984, pp. 87-88, n. 28, e la bibliografia al riguardo dallo studioso citata.

<sup>65</sup> Cf. OTIS 1966<sup>2</sup> (rist.), p. 283 ("interim conscience"). Lo studioso non accetta che la devozione di Enea verso gli dèi sia un 'mere product of fate' (p. 307), e non crede ad una graduale maturazione del carattere dell'eroe; piuttosto ritiene decisivo l'intervento di Anchise nel l. VI per l'acquisizione piena e definitiva della *pietas* da parte di Enea (p. 308).

<sup>66</sup> Cf. CONTE 1984, p. 89.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 95.

multa gemens magnoque animum labefactus amore  
iussa tamen divum exsequitur classemque revisit. 395

Non c'è soluzione di continuità, mentale e spirituale, tra la coscienza, in fondo incontaminabile, della suprema missione e l'umano rincrescimento per un abbandono di cui l'eroe non sente una personale responsabilità. (Anche la drammatica sofferenza del distacco da Creusa, ad es., si era di colpo stemperata nel rispetto del fato, esprimendosi quella volta nel silenzio, fortemente contrastante con la smania di ritrovare la sposa, manifestata sino a poco prima della surreale epifania di lei).

Ogni narratore è autore innanzi tutto di sé, in quanto in qualche modo si colloca all'interno della trama narrativa, anche se questa pretendesse di essere impersonale, fosse anche solo per essere lui spettatore unico della storia nel momento in cui ne costruisce la trama; ma Virgilio, si sa, con la sua partecipazione commossa va oltre i limiti fissati dalla tradizione del codice prescelto. Questa *Emfindung* lo dispone, dinanzi al lettore, come un personaggio ulteriormente complesso da interpretare, al di là dell'interpretazione dovuta alla sua opera e al suo messaggio, perché, quando l'uomo, il poeta, il *civis* esprime giudizi, nell'esegeta scatta l'automatismo di misurarne la compatibilità o l'incompatibilità con l'ideologia ufficiale. In taluni giudizi è palese l'allusione alla linea politica ed ideologica ufficiale, affidata ad una garbata polemica, o, forse, ad un pacato, saggio ammonimento, in taluni altri c'è una trionfale dichiarazione di condivisione. Le parole di Giunone a X 74 ss.<sup>68</sup> sono assai importanti a questo proposito: la dea retoricamente si interroga ed interroga la rivale Venere sulla legittimità della ingiustificabile ingiustizia; nel senso di quelle drammatiche domande, che denunciano la imposta convalida dell'assurdo, il poeta mostra di identificare i propri convincimenti, che, però, piuttosto che essere una polemica contro Augusto, sono critici nei confronti delle pretese e delle svolte della storia. Lo stesso Giove, che ora si proclama *rex omnibus idem*, si affida al destino sulle sorti della guerra<sup>69</sup>: *fata viam invenient* (X 113). La qualificazione della guerra, *bellum nefandum*, espressa da Enea a XII 572, ripete il giudizio autoriale di VII 583, *infandum ... bellum | ... poscunt*, nel momento cruciale di transizione dalla possibile/impossibile pace al conflitto. Non dimentichiamo che l'Enea prescelto dal Fato è innanzitutto l'Enea prescelto dal Poeta, il quale *deve* arrogarsi il diritto di porsi al di sopra del Fato (ma solo per dimostrarne l'assoluta onnipotenza), e sceglie di elevare l'azione *ultima* di Enea al di sopra delle azioni di tutti i personaggi, riflettenti singoli punti di vista, che, compreso quello di Giunone, sono altrettanti *commenti* autoriali dello svolgimento del destino, letture, segnate dalla parzialità, dell'andamento della Storia, che procede prescindendo dalle perplessità che il suo stesso sviluppo può ingenerare nell'*audience*, ma prima ancora nello stesso poeta<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Ne ho trattato estesamente in FORMICOLA 2005, pp. 131 ss.

<sup>69</sup> A. SETAIOLI 2005, 27-47, sottolinea, tra l'altro, che nell'*Eneide* non ci sono toni trionfalistici, e anzi domina la mortificazione della ragione di molti.

<sup>70</sup> Cf. CANALI 2007, p. 70, che vede compresenti nell'*Eneide* il 'poema della romanità' ma anche l'epicedio dei vinti'; e ancora (*ibid.*): "sarebbe eccessivo affermare un contrasto [...] fra ideologia augustea e poetica virgiliana, ma anche impossibile negare un ruotare centrifugo di profili umani intorno all'asse della glorificazione della *gens Iulia* e della missione di Roma, un avanzare di figure dallo splendore della gloria e delle decisioni divine, nell'ombra dolorosa della condizione di

Su Enea convergono due forze apparentemente (o, meglio, inizialmente) contrarie e apparentemente non uguali: Fato e volontà di Giunone. Enea non sarebbe mai diventato personaggio senza l'ira di Giunone, e mai avrebbe visto la luce il poema, la cui ispirazione è originata proprio da quell'ira celeste (I 8-11):

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso  
quidve dolens regina deum tot volvere casus  
insignem pietate virum, tot adire labores  
impulerit. 10

Nel protagonista s'incarna la Grande Verità, a lui stesso però tanto nota quanto evanescente, e perciò alla sua coscienza gradualmente svelantesi, verità di volta in volta esperita nel momento in cui effettivamente è vissuta. Quando dice a Didone che il destino vuole che egli fondi il nuovo regno e che, se avesse potuto godere di un'autonomia, avrebbe rifondato il suo passato<sup>71</sup>, costruito il suo futuro sul ripristino del passato (IV 340-44), Enea esibisce la piena coscienza di non poter rifiutare il protagonismo nel poema, rinnegare la poesia *di sé*, la poesia *su di sé*: in quelle parole Virgilio fissa la legittimità della sua poesia, la necessità fatale del suo epos, che pretende di elevare Enea a rango eroico; Virgilio sancisce il suo ruolo civile. Enea non può commettere lo stesso errore di Orfeo che fallisce nel *respectus*. Quando riceve dalla madre le armi di Vulcano<sup>72</sup> con lo scudo 'narrante', l'eroe raggiunge la certezza del personale successo; quello scudo con la descrizione della battaglia d'Azio (671 ss.), il *non enarrabile textum*, è il futuro della Roma augustea; la necessità della nascita della Città garantisce successo ad Enea<sup>73</sup> e gloria al suo cantore (VIII 729-31):

Talia per clipeum Volcani, dona parentis,  
miratur rerumque ignarus<sup>74</sup> imagine gaudet  
attollens umero famamque et fata nepotum. 730

Come Enea *succedit oneri* (II 723) del vecchio padre, così Virgilio, Virgilio per Enea, si carica della responsabilità di annunciare al mondo la gloria e i fati della stirpe: è ripetuta ora quella presunzione di paritarietà tra funzione politica e funzione letteraria, di cui ho già detto a proposito delle *Georgiche*. Quando Enea, alla vista del balteo di Pallante, e solo allora, vibra il colpo decisivo contro Turno,

mortali". Su basi ben più profondamente catastrofiche, come si sa, W.R. JOHNSON 1976, esponente di spicco dell'esistenzialismo pessimistico americano di ambientazione harvardiana, leggeva nell'*Eneide* una lamentosa recriminazione per la disastrosa condizione della vita dell'uomo. Un giudizio equilibrato, che sa riconoscere anche i meriti del lavoro del Johnson, si legge nella lucida rassegna sulla lettura 'politica' dell'opera virgiliana approntata da F. SERPA 1987, pp. 76-93.

<sup>71</sup> Il tramonto definitivo della città nella notte tragica è sancito dalle parole di Panto: "*Fuimus Troes, fuit Ilium et ingens / gloria Teucrorum*", II 325-26.

<sup>72</sup> Cf. VIII 612 ss.

<sup>73</sup> L'eroe troiano a XI 24 ss. riconosce nel suolo italico la nuova patria, "*Ite, - ait - egregias animas, quae sanguine nobis / hanc patriam peperere suo, decorate supremis / muneribus ...*"; regna nostra l'eroe dice commosso al defunto Pallante ai vv. 43-44.

<sup>74</sup> Enea non sa e non può capire; apprezza l'ornamento dello scudo, *imagine gaudet*.



mostra una remora che non appartiene al codice cavalleresco, e Virgilio appone al racconto la *σφραγίς* della sua originale ed irripetibile esperienza di poeta epico con la creazione di un nuovo statuto antropologico. La *Verzögerung* che sceneggia l'uccisione rinviata del Rutulo (*Aeneas ... dextram ... repressit*) promuove la riflessione: ad uccidere Turno è ... Pallante. L'*Eneide* si chiude con la consumazione di una vendetta, quella di una *mors immatura*, la morte 'ingiusta' di un giovane, nel quale oltre al figlio di Evandro riconosce il lettore anche Lauso ed Eurialo e Niso, e tutti quelli sui quali *pallida Tisiphone saevit*<sup>75</sup>, e ricorda Polite, caduto a Troia, *ante ora parentum*<sup>76</sup>, e tutti quelli per i quali, anche lì, nessuno potrebbe *lacrimis aequare labores*<sup>77</sup>: le guerre son tutte uguali!

*Nota presentata dal socio ordinario GIOVANNI POLARA  
nella tornata del 6 maggio 2009*

#### ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉ J.-M. 1966, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustiniennne*, Paris.
- BOWERSOCK G.W. 1971, *A Date in the Eighth Eclogue*, "HSPH" 75, pp. 73-80.
- CANALI L. 2007, *Virgilio* [della Collana *Come leggere*], Milano.
- CLAUSEN W. 1994, *A Commentary on Vergil Eclogues*, Oxford.
- CONTE G.B. 1984, *Saggio di interpretazione dell' "Eneide". Ideologia e forma del contenuto*, in Id., *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano.
- CONTE G.B. 2002 (2007<sup>2</sup>), *Il paradosso virgiliano. Un'epica drammatica e sentimentale*, in Id., *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino, pp. 91 ss. [= *Virgilio. Eneide*, trad. di M. Ramous, introd. di G.B.C., comm. di G. Baldo, Venezia 1998, pp. 9-55].
- CRISTOFOLI R. 2006, *Antonio e Cleopatra nell'Eneide e nell'Elegia di Propertio*, in *I personaggi dell'Elegia di Propertio*, "Atti del Convegno Intern., Assisi 26-28 maggio", a cura di C. Santini e F. Santucci, Assisi, pp. 196-97.
- D'ELIA S. 1990, *Virgilio e Augusto*, in *Virgilio e gli Augustei*, a cura di M. Gigante, Napoli, pp. 23-53.
- DELLA CORTE F. 1991, voce *Bucoliche* in "Enc. Virg." V\*\*, Roma, pp. 2-97.
- FORMICOLA C. 2005, *L'Eneide di Giunone (una divinità in progress)*, Napoli.
- FORMICOLA C. 2006, *Dark Visibility: Lavinia nell'Eneide* "BollStLat" 36, pp. 32-50.
- FORMICOLA C. 2007, rec. a Carol U. Merriam, *Love and Propaganda* (cf. *infra*), "BollStLat" 37, pp. 283-90.
- FORMICOLA C. 2008, *Da Orfeo a Lavinia (Virgilio: Morte Vita Storia)*, Napoli.
- GALE Monica R. 2003, *Poetry and the backward glance in Virgil's Georgics and Aeneid*, "TAPhA" 133, pp. 323-45.
- GIGANTE M. 1981, *Lettura della prima bucolica*, in *Lecturae Vergilianae*, a cura di M. Gigante, vol. I, Napoli, pp. 17-104.
- HEINZE R. 1996, *La tecnica epica di Virgilio*, tr. it., Bologna.

<sup>75</sup> Cf. *Aen.* X 761.

<sup>76</sup> Cf. *Aen.* II 531.

<sup>77</sup> Cf. *Aen.* II 362.

- HOLZBERG N. 2008, *Virgilio*, tr. it., Bologna.
- JOHNSON W.R. 1976, *Darkness visible. A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley-Los Angeles.
- JOHNSON W.R. 2004, *A secret Garden: Georgics 4.116-48*, in *Vergil, Philodemus an the Augustans*, Austin, Univ. of Texas.
- KLINGNER F. 1953, *Virgil, in L'influence grecque sur la poésie de Catulle à Ovide*, negli "Entretiens de la Fond. Hardt", 2, Genève, pp. 140-48.
- LA PENNA A. 1967, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, in *Virgilio. Tutte le opere*, trad. di E. Cetrangolo, Firenze.
- LA PENNA A. 2003, *Selezione e organizzazione nelle due rassegne storiche dell'Eneide*, in A. Casanova-P. Desideri, *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica*, "Atti Conv. Intern. St.", Firenze 25-26 novembre 2002, Firenze, pp. 143-63.
- LA PENNA A. 2005, *L'impossibile giustificazione della storia*. Un'interpretazione di Virgilio, Roma-Bari.
- LEVI M.A. 1984, *Ideologia e propaganda nel potere augusteo*, in 'Atti Conv. mond. scient. di St. su Virgilio, Mantova-Roma-Napoli 19-24 sett. 1981', vol. II, Milano, pp. 304-16.
- MERRIAM Carol U. 2006, *Love and Propaganda: Augustan Venus and the Latin Love Elegists*, "Coll. Latomus" 300, Bruxelles.
- MYNORS R.A.B. 1990, *Virgil Georgics*, edited with a Commentary by R.A.B.M., Oxford.
- NAUTA R.R. 2006, *Panegyric in Virgil's Bucolics*, in M. Fantuzzi, T.D. Papanghelis, *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden, pp. 301-32.
- NICASTRI L. 2006, *Per una iniziazione a Virgilio*, Salerno.
- OTIS B. 1966<sup>2</sup>, *Virgil: A Study on civilized Poetry*, Oxford (rist.).
- PADUANO G. 2008, *La nascita dell'eroe*. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale, Milano.
- PARRY A. 1963, *The two voices of Vergil's Aeneid*, "Arion" 2, pp. 66-80.
- POLARA G. 2008, *Le Georgiche nell'età di Ottaviano*, in *Prime Giornate Virgiliane*, a cura di A.V. Nazzaro, S. Giorgio del Sannio, pp. 15-45.
- PUTNAM M.C.J. 1975, *Italian Virgil and the Idea of Rome*, in L.L. Orlin (ed.), *Janus: Essays in Ancient and Modern Studies*, Ann Arbor, Univ. of Michigan, pp. 171-99.
- RAMOUS M. 1998, *Virgilio. Eneide*, trad. di M. R., introd. di G.B. Conte, comm. di G. Baldo, Venezia.
- RICHTER W. 1957, *Vergil. Georgica*, herausgegeben und erklärt von W.R., München.
- RONCONI A. 1981, *Lettura della nona bucolica*, in *Lecturae Vergilianae*, a cura di M. Gigante, vol. I, Napoli, pp. 318-45.
- SCHMIDT E.A. 1987, *Arkadien: Abendland und Antike*, in *Bukolische Leidenschaft oder über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt, pp. 239-64.
- SERPA F. 1987, *Il punto di vista su Virgilio*, Roma-Bari.
- SETAIOLI A. 2005, *La daute chez Virgile*, "Cuaderni de filología clásica. Estudios latinos" 25, pp. 27-47.
- SNELL B. 1963, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in Id., *La cultura greca*, tr. it., Torino, pp. 387-419.
- THIBODEAU P. 2006, *The addressee of Vergil's Eighth Eclogue*, "CQ" 56, pp. 618-23.
- THOMAS R.F. 1983, *Callimachus, the Victoria Berenices and Roman Poetry*, "CQ" 33, pp. 92-113, ora in *Vergil's Georgics*, ed. by Katharina Volk, "Oxford Readings in Classical Studies", Oxford Univ. Press, 2008, pp. 189-224.
- VASSALLO S. 2005, *Lacrime delle cose e onnipotenza della fama*, in Id., *Amore lontano*, Torino.
- WILKINSON L.P. 1970, *Pindar and the Proem of the Third Georgic*, in W. Wimmel (ed.), *Forschungen zur römischen Literatur*, "Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner", Wiesbaden, pp. 286-90 (cf. Volk, *op. cit.*, pp. 182-88).

ANTONIO FRIELLO

## ASPETTI DELLA TUTELA E DEL RESTAURO IN ETÀ BORBONICA L'ANFITEATRO CAMPANO \*

Le prime iniziative finalizzate alla tutela dell'anfiteatro Campano, come è noto, risalgono al XVI secolo quando, contemporaneamente alle denunce lanciate da Pirro Ligorio contro la distruzione dei monumenti dell'antica Capua, venne emanata una serie di «ordini, statuti, pene, editti e decretazioni» che prevedevano condanne molto severe contro chiunque avesse ardito di «manomettere anche un frammento di quelle vecchie reliquie»<sup>1</sup>. Non interessa, in questa sede, esaminare in dettaglio il contenuto di questi provvedimenti che, come affermava Gabriele Iannelli, erano l'espressione di «quel grande amore e trasporto che ebbe dagli antichi tempi la pubblica Amministrazione di Capua verso que' tanti ruderi di remota antichità»<sup>2</sup>; né, d'altra parte, è possibile verificare in quale misura tali «ordini» avessero contribuito alla conservazione dell'anfiteatro che già nel Cinquecento doveva presentarsi semidistrutto a causa delle plurisecolari spoliazioni. Appare utile evidenziare, invece, come l'adozione di questi strumenti "proto-normativi" di tutela fosse legata al riconoscimento del valore nobilitante delle antichità e avesse una finalità essenzialmente politica. «Alcune cose concernentono lo beneficio publico, universale, et honore de questa Magnifica cita de Capua»<sup>3</sup>, dichiaravano gli «eletti» della Città, evidenziando la necessità di fermare la distruzione dell'anfiteatro Campano e del Criptoportico, i «quali ogni di se ruinano, che chi ne piglia una preta, et chi un'altra»<sup>4</sup>. E, in effetti, esisteva una profonda differenza, in termini di approccio culturale ai monumenti antichi, tra l'esortazione alla conservazione delle «belle cose [...] remaste dell'antica architettura» da parte di Pirro Ligorio e le coeve misure di tutela adottate dagli amministratori della città di Capua. Le antichità campane

\* Si premette l'elenco delle Sigle degli Archivi: ASRC = Archivio Storico della Reggia di Caserta; ASNA = Archivio di Stato di Napoli; ASSAN = Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli; ASMCC = Archivio storico del Museo Campano di Capua.

<sup>1</sup> Sintesi della relazione tenuta da Gabriele Iannelli nella tornata della Commissione Conservatrice di Terra di Lavoro del 4 giugno 1873, in *Atti della Commissione conservatrice dei monumenti e belle arti nella provincia di Terra di Lavoro*, Anno Quarto 1873, Caserta 1873, p. 58.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Verbale del consiglio della Città di Capua del 2 maggio 1514, in *Atti della Commissione conservatrice*, cit, p. 59.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

che per un architetto del Rinascimento costituivano «esempli da imparare»<sup>5</sup>, erano per gli eletti, il «segno più evidente» delle «grandezze et antichità della Città nostra»: la «antiquata et fama de questa Cita se dimostra per li Borlasci et Gructe»<sup>6</sup>, affermavano. Riconoscendo, dunque, l'«honore» conferito da queste opere alla «Magnifica cita de Capua»<sup>7</sup>, essi ne avevano sollecitato la conservazione in un'ottica di affermazione dell'«orgoglio civico»<sup>8</sup>.

A distanza di circa due secoli, gli stessi aspetti rappresentativi e simbolici connessi alla tutela delle antichità riaffiorano come il segno di una sostanziale continuità rispetto al XVI secolo, anche nel dispaccio emanato nel 1751 per vietare l'uso, nel cantiere della Reggia di Caserta, dei materiali provenienti dall'anfiteatro Campano. Non diversamente dagli amministratori della Città di Capua che nel 1585 avevano proposto di costruire un muro di cinta intorno al monumento, sostenendo che le antichità «forzano le genti a venire a vederli fin dalla Francia, Alemagna, et altre parti del mondo»<sup>9</sup>, nel dispaccio firmato dal Segretario di Stato Fogliani, che precede l'emanazione delle Prammatiche caroline<sup>10</sup> e rappresenta il primo provvedimento emanato in materia di tutela dall'amministrazione borbonica, si afferma «que no es su Real Mente que se toque el citado antiguo edificio, ni se haga uso ni de todo ni de parte de la piedra del mismo [*anfiteatro Campano*]» poiché «sirve de diverssion a la curiosidad de los Forasteros»<sup>11</sup>. Lungi dall'essere riconosciuto come *monumento* di antichità da preservare in vista di una sua trasmissione alle generazioni future, l'anfiteatro Campano continuava ad essere un oggetto da offrire alla «curiosità» degli stranieri. L'antica rovina costituiva un simbolo di prestigio e la sua conservazione, aveva una finalità essenzialmente celebrativa<sup>12</sup>. D'altra parte il dispaccio, che nasceva come risposta di Carlo di Borbone ad una «carta» nella quale, tra le altre cose, l'«Intendenza de Caserta»

<sup>5</sup> A. DE FRANCISCIS - R. PANE, *I mausolei romani in Campania*, Napoli 1957, p. 86. Una sintesi delle iniziative di tutela dell'anfiteatro Campano nel XVI secolo è in L. GUERRIERO - A. MANCO, Memoria dell'antico e istanze di conservazione a Capua nel XVIII secolo, in G. CANTONE, L. MARCUCCI, E. MANZO (a cura di), *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, Milano 2007.

<sup>6</sup> Verbale del Consiglio della città di Capua del 2 maggio 1514, in *Atti della Commissione conservatrice*, cit., pp. 59-60.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> L'espressione è tratta da M. GREENHALGH, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel medioevo*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Vol. I, Torino 1984, p. 119.

<sup>9</sup> Verbale del Consiglio della Città di Capua del 21 ottobre 1585 in *Atti della Commissione conservatrice*, cit., p. 61.

<sup>10</sup> Per la tutela delle antichità nel Regno di Napoli in epoca Borbonica si rimanda al saggio: P. D'ALCONZO, *L'anello del re: tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli. 1734-1824*, Firenze 1999.

<sup>11</sup> Il dispaccio che reca la firma di Fogliani è datato 13 de Febr. 1751. ASRC, *Dispacci e relazioni*, Fs.1545, inc.67.

<sup>12</sup> L'interesse verso il monumento è confermato dalla richiesta di autorizzazione a rilevare l'Anfiteatro, inoltrata al re dal Cavalier Gray, «inviato d'Inghilterra» presso la corte di Napoli. Con un dispaccio del 14 ottobre 1755, Carlo di Borbone che aveva rilasciato il permesso al Gray, sollecita gli amministratori locali «affinchè non gli sia posto verun imbarazzo, o' impedimento all'esecuzione». Dal documento si evince che in questi anni sono in corso gli scavi di «R.I ordine», presieduti dal «Sacerdote canonico» d. Francesco Avellino. ASRC, *Dispacci e relazioni*, fs.1546, inc. 561.

aveva manifestato al re l'intenzione di utilizzare «la Piedra del Antiguo Anphiteatro fuera de Capua dicho ahora i Virilasci, para servizio de essas Reales Fabricas»<sup>13</sup>, costituiva una misura di salvaguardia *preventiva* la cui emanazione era stata evidentemente determinata dalla convergenza di una serie di circostanze contingenti, quali l'interesse verso il monumento, ridestato dal ritrovamento di opere di notevole pregio<sup>14</sup> negli scavi effettuati intorno alla metà del Settecento<sup>15</sup> e l'imminente apertura del cantiere reale di Caserta. Né il dispaccio rientrava nell'ambito di una più vasta iniziativa di tutela delle antiche rovine del Regno, che continuavano, come è noto, ad essere utilizzate come cave di materiali da costruzione, sia dalla popolazione e dalle istituzioni locali, che nell'ambito degli stessi cantieri reali.

Con l'istituzione della Soprintendenza locale di Capua e Calvi, presieduta da D. Nicola de Tomasi<sup>16</sup>, i controlli su un territorio marginale rispetto ai siti archeologici vesuviani e flegrei, che restavano la principale attrattiva del regno, divennero più incisivi e capillari. Come si evince in una nota firmata da Carlo de Marco, Segretario di Stato di Casa Reale, nel 1792, era stato completato, con la direzione tecnica di Carlo Vanvitelli, il restauro della Conocchia<sup>17</sup>, il mausoleo romano situato lungo la via Appia; lo stesso soprintendente aveva evidenziato la necessità di intervenire sull'anfiteatro Campano che si presentava in uno stato di avanzato degrado, proponendo, tra 1795 ed il 1796, di «aggrapparvisi i pezzi con grapponi di ferro e di adattarvi [...] un pilastro di travertino»<sup>18</sup>, tuttavia, così come accadde per i Templi di Paestum<sup>19</sup>, considerate le difficoltà economiche e l'instabilità politica del regno intorno alla fine del XVIII secolo, l'esecuzione dell'intervento venne rinviata.

Sarà Francesco Daniele, letterato-archeologo di origini casertane, erede della grande tradizione degli studi su Capua<sup>20</sup>, a richiamare l'attenzione del governo

<sup>13</sup> ASRC, *Dispacci e relazioni*, Fs.1545, inc.67.

<sup>14</sup> Nel 1751 venne riscoperta la celebre Venere di Capua, giudicata da Vanvitelli «di maniera Greca superbissima». C. LENZA, *La cultura architettonica e le antichità. Scavi, rilievi, restauri, editoria antiquaria e dibattito teorico*, estratto anticipato da *L'architettura dei Borbone di Napoli e Sicilia*, Napoli 2000, p.10.

<sup>15</sup> Gli scavi effettuati intorno alla metà del Settecento sono scarsamente documentati. Per una sintesi dei dati archivistici noti si veda D. CAMMAROTA, *Contributo della ricerca d'archivio alla definizione della topografia in Campania: il caso di Capua*, in «CAPYS» n. 35 2002, p. 98.

<sup>16</sup> *Calendario e notiziario della corte per l'anno bisestile 1796*, Napoli s.d., p. 108.

<sup>17</sup> «Essendosi il Re uniformato a quanto ha proposto VS. Il[ustrissi]ma con sua relazione del 26 caduto Marzo per la restaurazione dell'antico sepolcro in tenimento delle Curti nel modo stesso da lei suggerito con dovervisi dippiù apporre un'iscrizione che lasi ai posteri la memoria del fatto: si è la M.S. servita dar gli ordini corrispondenti a codesta Giunta, perché incarichi l'architetto Cav[alie]r Vanvitelli per l'adempimento della Sovrana risoluzione. [...] partecipo tutto ciò a V.S. Il[ustrissi]ma per sua intelligenza in riscontro alla sud[det]ta sua relazione. Napoli 18 Aprile 1792. Carlo de Marco» ASMCC, busta 585. Il restauro, che aveva interessato la parte basamentale del monumento, è documentato anche dall'iscrizione che recita: ME SUPERSTITEM ANTIQUITAS MOLEM - SENIO CONFECTAM ET IAM RUITURAM - REX FERDINANDUS IV PATER PATRIAE - AB IMO SUFFULTAM REPARAVIT. Si veda A. DE FRANCISCIS - R. PANE, *I mausolei romani*, cit., p. 119.

<sup>18</sup> ASSAN, VI D1,10.2.

<sup>19</sup> LENZA, *La cultura architettonica e le antichità*, cit., pp. 156-159.

<sup>20</sup> Nativo di S. Clemente, nei pressi di Caserta (1740-1812), fu segretario perpetuo della ripristinata Accademia Ercolanese e dal 1807 direttore della Stamperia Reale. Per una essenziale

sulle antichità capuane, ed in particolare sull'anfiteatro, che, così come gli era stato segnalato, «veniva ad arte demolito per opera di un certo Morina, il quale ritraeva da quel materiale il salnitro»<sup>21</sup>. Facendo seguito alla circostanziata denuncia, l'Intendente Lelio Parisi<sup>22</sup>, che si mostra particolarmente sensibile verso la conservazione delle memorie del territorio amministrato<sup>23</sup>, affermava – dispose, al termine di una polemica con il ministro della Guerra<sup>24</sup>, la chiusura della nitriera, assegnando al «Giudice di Pace di S. Maria, il Sig.r De Napoli Commissionato di polizia» e al «sindaco di detta Comune»<sup>25</sup> la custodia del monumento.

L'anfiteatro Campano, sottoposto a «vigilanza», non aveva più «ricevuto alcun danno [da parte della popolazione]», ma, così come si evince da un rapporto inviato al ministro dell'Interno, «da ogni lato della sua circonferenza», era «in parte crollato» e necessitava interventi immediati<sup>26</sup>. Informato dal ministro, l'Intendente di Napoli incaricò l'architetto Antonio Bonucci<sup>27</sup> di recarsi a S. Maria Maggiore per un sopralluogo, «a fin di proporre ciò che crede convenevole per allontanare qualunque altra degradazione, che il proseguimento del tempo potrebbe apportargli»<sup>28</sup>.

Nel rapporto del 18 dicembre 1810 inviato anche a Michele Arditi<sup>29</sup>, Bonucci descrive affascinato un edificio che nello «stato suo primiero doveva senza dubbio sorprendere chicchessia per la sua magnificenza, non meno che per la solidità, per l'arte, e per l'intelligenza, con cui è stato edificato». «Dopo aver fatte tutte quelle necessarie osservazioni», l'architetto propone le seguenti «riparazioni»: «si dovreb-

bibliografia sul personaggio si rinvia a V. TROMBETTA, *Una pagina di storia dell'anfiteatro Campano (documenti d'archivio)*, in «CAPYS» n.19, 1986, p. 84.

<sup>21</sup> Dalla lettera di F. Daniele all'Intendente della Provincia di Terra di Lavoro del 9 febbraio 1807, in *Ibidem*, p. 86.

<sup>22</sup> L'intendente è Lelio Parisi, giurista, già consigliere della Giunta consultiva di Guerra e Marina e commissario di campagna. Cfr. nota biografica in L. RUSSO, *Biografie degli intendenti: da Lelio Parisi a Michele Bassi*, in I. ASCIONE-A. DI BIASIO (a cura di), *Caserta al tempo di Napoleone*, Napoli, Electa, 2006, pp.43-44.

<sup>23</sup> In una nota affermava: «la conservazione de' monumenti dell' Antichità forma una delle cure principali di tutti i governi. Il toccargli in qualunque modo, e degradargli sembra segno del rinascimento della barbarie». ASNA, *Ministero degli affari Interni*, II inv., Fs. 2275.

<sup>24</sup> In una lettera del 27 settembre 1809, il signor Saint- Meme, amministratore generale delle polveri e salnitri, che per l'occasione aveva assunto le veci del Ministro, dichiarava di aver ricevuto assicurazioni dal Morina in merito alla «conservazione di quell'antico edificio», chiedendo al Ministro dell'Interno di nominare una «persona, la quale assistesse a tal operazione, acciò se altri commettessero de' guasti, non venisser quelli imputati all'Amministrazione». Facendo propria la tesi avanzata dal Morina, il Saint- Meme prospetta un «duplice vantaggio» dalla riapertura della nitriera: «l'uno di rendere sgombro quel locale da massi, che l'occupano, e divenir così più decente ed agevole a praticarsi; l'altro di ottenersi un aumento di nitro per lo bene dello Stato». TROMBETTA, *Una pagina di storia dell'anfiteatro*, cit., p. 92.

<sup>25</sup> ASNA, *Ministero degli affari Interni*, II inv., Fs. 2275.

<sup>26</sup> Dalla lettera al ministro dell'Interno del 24 novembre 1810, in TROMBETTA, *Una pagina di storia dell'anfiteatro*, cit., p. 95.

<sup>27</sup> In seguito alla morte di Francesco La Vega, il 30 aprile 1806 Antonio Bonucci venne nominato *Architetto destinato ai Scavi delle Antichità Puteolane*. Cfr. ASNA, *Ministero degli Affari Interni*, II inventario, fs. 2267.

<sup>28</sup> Copia del rapporto sull'anfiteatro Campano inviato dall'architetto a Michele Arditi, datato 18 dicembre 1810. ASSAN, VI D1, 5.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

bero primieramente togliere tanti ammassi di terra e pietre, i quali oltre che impediscono il libero accesso nell'interno dell'Anfiteatro, ingombrano ben anche i principali indicati avanzi, i più intieri ed i più rispettabili da ammirarsi per ogni lato. Svellere quegli arbusti nati nelle muraglie, che crescendo sempre più s'insinuano nelle medesime e cagionando separazioni, e scollegamenti di parti tra di loro componenti producano per conseguenza crollamenti e quasi ruine totali, con fortificare di moderna fabbrica qualche porzione di muro crollante, imitando però con ogni diligenza ed accuratezza l'antico. Rimettere alcune pietre di taglio agli avanzi delle arcate de' portici, che cadute forse da scuotimento di tremuoti, hanno tolto il contrasto e fatto perdere quel necessario equilibrio al rimanente»<sup>30</sup>.

L'obiettivo dell'intervento, così come chiaramente esplicitato dall'architetto, dunque, era quello di «fortificare» le strutture più dissestate al fine di garantirne la durata fisica ed evitare ulteriori perdite; tuttavia nell'esprimere il proprio parere in merito alla proposta di «eseguire una restaurazione completa e maggiore di quella, a cui si restringe», avanzata probabilmente in ambito governativo<sup>31</sup>, Antonio Bonucci affermava: «l'opera [...] sarebbe magnifica, e degna della grandezza e del genio del nostro monarca»<sup>32</sup>. Evidentemente anche Bonucci non escludeva che il monumento in rovina potesse essere legittimamente riportato nella sua completezza originaria, attraverso una «restaurazione completa»; tuttavia i costi eccessivi, rendevano, di fatto, irrealizzabile tale operazione. «Se si volesse eseguire uno sterramento generale – afferma – oltre ad un grandissimo tempo, vi occorrerebbe una spesa infinita, e l'acquisto di una gran porzione di terreni limitrofi»<sup>33</sup>.

Il termine *restaurazione*, che nel contesto più ampio della tutela delle antichità aveva assunto un significato diverso rispetto alle manomissioni e alle trasformazioni tradizionalmente eseguite nell'ambito delle attività edilizie nel costruito storico, veniva utilizzato da Bonucci nella sua accezione di ripristino dell'immagine originaria del monumento, da attuarsi, secondo una definizione di cui peraltro si trova riscontro nei coevi dizionari di belle arti<sup>34</sup>, anche attraverso la ricostruzione materiale delle parti mancanti dell'opera antica. L'intervento proposto, dunque, veniva a configurarsi come un restauro 'incompleto', perché interrotto nella sua fase preliminare, corrispondente al consolidamento delle strutture superstiti dell'opera. «L'Architetto si è limitato a riferire le restaurazioni le più necessarie»<sup>35</sup>,

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Sintesi del parere di Bonucci inviato dall'Intendente della provincia di Terra di Lavoro al presidente del Consiglio degli Edifici Civili di Napoli una lettera del 30 Maggio 1811. ASNA, *Ministero degli affari Interni*, I inv. Fs. 988. Nella documentazione archivistica non è stato possibile individuare con esattezza il promotore della ricostruzione integrale dell'anfiteatro.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Tra i riferimenti più vicini dal punto di vista cronologico all'intervento in esame è il Dictionnaire di A. L. Millin. Alla voce *Restaurer* l'autore che, nello specifico appare più interessato alle tematiche del restauro scultoreo, scrive: «c'est rétablir un bâtiment, le remettre en bon état. C'est assis remettre en son premier état une figure mutilée [...]». A.L. MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-arts*, Paris 1806, vol. III, p. 431.

<sup>35</sup> Sintesi del parere di Bonucci inviato dall'Intendente della provincia di Terra di Lavoro, cit.

scrive laconicamente l'Intendente della provincia di Terra di Lavoro al presidente del Consiglio degli Edifici Civili di Napoli, in una lettera del 30 maggio 1811.

Occorre anche evidenziare che, se da un lato, gli amministratori intendevano attuare il ripristino dell'edificio, al fine di cancellare quei segni del tempo che mal si adattavano, – in quanto espressione di fragilità e debolezza – ad un monumento che invece doveva esprimere «la floridezza, ed il grado di potenza, di cui gioivano un tempo le nostre regioni»<sup>36</sup>, dall'altro essi avevano compreso che «lo stato dell'anfiteatro era tale che riuscirebbe inutile qualunque sforzo potesse farsi per aiutarlo a riprendere in qualche parte l'aspetto primiero»<sup>37</sup>. «Quanto vi era di colonne, di marmi, di busti, tutto è stato tolto o distrutto. Lo scheletro neppure n'è stato risparmiato. I macigni che formavano i pilastri degli archi strappati a forza per servire ad altri edifizj 'anno cagionato non solo la ruina degli archi che sostenevano, ma con queste 'anno trascinato con loro gli altri che vicendevolmente si appoggiavano. La fabbrica del Real Palazzo di Caserta 'a dato l'ultimo crollo a questo edifizio. [...] L'aspetto esteriore il più bello, il più interessante, è interamente distrutto, e non se ne formerebbe alcuna idea, se non vi fossero restati che due soli archi dal lato di levante sostenuti da tre pilastri di travertino». In queste condizioni, si legge in un documento del 1811, «non si tratta che di conservare i pochi avanzi che vi rimangono», in quanto costituiscono l'unica testimonianza tangibile dalla quale attingere la conoscenza della «forma» originaria dell'edificio antico. «Nel mezzo di questi archi, e propriamente sul vivo del pilastro di mezzo si vede ancora la base ed un frammento di colonne del second'ordine dell'edifizio. Questo pezzo infinitamente interessante, e che solo può far concepire la forma, l'eleganza, la solidità e la decorazione dell'Anfiteatro sta per cadere a momenti. È necessario perciò che si rivolgano tutte le cure a conservarlo. Bisogna che con un cerchio e zeppe di ferro se ne incassi la parte superiore per impedire anche il tormento che potrebbe soffrire la parte inferiore già descritta. Si deve oltre ciò rinforzare anche quest'ultimo con delle incassature di fabbrica di mattoni, e con delle grappe di ferro, dove le pietre son distaccate fra loro.

Lo stesso deve praticarsi in alcuni archi interiori, i quali vicini a cadere cagionerebbero la ruina degli altri, che si appoggiano sopra di loro, e dove vi siano pezzi che non potendo più reggere possano produrre colla loro ruina quella degli altri sani è necessario che siano demoliti»<sup>38</sup>.

L'intervento, nel quale prevalgono gli aspetti della conservazione 'fisica' della rovina, in ogni caso non si traduce nel 'brutale' consolidamento delle strutture superstiti, che, utilizzando una espressione di Camillo Boito, non si *impaccia* «affatto di ciò che è arte nell'opera antica o vecchia»<sup>39</sup>: per Bonucci, infatti, non è

<sup>36</sup> Lettera dell'uditore dell'«uditore al Consiglio di Stato Segretario Generale dell'Intendenza di Terra di Lavoro al Ministro dell'interno» del 6 maggio 1811. ASNA, *Ministero degli affari Interni*, I inv. Fs. 988.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> C. BORTO, *I restauratori*, Firenze 1884. Si cita da R. DI STEFANO, *Il consolidamento strutturale nel restauro architettonico*, Napoli 1990, p. 12.



sufficiente «fortificare di moderna fabbrica qualche porzione di muro crollante», ma occorre che il *nuovo imiti* con la massima «diligenza» l'antico, nel rispetto dell'unità figurativa e dei valori estetici del monumento. Anche se la *restituzione* integrale dell'anfiteatro Campano risulta economicamente impraticabile, l'intervento, *ristretto* al rafforzamento delle parti più esposte al rischio di perdita, deve comunque assicurare la continuità della tessitura figurativa del monumento, senza alterarne l'armonia generale<sup>40</sup>.

Al termine dei lavori, per i quali erano stati stanziati 500 ducati<sup>41</sup>, l'edificio restò nuovamente abbandonato a sé stesso. Esposto all'ignoranza della popolazione locale che, nonostante i divieti, continuava a «prender pietre, e far piantaggioni nell'arena dell'Anfiteatro»<sup>42</sup>; isolato rispetto ai percorsi *turistici* più battuti da viaggiatori ed amatori stranieri, trascurato dall'amministrazione centrale, incapace di far valere le ragioni della tutela, l'anfiteatro Campano, insieme ai templi di Paestum, nel 1818, così come segnalava Giuseppe Castaldi<sup>43</sup>, rischiava di scomparire definitivamente: «nel mentre il governo ha speso, e spende per le antichità di Ercolano, di Pompei, di Pozzuoli, e prende la massima cura degl'illustri avanzi antichi esistenti in questi luoghi, io non o [*sic*] potuto mai persuadermi, – affermava Castaldi in una nota del 15 febbraio 1818 indirizzata al presidente dell'Accademia Ercolanese, successivamente inoltrata al ministro dell'Interno – perché debbono essere interamente trascurati ed esposti ad una sicura, vicina e totale distruzione i grandi ruderi de' famosi Tempj di Pesto, ed il rinomato Anfiteatro Campano». In queste condizioni – continuava – «i Tempj di Pesto nella maniera come sono esposti all'aratro, ed all'ignoranza di avidi agricoltori resteranno interamente spianati al suolo, se non si muniscono di qualche recinto di fabbrica, e non vi si mette una custodia». «Lo stesso accaderà, e più prestamente all'Anfiteatro di Capoa, il quale nello stato assai negletto, in cui si trova pure forma la grande ammirazione di tutti i dotti. I Capuani moderni hanno avuto la barbarie di formarsi delle Chiese, e di lastricarsi delle strade, diroccando il di loro anfiteatro, uno de' più belli, e de' più famosi dell'antichità. Gli avanzi che ne restano sono ancora rispettabili, ed il governo, che tanto ama, e protegge le belle arti, e le antichità, dovrebbe farvi fissare una custodia, acciò non resti interamente distrutto»<sup>44</sup>.

Il lento decadimento dei templi di Paestum e dell'anfiteatro Campano, denunciato da Giuseppe Castaldi, era la testimonianza del fallimento di una

<sup>40</sup> R. PAOLINI, *Memorie sui monumenti di antichità e di belle arti ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, Napoli 1812, p. 314.

<sup>41</sup> ASNA, *Ministero degli affari interni*, II inventario, Fs. 2275; ASNA, *Ministero degli affari interni*, I inv. Fs.988.

<sup>42</sup> Al termine dei lavori il ministro dell'Interno aveva «proibito a chiunque di prender le pietre, o far piantaggioni nell'arena dell'anfiteatro». ASNA, *Ministero degli affari interni*, I inventario, Fs. 988.

<sup>43</sup> Nato ad Afragola nel 1775, giurista con interessi antiquari e letterari, fu dal 1817 membro della Reale Accademia Ercolanese. Per un rapido profilo biografico si veda M. CHELOTTI - V. MORIZIO - M. SILVESTRINI, *Le epigrafi di Canosa II*, Bari 1990, p. 155.

<sup>44</sup> ASNA, *Ministero degli affari interni*, I inventario, Fs. 997.

politica della tutela che mancava di una visione complessiva delle problematiche connesse alla conservazione dei *monumenti stabili* del regno: nonostante la conservazione degli *anfiteatri*, dei *ginnasj* e dei *tempj* fosse stata sancita dal decreto del 15 febbraio 1808<sup>45</sup>, le iniziative erano state per lo più puntuali e quasi sempre sollecitate da letterati ed eruditi che occasionalmente ridestavano dall'indolenza le amministrazioni evidentemente impegnate a risolvere problemi ritenuti più urgenti per la vita delle comunità locali. Se, da un lato, i siti di Pompei, di Ercolano, e anche di Pozzuoli, così come aveva segnalato Castaldi, erano tenuti costantemente sotto il controllo del governo attraverso la Soprintendenza Generale degli scavi che prevedeva nel suo organico architetti ed archeologi con il compito di assicurare la corretta prosecuzione dei lavori di scavo e la conservazione delle rovine riportate alla luce, dall'altro lato, i siti archeologici più periferici del regno erano sottoposti ad una tutela che si può definire 'reattiva', esercitata generalmente in seguito ad una segnalazione al governo, come reazione ad una condizione di rischio per i monumenti, ritenuta non più procrastinabile. In effetti, le Soprintendenze locali<sup>46</sup> istituite nel corso della seconda metà del Settecento, erano state soppresse nell'ambito del riassetto istituzionale attuato durante il decennio francese, e di conseguenza, su buona parte del territorio mancava una presenza istituzionale in grado di garantire con continuità il controllo sui monumenti. Il quadro desolante della tutela del patrimonio archeologico del regno è peraltro restituito con chiarezza anche da *Mattia Majda del Comune di Capaccio* che nel 1816, al ritorno di Ferdinando, chiedeva di poter essere nominato Soprintendente degli scavi di Paestum per interrompere la devastazione dei templi: «prima dell'occupazione militare vi fu sempre nella diruta Città di Pesto un Sopra-Intendente, il quale presideva ai scavamenti, e vigilava con molto zelo a quei Tempj, [...]: Venuti però i francesi fu abolita questa carica; motivo per cui Le vestigie suddette di quella Città hanno subito un deterioramento positivo; perché alcuni Capaccesi tra gli altri si son approfittati di un tal disordine, per toglierne il più prezioso, che ancora vi esisteva»<sup>47</sup>.

La richiesta di Majda non venne accolta dal governo, tuttavia il richiamo alla conservazione del Templi di Paestum e dell'Anfiteatro Campano da parte di Castaldi che, nel 1817 era stato eletto membro dell'Accademia Ercolanese, non restò disatteso. In particolare il ministro dell'interno, accogliendo la proposta di erigere intorno a quei grandi monumenti «qualche recinto di fabbrica», chiese al direttore generale di *Ponti e Strade* di calcolare «la spesa necessaria per la fabbrica suddetta»<sup>48</sup>.

Il progetto per l'anfiteatro, redatto da Lorenzo Turco, ingegnere di 2<sup>a</sup> classe

<sup>45</sup> Il decreto è edito in P. D'ALCONZO, *L'anello del re*, ... cit., pp. 161-162.

<sup>46</sup> La funzione ed il ruolo dei *Soprintendenti locali* nell'ambito della tutela delle antichità del regno di Napoli sono esaminati in *Ibidem*, pp. 68-70.

<sup>47</sup> La richiesta inoltrata il 18 aprile 1816 venne respinta perchè, come si legge in minuta sul documento, non si riteneva esistesse l'«urgenza» di nominare un Soprintendente per gli scavi. ASNA, *Ministero degli affari interni*, II inv., fs. 2274.

<sup>48</sup> ASNA, *Ponti e strade*, II serie, n. 41, inc. 7. Il progetto è descritto sinteticamente in una scheda redatta da C. Lenza in R. CIOFFI - G. PETRENGA (a cura di), *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, Ginevra-Milano, Skira, 2005, p. 156.

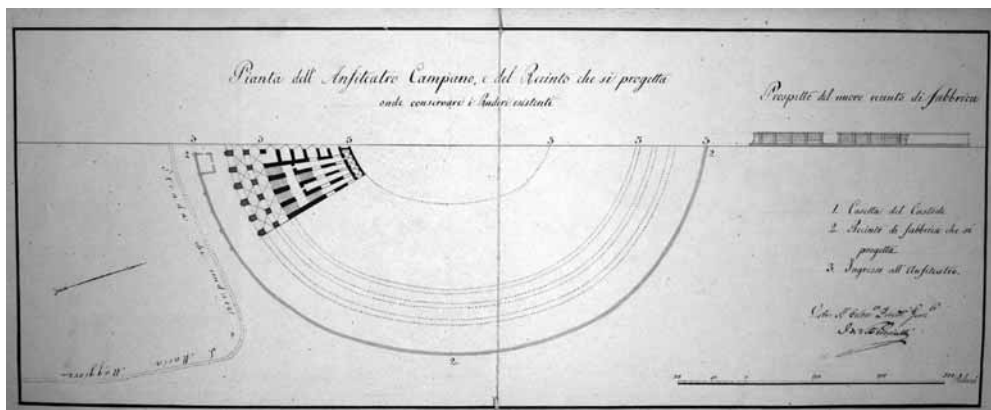


Fig. 1. *Pianta dell' Anfiteatro campano e del Recinto che si progetta onde conservare i ruderi esistenti*, 1819. ASNA, Ministero della Pubblica Istruzione, Fs. 326.

del servizio di Ponti e Strade della provincia di Terra di Lavoro, prevedeva la costruzione di un «recinto di fabbrica, parimente di forma ellittica», composto da ottanta pilastri «addossati al recinto istesso» ed una «casetta»<sup>49</sup> per il custode. Insieme allo stato estimativo, l'elaborato vistato dal direttore generale Francesco de Vito Piscicelli (fig. 1), venne inviato al ministro degli Affari Interni che, considerati i costi dell'opera, per la quale occorreano 3500 ducati, invitò la direzione generale ad individuare una soluzione alternativa<sup>50</sup>.

Non interessa in questa sede esaminare l'*iter* di approvazione del progetto che si concluse dopo qualche anno con la realizzazione di un fossato in luogo della recinzione, ma appare utile evidenziare come le proposte progettuali poste al vaglio dell'amministrazione, fossero l'espressione di una politica della tutela che identificava nel divieto – il divieto di asportazione dei materiali antichi, ad esempio – lo strumento per assicurare la conservazione del patrimonio storico-artistico del Regno. Considerata l'inefficacia di tali divieti – poiché l'anfiteatro Campano era stato «devastato più dalla mano dell'uomo che dalle ingiurie del tempo», scriveva l'Intendente di Terra di Lavoro al ministro degli affari interni in una lettera del 12 maggio 1819<sup>51</sup> – l'amministrazione decideva di realizzare un recinto che, impedendo il libero accesso al monumento, doveva assicurarne passivamente il rispetto. In sostanza, l'intervento di conservazione si traduceva in un'operazione meccanica di chiusura, di separazione del monumento dalla contemporaneità, sentita come una minaccia, quasi come se il tracciato del recinto o del fossato dovesse segnare il limite tra lo spazio della vita degli uomini, soggetto ad una incessante trasforma-

<sup>49</sup> Rapporto del 13 marzo 1819. ASNA, *Ibidem*.

<sup>50</sup> Lettera del ministro degli Affari interni al direttore generale di Ponti e Strade del 21 agosto 1819. *Ibidem*. Il Disegno è edito in R. CIOFFI-G. PETRENGA, *Casa di re. La reggia di caserta fra storia e tutela*, Ginevra-Milano 2005, p. 117.

<sup>51</sup> ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 326.

zione, e lo spazio intemporale ed intangibile del monumento, separato, nella sua alterità, dal presente.

Al dibattito che interessava, nello specifico, la definizione dell'intervento più economico «onde conservare i Ruderì esistenti»<sup>52</sup>, si affiancava quello ben più complesso ed articolato, che riguardava gli aspetti giuridici della tutela di un monumento, dal quale «alcuni [avevano prelevato] il materiale per costruirne i proprii edifici, altri han fatto di què macigni opre di scalpello, alcuno ancora vi ha coltivato il suolo [...]», per cui «alcuno vanta[va] di essere antico proprietario del suolo posto nell'interno di quel monumento»<sup>53</sup>. Occorreva, in altre parole, fare chiarezza in merito alla proprietà dell'antico manufatto sul quale chiunque avesse coltivato i terreni all'interno dell'arena, o semplicemente vi avesse prelevato pietre e materiali da costruzione, pretendeva di vantare diritti.

In effetti, la *Commissione dei presidenti presso la gran corte dei conti*, chiamata ad esprimere un parere al riguardo, nella sentenza del primo ottobre 1819, dichiarò, che «gli anfiteatri ed altri monumenti di antichità, comunque in origine fossero stati nella classe delle opere municipali, tuttavolta non sono presentemente che cose pubbliche, ed in conseguenza in dominio dello stato e che la cura e vigilanza di essi debba commettersi alla direzione degli scavi, e de' depositi di antichità»<sup>54</sup>; tuttavia il governo borbonico non ebbe la forza di attribuire valore cogente ai principi richiamati dal gruppo di giuristi, rimodulando in chiave pubblicistica la legislazione in materia di tutela. L'amministrazione, infatti, emanando il decreto del 14 dicembre 1819, che recepiva le indicazioni della *Commissione*, si limitò a dichiarare «proprietà dello Stato»<sup>55</sup> il solo Anfiteatro Campano – ufficialmente riconosciuto come «monumento di antichità» e posto, pertanto, «sotto la cura della direzione generale degli scavi e de' depositi antiquarj»<sup>56</sup> – escludendo dall'ambito di applicazione della nuova legge tutte le altre testimonianze antiche che restavano ancora nella disponibilità di coloro i quali dichiaravano di averne acquisito la proprietà. Non a caso la campagna di scavo dell'anfiteatro Flavio di Pozzuoli, avviata nel 1839, sarà preceduta dal lungo e complesso iter burocratico dell'esproprio dell'area di sedime del monumento, di proprietà dalla congregazione del *Monte della Misericordia*<sup>57</sup>.

In effetti, al di là dei fondamenti giuridici che giustificavano il provvedi-

<sup>52</sup> Si cita dalla didascalia del progetto elaborato da Lorenzo Turco: «Pianta dell'Anfiteatro Campano e del Recinto che si progetta onde conservare i Ruderì esistenti». Disegno conservato in ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 326. Edito in GIOFFI - PETRENGA, *Casa di Re*, cit., p. 117.

<sup>53</sup> Lettera dell'Intendente di Terra di Lavoro al ministro degli affari interni del 12 maggio 1819. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 326.

<sup>54</sup> F. DIAS, *Collezione di reali Rescritti, regolamenti, istruzioni, ministeriali e sovrane risoluzioni riguardanti massime di pubblica amministrazione in materia civile, penale ecclesiastica, commerciale ed amministrativa raccolti dal 1806 al 1840 e pubblicati per cura di Francesco Dias, Ufficiale nel Ministero di Stato delle Reali Finanze. Volume quarto*, Napoli 1845.

<sup>55</sup> Decreto del 14 dicembre 1819. *Collezione delle leggi e de' decreti del Regno delle due Sicilie*, Napoli 1819, pp. 703-704.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> L'iter burocratico per l'esproprio dell'anfiteatro Flavio di Pozzuoli è documentato in ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 330.

mento adottato dall'amministrazione – l'anfiteatro Campano era stato sempre di «dominio municipale» e pertanto «ben poteva rivendicarsi, come una proprietà Reale» mentre l'anfiteatro puteolano era pervenuto in eredità al Monte dal Marchese Tomacelli che lo deteneva sulla base di «un antico titolo»<sup>58</sup> – appare utile evidenziare come negli interventi in materia di tutela e restauro dei *monumenti stabili* del regno, mancasse un indirizzo legislativo univoco. Ogni provvedimento nasceva, infatti, come “risposta” ai problemi che, di volta in volta, l'amministrazione era chiamata ad affrontare, e di conseguenza al notevole slancio culturale riscontrabile in alcune iniziative, quasi mai corrispondeva un reale avanzamento nella processualità storica dell'evoluzione della tutela.

Resta, in ogni caso, l'esemplarità delle motivazioni del parere con il quale la *Commissione dei presidenti presso la gran corte dei conti* si era espressa in merito allo *status* giuridico dell'anfiteatro Campano; né il calo di tensione culturale riscontrabile nel decreto del 14 dicembre 1819 che ne aveva sanzionato «le massime»<sup>59</sup>, svislisce l'importanza del documento che, per la profonda consapevolezza del valore dei «monumenti di antichità», si può considerare una pagina di notevole interesse per la storia della tutela del patrimonio storico artistico:

«Considerando che costruita siffatta opera della città di Capua, non si sa con certezza se prima di subire il giogo de' romani, ovvero com'è più probabile ne' tempi della dominazione dei Flavj, allorché da più tempo trovata ridotta alla condizione di colonia, è chiaro di essere stata sul nascere una proprietà municipale, o sia per valerci de' vocaboli dell'antico diritto, di essere appartenuta alla classe delle *rerum universitatis*, cioè di quelle il di cui dominio era rappresentato da una città, e l'uso apparteneva a tutti i cittadini della medesima;

Che tale però non possa più reputarsi attualmente, poiché ridotto pel cangiamento de' costumi e per l'ingiuria del tempo alla condizione di un monumento di antichità, sacro unicamente al decoro ed alla istruzione nazionale, rimane nel numero delle cose pubbliche, o sia di quelle che non possedute a titolo privato da alcuno sono per tutti nel dominio dello stato;

Che in conseguenza di ciò la cura di un tal monumento esser debba affidata a quei pubblici funzionarj espressamente destinati dal governo per soprantendere ad oggetti di simil fatta, vale a dire alla direzione degli scavi, e de' depositi di antichità;

Considerando che la coltivazione fatta, per più tempo da diversi naturali, del luogo, del suolo esistente fra le mura dell'anfiteatro non possa loro attribuire alcun diritto, dappoichè formando quello una parte dell'opera ora pubblica, ed un tempo municipale, è stato sempre come l'opera medesima fuori del commercio, né soggetto ad usucapione per qualunque tempo mai si fosse posseduto: *usucapionem recipiunt [...] maxime res corporales, exceptis rebus sacris, sanctis, publicis populi romani, et civitatum, item liberis hominibus*;

Che nel solo caso di essersi dal governo concesso il suolo medesimo o parte di esso a taluni di coloro che lo coltivano possono eglino opporre valevole eccezione; ma che in tale circostanza essendo del tutto incompatibile questo privato possesso con quello dell'intero monumento spettante allo stato, fa d'uopo riprendere dalle loro mani il terreno in tal guisa occupato, accordandosi però loro una corrispondente indennità»<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> DIAS, *Collezione di reali Rescritti*, cit.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

È la sacralità della testimonianza antica, il suo essere altro e, soprattutto, separato dal mondo e dalla vita che sostanzia il riconoscimento, da parte della Commissione, dell'invulnerabilità della rovina e della sua valenza pubblica: ridotti «pel cangiamento de' costumi e per l'ingiuria del tempo alla condizione di un monumento di antichità» i resti dell'anfiteatro, da *res corporales*, oggetto di manomissioni e spoliazioni legate alla fruizione materiale della *cosa*, vengono elevati a *res sacrae*, rispetto alle quali nessuno può più rivendicare diritti, che invece spettano alla intera collettività. Come reliquia del passato, il *monumento di antichità* viene ricondotto nella sfera di una conservazione assimilabile, per la sua connotazione sacrale, alla venerazione: l'anfiteatro Campano rappresenta per la società un *oggetto sacro* – «sacro al decoro ed alla istruzione nazionale» si legge nel testo della sentenza del 1819 – da custodire e difendere contro ogni rischio di contaminazione.

L'intervento che ne consegue tende, dunque, a creare artificialmente intorno al *monumento* quella condizione di separatezza, propria della dimensione del sacro: negli stessi anni, si progetta, infatti, un recinto, che ha la funzione di segnare il limite fisico tra lo spazio inviolabile del sacro, aperto ad una fruizione di tipo esclusivamente spirituale – comunque immateriale – e quello del profano, soggetto al rapido fluire della vita e dei bisogni degli uomini.

L'elemento di "chiusura", ideato per conservare il monumento, in ogni caso, poteva avere anche una finalità didattica, agevolando, ove possibile, la comprensione del 'frammento' antico. Meglio sarebbe, proponeva il Soprintendente Arditì in un rapporto al ministro del 30 settembre 1820, «se il muro indicato ne indicherebbe il giro esteriore»<sup>61</sup>, così da evidenziare il tracciato ellittico dell'antica costruzione. Ed è nell'ottica del miglioramento della fruizione culturale del monumento che lo stesso Arditì proponeva di veder tracciata «nella parte interna [del recinto] [...], ad un palmo dalla superficie del suolo l'intero dettaglio della pianta, sino all'ellissi dell'arena»<sup>62</sup> per suggerire l'impianto planimetrico dell'antico edificio, altrimenti perduto.

Nel 1823 il Ministro delle Finanze trasmetteva al segretario di Stato di Casa Reale un nuovo progetto, redatto da Luigi d'Auria, ingegnere della Direzione di Ponti e Strade, che prevedeva la realizzazione, intorno al monumento, di un doppio fossato con piantagioni di alberi «in giro»<sup>63</sup>. La direzione dei lavori venne affidata, con rescritto dell'8 agosto 1824, a Pietro Bianchi<sup>64</sup> – architetto

<sup>61</sup> Il rapporto si inserisce nell'ambito dei tentativi di riassetto della tutela delle antichità attuati negli anni successivi alla restaurazione borbonica ed era stato redatto da Arditì, su incarico del ministro degli Affari Interni che lo aveva invitato a presentare «un dettagliato progetto relativo al miglioramento di questi scavi per procurarne un maggior vantaggio alla Nazione» (ASSAN, 50,1). Il documento, di cui si conoscono soltanto alcuni frammenti, dunque, doveva essere piuttosto articolato ed interessare tutti i settori di competenza della Soprintendenza degli Scavi e della Direzione del Museo. Lo stralcio relativo all'anfiteatro Campano, da cui si cita, è riportato in una lettera di Arditì del 23 marzo 1823. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs.326.

<sup>62</sup> ASNA, *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*. Si veda anche la scheda di C. LENZA, in CIOFFI - PETRENGA, *Casa di Re*, cit., p. 117.

<sup>64</sup> *Ibidem*. Un'analisi sistematica dell'attività professionale di Pietro Bianchi è in N. OSSANNA

non privo di esperienza nel campo della ricerca archeologica<sup>65</sup> – che non esitò ad evidenziare le carenze, sia sotto il profilo culturale che economico, del progetto approvato: egli, infatti, rimproverava all'ingegnere di non aver considerato il costo eccessivo per la realizzazione e manutenzione del doppio fossato, e di aver trascurato l'«illustrazione del monumento», che proprio l'esecuzione dell'intervento poteva agevolare. A tal proposito Bianchi proponeva di realizzare un unico fossato in corrispondenza del perimetro esterno dell'anfiteatro, configurandolo come «una zona ellittica di larghezza sempre uguale»<sup>66</sup>, intorno alla quale doveva essere piantato un filare di pioppi, al fine di riscoprire «tutto l'esterno piantato del Monumento, con vantaggio del medesimo, e con opportunità d'insegnamento agli amatori, ed agli studiosi dell'antica architettura»<sup>67</sup>. Bianchi prevedeva inoltre la costruzione – poi realizzata – della casa del custode all'interno del monumento, ricavando un locale all'interno di un cuneo dell'anfiteatro stesso.

Con l'approvazione delle modifiche apportate da Bianchi al progetto del d'Auria, e l'avvio dell'esproprio della fascia di terreno per la realizzazione del fossato sancito dal decreto del 5 gennaio 1826<sup>68</sup>, iniziava la prima campagna sistematica di scavo dell'anfiteatro Campano, destinata a proseguire, tra sospensioni e riprese dei lavori, fino all'Unità d'Italia<sup>69</sup>. In questa occasione vennero redatte due piante dell'anfiteatro, esposte nella mostra dedicata al Bianchi<sup>70</sup> e segnalate da Mario Pagano, ed una terza planimetria inedita, relativa al progetto di «una strada

CAVADINI (a cura di), *Pietro Bianchi (1787-1849). Architetto e archeologo*, Milano 1995. Alcuni cenni sulla direzione dei lavori di scavo e restauro dell'anfiteatro Campano sono in M. PAGANO, *Pietro Bianchi archeologo: da architetto fiscale a direttore degli scavi di Pompei*, in ibidem. Cfr. anche S. VILLARI, *Pietro Bianchi (1787-1849)* in , in A. CIPRIANI, G.P. CONSOLI, S. PASQUALI (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Roma 2007, pp. 395-398.

<sup>65</sup> In particolare M. De Laurentiis riferisce che Bianchi aveva avuto, alcuni anni prima, l'incarico di eseguire lo scavo ed i rilievi del Colosseo. Cfr. M. DE LAURENTIIS, *Descrizione dello stato antico e moderno dell'anfiteatro campano*, Napoli 1835, p. 4. Le esperienze maturate negli scavi romani convergono nella seguente opera dello stesso architetto: P. BIANCHI, *Osservazioni sull'arena e sul podio dell'Anfiteatro Flavio fatte dal signor Pietro Bianchi di Lugano. Illustrate e difese da Lorenzo Re romano. Membro ordinario dell'Accademia romana di Archeologia. Nella sessione della suddetta Accademia li 17 dicembre 1812*, Roma 1813.

<sup>66</sup> Rettifica dell'architetto Bianchi al progetto del fossato proposto dalla Direzione di Ponti e strade. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs.326.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Decreto del 5 gennaio 1826. *Collezione delle leggi e de' decreti del Regno delle due Sicilie*, Napoli 1826, pp. 13-15.

<sup>69</sup> M. RUGGIERO, *Degli scavi di antichità nelle Province di Terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli 1888, pp.298-301. S. CASIELLO - A.M. DI STEFANO, *Santa Maria Capua Vetere. Architettura e ambiente urbano*, Napoli 1980, pp.112-116.

<sup>70</sup> OSSANNA CAVADINI, *Pietro Bianchi*, cit. Le piante, probabilmente vanno messe in relazione con la pubblicazione di un'opera illustrativa del monumento promossa da Francesco I che nel 1827 ordinava di calcolare la spesa necessaria per «illustrare le antiche costruzioni», per l'esecuzione della pianta dell'anfiteatro e di un modello in sughero. Articolata in due parti, una architettonica e l'altra archeologica, il programma fu poi portato a termine da F. Alvino che nel 1833 pubblicò l'Anfiteatro campano restaurato e illustrato. Cfr. scheda di C. LENZA in R. CIOFFI - G. PETRENGA (a cura di), *Casa di Re*, cit., p. 156.

deliziosa, che in linea retta e per lieve spazio conduca dall'Anfiteatro a quella strada consolare», redatta probabilmente da Bianchi nel 1828 e conservata presso l'archivio di Stato di Napoli<sup>71</sup> (fig. 2).

Alla fine del mese di giugno del 1826, così come si evidenzia in una comunicazione di Pietro Bianchi al ministro, la «fossata diggià tracciata fino dal bel principio è al suo termine». Nel corso dei lavori che erano stati rallentati a causa delle difficoltà legate al «maneggio» dei terreni frammisti a «infiniti ruderi, ossia macerie di fabbrica, più una quantità di travertini in grandi massi», furono riportati alla luce «molti pilastri ancora al loro posto colle rispettive porzioni di colonne e basi risaltanti a similitudine delli tre pilastri con arcuazioni che soli erano visibili dell'esteriore precinzione»<sup>72</sup>; tra il 1826 ed il 1830 furono completamente liberati l'arena e gli ambienti sotterranei dell'anfiteatro.

I restauri eseguiti in questi anni furono per lo più puntuali e di limitata estensione<sup>73</sup>: in particolare vennero effettuati lavori di manutenzione e pochi interventi resisi necessari per evitare il crollo delle parti più dissestate del monumento. Essi, in ogni caso, risultano di particolare interesse perché si inserivano in un contesto nel quale gli orientamenti e la prassi della conservazione dei monumenti antichi stavano radicalmente mutando.

A cavallo tra gli anni '20 e '30 dell'Ottocento, al termine di un processo evolutivo durato oltre un decennio, giungevano a maturazione alcuni fattori che avrebbero favorito, almeno da un punto di vista teorico, il progressivo superamento del restauro generalmente inteso come restituzione integrale della «forma» originaria del monumento antico: con l'incremento delle conoscenze acquisite di pari passo con l'avanzamento delle attività di scavo, in particolare, emergeva con sempre maggiore evidenza la contraddizione esistente tra le «regole» dell'architettura antica, dedotte sulla base dell'interpretazione del trattato vitruviano, e l'individualità dei singoli edifici riportati alla luce. «Esaminando con ponderazione gli antichi monumenti, vi si scorderà la sublimità dell'arte, le difficoltà, che ad ogni istante presenta, e quanto senno e genio richiedere, onde poterne con lode rimanere; non mai inalderabili leggi, non mai pedanterie; ma genio, gusto, ed evidenza di ragioni costantemente», scriveva Pietro Valenti in un opuscolo del 1823, dedi-

<sup>71</sup> Il disegno reca la seguente didascalia: «Pianta Topografica delle adiacenze dell'Anfiteatro Campano col progetto di una nuova strada color rossino». In seguito ad una richiesta di Pietro Bianchi che segnalava la necessità di acquistare nuovi terreni nei quali «gittare i materiali che [...] risultano» dallo scavo, il re propone di realizzare «col versamento de' soprindicati materiali» una nuova strada di accesso all'Anfiteatro, «che in linea retta e per breve spazio conduca dall'Anfiteatro a quella Strada Consolare». Minuta di una lettera del ministro di Casa Reale al Ministro degli Affari Interni del 2 Febbraio 1828, ASNA, *Ministero degli Affari Interni*, II inv., fs. 2101.

<sup>72</sup> Lettera del 27 giugno del 1826. ASNA, *Ministero degli Affari Interni*, II inv., fs. 2101. Si veda anche M. DE LAURENTIS, *Descrizione dello stato*, cit., pp. 218-220. Nello stesso testo è pubblicata la relazione degli scavi eseguiti nel 1826, redatta dal Bianchi.

<sup>73</sup> A titolo esemplificativo si segnala una lettera del 12 maggio 1831, nella quale Pietro Bianchi che chiedeva al ministro l'autorizzazione ad effettuare alcuni lavori in corrispondenza di una volta crollata, presso l'ingresso meridionale del monumento, affermava di aver disposto che «in alcune parti le più minaccianti vi si facciano le riparazioni in fabbrica», per evitare che, «lasciandole senza i proposti ajuti, cadendo trascineranno seco anche altre porzioni del monumento». ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 326.



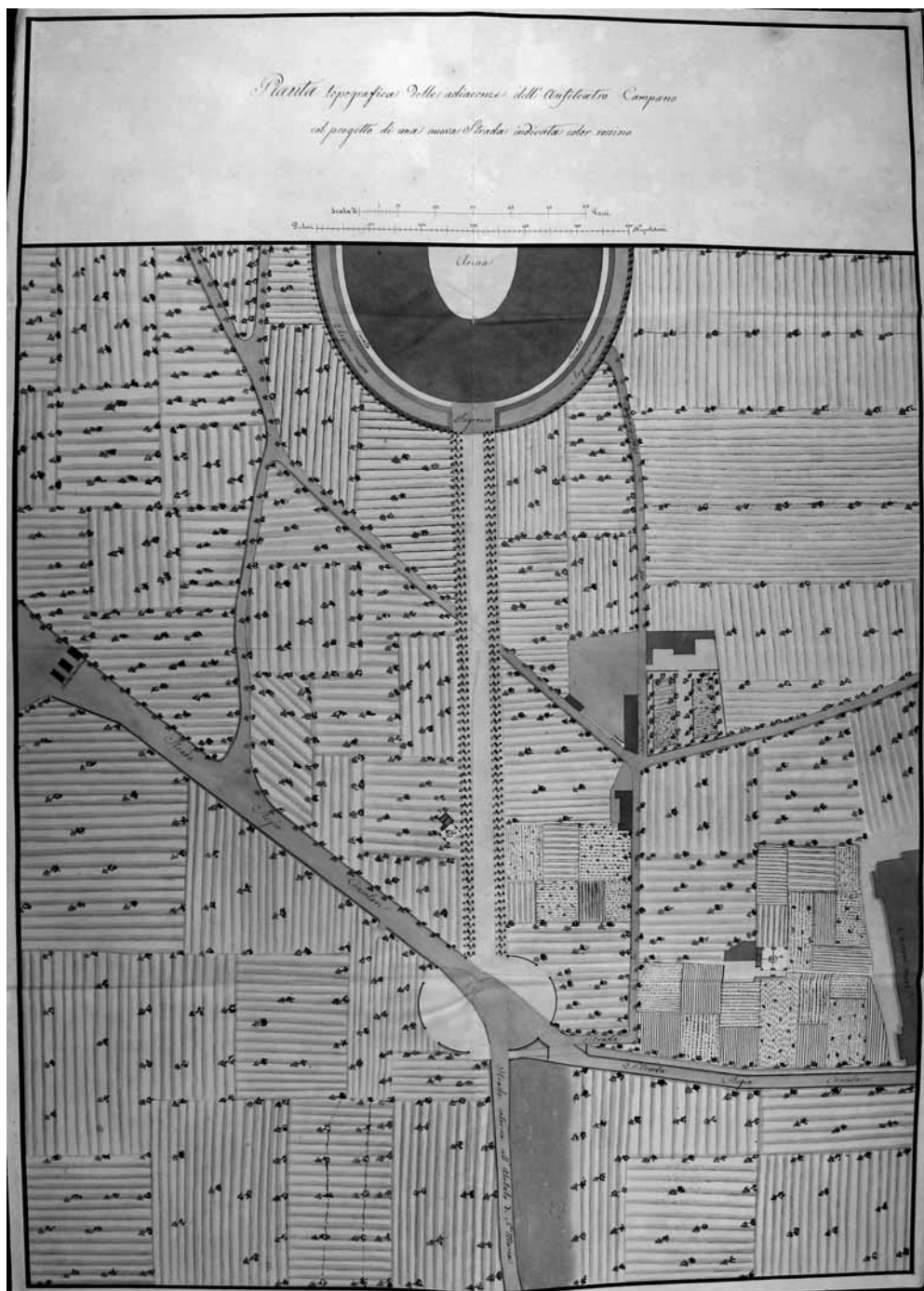


Fig. 2. P. BIANCHI, *Pianta topografica delle adiacenze dell' Anfiteatro campano col progetto di una nuova strada indicata color rossino*, 1828. ASNA, Ministero degli Affari Interni, II inv., fs. 2120.

cato alla «istituzione degli architetti»<sup>74</sup>; e proprio la ‘scoperta’ del «valore individuale»<sup>75</sup> dei monumenti, sembrava vanificare le speranze nutrite dagli illuministi del Settecento di poter interpretare alla luce della materialità dell’opera antica, gli oscuri passi vitruviani – e viceversa<sup>76</sup> – e, di conseguenza, la fiducia nei confronti di quel filone del restauro che postulava la ricostruzione per analogia delle parti mancanti dei monumenti del passato, sulla base degli elementi esistenti o dedotti da edifici affini per destinazione e tipologia.

Significativo in tal senso appare il rescritto, emanato il 25 gennaio 1818, nel quale quella «ostilità di natura filologica-ermeneutica più che critica [...] per il ‘restauro inesatto’»<sup>77</sup>, riconducibile alla tradizione degli studi di antichità inaugurata dal Winckelmann, sembra cedere il passo ad una condanna culturalmente consapevole dei «restauri», considerati come un «ostacolo alla sicura interpretazione de’ monumenti antichi i quali vengono ad essere inevitabilmente alterati, tanto se i restauratori non siano eminentemente informati così dello stile, come delle idee che guidarono nelle loro opere gli antichi artefici, quanto ancora se per molta destrezza, come accade ne’ vasi antichi di terra cotta, sappiano confondere l’antica pittura colla moderna»<sup>78</sup>. Indipendentemente dalla perizia tecnica e dalla capacità del restauratore di interpretare lo «stile» e le «idee» dell’antico autore dell’opera, il «restauro», al quale in passato era stata attribuita anche una valenza «conoscitiva»<sup>79</sup>, è sentito come una intollerabile alterazione della testimonianza antica. Di qui la condanna della prassi della reintegrazione mimetica, alla quale si contrappone la conservazione integrale dell’opera nella sua autentica frammentarietà: come è «universalmente desiderato dai dotti», si legge nel rescritto, è preferibile che «le antiche opere si lascino nello stato in cui si trovano, commettendo solo i frammenti in modo che i contorni antichi non ne vengano alterati»; soltanto in casi eccezionali è ammesso che «si suppliscano le parti mancanti» di un’opera d’arte, alla condizione che le integrazioni siano realizzate con la «massima diligenza» e reversibili<sup>80</sup>.

<sup>74</sup> P. VALENTE, *Della istituzione degli architetti e del miglioramento dell’architettura*, Napoli 1823, p. 61.

<sup>75</sup> M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il gusto nel restauro delle opere d’arte antiche*, Roma 1948, p. 82.

<sup>76</sup> Basti ricordare a tal proposito le considerazioni di B. Galiani che nella dedica al re dell’edizione vitruviana affermava di voler istruire i suoi contemporanei «colla intelligenza di questo quanto oscuro, altrettanto necessario Scrittore antico, [...] si per seguirne nelle nuove fabbriche i precetti, come per meglio intendere e spiegare i singolari monumenti, fatti dalla M.V. scavare, dell’antica Ercolano». Si cita da S. VILLARI, *Napoli 1800-1820*, in CIPRIANI, CONSOLI, PASQUALI, *Contro il barocco*, cit., p. 273.

<sup>77</sup> G. CARBONARA, *Restauro archeologico e neoclassicismo*, in *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997, p. 77.

<sup>78</sup> Rescritto reale del 25 gennaio 1818 sul restauro delle antichità. ASSAN, XXI, D8, 11. Il documento è stato edito in A. IROLLO, *L’Officina dei restauri dei marmi del Real Museo Borbonico: spunti per la storia, le figure professionali e i metodi.*, in P. D’ALCONZO (a cura di), *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Napoli, Cliopress, 2007, pp. 74-75.

<sup>79</sup> O. ROSSI PINELLI, *Scultura antica e restauri storici*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell’antico*, cit. Vol. III, p. 234.

<sup>80</sup> «[...] che potrà talvolta convenire, e l’Accademia non mancherà di proporlo, che si suppliscano le parti mancanti, la qual cosa dovrà farsi colla massima intelligenza, e se occorrerà saranno

Nell'ambito della coeva cultura architettonica si segnalano le argomentazioni di Pietro Valente, il quale affermava che «poche cose [...] si possono supplire con sicurezza di non alterare il monumento [...]»; «[...] spesso si vogliono restaurare monumenti in gran parte distrutti per cui è più quello che si deve supplire senza alcuna certezza, che quello che esiste; per cui chiunque si porrà all'impegno per uscirne, non potrà far altro, che appoggiandosi alle autorità di altri monumenti, o pure a Virgilio, aggiungere ciò che manca, e così ripetendo ciò, che già si sapeva, non ne avrà egli tratto alcun'utile, né procurata la soddisfazione di potersi assicurare, né di assicurare altrui essere stato in quel modo, e non diversamente»<sup>81</sup>. I dubbi e le perplessità circa l'utilità e l'attendibilità delle integrazioni nel restauro, che attraversavano il dibattito culturale a cavallo tra neoclassicismo e romanticismo e che nelle argomentazioni di Pietro Valente restavano sul piano meramente teorico della didattica per la formazione degli architetti<sup>82</sup>, emergevano anche nei cantieri archeologici e, in particolare, a Pompei, dove l'interpretazione del concetto di restauro, oscillante tra i due termini della conservazione fisica delle rovine e del ripristino della «forma» originaria del monumento, mostrava da sempre ambiguità e contraddizioni. Nelle relazioni di scavo, infatti, venivano identificati indistintamente come «restauri» sia gli interventi «per impedire il crollamento» dei muri disterrati, sia le ricostruzioni di parti più o meno estese degli edifici riportati alla luce: i «restauri» consistevano sia nelle «rifazioni di muri [...], in architravi di legname ne' vani di porte trovati marciti, [...] ne' cosiddetti lacerti per sostenere gl'intonaci lesionati o screpolati»<sup>83</sup> sia nella ricostruzione «[...] da cima a fondo» degli edifici, come si rileva nella proposta avanzata da Michele Arditi per il restauro dell'anfiteatro di Pompei<sup>84</sup>.

Proprio intorno agli anni '20 dell'Ottocento, al fine di evitare di alterare gli edifici con «imprudenti restauri», si faceva strada l'idea, sostenuta da Carlo Maria

incaricati uno o più socj della Reale Accademia di Belle Arti di dirigerne il lavoro. Ben inteso che invece di supplire i marmi difettosi con simili marmi, converrà meglio supplirgli di semplice gesso ben preparato, affinché si eviti l'inconveniente che i restauri non bene studiati si debbano poi mutare, con logoramento di spesa e con poco decoro del restauratore [...]. Rescritto reale del 25 gennaio 1818 sul restauro cit.

<sup>81</sup> VALENTE, *Della istituzione degli architetti*, cit., p. 65.

<sup>82</sup> Per un approfondimento critico degli aspetti dello studio dei monumenti antichi nel pensiero di Pietro Valente si rinvia a C. LENZA, *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica. L'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800*, Napoli 1996, pp. 126-131.

<sup>83</sup> Relazione di scavo datata 8 febbraio 1823. G. FIORELLI, *Pompeianarum antiquitatum historia quam ex cod. mss. et a schedis diurnisque R. Alcubierre, C. Weber, M. Cixia, I. Corcoles, I. Perez-Conde, F. et P. La Vega, R. Amicone, A. Ribav, M. Arditi, N. D'Apuzzo ceteror. quae in publicis aut privatis bibliothecis servantur nunc primum collegit indicibusque instruxit Ios. Fiorelli* Volumen Secundum, Pars. Quarta, Napoli 1862, p. 68.

<sup>84</sup> Relazione di Arditi al Segretario di Stato di Casa Reale del 12 marzo 1822 in ASNA, *Ministero degli Affari Interni*, II inv., fs.2080. Il documento è edito integralmente in M. PAGANO, *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed Ercolano*, in «Rivista di Studi Pompeiani», V (1991-92), pp. 172-173. Per le vicende dei restauri dell'anfiteatro di Pompei si veda S. CASIELLO - B. SAMMARCO, *Tecniche tradizionali di intervento per la conservazione delle strutture fuori terra nell'edilizia pompeiana*, in G. BISCONTIN (a cura di) *Manutenzione e Conservazione del costruito tra tradizione ed innovazione. Atti del Convegno di studi: Bressanone, 24-27 giugno 1986*, Padova 1986, pp. 319-328.

Rosini<sup>85</sup>, di distinguere i «ristauri necessari per provvedere alla solidità degli edifizii, da quelli che sembrano richiesti per la loro restituzione»<sup>86</sup>. «I primi – affermava Rosini – debbono eseguirsi con tutte quelle avvedutezze che l'Arte suggerisce, e ne' secondi nulla dee farsi di arbitrario e di capriccioso, ma soltanto ciò che indispensabilmente e necessariamente è richiesto da' ruderi esistenti»<sup>87</sup>. I «ristauri necessari per provvedere alla solidità degli edifizii», nelle argomentazioni dell'accademico napoletano, avevano un carattere meramente tecnico e dovevano rispondere alle regole generalmente acquisite nella prassi dell'Arte del costruire; nei «restauri» finalizzati alla «restituzione» degli edifici, invece, dove era presente anche una ineludibile componente interpretativa, doveva essere usata estrema prudenza per evitare arbitrarie e «capricci» che rischiavano di compromettere irrimediabilmente il monumento. La scissione del binomio conservazione-restituzione, operata da Rosini – che implicava il riconoscimento dell'autonomia del significato dei due termini nell'ambito del concetto restauro – era stata recepita sia nel Regolamento per i restauri degli edifici di Pompei, nel quale si distinguevano le «restaurazioni» in «urgenti» e «ordinarie, e queste in piccole e importanti»<sup>88</sup>, sia nel successivo *Regolamento del R. Museo Borbonico e degli Scavi di Antichità* del 1828, nel quale si individuano le categorie di intervento della «riparazione» e della «restaurazione»<sup>89</sup>. Tuttavia entrambi i documenti sembrano

<sup>85</sup> Vescovo di Pozzuoli, membro dell'Accademia Ercolanese dal 1787, fu eletto nel 1817 presidente perpetuo della Società Reale Borbonica. Per un profilo biografico, cfr. G. CASTALDI, *Delle Regale Accademia Ercolanese dalla sua fondazione sinora : con un cenno biografico de' suoi soci ordinari*, Napoli 1840, pp. 217-227. Si veda anche AA.VV., *Carlo Maria Rosini (1748-1836) un umanista flegreo fra due secoli*, Pozzuoli 1986.

<sup>86</sup> Rapporto di C.M. Rosini al Ministro Segretario di Stato di Casa Reale del 5 luglio 1823. ASNA, *Ministero degli Affari Interni*, II inv. Fs.2080. Il sunto della lettera di Rosini redatto dal ministro per il Consiglio di Stato del 10 Luglio 1823 è edito integralmente in PAGANO, *Metodologia dei restauri borbonici*, cit., p. 176.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Istruzioni per il restauro degli edifici di Pompei, approvato il 3 novembre 1825. PAGANO, *Metodologia dei restauri borbonici*, cit., p. 178.

<sup>89</sup> «[...]»

## CAPITOLO IX

### *Sistema da tenersi per la manutenzione e restaurazione degli edifizii di Pompei*

#### Art. 78

Al momento stesso che si scopriranno i muri antichi si dovrà fare sugli estremi un intonaco, per evitare le degradazioni che potrebbero derivare filtrandovi le acque.

#### Art. 79

Disterrato poi che sarà tutto o parte di qualche antico edificio dovrà l'Architetto osservare se abbia bisogno di pronte ed urgenti riparazioni, o pure di restaurazioni. Le riparazioni urgenti hanno per oggetto di non far crollare i muri o altre parti degli edifizii, applicandovi i puntelli o altri mezzi dell'arte, e fermando con grappe di rame a punta aguzza gli antichi intonachi dipinti, qualora non siano ben attaccati ai muri, onde non vadano in rovina. E queste riparazioni saranno interamente affidate alla cura e diligenza di esso Architetto il quale solo ne rimane responsabile, essendo autorizzato a fare per questa parte ciò che crederà opportuno, dandone però immediatamente conto al Ministro ed al Direttore del Real Museo.

#### Art. 80

Le restaurazioni poi si distinguono in piccole, ed importanti; niuna però potrà eseguirsi se prima la Commissione de' restauri non avrà dato il suo parere, e sarà stato questo superiormente approvato. In conseguenza l'architetto farà conoscere al Direttore del Real Museo con suo motivato rapporto le

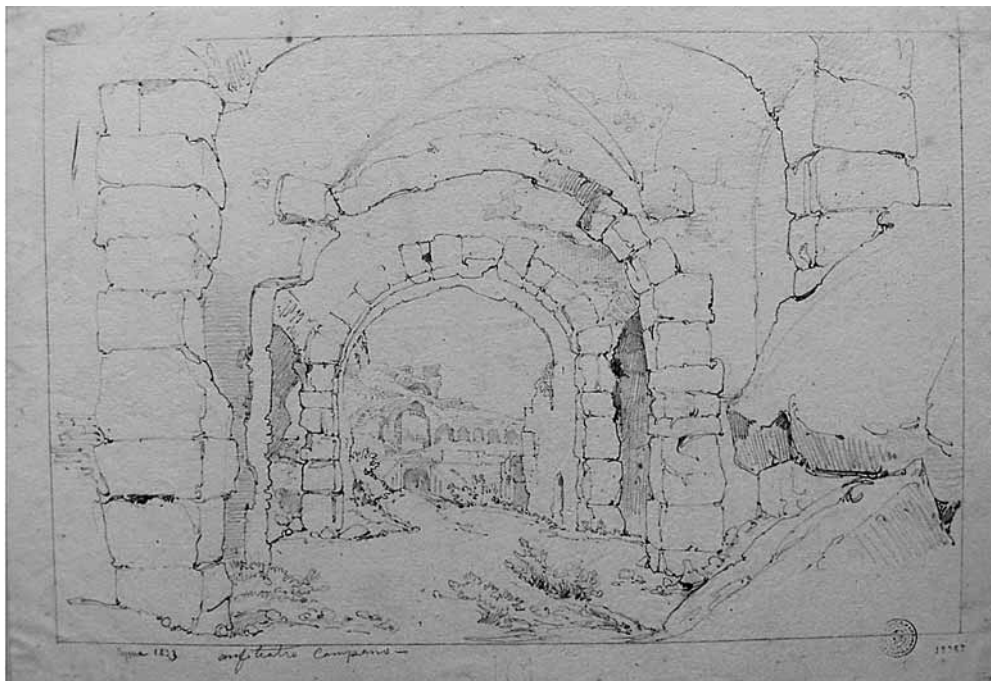


Fig. 3. G. GIGANTE, *L'ingresso settentrionale dell'anfiteatro*, firmato e datato 1823. Napoli, Museo di S. Martino, Gabinetto Disegni e stampe.

riflettere piuttosto opacamente le tensioni culturali di un dibattito ben più complesso ed articolato di quanto effettivamente emerga dalla lettura dei relativi articoli. Lo dimostrano, ad esempio, le dichiarazioni dell'architetto Ciro Cuciniello<sup>90</sup>, che, difendendosi dalle accuse lanciate da Carlo Bonucci<sup>91</sup> contro il «sistema» adottato per le riparazioni effettuate in corrispondenza di un architrave del Tempio di Cerere di Paestum, nel 1830, affermava: «in ordine al sistema da me adottato cioè di non imitare, o contraffare colle novelle opere verun pezzo di

restauro da eseguirsi, unendovi le piante, i disegni, e le annotazioni indicate nell'art. 70. Il Direttore le passerà al Ministero, da cui verrà incaricata la Commissione de' restauri di farne l'esame. La Commissione distinguerà le piccole dalle importanti e ne rasseggerà il parere al Ministero, il quale disporrà l'esecuzione delle prime, ed intesa l'Accademia Ercolanese sulle importanti, prenderà gli ordini di S.M. per farle eseguire. [...]»

Una copia a stampa del regolamento è in ASNA, Ministero della Pubblica Istruzione, Fs. 755.II 1.  
<sup>90</sup> Nel 1826 risulta essere assunto nell'organico di *Casa Reale* in qualità di Architetto di 3<sup>a</sup> classe con il carico dei Siti Reali di Persano e Venafro. Cfr. *Almanacco della Real Casa e Corte per l'anno 1826*, Napoli 1825.

<sup>91</sup> C. Bonucci, architetto al servizio dell'amministrazione borbonica, assunse l'incarico di Architetto del R.Museo Borbonico, nonché di Architetto Direttore di Pompei e de' lavori di Pesto, di Ercolano, dell'anfiteatro di Capua e di tutti i R.li Scavi ed antichità del Regno. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, fs. 365, inc. 4. Si veda anche C. BONUCCI, *Titoli e requisiti di Carlo Bonucci*, s.l., s.d.



Fig. 4. Intervento di Pietro Bianchi in corrispondenza dell'ingresso meridionale dell'anfiteatro. L'intervento è documentato nella *Descrizione de' lavori di fabbriche eseguite dall'appaltatore D. Giuseppe dell'Aquila per le urgenti riparazioni delle antiche fabbriche e nettamente generale colla estirpazione delle erbe cresciute di spine e cespugli nell'anno 1838*, ASSAN, VI, D1,1.

quel monumento, ma di distinguere chiaramente la fabbrica di riparazione dalla costruzione originaria, credo non doverne far parola, essendosi ciò abbastanza discusso per ordine superiore nelle sezioni di antichità, di Belle Arti della Reale Accademia»<sup>92</sup>. Evidentemente, a partire dalle argomentazioni di Rosini che per primo aveva posto in evidenza la necessità di un riflessione circa gli aspetti metodologici degli interventi sugli edifici di Pompei, anche nell'ambito dei cantieri di scavo e restauro delle architetture antiche si era giunti, con il riconoscimento del principio della distinguibilità dell'intervento, alla ricezione delle nuove istanze culturali che emergevano rescritto del 1818. In questo contesto i «controforti», i pilastri di sostegno di volte, le murature in «fabbrica» di tufo<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Repporto di Ciro Cuciniello a Michele Arditi del 29 settembre 1830, in ASNA, *Ministero degli Affari Interni*, II inv., fs. 2120.

<sup>93</sup> In particolare ci si riferisce alla «Descrizione de' lavori di fabbriche eseguite dall'appaltatore



Fig. 5. F. BENOIST, *Veduta dell'arena seconda metà dell'800*, Napoli, Museo di S. Martino.

realizzati dal Bianchi per “riparare” l’anfiteatro Campano, noti sia attraverso la documentazione contabile, sia attraverso l’esame diretto del monumento, assumono un significato del tutto diverso rispetto alle *restaurazioni incomplete* effettuate da Antonio Bonucci agli inizi del XIX secolo. Questi interventi, nei quali manca ogni riferimento alle istanze del ripristino mimetico del monumento, sono effettuati, infatti, senza altra pretesa se non quella di «provvedere alla solidità degli edificii». Anche quando vengono ricostruiti alcuni archi frammentari del deambulatorio dell’anfiteatro «ideando l’antico andamento degli archi»<sup>94</sup> (figg. 3, 4), l’architetto realizza minime ricostruzioni in tufo – concettualmente analoghe alle integrazioni reversibili previste nel rescritto del 1818 – per ristabilire le condizioni di equilibrio delle strutture staticamente compromesse, senza però imitare o contraffare i paramenti antichi.

Incaricato di sostituire Pietro Bianchi colpito da una grave malattia<sup>95</sup>, Carlo

D. Giuseppe dell’Aquila per le urgenti riparazioni delle antiche fabbriche e nettamente generale colla estirpazione delle erbe cresciute di spine e cespugli nell’anno 1838». Cfr. ASSAN, VI, D1,1.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Pietro Bianchi viene colpito da un malore, nel novembre 1844, e le sue condizioni di salute aggravano nei primi mesi del 1845, quando C. Bonucci, non disinteressatamente, scrive al Soprintendente Avellino che «Il Sig. cav. Bianchi è divenuto ormai di così gracile salute, che non può

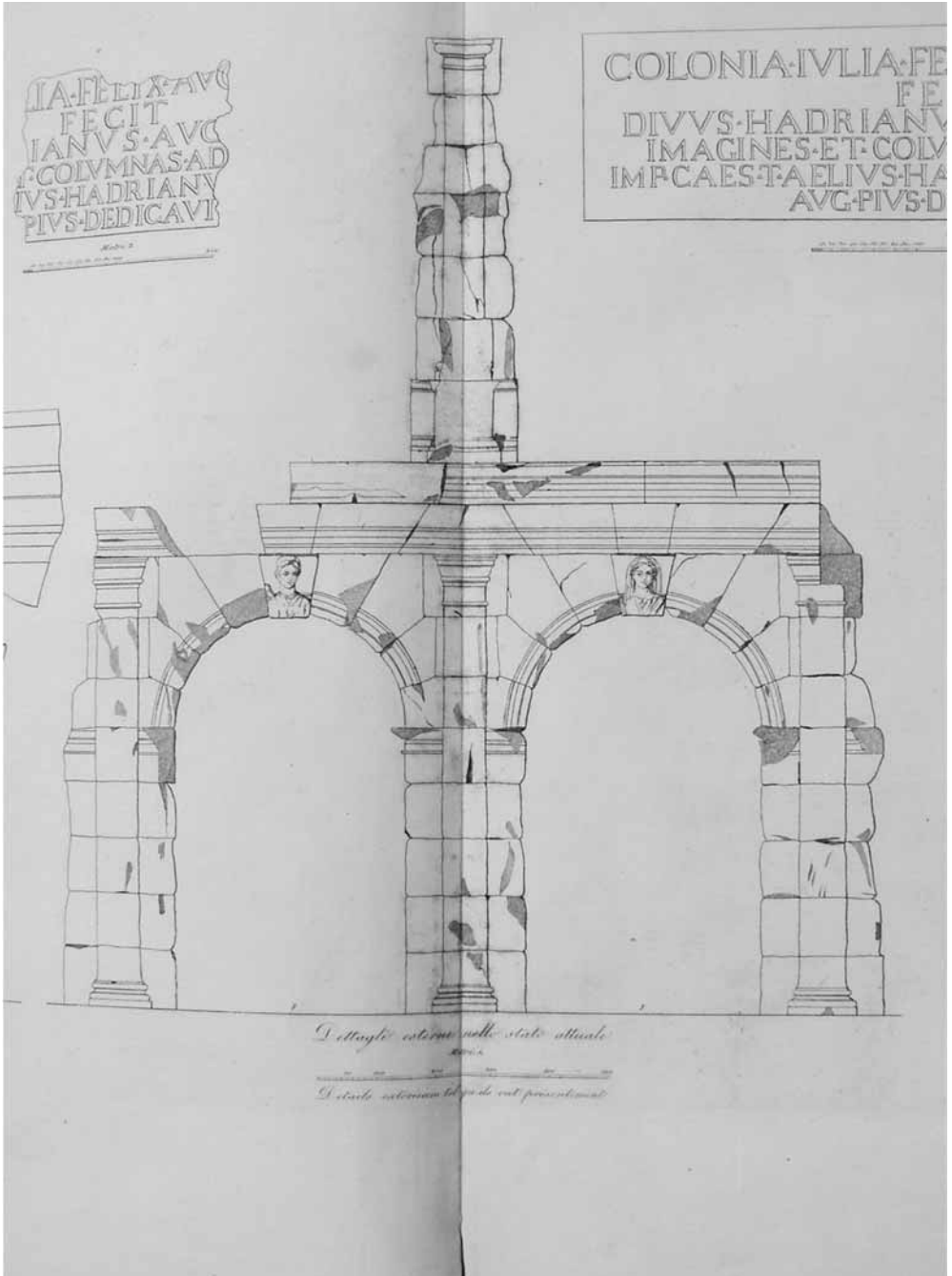


Fig. 6. Gli archi dell'anello esterno dell'anfiteatro prima dell'intervento di C. Bonucci e U. Rizzi, in F. ALVINO, *Anfiteatro campano restaurato ed illustrato dall'architetto Francesco Alvino*, Napoli, stamperia e cartiera del Fibreno, 1833.



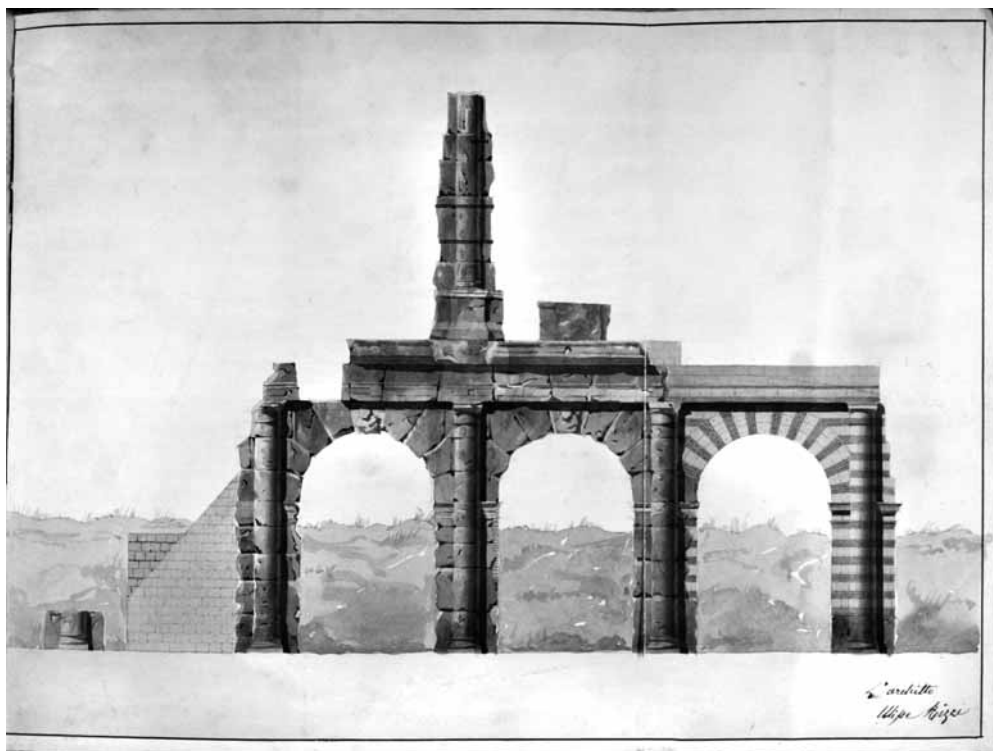


Fig. 7. ULISSE RIZZI, *Progetto di restauro degli archi esterni dell'anfiteatro Campano*, 1849. Acquerello su carta ASNA, Ministero della Pubblica Istruzione, b. 311, f.1.6.

Bonucci avrebbe continuato a seguire gli stessi metodi adottati dall'architetto luganese nei restauri dell'anfiteatro: dovendo «riparare» l'«unico arco esterno dell'Anfiteatro campano il quale è alla parte di oriente e da cui si può solo concepire la magnificenza del Monumento» che minacciava «imminentemente di cadere»<sup>96</sup>, Bonucci avviò la costruzione di un «gran pilastro dal lato di mezzogiorno, onde sostenere il piè dritto di quell'enorme massa inclinata e cadente»<sup>97</sup> e per evitare il crollo del «piè dritto isolato d'un arco appartenente al

abbandonare il letto», sollecitandone la sostituzione. «L'astro del Sig. Bianchi – continua – volge ormai al suo tramonto, dovremo perciò noi tutti rimanere all'oscuro?». Cfr. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 351, inc.10. Carlo Bonucci sostituisce ufficialmente Pietro Bianchi dal 1845. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 360 II, inc. 1.

<sup>96</sup> Rapporto dell'Ispettore degli scavi di antichità di Capua, Giovanni Sideri, al Soprintendente generale F.M. Avellino del 26 marzo 1847. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 311, inc.1.6. L'analisi critica degli interventi di restauro dell'anfiteatro Campano è stata effettuata da S. Casiello, in Id., *Restauri in Campania nella prima metà dell'Ottocento*, in AA.VV., *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del Convegno di studi Napoli, 5-6 novembre 1997, Roma 2000, pp. 89-92.

<sup>97</sup> Rapporto inviato da C. Bonucci al Soprintendente F.M. Avellino il 30 aprile 1847. ASNA, *Ibidem*.

secondo ordine superiore» individuò due soluzioni alternative, da sottoporre ad una «Commissione di Accademici di Belle Arti», che consistevano nella realizzazione di «uno sperone di fabbrica robusta, che partendo dal suolo vada a sostenerlo fino alla sua estremità superiore, per l'altezza di oltre a 62 palmi [...] per assicurarne la vacillante esistenza e mettere al sicuro la vita di coloro che gli si aggirano d'intorno per ammirarne la colossale struttura» e nello smontaggio e rimontaggio a «piombo» dei blocchi di marmo cadenti dell'unica colonna superstite del secondo ordine dell'anello esterno del monumento<sup>98</sup>.

L'intervento, esaminato dalla «Commissione per le Riforme del Real Museo e degli Scavamenti del Regno», istituita per riordinare il Real Museo Borbonico «a seconda delle ragioni de' progrediti studii dell'archeologia, della storia, e del bello nelle arti»<sup>99</sup> venne giudicato lesivo del decoro del monumento ed interrotto.

Le vicende in esame sono piuttosto note, tuttavia, per comprendere il significato e i contenuti culturali della polemica sorta nel 1848 intorno ai restauri dell'anfiteatro Campano, occorre evidenziare che Bonucci aveva maturato una notevole esperienza all'interno del grande laboratorio degli scavi di Pompei e che il rozzo contrafforte costruito per sostenere un arco pericolante dell'anello esterno dell'anfiteatro, definito dai membri della Commissione *disdicevolissimo* e inopportuno rispetto all'«alta importanza archeologica e artistica» dell'anfiteatro Campano<sup>100</sup>, era l'espressione di una prassi consolidata nei cantieri napoletani di restauro. Ed è in rapporto ad essa, anche alla luce del dibattito degli anni '20 dell'Ottocento sui restauri effettuati a Pompei, che occorre analizzare la contestazione della Commissione. Gli interventi realizzati da Bonucci, infatti erano stati giudicati in contrasto con «le buone norme dell'arte»<sup>101</sup> perché probabil-

<sup>98</sup> Rapporto inviato da C. Bonucci al Soprintendente F.M. Avellino il 25 giugno 1847. *Ibidem*.

<sup>99</sup> Decreto dell'8 maggio 1848. *Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno delle due Sicilie*. Anno 1848, Semestre I, Napoli 1848, p. 282.

<sup>100</sup> «Ma non vogliate credere che l'alta importanza archeologica e artistica del monumento fosse stata valutata per una prudente elezione di buoni esecutori; giudicatene da che non fu voltato un altro arco di opera moderna, che, secondando l'antica costruzione, andasse a confortarla nel sito del pericolo; ma invece, presso la base del piè dritto dell'arco a mezzodì fu alzato un picciol muro di tufa disdicevolissima a forma di scarpa, e costò la somma di centoventi ducati, come si legge nel certificato dell'archit.º del R. Museo, e nel Sovrano Rescritto del 15 maggio 1847, che autorizza il pagamento». Rapporto «su i restauri agli archi esterni dell'Anfiteatro campano» redatto dalla Commissione per le riforme il 21 dicembre 1848. ASNA, *Ibidem*.

<sup>101</sup> Significativo al riguardo appare il giudizio espresso da Raffaele D'Ambra in merito al restauro della Casa delle Sonatrici a Pompei: «Or noi pure abbiamo fatto un'opera di conservazione a' tempi nostri. Vi dico ciò solo della copertura riparatrice della Casa detta del Decurione, di cui compierono il dissotterramento nell'agosto del passato anno, alla presenza della Maestà il Re. Distesero sui cubicoli un tetto di ferro sporgente non su l'impluvio, ma quasi su la metà dell'ambulacro dell'atrio. Voi penserete avessero assicurata sopra le asseres, ossia i panconcelli usati dagli antichi e da moderni per sorreggere il labbro esteriore da alcune travi che impiantarono a perpendicolo sul solaio dell'atrio, frastagliandone scondiamente la figura. Né più onesto governo ebbe il tablino per un tetto che su v'inclinarono in modo di togliere gran parte della veduta del viridario, che in questa casa è largamente ornato di sculture di marmo. Il quale tablino aveva una concamerazione decorata con bassorilievi di stucco dorato, dè quali se si fosse serbata una memoria con disegni geometrici, non avremmo perduto uno dè più bè modelli di volta unica finora negli edifizii pompeiani. Un altro tetto di ferro fu fatto sul triclinio, e invece di architettarlo testudinato, ne conversero le quattro pene abbassandole nel mezzo della sala, dove, perché



Fig. 8. Veduta dell'anello esterno. Si individuano gli interventi di Rizzi e di Bonucci, in *Il Secolo Illustrato* del 15 ottobre 1893.

mente non rispondevano alle 'esigenze' di una nuova generazione di archeologi che, aggiornata sulle «ragioni de' progrediti studii dell'archeologia, della storia, e del bello nelle arti», si mostrava più propensa di quanto probabilmente non lo

non rovinasse, alzarono diritte quattro travi, più villane di quelle dell'atrio, per opera di sostegno, e per rafforzare questi impiedi con zeppe avrebbero strarato un intatto solaio di mosaico, se un ufficiale del luogo non avesse gridato al vandalico atto impedendolo ad ogni modo. Pertanto, le acque che gli antichi avviavano all'esterno, qui si sono invece raccolte nel bel mezzo della sala del convito, e vi sarebbero piovute dentro, se un osceno doccia perforando un muro antico non le avesse cacciate fuori. Che avrà detto la dotta Europa in vedere cotesto ristauero che ha costato all'amministrazione degli Scavi ....docati!». Raffaele D'Ambra fu incaricato di scrivere un rapporto relativo agli scavi di Pompei e proporre le riforme per migliorarne la gestione. La sua relazione fu letta a Pompei in presenza dell'intera Commissione il 16 ottobre 1848. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 377/I, inc. 24. Il documento è edito in PAGANO, *Metodologia dei restauri borbonici*, cit., p. 185.

fosse stata quella immediatamente precedente, ad ammettere nel cantiere di restauro le istanze della ricostruzione – sia pur parziale – delle rovine dell'antichità<sup>102</sup>. Non a caso, Ulisse Rizzi<sup>103</sup>, architetto della Commissione, incaricato di sostituire Carlo Bonucci, allontanato anche dagli scavi di Pompei<sup>104</sup>, realizzò un raffinato contrafforte in muratura listata in tufo e laterizio che, pur essendo immediatamente riconoscibile come 'moderno', ritraeva «in tutto le forme e le linee dell'antica costruzione».

Lo scontro tra Carlo Bonucci e i membri della commissione che pure poteva trarre origine dalla condotta spesso poco limpida dell'architetto<sup>105</sup>, era in realtà, uno scontro tra le diverse generazioni di tecnici e di archeologi, che Bonucci e Ulisse Rizzi rappresentavano rispettivamente.

A differenze di Bonucci, che avendo operato, in qualità di architetto direttore degli scavi, nei più importanti cantieri archeologici del Regno<sup>106</sup>, aveva ereditato dalla tradizione napoletana strumenti e metodi consolidati anche attraverso consuetudini ripetute nel corso del tempo, Ulisse Rizzi, era dotato di una cultura più raffinata ed aperta al panorama europeo<sup>107</sup>. Educato all'antico attraverso uno stu-

<sup>102</sup> Basterà a tal proposito riportare le considerazioni espresse dal D'Ambra in merito ad alcuni restauri di ripristino effettuati a Pompei nel decennio francese: «l'ingegnere che ne scoperse le rovine non attese soltanto a raccoglierne i minuti oggetti; ma con molta cura studiò, e frutto delle meditazioni fatte sul luogo è il lodato ristauo che ad una parte di esso si vede fatto. Notate – scriveva D'Ambra – l'ambulacro superiore e il disegno del parapetto che lung'h'esso corre, notate l'armatura del tetto, le mostre, le soglie di marmo, gli architravi e le chiusure degli usci, notate pure gl'ingegni delle serrature, i lucchetti, i cardini di bronzo, fin l'anelle per chiamarti l'uscio di dietro. Son così a puntino serbate le materie, le forme le proporzioni, che quel ristauo sembra opera d'artefice pompeiano»; o ancora, il giudizio estremamente favorevole espresso in merito alla ricostruzione – «dall'arena sino alla tribuna» – dell'intero cuneo dell'anfiteatro di Pompei: «e così – secondo D'Ambra – vi han lasciato un esemplare durevole delle tre prescinzioni usate dagli avi in questa sorta di edifizii, del sito de' Maestrali e de Cavalieri, e dove alloggiavano i bisellii d'onore, e delle ultime cattedre che forse gli antichi chiamavano come noi piccionaie, poichè sulle tessere introduttive di esse ci è d'ordinario disegnato un volatile». *Ibidem*.

<sup>103</sup> Aquilano, all'età di 27 anni, nel 1838 vinse, insieme a F.Travaglini, il concorso per il Pensionato di Architettura tenuto dall'Istituto di Belle Arti nel Palazzo Farnese a Roma. ASABBAN, *Pensionato anno 1838*, cartella 4. Si veda anche R. PICONE, *Federico Travaglini. Il Restauro tra "abbellimento" e ripristino*, Napoli 1996, p. 175. Con risoluzione sovrana del 6 marzo 1850 viene nominato «architetto dell'Anfiteatro campano e dei Templi di Pesto». Cfr. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, fs. 360/II, f. 1.

<sup>104</sup> L'architetto fu trasferito ad Ercolano dove non erano in corso attività di scavo. PAGANO, *Metodologia dei restauri borbonici*, cit., p. 187.

<sup>105</sup> L'architetto Gandini, incaricato della revisione delle 'misure' dei lavori effettuati a Capua dall'appaltatore d'Alò sotto la direzione del Bonucci, aveva riscontrato una maggiorazione del costo dei lavori, per cui l'amministrazione aveva bloccato i pagamenti. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, fs. 311, inc. 1/6.

<sup>106</sup> In una lettera del 9 novembre 1848 in cui chiedeva al ministro della Pubblica Istruzione la promozione al ruolo di architetto direttore degli scavi C.Bonucci affermava di aver prestato servizio in qualità di architetto locale di Pompe da 22 anni e di aver assunto da 6 anni l'incarico di Architetto del R.Museo Borbonico, nonché di Architetto Direttore di Pompei e de' lavori di Pesto, di Ercolano, dell'anfiteatro di Capua e di tutti i R.li Scavi ed antichità del Regno. ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, fs. 365, inc. 4. Si veda anche C. BONUCCI, *Titoli e requisiti di Carlo Bonucci*, cit.

<sup>107</sup> «Sire, Ulisse Rizzi Architetto delle Antichità di Capua e di Pesto umilmente espone, che trovandosi tanto degnamente confidato il posto di Architetto dei Reali Scavi di Pompei al Chiaris-

dio che si estendeva fino al «ristauro» – inteso come restituzione grafica dell'edificio nel suo stato originario delineata sulla base delle rovine superstiti e delle fonti letterarie – a partire dal 1838, durante gli anni del pensionato napoletano di architettura<sup>108</sup>, egli aveva rilevato e studiato, insieme ad altri monumenti di Roma, il Colosseo<sup>109</sup>, che allora rappresentava probabilmente il più significativo palinsesto dell'evoluzione della cultura romana del restauro delle architetture dell'antichità. Ed era proprio dal contrafforte nord-occidentale del Colosseo realizzato da Valadier<sup>110</sup>, che trasse spunto per progettare, insieme a Raffaele d'Ambra<sup>111</sup>, un nuovo arco che andasse a rafforzare l'antico commosso e risentito, della stessa ampiezza, dello stesso sesto, e che ritraesse in tutto le forme e le linee

simo Cav. r Bechi, non potendo il prelodato Sig. Bechi permanere di continuo in Pompei si fa ardito di implorare dalla Maestà Vostra la grazia di esservi destinato, in qualità di Architetto Ajutante all'Egregio Cav. Bechi onde con la sua dimora possa visitarsi sempre più la parte artistica di quegli importanti monumenti che sono sovra ogni dire necessarie.

I suoi requisiti sono

1. Essere stato Alunno del Reale Istituto di Belle Arti, ed Architetto laureato, dopo avere avuto il primo posto nella pensione di Roma, e riportati molti premi e la grande medaglia di oro.
2. Nel 1843 e 1844 terminata la sua pensione visitò l'Oriente, la Grecia e le principali Capitali di Europa, ove a' lungamente studiati i grandiosi avanzi di arte antica.
3. Trovasi Professore onorario del Real Istituto di Belle Arti, Professore aggiunto alla scuola di prospettiva, senza soldo, Socio corrispondente della reale Accademia di Belle Arti.
4. Aveva servito nel Real Museo Borbonico, in Ercolano ed in Pompei con particolari incarichi ricevuti per ordine di Vostra maestà, e sempre senza compenso e con piena soddisfazione dei Superiori.
5. Essere stato dalla Clemenza di V.M. nominato Architetto delle Antichità di Capua e Pesto senza alcuno emolumento.

Poiché si augura, che Vostra Maestà si benigni di concedergli la grazia che implora la quale l'avrà come da Dio». ASNA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 360 II, inc.1.

<sup>108</sup> Appare utile evidenziare che nei primi due anni del corso di studi presso il pensionato napoletano di architettura a Roma i borsisti erano impegnati «nel misurare e studiare gli antichi edifici, farne le piante le elevazioni, gli spaccati». Cfr. Art. 99 del *Decreto relativo alla novella organizzazione del reale Istituto di belle arti ed allo stabilimento de' pensionati in Roma* emanato il 2 marzo 1822, in *Collezione delle leggi*, cit. Anno 1822, Napoli 1822, p. 147. Tra i contributi sul pensionato napoletano di architettura a Roma si segnalano: C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle arti di Napoli 1752-1952*, Firenze s.d. [ma 1953]. F. MANGONE, *Il pensionato napoletano di architettura*, 1813-1875, in G. ALISIO, *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, Napoli 1997, pp. 35-44.

<sup>109</sup> Le esercitazioni di U. Rizzi furono esposte nella mostra delle opere di belle arti tenutasi a Napoli dal 30 maggio 1841 presso il Real Museo Borbonico. Tra i disegni dedicati allo studio delle antichità di Roma troviamo rilievi dello stato di fatto ed i «ristauri» dei seguenti monumenti: Tempio della Fortuna Virile, Urna di Agrippa, Anfiteatro Flavio, Teatro di Marcello. Cfr. *Catalogo delle opere di belle arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il di 30 maggio 1841*, Napoli 1841.

<sup>110</sup> Per un approfondimento critico sui restauri effettuati a Roma agli inizi dell'Ottocento, ed in particolare sugli interventi effettuati da Stern e Valadier sul Colosseo si veda S. CASIELLO, *Problemi di conservazione e restauro nei primi decenni dell'Ottocento a Roma*, in Id. (a cura di), *Restauro tra metamorfosi e teorie*, Napoli 1992. G. CARBONARA, *Restauro archeologico e neoclassicismo*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997.

<sup>111</sup> Membro della Commissione per le Riforme del Real Museo, R. D'Ambra è tuttora una figura poco indagata della cultura napoletana della seconda metà dell'Ottocento. Fra le sue opere si segnala: R. D'AMBRA, *Pompei. Abusi, disordini e danni*, Napoli s.d. ma 1849, che è direttamente collegata alle attività svolte in seno alla Commissione delle riforme.



Fig. 9. Gli archi dell'anello esterno dell'Anfiteatro negli anni '20 del Novecento. È visibile il contrafforte in tufo costruito da Bonucci nel 1848, in F. PALMIERI, *Santa Maria Capua Vetere vecchie immagini e...*, Capua 1984.

dell'antica costruttura». Diversamente dal restauro del Valadier, nel quale le aggiunte in laterizio erano state trattate con una patina a fresco per imitare l'antico travertino<sup>112</sup>, l'opera «nuova» realizzata da Rizzi, era stata progettata espressamente per non «mentire le sembianze originali»: per ridurre i costi dell'intervento era stata usata «qualche porzione de vecchi massi che stanno ivi presso», e la parte restante era stata lavorata «a tufo e mattoni al modo dell'arte»<sup>113</sup>.

A distanza di oltre un ventennio la cultura napoletana del restauro recepiva la lezione romana dei restauri del Colosseo<sup>114</sup>, mantenendo in ogni caso le proprie specificità, per quel che riguardava, in particolare, il principio della distinguibilità degli interventi emerso a partire dagli anni '20 dell'Ottocento; e questo non solo grazie al contributo di Rizzi che certamente, in qualità di architetto, ebbe un ruolo non secondario nella definizione delle scelte relative alla conservazione dell'anfiteatro campano. Erano stati gli stessi archeologi della Commissione, infatti, a legittimare le ricostruzioni e i comple-

tamenti – seppure parziali e distinguibili – del monumento e ad imporre in maniera ineludibile<sup>115</sup>, nell'ambito dell'intervento tecnico di conservazione dell'architettura antica, il rispetto non solo della materialità autentica dell'opera antica, ma anche delle sue valenze estetiche, creando le condizioni per una nuova svolta metodologica nell'approccio all'antico. Il restauro di consolidamento, pur conservando la sua valenza essenzialmente tecnica, diventava restauro di *ricomposizione* e *completamento*. Ponendo fra i suoi obiettivi il rispetto del decoro del monumento oltre a quelli della conservazione fisica della rovina, l'intervento veniva a collo-

<sup>112</sup> S. CASIELLO, *Problemi di conservazione*, cit., p. 37.

<sup>113</sup> Verbale della riunione della Commissione del 21 dicembre 1848. ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Fs. 311 inc. 1.6.

<sup>114</sup> CASIELLO, *Restauri in Campania nella prima metà dell'Ottocento*, cit., p. 92.

<sup>115</sup> Si veda nota n. 102.



Fig. 10. L'intervento di Ulisse Rizzi (foto 2006).

carsi, dunque, in una posizione intermedia tra i due termini della *riparazione* – assimilabile al consolidamento strutturale – e della *restauratione* che prevedeva integrazioni più o meno estese. Nell'ambito di questa ridefinizione di termini e significati delle modalità di approccio alla preesistenza antica maturava, per la prima volta, l'esigenza di elaborare anche graficamente il progetto di restauro che, distinguendosi dalla divinazione – l'esercizio della ricostruzione grafica del monumento sulla base dei resti ancora esistenti e delle fonti scritte – aveva essenzialmente lo scopo di illustrare l'«effetto» – gli esiti – dell'intervento in relazione ai valori estetici e storici riconosciuti nel monumento (fig. 7).

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella tornata del 4 novembre 2009*





MARIO PAGANO

## UNA MATTONELLA BIZANTINA DEL VI SECOLO CON LA RAPPRESENTAZIONE DELLA FENICE DA ARIANO IRPINO

Durante un sopralluogo da me effettuato ad Ariano Irpino, ho potuto visitare le notevoli collezioni del Museo Civico, così ben organizzato dalla benemerita famiglia D'Antuono, e ricco soprattutto di splendidi esempi delle maioliche di produzione locale, molte delle quali recuperate durante più o meno recenti rinvenimenti. Delle collezioni è stato ora curato un catalogo riccamente illustrato, curato da Ottaviano D'Antuono<sup>1</sup>. La mia attenzione si è appuntata su di un interessante reperto (inv. n. 139; fig. 1), rinvenuto nel 1950 dal Sig. Scrima Stefano, inserito nella muratura del palazzo Adinolfi-Anzani, edificio in continuo con il palazzo Forte, attuale sede dello stesso Museo Civico, ritenuto, a causa dell'iscrizione graffita, lavoro del 1696: si tratta di una mattonella quasi quadrata in terracotta (cm. 19 x 18; sp. cm. 3, 39). Nel Catalogo la mattonella è datata, appunto, alla fine del Seicento a causa dell'iscrizione incisa: ad un più attento esame, però, essa appare aggiunta in un secondo momento e da mano diversa, e che non ha niente a che fare con lo stile del manufatto originario, anteriore di più di un millennio.

La mattonella reca una importante e complessa decorazione, realizzata ad incisione con la stecca prima della cottura. Intorno corre una cornice dentellata, che presenta agli angoli interni 4 palmette, rappresentate quasi come boccioli. Nel campo, poggiata con le quattro zampe sulla cornice inferiore, è la rappresentazione della fenice di profilo, coronata, con un'ala spiegata, sormontata da due stelle, rispettivamente ad otto e sei raggi ad indicare un'ambientazione celeste: gli occhi stessi della fenice rilucevano come due stelle. L'iconografia con le due stelle sullo sfondo risale alla più alta antichità, e la troviamo già nelle monete di Selinunte, e caratterizza a lungo l'ambientazione celeste nel mondo bizantino. Come confronto cronologicamente vicino, riporto le mezze silique d'argento di Giustiniano della zecca di Ravenna, con il monogramma costantiniano su globo entro corona e fra due stelle, una lastra d'altare, a mio parere della stessa epoca anche perché presenta la stessa complessità iconografica dotta, unita però al modo di realizzazione corsivo, da Capaccio-Paestum, dove due stelle a otto raggi sovrastano la croce latina gemmata; una medaglia di devozione di bronzo contemporanea alla nostra pia-

<sup>1</sup> O. D'ANTUONO, *La maiolica delle antiche fabbriche di Ariano nel Museo Civico*, Ariano 2008, p. 159, n. 18. Sulla produzione fittile di Ariano Irpino fondamentale è anche il volume di G. DONATONE, *La maiolica di Ariano Irpino*, Napoli 1980.



Fig. 1. Mattonella in terracotta della prima metà del VI secolo d.C., rappresentante la fenice di profilo, reimpiegata nel 1696 ad Ariano Irpino.

strella, ora al Museo Sacro della Biblioteca Vaticana, con Pietro e Paolo ai due lati di una croce latina gemmata, sovrastata da due stelle (sulla sommità della croce sembra poggiare proprio una piccola fenice, finora non notata), che alzano verso il cielo la corona del martirio, un pesce in cristallo di rocca del VI secolo con una serie di stelle incise sul corpo e un anello-sigillo bizantino con monogramma della fine del VI secolo, con un'aquila ad ali spiegate che reca al di sopra una stella e un crescente lunare; due stelle compaiono dietro l'immagine di S. Agnese, rappresentata come orante tra colombe in un vetro dorato e, ai lati di un'aquila, su una emissione bronzea di Ravenna, databile fra il 512 e il 522<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> V. Picozzi, *Un ripostiglio di monete bizantine del VI secolo dal basso Lazio*, in *R.I.N.*, LXXIV,

Il piumaggio è riccamente indicato; da notare le tipiche corone sulla testa e sulle ali, che caratterizzano l'immagine della Fenice. Il lungo becco ricurvo della Fenice è volto verso una pianta con bocciolo perliforme che nasce dall'angolo della piastrella, a torto considerata, forse, un cardo dal D'Antuono. Da notare un pentimento dell'artigiano, che aveva disegnato una seconda, analoga pianta leggermente più ricurva, partendo sempre dall'angolo, e con bocciolo quasi circolare, ma essa sembra essere stata tralasciata, forse perché risultava troppo distante dal becco della Fenice, non tanto però da non intravedersi ancora sullo sfondo, forse volutamente, per creare una certa profondità. Da tutto ciò sembra emergere una qualche importanza simbolica nella rappresentazione di questa pianta: credo si volesse far riferimento, pur nel provincialismo della raffigurazione, alle perle d'incenso che costituivano l'unico cibo della Fenice.

Una mano successiva ha graffito, in caratteri corsivi dell'epoca, la seguente iscrizione, seguita dalla data 1696: "Io Vincenzo Aglioyo". Si tratta, dunque, di un nome, Vincenzo Aglioyo. A mio parere, il riutilizzo nella muratura del palazzo dell'antica mattonella con l'immagine della Fenice, che era ben conosciuta nel regno di Napoli dai dotti e dagli artisti in quanto, oltre a comparire su alcune monete tardo-antiche<sup>3</sup> e nelle incisioni dei libri mitologici, fu successivamente utilizzata sia come marca tipografica fin dai tipografi più antichi del Regno di Napoli, sia, per il suo simbolismo, nelle monete, a partire da quelle rinascimentali milanesi di Bona Sforza e poi, nel Settecento, da Carlo VI per le once siciliane d'oro e d'argento, potrebbe essere messo in relazione con i lavori edilizi susseguenti ai rovinosi terremoti del 1688 e del 1694, che provocarono molte vittime e danni nella stessa Napoli, ma che causarono la rovina totale della vicina Benevento, e fortissimi danni anche ad Ariano Irpino, come testimoniano i documenti e l'iscrizione relativa al restauro della Cattedrale<sup>4</sup>. È molto probabile che la mattonella con la Fenice, simbolo di resurrezione, fosse stata riutilizzata nel nuovo edificio proprio per il suo carattere simbolico ed evocativo, a ricordo perpetuo della ricostruzione post-sisma, alla stessa stregua come ancora oggi, per un'antica e persistente tradizione, vengono seppellite o murate alcune monete nelle nuove costruzioni.

La maniera stilizzata di rappresentare la Fenice di Ariano trova indubbi confronti con le rappresentazioni di pavoni della contemporanea arte ravennate,

1972, pp. 99 sgg.; P. Delogu, *et al.*, *Caputaquis medievale I*, Salerno 1970, tav. XIV, fig. 1; R. CALVINO, *Una lastra paleocristiana sconosciuta a Capaccio*, in *Campania Sacra*, 4, 1973, pp. 291 sgg.; C. CECHELLI, *Vita di Roma nel Medio Evo*, I, 2. *Arti minori e il costume*, Roma 1951-52, p. 121, 135; P. BAMB, *I mondi della fede. Sulle vie del Signore*, Milano 1960, p. 162; L. WAMSER-G. ZAHLHAAS, a cura di, *Rom und Byzanz. Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern*, München 1999, pp. 223 sg., n. 331; A. AUGENTI-C. BERTELLI, a cura di, *Felix Ravenna. La croce, la spada la vela: l'alto Adriatico fra V e VI secolo*, Milano 2007, p. 115, 142. Inoltre un'ancora fra due stelle a otto punte compare in una lastra dalle Catacombe di Priscilla a Roma: F. BISCONTI-G. GENTILI, a cura di, *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Catalogo della mostra di Vicenza, Cinisello Balsamo 2007, p. 155, n. 29.

<sup>3</sup> S.T. STEVENSON, *A dictionary of roman coins*, London 1964, pp. 624 sg.

<sup>4</sup> P. SCARAMELLA, *La Chiesa di fronte al terremoto del 1688 in Campania*, in *Campania Sacra*, 23, 2, 1992, pp. 229 sgg.; D. MINELLI, *La basilica Cattedrale di Ariano Irpino. Storia e Arte*, Napoli-Roma 1992, p. 91; E. BOSCHI, *et al.*, *Catalogo dei forti terremoti in Italia dal 461 a. C. al 1990*, 1, Roma 1997, pp. 286 sgg., 298 sgg., 675 sgg., 700 sgg. e 2, pp. 196 sgg.



Fig. 2. Orecchino d'oro a disco con pavoni affrontati ad un simbolo (uno scettro con globo, forse sormontato dalla Fenice, come nelle monete di Costante) e sottostante monogramma *Ianuarua*, busto di orante fra due pesci in basso; dalle vicinanze di Napoli (da CAPASSO, *Monumenta...*).



ma che compare anche nel contemporaneo artigianato campano. Come confronto riporto uno splendido orecchino in oro a disco (fig. 2), con elegantissima granulazione, pubblicato dal Capasso dietro comunicazione di A. Sambon, proveniente dalle vicinanze di Napoli, con una coppia di pavoni affrontati ai lati di un simbolo non chiaro, probabilmente una insegna imperiale del tipo di quelle recentemente rinvenute negli scavi del Palatino (forse proprio la fenice, simbolo di risurrezione e immortalità, che sormonta il globo, pure utilizzato come scettro e insegna imperiale nelle monete di Costante) e un monogramma che scioglierei senza difficoltà con *Ianuarua*, certo appartenente all'aristocrazia della città. In basso si vede il busto di una orante fra due pesci<sup>5</sup>.

È agevole collocare il manufatto, su base stilistica e grazie ai confronti, all'epoca

<sup>5</sup> B. CAPASSO, *Monumenta ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia*, II, p. II, p. 255. L'importante orecchino è finora sfuggito agli studiosi della Napoli del periodo. Una *Ianuarua* compare in una iscrizione in greco dalle Catacombe di s. Gennaro a Napoli: E. MIRANDA, *Iscrizioni greche d'Italia: Napoli, II*, Roma 1995, p. 125, n. 229.

Sull'oreficeria bizantina in Italia v. E. GALASSO, *Oreficeria medioevale in Campania. Museo del Sannio*, Benevento 1969; E. POSSENTE, *Gli orecchini a cestello altomedievali in Italia*, Firenze 1994; EAD., *Gli orecchini a cestello altomedievali in Italia*, in *Vetera Christianorum*, 32, 1995, pp. 207 sgg.; I. BALDINI, *L'oreficerie nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999; PH. DITCHFIELD, *La culture matérielle médiévale. L'Italie méridionale bizantine et normanne*, Rome 2007, pp. 494 sgg. Per le

della riconquista giustiniana della Campania, quando, dopo le devastazioni della guerra greco-gotica, si dovette provvedere ad una generale riorganizzazione del territorio campano. La povertà del materiale e la sommarietà della rappresentazione ben si adattano ad un ambiente periferico, anche se l'ottima conoscenza del mito e la piena partecipazione al gusto artistico dell'epoca sono ben spiegabili con la vicinanza di centri importanti ancora in questo periodo, sia dal punto di vista artistico che culturale, come Canosa, Lucera, Benevento, Avellino e le stesse Capua, Nola e Napoli.

Non mancano, anche se molto rare, rappresentazioni della Fenice in età tardo-antica in Campania e in Italia: la più vicina e nota è quella della sommità della cupola mosaicata del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli<sup>6</sup>, della seconda metà del V secolo. La rappresentazione della Fenice compare nel pavimento dell'aula Nord della basilica patriarcale di Aquileia e a Roma, nel mosaico absidale dei SS. Cosma e Damiano, in S. Prassede, S. Cecilia e S. Agnese; ma, forse, la più bella rappresentazione è quella della Casa della Fenice ad Antiochia, ora al Louvre<sup>7</sup>. La nostra modesta mattonella, però, pur nel provincialismo dell'esecuzione, si caratterizza per la complessità della rappresentazione, ed è interessante per lo studio della trasmissione di motivi decorativi dal centro alla periferia.

Rappresentazioni così complesse su mattonelle di terracotta, per giunta con destinazione architettonica e non funeraria, non sono frequenti: non ne conosco per la stessa epoca in Campania; alcune piastrelle con motivi geometrici anche complessi, compaiono, per un periodo più tardo, a S. Vincenzo al Volturno, tanto da far pensare ad una tradizione produttiva più antica; un frammento di lastra fittile con due *chrismà* ed altri motivi proviene dalla loc. Tornice presso Rossano Calabro; una stampiglia per sigillo in terracotta proviene dal vicino scavo della chiesa di S. Giusto (FG); ricordo inoltre un bruciaprofumi o altare portatile in terracotta, con complessi soggetti cristiani, del V secolo, di area siro-egiziana. A Roma troviamo croci di cotto inserite nella muratura di S. Stefano Rotondo, databile al tempo del papa Simplicio (468-483)<sup>8</sup>. Frequenti, invece, le piastrelle figurate in terracotta nella Spagna visigotica.

insegne imperiali del Palatino: CL. PANELLA, in J.J. AILLAGON, a cura di, *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo, Catalogo della mostra di Venezia*, Milano 2008, pp. 86 sgg.

<sup>6</sup> J.L. MAIER, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques: étude historique et iconographique*, Fribourg 1964; P. PARISET, *I mosaici del battistero di S. Giovanni in fonte nello sviluppo della pittura paleocristiana a Napoli*, in *Cahiers archéologiques*, XX, 1970, pp. 1 sgg.; F. STRAZZULLO, *Il battistero di Napoli*, in *Arte cristiana*, LXII, 6, 1974, pp. 145 sgg.; L. FATICA, *Il battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Teologia simbolica biblico-patristica*, in *Ianuaris*, 75, 1-2, 1994, pp. 559 sgg.; K. GANDOLFI, *Les mosaïques du baptistère de Naples: programme iconographique et liturgie*, in S. ROMANO-N. BOCK, a cura di, *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, Napoli 2002, p. 22.

<sup>7</sup> J. HUBAUX-M. LEROY, *Le mythe du phénix dans les littératures grecques et latines*, Liège 1939; R. VAN DEN BROEK, *The myth of the Phoenix according to classical and early christian tradition*, Leiden 1972; G. HEINX-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984, pp. 156 sg.; F. BISCONTI, *Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del Cristianesimo primitivo*, in *Vetera Christianorum*, 16, 1979, pp. 21 sgg.; Id., in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 57, 1981, pp. 43 sgg.; Id., *La fenice nell'arte aquileiese del IV secolo*, in *AA.*, XXII, 1982, pp. 529 sgg.; Id., a cura di, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, p. 180, con elenco delle rappresentazioni conosciute; A. ORTALLI, *Gli uccelli nei mosaici bizantini*, Ravenna 1997.

<sup>8</sup> P. ARTHUR-D. WHITEHOUSE, *Appunti sulla produzione laterizia nell'Italia centro-meridionale*

La mattonella, certo di produzione locale, e assai meno costosa delle lastre lapidee decorate, doveva essere originariamente inserita nell'apparato decorativo di qualche chiesa. Anche se non mancano ritrovamenti archeologici di età romana nella stessa Ariano, come la bella testa ellenistica di divinità femminile in marmo rinvenuta sotto la Cattedrale, la provenienza più probabile per l'interessante mattonella potrebbe essere la vicina *Aequum Tuticum* (ormai certamente identificata, grazie al recente ritrovamento di una nuova iscrizione sul sito, con la località Casale S. Eleuterio a soli poco più di 2 Km. da Ariano Irpino, che ne eredita la posizione e l'importanza in luogo munito), dove il toponimo stesso, e documenti, testimoniano dell'esistenza di una chiesa almeno a partire dal X secolo. Alcuni scavi recenti hanno permesso di rinvenire ricchi ambienti mosaicati eretti sullo strato di distruzione del terremoto del 346 d.C., ed ancora un importante edificio con cortile di età svevo-angioina<sup>9</sup>. La tradizione che lega questo Santo, nella versione latina del nome di S. Liberatore con Ariano Irpino, potrebbe far supporre una provenienza della nostra mattonella proprio da questa antica chiesa, molto probabilmente sede episcopale, ubicata su un importante snodo stradale, che dovette essere oggetto di particolare attenzione al momento della riconquista bizantina dell'Italia.

Nelle collezioni del Museo Civico di Ariano è anche conservata una interessante ciotola in protomaiolica recante sul fondo una grande "M"<sup>10</sup> (fig. 3). Come ho altrove dimostrato, deve trattarsi delle iniziali di un sovrano o di un feudatario<sup>11</sup>. Il

*tra VI e XII secolo*, in *Archeologia Medievale*, 10, 1983, pp. 525 sgg.; J. MITCHELL-I. LYSE HANSEN, a cura di, *San Vincenzo al Voltorno 3: the finds from 1980-86 excavations*, Spoleto 2001, pp. 115 sgg.; A. COSCARELLA, *Scavi e scoperte di archeologia cristiana in Basilicata e Calabria dal 1983 al 1993*, in *Atti VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*, Cassino 1993, pubbl. Cassino 2003, p. 791, tav. CCCXX, fig. 11; G. VOLPE, a cura di, *San Giusto. La villa, le ecclesiae*, Bari 1998, pp. 273 sg.; W. DE GRUNEISEN, *Art Chrétien primitif du Haute et du Bas Moyen Age. Les arts somptuaires*, Paris s. d., pp. 25 sgg.; C. CECHELLI, *La decorazione paleocristiana e dell'Alto Medioevo nelle chiese d'Italia*, in *Atti IV Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*, Città del Vaticano 1947, pp. 192 sg.; P. DE PALOL, *A proposito de las placas de ceramica, decoradas, Hispanovisigodas, in Stucchi e mosaici alto medioevali*, *Atti dell'Ottavo Congresso di Studi sull'arte dell'alto Medioevo*, I, Milano 1962, pp. 300 sgg.

<sup>9</sup> N. D'ANTUONO, in AA. VV., *Progetto itinerari turistici Campania interna. La valle del Miscano*, vol. 2°, 1995, pp. 143 sgg.; G. PESCATORI COLUCCI, *Città e centri demici dell'Irpinia: Abellinum, Aeclanum, Aequum Tuticum*, Compsa, in G. VILOLO, a cura di, *Le città campane fra tarda antichità e alto medioevo*, Salerno 2005, pp. 283 sgg.; G. GALASSO, *Storia dell'Irpinia antica*, Avellino 2005, pp. 141 sgg.; N. BUSINO, *L'Alta valle del Cervaro fra Tarda Antichità e Alto Medioevo: dati preliminari per una ricerca topografica*, in *Atti del Convegno: "La Campania tra tarda antichità e alto medioevo: ricerche di archeologia del territorio"*, Cimitile 2008, pubbl. Cimitile 2009, pp. 135 sgg., 146. Il recente ritrovamento nel sito di una nuova base dedicata dai *vicani vici Aequi Tutici* al cavaliere *Q. Gagilius Q. f. Pal. Modestus* ha nuovamente confermato l'identificazione: v. per il momento *Arnanah, Bollettino dell'Associazione Culturale*, ottobre 2008. V. anche la relazione di A. MELILLI, *Un arkarius coloniae Beneventanae* presentata al Convegno *Antiqua Beneventana*, La storia della città romana e tardo-antica attraverso la documentazione epigrafica tenutosi a Benevento il 12 ottobre 2009, in corso di stampa sulla rivista *Samnum*. In generale: ST. PICARIELLO, *Riorganizzazione del territorio irpino e dinamiche dell'insediamento fra Tarda Antichità e Alto Medioevo (290-849)*, in *Rassegna Storica Salernitana*, fasc. 50, dicembre 2008, pp. 47 sgg.

<sup>10</sup> D'ANTUONO, *op. cit.*, p. 132, n. 7. Diam. cm. 13, 7; alt. Cm. 4, 2. Pubblicata anche in *Aequum Tuticum. Organo dell'Associazione Amici del Museo*, Ariano Irpino, marzo 2009, p. 83, fig. 1.

<sup>11</sup> M. PAGANO, *Il più antico pavimento di piastrelle in protomaiolica nel Regno di Napoli dal*



Fig. 3. Ciotola in protomaiolica con lettera M, iniziale di Manfredi, da Ariano Irpino.

confronto con le monete contemporanee di Manfredi che presentano una lettera identica, e la circostanza che Manfredi occupò con la forza con le sue milizie e i Saraceni di Lucera Ariano Irpino nel 1254<sup>12</sup>, mi fa propendere per l'iniziale del

*castello di Campobasso, di Riccardo II Gambatesa Monforte*, in *Conoscenze*, n. s. II, 1-2, 2005, pp. 101 sgg. Agli esempi ivi citati per il Regno di Napoli, si aggiungano quelli di Rimini con il K, iniziale di *Karolus* Malatesta: L. BARTOLOTTI, *A tavola con i Malatesta*, Rimini 1988, pp. 37, 85, e di Bolsena, con le iniziali P per Paul Pietro Monaldeschi e G per Giacomo Monaldeschi, conti di Bolsena: P. TAMBURINI, a cura di, *Un Museo e il suo territorio. Il museo territoriale del lago di Bolsena, 2. Dal periodo romano all'era moderna*, Bolsena 2001, pp. 87 sgg.

<sup>12</sup> DONATONE, *op. cit.* a nt. 1, pp. 42 sgg.

sovrano svevo. La ciotola, certo prodotta localmente (un recente ritrovamento ha consentito l'individuazione degli scarichi di una fornace<sup>13</sup>, o nella vicina Lucera, costituisce un altro, importante punto di riferimento cronologico per la datazione della protomaiolica, testimoniando anche di una produzione locale di alta qualità, che le recenti ricerche in Campania e in Molise hanno dimostrato diffusa sul territorio e legata alla attiva presenza dei feudatari locali.

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella seduta del 4 novembre 2009*

<sup>13</sup> *Il Mattino* del 14 maggio 2009; *Corriere Irpino* del 15 maggio 2009. M. D'ANTUONO-M. GIORGIO, *Le fornaci da ceramica di Ariano Irpino (AV)*, in *Atti del XLII Convegno di Albisola 29-30 maggio 2009 "Fornaci, tecnologie e produzione della ceramica in età medioevale e moderna"*, Savona 2010, pp. 219 sgg.



CHIARA GARZYA

## LE FONTANE DEL REAL GIARDINO DI CASERTA NEGLI SCRITTI DI LUIGI VANVITELLI

Nella *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle Sacre Reali Maestà* di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia, pubblicata nel 1756 a Napoli nella Regia Stamperia, l'autore, il "Direttore Generale delle Reali Fabbriche, e Giardini di Caserta" Luigi Vanvitelli, preannuncia una "seconda Parte, che già s'apparecchia", nella quale "verranno delineate, la varietà de' Giardini, la costruzione della grand'opera dell'Acquidotto, che da molta distanza deve condurre cospicuo volume di acque limpidissime, unicamente per la vaga formazione delle numerose Fontane"<sup>1</sup>. Questa parte non sarà mai data alle stampe<sup>2</sup>. Con la partenza di re Carlo, chiamato al trono di Spagna nel 1759, "l'architetto perde il suo protettore e sostenitore", e l'opera si arena "dinanzi alla parsimonia di Tanucci"<sup>3</sup>. In merito alla "varietà de' Giardini", alle fontane, in particolare, che ne avrebbero costituito l'elemento caratterizzante, ci illumina però un insieme di manoscritti, non ancora preso in considerazione dagli studiosi, che ha per argomento le "Fontane da farsi nel Giardino Reale di Caserta"<sup>4</sup>. Privi di firma, tali documenti, conservati nei fondi di Casa Reale dell'Archivio di Stato di Napoli, possono attribuirsi a Luigi Vanvitelli sulla base del confronto della loro grafia con quella degli scritti di sicura mano dell'architetto<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle sacre reali Maestà di Carlo re delle Due Sicilie e di Gerusalemme infante di Spagna duca di Parma e di Piacenza Gran Principe ereditario di Toscana e di Maria Amalia di Sassonia Regina &C*, Napoli 1756.

<sup>2</sup> In una lettera al fratello del 5.9.1761 V. scrive che "è dato in stamperia il libro, ma non vedendone le stampe da correggere, conviene dire che non si stampi ancora"; in una lettera successiva, del 25.5.'62: "Non si è stampato il 2° Tomo dell'acque, del quale niun ne parla. Le critiche circostanze ispane forse farà che non vi si pensi, né io voglio lavar la testa e perder tempo e sapone". Il 4 gennaio del '63 scriverà: "Non si è stampato il tomo de' Giardini, né si stamperà". Cfr. F. STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, I-III, Galatina 1976-77, II 1976, 895 p. 742, 964 p. 831, III 1977, 1024 p. 9. Ved. anche *infra*, nota 9.

<sup>3</sup> Cfr. LUIGI VANVITELLI, *La Reggia di Caserta. Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta 1756*, Milano 1997, p. 20.

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Napoli, Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, Archivio amministrativo, Terzo inventario, Dipendenze di Casa Reale, Amministrazione generale dei siti reali, fs. 1380. Cfr. a riguardo C. BELLÌ, *Luigi Vanvitelli attraverso "documenti amministrativi"*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* (Caserta, Palazzo Reale 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), mostra a cura di C. DE SETA, Napoli 2000, pp. 175-180, a pp. 177, 180 nota 30.

<sup>5</sup> Cfr. per esempio F. STRAZZULLO, *Inedito vanvitelliano del 1768*, Caserta 1983.

senza dire che trattano di cose di sua pertinenza, e che in particolare il titolo d'uno di essi non lascia dubbio alcuno che a scrivere sia lui: *Diverse Idee per le Fontane del Reale Giardino di Caserta secondo la distribuzione da mè fatta, come nella pianta*. La pianta in questione è quella della tavola I della menzionata *Dichiarazione*. Privo anche di date, tale materiale offre tuttavia un elemento che ci consente di collocarlo con certezza in un periodo non anteriore al matrimonio di Ferdinando IV di Borbone con Maria Carolina arciduchessa d'Austria, avvenuto il 7 aprile del 1768. Vi si cita, a proposito della fontana dei "Fiumi Reali", il Danubio in luogo della Vistola indicata nella tavola I della *Dichiarazione*. Segno dell'intervenuta, o quanto meno annunciata unione di Ferdinando con l'arciduchessa austriaca, alla quale rimanda il Danubio, mentre a Maria Amalia di Sassonia, figlia di Augusto III re di Polonia, rimandava l'altro fiume. L'acquedotto carolino peraltro nei manoscritti risulta completato. Ora, proprio nel 1768 Vanvitelli poneva fine ai lavori per l'acquedotto, la cui acqua doveva approvvigionare le fontane, e dunque era appunto il momento di occuparsi di queste. È ragionevole ritenere che tali documenti non vadano oltre l'estate del '69, trovandosi allora in via di realizzazione una soluzione che vi è indicata ancora come ipotetica per la peschiera<sup>6</sup>.

Un rinnovato interesse per l'accantonato progetto di stampa da parte dei sovrani, o, semplicemente, la necessità di definire comunque in ogni dettaglio il progetto relativo alle fontane per sottoporlo alla reale approvazione, spiega a questo punto il lavoro di scrittura del Vanvitelli, che per le fontane formula numerose idee, in svariate versioni, le quali differiscono a volte anche di poco l'una dall'altra, per le scelte lessicali, o iconografiche, per una migliore, o più trascurata, o più sintetica, forma espositiva. Il fatto che Vanvitelli, tranne in caso di *excursus* mitografici, ovvero di appunti preliminari, ricopi lo stesso testo anche più d'una volta, nei modi che si è detto, mostra che non si tratta d'un promemoria a suo uso esclusivo; tanta cura si può pensare se non anche in vista di una pubblicazione, certo per presentare il programma decorativo al vaglio dei sovrani, come del resto fa intendere la frase "secondo si potrà essere comandato l'autore Architetto". In ogni modo, queste carte vengono a integrare non poco quanto è già noto, consentendo di ripercorrere l'*iter* progettuale seguito da Luigi per le fontane, le quali, se realizzate secondo le sue idee, avrebbero esibito, come è dato cogliere attraverso le relative descrizioni, una straordinaria varietà di soluzioni che dall'indice della pianta generale non emerge se non in parte.

Vanvitelli, ricordiamo, non era nuovo a incarichi del genere; nel 1741 aveva creato una fontana con peschiera nel quadro dei lavori che gli erano stati affidati nella villa Tuscolana, o Rufinella, a Frascati; l'anno successivo attendeva al progetto della mostra d'acqua della fontana da creare nel porto di Civitavecchia. Svariati disegni di giardini e fontane, e il progetto per quella romana di Trevi, documentano ugualmente il suo passato impegno in tal senso<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. *infra*, note 74 s.

<sup>7</sup> Cfr. *Catalogo dei disegni*, in C. DE SETA, *Luigi Vanvitelli*, Napoli 1998, pp. 179-296; A. GIANNETTI, *Luigi Vanvitelli, architetto romano*, *ibid.*, pp. 7-49, a p. 29.

In una lettera al fratello Urbano del Natale 1751, Vanvitelli, che aveva trascorso la vigilia a disegnare per i sovrani la veduta del Giardino di Caserta, scrive: “quando averò un poco di spazio farò uno schizzo, affinché serva di notizia al Signor D. Paolo Rolli [un noto poeta], perché mi possa favorire per le favole da collocarsi nel Giardino”<sup>8</sup>; in una lettera allo stesso Urbano del 17 giugno dell’anno seguente, vi è un accenno all’abate Porzio Lionardi e alle “favole poetiche allusive per le fontane dei Giardini” che questi dovrebbe mandare. Il Lionardi, che com’è noto aveva dettato il distico latino per la prima pietra del palazzo reale di Caserta, in una lettera dell’agosto 1752 gli suggerisce i temi da svolgere. Non è dato purtroppo conoscere il contenuto della missiva se non attraverso quanto ne riporta il Chierici, che si limita a menzionare “la fontana delle ninfe, la fontana reale coi tre fiumi; poi Andromeda esposta al furore del mostro marino; Aretusa cambiata in fonte; Diana ed Atteone; Venere nascente dalla spuma del mare; Egeria mutata in fiume.” “E poiché – scrive lo studioso – un primo gruppo di quindici fontane non parve sufficiente, se ne aggiunsero altre quattro ispirate anch’esse, come le altre, dalle narrazioni di Pausania e di Ovidio”<sup>9</sup>.

A tali date dunque il Vanvitelli già pensava alla scelta dei soggetti che avrebbero ornato le fontane, con l’aiuto dei suoi eruditi amici romani. “Li Giardini della Maestà Vostra saranno il divertimento delli miei pensieri e riposo dell’animo” aveva anzi confidato qualche mese addietro a Carlo di Borbone, che vagheggiava di “belle fontane, cascate rustiche et altro”<sup>10</sup>. Un piccolo saggio di una sua idea di fontana Luigi, a guisa di *divertissement*, aveva inserito in un disegno con una veduta casertana da presentare ai sovrani: “a piedi il medemo, vi ho fatta una carta volante per il titolo – riferiva al fratello il 19 giugno 1751 –, et in mezzo con bizzarria vi ho intrecciata una gran fontana con copiosi getti di acque, la quale rappresenta il carro di Venere, con la medesima a sedere, sostenuto da varii tritoni, i quali rimangono aggruppati dalli delfini, che tirano il detto carro, sulli quali cavalcano delli putti con le buccine alla bocca per cui tramandano fontane”; alle lodi della regina, che diceva

<sup>8</sup> Cfr. STRAZZULLO, *Le lettere* cit., I 47 p. 84.

<sup>9</sup> Cfr. *ibid.*, 97 p. 175. Porzio Lionardi [o Lionardi], in lettere successive, risulta coinvolto anche nella preparazione del “secondo libro”, o più propriamente dell’ “aggiunta” alla *Dichiarazione*, dedicata alle incisioni dell’Acquedotto Carolino; ved. *ibid.*, 268 p. 395 (12.11.’54), II 602 pp. 284 s. (17.10.’58: “si avvicina il tempo di ponere mani all’altro libro, qual’ora il Re non vada in Spagna”, donde la necessità della presenza del Lionardi), 625 p. 321 (27.3.’59: di nuovo V. vorrebbe il Lionardi a Caserta “per ragione del libro 2°; per altro ancora non si è intagliato niente, benché io abbia fatti già due disegni; il Ministro Economo [Tanucci] la manda alla longa, forse gli dispiacerà che si faccia, come non dimostrò gran piacere del primo”), 700 pp. 446 s. (29.12.’59: “Ho inteso...che il Marchese Tanucci voglia ora far intagliare gli aquedotti che à tenuto in dietro fin’adesso... Con che l’Abbate Lionardi puotrà fare con sollecitudine un poco di testa alla già scritta relazione, perché non si farà un’altro libro, ma un’aggiunta a quello che vi è”), 705 p. 455, 717 p. 474, 720 pp. 477 s., 723 p. 482, 754 p. 532, 756 p. 537, 758 p. 541. Su alcune lettere del Lionardi al V. cfr. LUIGI VANVITELLI JR., *Vita di Luigi Vanvitelli*, a cura di M. ROTILI, Napoli 1975, pp. 44 s., nota 2. Purtroppo non risulta nella collocazione indicata da G. CHERICI, *La Reggia di Caserta*, Roma 1984 (ristampa del 1999, p. 74; la prima edizione risale al 1937), la lettera dell’agosto 1752 relativa ai soggetti delle fontane. Fagiolo Dell’Arco menziona il Lionardi quale autore dei soggetti, senza citare la fonte della notizia (cfr. M. FAGIOLO DELL’ARCO, *Funzioni simboli valori della Reggia di Caserta*, Roma 1963, pp. 57 s., 66).

<sup>10</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, I 59 p. 110, Caserta 8.2.1752.

di volere la fontana “nel Giardino così, perché le piaceva in quel modo”, egli replicava che ne avrebbe “fatte a suo tempo molte altre, più adattate alle circostanze delli siti e con diversità, onde la Maestà Sua averebbe scielto a suo modo”<sup>11</sup>. Si era messo presto all’opera, se nel ’52 scrive: “Io penso di fare degl’altri disegni delli Giardini e Fontane per le loro Maestà”, secondo precise misure peraltro, “onde potrebbero stare tutti assieme in un Gabinetto” della reggia, entro preziose cornici di cristallo<sup>12</sup>.

Carlo e Maria Amalia seguiranno puntualmente il corso dei lavori casertani, sempre manifestando, nei frequenti sopralluoghi, un apprezzamento senza riserve, come testimonia in particolar modo attraverso i resoconti del Vanvitelli al fratello delle visite reali l’epistolario della Biblioteca Palatina di Caserta, per ciò anche doviziosa fonte di notizie quanto al progredire dell’impresa<sup>13</sup>. Il 4 marzo 1752 l’architetto, che nel *jardin des délices* ripone grandi ambizioni, fa sapere orgoglio-

<sup>11</sup> Cfr. *ibid.*, 18 p. 36.

<sup>12</sup> Cfr. *ibid.*, 80 pp. 143 s. (lettera a Urbano del 15 aprile, dove si legge anche che “Li dodici già fatti stanno intorno alla Camera del Consiglio, con li quali resta adornata tutta, nè più ve ne entrano”). Il 4 maggio ’52, avute dal fratello le misure dei cristalli, che si farà mandare da Roma, fa la sua scelta, concludendo: “La mia intenzione sarebbe di fare 24 disegni, tutti coerenti alli giardini e fontane, e tutti di una misura, ma a 12 per volta, con le cornici compagne”, di cristallo (cfr. *ibid.*, 84 pp. 150 s.). Riprende quest’argomento in una lettera del 6 giugno dello stesso anno (cfr. *ibid.*, 94 p. 168). Ved. anche *infra*, nota 13.

<sup>13</sup> Cfr. *ibid.*, I-III (il 2 aprile 1768 è la data dell’ultima lettera). Il 22 maggio ’51 V. aveva riferito a Urbano che “il Re, vedendo la pianta del Giardino [...] gli è piaciuto all’estremo”, così come i disegni tutti della reggia (cfr. *ibid.*, I 11 p. 25). In una lettera al Segretario di Stato card. Silvio Valenti Gonzaga riporterà il “gradimento, che le loro Maestà anno avuto delli miei disegni, li quali perché meglio si distinguessero sul luogo stesso di Caserta feci con i picchetti deliniarne la pianta sì del giardino che del Palazzo, tanto che essendosi degnate le loro Maestà di venire in Caserta, sabato scorso 29 [maggio], usarono meco molta clemenza nell’approvazione dell’opera” (*ibid.*, 2 p. 14). In merito a questo sopralluogo, “entrarono nel giardino ove erano ancora segnati li picchetti del parterre – egli dice al fratello il primo giugno ’51 –, cioè della fontana di mezzo e l’imbocco delli viali, quale disposizione parimente gli piacque”; in quest’occasione il re esprime il desiderio che a novembre “si pianti li boschetti del Giardino” (*ibid.*, 13 pp. 28 s.). Il 25 maggio V. aveva informato il fratello dell’ordine ricevuto dai sovrani di “piantare li picchetti nel sito dove si farà il Palazzo, volendo Egli e la Regina venire in Caserta a vederlo Sabato prossimo 29 corrente”. Nella stessa lettera si legge che la regina “vuole le copie di tutti li disegni per metterli in un gabinetto” (*ibid.*, 12 p. 26); in merito cfr. *supra*, nota 12. Tornando alle visite dei sovrani, il 30 ottobre 1753 V. scrive: “Questa mattina il Re è andato in giro per tutto il giardino, del quale se n’è compiaciuto” (*ibid.*, 176 p. 275). E ancora, l’8 dicembre, “li Sovrani sono stati alla fabrica e Giardino, con molto piacere per l’avanzamento del lavoro” (*ibid.*, 183 p. 282). Lo stato dei lavori in questa fase ci è noto anche da una relazione non stilata dal V. e non datata, che lo Strazzullo inserisce nell’epistolario, a fine anno 1753 (cfr. *ibid.*, 190 pp. 293-296); del Giardino Reale si dice che la “piantazione principia a vedersi un bel pezzo sollevata da terra e fa bellissima vista; al quale di presente un poco superiore del mezzo si sono piantati due viali di alberi, uno porta per una parte in lunghezza di un miglio e mezzo fino al luogo detto S. Lucia de’ Zoccolanti, et un altro in lunghezza di mezzo miglio fino alle Case nove, detti viali sono divisi in tre, quello di mezzo in larghezza di palmi 95, e due laterali di palmi 23  $\frac{3}{4}$  e sarà una bellissima passeggiata” (p. 294). Il 15 dicembre “sono ritornate separatamente le loro Maestà alla fabrica, la quale mirano con occhio di vero compiacimento [...] Al Giardino parimente si lavora alla gagliarda” (*ibid.*, 185 p. 284); una lettera del 5.1.1754 riferisce di una nuova visita del re alla fabbrica: “Vidde parimenti il giardino, ove mi trovò che stavo piantando e delineando un’aiuola (?), nella quale varii viali dell’antico Boschetto combinano. Ne fece dopo tavola relazione alla Regina con del compiacimento” (*ibid.*, 192 p. 299).

samente a Urbano che “è molto piaciuto al Re il Giardino e la piantagione, la quale è fatta di tutto il teatro e delli due boschetti che gli stanno dietro, li quali fanno un effetto nobilissimo. Se il Signore Dio ci presterà salute sarà l’unico Giardino d’Italia”<sup>14</sup>. “Vennero le loro Maestà alla fabrica che girarono tutta e ne furono contenti assai – egli ricorda il 14 luglio ’53 –; della nuova pianta del Giardino poi ne sono restati oltremodo sodisfatti, atteso che vi ho ritrovato, oltre quello che si era stabilito e piantato con alberi, anche delle sale et altro, che desideravano”<sup>15</sup>. Il sovrano pretendeva gli si rendesse conto di ogni sorta di dettaglio, anche tecnico. “Questa mattina il Re à voluto da me le misure delli condotti di ferro per l’uso delli Giardini”, registra Luigi il primo settembre dello stesso anno. Il 18 presenta al re “il modello del condotto di ferro che si deve fare per Caserta, alla fontana maggiore, il quale le ha piaciuto molto – egli scrive – e vuole che si facciano li modelli di tutti li condotti duplicati, per averne la mostra in Napoli [...] Tutto questo si fonderà in ferro nella Calabria, in un luogo nominato Stilo, ove è la vena del ferro”<sup>16</sup>. Tempo addietro il sovrano lo aveva messo al corrente che non avrebbe comprato il “piombo per li condotti delle fontane, e né pure il ferro per le canne delle fontane maggiori; ho aperta una nuova miniera di piombo che mi rende il 100 per 100, et ho fatto venire da Sassonia li minatori, i quali cavano felicemente”<sup>17</sup>. Non poco tuttavia rimaneva ancora da definire: “La decorazione dei Reali Giardini, puol avere varii cambiamenti in molto ed in molto meno”, riferirà nel luglio 1760 Vanvitelli all’Intendente Generale di Caserta, a proposito della quantità di viti in ferro occorrenti per la condotta delle acque<sup>18</sup>.

Due scultori, Andrea Violani e Tommaso Solari, erano intanto all’opera già da tempo per l’apparato ornamentale, di gusto decisamente antiquario, delle “delizie dei Giardini nelli quali occorreranno – aveva comunicato Luigi al marchese Fogliani nel ’53 – quasi una popolazione in varii modi di marmo termini, vasi, mascheroni et altro”<sup>19</sup>. In una lettera al fratello del 5 gennaio 1754 egli esprime la necessità di avere i tomi del *Museo Capitolino*, “perché dovendosi ponere mani a varii ornati del Giardino da un Scultore, volevo indirizzarlo con quelle teste di filosofi a fare Termini ed altro”; il 7 settembre se li fa mandare da Roma, ribadendo: “perché me ne devo servire in fare scolpire teste per il Giardino”<sup>20</sup>. Fra le

<sup>14</sup> Cfr. *ibid.*, 67 p. 123.

<sup>15</sup> Cfr. *ibid.*, 147 p. 239; il 28 febbraio 1752 V. aveva riferito al fratello di aver “mandato li Giovani con la tavola pretoriana a prendere la pianta di un sito presso il boschetto, per ingrandire il giardino” (*ibid.*, 66 p. 121).

<sup>16</sup> Cfr. *ibid.*, 160 p. 260, 165 pp. 264 s.; ved. anche 166 pp. 265 s., 300 p. 442: “si è parlato col Re delli condotti di ferro che vengono da Stilo, essendosene fatti 40 pezzi di palmi 4 l’uno di altezza, della grossezza in diametro palmo 1¼ e ce ne vogliono sopra 2000 pezzi per condurre l’acqua dalla Conserva delle montagne fino alla fontana grande del Parterre, e si fondano ancora gli altri condotti inferiori parimenti di ferro, de quali ve ne vogliono migliara tante per condurre le acque alli Giochi delle fontane” (2.8.1755).

<sup>17</sup> Cfr. *ibid.*, 87 p. 156 (13.5.1752).

<sup>18</sup> Cfr. Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, Ms. XV A 9, 1/35.

<sup>19</sup> Cfr. *ibid.*, Ms. XV A 9 bis, 4/37; F. STRAZZULLO, *Autografi vanvitelliani per la reggia di Caserta*, Napoli 1956, p. 15.

<sup>20</sup> Cfr. Id., *Le lettere cit.*, 192 pp. 299 s. (vi si citano anche, come di proprietà dell’architetto, il *Museo Odescalchi* e il *Museo Pisano*), 247 p. 366.

nostre carte d'archivio, relativamente al 16 giugno 1767, risultano per entrambi gli artisti elenchi di termini – mezze figure rappresentanti satiri soprattutto – e di statue, copie in massima parte di antiche sculture romane in marmo, oltre a note di termini con piedistalli procurati dall'imprenditore Antonio del Medico da Carrara<sup>21</sup>. Della mediocre qualità delle opere fornite da quest'ultimo nel corso degli anni il Vanvitelli ha più volte a lamentarsi, ma “possono tollerarsi”, egli concede, e a fronte del prezzo, e del loro impiego “in solo cose accessorie dei Giardini”; è il caso dei termini in marmo di Carrara destinati, nel 1758, all’“uso accessorio di adornare le spalliere del Reale Giardino, ove si dovranno situare, che parer non esigga maggiore perfezione”. L'architetto insiste in ogni caso sulla varietà dei soggetti, perché si “accesca con la curiosità il divertimento”, e indica alcuni temi, mitologici, o collegati alla natura (le stagioni, i mesi dell'anno, gli elementi) o al territorio (le Province del Regno), fra altro<sup>22</sup>. Violani e Solari replicavano

<sup>21</sup> Cfr. ASNA, *ibid.*, elenchi di sculture redatti da Luigi Vanvitelli: “Caserta 16 Giugno 1767 - Statue fatte dal Scultore D. Tomaso Solari per le Reali Delizie in marmo alte circa palmi 9 in marmo del Rè /Antinoo Antico che si vede in Campidoglio di Roma. Gladiatore combattente Borghesiano in Roma Venere che esce dal bagno, chiamata della conchiglia in Roma Flora di Campidoglio di Roma Appollino in Palazzo Farnese in Roma / Termini di sua invenzione mezze figure che rappresentano Satiri e Satiresse N.4 Appollo antico detto di Belvedere in Roma Gruppo di Castore e Polluce in S. Idelfonso in Castiglia Saturno con fanciullo in braccio, nella Villa Medici in Roma. / Dovrà fare le seguenti. /Un gruppo di 3 figure rappresentanti il Ratto delle Sabine, copia di Gio. Bologna dalla statue in Firenze nella Loggia de Lanzi. /Scol.ra Greca Centauro che viene ligato da Amore, nella Villa Borghese in Roma à fatto La Flora antica del cortile di Farnese à fatto Il Gruppo di Ercole, e Anteo”; sul retro: “Statue che si ritrovano in Caserta adi 6 8bre 1790”; “Caserta 16 Giugno 1767 - Statue fatte dal Scultore D. Andrea Violani per le Reali Delizie in altezza di palmi 9 scolpite in marmo del Ré. Faunetto con capo sul collo viene dall'antico in Palazzo Farnese a Roma Faunetto con tigre e uve in Palazzo Farnese a Roma. Marsia appeso dall'antico in Villa Borghese a Roma. Fauno cò piattini in Villa Borghese a Roma. Faunetto. Germanico dall'antico in Versaglies Antinoo / Appollo che giudica il Satiro Marsia Paolina tutte 3 vengono dall'originale di M. Le Gros. /Ercole che sbrana il leone. / Teste n. 10 vengano dall'antico per essere poste sopra termini. Mezze figure per termini di invenzione N.o 8 /Stà facendo /Soldato che porta sulle spalle un fanciullo ucciso dall'antico in Farnese /Farà/ L'Ercole grande nel Cortile Farnese in Roma”; “16 Giugno 1767 Termini di marmo con i piedi di marmo e piedistalli proveduti dal D. Ab. d. Ant.o del Medico in Carrara per le Reali delizie n.34” [sono elencati, anche se di molti si dice che mancano, gli Elementi (Terra, Eolo, l'Acqua e il Fuoco), le Stagioni, le quattro parti del mondo, Europa Asia Africa America, i Mesi, le Province del Regno (Calabria Ultra, Calabria Citra Terra di Lavoro Abruzzo Ultra Abruzzo Citra Basilicata Capitanata Molise Principato Ultra Principato Citra Terra di Bari Terra d'Otranto La Sicilia), i nomi di Apollo e delle nove Muse, quindi “Atteone Ercole Fauno Mercurio Polifemo Flora Consiglio Silenzio Cleopatra Ingegno Onore Furor Poetico”]. Fra le “Statue antiche da restaurarsi in Caserta Giugno 16 1767 per le Reali Delizie”, si dice di una “Najade che tiene una conchiglia, servì per fontana”. Sono annoverate “alcune statue dell'antico Giardino di Caserta in marmo scolpite di cattiva maniera... un S. Giorgio di metallo o sia altro Santo, che stava in una Cappella nel Castel Novo di Napoli opera di Donatello Fiorentino, mà di cattivo gusto”. Ved. anche *Manoscritti* cit., 9 p. 10 (28.10.'56), e *ad indicem*; F. FURIA, *Documenti d'archivio della statuaria del parco (1754-1826)*, in *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, a cura di R. CIOFFI E G. PETRENGA, Milano 2005, pp. 75-86, a pp. 75, 85 note 1-4. I termini erano segni di confine, avevano la funzione di delimitare le varie zone del giardino. Sull'abate Del Medico, conte carraese, cfr. C. GARZYA ROMANO, s. v. *Del Medico, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 115-117.

<sup>22</sup> Cfr. BNN, Ms. XV A 9, 5/151; Ms. XV A 9 bis, 5/20 (“nel Teatro di spalliere semicircolare mentalmente ne disposi fin' a 34”, scrive Vanvitelli il 2 giugno 1758 riguardo ai termini di Del Medico che “dovranno essere nel Reale Giardino allorché S. M. vorrà incominciare ad adornarlo”). Cfr.

soprattutto sculture esistenti a Roma – in palazzo Farnese, in villa Borghese, in villa Medici –, ma anche nella spagnola Galleria di San Ildefonso, come il gruppo di Castore e Polluce, o a Versailles, come Germanico; tre statue risultano copiate da opere dello scultore francese Pierre Legros (1666-1719), e il *Ratto delle Sabine* dall'originale del Giambologna nella Loggia dei Lanzi a Firenze. L'altezza doveva essere per tutte le sculture del parco di nove palmi all'incirca. Venivano recuperati anche antichi reperti; doveva servire per una fontana una "Naiade che tiene una conchiglia" citata fra le "Statue antiche da ristaurarsi" in Caserta<sup>23</sup>.

Le prime idee del Vanvitelli sulle fontane delle Reali Delizie sono documentate in tre disegni acquerellati raffiguranti la pianta generale della reggia e del giardino di Caserta (fig. 1), una veduta della reggia a volo d'uccello, una veduta dei giardini<sup>24</sup>, e, con qualche modifica, nelle incisioni delle tavole I, XIII e XIV della *Dichiarazione*, che rappresentano rispettivamente la planimetria, la *Veduta del Palazzo Reale dalla parte della gran Piazza, con Giardino in lontano alquanto vario da quello che si eseguisce, come nella Pianta Generale* (fig. 2), e la *Veduta del gran Parterre del Giardino secondo la prima idea, con il Palazzo in lontano, Giardini pensili, e Città nuova* (il disegno non combacia con quello della pianta generale) (fig. 3). Una testimonianza è offerta anche da una tempera d'ignoto che riproduce *Il palazzo reale di Caserta secondo il progetto originario*, così come appare nella tavola XIII, però in una veduta ravvicinata, che meglio consente di vedere il giardino sullo sfondo, con fontane e cascata a gradini fra due ali di zampilli d'acqua, e, in cima al monte, una sorta di tempietto che nei piani di Vanvitelli doveva essere il casino di riposo-belvedere<sup>25</sup>.

Nella tavola I l'indice che accompagna la pianta ci ragguaglia anche sulle fontane inizialmente previste, disseminate fra i viali, i boschetti, i diversi giardini, la peschiera, i *parterres de broderie* e quelli all'inglese. Vi figurano, per attenerci a ciò che ci concerne, due "pensili giardini segreti di fiori con parterre, e fontane una di Flora, e l'altra di Zeffiro", in prossimità del palazzo reale – provvisto, sul fronte posteriore, di "scalinata con gran ripiano verso il giardino" –, il "Gran Parterre intrecciato di varj compartimenti, rabeschi, e fontane" ("ricamato di diversi colori" dice la didascalia nel cartiglio del disegno), chiaramente ispirato a modelli *rocaille*, la "Fontana principale rappresentante i Fiumi Reali Ibero, e Vistula, col picciolo Sebeto" e quattro "Fontane di accompagnamento alla sudetta", delle quali

anche F. STRAZZULLO, *Autografi Vanvittelliani della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in "Restauro", 1973, estratto, p. 50.

<sup>23</sup> Sulle sculture utilizzate poi a Napoli, nel "Real Passeggio di Chiaia", cfr. *La Villa Comunale di Napoli. Storia, statue, flora del giardino sul mare*, a cura di A. E. PIEDIMONTE, Napoli 1999, sezione 'Le Statue', a cura di E. PAGANO, pp. 53-113.

<sup>24</sup> I disegni originali sono conservati a Caserta; cfr. *Caserta e la sua Reggia. Il Museo dell'Opera*, Napoli 1993, pp. 111 ss. Ved. anche C. DE SETA, *Il giardino della reggia di Caserta*, in M. MOSSER, G. TEYSSOT, *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milano 1990, pp. 323 ss.

<sup>25</sup> Cfr. G. ALISIO, I "Siti reali" e la scena urbana, in *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Museo Pignatelli 20 dicembre 1985-28 febbraio 1986), Napoli 1985, pp. 69-76, a p. 69, 183 (cat. 7.6).





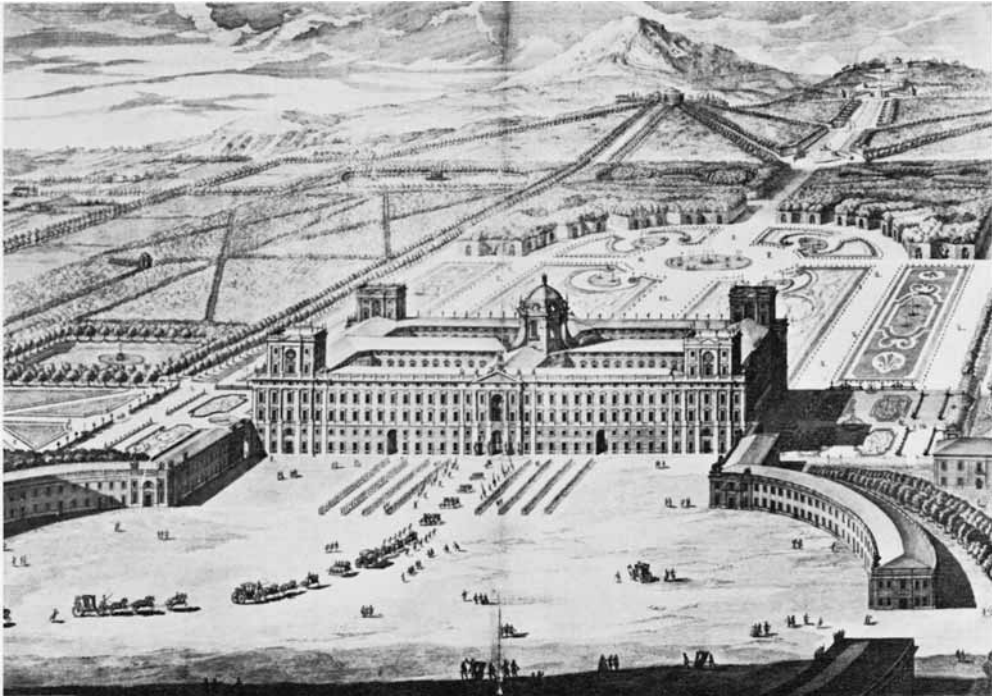


Fig. 2. Luigi Vanvitelli, tav. XIII della *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, “Veduta del Palazzo Reale dalla parte della gran Piazza, con Giardino in lontano...”.

non è specificato il soggetto, le fontane di Perseo, di Atalanta, di Bacco, d’Ippocrene, procedendo verso la collina, verso sud invece quelle d’Ercole e di Pallade; il “Teatro circolare con spalliere di Carpini, ed alberi di Tiglio, che unitamente compiscono la veduta del gran parterre, ed appresso boschetti con Sale di varie figure adornate di statue, e di fontane”, quattro “Viali coperti con alberi di tiglio; fontane in mezzo, che servono d’ornamento ai lati del gran parterre”, due “Boschetti di figura diversa con saloni in mezzo, e varj gabinetti adornati di statue, vasi, fontane, ed altro”; ancora, una “Fontana rappresentante la Regia, e Corte di Nettuno”, un “Salone con portico intorno di verdura adornato di parterre all’Inglese, e da due fontane una d’Amore, e l’altra di Psiche”, un altro “Salone con pergolato a cocchio ornato di statue, sedili, e vasi con la Fonte di Narciso nel mezzo, e quella d’Eco poco distante” (“cocchio” è in uso a Roma dal Seicento per indicare “il pergolato sostenuto e guidato da tralici in legno a formare un passaggio coperto”)<sup>26</sup>; finalmente la “Gran Peschiera adornata di fontane zampillanti, in mezzo della quale vi è un’Isola con il colonnato, che circonda una sala da

<sup>26</sup> A. CAMPITELLI, I “cocchi” di agrumi nelle ville romane, in *Il Giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell’arte* (Atti del V Colloquio Internazionale. Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei, Pietrasanta 13-14 ottobre 1995), a cura di A. TAGLIOLINI e M.

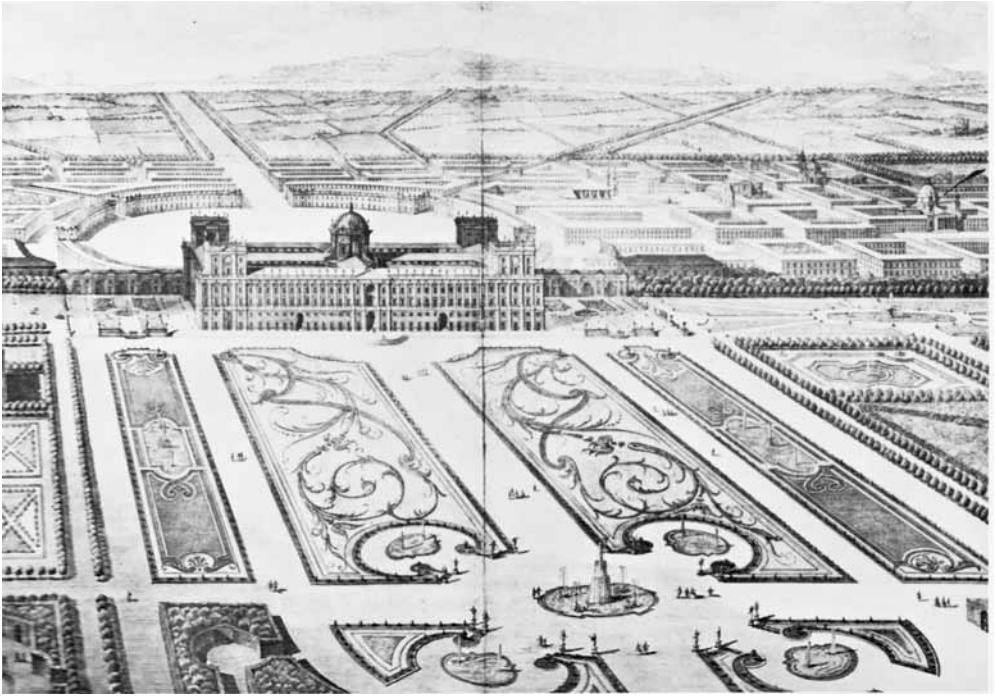


Fig. 3. Luigi Vanvitelli, tav. XIV della *Dichiarazione dei disegni del Reale palazzo di Caserta*, “Veduta del gran Parterre del Giardino secondo la prima idea...”.

conversazione”, e il “Giardino degli agrumi, nel di cui mezzo vi è la fontana rappresentante Venere, che nasce dalla spuma del Mare” (nella didascalia del disegno, “gran piano di gazono ornato con fontane, busto” e piante di arancio in vaso); elemento immancabile nei giardini di delizie per la fragranza e l’elevato valore ornamentale, l’*orangerie* si trova affiancata da una “Galleria, e coperto da custodire gl’aranci nell’Inverno”. Nella pianta è presente anche il “Boschetto antico”, per il quale ugualmente l’architetto, che lo incorpora nel giardino, concepisce significativi interventi. Oltre al “Casino del Boschetto con Giardinetti segreti”, figurano due “nuovi Boschetti in quinconce coperti per passeggiare all’ombra”, con nel mezzo “due Sale diversamente adornate di gazono con le Fontane di Adone, e di Endimione” e, “in prospetto fra i due”, “alla testa del parterre di gazono all’Inglese”, la Fonte di Diana (nel disegno in questo luogo sono invece indicati “due gran boulangrin con gazoni”). Sul lato opposto, il “Pomario, e fonte di Pomona”, e “Orti di coltura, e fonte di Vertunno”.

Era stato, il preesistente boschetto, parte del magnifico parco cinquecentesco degli Acquaviva principi di Caserta, che Carlo di Borbone acquistò, col palazzo

padronale e quant'altro rientrava nell'antico feudo casertano, dal principe Michelangelo Gaetani di Sermoneta nel 1750. Il parco, cinto da mura, vantava labirinti e peschiere, fontane, giardini di fiori e agrumeti, presenti anche nel bosco ricco di essenze arboree<sup>27</sup>. Nel 1763, il 15 dicembre, Vanvitelli darà dettagliate disposizioni al capo giardiniere Martin Biancour, per "risarcire di piante o sementi alcuni siti del Vecchio Real Boschetto di Caserta": "la sala o sia il largo detto della fonte delle muse che si vede ora circondato da tre lati con alte spalliere di allori e lentagini unite ad altissime querce e licini: si dovrà lasciare nella stessa figura sua rettangola", occorrendo soltanto rinfoltire le spalliere; "ciò facendo, potrà chiudere li due ingressi irregolari esistenti negli angoli della sala diagonalmente opposti e aprirne invece altri due nella metà dei medesimi lati; cioè di quello corrispondente incontro la fonte sudetta e nella metà che riguarda il Viale e Peschiera. E parimenti nella stessa direzione delle spalliere planterà degli arbustelli di quercia e licini acciò suppliscino alle annose querce e licini esistenti, le quali forse sono prossimi a mancare. La sala o sia largo della fontana detta la Bernestat parimente si lascerà nella sua figura e soltanto il giardiniere potrà nettare il sito e piantare delle nuove piante di licini ove si veggono le mancanti"<sup>28</sup>. Precedentemente, come apprendiamo da una lettera del 3 febbraio dello stesso anno, Vanvitelli aveva informato Tanucci che "essendosi oramai terminato lo scavo del terreno dalli schiavi christiani, con il quale si formerà la gran Peschiera; quivi intorno secondo lo stabilito mio disegno dal Giardiniere del Rè M.r Biancour, si è fatto piantare per i viali molta quantità di licini, e parimente si sono seminate molte ghiande de medesimi nel piano dei boschetti, che vengon formati dalle diverse dirèzzioni dei viali sudetti"<sup>29</sup>.

Nel 1762 intanto, il 7 maggio, aveva avuto luogo la cerimonia della "mostra dell'acqua" alla presenza di Ferdinando IV. Dell'avvenimento Vanvitelli racconta al fratello il giorno successivo, ritornando sull'argomento l'11 maggio: "la caduta dell'acqua [...] è riuscita bellissima, copiosa, limpidissima e vaga per la varietà, perché le due piccole laterali per gradini semplici cadeva l'acqua a specchio, nella grande cadeva l'acqua a piano inclinato, con le scaglie di pesce alla rovescia, sulle quali l'acqua diveniva come neve e cadeva per le cascate copiosamente; lo strepito era così grande che a parlare vicino la fonte non si sentiva"<sup>30</sup>. I lavori tuttavia non erano conclusi. L'acqua si era fatta sgorgare "dal condotto poco dopo l'uscita dal traforo del Garzano (dalla parte di Caserta)"<sup>31</sup>. Il 25 agosto Luigi informa Urbano

<sup>27</sup> Cfr. A. GIANNETTI, *Dai Romani ai Borbone: il parco della Reggia di Caserta tra memorie e vestigia*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* cit., pp. 134-139, a p. 138.

<sup>28</sup> Lo scritto continua: "Vicino alli due boschetti vecchi, del laberinto e di quello che dicono il modello del boschetto ambedue prossimi al casino dell'Intendenza, ritrovandosi fra questi e gli alberi di licino, che formano il viale grande di mezzo una larga intercapedine di terreno nudo di piante; perfino prossimamente al sito della Bernestat questo si dovrà tutto o piantare con nuove piante di querce o licini, ovvero seminare con delle ghiande di quella specie. Lasciandosi però tutte le direzioni dei viali ed aperture come presentemente esistono". Cfr. *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, a cura di A. GIANFROTTA, Roma 2000, 70 p. 77 (15.12.1763).

<sup>29</sup> Cfr. BNN, Ms. XV. A. 9, 3/48.

<sup>30</sup> Cfr. STRAZZULLO, *Le lettere* cit., II, 958 pp. 821 ss., 959 p. 824, 960 p. 825.

<sup>31</sup> Cfr. R. DI STEFANO, *Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore*, in *Luigi Vanvitelli* cit., pp. 169-246, a p. 195.

di aver redatto “una nota di tutto quello che manca per finire l’acquedotto, ciò che manca per allacciare le acque in Airola, la conserva al monte di Briano, li giardini, e la conduzione poi per rimettere l’acqua nel Canale di Carmignano distante sopra 9 miglia da Caserta, cose tutte che ci vogliono anni per finire”<sup>32</sup>. Sappiamo da una relazione dell’architetto del 4 maggio 1766 che “il travaglio dell’acquedotto, che soli 50 passi mancavano per compirlo, alli 2 feb.ro 1765, ora è compiuto, fin’al punto destinato, d’onde dovrebbero avere incominciamento le fonti, e le cadute, e la gran conserva per li getti maggiori; mà siccome non si può così sollecitamente adempire l’assunto: ordinai, ed è stato fatto uno scaricatore di d.o acquedotto per condurre le acque al basso, e questo è giunto fin’al Casale di Sala per ora, dovendosi quindi proseguire”<sup>33</sup>. Il 17 settembre del ’66 Vanvitelli aggiorna il Tanucci sullo stato dei lavori: “Nel travaglio dell’Acquedotto, compiuto già fin al sito destinato sul monte di Briano, il canale scaricatore che nel passato mese di maggio era giunto fin al Casale di Sala, al presente questo è giunto non molto distante dalle mura del Parco, vicino il Casale della Rifreda”<sup>34</sup>. L’8 aprile del 1768, ormai terminata l’opera, “sentendo per non comune” che i sovrani “vorranno prendere riposo di alcuni giorni in Caserta”, Luigi si consulta col Tanucci sull’eventualità di “dare un giorno di divertimento Reale, nel veder fluire sulla incerta pendice del monte di Briano, le copiose acque dell’acquidotto Carolino”<sup>35</sup>. I sovrani presenziano il mese successivo all’inaugurazione della cascata, evento che viene immortalato da Antonio Joli in un famoso dipinto su tela (Caserta, Palazzo Reale)<sup>36</sup>.

Era ormai coinvolto nell’impresa casertana Carlo, figlio dell’architetto. Ha il compito, nel ’64, di eseguire il disegno “dell’isola della gran peschiera”, mentre è impegnato “a livellare il monte di Briano, particolarmente per prendere le misure da farsi, poi esprimere nel disegno che si pensa fare di questo nel primo sgorgo delle acque”<sup>37</sup>. Il monte di Briano avrebbe dovuto accogliere una fontana: “Non è propria la statua equestre per la fontana in qualunque modo; si penserà ad altro e l’esito primario dell’acqua erasi da me destinato con una gran fonte, copiosa di gettiti in alto raddoppiati, e quindi una replicata caduta di sotto con gradinata d’acqua, come a Belvedere, accompagnata da molte fonti, parte zampillanti, e parte oblique, per adornare la suddetta gradinata, la quale dovrà essere adornata di scale per praticare la montagna. Questo è il mio progetto – aveva scritto Luigi il 13 dicembre 1763 –; dippiù, nell’alto si dovrà vedere il Caffeaus, che sarà nella cima della collina, ove parimenti vi sarà dell’acqua, non già quella del grande acquedotto, ma quella che si prende dalla cima del monte di Caserta Vecchia, la quale è di molto più alta della collina sudetta. Sicché tutta sarà bagnata d’acqua perenne”<sup>38</sup>. L’architetto ribadiva le sue idee qualche giorno dopo: “Non deve essere arco

<sup>32</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, 986 p. 860.

<sup>33</sup> BNN, Ms. XV A 9, 4/65. Cfr. anche DI STEFANO, *op. cit.*, p. 118.

<sup>34</sup> BNN, Ms. XV A 9 bis, 3/33 s.

<sup>35</sup> *Ibid.*, Ms. XV A 9, 2/34.

<sup>36</sup> Cfr. A. SCHIAVO, *Notazioni vanvitelliane sulle regge di Napoli e Caserta*, in “Archivio Storico di Terra di Lavoro”, VI (1978-79), pp. 333-350, a pp. 337 s.; Luigi Vanvitelli e la sua cerchia cit., p. 211, 28 (scheda di L. BELLOFATTO).

<sup>37</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, III 1160 p. 164 (24.11.1764).

<sup>38</sup> Cfr. *ibid.*, 1106 p. 91.

trionfale la fontana sul monte di Briano, e neppure è al proposito statua equestre; deve essere tutt'altro. Anderò pensando, in tanto"<sup>39</sup>. Qualche spunto poteva venire dalla fontana, anche questa "copiosa di gettiti in alto", con nel mezzo il gruppo statuario di Sansone vittorioso sul leone, vale a dire dello zar Pietro il Grande sugli svedesi, che era stata collocata sullo sfondo della grande cascata di Peterhof, residenza d'estate della corte imperiale russa. Le acque della cascata, riversandosi, fluendo lungo una gradinata, nella fontana, attraverso un canale giungono ancor oggi sino al mare<sup>40</sup>. Certo, si sarebbe trattato di qualcosa di molto lontano dalla *gloriette* che Hohenberg avrebbe posto nel 1775 a coronamento del parco di Schönbrunn.

Dopo un procedere a rilento – negli anni di reggenza del Tanucci col passaggio di Carlo al trono di Spagna e in circostanze difficili per il Regno di Napoli –, e per i finanziamenti assolutamente inadeguati, e insieme per l'ostilità dello stesso Tanucci, "un maligno ministro" come Vanvitelli usò definirlo<sup>41</sup>, nuovo impulso ricevono i lavori nel 1768, l'anno delle nozze regali, si è detto, e l'anno, anche, del completamento dell'acquedotto: "dalla conservazione si era passati alla costruzione del nuovo"<sup>42</sup>. Per quel che ci riguarda, l'architetto nel mese di ottobre impartiva le necessarie direttive per il giardino: occorreva svellere e diradare i lecci dei boschetti intorno alla peschiera, eliminare le querce, dare forma di arco alle "piante di verdura, che devono servire per i pilastri del Portico arenato, intorno della Sala" destinata alle fontane di Amore e Psiche; "seminare con ghiande di licino, e non di quercia, quei boschetti che si delinearono l'anno passato alla testa del Parterre, e queste semenze – egli raccomandava –, oltre quelle che formar devono il folto interiore, si dovrebbero ponere ordinatamente a spalliera immediatamente dietro li carpani del Circondario, affinché crescendo i licini questi, e non quelli formassero la spalliera, come si è praticato intorno la Peschiera"; far seminare l'alloro davanti alle spalliere di carpini per ottenere, se questi si fossero poi recisi, un giardino sempre verde<sup>43</sup>. Notiamo che nel 1756 si era rammaricato che le spalliere nel giardino non fossero di lauro, "perché rimarrebbero verdi nell'Inverno, ché in questo paese sarebbe ugualmente delizioso il giardino come fosse di Primavera; ci vuole pazienza: *sic voluere Priores*"<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Cfr. *ibid.*, 1107 p. 93 (17.12.1763).

<sup>40</sup> Cfr. A. BUCCARO, *Il territorio e la città di San Pietroburgo tra XVIII e XIX secolo*, in A. BUCCARO, G. KJUČARIANC, P. MILTENOV, *Antonio Rinaldi architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano 2003, pp. 19-52, a p. 31.

<sup>41</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, II 1005 p. 881 (26.10.1762).

<sup>42</sup> GIANNETTI, *op. cit.*, p. 139. In vista dell'arrivo della regina, Ferdinando sollecitava il completamento dei lavori della cascata e del teatro di corte. Cfr. *Manoscritti cit.*, 173 pp. 183 s.; STRAZZULLO, *ibid.*, III 1427 p. 525, 8.3.1768: "E venuto l'ordine di terminare il teatro del Novo Palazzo nel corso di quest'anno, acciò sia all'ordine pronto quando verrà la Regina a Caserta, nel futuro Carnevale"; ved. anche 1312 p. 371, 2.12.1766: "converrà accomodare il Teatro Grande del Palazzo, che dovrà anche servire per la sposa del Re. Ordine di Spagna deve essere venuto – commenta V. –, perché fin' adesso non mi si è mai parlato del Palazzo di Caserta, per sette anni passati".

<sup>43</sup> Cfr. *Manoscritti cit.*, 201 pp. 207 s. (28. 10. 1768).

<sup>44</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, I 410 p. 609 (9.10.1756).

Risolto il problema tecnico del rifornimento idrico e sistemate le piante, non rimaneva che riprendere e affrontare nella sua complessità il piano per le fontane, la loro ornamentazione plastica, il gioco sapiente delle acque. Non per tutte le fontane si erano stabiliti i soggetti nella *Dichiarazione*, non tutti quelli indicati verranno confermati, e per tutte restava da definire il modo in cui renderli.

Permette di seguire gli sviluppi della progettazione la documentazione d'archivio, dalla quale emerge subito la personale ricerca del Vanvitelli, che, attingendo da scrittori antichi, Ovidio e Pausania *in primis* – “ambedue autori fecondissimi per apprestare soggetti adattabili alle fonti deliziose dei Giardini”, dice –, ma anche Tito Livio, Claudiano e Svetonio, secondo le sue citazioni, e altri che non nomina, Esiodo certamente, raccoglie notizie sulle divinità del mare, compila elenchi di nomi dei venti, di fiumi, delle muse, insomma di quanto possa avere attinenza con il tema della fontana, si sofferma su casi di metamorfosi. Non poche inesattezze vi si colgono, o annotazioni non pertinenti, come quella relativa a Erostrato che incendiò il tempio di Diana per acquistare fama, e talora le tradizionali narrazioni mitologiche appaiono in un modo o nell'altro alterate o comunque non in tutto conformi a quelle delle fonti citate. Questo forse per il ricorso a fonti indirette, a un qualche repertorio non proprio fedele al brano letterario originale, oppure per un travisamento del testo da parte dell'architetto, che, peraltro, è verosimile si sia avvalso anche del materiale procurato a suo tempo dal Lionardi, e fors'anche dal Rolli, benché nei nostri manoscritti di loro non vi sia cenno alcuno. Se i soggetti indicati dal Lionardi tornano effettivamente in questi manoscritti, le fontane che vi sono descritte sono in ogni caso di un numero superiore a quello registrato dal Chierici, quindi sicuramente non tutti i soggetti proposti dal Vanvitelli possono ricondursi al Lionardi. La certo non modesta cultura in suo possesso gli permetteva in ogni caso di procedere anche in maniera autonoma nell'opera di documentazione. I suoi studi ad ampio spettro, iniziati nel Collegio Romano, gli avevano consentito di apprendere il latino e di esplorare i più diramati campi del sapere, dalle lettere e dalla filosofia alla geometria e alla fisica, alle arti, tanto da diventare accademico di San Luca e arcade col nome emblematico di Archimede Fidiaco. Luigi inoltre era un bibliofilo e un esperto collezionista di stampe e di incisioni, e di sicuro non ignorava quelle raccolte intorno al 1675 da Giovan Battista Falda ne *Le fontane delle ville di Frascati, nel Tuscolano* e ne *Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città*, nè le incisioni del decimo libro *Delle magnificenze di Roma antica e moderna, che contiene le ville e i giardini più rimarchevoli* (1761) di Giuseppe Vasi – “pittore incisore architetto e pastore arcade” che egli menziona nelle sue lettere –, per ricordarne solo alcune delle più famose<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Cfr., per gli studi compiuti dal V., A. SCHIAVO, *Il progetto di Luigi Vanvitelli per Caserta e la sua Reggia*, Roma 1953 (2° ed.), p. 5. Che la produzione del Vasi potesse essere per lui materia di consultazione lo mostra una lettera al fratello del 16.7.1757 (“Ho ricevuto il libro di Vasi”); un'altra, del 25.1.1766, dice: “Circa un mese fa addietro, mi scriveste che avevi ricevuto per il procaccio un'esemplare della *Veduta di Roma* del Vasi [...] Fin'ad ora non è avuto niun'avviso di ciò per prenderla dal procaccio, ma bensì io so che di queste ne sono venute in Napoli varii esemplari”. Riceverà “le stampe di Roma” nel mese di febbraio. In una lettera del 14 aprile dell'anno precedente Luigi riferiva al fratello: “Mi scrive Sabatini che egli ha il primo, 2°, 3° e 4° libro delle *Vedute di Roma* di Giuseppe Vasi; vorrebbe avere il compimento, per spedirlo con la nave. Sicché, a vista fate

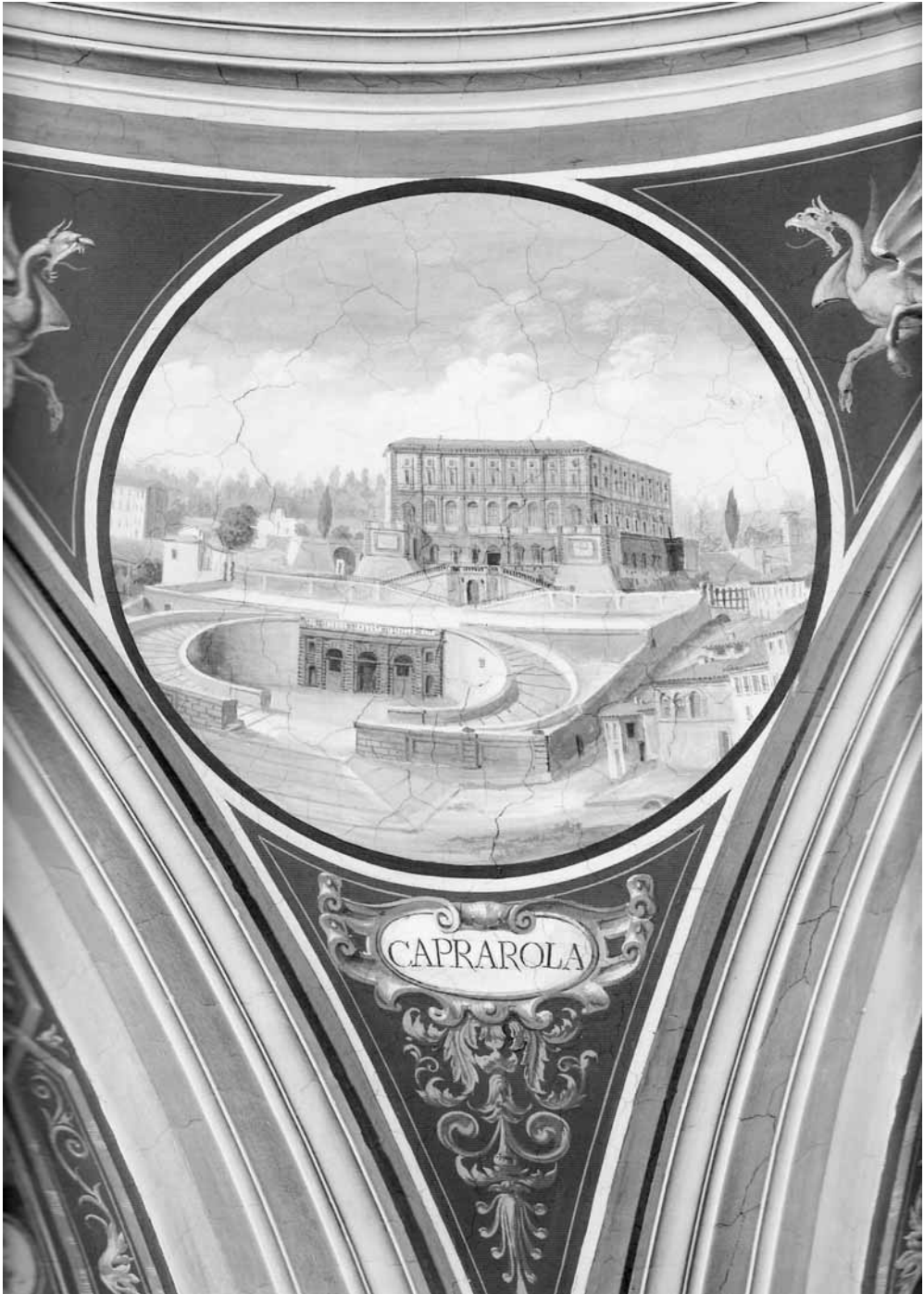


Fig. 4. Veduta di Caprarola in un affresco ottocentesco di palazzo Farnese a Roma.

Nella scelta dei soggetti crediamo abbia influito anche la sua conoscenza delle residenze laziali, in particolare della tiburtina villa d'Este e del palazzo del cardinale Alessandro Farnese, novello Ercole, a Caprarola. Fra le decorazioni pittoriche degli ambienti interni di quest'ultimo, in parte suggerite, quanto ai soggetti, da Annibal Caro, figurano un Pegaso alato, il ratto d'Europa, la caduta di Fetonte, Frisso ed Elle e la caduta di lei nell'Ellesponto, e poi Oceano, Pan, i venti scatenati da Eolo, la trasformazione di Proteo, episodi e personaggi tutti in qualche modo contemplati anche per le nostre fontane o comunque segnati nei suoi appunti, e per i quali Vanvitelli poteva aver consultato la *Descrizione del nobilissimo e reale Palazzo di Caprarola composta e dedicata alla Sagra Maestà di D. Carlo di Borbone Re delle due Sicilie* di Leopoldo Sebastiani. Il Pacifici nella sua monografia su villa d'Este (1561) e Antonio Del Re nel quinto capitolo *Dell'antichità tiburtine* (1611), dedicato a questa villa, ricordano, fra i tanti suoi ornamenti, una fontana che "si dice d'Elicona" con Pegaso al centro, la fontana di Europa e il toro, una fontana di Diana ornata con storie di Perseo che libera Andromeda dal mostro marino, di Diana e Atteone che "spruzzato da lei con l'acqua" diviene cervo, di Apollo e Dafne e di Pan e Siringa, con relativa trasformazione dell'una in sempreverde alloro e dell'altra in tremula canna, e poi statue di Ercole e Pallade, di Pomona, di fauni, del fiume Tevere, e ancora, il carro del Sole con caduta di Fetonte e conseguente pianto delle sorelle mutate in alberi sulla riva dell'Eridano, Leda e il cigno, Nettuno, che «secondo il disegno intagliato in rame di questo giardino [...] doveva stare con tridente in mano sopra quattro cavalli marini retti da lui con briglie nel mezzo di una fontana a guisa di teatro pieno d'acqua", molti dei soggetti insomma, sostanzialmente riproposizioni di fonti letterarie spesso ovidiane, che ritroviamo nel progetto casertano. Una fonte probabile d'ispirazione può essere individuata anche nella grotta del giardino cinquecentesco del principe Doria a Genova, con la quale si possono cogliere singolari corrispondenze, quanto ai soggetti; ci riferiamo non già a Nettuno che guida i cavalli marini o al rapimento di Europa, a Galatea e Polifemo o a Perseo che libera Andromeda, soggetti oltremodo diffusi in contesti del genere, ma ad Arione, e soprattutto, ai venti: "Subsolanus, Vulturinus, Auster, Africus, Favonius, Corus, Septentrio, Aquilo", gli otto venti collegati, nella grotta genovese, al regno di Nettuno, al mare "ove essi mostrano meglio forse che in altro loco le forze loro"<sup>46</sup>, e che troviamo elencati fra le nostre carte in un foglio intitolato *Nomi dei venti*. Dagli stessi Doria, ricordiamo, discende il principe che si rivolgerà a Luigi per via del palazzo napoletano allo Spirito Santo.

Mai appare menzionato negli scritti che andiamo esaminando Giambattista Vico, da Hersey associato con Ovidio, come grande reinterprete, nel '700, e proprio a Napoli, del mito classico, al programma iconografico delle sculture effetti-

questa provista [...] mandatemeli; credo che siano altri 3 libri, ma siano quali siano". Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, II 476 p. 86, III 1188 pp. 203 s., 1220 p. 246, 1224 p. 251 (8.2.'66), 1225 p. 252 (12.2.'66), 1226 p. 253 (16.2.'66), 1227 p. 254 (18.2.'66).

<sup>46</sup> V. Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi* (1647), in L. MAGNANI, *Il Tempio di Venere. Giardino e Villa nella Cultura Genovese*, Genova 2005 (I ed. 1987), p. 82. Per le citate ville laziali V. PACIFICI, *Villa d'Este in Tivoli*, Tivoli 1561, pp. 18 s.; A. DEL RE, *Dell'antichità tiburtine*, Roma 1611, pp. 35, 40 ss., 55 s., 69. Il volume del Sebastiani viene ristampato a Roma nel 1791.



vamente realizzate per le fontane: sarebbero a suo dire, le favole antiche materializzate nel marmo, nella loro non casuale sequenza, allegorie del progressivo affermarsi della umana civiltà<sup>47</sup>. Ora, se una matrice vichiana si vuole riconoscere, la si deve attribuire a Carlo Vanvitelli, che si occuperà di quelle fontane. Nel testo che ha per titolo *Per rappresentare nelle fontane* Luigi annota informazioni essenziali su figure del mito, delle acque o dei boschi, scelte in buona parte fra quelle che subiscono la metamorfosi in fiume o in fonte; in una *Memoria* riporta secche notizie vuoi su ninfe vuoi su divinità egizie, che pure utilizza per le sue idee. Insomma, il tenore di questi e degli altri scritti, affatto privi di riflessioni di ordine teorico, è tale che risulta difficile pensare a un qualche nesso col filosofo chiamato in causa, pur stimatissimo uomo di dottrina nella corte di re Carlo e oltretutto “Regio Istoriografo”; quanto meno questi sarebbe stato citato, al pari degli scrittori su ricordati. Altrettanto risulta evidente, che “lungi dall’aderire alla concezione intellettualistica di quelle di Versailles, dove tutto tende all’esaltazione del Re Sole”, con le sue fontane Vanvitelli “mira, attraverso i miti connessi con l’acqua e quelli attinti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, alla celebrazione delle forze della natura”<sup>48</sup>. Non che non vi sia dato cogliere anche una manifesta volontà di celebrazione della sovranità, molti temi tratti dal mito in effetti sono riferiti o riferibili, in chiave allegorica, ai committenti reali, può dirsi anzi che le vicende del mito vivano in funzione della committenza, ma certo l’elemento principe che sembra guidare l’architetto nella sua ricerca e nelle sue scelte riguardo ai temi delle fontane è, coerentemente con la loro destinazione, l’acqua. Anche il tema della caccia, omaggio alla tradizione dei luoghi e alla passione venatoria del re, è svolto in quest’ottica, se si considera lo spazio che nella fonte di Diana ha il bagno della dea con le sue ninfe.

Nella zona significativamente prossima alla reggia, per quell’intento encomiastico che si è accennato, sono previsti soggetti diversi, Ercole e Pallade, come a rammentarci, questi, “la condizione di un sovrano [Carlo di Borbone] che inaugurava una nuova dinastia dopo essere asceso al regno con la ‘forza delle armi’ e dopo che se ne era dimostrato degno con la ‘forza della ragione’”<sup>49</sup>, Flora e Zefiro, Pomona e Vertumno. Un intento diremmo beneaugurante al riguardo dei sovrani può certamente cogliersi nella scelta di queste due ultime coppie di personaggi mitologici, simboli di rigoglio e di fertilità, benché anche altra fosse la loro ragion d’essere in quel luogo: il nostro giardino sarebbe stato altresì orto e frutteto – ‘pomario’ coi suoi alberi da frutto –, e giardino di fiori. Ingredienti tradizionali in luoghi siffatti, un giardino di fiori, una parte ortiva e un frutteto erano stati allestiti per esempio a Versailles al tempo di Luigi XV intorno al Trianon. E il giardino fiorito di Versailles, sul lato sud e non lontano dall’*orangerie* come nel nostro caso, accoglieva le statue di Flora e di Zefiro.

Un dichiarato intento di magnificare il regno dei Borbone reso prospero dalla

<sup>47</sup> Cfr. G. L. HERSEY, *Ovid, Vico, and the Central Garden at Caserta*, in “Journal of Garden History”, I (1981), pp. 3-34; Id., *Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta*, in *Storia dell’arte italiana. Momenti di architettura*, 12, Torino 1983, pp. 213-264.

<sup>48</sup> M. ROTILI, *op. cit.*, p. 166.

<sup>49</sup> Cfr. L. MASCILLI MIGLIORINI, *Forma e storia di una sovranità*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, Milano 2004, pp. 29-38, a p. 32 (la frase è di Fagiolo Dell’Arco).

*Campania Felix* e dal mare che la bagna viene espresso, vedremo, nel progetto per la fontana del Garigliano, così come sono metafora del potere, a nostro avviso, le immagini di Amore e Psiche sul globo rispettivamente terraqueo e celeste, per le ragioni che diremo oltre. Il motivo dell'acqua diventa celebrativo tanto più nella fontana principale, dei "Fiumi Reali", e crediamo pure, benché non ve ne sia riprova, in quelle dedicate a divinità come Nettuno per esempio (deputato al governo delle acque, e dunque in ogni caso appropriato per un regno marittimo), tradizionalmente paragonato ai sovrani terreni. Mette conto considerare a riguardo che nel teatrino del palazzo reale di Napoli si erano raffigurate *Le Nozze di Poseidone e Anfirite*, un tema insolito per un ambiente del genere, "probabilmente per alludere alle nozze fra Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Austria celebrate pochi mesi prima"<sup>50</sup>. Non è raro che per i giardini si sia attinto dall'immaginario mitologico, attraverso l'inesauribile repertorio delle *Metamorfosi* di Ovidio in special modo, per la connessa valenza simbolica, era anzi consuetudine diffusa, pensiamo fra i tanti al seicentesco Hortus Palatinus del castello di Heidelberg<sup>51</sup>, o alla stessa Versailles. Del resto, un esplicito programma di esaltazione dell'assolutismo illuminato di re Carlo è notoriamente svolto in questi termini all'interno del palazzo casertano, dove una statua di Ercole, al quale il sovrano viene assimilato, accoglie il visitatore nel vestibolo d'ingresso con un preciso messaggio, e dove altre statue allegoriche proseguono il compito celebrativo della Maestà Regia nella scala d'onore, a iniziare dai due leoni che, lo spiega Vanvitelli nella *dilucidazione dei simboli* che accompagna la relativa tavola nella *Dichiarazione*, "oltre l'imprimere col generoso aspetto riverenza in chiunque vi ascende, significano le forze delle ragioni, e dell'armi, che assicurano a S. M. il possesso dei Regni suoi"<sup>52</sup>. Per non dire della decorazione pittorica, in parte dello stesso tenore. Basti ricordare il significato delle pitture nel teatro reale casertano, illustrato dal Vanvitelli l'8 ottobre 1768 al Tanucci: "nel mezzo della volta viene simboleggiato [il re Ferdinando IV] colla deità di Apollo Pizio, coronato d'alloro, circondato dal disco solare che tutto illumina coi raggi suoi, per dimostrare che Egli è il sole che tutto vivifica"<sup>53</sup>. Nella cupola della scala regia è di scena il Parnaso, con la *Reggia* di Apollo che vi figura "accompagnato dalle Scienze, Virtù, e Belle Arti", a richiamare il ruolo di loro protettore del re<sup>54</sup>. Non è pensabile, stante il rapporto stretto che lega il parco al palazzo nella unitaria progettazione vanvitelliana, che non si sia voluto nel primo ugualmente assolvere a un siffatto scopo encomiastico e celebrativo. Di certo dovevano rientrare in questo programma le colonne d'Ercole pensate da Luigi in relazione a due fontane avendo in mente, riteniamo, villa Aldobrandini

<sup>50</sup> C. SIRACUSANO, *Antonio Dominici, pittore siciliano alla corte dei Borboni di Napoli*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina", 3 (1979), pp. 33-49, a p. 35.

<sup>51</sup> Cfr. R. ZIMMERMANN, *L'Hortus Palatinus di Salomon de Caus*, in MOSSER, TEYSSOT, *op. cit.*, pp. 153-155.

<sup>52</sup> LUIGI VANVITELLI, *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>53</sup> Cfr. F. STARACE, *Luigi Vanvitelli e le immagini antiche*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* cit., I, pp. 235-274, a p. 268.

<sup>54</sup> Cfr. ASNA, Casa reale, Archivio amministrativo, Terzo Inventario, Maggiordomia maggiore e Sprointendenza di Casa Reale, fs. 16.

a Frascati e anche il progetto di Gian Lorenzo Bernini per il Louvre. Si avrà più avanti occasione di ritornare sulle analogie che con quello del Bernini mostra, quanto alla simbologia erculea, il programma iconologico elaborato dal Vanvitelli in sintonia d'intenti con Carlo di Borbone.

Un capitolo a sé nel giardino avrebbe invece costituito la stravagante, e nel Regno senza precedenti, decorazione di quattro sale, *salles de verdure*, ritagliate all'interno di altrettanti *bosquets* raccordati da viali, ciascuna in un diverso stile, italiano o romano, francese, 'alla egizia', 'alla cinese', sorta di enciclopedia *open-air* evocatrice di epoche passate o di paesi lontani, ma soprattutto manifestazione, come vedremo, della molteplicità degli stimoli culturali che il Regno offriva.

Sulla scorta del bagaglio accumulato attraverso questo paziente lavoro di documentazione, ma anche, come si è accennato, delle sue conoscenze in materia di fontane e giardini monumentali europei, noti in virtù dei libri illustrati e delle numerose stampe che circolavano a riguardo, e, insieme, delle cose viste in occasione in particolare dei suoi soggiorni laziali in ville – residenze cardinalizie di campagna soprattutto – riccamente dotate di fontane<sup>55</sup>, come pure negli anni trascorsi a Roma, Vanvitelli mette quindi per iscritto le idee via via maturate, illustrando il complesso programma con puntuale riferimento alla pianta generale da lui disegnata.

È lo stesso Luigi, in altra sede, ad ammettere la primaria importanza dei giardini della regione laziale, nei quali individua i prototipi di quelli di Versailles: “Quantunque io mi ricordi benissimo il bellissimo Maestro Giardino di Bagnaja [villa Lante], tutta volta averò piacere che il Signore Carlo [Murena] me ne mandi uno schizzetto. Questo Giardino, quel di Tivoli [villa d'Este] e quello di Frascati Aldobrandini e Lodovisi sono li Maestri Giardini di Versaglies *et reliquis*”; così aveva scritto da Caserta il 9 marzo 1754<sup>56</sup>. È indiscutibile il debito dell'architetto dei giardini di Versailles, André Le Nôtre, nei confronti dell'arte italiana del giardino, di cui egli ebbe modo di avere una visione diretta nel suo viaggio in Italia nel 1679, sebbene al suo ritorno dichiarasse: “Gli italiani non hanno giardini che si avvicinino ai nostri, essi ignorano assolutamente l'arte di farli”<sup>57</sup>. È che “i ‘giardini alla francese’ sono una esperienza spaziale nuova, ormai imitata in tutta l'Europa e ricca di conseguenze per il futuro”<sup>58</sup>. Da Le Nôtre proviene il gusto per l'infinito spaziale – anche se il pur chilometrico asse centrale rettilineo dello schema casertano non si perde all'orizzonte, in virtù della cascata, traguardo prospettico –, la propensione per le lunghe *allées* ombreggiate dagli alberi, la nuova scala dimensio-

<sup>55</sup> Cfr. C. MARINELLI, *Verso la Reggia*, in *Caserta e la sua Reggia* cit., pp. 41-47, a pp. 43 s. V. era stato “assiduo frequentatore delle ville frascatane, in particolare di villa Falconieri e di villa Odescalchi, in cui proprio allora Ghezzi e Pannini stavano realizzando i loro illusionismi architettonici e prospettici [...] L'interesse paesaggistico di Luigi si indirizza [...] alla ricerca di prospettive assiali rigorose: è noto altresì l'amore per villa d'Este a Tivoli e villa Falconieri-Ludovisi a Frascati” (p. 43). Ved. anche *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* cit., p. 136.

<sup>56</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, I 203 p. 314.

<sup>57</sup> Cfr. L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari 1978 (4° ed.), p. 776. Le Nôtre è autore, fra altro, dei giardini di Vaux-le-Vicomte, di Chantilly, di Versailles, di Saint-Germain-en-Laye, del parco di Marly.

<sup>58</sup> *Ibid.*

nale, in rapporto alle nuove esigenze del potere e alla sua idea di *grandeur*. L'infinito prospettico peraltro è "in assoluta coerenza con il vedutismo ottico-scenografico, inaugurato in pittura proprio da Gaspar van Wittel"<sup>59</sup>.

Che il Vanvitelli fosse attento alle novità provenienti da Parigi e da Versailles, punti di riferimento comunque autorevoli dai quali non si poteva prescindere, lo prova, fra altro, una lettera a Urbano del 13 maggio 1760: "Ho procurato di avere un libro in foglio, ove sono espresse le fabbriche del Louvre e le Tuiglerie [*Tuileries*] di Parigi, il pensiero del Bernino per il Louvre, che non fu posto in opera, il Palazzo di Versaglies in tutte le sue parti. Oh Dio che robbà è questa! – commenta – Mi costa 23 ducati, tanto caro lo vendono; per altro mi à dato consolazione; in Versaglies non vi è niente, e nel resto vi è poco"<sup>60</sup>. Qualche giorno dopo egli dirà al fratello: "Si stampa ora, ovvero è già stampato, il Libro in Parigi di Trianon, e della Menageria ed Orangeria, in seguito di quello che ò avuto di Versaglies e del Louvre e delle Tuilleries; se sarà stampato, ho ordinato che mi venga, e poi basta di questa bella robbà, da che conosco chiaro che li Francesi in Architettura non faranno mai niente di bono. Avendo avanti gli occhi veleni di questa sorte, che ò veduto fin' ora, la buona maniera non la possono prendere giammai con quei esempi difformi"<sup>61</sup>; nel 1762 però torna a chiedere ancora altro, questa volta "il Felibien, che sono due tomi in 4°, legati alla francese", senza precisare se si tratti di André, al quale si devono i *Principes de l'architecture* (pubblicati dal 1676), o di J.-F. Félibien, l'autore della *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gotique* (1699)<sup>62</sup>. Dovevano intanto essergli ben note le tavole relative a Versailles e a Marly pubblicate a Parigi da Demortain tra il 1714 e il '15, assai diffuse nell'ambiente in cui egli si era formato.

Pur critico, Luigi avrebbe nondimeno desiderato visitare quei luoghi, e di un viaggio per "vedere le fontane di Versaglies" si era vociferato a corte anni addietro<sup>63</sup>. Dovrà invece accontentarsi delle testimonianze di viaggio riportategli. Una di queste è del principe di Francavilla. "Si parlò molto delle cose di Francia – riassume Luigi scrivendo a Urbano il 23 giugno 1758 – e disse [il principe] che i Giardini e fontane belle sono quelle di Meulj [Marly], quelle di Versaglies sono meno belle, ma in genere di fabbriche sono cose vergognose in tutte le parti, né vi è cosa che somiglia al Palazzo di Caserta"<sup>64</sup>.

Dal carteggio vanvitelliano ci vengono fornite utili notizie anche sul versante

<sup>59</sup> A. VENDITTI, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in AA.VV., *Luigi Vanvitelli*, Napoli 1973, pp. 97-167, a p. 106.

<sup>60</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, II 744 p. 512.

<sup>61</sup> Cfr. *ibid.*, 746 p. 516 (Caserta 20.5.1760).

<sup>62</sup> Cfr. *ibid.*, 992 pp. 866 s. (14.9.1762), 995 p. 870 (25.9.1762: "Si ricevette il Felibien").

<sup>63</sup> Cfr. *ibid.*, I 186 p. 288 (18.12.1753); "La Marchesa Fogliani, o sia di sua idea o sia per ordine del Marchese suo marito, mi ha buttato che io doverei andare a fare un giro di pochi mesi in Francia a vedere le fontane di Versaglies. Le risposi che quando occorresse e così comandasse Sua Maestà sarei pronto in tutto" (*ibid.*, 167 p. 267, 29.9.1753). Il 5.12.'53 V. dirà al fratello: "Dubito che il viaggio longo sia svanito, perché il Re in questi giorni, parlando dei Giardini, mi disse: *Io sono contento di quello che mi fai, e non hai bisogno di vedere esempi dagl'altri*. E ciò venne sul proposito perché richiesi alcune stampe... Siché io non vi penso più" (*ibid.*, 182 p. 281).

<sup>64</sup> Cfr. *ibid.*, II 573 p. 235.

iberico, circa i possibili rapporti con giardini e fontane delle residenze reali spagnole, spesso immerse nella natura, alle quali Carlo di Borbone era sentimentalmente legato. La scelta del luogo, a ridosso delle montagne e ricco di acque, accomuna in particolar modo il parco casertano a quello di La Granja di San Ildefonso (Segovia), il quale, grazie all'abbondanza delle acque dovuta a un bacino artificiale, è adorno di moltissime "fontane che scendono in linea retta verso il palazzo con effetto cascata. Lo stesso assetto – notano Vega de Martini e José M. Morillas Alcazar – hanno le fontane del parco di Caserta"<sup>65</sup>. Essi sottolineano del pari "il curioso connubio presente in entrambi i siti tra natura selvaggia, spesso realizzata in maniera artificiale, e natura addomesticata"; una "artificiosa naturalità" è a Caserta per esempio negli speroni rocciosi su cui precipita l'acqua della cascata per riversarsi nella fonte di Diana – acqua non di sorgente naturale peraltro ma di acquedotto –, i quali sono artificialmente costruiti in malta cementizia<sup>66</sup>. Aggiungiamo che anche a La Granja una fonte era dedicata ai *Baños de Diana*, benché diversamente interpretati. Se deve essere valso nella scelta dei modelli per Caserta il loro essere carichi di precise valenze "dinastiche"<sup>67</sup> (anche il ricordo della villa di Colorno, residenza Farnese dove Carlo pure aveva spesso soggiornato, "con le sue cascate, con i suoi quattro cortili e gli scenografici interventi di Ferdinando Bibiena dovette non poco influenzare la gestazione del progetto per il palazzo casertano", osservano i due studiosi<sup>68</sup>, così come il ricordo di Caprarola), non pare tuttavia siano da enfatizzare le eventuali influenze su quello casertano del giardino spagnolo, ove si consideri che nel 1766, a giochi fatti per così dire, l'architetto scrive a Urbano che gli verrà mandata dal figlio Pietro da Madrid "la relazione dei Giardini di S. Idelfonso"<sup>69</sup>. Il 23 agosto del 1760 Luigi aveva riferito al fratello: "mi mandò a chiamare il Marchese Tanucci per dirmi che la Regina Cattolica, dopo averli fatto relazione del Giardino di S. Idelfonso, gli aveva comandato che dicesse a me che quello di Caserta era meglio diviso e sarebbe stato infinitamente più bello"<sup>70</sup>; il 26 dello stesso mese lo informa su quanto gli è stato detto ancora a riguardo di San Ildefonso: "è tutto su e giù; grandi belle fontane, ma brutto sito e brutto Giardino conseguentemente"<sup>71</sup>.

I titoli degli scritti che vertono specificamente sulle idee formulate dal Vanvitelli per le fontane sono otto; li riportiamo nell'ordine in cui si presentano nelle carte d'archivio, assegnando a ciascuno una lettera della quale ci serviremo per citarli in appresso: A) *Idea delle Fontane per il Real Giardino di Caserta*, B) *Fontane delli Reali Giardini di Caserta*, C) *Idea delle Fontane delli Reali Giardini deliziosi di*

<sup>65</sup> V. DE MARTINI, J.M. MORILLAS ALCAZAR, *Gli spazi costruiti di Carlo di Borbone fra Madrid e Caserta*, in *Casa di Re. Un secolo di storia* cit., pp. 57-66, a p. 60. Cfr. anche E. HYAMS, *A History of Gardens and Gardening*, London 1971, pp. 190, 192.

<sup>66</sup> Cfr. DE MARTINI, J. M. MORILLAS ALCAZAR, *op. cit.*, p. 61.

<sup>67</sup> Cfr. *ibid.*, p.64.

<sup>68</sup> Cfr. *ibid.*, p. 63; su Colorno V. COMOLI MANDRACCI, *Le "Delizie Farnesiane" di Colorno*, in "Arte lombarda", X (1965), pp. 107-114, XI (1966), pp. 57-70.

<sup>69</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, III 1297 p. 354 (14.10.1766).

<sup>70</sup> Cfr. *ibid.*, II 782 p. 579.

<sup>71</sup> Cfr. *ibid.*, 783 p. 582.

Caserta, D) *Fontane del Giardino di Caserta*, E) *Diverse Idee per le Fontane del Real Giardino di Caserta secondo la distribuzione da mè fattane, come nella pianta*, F) *Fontane da farsi nel Giardino Reale di Caserta*, G) *Delle Fontane nel Real Giardino di Caserta*, H) *Fontane ideate per il Real Giardino di Caserta*. Fra B e C si inseriscono alcuni fogli di vario argomento e anche di dimensioni varie: un gruppo a sé comprende “Diverse notizie delle deità del mare”, “Li quattro venti”, “Per rappresentare nelle fontane”; un foglio reca “Nomi dei venti”, un altro una “Memoria”, uno infine annotazioni senza titolo. E, sia pure non in copia conforme, è quasi sovrapponibile a B, tranne che nel caso delle sale in quattro diversi stili e della peschiera, la cui collocazione nel testo, diversamente che in B, rispetta l’ordine di successione nel giardino, e nella parte finale, che in B si dilunga nella descrizione del percorso d’acqua dal monte al palazzo reale. La trattazione sulle fontane, più o meno estesa nei vari manoscritti, traccia fundamentalmente due percorsi diversi tra loro; inizia con la fontana principale, quella dei “Fiumi Reali”, in B, C, E, G, con le fontane di Amore e Psiche in A, F, H; solo D, affatto diverso dagli altri anche per contenuto, parte con la fonte di Narciso. Le fontane descritte sono diciotto in F, venti in A e G. Ve ne sono ventinove descritte più altre citate solo come “fontane” e in numero imprecisato, in B, C, E, H. Queste varie versioni appaiono scritte, via via utilizzando, modificando e magari arricchendo le precedenti redazioni, con obiettivi differenti, ovvero per mettere su carta le idee in corso di elaborazione, o per presentare il testo perfezionato al sovrano, una volta ricopiato in una migliore forma, s’intende, trattandosi nel nostro caso comunque di bozze. Sulla base di considerazioni che di caso in caso riferiremo, possiamo ritenere che D sia la prima redazione, seguita da F; G la successiva; alle versioni intermedie A H C, fa seguito B. Sembra essere stata scritta per ultimo E, e per essere sottoposta a visione, già per quel “secondo la distribuzione da mè fattane, come nella pianta”, del titolo, che l’autore non avrebbe scritto per sé, e per il “come appresso verrà spiegato” detto a un certo punto, che ne conferma l’intento illustrativo, poi anche per il su riportato “secondo si potrà essere comandato l’autore Architetto”. Sembra essere stata concepita per rispondere allo stesso scopo H, per l’ossequioso “felicissimo nostro Regnante” presente nel testo, inoltre perché vi si propongono alternative, fra le quali il sovrano avrebbe fatto la sua scelta, e infine perché si dà informazione, in chiusura, delle fonti letterarie utilizzabili per le fontane, le *Metamorfosi* di Ovidio e il *Viaggio in Grecia* di Pausania.

Le prime elaborazioni appaiono senza dubbio quelle contenute in D. Intanto, non vi risultano ancora stabiliti i soggetti delle quattro fontane che dovranno circondare la maggiore, dei “Fiumi Reali”, né delle altre fontane minori, a proposito delle quali si dice che “verranno rappresentate le seguenti favole [per lo spirito dell’epoca i miti non erano che favole]. La ninfa Iuturna da Giove trasformata in fonte. Il pastore Acilio amante di Galatea che ucciso da Polifemo, Nettuno alle preghiere di Galatèa lo trasformò in un monte esistente in Sicilia. Il pastore Aci amante di Galatèa Polifemo gigante l’uccise con un sasso. La ninfa pietosa pregò Nettuno, il quale lo trasformò in fiume. Aganippe figlia del fiume Permesse, che scorre presso il monte Elicona, fù trasformata in fonte, consacrata alle Muse, a què poeti che bevano di quell’acqua risentano la virtù delle ispirazioni poetiche. La Fonte Ippocrene, o sia Fonte Pegasèa ha la sorgente nel monte Elicona [è la fonte

fatta scaturire dal cavallo alato Pègaso con un colpo di zoccolo (Ippocrène: “la sorgente del cavallo”); Ov. *Met.* 5.256-64]. La Fonte Castallia fù dedicata alle Muse. La ninfa Aretusa amandosi a vicenda con Alfeo pastore furono trasformati, una in fonte, l'altra in fiume, mescolando insieme le loro acque per non mai disunirsi. Il pastore Seleno, languiva sul dubbio che gli mancasse vita Argira sua moglie; Venere pietosa, trasformò ambedue, il primo in fiume, la 2a in fonte che mescolano le loro acque, quali acque godono la virtù, di ponere l'oblivione alle passioni amorose a tutti quelli che vi s'immergono a bagnarsi, ò a berne [Pausania *Periegesi* 7.23.3: “Su questo fiume ho ascoltato anche un altro racconto: l'acqua del Selemno rappresenta un rimedio utile per gli uomini e per le donne quando sono innamorati, perché facendo il bagno nel fiume dimenticano la loro passione”]. La ninfa Canatea, fù trasformata in fonte limpidissima, di modo che Giunone per purificarsi bene spesso vi si bagnava, con sua soddisfazione e piacere. Le donne greche per divenir più belle ad imitazione di Giunone, vi andavano a bagnarsi devotamente. Il pastore Cencreo [Cencria] fù inavertentemente ucciso da Diana, alla caccia con un dardo, ne pianse tanto Pirene sua madre che pietosa Diana la trasmigrò in fontana”. Mostra un segno di cancellazione un ultimo passo, sulla ninfa Egeria: “divenne fonte purissima e pronunciava oracoli alli Romani li quali gli apprestarono culto di sacrificio. Numa Rè, avea spesso seco colloquio per determinare le sue leggi”. Nel testo che ha per titolo *Per rappresentare nelle fontane* di lei diversamente si dice: “ninfa di singolare bellezza, che Diana trasformò in fonte. Le dame romane gli sacrificavano per ottenere li parti felici”. Sottoposte a un processo di selezione, queste “favole” mitologiche e pastorali sono solo in parte riproposte nelle idee successive.

Manifestano una ricerca *in fieri* anche gli elenchi dei *Fiumi di Italia* e delle Muse compresi nel testo, o le annotazioni su Partenope e su altre figure del mito. È esposta, poi, solo in D l'idea, evidentemente in seguito accantonata, di “una piccola Sala di ballo con colonnato intorno di figura elittica, sedili e fontane”, e di una “Sala dè Pastori”, delizioso angolo di Arcadia “ove Pane Satiro suonerà dolcemente la sua siringa, sarà adornata con ninfe, e Driadi delle selve protettrici, vi saranno dei giochi di acqua per bagnarsi perfettamente”. Sicuramente agiscono, in questo caso, i ricordi romani dell'architetto; una “stanza pastorale colla statua di Fauno a sedere sopra uno scoglio col cigno a fianco, e colla zampogna in bocca in atto di suonare” è documentata dal Vasi incisore (1761) nella romana, seicentesca, villa Pamphili; dietro la statua, “perchè la favola venisse avvivata al vero”, era nascosto un organo “che a forza di acqua fa molte sonate replicate dall'eco, pure fatto artificialmente onde estatici corrono gli spettatori alla melodia del suono”<sup>72</sup>, i quali spettatori anche lì, va notato, erano destinati ad essere bersagliati da schizzi d'acqua<sup>73</sup>.

Per la Gran Peschiera – che nella didascalia della pianta (lettera x), si è visto, si configura con un'isola nel mezzo con colonnato che circonda una sala di conversazione, in una vasta area delimitata dai due viali trasversali di castagni d'India nelle adiacenze del muro di confine –, ugualmente vi è descritta una soluzione non

<sup>72</sup> Cfr. I. BELLÌ BARSALI, *Ville di Roma*, Milano 1983 (1° ed. 1970), p. 272.

<sup>73</sup> Cfr. *ibid.*, p. 72.

più presente negli altri testi: “Nel mezzo si formerà una deliziosa Isola con il tempio delle Najadi, dentro del quale vi saranno fontane e scherzi di acque per bagnarsi nel mezzo una tavola rotonda per apprestarvi un rinfresco o merenda, sotto il detto tempio vi saranno disposte alcune camerette o stanze per li nidi dei cigni che averanno la libertà di signoreggiare la Gran Peschiera”. Se in E è ripresa l’indicazione della pianta: “si è stabilita la Gran Peschiera con una Isola nel mezzo, nella quale dovrebbe essere edificata una Sala di conversazione”, in B invece si citano precisamente la “sala e quattro gabinetti” che si intenderà edificare; il *dovrebbe essere* usato anche in questo caso mostra però che una decisione definitiva non era ancora stata presa: “si è stabilita la gran Peschiera ripiena di pesci con una isola nel mezzo, nella quale dovrebbe essere edificata una sala e quattro gabinetti, per il Reale divertimento, ed in questa gran Peschiera si dovrà far passare la maggior parte del volume delle acque per ponerle in moto, secondo esige la salubrità dell’aria di questo Real Sito”. Che tali scritti siano del 1768, o al più tardi della prima metà dell’anno successivo, lo confermano due lettere indirizzate all’Intendente Generale di Caserta rispettivamente il 30 agosto e il 23 settembre ’69 da Milano, dove Luigi era stato chiamato per il rinnovamento del palazzo ducale, le quali dicono che a questa data i lavori per la peschiera così concepita, e che il re, notiamo, aveva molto a cuore tanto da darle la precedenza sul resto, erano decisi, e che Vanvitelli aveva consegnato anche “un disegno che dà l’idea del Casino”. Nella prima egli parla dello scalo per le imbarcazioni (citando il modello veneziano), e di “alcune provisioni che lentamente si potrebbero andar facendo, affinché non potesse giammai succedere ritardo nell’anno futuro intorno la Sala e gabinetti da farsi sulla deliziosa isola; ove gli adornamenti esteriori intenderei farli di stucco; ma con la Pozzolana della Torre mescolata con quella di Caserta, acciò potessero resistere alle gelate. Converrebbe fare ammaso di mattoni acciò fossero pronti, allor quando si potrà nell’isola fabricare. Spero certo che l’opera si troverà per il tempo della Real Campagna”<sup>74</sup>. Assente il Vanvitelli, era Francesco Collecini a occuparsi dell’andamento dei lavori. Nella seconda lettera Luigi riferisce: “non faccio che pensare a tutto ciò che riguarda l’opera presente della Peschiera che [il sovrano] desidera per divertirsi nella prossima futura campagna. Nel passato ordinario rimisi a V.E. la pianta del Casino, cioè Sala e quattro Gabinetti, uno dei quali però si deve occupare con Scala, che corrisponda di sotto al riposto e cucina per riscaldare le vivande, e di sopra ad un balcone interno nella Sala per mettere li suonatori e per avere la comunicazione nelle terrazze sopra li Gabinetti, dalle quali si goderà vista deliziosissima, per tutti quei giochi che S.M. vorrà fare nella medesima o Pesche con le reti; ciò per tanto le fonti zampillanti che nell’idea antica avevo posto nelli due centri delle periferie circolari a capo e piè della Peschiera, apporterebbero incomodo a tirare le reti e perciò si dovrebbero tralasciare. Li gettiti delle acque converrà cambiare totalmente; dalla isola si potrebbero far cadere due belle cadute dalli due lati, sotto le due loggie, che stanno al pari della Sala; cioè un gradino più basso acciò l’acqua piovana non vi entri. Desidero che V.E. si degni umiliare a S.M.D.G. il disegno che dà l’idea del Casino; ma desidererei che volesse S.M. per questo anno passeggiare sulla platea

<sup>74</sup> Cfr. *Manoscritti cit.*, 218 pp. 221, 223.



dell'isola, ove potrebbe divertirsi, sotto un Padiglione militare da erigersi nel mezzo per mangiare, e ballare [...] E nella stagione futura verrebbe bene compiuto sotto il mio occhio"<sup>75</sup>.

Agli svaghi all'aperto, come ben si sa, era riservato uno spazio considerevole nella vita di corte. Anche il giardino casertano, in funzione di questi, avrebbe avuto dunque la sua superficie d'acqua navigabile, come, in forma più o meno estesa, innumerevoli giardini dell'epoca, quello della reggia d'Aranjuez, per esempio, che una veduta del 1756 di Francesco Battaglioli (Madrid, Prado) mostra attraversato, lungo un canale, da barche e feluche per gli spostamenti dei reali e dei loro invitati, o della stessa Versailles, ma anche i giardini romani di villa Borghese o di villa Pamphili, provvisti di un laghetto dove era possibile pescare e andare in barca. Un'incisione in *Villa Pamphilia, eiusque palatium, cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra, arcolae, plantarum, viarum ordines, cum eiusdem villae absoluta delineatione*, di Falda e Barrière (c. 1670), raffigura lo stagno di villa Pamphili navigato da una barca e "con isola nel mezzo"<sup>76</sup>. Questa villa, ricordiamo, è il soggetto di una tempera (datata 1730-31) firmata proprio da Luigi col padre, Gaspar van Wittel, al quale si devono, com'è noto, molti dipinti di ville laziali<sup>77</sup>.

Meglio consentono di ricostruire l'aspetto che avrebbe assunto il giardino *de plaisance* completo delle fontane volute dal Vanvitelli, numerose, si è visto, ben più di quanto attualmente si ritenga, oltre una trentina, le altre versioni su elencate. Ma prima seguiamo il percorso delle acque, partendo dal Monte di Briano, ultima propaggine dei Tifatini, sulla cui cima doveva essere edificato, secondo le carte, "il Casino del riposo di caccia, con i comodi corrispondenti per fare un pranzo, ò colazione, e deliziare della più amena veduta della Campagna Felice, del Palazzo, e Giardini Reali sottoposti. Ancorche sia questo luogo più alto dal piano del Real Palazzo circa palmi 800 e dal punto ove giunge l'acqua del acquedotto oltre palmi 200, non'ostante – si legge in B –, potrà avere acqua perenne di quella che sorge nelli monti Tifata vicino l'antica Caserta. Dalla rispettiva posizione del sudetto Casino alla direzione verso il Palazzo Reale in distanza di due miglia, viene stabilito il largo vialone; nel quale discendendo più delli palmi 200 incomincia la gran caduta di gradinate replicate, fin all'altezza discendendo di palmi 300, d'onde poi il gran volume delle sudette acque /provenienti dall'acquedotto Carolino disteso per monti e difficultosi trafori fin alle sorgenti in miglia pressocche 17/ quivi

<sup>75</sup> Cfr. *ibid.*, 219 pp. 223 ss. Sulla peschiera *Caserta e la sua Reggia* cit., pp. 91 s., 134; ROTILI, *op. cit.*, pp. 164 s. Vanno menzionati, a riguardo della peschiera, il cui "largo spazio" era molto piaciuto al principe di Brunswick nel '66, gli schizzi del Vanvitelli pubblicati dal Chierici: dal primitivo schema circolare ad otto colonne sorreggenti una cupola si passa, per compiacere il re, alla soluzione più ampia e complessa di un padiglione con salone centrale cupolato e quattro salette; cfr. CHERICI, *op. cit.*, p. 74; VENDITTI, *op. cit.*, p. 107. Sulla visita del principe di Brunswick a Caserta cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, III 1309 p. 366 (22.11.1766: "Venne dunque Giovedì...lo condussi a girare la piantazione del Giardino, la quale piacque, singolarmente il largo spazio fatto per la Gran Peschiera"). Fagiolo Dell'Arco (*op. cit.*, p. 58) fa notare che la peschiera "imita anche nella forma la 'pièce d'eau des Suisses', anche se ha una grandezza quattro volte inferiore; ed è situata nel posto preciso dove a Versailles c'è un altro grande bacino, il 'miroir d'eau'".

<sup>76</sup> Cfr. BELLI BARSALI, *Ville di Roma* cit., p. 283.

<sup>77</sup> Cfr. *ibid.*, p. 272.

ne tubi si nascondano, per rivederle dapoi zampillare nelle numerose fontane delle reali Delizie dentro il parco con l'avvertenza però; che non rimarrà senza fontane e canali e cadute lo spazio lungo che rimane intermedio, frà il termine della caduta della gradinata, ed il Palazzo, mentre una porzione di acqua sarà riserbata a quest'effetto, onde le acque insieme tutte si uniranno alla caduta sotto la Fonte di Nettuno, per passare alla Gran Peschiera, e le altre del parco che non si potranno scaricare l'una nell'altra, s'immergeranno nel sotterraneo acquedotto chiamato lo scaricatore di già costruito, d'onde verranno condotte tutt'assieme alli mulini di S. Benedetto e quindi la città prende le acque le quali immette nel Canale detto di Carmignano". Altrimenti detto in C: "Nella direzione del Gran Viale medio verso il Real Novo Palazzo, distante in linea retta due miglia; verso la metà del colle provengono le copiose acque dell'acquedotto reale che le acquista in distanza di miglia 27 di giro sotto il monte Taburno. E questi tutt'insieme in volume discenderanno, con gradinata di cadute in altezza presso 300 palmi, d'onde poi ne tubi, per le fonti de Reali Giardini, si rivedranno fluire zampillanti in varie guise, senza però mai lasciare di vederle anche in altre fontane e canali, che dalla pendice ultima del Colle Briano per tutta l'estensione fin al parco esiste". La variante E pone l'accento sull' "effetto molto strepitoso e bello" della cascata.

Nella volontà di integrare strettamente gli spazi naturali all'architettura del palazzo reale, e in questo modo stabilendo una continuità visuale, un lungo asse prospettico è concepito per collegare il vialone alberato proveniente da Napoli, la galleria assiale del palazzo e il viale centrale del parco fino al Belvedere sulla boscosa collina di fondo. Nel progetto iniziale, l'acqua era previsto sgorgasse con una piccola cascata ai piedi della collina, sulla quale a mezzo di rampe si sarebbe raggiunto il Belvedere. L'arrivo della condotta quasi sulla cima dell'altura invece, con la costruzione dell'acquedotto carolino, permise la creazione di una grande cascata, che con un dislivello di circa ottanta metri diede un nuovo sfondo al complesso, divenendone fuoco prospettico, e segnando l'inizio della via d'acqua (già delineata nella veduta panoramica della tavola XIII), costituita da una scenografica alternanza, su ripiani degradanti, di tappeti erbosi e di bacini. Vanvitelli ha ben avuto presenti le 'catene d'acqua' rinascimentali di Bagnaia, Caprarola, Frascati. In particolare "l'impianto del viale e della via d'acqua, già dalla prima stesura, rivela una certa affinità con la cascata della villa Aldobrandini di Frascati, che l'Architetto Camerale addetto ai 'beni di Frascati', quale Vanvitelli era stato nominato nel 1731 con l'incarico di costruire il suo primo acquedotto, non poteva non conoscere"<sup>78</sup>. Così come non gli era estranea, e lo afferma lui stesso come si è ricordato poc'anzi, villa Lante a Bagnaia, sin dall'epoca delle escursioni nel viterbese col padre Gaspar (1715 c.), alla quale probabilmente risale il disegno con la veduta della villa, che gli si attribuisce; significativamente l'interesse non è per la trama delle aiuole, ma per la geometria degli specchi d'acqua disposti intorno alla Fontana dei Quattro Mori, al centro dell'asse prospettico-vedutistico<sup>79</sup>. "L'atten-

<sup>78</sup> Cfr. GIANNETTI, *op. cit.*, p. 136; ved. anche ROTILI, *op. cit.*, p. 187.

<sup>79</sup> Cfr. *Caserta e la sua Reggia* cit., pp. 43 s.; *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli*, Catalogo generale del fondo dei disegni della Reggia di Caserta, a cura di C. MARINELLI, Roma 1991, pp. 70 s.

zione particolare mostrata per i giochi d'acqua uniti alle sculture e allo scenario architettonico-naturale già in questa fase della sua vita è un forte segnale di quelle idee che matureranno al momento di concepire il parco della Reggia di Caserta"<sup>80</sup>. Un altro riferimento, lo fa notare la Belli Barsali, è la prospettiva d'acqua, con cascata, di villa Pamphili: "L'insieme è da considerare al punto di partenza per il Vanvitelli quando progetterà la prospettiva d'acqua della reggia di Caserta"<sup>81</sup>. Nonostante il risentimento degli influenti modelli romani e altolaziali, la via d'acqua casertana spicca in tutta la sua originalità, è da dire, per il suo svolgersi in uno spazio più aperto, libero e di più ampio respiro, in una dilatata estensione di verde di incomparabile suggestione. Che questo effetto sia intenzionale lo conferma lo stesso architetto quando scrive, in una lettera del 19 luglio '54: "dove farò le gradinate e li canali di acque fluenti, ivi il vialone si allargará notabilmente affinché non vi sia angustia"<sup>82</sup>.

Ci sembra che manifestamente rimandi invece al palazzo Farnese di Caprarola, propriamente al suo scenario prospettico composto da scalinate monumentali (fig. 4), la conformazione delle rampe simmetriche, rispettivamente di figura semicircolare e rette, all'altezza delle strade d'Ercole e di Sala, sulla direttrice longitudinale sud-nord del parco di Caserta. Al di là del ricordo diretto, Vanvitelli avrà potuto soffermarsi, oltre che sul testo del Vignola in suo possesso, sulla stampa di Giuseppe Vasi, del 1746, che raffigura bene il "Prospetto principale" del palazzo, con la successione delle due doppie scale "a cordonata" che lo precedono, la prima ovata (in origine scala della peschiera), la seconda a forbice, contenuta nel volume sugli *Illustrati fatti farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo Federico e Ottaviano Zuccari pittori celeberrimi de tempi loro...disegnati e coll'acqua forte incisi in rame da Giorgio Gasparo de Prenner* in Roma nel 1748, che, concernente la famiglia reale, non sarà certo mancato nella biblioteca del re. Viene ripreso perfino il motivo della teoria di archi della facciata, alle spalle delle rampe che faranno ala alla fontana di Eolo, nella tavola XIII della *Dichiarazione*. Altri elementi, per esempio la "pergola a cocchio" d'un viale del giardino farnesiano, ugualmente si ritrovano nel progetto del Vanvitelli, che nella residenza dei Farnese ha uno dei suoi riferimenti privilegiati<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> R. SABATINO, *Luigi Vanvitelli. Veduta di Villa Lante, Bagnaia, Viterbo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* cit., p. 230 (scheda 27).

<sup>81</sup> BELLI BARSALI, *Ville di Roma* cit., p. 273.

<sup>82</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, I 230 p. 342.

<sup>83</sup> Cfr. L. SEBASTIANI, *Descrizione del nobilissimo e reale Palazzo di Caprarola*, Roma 1791, p. 73. La veduta di Caprarola è ripresa anche nell'affresco ottocentesco di un pennacchio della cupola del camerino dei possedimenti farnesiani in palazzo Farnese a Roma; cfr. G. GUADALUPI, C. NAPOLEONE, *Napoli a Roma. I Borbone a Palazzo Farnese*, in "FMR", 141 (2000), pp. 5-32, a pp. 13, 16. Sul palazzo cfr. I. FALDI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981; *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. TUTTLE, B. ADORNI, C.L. FROMMEL, C. THOENES, Milano 2002. Il 6 giugno 1758 V. chiede al fratello: "Se mai ritrovaste un Vignola di buona stampa, che farete ricercare al Signore Carlo, mandatemelo, perché li miei Architetti ne devono avere uno per cadauno" (cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, II 568 p. 227). Da una lettera del 21 luglio risulta che Urbano gli ha spedito la *Regola delli cinque ordini dell'Architettura*: "Nel libro di Vignola ristampato, coi rami consunti e stracchi dal Fausto, vi mancano li Capitelli di Campidoglio e la pianta ed elevazione di Caprarola, etc. Servirà, non ostante" (*ibid.*, 581 p. 251).

Per la serie di comparti geometrici del giardino, ben orchestrati ai lati del lungo viale centrale il cui percorso sarebbe stato interrotto e fiancheggiato da fontane, per la ricercata simmetria, che slitta nella asimmetria degli episodi laterali, più naturali, Vanvitelli mostra per contro di aver preso in considerazione, insieme con la tradizione del giardino italiano, rinascimentale, tardomanieristico e barocco, anche le teorizzazioni e realizzazioni francesi dell'architettura del verde. "La disposizione generale di *parterres* e boschetti ricorda – come in particolare è stato notato – le tavole e i dettami di Antoine-Joseph Dézailleur d'Argenville", riportati nel fortunato volume che gli si attribuisce, uscito nel 1709 e più volte riedito, *La théorie et la pratique du jardinage*; "le broderies di bosso, gli arabeschi delle aiuole (lettera K, in planimetria) rimandano a *De la distribution des maisons de plaisance*" di Jacques-François Blondel, del 1737 (non sappiamo se Luigi ne avesse una copia, sappiamo che possedeva del Blondel l'atlante degli edifici di Parigi, del '52, *Architecture françoise ou Recueil des plans...des églises, maisons royales et édifices les plus considérables de Paris*)<sup>84</sup>. I teorici si rifacevano a loro volta a più antichi modelli. Troviamo il disegno dei geometrici boschetti prossimi alla fonte di Nettuno (R in pianta), riconoscibile in una *planche* del trattato di Dézailleur, per esempio in un'incisione del giardino, di concezione italiana, di Fontainebleau al tempo di Enrico IV, in un giardino cinquecentesco del castello di Chenonceaux, nella Loira, in una stampa del 1624 raffigurante il parco di Saint-Germain-en-Laye, parco che peraltro "imita – forse per suggerimento della regina Maria de' Medici – il modello italiano dei giardini a terrazze su un dislivello aperto verso un panorama"<sup>85</sup>. Del resto anche l'impostazione lungo un asse centrale rimonta a soluzioni più antiche, ispirate allo schema bramantesco del Belvedere.

Mette conto, per rimanere in argomento, soffermarsi su un brano del trattato di André Mollet (figlio di Claude, giardiniere di Enrico IV), *Jardin de plaisir*, dedicato alla regina Cristina di Svezia e uscito nel 1651, che riporta modelli figurativi in uso già nella prima metà del '600, e che mostra la sua attualità ancora nel '700, se quei modelli, che Le Nôtre aveva fatto propri, trovano in qualche modo riscontro nel giardino di Caserta:

Di tutte le cose richieste per la sistemazione di un giardino la prima è di potervi piantare un grande viale a doppio o triplo filare di olmi femmine o di tigli, che deve essere tracciato perpendicolarmente alla facciata anteriore della casa; al suo inizio sia fatto un grande semicerchio o un quadrato. Poi davanti alla facciata posteriore della casa devono

<sup>84</sup> Cfr. GIANNETTI, *op. cit.*, p. 136; cfr. anche A. BLUNT, *Vanvitelli e l'architettura francese ed inglese*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, Atti del Congresso internazionale di Studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), I-II Napoli 1979, I, pp. 23-28, a p. 25; C. DE SETA, *Il Real Palazzo di Caserta*, Napoli 1991, p. 30; F. S. STARACE, *L'architetto dei giardini*, in *Carlo Vanvitelli*, a cura di B. GRAVAGNUOLO, Napoli 2008, pp. 171-216, a p. 187; A. J. DÉZAILLEUR D'ARGENVILLE (attr.), *La théorie et la pratique du jardinage, ou l'on traite à fond des beaux jardins apellés communément Les jardins de plaisance ed de propreté...*, Paris 1713; R. BONELLI, *Vanvitelli e la cultura europea: proposta per una lettura europeista della reggia di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo cit.*, I, pp. 135-147, a p. 143.

<sup>85</sup> BENEVOLO, *op. cit.*, pp. 714 s. Cfr. F. PIZZONI, *Il giardino, arte e storia dal Medioevo all'Novecento*, Milano 1997, p. 89; *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VI, Novara 1981 (1° ed. 1958), tavv. 118 s., per Fontainebleau e Chenonceaux.

essere costruite le airole *en broderie*, per essere guardate facilmente dalle finestre, senza ostacoli di alberi, siepi o altre cose alte che impediscano all'occhio di spaziare. Dopo queste airole si collocheranno i prati, i boschetti, i viali, le siepi alte e basse nei loro luoghi convenienti, facendo in modo che la maggior parte di questi viali abbiano come sfondo qualche statua o centro di fontana...<sup>86</sup>

Una fonte iconografica non ancora considerata dagli studiosi, per i due giardini di fiori, vedremo, e anche per le fontane di Amore e Psiche, è la bella incisione di Arnolfo van Westerhout, su disegno di Giovan Battista Manelli, raffigurante il giardino delle Esperidi (che Ercole è in atto di indicare, in allusione a una delle sue fatiche), o, meglio, come vi è scritto, *Gli Esperidi Romani* (fig. 5). Si tratta della dedica a Livio Odescalchi duca di Ceri, nipote di papa Innocenzo XI, de *Li Giardini di Roma con le loro piante, alzate, e vedute in prospettiva disegnate ed intagliate da Gio. Battista Falda* dati alle stampe da Giovan Giacomo de Rossi nel 1683, e che Vanvitelli non doveva ignorare, visto il grande successo di questa edizione, e vista anche la sua consuetudine con gli Odescalchi. Già "assiduo frequentatore delle ville frascatane", e fra queste di villa Odescalchi appunto, Vanvitelli aveva atteso col Salvi all'ampliamento di palazzo Odescalchi a Roma (1745)<sup>87</sup>. Una villa possedeva Livio Odescalchi anche sulla Flaminia, subito fuori porta del Popolo, con un palazzetto sull'alto della collina dove per un certo tempo si radunarono gli Arcadi, e un giardino<sup>88</sup>, ed è probabile che a questo abbia guardato il Manelli per il suo disegno. "Gli Esperidi Romani comessi alla custodia di Ercole, sono simbolo della Virtù Eroica di V.E.", si legge nella dedica al duca. Invero, l'idea di un orto delle Esperidi anche per Caserta doveva essere balenata in Vanvitelli, se si considera che nelle *Diverse notizie delle deità del mare* egli cita tre Esperidi, "Aretusa, Egleja, Espertusa", le ninfe preposte alla custodia dei pomi aurei del mitico giardino. Ben vi si prestava il sito, essendo stata la *Campania Felix* uno dei luoghi leggendari del giardino delle Esperidi<sup>89</sup>.

Le fontane descritte nelle carte che stiamo considerando dovevano essere tutte collocate non già lungo la via d'acqua, ma entro i limiti del giardino, disteso in piano, che un muro di confine teneva separato dalla strada di Sant'Antonio e dalla vastità del parco; la loro distribuzione coincide esattamente con quanto stabilito nella *Dichiarazione*. Si era progettato che il muro che delimitava il giardino venisse interrotto "per tutta larghezza" da due cancellate, che avrebbero consentito "veduta nobilissima" del grande viale piantato a olmi (Q in pianta) che "si prolunga fuori delli Giardini circa tre miglia", a chi passeggiasse lungo il viale, a quello ortogonale, che dal palazzo reale conduce alla collina<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> Cfr. BENEVOLO, *op. cit.*, p. 742.

<sup>87</sup> Cfr. *Ville e giardini di Roma nelle incisioni di Giovan Battista Falda*, Milano 1980, tav. II. L'ampliamento di palazzo Odescalchi, nel quale V. aiutava il Salvi, era in corso nel 1746; cfr. ROTILI, *op. cit.*, p. 110.

<sup>88</sup> Cfr. BELLI BARSALI, *Ville di Roma cit.*, p. 81.

<sup>89</sup> Cfr. A. TOSI, *Egle, Aretusa, Espertusa: gli agrumi dipinti tra arte e scienza*, in *Il Giardino delle Esperidi cit.*, pp. 91-108.

<sup>90</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, I 181 p. 280: "Già si è piantato il gran Viale che incrocia il Giardino



Fig. 5. *Gli Esperidi Romani*, incisione di Arnolfo van Westerhout su disegno di Giovan Battista Manelli (1683).

Procedendo dal palazzo, lungo le facciate minori, dunque a oriente e a occidente, si sarebbero incontrati i due giardini fioriti, quelli dei quali nella *legenda* della pianta della *Dichiarazione* (lettera I) si dice che sono pensili e “secreti”, e corredati di balaustre, vasi e statue. Quel “secreti” fa riferimento a un particolare tipo di giardino in voga dal Rinascimento, riservato ai fiori, dunque meno esposto e perciò generalmente prossimo all’abitazione e recintato, di carattere più intimo e raccolto. Due giardini molto lunghi e sui fianchi dell’abitazione si ebbero in villa Borghese e in diverse altre ville romane. Non è a caso che Vanvitelli abbia riservato agli ambienti destinati alla dimensione privata degli appartamenti reali la zona affacciata a occidente, ovvero proprio su uno dei due giardini, quello di Flora,

e piglia da Case Nove fino al Monte di Garzano, che sono circa 4 miglia. L’ho fatto fare a quattro fila di olmi, il viale è largo palmi 95 napolitani, che sono palmi 110 Romani. Si romperà il muro da ambe le parti del Giardino e per tutta la larghezza si metteranno due cancellate, onde avendo avanti l’occhio il Magior Vialone di mezzo largo 2 miglia che riguarda la collina incontro il Palazzo, caminando per quello a destra e sinistra si vederà quest’altro viale, il che farà una veduta nobilissima” (27.11.1753). “Tutta ieri e tutta oggi sono stato al Giardino per livellare li Vialoni e varie sale”, registra poi V. il 12 dicembre 1753 (*ibid.*, 184 p. 283).

ciò che avrebbe consentito di godere della sua vista e dell'effluvio dei fiori che lo avrebbe pervaso, sullo sfondo di suggestivi tramonti<sup>91</sup>. Questi giardini, ben visibili coi loro *parterres* ciascuno diviso in quattro *compartiments de broderie* nelle due vedute della *Dichiarazione* su ricordate, avrebbero, diremmo obbligatoriamente, accolto al centro rispettivamente le fonti di Zefiro, vento primaverile, e di Flora, la dea dei fiori, dei giardini, della primavera. Ora, l'incisione prima ricordata de *Gli Esperidi Romani* raffigura, a lato di un palazzo principesco, un 'giardino segreto' molto simile, fin nella configurazione del *parterre*, ai due nostri, e che quello sia stato di modello per il Vanvitelli induce a pensarlo anche il fatto che il globo zampillante acqua nel mezzo, che funge da fontana (retto in questo caso da Atlante, padre delle Esperidi), caratterizzerà, vedremo, le fonti di Amore e Psiche. Sulle fonti di Zefiro e Flora Vanvitelli non si dilunga, limitandosi a citarle (peraltro solo in B, C, E, H), essendo prevista per ciascuna soltanto una statua, come è esplicitamente detto in C: "in uno [dei giardini] nella Fonte si rappresenterà Zeffiro, e nell'altro il simulacro di Flora". Così è per le fonti che avrebbero dovuto essere accolte – in parallelo ai quattro viali coperti da alberi di tiglio fiancheggianti il grande *parterre* – nel mezzo del "Giardino dè Frutti", o "della Fruttiera", e del Giardino "dell'Erbe", altrimenti detto orto "à potager", "ò sia Orto Italiano" (lettere d ed e nella pianta), quelle rispettivamente di Pomona, con la statua e "i simboli che le convengono", e del "dio Vertunno marito di Pomona", il dio romano delle stagioni, protettore dei giardini e delle attività agricole, ugualmente coi simboli corrispondenti. Sull'amore del dio per la signora dei frutti, *qua nulla Latinas inter hamadryadas coluit sollertius hortos, nec fuit arborei studiosior altera fetus; unde tenet nomen*, si sofferma Ovidio nelle *Metamorfosi* (14.623 ss).

Ercole e Pallade sarebbero stati ornamento delle fontane dei due rondò antistanti il fronte posteriore della reggia, "appiè del Gran Parterre" (nella planimetria, 6 e 7), secondo E, che contempla Pallade "assisa sopra trofei di armi, e di libri con istrumenti matematici indicanti essere la dea delle virtù", ed Ercole "che riposa dalle sue fatiche onde intorno verranno rappresentati li mostri uccisi". Così anche secondo G, che prevede per Pallade "trofei militari ed altri simboli allusivi alle scienze e virtù", per Ercole, "che riposa dopo le gloriose fatiche", ai suoi piedi "li simboli che spiegheranno le sue Vittorie". Diversamente in H: "qual'or non si volesse rappresentare in una la fonte di Pallade e nell'altra quella di Ercole puotrebbe si rappresentare in queste due fonti; nella prima la ninfa Melanto rapita da Nettuno che si era trasformato in delfino per condurla nel mare sul suo dorso. Nella seconda la ninfa Iuturna che amata da Giove per nasconderla a Giunone, la trasformò in fonte. Ovvero Anfione che vò suonando la lira e cantando sulla schiena di un delfino scorre il mare". Sempre in alternativa alle fonti di Pallade e di Ercole, "proseguendo l'ordine delle metamorfosi – scrive Vanvitelli in C –, si potranno rappresentare" Melanto, e Iuturna o Anfione; i due ultimi nomi appaiono cancellati in favore di Iuventa "da Giove in fonte trasformata", citata in un'aggiunta a margine, il che fa ritenere C posteriore ad H. Quel "proseguendo l'ordine delle metamorfosi" si riferirebbe erroneamente a Ovidio, che non men-

<sup>91</sup> Cfr. VENDITTI, *op. cit.*, p. 117.

ziona Iuturna, ricordata invece nell'*Eneide* (12.146). Ovidio si occupa di Melanto sedotta da Nettuno sotto l'aspetto di delfino (*Met.* 6.120), e di Anfione (*Met.* 6.178, 221, 271, 402; 15.427), che non vede però in mare, e appena accenna a Iuventa (*Met.* 7.241).

Melanto e Iuventa, "che avea la virtù di ringiovenire chiunque potea giungere a bere di quelle acque preziose alla vita umana", sono proposte in B (successivo perciò ad H e a C); in alternativa, vi è detto, "si potrebbe formare diversa allegorica rappresentanza cioè, in una quella di Pallade con tutti li suoi simboli; e l'altra quella di Ercole, intorno di cui in varii modi fossero rappresentate le di lui gloriose fatiche". Se siamo nel giusto quando sosteniamo che E sia la versione ultima, Pallade e Ercole sono di conseguenza i soggetti scelti dai sovrani per essere realizzati. Si sarebbe così riproposta la simbologia erculea che una parte così importante abbiamo visto avere all'interno del palazzo, dove Ercole è metafora della maestà regia, ed è lì a trasmettere l'idea di una monarchia forte e virtuosa.

A riguardo, non si può non mettere in relazione l'eroe divino con l'iscrizione che si legge sulla base della replica dell'*Ercole* Farnese di Andrea Violani (1771) nel vestibolo inferiore della reggia – posto in luogo del gruppo della *Gloria che incorona Ercole* previsto nel primitivo progetto vanvitelliano<sup>92</sup>. Tale iscrizione, chiave interpretativa del simbolismo del gruppo, *Gloria Virtutem Post Fortia Facta Coronat*, altrettanto bene accompagnerebbe l'Ercole del giardino "che riposa dopo le gloriose fatiche", concepito evidentemente con lo scopo di veicolare lo stesso messaggio che si è voluto attribuire alla statua del vestibolo. È lo stesso Vanvitelli a

<sup>92</sup> Da un documento si apprende che Girolamo Starace "con molta diligenza à dipinto il quadretto sul soffitto del modelletto della scala regia, di cui gli ne diedi il soggetto, e parimente in grande à dipinto ora il Colosso di Ercole simbolo della Virtù incoronato dalla Gloria per modello di una statua nel nichione incontro la scala del nuovo Reale Palazzo"; cfr. BNN., Ms. XV A 9, 1/24. La statua di Andrea Violani risulta "ricavata da un piccolo gesso fatto venire da Roma" (ASNA, *ibid.*). Il progetto originale prevedeva che vi fosse sotto l'Ercole una fontana; riportiamo quanto riferisce in proposito Vanvitelli a Urbano il 17 marzo 1759: "Ho fatto fare il Piedistallo di stucco nel Nichione incontro la Scala, e parimente ho fatto dipingere un Ercole incoronato dalla Gloria, di una grandezza Colossea, consimile a quello di Farnese; fa molto bene e spero che non dispiacerà al Re [...] À veduto [il re] la Statua dell'Ercole, della quale si è compiaciuto, e vuole che in quel sito, lasciando l'Ercole a suo loco, vi si faccia ancora una fontana, cosa che farò fare subito con qualche bizzarria, perché co' Sovrani questo è quello che devesi fare a vista". Il 31 marzo: "Qua nel Palazzo ò fatto fare all'infretta in stucco il modello della fontana, che vuole il Re sotto il piedistallo dell'Ercole; ò pensato a farli una burletta; tutto sta in modello, l'acqua l'ho fatta dipingere, avendo fatto quattro getti dalle teste delle quattro Arpie a guisa di Sfingi, che il piedistallo sosteneano nel mezzo; unito a queste vi ò fatto una tazza col getto all'in sù, dipinto parimente, ma questa pittura, quando verrà il Re deve sparire, e verrà effettivamente un gran bollore di acqua, avendo fatto preparare dentro una delle camere dietro otto botti di acqua, le quali regolatamente dovranno scaricarsi dentro un recipiente, e quindi passare alla fonte nella tazza fra le Sfingi, dalla quale farà caduta nella vasca più bassa". Il 2 aprile "all'improvviso con piacere gli feci vedere la fontana – riporta al fratello –, cosa che non aspettava in niuna maniera. Tutti se ne compiaquero". Il giorno dopo sappiamo che ha "formato di stucco ...Tommaso Solari Scultore le quattro Arpie grandi, che sostentano il piedistallo della statua d'Ercole Incoronato dalla Gloria, modello per fare in appresso l'opera a suo tempo; quale statua rimane situata incontro la Gran Scala Regia, sopra la fontana che ordinò S.M.". Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, II 622 pp. 315 s., 626 p. 324, 627 p. 327; *Manoscritti di Luigi Vanvitelli* cit., lettera 22, pp. 22, 24. Ved. anche J. GARMS, *Die Briefe des Luigi Vanvitelli an seinen Bruder Urbano in Rom: kunsthistorisches Material*, in "Römische Historische Mitteilungen", 13 (1971), pp. 201-286.



illustrarcelo, nella *Dichiarazione*: “In un sito così esposto agli occhi, di chi frequenta le scale del Re, dovea collocarsi un’immagine, che i riguardanti a Virtuose imprese invitasse; l’Eroica Virtù viene comunemente simboleggiata per Ercole, il quale si presenta membruto, e gigantesco, per dinotare con la corporale robustezza la gagliardia dell’animo; La Clava, che gli arma la destra è l’inflessibil vigore della Ragione, che abbatte ogni ribellione del variabil, e rinascente umano appetito, figurato nell’Idra, ch’egli opprime col destro piede; La spoglia di Leone, che lo veste è un Trofeo delle sue faticose Vittorie”. Le “faticose vittorie” sono nella fattispecie quelle conseguite da Carlo di Borbone contro le truppe austriache nella campagna conclusa con lo scontro di Velletri (1744), premessa di una sovranità fondata sulla virtù militare del resto ben radicata nella tradizione familiare; vi fa allusione all’interno del palazzo l’*Alessandro Farnese incoronato dalla Vittoria* nella Sala delle Guardie del Corpo<sup>93</sup>. Che il messaggio politico-celebrativo potesse valere anche in riferimento al successore di Carlo lo afferma Vanvitelli quando ricorda, del “Felicitissimo Dio dato Rè Ferdinando IV”, che “sotto la savia prudentissima educazione di V.E. [principe di San Nicandro, suo ajo] crescendo và ogni giorno nelle eroiche virtù, con l’ammirazione di tutto il mondo d’ogni grado”<sup>94</sup>. Facciamo notare che se il progetto del Bernini per il Louvre avesse trovato attuazione, ne avrebbero affiancato l’ingresso principale due Ercoli con la clava, su un basamento roccioso. “Alli quali il sig. Cavaliere [Bernini] gli da significato e dice Ercole è il ritratto della virtù per mezzo della sua fortezza e fatica, quale risiede sul monte della fatica che è lo scoglio detto di sopra, e dice chi vuole risiedere in questa regia, bisogna che passi per mezzo della virtù e della fatica”<sup>95</sup>. Appunto per l’immagine di forza che evoca, la statua di Ercole tra Seicento e Settecento è elemento di risalto in certo tipo di giardini; una copia colossale dell’*Ercole Farnese* fu collocata in quello di Vaux-le-Vicomte sulla sommità di una collina, a sottolineare audacemente il potere di Nicolas Fouquet, nominato *surintendant des finances* dal cardinale Mazzarino (1653); un’altra dominava su una piramide in cima all’“Ottagono”, nel giardino del langravio di Wilhelmshöhe (Kassel), a incarnare, coi suoi nove metri e oltre di altezza, la figura del potere assolutistico sui territori del Weissenstein<sup>96</sup>. Anche villa d’Este aveva la sua statua d’Ercole con la clava in forma colossale,

<sup>93</sup> Cfr. MASCILLI MIGLIORINI, *op. cit.*, p. 30.

<sup>94</sup> Cfr. BNN, Ms. XV A 9, 4/120-121 (7 dicembre 1759).

<sup>95</sup> Cfr. D. DEL PESCO, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli 2007, p. 53.

<sup>96</sup> Cfr. D. S. LICHACHEV, *La poesia dei giardini. Per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, Torino 1996 (tit. orig. *Poezija sadov. K semantike sadovo-parkovyh stilej. Sad Kak tekst*, 1991), pp. 88, 97 s.; PIZZONI, *op. cit.*, pp. 136 s.; L. IMPELLUSO, *Giardini, orti e labirinti*, Milano 2005, pp. 61, 104. Un “Langravio di Hassia Cassel” risulta fra i destinatari “eminentissimi” degli “esemplari di Caserta” [della *Dichiarazione*] scelti dal V., che ne parla nella lettera del 25 novembre 1757 al fratello, e ancor prima in una lettera dell’8 ottobre; cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, II 502 p. 123, 515 p. 143 (“Richiesi al Re degli esemplari del libro, due per il Landgravio di Cassel”). I contatti con quell’ambiente sono testimoniati anche da un’ulteriore missiva, del 31 dicembre, che menziona una “lettera che va a Cassel, a Monsieur Durij, Architetto di quel Prencipe” (*ibid.*, 524 p. 158). Per villa d’Este ved. BELLÌ BARSALI, *Ville della campagna romana cit.*, p. 123.

tanto più che da quest'eroe, protettore peraltro di Tivoli, si voleva discendesse la famiglia estense.

“Essendovi nel mezzo una gran vasca”, la Fontana di Venere doveva essere accolta, come indicato nella pianta (lettera Z), nell’ “Orangeria”, il giardino degli agrumi adiacente a uno dei giardini di fiori, ai quali si allineava. Pianta sacra a Venere, l’arancio è lo sfondo scenico ideale per questa fontana. La presenza della dea in siffatto contesto non è fuor di luogo giacché la sua immagine, si veda Lucrezio per tutti, è tradizionalmente in relazione con la potenza generatrice della natura, e da sempre ai giardini era collegata la protezione di Afrodite/Venere. Del resto è di nuovo di scena l’acqua. Tema è infatti la nascita di Venere dalla spuma del mare, che Vanvitelli intende far raffigurare secondo un’iconografia consueta: “risiederà la dea della bellezza dentro una gran conchiglia accompagnata dalle tre Grazie, Eufrosina, Talia e Aglaja. Questa conca verrà sostenuta da tritoni e sirene li quali le porgeranno perle, coralli ed altre ricchezze del mare per adornarsi e comparir più bella, quivi appresso vi saranno il Piacere ed il Riso che gl’offeriscono fiori per lo stesso oggetto. Sparsi nella larga fonte, si vedranno guizzare delfini ed altri pesci portando sul dorso degl’amorini, ò Nereidi per festeggiare il nascimento della dea, con che unito a cotesto ornamento le acque regolate zampillanti formeranno la più grata e magnifica comparsa, corrispondente alle Reali Giardini”. Così leggiamo in E, pressoché combaciante con B; quest’ultimo però in luogo delle nereidi, ninfe marine, prevede le naiadi, le quali, come lo stesso Vanvitelli annota in *Per rappresentare nelle fontane*, “presiedono alli fiumi e fonti”, e aggiunge, a proposito dei pesci, che se ne vedranno “altri ancora scherzare cò tritoni”. Sintetiche le versioni A, D, H (non si parla della fonte in F e in G). H presenta una variante: a proposito dei tritoni e delle sirene che sostengono la conchiglia si dice che “in diverse figure gitte ranno acqua nella fonte”, e si propone (come anche in E) che “in essa ponere si potrebbero dei pesci particolari”. In C “le sirene, e tritoni sosterranno la gran conchiglia, e nello stesso tempo in varii modi dalle buccine estolleranno delle acque zampillanti, le quali verranno accompagnate dalle altre che tramanderanno, li mostri marini montati da amorini, e naiadi, che parimente gitteranno scherzosamente altre acque”.

In villa Pamphili nella fontana di Venere è “la chiave del significato del giardino”: “tutto ruota intorno alla iconografia della nascita di Venere generante dalle acque; dove l’allegoria della generazione al centro delle forze dell’universo si salda... con l’evento delle nozze ‘olimpiche’ del committente nel segno dell’Amore vincitore”<sup>97</sup>. È assai probabile che anche l’episodio casertano adombri simili valenze, sebbene nulla traspaia dalle “idee” messe per iscritto dal Vanvitelli. Certo va notato che Venere e le Grazie sono al seguito della sposa nelle nozze di Amore e Psiche, allusione a quelle di Ferdinando IV con Maria Carolina, nella decorazione d’una galleria in palazzo Teora concepita dal Vanvitelli per l’occasione; su questa, che contempla anche la presenza di Apollo e le Muse, essendosi stimato “dedicarla

<sup>97</sup> V. CAZZATO, *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell’American Academy in Rome*, Roma 2004, p. 410.

a tutte le Virtù e Scienze”, torneremo, molte assonanze essendo dato cogliervi con i temi che contemporaneamente si intendeva sviluppare nel complesso casertano.

Lungo il viale principale, con, a sfondo, il teatro circolare, ovvero un’*esedra* di verzure, la “Fontana grande del Parterre” (lettera L nella planimetria), la più importante, avrebbe esibito, fra le colossali statue *gisants* dei fiumi Ebro e Danubio, quella di più modeste dimensioni del fiume locale, il Sebeto, come assiso in trono, e insieme l’immagine simbolica del territorio dei Borbone e della capitale del regno. Vanvitelli nel descrivere la fontana, ne richiama il significato politico:

“Dentro spaziosa vasca, circondata da basso labro di pietra, sopra bene ideato scoglio, giaceranno [“un’all’altro opposto”, in B] due colossi, uno sarà l’Ibero, l’altro il Danubio, dalle urne verseranno abbondante volume di acque dentro ampia ben disposta conchiglia, nel mezzo della quale sul nodo, quasi in trono assiso risiederà il Sebeto, da qualche tritone e ninfa marina accompagnato, il quale non potendo equiparare l’abbondante confluenza delle acque provenienti dalli Reali Fiumi, con le sue troppo limitate, in contrasegno di massima letizia rivolge verso il cielo la sua urna indorata, dalla quale tramanderà un butto d’acqua zampillante [“verticale”, B] che sarà il più magnifico eccelso di tutte le fonti delle Reali Delizie. Rimarranno così simboleggiati, li regni della Spagna e Germania, che fecondano e porgono vigore al pacifico Regno di Napoli, il di cui ameno cratere con la vasta conchiglia la Real Residenza nella imagine del Sebeto viene espressa”. L’idea del “piccolo Sebeto” (D) su conchiglia è probabile si debba ai due putti zampillanti acqua soffiando da una buccina, ciascuno seduto entro una conchiglia ai lati della fontana della Navicella di villa Aldobrandini, dal centro della quale, peraltro, parte un alto getto verticale, come mostra un’incisione del Falda<sup>98</sup> (fig. 6). “Dentro la medesima gran vasca – prosegue l’architetto –, scherzeranno tritoni, sirene ed altri mostri marini guizzanti [“li quali simetricamente quelli dalle buccine, questi dalli forami delle teste, tramanderanno delle acque zampillanti di minore altezza per nobilitare questa fonte primaria”, B], per aggiungere l’ornamento”.

La stessa descrizione, che leggiamo in E, si ritrova più o meno sinteticamente, e con varianti più o meno significative, in tutti gli altri scritti. In A la fonte s’innalzerà “dal suolo del parco palmi 18, ò 20”, e la conchiglia sarà sostenuta da tritoni e sirene; in C la vasca dovrà essere “alla pari della superficie del terreno”, come in F: “basso a fior di terra”; in D il diametro della vasca era previsto di 120 palmi; in B la stessa risulta “poco inalzata dalla superficie del terreno”, e di circa 150 palmi di diametro; in H si parla di “vascone basso, circondato di labro di buona maniera figurato”; una variante che vuol rendere più manifesto omaggio al sovrano è in questo stesso testo, dove si dice che la conchiglia “nella quale risiede in trono il Sebeto simboleggia il Cratere di Napoli ed il felicissimo nostro Regnante”. Il riverente *felicissimo* è uno degli elementi che fa pensare, lo si è già accennato, fosse questa una versione da presentare, naturalmente in bella copia, al sovrano.

Si esalta dunque con tale fontana il prestigio della dinastia borbonica, soste-

<sup>98</sup> Cfr. BELLI BARSALI, *ibid.*, p. 193.

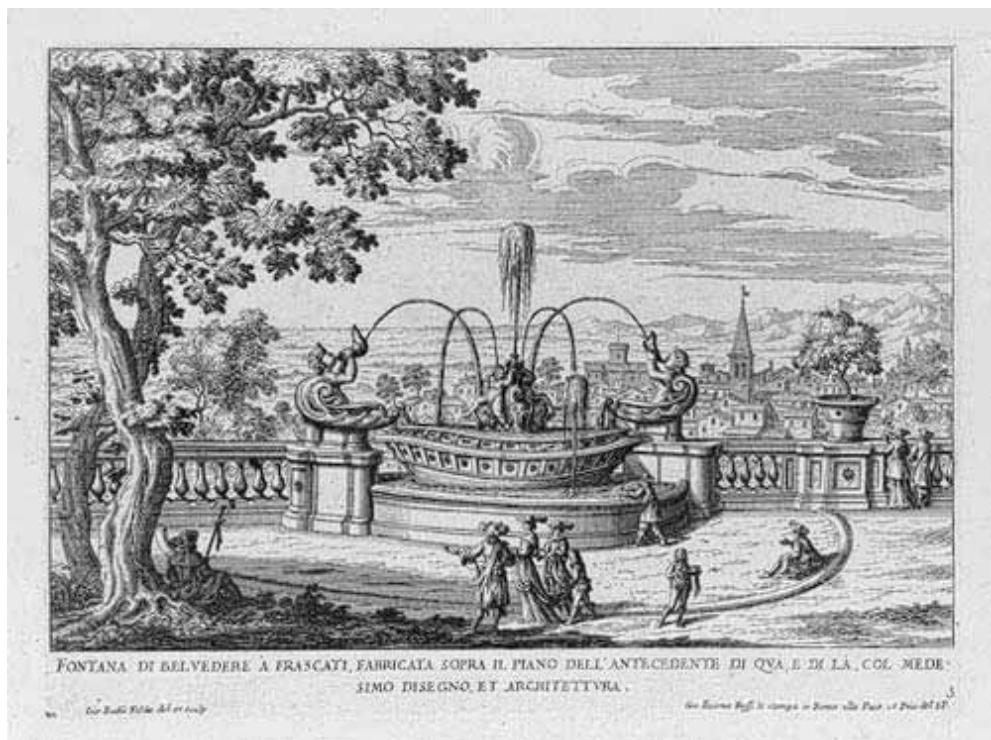


Fig. 6. La fontana della Navicella in villa Aldobrandini a Frascati (incisione di G.B. Falda, c. 1675).

nuta e protetta, per i vincoli di parentela, da due grandi potenze europee. A fronte di queste il regno di Napoli, se non si pone nello stesso ordine di grandezza, pure rivendica la sua posizione non subalterna. Il getto d'acqua zampillante dall'urna del Sebeto sarebbe stato, come l'architetto tiene a evidenziare negli scritti, il più alto e magnifico di tutte le fontane, ciò che avrebbe contribuito, insieme alla centralità della sua collocazione, a rendere questa fulcro visivo dell'intero giardino. In H egli precisa che l'"altissimo gettito d'acqua zampillante che supererà ogn'altro, in volume ed altezza di tutto il giardino", "riceverà l'acqua dalla gran conserva del monte di Briano".

L'immagine del Sebeto (che, seduto sulla riva del mare, con una mano rovescia un'urna d'acqua a indicare che irriga la terra), col Vesuvio fumante, contemporaneamente si presenta, a simboleggiare la capitale del Regno, in piastre e mezze piastre d'argento coniate a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone, e ancora durante il regno di Ferdinando IV<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> Cfr. M. PANNUTI, V. RICCIO, *Le monete di Napoli dalla caduta dell'Impero Romano alla chiusura della Zecca*, Lugano 1984, pp. 216, 218; *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), II, Firenze 1980, pp. 230, 232. Devo queste indicazioni numismatiche al prof. Mario Pagano, che sentitamente ringrazio.

Un precedente per certi aspetti, nell'ambito dell'effimero, questa fontana ha in quella situata al Largo del Castello da Ferdinando Sanfelice, nel punto focale della piazza, per la fiera allestita in occasione delle nozze fra Maria Amalia e Carlo, celebrate a Gaeta il 19 giugno 1738. La fontana, "tema chiave dell'architettura barocca", iconograficamente ricollegandosi alla Fontana dei Fiumi del Bernini, mostrava le allegorie fluviali del Sebeto, della Vistola, dell'Arari e dell'Ebro con otto sirene. Agli angoli della piazza erano situate altre quattro fontane più piccole, come nel nostro caso, con l'allegoria però delle stagioni<sup>100</sup>.

Quattro rondò simmetrici disposti in diagonale al termine del *parterre* inquadrano la fontana, ognuno a sua volta con una fonte che nel disegno planimetrico assume forma di conchiglia. Queste quattro fonti, sul cui soggetto, perché evidentemente non ancora definito, non si era pronunciata la *legenda* della pianta, secondo A, B, C, E, G, H avrebbero dovuto rappresentare i più importanti fiumi d'Italia, l'Eridano, ovvero il Po, il Tevere, l'Arno, il Garigliano "o sia Liri", citati in D nella lista *Fiumi di Italia*. Secondo F invece "dovranno scherzosamente rappresentare" le ninfe Europa, Melanto, Elle, Iuturna. I quattro "fiumi famosi dell'Italia" sarebbero stati in questo caso il tema delle due fontane "incontro l'una all'altra l'alberata di tegli che traversa il parterre". La soluzione delle ninfe figura, ma con tratti di cancellazione in favore dei fiumi, in G, che va collocato dunque posteriormente a F e anteriormente alle altre versioni. In G (dove, dopo le ninfe, è menzionata Leda: "bagnandosi nel fiume Eurota – si dice, sulla scorta di Ov. *Met.* 6.109 – Giove per essa si trasformò in cigno"), in alternativa a Iuturna ("figlia di Dauno, Giove la trasformò in fonte per nasconderla a Giunone"), in uno scritto in margine pure poi annullato con tratteggi, figura Atalanta: "figlia di Climene, divenne sposa di Meleagro cacciatrice insigne, fù la prima che ferì il cignale Calydone [secondo Ov. *Met.* 8.317-28, 380-444] avanti di sposarsi con Meleagro, dalli quali nacque Partenopeo [uno dei sette eroi che marciarono contro Tebe]". Una fontana di Atalanta, lo si è ricordato, era prevista, ma con diversa ubicazione, nella pianta della *Dichiarazione*.

L'Eridano, un mitico fiume localizzato in Occidente e identificato con il Reno o, soprattutto, con il Po, noto a partire da Esiodo e legato, a partire da Eschilo, alla saga di Fetonte<sup>101</sup>, era pensato da Vanvitelli "con la testa di vacca, e cornucopia alle mani, significando la fecondità, che produce ne quadrupedi in quel genere, e ne frutti d'ogni specie nelli paesi che bagna colle sue acque". Nell'Eridano era precipitato Fetonte, e perciò la fontana, forse anche come monito alla prudenza, avrebbe potuto accogliere "le tre sorelle di Fetonte figlie di Climene e del Sole che piangono mentre vanno trasformandosi in pioppi, ed in cigno il rè di Liguria amico del medesimo, essendo che l'Eridano lo raccolse in seno, cadendo dalle cieli allorche incauto ed ardito non seppe guidare il Carro del Sole" (B). Com'è noto, Fetonte aveva ottenuto dal padre, il Sole, di poter guidare il suo carro lungo la volta

<sup>100</sup> Cfr. *Civiltà del '700 a Napoli* cit., p. 314.

<sup>101</sup> Cfr. *Opere di Publio Ovidio Nasone*, III, *Metamorfosi*, a cura di N. SCIVOLETTO, Torino 2000, p. 111.

celeste, ma, inesperto, lasciò che i focosi cavalli trascinarono il carro così vicino alla terra da rischiare di incendiarla. Giove, “affinché il mondo non bruciasse lo precipitò dai cieli” (C, in margine) librando contro di lui un fulmine (Ov. *Met.* 2.304-313). Le sorelle di Fetonte, le Eliadi, secondo la tradizione Lampezia, Fetusa, Egle (o Febe), piansero con tanto accoramento la sua morte, sulle rive del fiume, che il dio fluviale, commosso, le trasformò in pioppi (Ov. *Met.* 2.340-366). G riporta, riguardo alle Eliadi (che Vanvitelli chiama “Lamquetusa, Lampezia, e Fetusa”), anche la trasformazione delle loro lacrime in ambra (Ov. *Met.* 2.364 ss.), altrimenti trascurata. Il re dei Liguri menzionato è Cicno, figlio di Stènelo, che appunto piangendo la morte dell’amato Fetonte si muta in cigno (Ov. *Met.* 2.367-380, 12.581). La saga di questo personaggio mitologico era legata alla circostanza della numerosa presenza dei cigni nella pianura del Po (Virgilio vi accenna più volte)<sup>102</sup>. G è l’unica versione, con B, a fare menzione di Cicno; per contro non accenna al carro del Sole. L’episodio di Fetonte manca del tutto in E. Può darsi lo si sia voluto alla fine eliminare per la complessità della soluzione o in ragione di una determinata corrispondenza numerica fra le statue delle quattro fontane. Ben si prestava, in ogni modo, un soggetto simile a una fontana; la caduta di Fetonte era stata scelta per esempio per il ninfeo di palazzo Lomellini a Genova qualche decennio prima<sup>103</sup>.

Il Tevere doveva apparire “barbuto coronato d’alloro, di fisionomia marziale, e torbida”, e “accompagnato dalla Lupa lattante Romolo e Remo”. “Bellici armi d’ogni nazione aggruppate in trofei [“suppeditati dall’aquila latina”, G]” avrebbero indicato “il Genio Romano bellicoso che seppa soggiogarle” (*cuique fuit rerum promissa potentia, Thybrim, Ov. Met.* 2.259; del fiume il su citato Del Re aveva scritto: “fatto Rè di tutti i Fiumi, per gl’innumerabili trionfi à lui riportati da Romani da tutte le parti del mondo soggiogate da loro, e dal potente Romano Imperio”<sup>104</sup>). “Vi si potrebbe introdurre da un lato – annota Vanvitelli in B, attingendo in questo caso a Tito Livio (*Storia di Roma* 2.13.6 ss.) – Clelia ed altre Romane compagne, che nuotando traversano la Fonte Tiberina significando il valore anche nelle donne della Nazione”. In E si spiega “che date in ostaggio a Porsenna, [le donne] seppero il Padre lor traversare e ritornare a Roma”. Data effettivamente in ostaggio al re etrusco Porsenna, Clelia riuscì a fuggire dall’accampamento nemico e attraversò coraggiosamente a nuoto il Tevere tra una pioggia di dardi guidando un seguito di fanciulle che ricondusse in salvo a Roma.

L’Arno sarebbe stato “coronato di alga palustre di folta veneranda barba al mento accompagnato dal leone vicino allo scudo” con “impresso il Giglio fiorentino”; accanto, “il Genio delle Belle arti, le quali mediante i Toscani furono all’Italia restituite dopo i secoli barbarici, che le distrussero”.

Anche il Garigliano sarebbe apparso barbuto e coronato di alga, ma in più anche del diadema reale, e avrebbe recato, in ossequio al *topos* della natura fertile nella Campania felice, quella *Campania felix* già esaltata nella “Descrizione del sito

<sup>102</sup> Cfr. *ibid.*, p. 115.

<sup>103</sup> Cfr. *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Italia settentrionale, Umbria e Marche*, a cura di U. CAZZATO, M. FAGIOLO, M.A. GIUSTI, Milano 2002, pp. 43 s., 87; MAGNANI, *op. cit.*, pp. 173, 180.

<sup>104</sup> DEL RE, *op. cit.*, p. 56.

del Reale Palazzo di Caserta” inclusa nella *Dichiarazione*, “il cornucopio ripieno di spighe di grano, uve, e frutta”; lo avrebbero accompagnato sirene e tritoni marini. Si sarebbero simboleggiati così “l’abbondanza del Regno, della Campagna Felice, e quella del Mare Tirreno che ne bagna il lido”. In *Per rappresentare nelle fontane* Vanvitelli riporta il mito relativo al fiume in questione ugualmente esposto, con qualche variante, in *Fiumi d’Italia*: “Faloide [Falbe] ninfa figlia del fiume Liri essendo promessa a chi la liberasse dal mostro alato Eleantide [Elato] per ottenerla l’uccise, mà mentre sposarla volea venne a morte; tanto ne pianse la ninfa, che li dei la cambiarono in fontana, le di cui acque si mescolano con quelle del padre, fiume, Liri oggi il Garigliano”.

L’idea dei fiumi – che nella loro personificazione, accompagnata dall’immancabile corno d’abbondanza, rientrano, beninteso, in una tipologia diffusissima di matrice antica – può essere scaturita se non anche dal parco di Versailles che pure esibisce, nel *parterre d’eau*, i fiumi del territorio, dalle imponenti divinità fluviali del Tevere e dell’Arno emergenti dalle acque d’una fontana di villa Lante, come dalle personificazioni fluviali della villa di Caprarola e di villa d’Este.

A riguardo delle quattro fonti, solo in E si dice che “verranno adornate nell’ingresso de quattro viali con l’accompagnamento di otto bollori di acqua nel mezzo di altrettanto piccole tazze di marmo, sostenute da giocosi satiri verseranno in altre vasche sottoposte”. Si sarà preferito alleggerire la parte scultorea, come nel caso del Po eliminando Cicno e le Eliadi, e potenziare invece i giochi d’acqua.

Alle due fontane collocate “lateralmente a destra e sinistra parte del gran parterre, nella direzione dei due vialoni di teglio, che lo circoscrivono, verso la metà” (N in pianta), sono destinate rispettivamente le ninfe Europa ed Elle in B, E, H. “Di questa bella principessa – riporta Vanvitelli a proposito di Europa, figlia d’Agenore re di Fenicia e sorella di Cadmo, seguendo Ovidio (*Met.* 2.836-875, 3.1-4) –, Giove se ne invaghì, e trasformato in torello la rapì trasportandola dalla Fenicia sul dorso per il mare in questi nostri lidi alli quali gli diede il suo nome chiamandola Europa; la vasca che conterrà li simulacri di Giove ed Europa [“sembrerà guizzare Giove in toro”, B], sarà adornata di copiosi zampilli di acqua, con delfini cavalcati da amorini ed altri oggetti scherzosi”.

“Fuggendo col fratello Frisio [Frisso] dalla persecuzione di Creteo rè di Colco in virtù della calunnia di Democide [Demodice] sua moglie, cavalcando il montone [l’ariete dal vello d’oro] mandatoli dalli dei per sottrarli al pericolo, nel passare il Bosforo di Calcide – egli dice di Elle, appena citata da Ovidio (*Met.* 11.195) –, la ninfa spaventata dalli flutti del mare, vi si lasciò cadere affogandosi, e diede il nome all’Ellesponto, oggi chiamato le Dardanelle. Frisio dopo il pericoloso viaggio sacrificò il montone a Giove, che il pose frà li segni celesti, dopo averne tratto il tosone di oro che appese ad un arbore nel bosco a Marte consagrato, che fù custodito dal dragone, divoratore di chiunque ne procurava l’acquisto. Giasone cogl’argonauti compagni mediante il magico soccorso di Medea uccise il drago ed acquistò il tosone”. L’episodio relativo al vello d’oro conquistato nella Colchide da Giasone, narrato da Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* (2.1141-1147, 4.87-166) e accennato da Ovidio (*Met.* 7.1-8), è riportato solo in B, in margine, e in E (posteriore dunque a B, avendo inglobato nel testo l’annotazione in margine), natural-

mente non per una traduzione nel marmo del passo che vuol solo ricordare l'epilogo della vicenda, o, piuttosto, vuol richiamare l'Ordine cavalleresco del Toson d'Oro, altissima onorificenza di cui si fregiava la Casa Reale. Presente in numerose monete coniate dalla zecca napoletana sotto i re di Spagna, il tosone sospeso viene esibito anche in una medaglia augurale in argento per le nozze di re Ferdinando IV, come pure in monete, su un pezzo d'oro da sei ducati, per esempio, recante sul diritto il busto di Ferdinando IV, con tosone ripetuto sullo stemma nel rovescio<sup>105</sup>. Anche il marmo della fontana molto probabilmente lo avrebbe raffigurato.

“Nelle intersezioni dei viali del novo Giardino” avrebbero dovuto esservi quattro altre fontane, non più dedicate, come nella *legenda* della pianta, a Perseo, Atalanta, Bacco, Ippocrene, ma alle ninfe Siringa, Dafne, Canato, Aganippe. Non se ne parla ancora in D, anche se si menzionano Aganippe e Canato in merito alle “favole” da rappresentare nelle fontane minori, e Siringa nei “Fiumi di Italia”, come figlia del fiume Ladone. Aganippe figura anche nella citata “Memoria”.

Per la fonte di Siringa l'ispirazione è al mito arcadico della ninfa amata da Pan narrato da Ovidio (*Met.* 1.691 ss.). Perché potesse sfuggire all'inseguimento di “Pane Satiro”, essa fu trasformata dal “fiume Ladone suo padre”, secondo quanto scrive Vanvitelli, “in cespuglio di canne nel punto che il satiro aveala raggiunta” in riva al fiume; questi, troncata allora una canna, ne ricavò l’“istrumento di sette fistule”, il flauto dei pastori, che chiamò siringa, e tenendolo al collo “sempre vi si deliziava sospirando l'amata”. Ovidio racconta come la ninfa, sorda alle preghiere del dio, “fuggisse per le forre finché non giunse al placido, sabbioso fiume Ladone; e come qui, impedendole il fiume di proseguire la corsa, pregasse le acquatiche sorelle di trasformarla; e come Pan, quando credeva ormai di averla presa, stringesse, al posto del corpo di Siringa, un ciuffo di canne palustri, e si mettesse a sospirare: e allora l'aria vibrando dentro le canne produsse un suono delicato, simile a un lamento, e il dio incantato dalla dolcezza di quella musica mai prima udita disse: ‘Ecco come continuerò a stare in tua compagnia!’ e saldate tra loro con cera alcune cannuce di disuguale lunghezza, mantenne allo strumento il nome della fanciulla: Siringa” (*Met.* 1.701-712). Pan non è, a rigore, un satiro, ma la confusione tra Satiri, Pan e Fauni, in origine esseri di natura diversa, non è infrequente, già nel mondo latino. Anche il Vico menziona “Pane Satiro” che, volendo afferrare Siringa, “si truova aver abbracciato le canne” (*La Scienza nuova* 5.6).

Altra metamorfosi ovidiana per un amore non corrisposto sarebbe stata rappresentata nella fonte di Dafne, che doveva mostrare l'inseguimento della ninfa da parte di Apollo – innamorato, ma non riamato, per la vendetta di Amore che dal dio era stato deriso quando con l'arco aveva ucciso il serpente Pitone, che infestava il mondo –, e la trasformazione della fanciulla in albero di alloro da parte del dio fluviale Peneo suo padre, da lei implorato (*Ov. Met.* 1.452-567). Le descrizioni riportate nelle diverse versioni non differiscono di molto l'una dall'altra, se non per il serpente Pitone, menzionato solo in B, C ed E.

<sup>105</sup> Cfr. PANNUTI, RICCIO, *op. cit.*, pp. XXXII, 97, 102, 103, 105, 143 ss., 176 ss., 191, 193, 198 s., 203; *Civiltà del '700 a Napoli* cit., pp. 231, 238; M. CAGIATI, *Le monete del Reame delle due Sicilie da Carlo I d'Angiò a Vittorio Emanuele II*, I, Napoli 1911, fasc. 5, pp. 40, 43.



È invece soltanto citata da Ovidio Aganippe, come fonte nella terra degli Ianti (*Met.* 5.312), e da Pausania (*Periegesi* 9.29.5; la sorgente, sacra alle Muse, scaturiva ai piedi dell'Elicona, monte della Beozia). Si riteneva che le sue acque avessero la facoltà di ispirare chi vi si dissetasse. La ninfa, figlia del dio fluviale Permesso, fu trasformata in fonte dagli dei e consacrata alle Muse “con la virtù -annota appunto l'architetto- che chiunque dalle sue acque bevesse acquisterebbe l'estro poetico, perciò intorno vi concorrevano li giovani letterati, e le poetesse”. Solo in G aggiunge che “dal monte Elicona discende”. È un soggetto, questo della ninfa Aganippe, a suo dire (B, E, H) “molto vantaggioso allo scultore per dimostrare la sua perizia” e rendersi celebre. Affermazione sostanzialmente ribadita per la fonte successiva e che mostra un Vanvitelli propenso ad avvalersi non già di meri esecutori del suo progetto figurativo quanto piuttosto di valenti personalità; il loro apporto individuale naturalmente sarebbe stato nel rispetto delle sue scelte iconografiche e della coerenza, “per bene condurre l'opera con armonia, et ordine al suo fine”<sup>106</sup>.

La notizia della fonte Canato è nella *Periegesi* di Pausania (2.38.2). In Nauplia, questi racconta, c'è “una fonte detta Canato, nella quale, dicono gli Argivi, Era, bagnandosi ogni anno, ridiventa vergine”. “Attesa la sua purità e limpidezza – scrive Vanvitelli della fonte –, Giunone moglie di Giove veniva spesso a purificarsi per comparir più bella. Laonde le belle Greche, per acquistar bellezza ancor più rara, concorrevano a bagnarsi in quella fonte, la quale frà le molte virtù avéa ancor quella di ritornarle vergini”. In A, C ed F si afferma che fu Giunone a trasformare la ninfa in limpidissima fonte. Vanvitelli (B, E, H) non manca di sottolineare la novità del soggetto, che può dar modo a uno scultore ingegnoso di manifestare il suo talento. In H osserva: “se un valente artefice di scoltura, saprà trattare questo soggetto, può venire, come nuovo, altrettanto bizzarro”. In E tralascia la “molta bizzarria” ancora invocata in B, ponendo l'accento solo sul talento.

Al culmine del viale centrale del giardino (in pianta, lettera S), “presso alla muraglia divisoria”, a cerniera fra il giardino e lo spazio aperto del parco, dunque in una posizione di grande visibilità, “farà nobile prospetto la fonte di Nettuno [“in atto imperativo”, D] nel suo carro, con la dolce sposa Tetide accanto, tirato da mostri marini, guidati dalli tritoni”. L'architetto attribuisce a Nettuno come sposa Teti, moglie di Oceano, identificando Nettuno con Oceano – come si vede in D (dove di questa fonte si dice che “sarà la maggiore”, evidentemente nelle dimensioni), e in F: “Nettuno o sia Oceano deità di tutte le acque”. Anfitrite figura in H solo nella denominazione della fonte, “Fonte di Nettuno Tetide e Anfitrite”, e in G, che prevede un “Nettuno col tridente in atto di comandare con la sposa Anfitrite al lato dentro il carro tirato da cavalli marini, guidati dai tritoni in atto di suonar le buccine. Quivi intorno abbondanti acque zampillanti sorgeranno in varie guise, le quali raccolte nella fonte superiore, in larga espansione caderanno vagamente nel vascone inferiore, dentro il quale si vedranno guizzare delle sirene

<sup>106</sup> Cfr. F. STRAZZULLO, *Autografi vanvitelliani per la reggia di Caserta*, Napoli 1956, p. 15; V. MADERNA, F. PETRELLI, *La Reggia e il Parco di Caserta: le sculture*, in *Civiltà del '700 a Napoli* cit., I, Firenze 1979, pp. 107-125, a pp. 109 s., 112.

giocosamente, e nereidi sul dorso dei delfini che a diporto le conducono”. Tanta abbondanza d’acqua è dovuta al fatto che in questa fontana “si radunano le acque discendenti dalla collina”, come si legge nella didascalia della pianta, essendo peraltro l’abbondanza delle acque richiesta dal tema. Della grande fontana di Nettuno – col tridente e su carro tirato da cavalli marini – progettata per villa d’Este si dice: “rappresenta il Mare come quella che raccoglie in sé tutte l’acque del giardino”<sup>107</sup>.

L’atto del comando esibito in Nettuno ci porta a individuare nel dio capace di placare le onde del mare (*deus aequoreas qui cuspide temperat undas*, Ov. *Met.* 12.580) il re, in allusione alla capacità della monarchia di sedare il popolo in rivolta, come era effettivamente accaduto in occasione dei furibondi tumulti, repressi duramente, nella carestia scoppiata nel 1764.

“Questa fonte – leggiamo in E – verrà costruita in due distinti piani: superiore, ed inferiore; nella superiore, verrà situato ciò che al Nettunno, e Tetide è coerente, nella parte inferiore cioè al piano del parco sarà una gran vasca, che raccoglierà in vasta espansione di caduta tutte le acque provenienti dalla fonte superiore di Nettuno, le quali sorgeranno sotto il carro stesso, dalle buccine de tritoni, dalle bocche, ò narici dei mostri marini, e dalli butti verticali zampillanti [quattro, in B]. Da due ascese semicircolari verrà cotesta vasca inferiore circoscritta, d’onde le acque passeranno nel maggior volume, a dar il moto necessario a quelle della peschiera, secondo esige la salubrità dell’aria”. Nella vasca inferiore, secondo F, la fontana avrebbe potuto essere arricchita da “pesci particolari”.

L’immagine del carro, e insieme il gioco spettacolare dei getti d’acqua, ora verticali, ora zampillanti dalle buccine dei tritoni e dai mostri marini, che avrebbe dovuto animare la fontana, fanno indubbiamente pensare al *bassin d’Apollon* dei giardini di Versailles – peraltro analogamente collocato, all’inizio della successiva prospettiva assiale, tesa verso l’infinito, al limite del *Petit Parc*, prima del *Grand Canal* –, al quale Vanvitelli verosimilmente si è ispirato, come pure alla Fontana di Nettuno negli stessi giardini, dove il dio marino, munito di tridente, e accompagnato da Anfritrite, è circondato da cavalli e mostri marini, né manca il tritone che suona la buccina. Una bella immagine con le acque in azione del bacino di Apollo è offerta da un’incisione di Gabriel Pérelle, che egli probabilmente conosceva (cita quella del Pont-du-Gard, appartenuta al padre, a proposito dell’acquedotto da costruire)<sup>108</sup>. Non va dimenticata, nel contempo, la partecipazione di Luigi al concorso indetto da Clemente XII all’inizio del suo pontificato per la Fontana di Trevi, per la quale è “molto probabile che svolse un ruolo decisivo nella formulazione finale della mostra della fontana commissionata all’amico” Nicola Salvi, risultato vincitore<sup>109</sup>. La fontana rappresenta, com’è noto, la “reggia di Nettuno”,

<sup>107</sup> Cfr. M. FAGIOLO, *Grotte, ninfei, teatri delle acque: i modelli romani*, in *Atlante* cit., pp. 16-35, a p. 26.

<sup>108</sup> Cfr. STRAZZULLO, *Le lettere* cit., I 83 p. 149.

<sup>109</sup> J. GARMS, *Luigi Vanvitelli. Fontana di Trevi: studio per il prospetto*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* cit., p. 253, scheda 83. Della fontana casertana di Nettuno Carlo Vanvitelli conservava, dall’eredità del padre, vari schizzi in pianta e sezione. Cfr. L. DI MAURO, F. CAPANO, *L’eredità paterna*, in *Carlo Vanvitelli* cit., pp. 151-169, a p. 154. “La fontana primitiva, con la ‘Regia, e corte

con la colossale figura del dio trascinato sul carro in forma di conchiglia da due cavalli marini guidati da tritoni.

Oltre che per conferire magnificenza al “prospetto in veduta del Real Palazzo”, il sollevamento della fonte dal piano del parco (“circa a 20 palmi”, B) “si rende necessario, per passare sopra la strada, che dal Casale di Ercole conduce a quello della Rifreda, e Vaccaria del Rè; onde vi sarà un ponte largo tanto, quanto il gran viale di mezzo del giardino [“resta necessario – si spiega in A –, per lasciare il passaggio alla gran lava che proviene dalla montagna di Caserta in tempo di pioggia, ed anche della via di corrispondenza dalla Vaccaria al Casale di Ercole”]. Or’ siccome si vedrebbe questo interruzione nelli due laterali estremi del ponte: affinché resti nascosto totalmente il difetto, vi si formeranno due fontane, ogni una ristretta frà due alte colonne spirali di fabbrica, ed ogni colonna aver deve nella sua cima un bollore di acqua che discenderà per un canale aperto, che circonda spiralmemente la colonna, e quindi verso il piedistallo si introdurrà dentro l’urna, ò sia del fiume, ò della ninfa come appresso verrà spiegato d’onde anderanno tutte assieme ad impinguare la vasta caduta sotto il Nettuno” (E). Ognuna delle fontane, che l’architetto non aveva ancora previsto quando si occupava delle tavole della *Dichiarazione*, avrebbe propriamente mostrato “due statue a giacere, d’un pastore e d’una ninfa trasformate in fiume e fonte”, ovvero di Alfeo e Aretusa, “che amandosi a vicenda li dei li trasformarono il primo in fiume, la seconda in fonte, che mescolano le loro acque insieme in una sola sottoposta vasca”, e di Seleno e Argira, “li quali amandosi teneramente, per tema di perdersi l’uno e l’altra per cagione della certa morte che dovea succedere, pregarono Venere ad avere pietà di loro; onde la dea mossa a compassione di tanta insolita fedeltà, li trasformò uno in fiume, l’altra in fonte che uniscano per sempre le loro acque insieme”. Il ricorso è a Ovidio (*Met.* 5. 487-508, 572-638) e a Pausania (*Periegesi* 5.7.1-3) per Alfeo e Aretusa, a Pausania (*Periegesi* 7.23.1-3) per i due altri. L’amore di Alfeo, cacciatore del Peloponneso, per Aretusa, ninfa di Pisa nell’Elide, in realtà non era corrisposto, ed è per questo che la ninfa, inseguita dal dio, fu trasformata da Artemide nella sorgente di Aretusa, nell’isola di Ortigia, a Siracusa. Anche lì Alfeo, mutato a sua volta in fiume, continuò a inseguirla, insinuandosi nel mare e cercando di mescolare le sue acque a quelle della sorgente. Quanto al pastore Seleno, la tradizione dice che innamoratosi di lui la ninfa marina Argira usciva dal mare per raggiungerlo; dopo non molto tempo però lo abbandonò. Seleno ne morì, e fu così trasformato da Afrodite in fiume. Ma, come Alfeo, anche lui continuò ad amare la sua ninfa, così che Afrodite gli fece anche il dono di fargliela dimenticare.

Una variante degna di nota in G: “Ogni una di queste due fonti verrà confinata, da due colonne spirali di fabbrica, con un canale adornato di tartari, in forma di coclea”, cioè di chiocciola. “Tartari” vale per concrezioni calcaree, in uso in ninfei, grotte e fontane. Li cita Vasari nel capitolo V de *Le Vite* (1550), “Come di tartari e di colature di acque si conducono le fontane rustiche...”; “scogli de

di Nettuno’, sembra del tutto simile, almeno a quanto si vede nelle incisioni, alla “Peschiera” di Villa Montalto a Roma, in cui c’era una analoga esedra a duplicare il sistema viario, e al culmine, in mezzo a una serie di zampilli, anche lì si poteva trovare un Nettuno (il berniniano gruppo con “Nettuno e Glauco”): FAGIOLO DELL’ARCO, *op. cit.*, pp. 92 s. nota 6.

tartari” sono menzionati, con finte stalattiti, nei documenti d’archivio romani a proposito delle lavorazioni a rustico per le fontane del giardino del papa a Monte Cavallo, alle quali conferivano il senso di una natura incontaminata e selvatica, “tartari” sono citati anche a proposito di villa Doria Pamphili a Roma, della villa Piccolomini Lancellotti a Frascati (per la quale si parla di “tartari tiburtini”), e sono visibili, per rimanere in territorio laziale, nella stessa villa d’Este, dove i “rivestimenti in tartaro della catena d’acqua” sono stati reintegrati con frammenti di tartaro nuovo, così come altri del giardino. Tali rivestimenti venivano anche chiamati “spuma di travertino”, o “tartari spongosi”; nel parco di palazzo Farnese a Caprarola una fontana prendeva nome proprio da queste incrostazioni calcaree<sup>110</sup>.

In D, le due fontane, si dice, “rappresenteranno le Colonne di Ercole e sotto due fiumi, ed altrettanto dalla parte opposta altre due Colonne. Nelle prime vi sarà scritto *non plus ultra*, nelle altre due, *plus ultra*”. Il richiamo immediato è al *théâtre d’eaux* di villa Aldobrandini (fig. 7), propriamente alla cascata d’acqua “con le due colonne che versano acqua nella sommità”, delle quali Vanvitelli, magari avvalendosi dell’incisione del Falda che le rappresenta (fig. 8), ha certamente tenuto conto: sopra l’emiciclo, “l’acqua, che sgorga sull’alto del colle, oltrepassa le ‘colonne d’Ercole’ con slancio verticale e poi ridiscende avvvitandosi lungo i fusti mosaicati e precipitando attraverso i gradini d’una lunga scala iridescente...”<sup>111</sup>. Le colonne

<sup>110</sup> Cfr. G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*, nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di L. BELLOSI e A. ROSSI, Torino 1986, pp. 37 s. (“l’acqua piove per le colature di questi tartari, e colando fa dolcezza nell’udire e bellezza nel vedere”, p. 38); G. CURCIO, P. ZAMPA, *Il Quirinale di Urbano VIII*, in “Il Quirinale. Rivista d’Arte e Storia”, 3 (2006), pp. 55-68, a p. 68; Benocci, *op. cit.*, pp. 348 s.; I. PASQUINI BARISI, L. LOMBARDI, *Il restauro delle fontane sonore di Villa d’Este*, in *Il Governo dei Giardini e dei Parchi Storici. Restauro manutenzione gestione*, a cura di F. CANESTRINI, F. FURIA, M. R. IACONO, Atti del VI Convegno Internazionale “Il Governo dei Giardini e Parchi Storici”, Napoli, Palazzo Reale- Real Bosco di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 20-23 settembre 2000, Napoli 2001, pp. 189-199, a pp. 193 s.; BELLI BARSALI, *Ville di Roma* cit., p. 272; EAD., *Ville della campagna romana* cit., pp. 28, 218. Sono da identificare coi tartari, e “arrecan molto d’ornamento e bellezza” alle fonti, le “pietre spgnose che nascono a Tivoli, le quali essendo formate da l’acque, ritornan come lor fatture al servizio de l’acque, e molto più l’adornano con la lor varietà e vaghezza, ch’esse non havevan ricevuto ornamento da loro” (dalla lettera sulle fontane di Claudio Tolomei, del 1543, in G. VENTURI, “*Picta poësis*”: *ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*), in *Storia d’Italia. Annali 5, Il paesaggio*, a cura di C. DE SETA, Torino 1982, pp. 663-749, a p. 729); FALDI, *op. cit.*, p. 305. I “tartari di Tivoli” sono menzionati dal V. in una lettera al fratello del 4.1.1763, essendo stati richiesti a Napoli da “un certo Monsieur Birouste di Lione, mercante facoltoso”, che ne “vorrebbe avere qualche carettata [...] Laonde richiedete al Signore Carlo Murena come puotrebbsi fare e farne venire in Roma 3 o 4 carettate e depositarle in loco sicuro, e che cosa costino la carettata condotti in Roma, perché poi egli stesso, mediante qualche altro monsù, penserà farli imbarcare a Ripa e portare in Napoli, da dove li manderà in Francia con poca spesa. Sappiatemene dare rincontro a suo tempo” (cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, III 1024 p. 9; ved. anche 1034 p. 22, 12.2.1763). Insieme con i “tartari” di Tivoli, vengono citati anche quelli del Finale, del Nilo e altri “buoni a far fonti per i giardini”, dal Soderini ne *I due trattati dell’agricoltura*; cfr. MAGNANI, *op. cit.*, p. 102 nota 16. Genova era “un centro di raccolta e di produzione – nota lo studioso (p. 101) –, oltre che di passaggio, di materiali per grotte e fontane rustiche: Francesco Pallavicino inviava nel 1564 al duca Farnese coralli e tartari per la fontana che questi faceva costruire nella sua dimora di Piacenza”; anche una lettera del 1564 spedita da Genova da parte di Filippo D’Oria testimonia l’invio di “tartari” dal marchesato di Finale al duca Farnese per “il compimento della fontana”.

<sup>111</sup> FAGIOLO, *op. cit.*, p. 29; ved. anche BELLI BARSALI, *Ville della campagna romana* cit., p. 190.

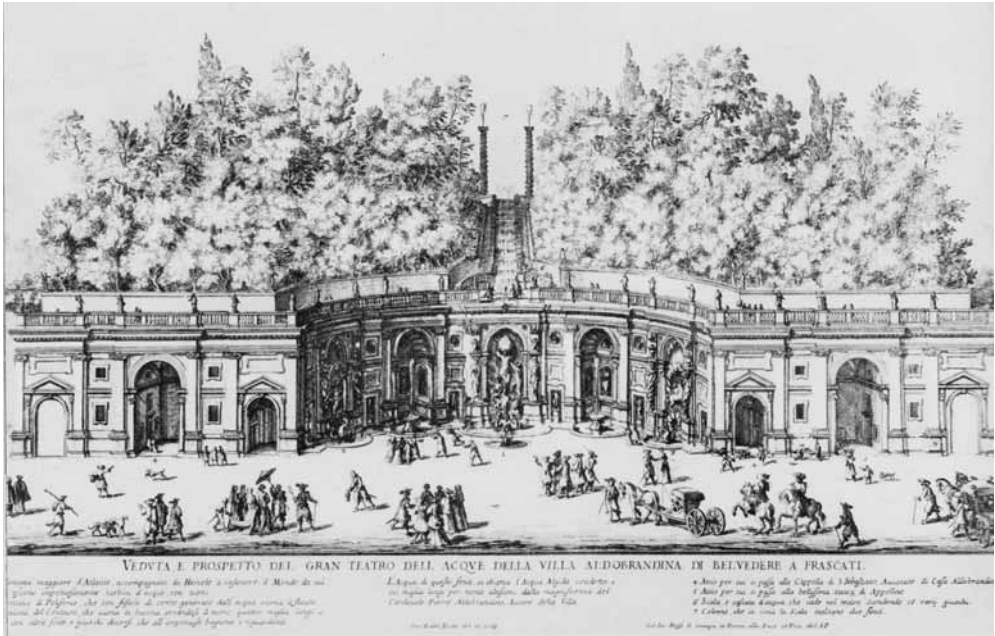


Fig. 7. Il teatro d'acqua di villa Aldobrandini a Frascati (incisione di G.B. Falda, c. 1675).

d'Ercole rappresentavano nell'antichità, prima che con la scoperta del nuovo mondo l'universo si estendesse oltre l'Atlantico, il limite estremo della terra, da cui il motto *non plus ultra*. Con esse si indicavano i promontori Abila, in Africa, e Calpe, in Spagna, posti sulle due rive dello stretto di Gibilterra: si trattava in origine di una montagna unica, secondo una leggenda spaccata in due per intervento di Eracle; altre versioni del mito dicono che le due colonne furono erette da Eracle come fatica preliminare alla cattura dei buoi di Gerione. Nel Medioevo le colonne, come punto di partenza per l'avventura della conoscenza e del potere, assumono una connotazione morale. Intorno poi alla figura di Carlo V d'Asburgo si afferma l'uso dell'immagine delle colonne abbinata associata al motto *plus ultra*, come appare nella sua impresa, se il riferimento è alle conquiste spagnole nelle Indie Occidentali, dunque al di là delle colonne d'Ercole, *non plus ultra* se il riferimento è alla conquista di Metz ("non di là di Metz"). Diverse monete coniate dalla zecca napoletana durante il regno di Carlo V recano, sul diritto, due colonne nelle onde e il motto "Plus ultra", per esprimere l'espansione della sua potenza fino ai nuovi confini dell'universo<sup>112</sup>. In Francia il nesso colonne-motto negativo è riferito ad Enrico IV, fondatore della dinastia di Borgogna e di Navarra alla quale appartiene Luigi XIV. In villa Aldobrandini, dove attraverso il mito di Ercole avviene la celebrazione della famiglia Este,

<sup>112</sup> Cfr. PANNUTI, RICCIO, *op. cit.*, pp. XXXI, 103, 105.

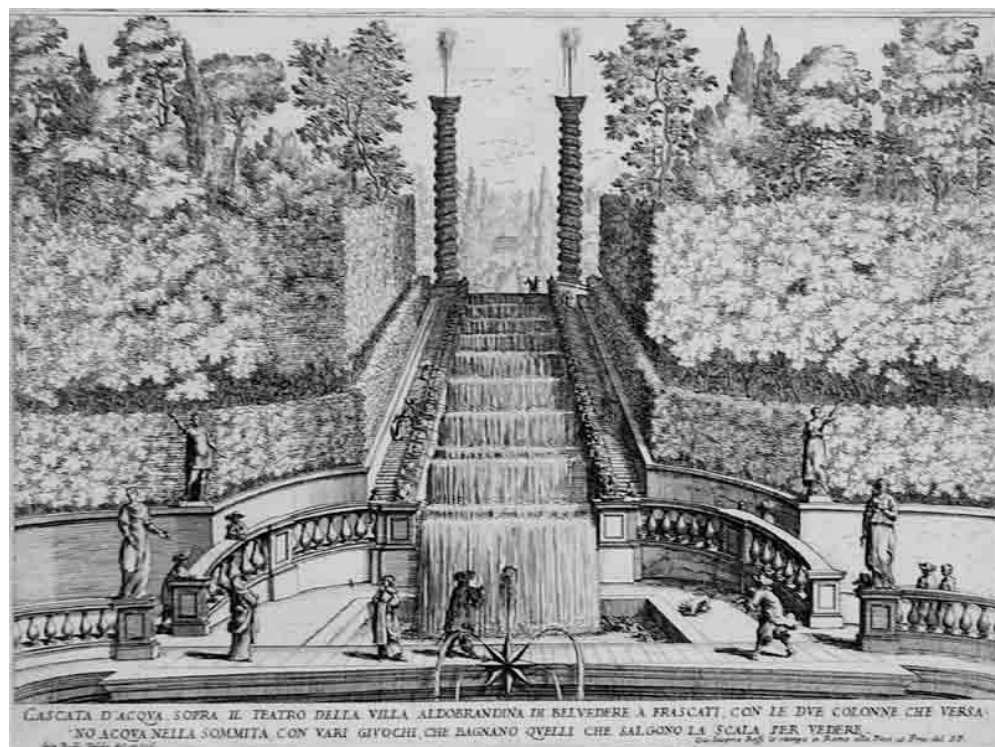


Fig. 8. La scala d'acqua e le Colonne d'Ercole in villa Aldobrandini a Frascati (incisione di G.B. Falda, c. 1675 c.).

ritenuta, si è detto, sua discendente, le colonne d'Ercole evocano la pace tra Francia e Papato negli anni di Enrico IV, pace che portò all'annessione di Ferrara da parte di papa Clemente VIII Aldobrandini (1598)<sup>113</sup>. Le colonne d'Ercole sono parte significativa anche del progetto elaborato nel 1665 da Gian Lorenzo Bernini per lo spazio tra Louvre e Tuileries; al centro vi sarebbe stata la statua equestre di Luigi XIV con il motto *non plus ultra*. Il programma simbolico delineato dal Bernini, che, nell'identificazione Ercole-Luigi XIV, articola tutto il progetto per il Louvre in chiave erculea, alludeva alla pace dei Pirenei siglata da Luigi XIV nel 1659. Il Re Sole era visto “come un virtuoso Ercole che non intendeva superare i confini definiti nel 1659”<sup>114</sup>.

A questo punto, stante quanto si è detto circa la simbologia erculea nella reggia casertana, non si può fare a meno di ricordare l'interesse manifestato dal Vanvitelli per “il pensiero del Bernino per il Louvre, che non fu posto in

<sup>113</sup> Cfr. DEL PESCO, *op. cit.*, p. 56; *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, s.v. Ligorio, Pirro, pp. 109-114, a p. 111.

<sup>114</sup> DEL PESCO, *op. cit.*, p. 58.

opera”, pensiero che egli ben conosceva, e a riguardo del quale scriveva: “il disegno del Bernini à delle cose belle, ma vi sono delle altre non imitabili; per altro, il tutt’insieme è cosa degna del Bernino”<sup>115</sup>. Si trattava insomma per il Vanvitelli di un modello da eventualmente imitare, ed è assai probabile che a quello anche egli si sia ispirato, così come a quel Bernini si è specificamente riferito il Vanvitelli per l’architettura della reggia<sup>116</sup>. Di conseguenza, se “l’uso dell’emblema delle colonne d’Ercole rappresenta volontà di pace, di rispetto dei confini e dei trattati, il limite come segno di un potere che ha raggiunto l’apice” nel caso del progetto per il Louvre come di villa Aldobrandini, analogamente nel nostro potrebbe alludere alla conquista da parte di Carlo di Borbone del regno di Napoli nel 1734, col *plus ultra*, e alla vittoria di Velletri del 1744 contro le truppe austriache che minacciavano il regno, col *non plus ultra*. Un evento, questo del ’44, che, preceduto dall’umiliante episodio della resa di Carlo alle intimidazioni britanniche, vale a restituire “senso più stabile e più elevato a quel ritorno all’autonomia del regno che da subito appare a tutti come un esito insperato della grande contesa europea che va sotto il nome delle guerre di successione”<sup>117</sup>.

Va osservato che solo in D, ovvero nel testo che contiene le prime elaborazioni in merito alle fontane, sono previste le colonne d’Ercole, con i due motti, positivo e negativo. Nelle versioni successive si parla genericamente di colonne spiraliformi; il Vanvitelli forse si rende conto che il messaggio concettuale che aveva pensato di veicolare, calzante negli anni di Carlo, non lo era evidentemente più con Ferdinando IV, essendo peraltro trascorso molto tempo da quegli avvenimenti storici, che oltre tutto erano legati, e davano lustro, a Carlo.

Alle due estremità di un *parterre* all’inglese, nella “Sala del nuovo bosco” circondata da un portico di carpini – dopo il pomario sul quale guardava il vecchio palazzo baronale –, avrebbero dovuto esservi le due fonti circolari di Amore e Psiche (lettera T nella pianta). Ci sembra discendere, l’idea dell’insieme, dalla *planche* 9, fig. 4, del trattato di giardinaggio del Dézailleur, *Cloître en galerie avec des palissades percées en arcades*, che ha nel mezzo *une piece à l’Angloise... terminée par deux bassins*”. Pure, fa pensare ai porticati di verdura con fontana al centro di villa Corsini, a Roma, raffigurati in una stampa del Vasi del 1761<sup>118</sup>, e alla *Colonnade*, però marmorea, di Jules Hardouin-Mansart a Versailles, che una stampa di Pierre-Jean Mariette (prima metà del XVIII secolo) rappresenta con nel mezzo un gruppo scultoreo. In F semplicemente si dice, delle fonti, che “saranno adornate nelle vasche con gruppi di amorini, gittando acque”. In B invece: “Il simulacro di Amore con faretra ed arco siederà sovra il globo terracqueo di metallo dorato, donde sortiranno numerosi piccoli zampilli di acque intorno in adornamento della fonte”, “per simboleggiare, che Amore tutto tiene sotto di sé, conduce governa e signoreggia”, Psiche con ali di farfalla poserà sulla sfera celeste [“espressa colla armil-

<sup>115</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, II 744 p. 512 (13.5.1760).

<sup>116</sup> Cfr. BONELLI, *op. cit.*, pp. 141 ss.

<sup>117</sup> MASCILLI MIGLIORINI, *op. cit.*, p. 30.

<sup>118</sup> Cfr. BELLÌ BARSALI, *Ville di Roma cit.*, p. 58.



Fig. 9. Il teatro d'acqua di villa Aldobrandini a Frascati.

lare”, E] ugualmente di metallo e adorna di acque zampillanti, simboleggiando “l’amor delle virtù sublimi sovra le umane cose”. Si ribadisce che si potranno ornare le vasche con amorini, in atto di scherzare “in varie guise gittando all’aere delle acque zampillanti”. “Dentro le aperture degl’archi” del portico di verzura, leggiamo in E, “campeggeranno alternativamente, in una, il bollore di acqua dentro la conca sostenuta da una najade [da satiri, in C], dalla quale versando intorno verrà l’acqua raccolta dalla sottoposta vasca; e nell’altra, una statua sopra piedistallo, ovvero un nobile vaso di marmo con scoltura attorno”. In G invece: “Nelli vani degl’archi intorno alternativamente campeggeranno statue, di Driadi, fonti, e vasi, concordi tutti nella simetria dell’ornato semplice”. Sia pur vagamente, trattandosi oltretutto nel nostro caso di un’architettura di verzura, questa soluzione richiama il teatro d’acqua di villa Aldobrandini, con le sue nicchie e arcate ornate da “bollori d’acqua” e statue e vasi dalle quali Vanvitelli si può supporre abbia tratto suggerimento (fig. 9).

Amore e Psiche, lui col “ceruleo manto Reale cosparso di gigli d’oro”, lei anche “magnificamente alla Reale vestita”, sono i protagonisti della decorazione della volta della sala da ballo allestita da Luigi Vanvitelli nel giardino del palazzo del principe Teora per le feste date in Napoli dal conte Ernesto di Kaunitz Rittberg “Ambasciadore straordinario delle Loro Maestà Imperiali, e Real’Apostoliche” in onore di Ferdinando IV e Maria Carolina novelli sposi, nel giugno 1768, nello stesso periodo all’incirca in cui l’architetto è impegnato nel progetto per le fontane.



Nel mezzo della volta viene “celebrato in cielo alla presenza dei Numi” lo Sposalizio di Amore e Psiche, ovvero dei reali napoletani in veste mitologica. “L’amante Sposo vedeasi assistito da Pallade, Marte ed Ercole. La dolce Sposa avea d’appresso Venere e le tre Grazie, indi succedeva la Fecondità”. “Fra le nuvole dell’Empireo”, altre divinità, Nettuno e Anfifrite, Vertumno e Pomona, Pan, per citarne alcune. La Fama “con sonora tromba sovra il globo terraqueo” rendeva noto al mondo il felice avvenimento<sup>119</sup>. Non v’è dubbio a nostro avviso che Amore e Psiche siano chiamati nel giardino ad assolvere allo stesso ruolo di identificazione coi reali a loro assegnato nella volta, lì nella celebrazione delle nozze, qui nell’esercizio del potere. L’alto valore simbolico delle due fontane, che rappresentano gli ‘dei’ del nuovo Olimpo borbonico, spiegherebbe perchè Vanvitelli nei suoi scritti come si è accennato prenda le mosse proprio da queste, se non dalla fontana dei Fiumi Reali.

Se per l’iconografia, inconsueta, di Amore e Psiche sui globi l’ispirazione sarà venuta dalla Fama ora ricordata (per non chiamare in causa immagini come quella di Cristo *Kosmokrator* in San Vitale a Ravenna), nondimeno è verosimile che abbia avuto un suo peso la statua di Atlante che sostiene il globo terrestre, nel ninfeo di villa Aldobrandini, allegoria di Clemente VIII che regge le sorti del mondo cattolico<sup>120</sup>. Immagine non peregrina, se nella residenza reale polacca di Wilanów l’apoteosi del monarca, Giovanni III Sobieski, vittorioso sui Turchi a Vienna (1683), tocca il vertice nell’Atlante che solleva il globo terrestre al sommo delle due torri laterali del palazzo barocco, rappresentando il re che salva la terra dalla caduta. Nel nostro caso però l’accento è sul dominio: Amore/il re che siede sul globo significa il suo dominio sul mondo. “La posizione della deità – rincara la dose Vanvitelli, in E, nell’esaltare il ruolo di Amore, così glorificando l’assolutismo del re che dietro di lui si cela –, dimostra che egli tutto suppeditato tiene, trionfa, conduce, governa e signoreggia il mondo”. A Psiche/la regina è riservata la sfera spirituale. L’architetto non avrà neppure ignorato la raffigurazione allegorica della Sovranità temporale col globo e la sfera armillare, nella Sala dei Fasti Farnesiani di palazzo Farnese a Caprarola<sup>121</sup>, del quale più volte abbiamo richiamato il suo ruolo di modello per Caserta. La ricordata incisione degli *Esperidi Romani*, in cui la fontana al centro del giardino è costituita da un Atlante che sostiene un globo zampillante acqua, rappresenta invece il riferimento iconografico più probabile per l’immagine dei globi zampillanti nelle due fonti, insieme al globo da cui ugualmente si diramano a raggiera zampilli filiformi dell’Atlante or ora menzionato di villa Aldobrandini. Non sappiamo se il Vanvitelli conoscesse anche le seicentesche fontane del Globo terrestre e del Globo celeste nei giardini reali di Het Loo, in Gheldria. Per chiudere, facciamo notare che un amorino alato con arco e faretra, che ha nella destra una corona d’alloro mentre con la sinistra trattiene con lacci due colombe in volo, figura seduto sul globo terraqueo alla fine della *Descrizione del sito del Reale Palazzo di Caserta e dell’incominciamento dell’opera*, nella *Dichiarazione*, in un’incisione di Rocco Pozzi ideata e disegnata dal Vanvitelli.

<sup>119</sup> Cfr. STRAZZULLO, *Inedito* cit.

<sup>120</sup> Cfr. PIZZONI, *op. cit.*, p. 110.

<sup>121</sup> Cfr. FALDI, *op. cit.*, pp. 262, 278.

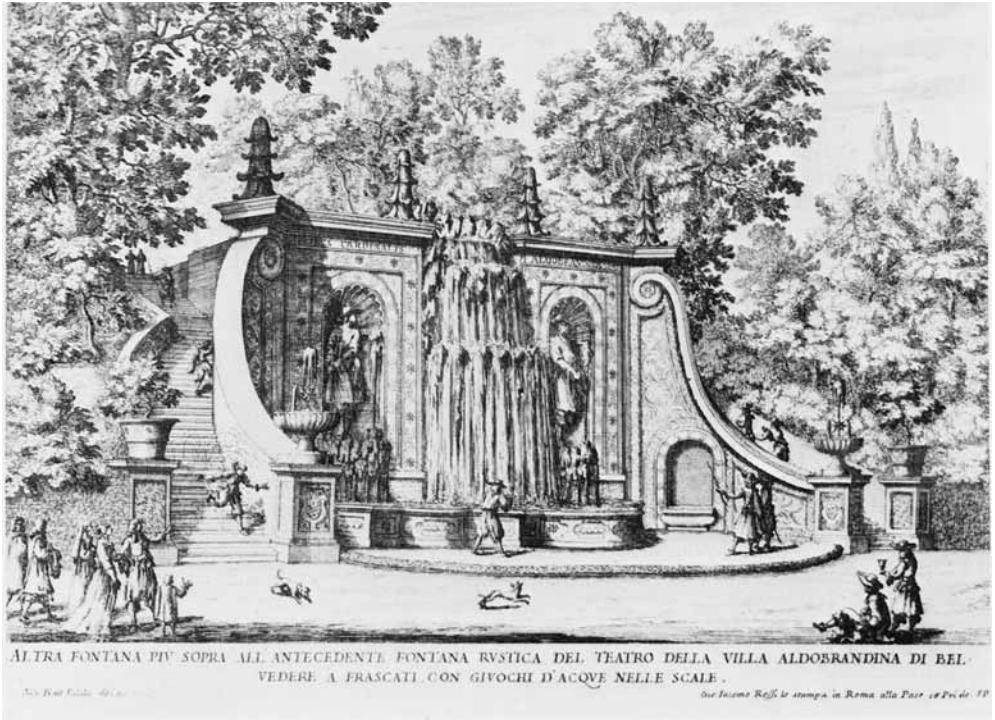


Fig. 10. Fontana di villa Aldobrandini a Frascati, con giochi d'acqua (incisione di G.B. Falda, c. 1675).

Di seguito, si sarebbe incontrata la Sala delle Fonti di Narciso e della ninfa Eco (lettera V nella pianta), con relativa 'lezione morale'. Nel mezzo, "deve essere bizzarro pergolato analogo alla figura delle spalliere di verdura [di carpini, in B] già piantate a quest'oggetto, che racchiuderà quasi dentro cortile aperto da quattro lati, una fonte isolata nel mezzo dedicata a Narciso". Il pergolato, "analogo alla figura della sala, come si scorge nella pianta generale", secondo F avrebbe dovuto "essere sollevato dal piano trè o quattro gradini", e "adornato con qualche statua, o termine". Nel centro il protagonista, il bellissimo pastore che, tornato dalla caccia coi suoi cani e le prede, cercando riposo s'imbatte in una fonte, quella nella quale era stata trasformata Liriope, sua madre, che lo ebbe da Cefiso. "Onde converrà – nota in A l'architetto, che ancora una volta segue la narrazione ovidiana (*Met.* 3.342, 346-401, 493-507) – con la statua di Narciso, aggruppare ancor quella della madre disciolta in fontana" (non è a caso, forse, che si sia collocata questa fontana a poca distanza dalla fonte di "Nettuno e Tetide", a detta di Vanvitelli i genitori di Liriope). "Quivi con troppo diletto specchiandosi – si legge di Narciso in E –, di sé medesimo divenne innamorato ["onde languente di inutile amore disseccandosi, fù dalli dèi trasformato in fiore del suo nome" (secondo *Ov. Met.* 3.509 s.), in B], rifiutando corrispondere alle molte ninfe che lo desideravano frà le quali Eco". "Questo gruppo cò simboli, verrà situato sopra una porzione

della fonte più alta di superficie, col labro intorno, dal quale versi; onde resti ugualmente limpida e tranquilla, che deve far specchio, non solo al Narciso; mà ancora agl'osservatori, che lo vedranno in quella riflettere quindi nella parte più bassa di questa, si disporranno delli getti zampillanti che ricadendo non debbino disturbare la tranquillità della prima sudetta parte di fontana". Giocosi zampilli intorno alla fonte era previsto che bagnassero gli spettatori. Il tema di Narciso – simbolo, comunemente, della caducità delle cose, ma anche, in connessione al potere sovrano, messa in guardia da tentazioni solipsistiche o, in positivo, simbolo di autoco-scienza –, era ritenuto particolarmente consono al luogo del giardino da Giovan Paolo Lomazzo, che lo citava nel capitolo XXVI del suo trattato sulle arti (1584); vi sono indicate "Quali pitture vadano dipinte intorno a fonti; ne' giardini", si consigliano "le favole delli amori delle varie trasformazioni delli dei e delle ninfe, dov'entrano acque, arbori e simili cose allegre e dilettevoli"; anche i temi di Orfeo che suona e di Perseo che libera Andromeda risultano tra quelli da dipingere "intorno ai giardini"<sup>122</sup>.

Esternamente al pergolato, "verso la muraglia divisoria di confine ["che da quella parte vicina circonda il Giardino Reale", B], in prospetto si formerà scherzosa pittoresca grotta, entro la quale si vedrà la statua della ninfa Eco, quasi in duro sasso già trasformata per non essere corrisposta dall'ingrato Narciso onde sol tanto gli restò la voce per proferire le ultime sillabe. L'immagine della ninfa dovrà esprimersi emaceata dalla passione amorosa, ed insieme curiosa nel rimirare il pastore, che solo à cura di specchiarsi nella fonte. Frà li sassi di questa grotta si vedranno scorrere le acque e stillicidii ad imitazione della natura delle sorgenti. Quà parimenti si possono con proprietà disporre acque da bagnare li curiosi". L'idea di bagnare gli inavvertiti visitatori rimanda ancora una volta ai giardini laziali, di villa Aldobrandini, per esempio, a proposito dei quali si riferisce che vi erano "molti espedienti per bagnare gli spettatori ignari", ma anche di palazzo Farnese a Caprarola, di villa d'Este a Tivoli, di villa Pamphili o del Quirinale, a Roma<sup>123</sup>. Era del resto cosa diffusa, erano rinomati, per uscire dai confini laziali, gli scherzi d'acqua del giardino mediceo di Pratolino, quelli di Aranjuez, disposti in particolare lungo il viale perciò detto *de los Burladores*, o del seicentesco e oggi scomparso serraglio di Versailles, dove tra le pietre del selciato potevano zampillare degli insidiosi getti d'acqua che inondavano i visitatori: "si trattava di un'inattesa riproposta di quelle sorprese idrauliche tanto apprezzate durante il secolo precedente"<sup>124</sup>. Ne abbiamo testimonianza visiva, fra altro, in un dipinto del

<sup>122</sup> Cfr. MAGNANI, *op. cit.*, pp. 145, 150 note 31 ss.; ved. anche pp. 206, 279-280: *Progetto per fontana con Narciso che si specchia nella sorgente*, e *Progetto per fontana con Galatea e Aci trasformato in fiume*, di Paolo Gerolamo Piola (Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe).

<sup>123</sup> Cfr. E. WHARTON, *Ville italiane e loro giardini*, Firenze 1991 (2<sup>a</sup> ed.); tit. originale *Italian Villas and their Gardens*, p. 118.

<sup>124</sup> G. MABILLE, *Il serraglio di Versailles*, in MOSSER, TEYSSOT cit., pp. 168 ss., a p. 170. Cfr. anche PASQUINI BARISI, LOMBARDI, *op. cit.*, p. 196; CAZZATO, *Ville e giardini italiani* cit., p. 56; VENTURI, *op.e l. citt.* (riportiamo un passo della citata lettera di Tolomei, del 1543: "Ma di quelle [acque] è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'huomo è tutto involto ne la maraviglia di sí bella fonte, in un subito, come soldati ch'escon d'aguato, s'apreno, e disavedutamente assagliano, e bagnano altrui, onde nasce riso, e scompiglio, e piacer tra tutti"). Sugli scherzi d'acqua

Guercino nel casino dell'Aurora, Ludovisi, nel quale un gruppo di giovani fugge sorpreso dall'acqua zampillante dal prato, o in più di un'incisione del Falda (figg. 8, 10), per esempio quella raffigurante, proprio in villa Aldobrandini, la fontana dei Pastori "con giuochi d'acque nelle scale" che ugualmente mettono in fuga i malcapitati<sup>125</sup>.

Il giardino si sviluppava sul lato settentrionale con una serie di boschetti sottoposti alle cure dell'*ars topiaria*. "Per quanto comprende lo spazio del giardino frà la suddetta Fonte di Narciso, quella di Nettuno, fin alla peschiera; quattro boschetti nuovi ["con spalliere"] di carpani s'incontrano tagliati con viali in modi diversi non meno che con sale di variate figure [sono individuati nella pianta con le lettere M e R]. Le quali si devono adornare con fontane ed altro; mà per procurare maggior compiacimento nel passeggiare le delizie Reali e godere della varietà degl'oggetti: ogn'uno di questi quattro boschetti verrà adornato in diverso metodo e stile" (E). Quest'idea, presente già in D, che però non fissa una collocazione, viene sviluppata solo in B C E.

Risultano del tutto inedite le estrose invenzioni del Vanvitelli riguardo alle "quattro sale": sarebbe stata abbellita una "con fontane statue con i fiumi d'Italia, all'uso e stile Italiano serio", una seconda "alla francese con tutte le bagattelle corrispondenti allo stile", una terza "alla Egiziana, con statue corrispondenti obelischi ed'ogni altro distintivo", un'ultima "alla Chinese con fontane e sedili in quel barbaro gusto e statue mostruose corrispondenti". In B si dice che saranno adornate tutte con statue e fonti, ma ognuna in modo diverso, "alla Francese, introducendo le ricercate minuzie consuete", cioè le "bagattelle" di cui sopra, "alla orientale, con le pagodi mostruose ed altro corrispondente allo stile", "alla Egiziana introducendo obelischi, canopi, Anubi, Osiri, cò capelli calamistrati, Sfingi ed altro", "alla Romana, con trofei, colonne rostrate, eroi, leoni ed idoli primarii, come Giove, Giunone, Minerva, Appollo, Marte." C precisa: "Egiziana maniera con obelischi, Sfingi, Leoni, e Leonesse, il Canopo cioè la testa muliebre sopra un vaso che da ogni lato tramanda zampilli di acqua [nella "Memoria" l'elenco di "Deità Egizie" comincia con "Canopo, una testa sopra una brocca, dalla quale sortiranno dei zampilli di acqua"]". L'Anubi deità di figura virile con testa di lupo. L'Osiri cò capelli calamistrati sulli quali sono il fiore loto col sistro e ferula. Orientale alla Chinese. Introducendo varii pezzi di architettura in quello stile, con degli idoli dentro, ed intorno dei dragoni, serpenti, ed altro. Alla Francese con introdurvi fontane, e statue ricoperte con baldacchinetti, ed ogni altro ornato di bagattelle secondo lo stile della nazione. Alla Romana ornato con serietà, fonti

ved. anche L. ZANGHERI, *Tra abilità e tecnologia: l'acqua nelle grotte del manierismo*, in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, Atti del Convegno, Firenze, Palazzo Pitti-Rondò di Bacco, 17 giugno 1985, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT, L. MAGNANI, M. POZZANA, Genova 1987, pp. 9-14; MAGNANI, *op. cit.*, p. 78 nota 17; PIZZONI, *op. cit.*, p. 119. Fra i sassi sui quali la ninfa si trova "sorgeranno acque basse, imitando la natura delle sorgenti per quanto sia possibile", è detto in H; sopra *sorgeranno* è scritto il più appropriato *sortiranno*, mentre in A il verbo è ancora *sorgere*. H sembrerebbe perciò posteriore ad A.

<sup>125</sup> Cfr. BELLI BARSALI, *Ville di Roma cit.*, pp. 72, 238; EAD., *Ville della campagna romana cit.*, p. 195; ved. anche p. 191, fra altro.

statue colonne rostrate, vasi grandi di belle sculture all'antica conche grandi per fontane sostenute da leoni, termini ed altro". E in questo caso villa Albani, villa Medici, costituivano un inesauribile serbatoio al quale l'ispirazione del Vanvitelli poteva attingere, come anche i giardini di villa Sacchetti a Castel Fusano, la cui abbondanza di reperti di scavo e di grandi vasi è documentata da un dipinto proprio di Gaspar van Wittel (Roma, coll. March. Giovan Battista Sacchetti), o, a Tivoli, villa Adriana; quanto a villa d'Este, ricordiamo che re Carlo aveva manifestato a suo tempo un precipuo interesse per le sue statue, che voleva acquistare per Caserta avvalendosi della consulenza del Vanvitelli, anche se la cosa non andò in porto<sup>126</sup>. Soprattutto, un cospicuo materiale avrebbero potuto procurare le collezioni romane dei Farnese: molte statue e cippi e altre antichità "alla rinfusa, si ritrovano, che – a dire di Luigi – decorerebbero magnificamente il Palazzo Reale, e le altre più inferiori si porrebbero le Reali delizie"<sup>127</sup>).

È forse da collegare alla sala "alla cinese" il modello in legno dipinto di una sorta di pagoda (Caserta, Palazzo reale, Museo dell'Opera) realizzato da Antonio Rosz, l'abile carpentiere ed ebanista della Westfalia che fra il 1756 e il 1761 attendeva ai plastici della reggia di Caserta per offrire ai sovrani un'immagine di quanto vi si stava costruendo<sup>128</sup> (fig. 11). Il gusto delle *chinoiseries*, come si sa, era in voga nell'Europa del Settecento, e già dalla seconda metà del secolo precedente se solo si considera il *Trianon de porcelaine* voluto da Luigi XIV per il parco di Versailles. Nel Napoletano godette del favore della regina Maria Amalia di Sassonia che a tale gusto si era formata a Dresda, dove le cineserie, che nell'elettore Augusto il Forte avevano avuto un sollecito estimatore in area germanica, erano particolarmente in auge. Proprio Maria Amalia nel 1756 chiese al Vanvitelli di progettare, per il giardino del palazzo di Portici, "qualche cosa totalmente alla Chinese"<sup>129</sup>. Da questa sollecitazione probabilmente discende l'idea dell'ornato

<sup>126</sup> Nella lettera del 19.2.'52 V. fa sapere al fratello: "Ieri le loro Maestà mi diedero la nota di tutte le statue della Villa d'Este a Tivoli, affine che io vi faccia la riflessione per collocarle, in caso se ne effettuasse la compra. Io ho osservato che non vi sono statue di gran portata, onde il prezzo essere dovrebbe limitato"; cfr. STRAZZULLO, *Le lettere* cit., I 62 p. 115. Il 22 febbraio: "Il Re volle che gli rendessi ragguaglio di tutte le statue di Tivoli, ad una ad una, e poi mi à detto: *Io le piglierò se mi faranno buon prezzo, ma se stanno nella altura le terranno nella Villa loro*" (*ibid.*, 64 p. 119). Ved. anche *ibid.*, 298 p. 440 (28.7.'55), e 302 p. 446 (16.8.'55).

<sup>127</sup> Cfr. *Manoscritti* cit., 253, pp. 259 s. ("averei il desiderio di decorare appieno il Real Novo Palazzo con le antichità cospicue, che appartengono alla casa Farnese, e stabilire sempre più il concorso delli forestieri ammiratori delle opere Reali e delle rarità maggiori di ottimi simulacri greci, onde necessariamente dovranno fermarsi in Caserta più giorni per goderle, con utile pubblico", dirà Vanvitelli al marchese Tanucci il 19 luglio 1770). Già anni addietro egli aveva fatto notare al fratello, a fronte dell'affare mal guidato per le statue di villa d'Este, che "negli orti Farnesiani vi sono molte Statue, come anche dove sta il toro, nel Giardinetto del Palazzo Farnese, nel Palazzo stesso [...] le quali forse un giorno puotrebbero cambiare paese, ed appartengono al Eccellentissimo"; cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, I p. 440 (28.7.'55).

<sup>128</sup> Cfr. *I modelli della "fabbrica"*, in *Caserta e la sua Reggia* cit., pp. 98 s., 103.

<sup>129</sup> "Mi trasformarò in Chinese Architetto, quasi dovessi fabricare per l'Imperatore della Cina", fu la risposta compiacente del V., che al fratello dice: "Ma sarà per il Portico o altro della seconda fontana, perché per la prima già è stabilita"; cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, I 370 p. 538 (Napoli 21.4.1756). Sulla "cineseria" cfr. H. HONOUR, *L'arte della cineseria. Immagine del Catai*, Firenze 1963 (tit. orig. *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, London 1961).



Fig. 11. Modello in legno dipinto di costruzione "alla cinese", Caserta, Palazzo Reale, Museo dell'Opera.

alla cinese per il giardino casertano, al quale è da connettere, se non a quello di Portici, il modello del Rosz. Per la reggia di Portici fra il 1757-59 verrà realizzato alla cinese il famoso ‘gabinetto’ di porcellana; “l’opera è di cattivo gusto, ma il soggetto Chinese fa compatire tutto”, giudicò Vanvitelli, che lo vide a Capodimonte nel ’58 su invito del re, aggiungendo: “Lodai al sommo questa cosa per la novità e rarità e proprietà dell’assunto...”; e più oltre: “si parlò, senza risolvere, di farne uno anche per Caserta”<sup>130</sup>.

Ci sembra si possa collegare invece l’idea della sala all’egiziana – anche per i soggetti che vi erano previsti, quali il sistro, il tipico sonaglio dei riti isiaci, Osiride, Anubi –, all’eccezionale scavo del Santuario di Iside a Pompei, i cui primi ritrovamenti risalgono al 1764 e che suscitavano l’entusiasmo generale, di re Ferdinando anche, che più d’una volta fu sui luoghi di scavo, nel 1769 peraltro per accogliere, con la regina, l’imperatore d’Austria Giuseppe II suo cognato<sup>131</sup>.

Quella di allestire ciascuna delle sale in modo diverso è una scelta pienamente in linea con la concezione francese del giardino, che nei *bosquets* racchiudenti entro le pareti di siepe o i filari d’alberi una varietà di soluzioni ornamentali ha uno dei suoi elementi tipici. Sarà fors’anche riaffiorata in Vanvitelli la vecchia idea “di fare gli ornamenti delli 4 cortili [della reggia] diversi tutti fra loro”, idea respinta da re Carlo che preferiva la più rigorosa simmetria<sup>132</sup>. Se nell’architettura mai comunque avrebbe acconsentito a una qualsivoglia bizzarria, nell’arredo dei giardini Vanvitelli ammette questa possibilità; lo dichiara esplicitamente a proposito delle colonne gotiche di Castel del Monte, le quali, scrive il 14 maggio 1757 al Tanucci che gli prospettava l’eventualità di asportarle, “non possono avere uso nelle fabbriche dell’architettura de’ nostri tempi, qual’ora però, per bizzarria giocosa e nuova, non se ne volesse far uso nell’edificazione di una fonte circondata da portico alla gotica maniera, dentro qualch’uno dei boschetti del Giardino”<sup>133</sup>. È un gusto, questo per la commistione di stili, che prende piede nell’avanzato Settecento in tutta Europa, nei Kew Gardens (1757-63), per citare un esempio notissimo, dove furono messi a convivere elementi turchi, moreschi, gotici, cinesi e classici (quelli ‘classici’, tempietti, obelischi e sfingi, erano già comparsi negli anni trenta nel giardino di Chiswick House precocemente esemplato sullo stile degli antichi giardini di Roma per volere di Richard Boyle, terzo conte di Burlington)<sup>134</sup>. Il Blondel prima ricordato, nel suo *Cours d’Architecture* pubblicato dal 1771 a Parigi, registra senza benevolenza questa tendenza: “è diventato di moda imitare le opere degli Antichi e quelle dei popoli esotici. Si arriva persino a copiare le bizzarrie cinesi nella decorazione degli interni, a scimmiettare negli edifici il

<sup>130</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, II 571 pp. 231 s. (17.6.1758).

<sup>131</sup> Cfr. S. DE CARO, *Il santuario di Iside a Pompei e nel Museo Archeologico Nazionale*, Napoli 2006, pp. 9 s.

<sup>132</sup> Cfr. STRAZZULLO, *ibid.*, I 58 pp. 106 s. (5. 2. 1752).

<sup>133</sup> Cfr. ID., *Autografi Vanvitelliani della Biblioteca Nazionale* cit., p. 20; R. PANE, *Luigi Vanvitelli – L’uomo e l’artista*, in “Napoli Nobilissima”, XII (1973), pp. 3-44, a p. 30.

<sup>134</sup> Cfr. N. PEVSNER, *Storia dell’architettura europea*, Roma-Bari 1979 (tit. orig. *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Middlesex, 1957, 5° ed.), p. 238; R. WITTKOWER, *Palladio e il palladianesimo*, Torino 1984 (tit. orig. *Palladio and English Palladianism*, London 1974), pp. 286 ss.; R. HEWLINGS, *Palladio nel Middlesex*, in “Art e Dossier”, 98 (1995), pp. 4-8.

pesante stile dell'antico Egitto, e ad aspettarsi che le altre nazioni seguano l'esempio francese"<sup>135</sup>.

Al tema delle acque si unisce quello della caccia nella Fonte di Diana, dea non estranea al territorio che ne celebrò il culto nel tempio a lei dedicato sui monti che delimitavano la pianura e l'antico parco. Nella premessa alla *Dichiarazione dei disegni* Vanvitelli ricorda: "tutta questa regione fu a Diana superstiziosamente consecrata, per essere, come è credibile, il boscoso monte alle cacce favorevole". Il luogo prescelto per la fontana (segnata nella pianta con la lettera c) è appunto il bosco ("appiè dell'antico boschetto"), come d'altronde richiede la vicenda mitica imperniata sulla *hybris* di Atteone (*Ov. Met.* 3.138-252), che si vuol far rivivere quasi in una rappresentazione teatrale; è in una grotta stillante "al prospetto appoggiata all'antico bosco, aperta da trè lati", che Diana si bagna con le sue ninfe, le quali in vario modo procurano di nascondere agli occhi di Atteone, il cacciatore figlio di Aristeo; avendola sorpresa, questi, "in castigo dell'ardita sua curiosità", viene trasformato in cervo e dilaniato dai suoi stessi cani. L'evocazione del mito è di nuovo occasione per giochi d'acqua di straordinaria inventiva. "Sopra la medesima grotta [nella quale si sarebbe ben tradotto il *rorantia fontibus antra* ovidiano (v. 177)] vi sarà una vasca, che comprenderà l'ambito del sottoposto bagno, in mezzo sortirà abbondante bollore di acqua la quale intorno si scaricherà tutta mediante spessi minuti zampilli verticali cadenti in guisa di pioggia, che socchiuderanno le trè aperture della grotta per nascondere la dea e le sue vergini compagne. Pur tuttavia se giammai l'attenta curiosità degli spettatori della fonte divenisse molesta alle cacciatrici, benche in marmo effigiate, facilmente potrebbe essere castigata dalli molti giocosi zampilli quivi nascosti; onde in varii modi potranno rimanere magnificamente bagnati" (E).

La Fonte di Diana, per certe soluzioni su indicate accostabile alla Fontana dell'Ovato di villa d'Este, non è rimasta allo stato di progetto, anche se la sua realizzazione non è in tutto conforme all'invenzione originaria, mancando l'effetto della 'pioggia' felicemente pensato da Luigi, del resto in aderenza al testo ovidiano, per nascondere la dea e le sue compagne che si bagnano al riparo della grotta, e diversa essendo anche la sua collocazione, secondo "principi aggiornatissimi di paesaggismo"<sup>136</sup> al culmine della via d'acqua, della quale la fontana, "fondale scenografico al percorso in ascesa, e quindi all'intero Parco"<sup>137</sup>, diviene il centro visivo e monumentale. L'acqua della cascata vien fatta ricadere nella grande vasca da una grotta artificiale creata al posto del "Casino di riposo o sia Belvedere" previsto inizialmente<sup>138</sup>. I due monumentali gruppi marmorei nei quali si articola la rappresentazione, distanti l'uno dall'altro – la dea e le ninfe

<sup>135</sup> Cfr. E. KAUFMANN, *Tre architetti rivoluzionari. Boullée Ledoux Lequeu*, Milano 1976 (tit. orig. *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia 1952), p. 105.

<sup>136</sup> S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, 6, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, II, *Settecento e Ottocento*, Torino 1982, pp. 791-916, a p. 799.

<sup>137</sup> F. STARACE, scheda in *Caserta e la sua Reggia* cit., p. 131.

<sup>138</sup> Cfr. *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* cit., p. 139.



sorprese al bagno a destra, a sinistra Atteone con la testa di cervo, attaccato dai cani – sono stati modellati da Tommaso e Pietro Solari, Paolo Persico, Angelo Brunelli e Andrea Violani, gli scultori che con Gaetano Salomone ebbero l’incarico della decorazione plastica del parco<sup>139</sup>. Perfettamente integrato nell’ambiente naturale, l’apparato scultoreo si mostra piuttosto fedele al testo di Ovidio, nel rendere per esempio esattamente la dea che, più alta delle ninfe, le sovrasta dal collo in su.

Notiamo che manca negli scritti del Vanvitelli relativi a questo mito un momento del racconto ovidiano, sul quale invece Vico si sofferma, nel capitolo *Dell’iconomica poetica* della *Scienza Nuova*, manca cioè l’atto della dea di spruzzare d’acqua Atteone, “per dire – spiega il filosofo, che intende con *lympha* (Ov. *Met.* 3. 173) “acqua pura” (4.1) – che la dea gli gittò sopra il suo grande spavento”<sup>140</sup>. Se avesse avuto presente il discorso vichiano, come Hersey sostiene, Luigi Vanvitelli, crediamo, non avrebbe tralasciato di riportare questo particolare al quale il Vico attribuisce significato.

Nel mezzo dei due boschetti di taglio “in quinconce” posti ai lati di questa fonte “per passeggiare all’ombra in qualunque ora del giorno” (B), ovvero fra l’“antico boschetto” e l’aranciera con la ricordata fontana di Venere, “nelle larghi o sian sale già esistenti” erano previste due fontane “coerenti alle due deità di Diana, e Venere” (B; nella pianta, b). Una sarebbe stata dedicata al bel pastore di Latmo in Caria, Endimione, immerso in un eterno sonno – in cui avvenivano le visite della Luna –, forse perché sospettato da Zeus di intessere un intrigo amoroso con Era. Fu amato da Giunone, dice B, “con la quale fù sorpreso, ed in appresso non dispicque alla castissima Diana [in origine il mito si riferiva alla Luna, o Selene, nel mondo latino identificata con Diana], che per non far torto alla sua Pudicizia di giorno, ogni notte sul monte della Caria andava seco a conversare, e ne ottenne li frutti”, cinquanta figlie, secondo Pausania (*Periegesi* 5.1.4; in A, C, H erroneamente si riporta che Diana lo trovò dormiente sul monte Ida, mentre si tratta delle montagne del Latmo). Vanvitelli può avere avuto presenti anche altre fonti, *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio (4.57-61), per esempio, o i *Dialoghi degli dei* di Luciano, il dialogo precisamente fra Selene e Afrodite [19 (11)]<sup>141</sup>. Anche il Vico (che si sofferma poi su Diana alle prese con Atteone) cita la “casta Diana” che “al buio di densa notte si giace con Endimione dormente” (*La Scienza nuova* 4.1).

L’altra fontana sarebbe stata riservata al bellissimo Adone cacciatore, figlio di Mirra, “amatissimo da Venere”<sup>142</sup>, che ritrovatolo ucciso dal cinghiale amaramente lo

<sup>139</sup> Cfr. FURIA, *op. cit.*

<sup>140</sup> G. VICO, *La Scienza nuova*, Milano 2004, p. 373.

<sup>141</sup> Sulle possibili fonti letterarie cfr. L. BIONDETTI, *Dizionario di mitologia classica. Dèi, eroi, feste*, Milano 1997, p. 228; APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, commento di G. PADUANO e M. FUSILLO, Milano 2007 (1° ed. 1986), p. 547. Una Diana con rilievo di Endimione era fra le decorazioni scultoree dei giardini di villa d’Este a Tivoli; cfr. *Atlante* cit., p. 22.

<sup>142</sup> L’autore mostra incertezze e ripensamenti sul termine più appropriato: D riporta “fu protetto da Venere”, A “fu molto favorito da Venere”, H “godette della protezione di Venere” – ma, alla lezione *protezione*, cancellata da un tratteggio, preferisce poi *favore* –, C “godette il favore di Venere bella”, B ed E “amatissimo da Venere”.

pianse [secondo Ov. *Met.* 10.503-59]; onde pietosa Proserpina promise a Venere restituirlo in vita, purché potess'ella possederlo sei mesi dell'anno; mà quando Venere l'ottenne al suo turno non voleva più restituirlo; onde essendo venute a contesa le due rivali, Giove ordinò, che Adone rimanesse libero quattro mesi dell'anno, altri quattro servisse Venere, e quattro conversasse con Proserpina". È, questa che contempla anche Proserpina, una versione del mito narrata da Apollodoro (*Biblioteca* 3.14.4): Afrodite aveva nascosto Adone in una cassa e l'aveva affidata a Persefone perché lo custodisse, ma questa, presa dalla bellezza del fanciullo, non voleva restituirlo; chiamato a dirimere la contesa, Zeus stabilì che Adone trascorresse un terzo dell'anno con Afrodite sulla terra, un terzo con Persefone agli Inferi, e che un terzo potesse disporre liberamente di se stesso. Vanvitelli trascura la trasformazione, che pure sarebbe stata appropriata per un giardino, del sangue di Adone in anemone (Ov. *Met.* 10.705-39), alla quale solo accenna nella "Memoria".

La fontana di Adone ugualmente viene realizzata, non nel luogo inizialmente prescritto, ma in prossimità della vasca di Diana, la cui acqua scende ad alimentarne la cascata sulla scogliera. Rappresenta la dea Venere che cerca di dissuadere Adone dal recarsi a caccia, dunque in un momento diverso da quello evocato nelle "idee" di Luigi (B ed E), che vede una Venere affranta per la morte dell'amato.

Le fontane di Venere e Adone, e di Diana e Atteone, sono le uniche, fra quelle oggi presenti nel parco, un numero drasticamente ridotto, a riprendere i soggetti pensati dal Vanvitelli.

La *promenade* nel verde si sarebbe completata con le sale dell'"antico Boschetto", ricordate nella citata lettera del 15 dicembre 1763: la "sala o sia il largo detto della fonte delle Muse", e "la sala o sia largo della fontana detta la Bernestat", le quali avrebbero attirato col concerto dei suoni meccanicamente provocati dall'acqua l'attenzione di chi vi passeggiasse. In prossimità della Gran Peschiera, si dice in H, "vi è il sito proprio per fare la Fontana delle Nove Muse e di Appollo insieme, col Cavallo Pegaseo sotto di cui vi è la preziosa fonte, che discende dal monte Elicona; quivi si potrebbero disporre degl'istromenti idraulici, per rendere più delizioso il Real Giardino". In B e in E l'esposizione è più sintetica, e si cita una "Fonte Elicona", così come in C ("si dice d'Elicona dà Poeti", scrive Del Re a proposito di una fontana di villa d'Este che accoglie Pègaso nel mezzo). "Qui appresso – si legge in E – vi sarà la deliziosa Camera degl'istromenti idraulici [C, "una nobile adornata sala coperta, ove risuoneranno degl'istromenti idraulici"]". In D si parlava invece di una "Fonte Aganippea che sorge ai piede del Pegaseo, Appollo nel mezzo sul monte Elicona, e le nove Muse intorno disposte, con argani ed altri idraulici istrumenti". Nelle *Metamorfosi* ovidiane (5. 312) sono citate insieme la fonte Aganippe, pure, si è detto, scaturita dall'Elicona, e la fonte di Pègaso. Quello del destriero alato delle Muse era soggetto anche altrimenti ben noto al Vanvitelli, per essere presente, oltre che a ornamento della ricordata fontana in villa d'Este, e in villa Aldobrandini, nel Sacro Bosco di Bomarzo, in villa Lante a Bagnaia, nella villa Farnese a Caprarola. Pègaso era l'emblema del casato Farnese; per dirla con Jacqueline Theurillat, "pas de jardin dans les Cimini sans l'emblème du cardinal

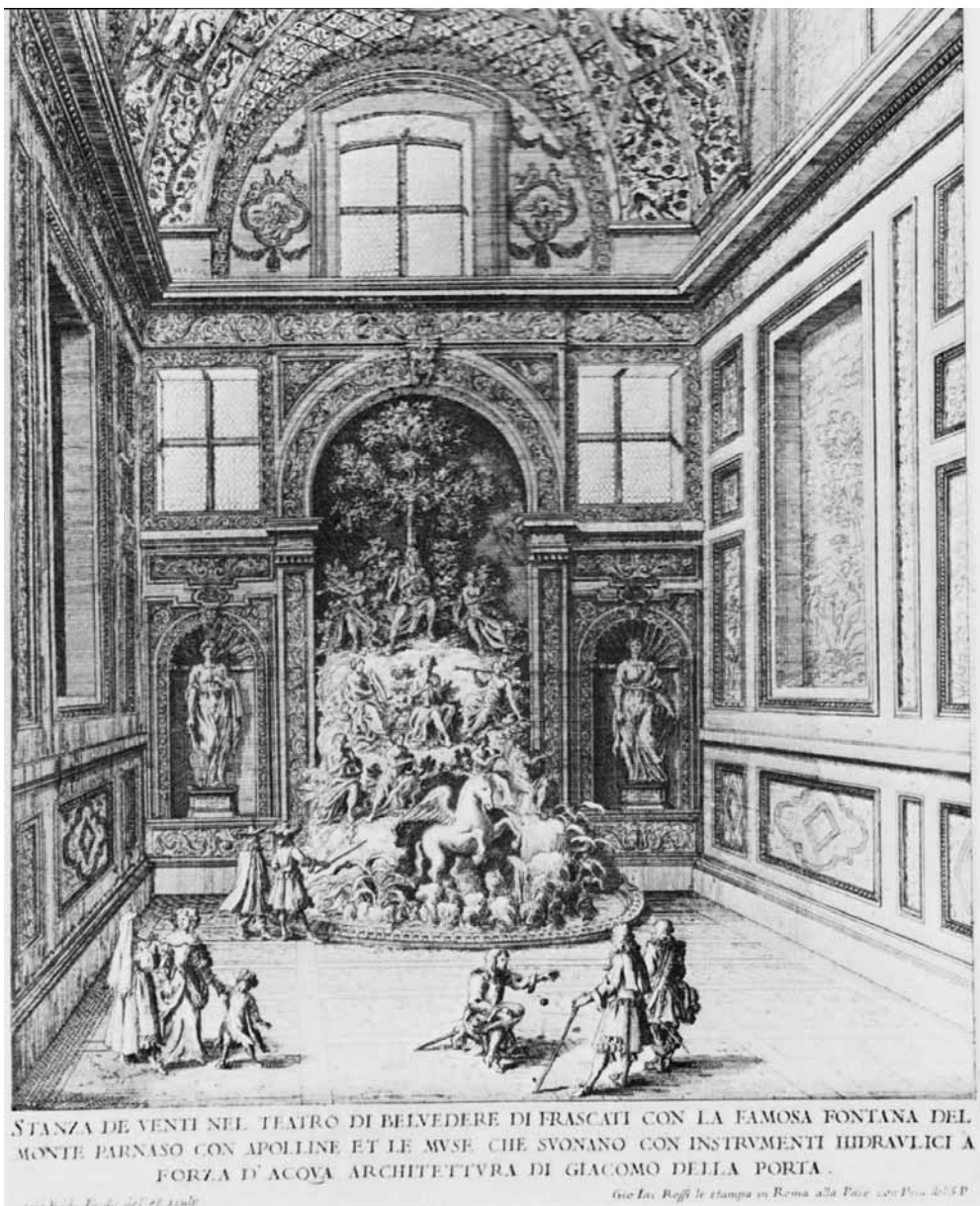


Fig. 12. La stanza di Apollo in villa Aldobrandini a Frascati (incisione di G.B. Falda, c. 1675).

[Alessandro Farnese]!”<sup>143</sup> E forse anche a Caserta Pègaso assume valore di emblema, se si considera che Carlo era il figlio di una Farnese, Elisabetta. Ma il modello al quale Vanvitelli ha attinto è senza dubbio quello di villa Aldobrandini, per l’elemento sonoro che negli altri è assente; una incisione del Falda documenta la “stanza de venti nel teatro di Belvedere [Aldobrandini] di Frascati con la famosa fontana del Monte Parnaso con Apolline et le Muse che suonano con instrumenti hidraulici a forza d’acqua [presente il cavallo alato] architettura di Giacomo della Porta” (fig. 12)<sup>144</sup>. Il cardinale che aveva realizzato la villa era paragonato ad Ercole per le sue fatiche e per la sua forza, ma anche ad Apollo per l’ispirazione data alle arti. Apollo e le Muse sono tra le divinità antiche che monsignor Giovan Battista Agucchi, nella *Relazione della villa Belvedere* del 1611, consigliava di scegliere nelle ville perché richiamavano “le virtuose cose et le arti liberali”<sup>145</sup>. Anche a Caserta, lo si è visto, Apollo e le Muse non mancano all’appello.

“Nell’altra Sala che chiamano della Bernastat – si legge in E –, si potrebbero quivi stabilire in un centinato prospetto altri istromenti idraulici, con vaga architettura, introducendovi Anfione, Orfeo, inventori della armoniosa musica, e quivi ancora si potranno distribuire molti giocosi bagni per il Reale divertimento, ò qualunque altra disposizione, secondo si potrà essere comandato l’autore Architetto.” In H si accenna a ipotetiche “vaghe fonti e suoni idraulici”, come ad “altre fontane prodotte dalle Metamorfosi d’Ovidio e dalle Storie dei Viaggi della Grecia descritti da Pausania”, in B a “fontane di vaga e bizzarra struttura, ove saranno introdotti Anfione, Orfeo, Zeto, ed altri inventori della musica”. Nella “Memoria” si ricordano “Anfione e Zeto fratello inventori della musica, il primo fabricò le mura di Tebe col suono della sua lira, nacque da Antiope regina di Tebe amata da Giove”. Zeto, cacciatore, non si diede alla musica come il fratello; il fatto che non compaia in E, il testo più recente, fa pensare che Vanvitelli se ne sia reso conto. Figurava anche Arione – di cui narra fra altri Ovidio nei *Fasti* (2. 82-118) sulla scia di Erodoto (1, 23 ss.) –, in D: “gettatosi al mare, per sfuggire li pirati della nave che il voleano uccidere, un delfino lo raccolse sul dorso e portollo alla patria”. Su questo e gli altri musicisti torneremo più oltre.

Sui “suoni idraulici”, provocati da appositi marchingegni meccanici mossi dall’acqua, Vanvitelli non si diffonde in chiarimenti. Certo, erano elemento quasi d’obbligo di un giardino principesco fin dal Rinascimento; è divenuto presto famoso, grazie alle impressioni che ne riportò il Montaigne nel suo *Journal de voyage*, il cinquecentesco organo idraulico di villa d’Este, di ideazione ligoriana, in cui

<sup>143</sup> J. THEURILLAT, *Les Mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*, Geneve 1973, p. 115. Cfr. anche *Atlante* cit., pp. 22. Una riproposizione della mitica fonte è, fra altro, nel seicentesco ninfeo di villa Negrone, a Genova-Prà (“la fonte Ippocrene non è peraltro nuova nella tradizione di villa genovese”, *Atlante* cit., p. 81), ma anche nel giardino rococò di Veitshöchheim, residenza dei principi vescovi di Würzburg, dove il monte Parnaso con Apollo e le Muse, sovrastato da Pegaso nell’atto di spiccare il volo verso l’Olimpo, si ergeva al centro del *Grosser See*; cfr. PIZZONI, *op. cit.*, p. 141.

<sup>144</sup> Cfr. BELLÌ BARSALI, *Ville della campagna romana* cit., p. 192 (“Gio. Batta Falda del. et sculp.”, c. 1675).

<sup>145</sup> Cfr. *ibid.*, p. 181.

l'acqua, cadendo su un cilindro metallico dentato, lo fa automaticamente ruotare e battere su una tastiera che produce una melodia<sup>146</sup>. Ve n'era stato uno anche a villa Pamphili, lo si è ricordato, e uno è ancora nei giardini del Quirinale. Né era, questa dei congegni musicali, prerogativa dei giardini laziali; nel parco di Pratolino, per esempio, si poteva godere lo spettacolo vivo del Parnaso con Apollo e le Muse: il monte era dotato al suo interno di un organo idraulico, così da rendere l'impressione che le divinità suonassero i propri strumenti<sup>147</sup>. Organi idraulici erano ugualmente nel castello di Saint-Germain-en-Laye, e a Versailles, fra altro.

Alla morte del Vanvitelli, nel 1773, nessuna fontana era stata realizzata. Vi si porrà mano solo diversi anni dopo, ma non in conformità alle sue idee, e non nel giardino, sotto la direzione del figlio Carlo. Le difficoltà burocratiche ed economiche – l'imposta restrizione dei preventivi di spesa – ma più lo scarso entusiasmo della committenza a riguardo, ché in fondo l'interesse di re Ferdinando per il giardino sembra essersi concentrato tutto sulla peschiera, ovvero sul luogo meglio rispondente alle finalità dello svago che egli si riprometteva, portarono all'abbandono del progetto di Luigi per le "Fontane del Real Giardino"<sup>148</sup>. Una ragione va individuata ben anche nel mutato indirizzo politico dei sovrani, di Maria Carolina in particolare, che fin dai suoi primi anni a Napoli tese a perseguire una politica di autonomia del regno e di allontanamento dalle influenze spagnole per un nuovo gioco di alleanze. La fontana dei "Fiumi Reali", in questa luce, non avrebbe rispecchiato gli intendimenti della sovrana. Anche l'orientamento del gusto d'altra parte stava profondamente mutando, e, in virtù pure dell'influenza esercitata da pensatori dell'alveo illuministico quali Jean-Jacques Rousseau, si affermava una nuova sensibilità per le forme naturali. La sorella di Maria Carolina, la regina di Francia Maria Antonietta, nel 1774, sull'onda di una tendenza che si andava diffondendo in Europa, dava il via alla realizzazione al Petit Trianon di Versailles di un giardino di più moderna concezione, paesaggistico o *anglo-chinois* che dir si voglia, improntato a un nuovo modo, più spontaneo e informale, di pensare la natura. Anche a fronte di questo a Maria Carolina sarà apparso decisamente *démodé* il progetto tutto *esprit de*

<sup>146</sup> Cfr. *Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, a cura di A. D'ANCONA, Città di Castello 1889, p. 324; MONTAIGNE, *Journal de voyage*, a cura di F. GARAVINI, Paris 1983, p. 233; PASQUINI BARISI, LOMBARDI, *op. cit.*, pp. 194 ss.; WHARTON, *op. cit.*, p. 118.

<sup>147</sup> Cfr. R. M. FRIGO, *Le jardin d'eau dans les relations de voyage du XVIe siècle*, in *La letteratura e i giardini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985, Firenze 1987, pp. 227-240, a p. 235; IMPELLUSO, *op. cit.*, p. 161; A. FÉLIBIEN, *Le feste di Versailles*, a cura di A. AUSONI, Roma 1997, p. 78 nota 4.

<sup>148</sup> Cfr. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, p. 92 nota 3. Sullo scarso interesse di re Ferdinando per i giardini riportiamo la testimonianza dello stesso Tanucci, che così scrive a Carlo III il 27 ottobre 1772: "[Il re] non ha voluto far più il giardiniero maggiore; sospettando S.M. che io proporrei, mi prevenne che spendeva molto e inutilmente con soldi tanto grossi in questi giardini. Dio sa da qual vento era influita questa risoluzione; la verità però è che non prende gusto a delizie tali, essendo portato alla guerra e a divertirsi colle caccie grosse o colle opere militari, come non ha gusto delle antichità" (*Settecento napoletano, documenti*, II, *Il carteggio Martorelli - Vargas Macchiucca*, a cura di F. STRAZZULLO, Napoli 1984, p. 225 nota 6).

*géométrie* del giardino ‘all’italiana’. Bene riflette il nuovo sentire a riguardo quanto scriveva a Voltaire (col quale corrispose dal 1763 al ’78) Caterina II, affascinata dai parchi paesaggistici, che fu lei in maniera decisa a introdurre in Russia: “Ora amo alla follia i giardini inglesi, i sentieri serpeggianti, le colline in dolce pendenza, gli stagni simili a laghi, gli arcipelaghi sulla terra ferma; mentre provo una grande avversione per i sentieri dritti, i viali monotoni, come pure non posso sopportare le fontane: costringono l’acqua a seguire un corso estraneo alla natura; le statue poi dovrebbero esser chiuse, a parer mio, in gallerie e altri luoghi simili; in breve, sul giardinaggio che sento a me più affine domina incontrastato il gusto inglese”<sup>149</sup>.

Non è a caso se si riparla dei lavori solo dopo il cambio di guardia che dal 31 ottobre 1776 vede primo ministro il marchese della Sambuca in luogo del sempre ostile Bernardo Tanucci. Il 2 marzo 1777 Carlo Vanvitelli “umilia” al nuovo ministro “un altro piano più grande e più distinto del proseguimento del Giardino di Caserta fino al muro che recinge il monte di Briano nel sito della Cascata d’acqua”, piano che, riprendendo il progetto paterno, contempla due sottopassaggi stradali, “due archi a guisa di ponte, uno dei quali è situato nella strada d’Ercole, e l’altro nella strada di Sala”, cioè in corrispondenza rispettivamente del punto in cui si sarebbe dovuto collocare la fontana di Nettuno, e del punto in cui è la fontana di Eolo. “Vi sono ideati ancora tre Canali, uno in piano, e due con gradinate per seguitare il naturale pendio della Collina”<sup>150</sup>. L’interesse, dunque, è definitivamente rivolto al corso d’acqua che dalla cascata scende con salti di quota verso la reggia, corso che già Luigi aveva pensato con “fontane e canali e cadute”. Oltre alle due considerate, di Diana e Atteone e di Venere e Adone, a partire dal 1778 vi furono realizzate la fontana di Eolo, la fontana di Cerere (col medaglione della Trinacria, e ai lati le figure di due fiumi questa volta siciliani, riflesso evidente dei mutamenti politici), e la fontana dei Delfini. Ne fu realizzata anche una sesta, però priva di decorazione, la fontana Margherita, subito prima della via d’acqua. Come osserva Rotili, “alle intenzioni ambiziose ma confuse del programma originario è subentrato [...] quella più limitata ma più viva di rispecchiare nei giardini il carattere che la regione aveva nell’antichità, quando essa era ‘a Diana superstiziosamente consacrata [...]’. Perciò il maestro [ma, alla luce di quanto è ora noto, dobbiamo dire Carlo, a meno che non esista un ulteriore progetto di Luigi che però al momento non conosciamo], mentre nel ricordo preminente della dea, delle cui ninfe popola fontane e spazi verdi, rievoca i miti di Atteone e di Adone, richiama pure Cerere che aveva in quella terra un tempio e insieme celebra Eolo con i Venti e Giunone, ampliando la dedica a Diana ed alla caccia e riuscendo così ad esprimere in maniera aderente e compiuta la prima idea”<sup>151</sup>. La fontana di Eolo, iniziata nel ’78 e mai in tutto compiuta, sulla scorta di un noto passo del primo libro dell’*Eneide* raffigura il dio che, istigato da Giunone, scatena la furia dei venti contro Enea per

<sup>149</sup> Cfr. LICHÁČEV, *op. cit.*, p. 165; ved. anche BUCCARO, *op. cit.*, p. 33.

<sup>150</sup> Cfr. STARACE, *L’architetto dei giardini* cit., p. 211 (appendice documentaria).

<sup>151</sup> ROTILI, *op. cit.*, p. 190.

allontanarlo dall'Italia – come a dire che va tenuto lontano ogni potenziale invasore del Regno? Se di tali personaggi non v'è traccia nelle carte che stiamo considerando, venti a parte, si conserva invece il modello in legno dipinto della struttura architettonica (Caserta, Palazzo reale, Museo dell'Opera, inv. 3885), secondo il Rotili programmato probabilmente nel 1759, ma eseguito, dal Rosz, dopo il 1765: “ha al centro un'edera poligonale, aperta verso il palazzo, i cui bracci laterali accolgono, al di sopra di un portico, rampe simmetriche, superanti il dislivello necessario per scavalcare il sottopassaggio del parco della strada locale (ponte di Sala). Il suo primo piano è occupato da una vasta aiuola [...] confinante con una vasca dal profilo sinuoso. Appare in tutto conforme all'opera eseguita. Senonché, come è avvenuto per gli altri modelli, mancano i gruppi statuari collocati presso le rampe e il grande carro di Giunone, che coronava la cascata”<sup>152</sup>. Questa fontana fu dunque realizzata in aderenza all'idea di Luigi almeno nella sua architettura, ed effettivamente a metà del nastro d'acqua, come nella tavola XIII della *Dichiarazione*.

Il fragoroso dinamismo delle acque che dovevano sgorgare in tanti diversi modi dalle fontane del giardino vanvitelliano, creando così un'atmosfera vibrante, conferma anche sotto questo aspetto la derivazione dai giardini laziali come dalle fontane di Versailles, che, con i getti molteplici, rompevano la silente immobilità dei vasti specchi d'acqua lenôtriani. “Tutte le sudette fontane numerose – nota però a conclusione dei suoi scritti (B, C, E, H) l'architetto, che tiene a evidenziare l'unicità delle fonti da lui ideate, continuamente in funzione a differenza delle altre, attive solo in determinate occasioni e per un tempo limitato –, non già come succede né giardini più rinomati, ne quali sogliono giocare le acque fin tantocché passano li Principi, ò per poche ore del giorno, indi rimangono in secco. All'opposto quà devesi intendere che nella maggior parte potranno fluire tutte le acque principali le 24 ore del giorno per tutto il corso dell'anno senza rimanere in secco, circostanza comendabile che unicamente ne Reali Giardini di Caserta si potrà verificare”. Il riferimento è senza dubbio alle fontane delle residenze principesche di Francia (in più d'una villa laziale, grazie alla pendenza del terreno e all'abbondanza delle acque torrenziali, le acque dovevano fluire ininterrotte). A Saint-Cloud era Sua Altezza Reale, il duca Philippe d'Orléans, fratello di Luigi XIV, a ordinare l'immissione d'acqua nei bacini della cascata, come leggiamo nel *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, del 1665<sup>153</sup>. A Versailles, il cui parco era “anche una sequenza di spettacoli occasionali, da attivare in un ordine fisso seguendo un percorso stabilito”, un'ordinanza del 1672 prescriveva:

Il Re vuole che le fontane vadano sempre nell'ordine seguente quando Sua Maestà arriverà a Versailles; e quando Essa non lo vorrà, lo manderà a dire. Quando Sua Maestà arriverà per la strada dello stagno, il maestro fontaniere avrà cura di mettere l'acqua:

<sup>152</sup> G. FIENGO, *Modello dell'edera con la fontana dei Venti*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia cit.*, p. 307 (scheda 4); cfr. anche ROTILI, *op. cit.*, p. 171 nota 59.

<sup>153</sup> Cfr. DEL PESCO, *op. cit.*, p. 405.

nella Piramide  
 nella Allée d'eau  
 nel Dragone

e prenderà così bene le sue misure che queste fontane raggiungano la loro perfezione quando Sua Maestà sarà nel punto di vista dell'estremità della strada. Da qualunque lato Sua Maestà venga, Essa vuole che le fontane del Cortile, della Terrazza e della Sirena vadano in funzione al suo arrivo... Siccome la fontana del Pavillon non può funzionare se non fermando la Piramide, l'inserviente fontaniere incaricato di queste due fontane baderà di non fermare la Piramide se non quando Sua Maestà sarà entrato nel piccolo viale del Pavillon e non potrà vedere la Piramide, e subito metterà l'acqua nel Pavillon, sicché funzioni prima che Sua Maestà la possa vedere. Quando Sua Maestà non sarà più nel piccolo parco, si fermerà tutto. Quando Sua Maestà sarà sul canale, la fontana di Apollo funzionerà sempre, ma i getti ai piedi dei cavalli saranno fermati finché Sua Maestà non rientri nel piccolo parco. Il Re vuole che tutto quel che è detto per la sua persona sia osservato per le persone di riguardo che andranno nel parco o a cui Sua Maestà avrà ordinato di far vedere le fontane<sup>154</sup>.

Lo spettacolo delle fontane era prerogativa del re e un suo dono, si usava dire infatti "le Roy lui a donné les eaux" per designare l'onore conferito al privilegiato destinatario. Le fontane invece che si offrivano allo sguardo dalle finestre del palazzo erano in funzione "depuis la levée du Roy jusques au soir"<sup>155</sup>. Queste notizie Vanvitelli le avrà forse apprese dall'abate Ferdinando Galiani, "Segretario Regio del Ministro Ambasciadore del Re di Napoli in Parigi", che in ogni caso cita a tale proposito in una sua lettera diretta a Urbano il 30 aprile 1766: "Questo, secondo mi à detto, à ritrovato il Palazzo sorprendente ed il Giardino situato e piantato da farci cose uguali agl'altri che ànno gran nome, tantopiù che le acque in questo sempre scorreranno per le fontane, saranno limpide, chiare e copiose, quandocché in Versaglies sono verdi, puzzano e torbide, né scrono che per poche ore, anche di rado"<sup>156</sup>.

Col parco di Versailles il nostro si confronta anche per le dimensioni. "È grande come quello di Versaglies, secondo la pianta che io tengo et ho misurato", dice il Vanvitelli nel Natale '53<sup>157</sup>; ma, a un ulteriore confronto, il primo gennaio '54 egli dichiara che quello casertano, sia pure di pochi palmi, è maggiore: "Il Giardino di Versaglies è longo incontro al palazzo col Canale e Parco tese numero 1550, che sono palmi romani numero 13150, cioè palmi numero 183 meno di due miglia. Il Giardino di Caserta fino alla cima della Collina, ove è il Casino, è longo due miglia e 340 palmi, fino al fine del parco dietro al Casino circa un 3° miglio bono bono, onde il discorso è breve; ogni volta che siano giuste la pianta che ho nel libercolo a voi noto, e l'altra che mi ha dato il Marchese Fogliani. Per la larghezza del Parco ancora non è destinata, ma si puol fare assai più di quello; la larghezza e la longhezza del *Giardino delle Delizie*, cioè fontane e boschetti, il nostro è di pochi

<sup>154</sup> Cfr. BENEVOLO, *op. cit.*, p. 775.

<sup>155</sup> Cfr. S. TURZIO, *Acque incantate, acque incantatrici: i 'contes de fées' e le 'machines de terre'*, in *La letteratura e i giardini* cit., pp. 267-287, a pp. 280 ss.

<sup>156</sup> Cfr. STRAZZULLO, *Le lettere* cit., III 1249 p. 281.

<sup>157</sup> Cfr. *ibid.*, I 188 p. 291.



palmi maggiore, questo è quanto”<sup>158</sup>. Torna sull’argomento ‘misure’ il 19 luglio: “il mio vialone di mezzo è largo palmi 175 Romani, di modo che se gli alberi che passeranno sopra le spalliere si produrranno fuori della linea dentro il vialone palmi 37½ per parte, rimarranno palmi 100 di voto, e s’è ancora di più rimarerà sempre un larghissimo spazio, di modo che la vista non rimanerà impedita, e diverrà ocialone solo per la gran distanza di due miglia, ma sempre farà un effetto grande e spazioso; in oltre ancora, dove farò le gradinate e li canali di aque fluenti, ivi il vialone si allargarà notabilmente affinché non vi sia angustia, anzi voglio che la stessa magnificenza sia concordata a tutte le parti”<sup>159</sup>. L’accento, come abbiamo già avuto occasione di notare, è posto sulla vastità e ariosità degli spazi, che Vanvitelli vuole decisamente grandiosi.

Così concepito, “l’ampio Giardino, che ai più rinomati non ceda”, avrebbe presentato uno spettacolo nonché originale estremamente vario, suddiviso, com’era, in zone: l’agricola, con l’orto destinato a erbaggi e il pomario; quella “segreta” con le coltivazioni di fiori; la zona dei grandi viali ombreggiati dai filari frondosi dei tigli a fianco degli spazi aperti dei *parterres* arabescati con raffinate *broderies* di volute intrecciate e racemi sinuosi; quelle dei boschetti con gli alberi piantati, secondo il precetto romano, a ‘quinconce’, e dei boschetti a spalliere di carpini con l’*unicum* delle sale nel curioso eclettismo che certo avrebbe sorpreso gli spettatori; quelle, ancora, della peschiera, destinata a occupazioni dilettevoli, dell’*orangerie*, e, fra le due, della rustica grotta rifugio di marmoree divinità silvane che si sarebbe scenograficamente sviluppata nel folto di un bosco di più libera vegetazione. Un susseguirsi di sempre nuove sensazioni si sarebbe offerto al passaggio dalla frescura d’una grotta alle aiuole assolate, dalla luminosità degli spazi fioriti alla penombra di un *bosquet* o di un pergolato. Reminiscenze di un passato mitico, che un sicuro riferimento aveva in quei luoghi, si sarebbero colte nelle statue, previste numerose per popolare in ogni dove il giardino nel ricreato clima dell’Arcadia. Ma anche si sarebbe colta, nel ricco repertorio, non privo peraltro di motivi moraleggianti, l’immagine allegorica del potere dei Borbone sulle due Sicilie. Non aveva detto André Félibien nel 1669 che “il *grand peintre* deve saper celare, per mezzo delle composizioni allegoriche, le virtù dei grandi uomini e i misteri più alti, sotto il velo della favola”?<sup>160</sup> Su tutto l’acqua, l’elemento vitale e unificante, proveniente dal monte attraverso condutture sotterranee per essere catturata dalle fontane, che col gioco fantasioso e incessante dei loro zampilli, avrebbero contrastato la composta e regolare geometria dell’impianto incardinato su un asse centrale, che la prima tavola della *Dichiarazione* assai bene visualizza. Più alti si sarebbero spinti i getti del Sebeto, così da costituire, in simbolico omaggio al Regno, il fulcro dell’intero complesso. Allo scrosciare delle acque nel loro precipitare in cascata o al mormorio del quieto scorrere si sarebbero uniti i “suoni idraulici” provenienti

<sup>158</sup> Cfr. *ibid.*, 191 p. 297.

<sup>159</sup> Cfr. *ibid.*, 230 p. 342.

<sup>160</sup> Cfr. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 302.

dall' "antico Boschetto". Le acque sarebbero state lì nient'altro che per il godimento estetico procurato dagli effetti sonori o dal vario rifrangersi su esse della luce nelle diverse ore del giorno. Non sarebbe mancata, nella varietà delle percezioni sensoriali, la componente della 'meraviglia', grazie all'*imprévu* degli spilli d'acqua sgorganti all'improvviso per innaffiare allegramente gli ignari visitatori. Un muro, e a tratti delle cancellate, si era voluto chiudessero il giardino, a dividere un paesaggio più ampio dal luogo protetto e reinventato per le 'delizie' dell'ozio e i conviti, sede del *loisir* cortigiano, favorito dalla più volte celebrata salubrità dell'aria. Particolarmente apprezzata all'epoca, quest'ultima, se alla *Salubrità dell'aria* e agli effetti corroboranti della vita campestre aveva sentito di dedicare un'ode il Parini (1759). Tanto più che era cosa niente affatto scontata; l'osservazione sull'insalubrità dell'aria a Versailles "ricorre come una vera fissazione nei carteggi" del tempo di Luigi XIV<sup>161</sup>. "I re - scrive nel '78 Bussy-Rabutin a Madame de Sévigné - possono, a forza di denaro, dare alla terra una forma diversa da quella naturale, ma la qualità dell'aria e dell'acqua non sono in loro potere"<sup>162</sup>. Un altro punto in favore di Caserta, dunque, questo del "sito vantaggioso", vantato nella ricordata dedica ai sovrani dal Vanvitelli, che ne ha saputo felicemente sfruttare le potenzialità, in una risolta integrazione tra elementi architettonici e scultorei ed elementi naturali.

Sarebbe stata, questa, tra le ultime rilevanti testimonianze di un particolare modo di intendere il giardino, nell'ordinata e gerarchizzata organizzazione dello spazio naturale, negli aspetti allegorico-celebrativi del potere del programma iconografico, ancora riflesso dello spirito assolutistico della monarchia. Testimonianza di un architetto di ingegno duttile che, mosso da un gusto storicistico, ha rivisitato i modelli italiani - laziali di preferenza, con questi essendo oltre tutto in stretta dimestichezza - offerti dai giardini rinascimentali e barocchi, ma ha anche meditato sugli esempi europei, di Le Nôtre *in primis*, e sulla lezione dei teorici. Nella sintesi tra misura classica e sensibilità barocca, nel cartesiano rigore delle linee che non disdegna la 'bizzarria' dell'ornamentazione scultorea o la dimensione ludica degli scherzi d'acqua di ascendenza tardomanieristica, nell'attenzione alla *varietas* e al curioso, nel gusto, anche, per la narrazione favolistica che, nel marmo, diventa spettacolo teatrale, è la sua peculiarità. Nello stesso parco di lì a poco sarebbe sorta, sulla spinta di rinnovate istanze filosofiche e di nuove prospettive scientifiche in uno stimolante clima di cosmopolitismo, una felicissima interpretazione dell'estetica del *new gardening*, la prima nel Regno. Si tratta del più naturale, o illusoriamente tale, giardino inglese che Maria Carolina, 'illuminata' da sir William Hamilton e per altro verso dall'esperto giardiniere-botanico John Andrew Graefer, fa allestire da Carlo Vanvitelli in un terreno ondulato a oriente del parco, in prossimità della cascata, nel 1786: essenze esotiche, rarità botaniche, rovine, boschetti in alternanza a isolati alberi d'alto fusto, laghetti e ninfee, percorsi mutevoli in luogo dei lunghi tracciati rettilinei e paralleli, in un nuovo modo, anche, di sentire il passeggiare,

<sup>161</sup> Cfr. BENEVOLO, *op. cit.*, p. 776.

<sup>162</sup> Cfr. *ibid.*

compongono un insieme pittoresco di piacevole effetto, entro il quale la fontana perde la sua centralità, e il racconto del mito cede piuttosto il passo a interessi scientifici, manifesti nella pratica dell'attività propria di un orto botanico<sup>163</sup>. Nel nuovo scenario storico-politico e culturale, il giardino così amorevolmente e accuratamente studiato da Luigi è indubbio che agli occhi della regina aveva perso tutto il suo senso.

*Nota presentata dal socio corrispondente CHIARA GARZYA  
nella tornata del 2 dicembre 2009*

<sup>163</sup> Cfr. C. KNIGHT, *Il Giardino Inglese di Caserta. Un'avventura settecentesca*, Napoli 1987 (1° ed. 1986); *Il Giardino Inglese nella Reggia di Caserta. La storia e i documenti, le piante, le fabbriche*, Napoli 1987, mostra a cura di A. GIANFROTTA; *Il Governo dei Giardini* cit.; STARACE, *op. cit.*, pp. 184-202. Il parco non riscosse l'unanime ammirazione. Queste le impressioni che ne riporta Moratín nel 1793, durante il suo *viage a Italia*: "I giardini hanno grande estensione, ma mi sembrarono molto brutti: pareti di olmo, alberi ancora piccoli, strade tracciate in linea retta, senza varietà, senza allegria; tutto monotono, tutto fatto con la cesoia ed il compasso; la mancanza di fontane, di statue ed altri ornamenti aggiungono malinconia e silenzio al sito. La cascata, che sta di fronte al palazzo, è cosa magnifica: potrà avere un miglio di lunghezza, larga, abbondante d'acqua, sulla cui superficie nuotano bei cigni e con al centro pesci di grande dimensione. Le acque scendono dall'alto della montagna, rompendosi tra le rocce artificiali, molto male eseguite, la cui massa globale fa un effetto confuso, pesante e ridicolo. Che differenza tra le cascate dei monti della Svizzera e questa, disegnata prima su carta d'Olanda e realizzata poi a forza di scalpello! Quando l'arte vuol sostituirsi alla natura produce solo stravaganze. La parte di cascata che entra nel giardino è migliore, le acque cadono per certi gradoni spaziosi formando dei bei laghetti, ove si può navigare in piccole barche; è ornata con statue che l'arricchiscono, e l'arte non è impostora" (LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Napoli. Una corte sul mare*, Napoli 1998, p. 32).

## APPENDICE DOCUMENTARIA

Archivio di Stato di Napoli, Maggioromia maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, Archivio amministrativo, Terzo inventario, Dipendenze di Casa Reale, Amministrazione generale dei siti reali, fs. 1380.

[A] Idea delle Fontane per il Real Giardino di Caserta

Fonti di Amore, e Psiche

Nella Sala del nuovo bosco, nella quale vedesi piantato intorno il portico di carpani, nel piano di mezzo adornato di verdura all'Inglese verranno destinate le due Fonti d'Amore, e Psiche. Amore siederà sovra il mondo terraqueo, per simboleggiare, che egli tutto il conduce al suo volere, onde lo signoreggino. Psiche con ali di farfalla poserà sovra una sfera celeste simboleggiando l'amor divino, sovra le umane le cose. Nelle vasche delle due fonti, si porranno dei gruppi d'amorini che scherzano gittando in aria delle acque zampillanti.

Dentro gli archi intorno del portico di verdura, campeggeranno, alternativamente, una fonte sollevata, nella quale sarà un bollore di acqua nella conca, dalla quale versando intorno verrà raccolta dalla vasca bassa a fior di terra disposta, e nell'altro sovra piedistallo corrispondente, ò statua, ò vaso di marmo sarà adornato.

Fonti di Narciso, e della ninfa Eco

Nella sala destinata a queste due fonti, nel mezzo sarà ampio e bizzarro pergolato; analogo alla figura in cui si ritrova il bosco ivi piantato, che deve comprendere dentro sé altra sala più ristretta, ove nel centro vedrassi l'isolata Fonte di Narciso.

Verrà questo pastore rappresentato in un bellissimo giovane, che ritornato dalla caccia co' suoi cani e preda, presso a suoi piedi volendosi riposare, s'incontra a specchiarsi in una fonte tranquilla e limpida, che è la stessa, nella quale Liriope sua madre figlia di Tetide e Nettuno fù trasformata. Onde converrà con la statua di Narciso, aggruppare ancor quella della madre disciolta in fontana.

Le acque zampillanti di questa fonte dovranno destinarsi fuori della conca di acqua tranquilla che fa specchio a Narciso.

Fontana della *ninfa Eco*.

Nella direzione media della fonte descritta, alla muraglia che riguarda la via pubblica, in prospetto, verrà formata scherzosa grotta nella quale in fondo, si vedrà la statua della ninfa Eco, quasi già in sasso trasformata per non essere dal Narciso riamata, onde si disseccò, restandogli soltanto la voce per rispondere alle ultime sillabe delle parole. Verrà rappresentata l'immagine con passione amorosa ed insieme curiosa nell'osservare il suo ingrato Narciso. Frà li sassi della grotta, si vedranno sorgere delle acque, e stillicidii ad imitazione della natura delle sorgenti.

Fontana di *Nettuno e Tetide*

Appiè del parco, nella direzione del viale maggiore di mezzo, non molto distante dalla muraglia si ponerà in alto prospetto Nettuno entro il suo carro tirato da mostri marini, e tritoni, con la sua dolce consorte accanto.

Cotesta fonte dovrà essere compartita in due piani, la superiore, e la inferiore.

S'inalzerà la prima dal suolo del parco palmi 18, ò 20, ed in questa rimarranno situati Nettuno e Tetide. Dal basso a quella altezza si perverrà mediante due ascese carrozzabili, in figura semicircolare, le quali abbracceranno la gran vasca della fonte inferiore. La quale raccoglierà tutte le acque della spaziosa caduta, le quali verranno soministrate dalle molte altre zampillanti intorno del carro di Nettuno, e quindi tutte insieme passeranno nella gran Peschiera Reale, per darle il moto necessario al mantenimento della salubrità dell'aria che al presente gode la Reale Delizia.

Il sollevamento della Fonte di Nettuno dal piano del parco, resta necessario, per lasciare il passaggio alla gran lava che proviene dalla montagna di Caserta in tempo di pioggia, ed anche della via di corrispondenza dalla Vaccaria al Casale di Ercole; ed affinché non si distingua l'interrompimento del gran viale del giardino; nelli due estremi laterali dell'arco, ò sia ponte continuato di una sola lammia, che deve comprenderne tutta la larghezza, vi si formeranno due fontane, ogn'una composta di un fiume ed una nereide, confinate da due colonne di fabrica spirali; sulla cima delle quali sorgerà un bollore ricco di acqua, che anderà discendendo, in giro all'intorno delle colonne, e scaricandosi verso il piedistallo passeranno ambedue le acque, nelle urne del fiume e della nereide, d'onde cadendo nella sottoposta vasca a fior di terra, anderanno ad impinguare le acque della caduta sotto la Fonte di Nettuno.

Si rappresenteranno in queste due fonti, *Alfeo pastore*, e la *ninfa Aretusa* che amandosi a vicenda dalli dei furono trasmigrati in fiume e fonte. L'altra *Selene pastore*, e la *ninfa Argira*, dubitando che la morte dovesse un giorno separarli, suplicarono Venere di renderli indivisi. Pietosa la dea per tanta fedeltà, li trasformò in fiume, e fonte, che frà loro mescolano indivisibilmente le loro acque.

Fonte primaria e maggiore nel Parterre dè fiumi *Ibero*, *Danubio*, e *Sebeto*

Dentro ampio vascone a giacere pittorescamente disposti dovranno esservi due gran colossi, uno rappresenterà l'*Ibero* simboleggiando la Spagna; l'altro il *Danubio* contrasegnando la Germania, verseranno dalle loro urne copiosa acqua dentro larga conchiglia sostenuta da Tritoni e Sirene; nel mezzo della medesima sul nodo prominente siederà inalzato e glorioso il *Sebeto* lieto della confluenza favorevole delli due fiumi, per cui non potendo equiparare le sue limitate acque con quelle abundantissime che riceve nella sua conchiglia, la quale simboleggia il cratere del delizioso Napoli, rivolge in alto la picciola urna indorata dalla quale in contrasegno di giubilo tramanderà un butto di acqua zampillante, che sarà il maggiore e più eccelso di tutti gli altri della Reale Delizia.

Varie scherzi di figure sovra mostri marini natanti adoreranno il resto del gran vascone di cotesta fonte.

Quattro altre fontane diagonalmente accompagneranno questa maggiore delli tre fiumi, *Ibero Danubio* e *Sebeto*, nelle quali verranno rappresentati li quattro fiumi più cospicui dell'Italia.

1.° La Fonte del Fiume *Eridano*, ò sia il *Pò* con la testa di vacca, significando la fecondità che presta alli paesi che bagna colle sue acque. Si potranno quivi introdurre le sorelle di Fetonte, che vanno trasformandosi in pioppi compiangendo il loro fratello cadutovi dalla sommità dei cieli perche incautamente guidò il Carro d'Appollo.

2.° La Fonte *del Tevere*, con la lupa lattante Romolo e Remo, accompagnata da trofei bellici indicativi dell'Impero del Mondo.

3.° La Fonte *dell'Arno* col Leone, e lo Scudo nel quale siavi impresso il Giglio fiorentino sostenuto dal Genio delle Lettere, e belle Arti restituite in Italia dopo i secoli barbari.

4.° La Fonte *del Garigliano*, ò sia *Liri*, con il cornucopia d'abbondanza, accompagnato da qualche tritone e nereide marina, per simboleggiare, l'abbondanza della Campagna Felice, e del mare che ne bagna il lido.

Nelli quattro punti delle intersezazioni delli viali dè boschi nuovi, dovranno essere situate altrettante fontane.

1a Nella prima; quella della *ninfa Siringa* perseguitata dal satiro Pan, che il fiume Ladone padre della ninfa per sottrarla, mentre il satiro giunse ad abbracciarla, la trasformò in cespuglio di canne. Il satiro deluso ne troncò una, della quale formonne l'istrumento, che le diede il nome di Siringa e tennelo sempre appeso al collo per deliziarvisi col suono.

2a Nella seconda; quella della *ninfa Dafne* amatissima da Apollo; mà dalla medesima disprezzato, per colpa d'Amore, che volle vendicarsi di quella deità da cui fù deriso e disprezzato; onde fuggendo la ninfa dal persecutore amante, il fiume Peleo suo padre, per sottrarla la trasformò in alloro; Appollo ne distaccò un ramo del quale volle portar sempre sua fronte incoronata.

3a Nella terza: quella della *ninfa Canatea* che fù trasformata in acqua limpidissima da Giunone, e quella dea godendosi della sua creazione spesso vi s'immergea al bagno per purificarsi; onde le belle donne greche, per acquistare bellezze maggiori, concorrevano a lavarsi in quella chiarissima fonte.

4a Nella quarta: quella della *ninfa Aganippe*, figlia del fiume Permesse, li dei la trasformarono in fonte che consacrarono alle muse dandogli la virtù, che chiunque di quell'acqua bevesse avrebbe acquistato l'estro di poesia.

Nel confine dell'antico boschetto, nello spazio che divide l'uno dall'altro boschetto di teglio posto in quinconce, vi sarà la *Fonte di Diana*.

Si dovrà sollevare una appoggiata al boschetto rustica grotta, aperta da trè lati, compresa la fronte, dentro questa vi sarà Diana in atto di bagnarsi con le sue cacciatrici compagne, le quali procureranno di nasconderla agli occhi di Atteone la di cui ardiva curiosità venne punita da quella dea, trasformandolo in cervo; onde fù lacerato dalli suoi medesimi cani.

Sulla volta della grotta si dovrà situare una fonte alquanto copiosa di bollore d'acqua, dalla quale in varii minuti zampilli sortiranno acque cadenti in forma di pioggia, che socchiuderanno le trè aperture della grotta del bagno di questa dea; e quindi sè giammai la curiosità delli spettatori, recasse noia alla deità, benche in marmo scolpita, potrebbero facilmente essere castigati dalli scherzosi zampilli, che verranno disposti in varii modi, per bagnarli con generosità.

In mezzo ad ogn'uno dei due boschetti di teglio posti in quinconce, si ritrova una sala, la quale sarà adornata con tappeti di verdura, ed ogn'una in variata figura conterrà una fonte diversa.

1a Nella prima; sarà quella *del pastore Endimione*, che non dispiacque alla castissima Diana ritrovandolo a dormire sul monte Ida.

2a Nella seconda; sarà quella *del cacciatore Adone* il quale fù molto favorito da Venere.

Ivi appresso succede il Giardino degl'aranci nel di cui mezzo sarà gran fontana che rappresenterà la nascita di Venere prodotta dalla spuma del mare, quivi unite saranno le trè Grazie, indivisibili compagne Eufrosina, Talia, ed Aglaja. La dea risiederà dentro vaga conchiglia sostenuta da tritoni e sirene marine, ed intorno in varie guise si vedranno dei getti di acque zampillanti.

[B] Fontane delli Reali Giardini di Caserta

Fontana grande del Parterre

Dentro una spaziosa vasca, poco inalzata dalla superficie del terreno, sovra ben ideato scoglio, giaceranno un'all'altro opposto, due gran colossi che rappresenteranno co' loro

rispettivi simboli, l'Ibero, ed il Danubio. Dalle urne verseranno copiosissimo volume di acque dentro larga conchiglia, nel mezzo della quale, quasi in trono risiederà il Sebeto, in compagnia di Sirena, e Tritoni marini, il quale non potendo equiparare l'abbondante confluenza delle acque provenienti dalle due Fiumi Reali, con le proprie troppo limitate, in contrassegno di massima letizia, rivolge in alto l'urna sua indorata dalla quale tramanderà il butto d'acqua zampillante verticale, che sarà il più eccelso, e magnifico di tutte le fonti delle Reali Delizie.

Rimanendo così simboleggiati, la Spagna, e la Germania, che fecondano e danno vigore al pacifico Regno di Napoli, il di cui ameno cratere con la vasta conchiglia, la Real Residenza del Sebeto si esprime.

Nel rimanente della gran vasca, di [dia]metro circa palmi 150, sarà adornata con tritoni, e mostri marini guizzanti, li quali simetricamente quelli dalle buccine, questi dalli forami delle teste, tramanderanno delle acque zampillanti di minore altezza per nobilitare questa fonte primaria.

Intorno questa gran fonte, ne' confini della piazza circondaria, altre quattro fontane l'accompagneranno, nelle quali verranno rappresentati li quattro fiumi più cospicui della nostra bell'Italia.

La prima, sarà la Fonte del fiume Eridano, o sia il Pò con la testa di vacca, e cornucopia alle mani, significa[ndo] la Fecondità, che produce ne quadrupedi in quel genere, e ne frutti d'ogni specie nelli paesi che bagna colle sue acque.

Potrebbero introdurre da un lato le 3 sorelle di Fetonte [richiamo in margine: figlie di Climene e del Sole] che piangono mentre vanno trasformandosi in pioppi, ed in cigno il rè di Liguria amico del medesimo, essendo che l'Eridano lo raccolse in seno, cadendo dalli cieli allorchè incauto ed ardito non seppe guidare il Carro del Sole.

Secondo. Sarà la Fonte del Tevere, che verrà rappresentato barbuto, coronato d'alloro con fisionomia marziale, e torbida, sarà accompagnato dalla lupa che allatta Romolo e Remo; quivi appresso vi saranno delle armi e bellici trofei, per indicare il Genio bellicoso della Nazione che seppe soggiogare il mondo. Vi si potrebbe introdurre da un lato Clelia ed altre romane compagne, che nuotando traversano la Fonte Tiberina significando il valore anche [richiamo in margine: nelle donne della Nazione].

Terzo. Sarà la Fonte dell'Arno coronato di alga palustre, con folta barba al mento, accompagnato dal leone vicino allo scudo, nel quale sarà impresso il Giglio fiorentino; quivi appresso vedrassi il Genio delle Lettere e belle arti, le quali mediante la Toscana furon'al'Italia restituite, dopo i secoli barbarici, che le distrussero.

Quarto. Sarà la Fonte del Garigliano, ò sia Liri, barbuto e coronato di alga, sulla quale si scorgerà il diadema reale, averà il cornucopia ripieno di spighe di grano, uve, e frutta, accompagnato da sirene e tritoni marini, per simboleggiare, il Regno, l'abbondanza della Campagna Felice, e quella del mare Tirreno, che ne bagna il lido.

Nelle intersezioni dei viali del novo giardino altre quattro gran fontane si devono collocare.

Prima. La Fonte della ninfa Siringa perseguitata dal satiro Pan, la quale viene soccorsa dal fiume Ladone suo padre trasformandola in cespuglio di canne nel punto che il satiro l'avea raggiunta; quindi deluso, tronconne una canna, della formò l'istrumento di sette fistule cui diede il nome Siringa, e tendolo sempre al collo appeso vi si deliziava suonando e sospirando l'amata.

Seconda. La Fonte della ninfa Dafne alla quale inutilmente correa appresso Apollo, di cui Amore si vendicò per essere stato da quella deità deriso, allorchè con l'arco uccise il serpente Pitone, che il mondo infestava. Onde fuggendo la bella ninfa dall'innamorato persecutore, il fiume Péleo padre della medesima per sottrarla, la trasformò in alloro; Appollo ne distaccò un ramoscello, del quale volle sempre portar la sua fronte coronata.

Terza. La Fonte, della ninfa Canate, o Canatea; era questa così pura e limpida, che ogn'anno Giunone moglie di Giove, veniva a purificarsi per comparir più bella. Laonde le belle donne greche per acquistar bellezza più rara concorrevano a bagnarsi nella fonte, ad imitazione della dea. La quale oltre le molte virtù avèa quella di ritornarle vergini.

Cotesto soggetto, se verrà scolpito da valente scultore potrà con molta bizzarria manifestare il suo talento.

Quarta. La Fonte della ninfa Aganippe figlia del fiume Permesse; li déi dopo averla trasformata in fonte, la consacrarono alle Muse con la virtù, che chiunque bevesse delle sue acque, acquisterebbe l'estro poetico, perciò intorno di essa vi concorrevano li giovani, letterati, ed anche le donne poetesse.

La rappresentanza di questa fonte è un soggetto in cui lo scultore potrà dimostrare il suo valore nella professione.

Nella direzione del maggior viale di mezzo appiè del parco presso alla muraglia divisoria, farà nobile prospetto la fonte di Nettuno nel suo carro, con la dolce sposa Tetide accanto, tirato da mostri marini, guidati dalli tritoni.

Cotesta fonte verrà rappresentata in due diversi piani, superiore, ed inferiore; nella superiore si dovrà situare, tutto ciò che al Nettuno è coerente, che dal piano del parco s'inalzerà circa a 20 palmi. Si perverrà in quella altezza mediante due ascese carrozzabili, una a destra, a sinistra l'altra, di figura semicircolare, le quali abbracceranno tutta la gran vasca inferiore. Intorno al carro di Nettuno dovranno essere quattro alti butti d'acqua zampillante verticalmente, con altri getti dalle buccine dei tritoni, e da quelle che sortiranno dal carro, e sotto il carro medesimo, quali copiose acque superiori nella vasca unite, tutte assieme formeranno una caduta distesa, e magnifica le quali verranno raccolte dentro la fonte inferiore, d'onde tutte passeranno a fluire nella Gran Peschiera per darle il moto necessario alla salubrità dell'aria.

Il sollevamento della Fonte di Nettuno dal piano del parco, oltre il magnifico prospetto che produrrà; egli è necessario per lasciare il passaggio della gran lava in tempo di pioggia, che viene dalli monti di Caserta, come ancor per il passaggio della via, dalla Vaccaria del Rè al Casale di Ercole. Mà affinche resti nascosto, cotesto interrompimento del gran viale primario del giardino, si farà un ponte o sia arco e lammia, tanto lunga per quanto comprenda la larghezza del viale istesso; e perche appieno rimanga cancellata all'occhio la sudetta divisione, nelli due estremi della lamia a destra e sinistra, verranno formate due fontane ogn'una ristretta da due colonne alte fabricate di figura spirale, che nella cima d'ogn'una sorgerà un bollore di acqua abbondante la quale anderà discendendo in giro intorno, e quindi verso il piedistallo darà l'acqua alle urne de' fiumi e fonti, che raccolte dalla vasca bassa, anderà ad impinguare la gran caduta sotto il Nettuno nel vascone inferiore alla pari del suolo del parco.

Le due sudette fontane verranno rappresentate, ogn'una, con due statue a giacere, d'un pastore e d'una ninfa trasformate in fiume, e fonte, e dalle loro urne verseranno, l'acqua che discenderà da ogni colonna spirale.

Nella prima, sarà, quella di Alfeo pastore, e della ninfa Aretusa, i quali amandosi a vicenda li dei trasformarono il primo in fiume, la seconda in fonte mescolando tutt'ora le loro acque insieme.

Nella seconda si rappresenterà Seleno pastore ed Argira sua moglie, li quali teneramente si amavano; onde temendo di perdersi l'un l'altra per cagione della morte, pregarono Venere ad avere pietà di loro; la dea mossa a compassione da tanta insolita fedeltà li trasformò, uno in fiume, l'altra in fonte, che uniscano per sempre le loro acque insieme.

Dalla parte destra del novo bosco, ove già si vede piantato il portico di carpani, che racchiude largo spazio; quivi dovrà essere adornato un vago parterre all'Inglese, che nelli due estremi conterrà due fonti, una di Amore, di Psiche l'altra.



Il simulacro di Amore con faretra ed arco sederà sovra il globo terracqueo di metallo dorato, donde sortiranno numerosi piccoli zampilli di acque intorno in adornamento della fonte, la posizione d'Amore dimostra, che egli tutto tiene suppeditato, tutto conduce, governa, e signoreggia il mondo.

Nell'altra fonte destinata a Psiche, questa si rappresenterà con le ali di farfalla e sedente sovra la sfera celeste, anche di metallo, dalla quale, come nel globo d'Amore, sortiranno delli zampilli di acque, e simboleggerà l'amor di virtù e divino sovra le umane cose.

Nelle vasche delle predette due fonti si vedranno dei gruppi d'amorini che scherzano in varie guise gittando all'aere delle acque zampillanti.

Dentro le molte aperture degl'archi del portico suddetto di verdura, campeggeranno alternativamente, in una un bollore di acqua dentro la conca di marmo, sostenuta da una najade, dalla quale versando l'acqua intorno, verrà raccolta dalla vasca sottoposta, e nell'altra apertura appresso, ò la statua sovra piedistallo corrispondente, ovvero un nobil vaso di marmo con scoltura intorno.

La sala appresso questa, verrà destinata alle Fonti di Narciso, e della Ninfa Eco.

In mezzo allo spazio della predetta sala, vi sarà ampio e bizzarro pergolato, analogo alla figura della sala già piantata con spalliere di carpani, restringerà questo una specie di cortile, aperto dai quattro lati; nel di cui mezzo vedrassi l'isolata Fontana di Narciso.

Quivi il pastore sarà rappresentato in bellissimo giovane, che ritornato dalla caccia portando seco li cani e le prede, volendosi riposare incontra una fonte di acqua limpidissima e tranquilla, che era quella stessa nella quale Liriope sua madre figlia di Tetide, e Nettuno fù trasformata; quivi con troppo diletto specchiandosi, disprezzando tutte le ninfe che ne bramavano corrispondenza, s'innamorò di sé stesso; onde languente di inutile amore disseccandosi, fù dalli dèi trasformato in fiore del suo nome; ciò per tanto nel formare la scoltura del Narciso, non si deve trascurare l'immagine appresso di Liriope madre, che lo ebbe da Cefiso suo marito.

Il gruppo di scoltura delle immagini e suoi simboli sarà situato in una parte della fonte limpida e tranquilla, che farà specchio, non solo al Narciso stesso, mà anche agl'osservatori, che vedranno riflettere dentro la fonte il pastore.

Convorrà usar tutta l'arte per riserbare tranquilla la porzione sudetta della fonte, la quale un poco più inalzata sarà dal rimanente della vasca a quella circondaria, ed in questa si adatteranno delle acque zampillanti, che ricadendo, non averanno alcun commercio, con l'acqua tranquilla; mà soltanto adoreranno producendo il moto conveniente alla più bassa.

Fuori intorno la fonte si potranno apprestare dei sottili zampilli giocosi, per bagnare li spettatori.

Nella direzione media della descritta fonte, verso la muraglia di confine, che da quella parte vicina circonda il Giardino Reale, in prospetto si dovrà formare pittoresca scherzosa grotta, nel fondo della quale si vedrà la statua della Ninfa Eco, quasi già in sasso trasformata per non essere corrisposta dall'ingrato Narciso; onde tanto si disseccò che soltanto la voce gli restò per rispondere alle ultime sillabe delle parole.

L'immagine di questa ninfa si dovrà esprimere emaceata di passione amorosa, ed insieme piena di curiosità nell'osservare l'ingrato Narciso, che solo cura a specchiarsi nella fonte.

Frà li sassi di questa grotta si vedranno scorrere le acque e stillicidi ad imitazione della natura delle sorgenti [a questo punto un asterisco rimanda al margine di una pagina successiva, all'altezza di "corrispondente alla grandiosità del Real Giardino", dove si dice: Per quanto comprende lo spazio del giardino frà questa Sala di Narciso, la Fonte di Nettuno, fin'alla Gran Peschiera].

Lateralmente a destra e sinistra parte del gran parterre, nella direzione dei due vialoni di teglio, che lo circoscrivono, verso la metà, rimangono due fontane situate.

Nella prima, si rappresenterà la ninfa Europa figlia d'Agénore rè di Fenicia, e sorella

di Cadmo, di questa bella principessa se ne invaghì Giove, il quale si trasformò in torello e la rapì, trasportandola dalla Fenicia sul dorso per il mare, in questi nostri lidi all'i quali gli diede il suo nome chiamandoli Europa.

La vasca nella quale sembrerà guizzare Giove in toro, sarà adornata con ricchi zampilli di acque, e di amorini, sopra qualche delfino schersando.

Nella seconda, dall'opposta parte del parterre, si rappresenterà la ninfa Elle, la quale fuggendo col fratello Frisio dalla persecuzione di Creteo rè di Colco, in virtù della calunnia di Democide sua moglie, cavalcando il montone mandatogli dalli dei per sottrarli, nel passare il Bosforo di Calcide, la ninfa, spaventata dalle onde del mare vi cadde dentro affogandosi, e diede il nome all'Elesponto, oggi distretto delle Dardanelle, ò sia di Costantinopoli [richiamo in margine: Frisio dopo il pericoloso passaggio sacrificò il montone a Giove che pose frà i segni celesti, ne prese il tosone che era d'oro, e lo appese ad'un'arbore del bosco consagrato a Marte, dandolo a custodire al dragone che divorava chiunque ne procurava la conquista. Giasone finalmente co' suoi compagni Argonauti, mediante il magico soccorso di Medea potette acquistare il tosone ed uccidere il micidiale dragone].

Pressocche al Real Palazzo appiè del Gran Parterre, vi saranno altre due fonti.

La prima sarà della ninfa Melanto rapita da Nettuno trasformato in delfino, per condursela nel mare sul dorso, a suoi piaceri.

La seconda, della ninfa Iuventa, che avea la virtù di ringiovenire chiunque potea giungere a bere di quelle acque preziose alla vita umana.

In vece di queste due fonti, si potrebbe formare diversa allegorica rappresentanza cioè, in una quella di Pallade con tutti li suoi simboli; e l'altra quella di Ercole, intorno di cui in varii modi fossero rappresentate le di lui gloriose fatiche.

Nel Giardino dè Frutti vi sarà la Fonte di Pomona la quale nel mezzo della medema sarà situata la statua, con i simboli che le convengono.

Nell'orto quivi appresso verrà rappresentato il dio Vertunno marito di Pomona.

Appresso del Real Palazzo, lateralmente, verso l'oriente e verso ponente, due Giardini di Fiori vengono distribuiti, nel mezzo de quali vi saranno, le due fonti principali, una a Zeffiro dedicata l'altra a Flora.

Appiè dell'vecchio boschetto, nell'unione colli boschi di teglio situati in quinconce vi sarà la Fonte di Diana.

Verrà questa rappresentata, in una grotta nel prospetto appoggiata all'antico boschetto, aperta da tre lati; in essa vi sarà Diana cacciatrice, che si bagna colle sue ninfe compagne, le quali procurano in varii modi nasconderla agl'occhi di Atteone figlio d'Aristea, allora dalla dea trasformato in cervo, in castigo della ardita sua curiosità, per cui li proprii suoi cani lo divorarono, in appresso.

Sulla medesima grotta, vi sarà una vasca, che comprenderà, l'ambito della sottoposta al bagno, di Diana; nel mezzo sortirà un bollore di acqua abbondante, la quale intorno la vasca si scaricherà, mediante spessi zampilli minuti, verticali in forma di pioggia, che succhiuderanno modestamente le tre aperture della Grotta del Bagno sudetto di Diana, e vergini compagne. Pur tuttavia, sè giammai l'attenta curiosità dei spettatori divenisse molesta alla verginità della dea, benche in marmo effigiata, facilmente potrebbe rimaner castigata dalli molti giocosi zampilli quivi disposti; onde in varii modi potranno rimanere magnificamente bagnati.

Dalli due lati della fonte sudetta, disposti sono due vaghi boschetti di teglio piantati in quinconce, per passeggiare all'ombra in qualunque ora del giorno. E nel mezzo in faccia alla grotta medesima evvi largo spazioso viale, corrispondente in veduta alla Fontana di Venere, che riman situata nel mezzo del Giardino degl'Agrumi, detto l'Orangeria.

Nel centro d'ogni uno dè predetti due boschetti in quinconce, nelle larghi o sian sale

gia esistenti; vi saranno corispettivamente due fontane coerenti alle due deità di Diana, e Venere. Una sarà quella di Endimeone pastore amato già da Giunone, con la quale fù sorpreso, ed in appresso non dispiaque alla castissima Diana, che per non far torto alla sua pudicizia di giorno, ogni notte sul monte della Caria andava seco a conversare, e ne ottenne li frutti. L'altra fontana sarà quella di Adone cacciatore figlio di Mirra, amatissimo da Venere, che ritrovatolo ucciso da un cignale, amaramente lo pianse; onde pietosa Proserpina, promise a Venere restituirlo in vita purché ella potesse possederlo sei mesi dell'anno; mà quando Venere l'ottenne al suo turno, non volea restituirlo più; onde vennero in contesa le due rivali, di modocche Giove per accomodare il litigio, comandò, che Adone rimanesse libero quattro mesi dell'anno, altri quattro mesi servisse Venere, e quattro li conversasse con Proserpina.

Nel Giardino degl'agrumi sarà situata la Fontana di Venere, nata dalla spuma del mare, risiederà dentro una conchiglia marina, accompagnata dalle tre Grazie Eufrosina, Talia, ed Aglaja, questa conca verrà sostenuta da tritoni, e sirene, li quali le porgeranno le perle, coralli, ed altre ricchezze del mare per adornarsi, e comparir più bella, quivi appresso sarà il Piacere, ed il Riso, che gli porgono fiori per lo stesso ogetto; intorno sparsi nella gran vasca, si vedranno guizzare delfini, ed altri pesci, portando sul dorso degl'amorini, altri delle najadi, ed altri ancora scherzare cò tritoni, per festeggiare il nascimento della dea; con che unito a quest'ornamento, le regolate acque zampillanti, ne formeranno la più grata e magnifica comparsa, corrispondente alla grandiosità del Real Giardino [in margine è l'asterisco di cui sopra, con l'aggiunta: Per quanto comprende lo spazio del Giardino fra questa Sala di Narciso e la Fonte di Nettuno, fin'alla Gran Peschiera].

Altri quattro nuovi boschetti, tagliati con spalliere di carpani, in diverse figure, esistono dopo il gran Parterre. Per procurare varietà ed insieme vago compiacimento nel passeggiare le delizie: ogn'uno di questi sarà adornato con statue e fonti, in quattro diverse maniere, cioè, uno alla francese, introducendo le ricercate minuzie consuete; il secondo alla orientale, con le pagodi mostruose ed altro corrispondente allo stile. Il terzo alla egizzia introducendo obelischi, canopi, Anubi, Osiri, co' capelli calamistrati, Sfingi ed altro. Il quarto alla romana, con trofei, colonne rostrate, eroi, leoni ed idoli primarii, come Giove, Giunone, Minerva, Appollo, Marte.

Nel confine del Giardino, verso il Casale di Ercole sopra l'antico boschetto, si è stabilita la gran Peschiera ripiena di pesci con una isola nel mezzo, nella quale dovrebbe essere edificata una sala e quattro gabinetti, per il Reale divertimento, ed in questa gran Peschiera si dovrà far passare la maggior parte del volume delle acque per ponerle in moto, secondo esige la salubrità dell'aria di questo Real Sito.

Dentro l'antico Boschetto quivi confinante sarà disposta la Fontana delle Muse ed Appollo col Caval Pegaseo presso di cui nasce la mirabil Fonte Elicona, qui sarà la camera degl'istrumenti idraulici, e nel sito antico chiamato la Bernastadt, altri istrumenti idraulici si potranno stabilire con delle fontane di vaga e bizzarra struttura, ove saranno introdotti Anfione, Orfeo, Zeto, ed altri inventori della musica.

Tutte le sudette fontane numerose, non già come si vede ne giardini più rinomati, ne quali sogliono giocare le acque fin tanto che passano i Principi, ò per poche ore del giorno, indi rimangono in secco; quà all'opposto devesi intendere, che potranno fluire tutte le acque principali nelle 24 ore, e per tutto il corso dell'anno senza giammai rimanere in secco, esse fontane. Circostanza comandabile, che unicamente né Reali Giardini di Caserta si potrà verificare.

Monte Briano.

Sulla cima di questo colle vi deve essere il Casino del riposo di caccia, con i comodi corrispondenti per fare un pranzo, ò colazione, e deliziare della più amena veduta della

Campagna Felice, del Palazzo, e Giardini Reali [in margine: sottoposti]. Ancorche sia questo luogo più alto dal piano del Real Palazzo circa palmi 800 e dal punto ove giunge l'acqua del acquedotto oltre palmi 200, non'ostante, potrà avere acqua perenne da quella che sorge nelli monti Tifata vicino l'antica Caserta.

Dalla rispettiva posizione del sudetto Casino alla direzione verso il Palazzo Reale in distanza di due miglia, viene stabilito il largo vialone, nel quale discendendo più delli detti palmi 200 incomincia la gran caduta di gradinate replicate, fin all'altezza discendendo di palmi 300, d'onde poi il gran volume delle sudette acque /provenienti dall'acquedotto carolino disteso per monti e difficultosi trafori fin alle sorgenti in miglia pressocche 17/ quivi ne tubi si nascondano, per rivederle dopoi zampillare nelle numerose fontane delle Reali Delizie dentro il parco con l'avvertenza però; che non rimarrà senza fontane e canali e cadute lo spazio lungo che rimane intermedio, frà il termine della caduta della gradinata, ed il palazzo, mentre una porzione di acqua sarà riserbata a quest'effetto, onde le acque insieme tutte si uniranno alla caduta sotto la Fonte di Nettuno, per passare alla Gran Peschiera, e le altre del parco che non si potranno scaricare l'una nell'altra, s'immergeranno nel sotterraneo acquedotto chiamato lo scaricatore di già costruito, d'onde verranno condotte tutt'assieme alli mulini di S. Benedetto e quindi la città prende le acque le quali immette nel Canale detto di Carmignano.

#### Diverse notizie delle deità del mare

L'Oceano, e Tetide <sup>1</sup> ebbero figlie molte ninfe

Acasta, Adrasta, *nutrice di Giove* <sup>2</sup>

Amfiroe, Anfitrite, *moglie di Nettuno*

Primnae, Climene, *amata da Appollo*

/dalle quali nacquero Fetonte, Lampezia, Fetusa, Lampedusa. <sup>3</sup>

Clizia, Daira, Galaxavade, Dionéa, Doride, Hipponide, Eratea, Eurinome, Idia, Iainira, Ociroe, Liriope, Metide, Filliride, Perseide, Plexaura, Persa, Polidora, Rodia, Telesto, Talia, Toe, Xanto, Zeucxo. <sup>4</sup>

[a margine:] Proteo figlio dell'Oceano, conosceva l'avvenire, e poteasi cambiare in tutte le forme. <sup>5</sup>

Neréo sposò Doride sorella, ebbero 50 ninfe chiamate Nereidi

da questi nacquero le *Nereidi* ninfe del mare

figlie di Giove le *Najadi* ninfe dei fiumi, fonti, e rivi.

*Le Driadi*, ninfe dei boschi

*Amadriadi* ninfe di un'solo arbore.

*Nappee* <sup>6</sup> ninfe de prati, e boschetti, piccoli,

*Oreadi* ninfe delle montagne

*Varii nomi delle Nereidi* o *Najadi*

Pronoe, Proto, Attea, Protomedea, Anfinome, Evarnea, Esione, Glauca, Sao, Ippotea, Nessea, Panopea, Tiro. <sup>7</sup>

*Sirene* Aglaope, Aglaofene, Leucosia, Ligea, Partenope, Pentasilea, Pisonoe, Trelxiope. <sup>8</sup>

*Tritoni* figli di Nettuno ed Anfitrite

servono di trombe al Nettuno mediante le buccine che suonano, devono essere mezzi uomini, e metà pesci.

*Cavalli* di Nettuno *Hippocampi* marini, Scifo. <sup>9</sup>

*Cavalli* del Sole, Pirois, Eous, Lampos, ... <sup>10</sup>

3 *Cavalli* di Plutone, Abasteros, Metheo, Nonios. <sup>11</sup>

3 *furie* Aletto, Megera, Tisifone,

3 *Parche* Cloto, Lachesis, Atropos, <sup>12</sup>

7 *Pleiadi* figlie di Plejona ed Atlante

Asterope [Sterope], Maja, Alcione, Celeno, Elettra, Merope, Taigete;

3 *Esperidi* ninfe, Aretusa, Egleja, Espertusa.<sup>13</sup>

5 *Fiumi* Infernali

Acheronte, Stige, Lete, *chi lo passa acquista oblivione*<sup>14</sup> Cocito, Flegetonte.

3 *Gorgone* figlie di Forco deità marina, e di Ceta

Medusa, Euriale, Stenoide;<sup>15</sup>

*Ciclopi* Bronte, Sterope, e Piramone.<sup>16</sup>

*Centauri* Chirone *maestro d'Acchille*

Cillaro, Nesso, Eurito, Mermeros, Monicos, Polus, Ionio.<sup>17</sup>

Regine delle *Amazoni* Antiope, Ippotea, Menalippe, Menippe, Mirto, Orizia, *che fù rapita da Borea* altra *Orizia* valorosa Polidora, Tamiri,<sup>18</sup>

3 *Grazie* Aglaja, Eufrosina, Talia.<sup>19</sup>

9 *Muse* figlie di Giove, e di Mnemosina ninfa.

Clio, Melpomene, Talia, Euterpe, Tersicore, Erato, Calliope, Urania, e Polinnia.<sup>20</sup>

*Erostrate* diede fuoco al Tempio di Diana per rendersi singolare in rinomanza nel mondo.<sup>21</sup>

3 *dée sopra le ore*, figlie di Giove.

Eunomia, Dicea, ed Irene;<sup>22</sup>

Li quattro Venti

1 Borea - Sententrione 2 Euro - Oriente 3 Noto - mezzo giorno 4 Zeffiro - occidente  
[in margine: Li altri Venti erano Corus,<sup>23</sup> Circius,<sup>24</sup> Favonius,<sup>25</sup> Africus,<sup>26</sup> Aquilon,<sup>27</sup> Vulturene<sup>28</sup> et Subsolanus<sup>29</sup> ortus Levante favonius. Zefirus Pon.te Septentrio Tram.na noto. mezzo giorno]

*Boréa*, rapì Orizia regina delle *Amazoni*<sup>30</sup>

*Plutone*, rapì Proserpina<sup>31</sup>

*Giove*, rapì Europa cambiato in toro<sup>32</sup>

*Romani*, rapirono le Sabine<sup>33</sup>

*Alessandro*, rapì Elena<sup>34</sup>

*Aurora*, rapì Céfalo, ma ne fù rifiutata perche amava Procri sua moglie<sup>35</sup>

*Melanto*, rapita da Nettuno in figura di delfino<sup>36</sup>

Per rappresentare nelle fontane

Faloide [Falòe] ninfa figlia del fiume *Liri* essendo promessa a chi la liberasse dal mostro alato Eleantide [Elato] per ottenerla l'uccise, mà mentre sposarla volea venne a morte; tanto ne pianse la ninfa, che li dei la cambiarono in fontana, le di cui acque si mescolano con quelle del padre, fiume, *Liri oggi il Garigliano*

Castalia ninfa amata da Appollo che la trasformò in fontana della quale acqua bevendosi viene promosso l'*Estro Poetico*, e fù consagrada alle Muse.<sup>37</sup>

Ciana ninfa siciliana fù trasformata in fonte perche volea impedire che Proserpina non fosse stata rapita da Plutone.<sup>38</sup>

Pirene pianse tanto il suo figlio *Cenchreo* che per accidente fù ucciso con un dardo da Diana, credendo uccidere una belva, che per pietà fu trasformata in fontana che porta il di lei nome nella Grecia.<sup>39</sup>

Egeria ninfa di singolar bellezza, che Diana trasformò in fonte. Le dame romane gli sacrificavano per ottenere li parti felici.<sup>40</sup>

*Driadi* presiedono ne boschi

*Najadi* figlie di Giove, presiedono alli fiumi e fonti

*Nereidi* ninfe del mare.

Galatèa, fù amata da Polifemo, ma amava Aaci, onde per gelosia da Polifemo fù ucciso, e divenne un fiume di quel nome. <sup>41</sup>

Ippocrene fontana del Pegaseo fù consagrada a Appollo. <sup>42</sup>

Iria ninfa d'Arcadia, pianse la morte del suo figlio, che morì per non aver potuto ottenere un toro, che ella si precipitò da un monte, e li dei la trasformarono in lago che porta il suo nome. <sup>43</sup>

Driadi ninfe de boschi e delle fonti, erano sette figlie di Atlante e di Driade. Ebbero parte all'educazione di Bacco, furon'messe da Giove frà gli Pianeti; aveano nome Ambrosia, Eudossa, Pasitoe, Coronide, Polisse, Filete, e Tichea. <sup>44</sup>

Giventa ninfa che Giove cambiò in fonte, le acque della quale avea virtù di ringiovenire, chiunque vi si bagnava dentro <sup>45</sup>

Iuturna figlia di Danao che Giove trasformò in fontana. <sup>46</sup>

Naede [Neda] ninfa del monte Ida ebbe per marito Casside Rè di Frigia, fù trasformata in fontana, e diede il suo nome alle naiadi e ninfe delle fonti. <sup>47</sup>

Deità Olimpiche n° 12 Giove, Marte, Nettuno, Plutone, Vulcano, Appollo, Giunone, Vesta, Minerva, Cerere, Diana, e Venere. <sup>48</sup>

Ercina, ninfa compagna di Proserpina, si rappresenta con un'oca alle mani, à dato il nome ad un fiume. T. Livio. <sup>49</sup>

Faside Principe della Colcide che Tetide non potendolo acquistare a suoi amori, fù cambiato in fiume, che si getta nel mare nero senza mescolare le sue acque. <sup>50</sup>

Plejadi, ninfe figlie di Plejoneide, e d'Atalante furono trasformate in stelle, e poste nella Costellazione del Toro, uno dei segni del Zodiaco. Erano 7. Alcionea, Celenieda, Elettra, Maja, Asterope, Merope, e Taigète. <sup>51</sup>

*Potamidi* [Potameide]. Ninfe dei fiumi, e rivi.

Scamandro figlio di Giove, e di Doride, fù trasformato in fiume per diventare immortale. Giove per favorirlo gli diede il dritto di dare festa a tutte le giovani vergini, allorchè si portavano a marito; mentre quando il matrimonio era concluso, il giorno precedente alle nozze, andavano a lavarsi in detto fiume, ed' allora Scamandro usciva frà le sue alge e canne, le prendeva per le mani, e le conducea nel suo palazzo. <sup>52</sup>

*Sifnidi* ninfe di una fontana

Croco, pastore giovane, amante di Smilace, tanto teneramente si amavano, e con tanta innocenza, che li dei godendo, li cambiarono uno in fiume, l'altra in fontana. <sup>53</sup>

Telfussina ninfa figlia del fiume Ladone diede il nome ad una fonte, che avea le acque freddissime, delle quali avendone beuto Tiresia, ne morì. <sup>54</sup>

Tetide figlia del Cielo, e della Terra moglie dell'Oceano dalla quale ne nacquero un gran numero di ninfe chiamate le Oceanditi. Questa non è la stessa Tetide figlia di Nereo. <sup>55</sup>

Acadina, fontana in Sicilia. Dedicata ad una deità di Sicilia, avea la proprietà di distinguere la sincerità dei giuramenti si scriveva sopra una tavoletta la cosa giurata, se galleggiava, era verità, se affondava, era spergiurio. <sup>56</sup>

Aminome, figlia di Danao uccise Encelado per obedire al padre, si rititò ne boschi, fù perseguitata da un satiro, implorò Nettuno e fù cambiata in fontana. <sup>57</sup>

Anapide, fiume col quale si uniscono le acque della ninfa Ciana trasformata in fontana <sup>58</sup>

Apona = fontana vicino Padoa che à la virtù d'indovinare. Svet. Claudiano <sup>59</sup>

Asopo, figlio dell'oceano e Tetide, da Giove fù trasformato in fiume. <sup>60</sup>

Bibli ninfa figlia di Milete e Ciana ninfa non avendo potuto ridurre il suo fratello Caune ad amarla, tanto ne pianse che fù trasformata in fonte. <sup>61</sup>

Enipeco, pastore si trasformò in fiume, perseguitando la ninfa Tjro, la quale si bagnò in detto fiume, e ne fù sorpresa dalli quali nacquero Peliade, e Neleo. <sup>62</sup>

Marica ninfa che diè il nome alla palude vicino Minturno, ove era un tempio di Venere. Ebbe il rè Fauno per marito.<sup>63</sup>

<sup>1</sup> s'intende Teti; Tetide, una delle Nereidi, è invece sposa di Peleo; <sup>2</sup> Adrastea o Adrasteia, ninfa, figlia del re di Creta Melisso e sorella di Melissa, insieme alla quale allevò il piccolo Zeus, secondo una versione del mito, facendolo allattare dalla capra Amaltea; <sup>3</sup> non Lampedusa ma Febe o Egle; <sup>4</sup> da Esiodo nella *Teogonia* Acaste, Anfiro, Primno, Climene, Clitie, Galaxaure, Dione, Doride, Eurinome, Iduia, Ianira, Ociroe, Metide, Perseis, Plexaure, Polidore, Rodeia, Telesto, Toe, Xante, Zeuxo, sono annoverate fra le Oceanine, figlie di Oceano e Teti (vv. 346-366), Anfitrite, Ipponoe, Erato, Talia fra le Nereidi, figlie di Nereo e Doride (vv. 240-264); su Daira, una delle figlie di Oceano, qualche cenno si legge nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e nell'*Alessandra* di Licofrone; Liriope, ninfa delle fonti, secondo una tradizione fu tramutata nella fonte in cui Narciso, suo figlio, specchiandosi, si innamorò della propria immagine; Filliride, propriamente Filira, ninfa figlia di Oceano, è madre del centauro Chirone; altra figlia di Oceano è Persa, sposa del Sole, Elio; <sup>5</sup> nome di un "vecchio del mare" dalle virtù profetiche, descritto come un suddito di Poseidone, di origine ignota. Nell'*Odissea* (4.365 ss.) si narra che Proteo a mezzogiorno si levava dal mare e si sdraiava a dormire all'ombra delle rocce; chi desiderava sapere da lui il proprio futuro, ricorrendo alle sue facoltà di veggente veritiero, doveva accostarglisi a quell'ora e coglierlo nel sonno ricorrendo anche alla forza per trattenerlo, poiché egli aveva la facoltà di trasformarsi per tentare di sfuggire al compito talora ingrato di prevedere il futuro, e poteva assumere le sembianze di tutti gli animali della terra, dell'acqua e del fuoco. Cfr. A. FERRARI, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino 1999, p. 594; nell'imposta della volta della "Stanza della Primavera" di palazzo Farnese a Caprarola è raffigurato "Proteo figlio di Oceano e Teti alla custodia de' Mostri marini, e terrestri, in forma de' quali si trasmutava per non dare i Vaticinj, de' quali importunamente veniva ricercato. Questi per la varietà di sue figure, è simbolo della Primavera ricca di varj fiori, e colori di diversissima specie" (SEBASTIANI, *op. cit.*, p. 22); <sup>6</sup> Napee, ninfe che abitavano soprattutto le valli e gli anfratti fra le rupi; <sup>7</sup> Pronoe, Proto, Actea, Protomedea, Evarne, Eione, Glauce, Sao, Ippotoe, Nesea, Panope, Cimo sono citate da Esiodo fra le Nereidi nella *Teogonia* (vv. 243-261). Anfinome figura come Nereide nell'*Iliade* 18.44, e nelle *Favole* di Igino (*praef.* 8.10.14-21); <sup>8</sup> il nome e il numero delle mitiche creature marine dalla voce ammaliatrici variano nelle fonti: sono ricordate in numero di due, Aglaofeme e Telxiepia, ma anche in numero di tre, Pisinoo, Aglaope e Telxiepia, o Partenope, Ligea e Leucosia. Pentesilea è una regina delle Amazzoni; <sup>9</sup> Scifio è ricordato in fonti minori come il primo cavallo generato da Poseidone e dalla Terra (FERRARI, *op. cit.*, p. 627); <sup>10</sup> Piroo, lat. *Pyrois*, è il nome di uno dei quattro cavalli aggiogati alla quadriga di Elio, il Sole; Eons è Eòo, *Eous* in Ovidio (*Met.* 2.153), che lo cita come alato cavallo del Sole con *Pyrois*, *Aethon* e *Phlegon*; Lampo è invece uno dei cavalli di Ettore, e anche uno dei due cavalli che traina il carro di Eos, la dea dell'aurora; <sup>11</sup> Abaste, Meteo e Nonio sono cavalli neri del dio degli inferi Plutone; <sup>12</sup> citate da Esiodo (*Teog.* 218, 905); <sup>13</sup> menzionano le Pleiadi (ved. *infra*, nota 51) fra altro le *Opere* di Esiodo, le *Favole* e gli *Astronomica* di Igino, i *Fenomeni* di Arato, i *Fasti* di Ovidio; quanto alle Esperidi, alcune fonti ne ricordano tre, Egle, Aretusa, Esperia, altre quattro, Egle, Cirtea, Estia e Aretusa, altre ancora sette; per Esiodo (*Teog.* 215) sono generate dalla Notte; cfr. FERRARI, *op. cit.*, pp. 301, 573; <sup>14</sup> si riteneva che le anime dei defunti bevendo dal Lete avrebbero ottenuto l'oblio del passato; <sup>15</sup> Steno, Euriale e Medusa, figlie di Forco e di Ceto, figli entrambi della Terra e del Mare (Ponto e Gea); <sup>16</sup> sono variamente descritti dalle fonti, le più antiche delle quali sono rappresentate da Omero (*Odissea*) e da Esiodo. Secondo quest'ultimo, i Ciclopi erano Titani, figli di Urano e di Gea, in numero di tre, chiamati Arge, Sterope e Bronte (*Teog.* 139-146); un'altra tradizione ricorda i Ciclopi come assistenti di Efesto; appaiono più numerosi, e vi è ricordato anche Piracmone (Callimaco *Inno ad Artemide* 46 ss.); <sup>17</sup> Chirone educò Esculapio e Achille sul monte Pèlio in Tessaglia; è più volte citato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (2. 630, 633-38, 649-54, 664, 676; 6.126; 7.352); vi figurano anche Cillaro (12.393-428), Nesso (9.101-58; 12. 308 s.), Eurito (12.219-40), Mermero (12.304 s.), Monico (12.498-512), Folo (9.191; 12.306); <sup>18</sup> Ippotea sta probabilmente per Ippolita, regina delle Amazzoni e sorella delle Amazzoni Antiope e Menalippe. Anche Mirto è un'Amazzone. Menippe è una delle due Coronidi, eroine greche ricordate per l'altruismo dimostrato in occasione di una pestilenza. Orizia, figlia di Eretteo re dell'Attica, e sorella di Procri, venne rapita da Borea (Ov. *Met.* 6.682-721) e portata in Tracia; vi è poi una nereide Oritia citata nell'*Iliade* da Omero (18.48), che vi ricorda anche Polidora

figlia di Peleo (16.175), e Tàmiri, un mitico poeta e cantore tracio (2.595);<sup>19</sup> citate in Esiodo *Teog.* 909; <sup>20</sup> figlie di Zeus e di Mnemosine, la Memoria, sono citate da Esiodo *Teog.* 75-79; <sup>21</sup> cittadino di Efeso, Erostrato incendiò il tempio di Artemide (356 a. C.) perché il suo nome passasse alla storia (Eliano, Strabone, Solino); <sup>22</sup> le Ore, Eunomia, Dike e Irene, citate da Esiodo in *Teog.* 901 s.; <sup>23</sup> *Caurus*, nome latino del vento nord-occidentale, o Maestrale, che porta la tempesta; <sup>24</sup> *Circius*, vento della Gallia narbonense di grande violenza (*vehementi Circio* in Svetonio *Claudius* 17) ma benefico; corrisponde al Tracio, vento di nord-ovest dei Greci. Ved. A. PAULY-G. WISSOWA, *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, 3, Stuttgart 1899, cc. 2569 s.; <sup>25</sup> Favonio, vento primaverile di ponente; <sup>26</sup> corrispondente al Libeccio, proveniente da sud-ovest; <sup>27</sup> Aquilone, altro nome di Borea (*Ov. Met.* 1.262; 5.285; 7.3); <sup>28</sup> *volturnus*, nome latino di *Kaikias*, vento nord orientale; <sup>29</sup> *subsolanus* è un vento orientale, corrispondente al greco *apeliotes*; <sup>30</sup> Borea indica il vento del nord, più propriamente quello che soffia da nord-nord-est; ved. *supra*, nota 18; <sup>31</sup> Proserpina è rapita in Sicilia da Plutone e diviene sua sposa e regina dell'Averno; *Ov. Met.* 5.341-571; <sup>32</sup> Europa, figlia del re fenicio Agenore, rapita da Giove mutatosi in toro che la trasporta a Creta, diviene madre di Minosse (*Ov. Met.* 2.836-75; 3.1-4; 6.104-7); <sup>33</sup> la leggendaria vicenda è collocata dalle fonti letterarie romane durante il regno di Romolo (Plutarco *Romolo* 14.1 ss.; Livio *Storia di Roma* 1.9.1 ss.); <sup>34</sup> Alessandro, o Paride, secondogenito di Priamo, re di Troia, e di Ecuba (*Iliade* 3); <sup>35</sup> *Ov. Met.* 7.700-713; <sup>36</sup> *Ov. Met.* 6.120; <sup>37</sup> Castalia, celebre fonte sul monte Parnaso, presso il santuario di Apollo a Delfi, nella quale la Pizia faceva il bagno e i pellegrini si purificavano prima di accedere all'oracolo; era sacra ad Apollo e alle Muse, che per questo erano chiamate Castalidi; <sup>38</sup> si tratta di Ciane, ninfa della Sicilia, amata dal fiume Anàpo; cerca invano di fermare Plutone che rapisce Proserpina e per il dolore e il pianto viene trasformata in fontana (*Ov. Met.* 5.409-437); <sup>39</sup> della metamorfosi riferisce Pausania *Periegesi* 2.3.2-3: "La leggenda che la riguarda dice che Pirene diventò da donna fonte a causa delle lacrime versate, quando pianse il figlio Cencria, ucciso involontariamente da Artemide. La fonte [Pirene nei dintorni di Corinto] è ornata di marmo bianco"; <sup>40</sup> Egeria, "divinità gradita alle Camène" (*Ov. Fasti* 3.275 s.), alla morte del re Numa Pompilio, di cui fu sposa, consigliera e ispiratrice, si sciolse in lacrime e fu mutata da Diana in fonte, nei pressi di Aricia (*Ov. Met.* 15. 482-551; *Fasti* 3.261 ss.; Plutarco *Numa* 13; Livio *Storia di Roma* 1.21.3; Virgilio *Eneide* 7.762 s.; secondo Festo le venivano offerti sacrifici dalle donne che desideravano ottenere un parto agevole; cfr. FERRARI, *op. cit.*, p. 259; <sup>41</sup> il pastore Aci, figlio di Fauno e di una ninfa del Simeto, fiume di Sicilia, amato dalla nereide Galatèa, viene ucciso da Polifemo geloso e si tramuta in fiume, che sgorga alle falde dell'Etna (*Ov. Met.* 13. 738-899); <sup>42</sup> fonte, sacra alle Muse, fatta scaturire sul monte Elicona da Pegaso percuotendo la terra con lo zoccolo (*Ov. Met.* 5.256-264); <sup>43</sup> il fanciullo Cicno, per dispetto contro Fíllio che lo ama ma non vuol dargli un toro, si getta da una rupe e diventa cigno; la madre Iria credendolo morto si strugge e diventa lago (in Beozia; *Ov. Met.* 2.371-81); <sup>44</sup> Atlante fu padre delle Pleiadi, delle sette Iadi e delle Esperidi, non delle Triadi. Le ninfe in questione sono le Iadi, alle quali da Zeus fu affidato Dioniso durante la sua infanzia, e che furono in segno di riconoscenza dallo stesso Zeus collocate fra le stelle, in corrispondenza della testa della costellazione del Toro; sono nomi delle Iadi Ambrosia, Eudora, Coronide, Polisso, Filetoa; <sup>45</sup> a Roma era indicata col nome di *Iuventas* una dea che rappresentava la personificazione della giovinezza; è possibile che il suo culto sia stato influenzato da quello greco della dea Ebe, con la quale finì con l'identificarsi; ved. *infra*, nota 12; <sup>46</sup> Giuturna, ninfa di una fonte del Lazio nota per le qualità salutarie delle sue acque, che venivano usate per lo svolgimento dei sacrifici. Secondo la leggenda la ninfa era stata amata da Giove, che le diede il dono dell'immortalità e il dominio sulle acque. Non risulta fra le figlie di Danao; nell'*Eneide* (12. 134 ss.), e nei *Fasti* di Ovidio (1. 463 ss., 708), è la sorella di Turno; <sup>47</sup> Pausania *Periegesi* 8.38.3: "da Neda ebbe nome il fiume", sul monte Liceo in Arcadia, nel Peloponneso; figura tra le ninfe che si dice allevarono Zeus; <sup>48</sup> si annovera generalmente Mercurio in luogo di Plutone; <sup>49</sup> ninfa della Beozia, mentre scherzava con Persefone, si lasciò scappare un'oca; Persefone, per prenderla, spostò un sasso sul quale l'animale si era fermato e fece scaturire dalla terra un fiume che fu chiamato Ercina. Il mito è ricordato da Pausania (*Periegesi* 9.39.2-3). Tito Livio, che Vanvitelli indica come fonte letteraria, cita invece la *silva Hercinia* (*Storia di Roma* 5.34.4); <sup>50</sup> Fasis, fiume della Colchide, celebre in connessione con le vicende degli Argonauti; sfocia nel Mar Nero orientale (*Ov. Met.* 7. 6, 298); <sup>51</sup> costellazione di sette stelle, nelle quali furono mutate le figlie di Atlante e di Pleione, sorelle delle Iadi; i loro nomi sono Maia, Elettra, Taigete, Alcione, Celeno, Merope, Sterope; <sup>52</sup> nome del fiume della Troade, legato nella poesia epica greca alle vicende di Troia. Fu generato da Zeus. Secondo lo pseudo Eschine (*Dialoghi* 10.3) le spose troiane usavano bagnarsi nel fiume gridando: "Scamandro, prenditi la mia verginità". Ciò doveva accadere nel



periodo arcaico, quando si pensava che le acque del fiume potessero rendere fertili. Cfr. R. GRAVES, *I miti greci*, Milano 1955, p. 673, 137 3; <sup>53</sup> giovinetto greco innamorato della ninfa Smilace; furono trasformati in piante omonime. Essendo infatti l'amore dei due destinato a finire, dal momento che Croco era un mortale, gli dei, impietositi, decisero di trasformare lui in un fiore, il croco appunto (zafferano), lei in smilace, un'altra pianta dai fiori profumati (salsapariglia, tipo di rovo); Ov. *Met.* 4.283; <sup>54</sup> la morte del veggente Tiresia alla sorgente di Tilfossa, ad Aliarto, era ricordata da Apollodoro *Biblioteca* 3.7.3. Il Ladone è un fiume dell'Arcadia, citato da Pausania, *Periegesi* 8.25 ss.; <sup>55</sup> Teti figlia di Urano e Gea e sposa di Oceano, fu madre delle Oceanine; Tetide, si è detto, era una delle Nereidi, figlia di Nereo e Doride; <sup>56</sup> Acadina, mitica sorgente presso Catania. Le sue acque erano consacrate ai gemelli Palici (figli di Zeus e della Ninfa Talia), venerati nei pressi dell'Etna, vicino alla città di Palica. Queste divinità erano messe in relazione con il cosiddetto lago dei Palici, che ha la caratteristica di emettere una notevole quantità di gas naturale. A ciò si collegava una particolare usanza: coloro ai quali veniva rivolta qualche accusa potevano sottoporsi a una specie di giudizio divino, recandosi nella zona del lago a dichiarare la propria innocenza; data la velenosità delle esalazioni si riteneva che se ritornavano sani e salvi erano stati giudicati innocenti dagli dei; <sup>57</sup> Amimone, una delle cinquanta figlie di Danao. Quando Danao giunse in Argolide, il paese soffriva per una prolungata siccità, poiché Poseidone, irritato per il verdetto di Inaco che assegnava quella zona ad Era, aveva prosciugato i fiumi e i torrenti. Danao mandò le sue figlie in cerca d'acqua; una delle Danaidi disturbò inavvertitamente il sonno di un satiro, il quale cercò di usarle violenza; Poseidone, invocato dalla fanciulla, si precipitò sul satiro con il suo tridente, che però si conficcò in una roccia. Saputo che quest'ultima andava in cerca di acqua, il dio le disse di estrarre il tridente dalla roccia, e dai buchi lasciati dalle punte subito sgorgarono tre zampilli. La fonte fu detta di Amimone. Secondo un'altra versione, Posidone, innamorato di Amimone, dopo averla aiutata, avendo cercato un satiro di insidiarla, le rivelò l'esistenza della fonte di Lerna (Apollodoro *Biblioteca* 2.1.4 s.; Igino *Favole* 169 e 169 a; Ov. *Met.* 2. 240). Encelado, uno dei Giganti, fu ucciso da Zeus, che lo seppellì successivamente sotto il monte Etna; altri riportano che Atena gli scagliò contro un gran masso; colpito in pieno Encelado si appiattì e divenne l'isola di Sicilia. Cfr. GRAVES, *op. cit.*, p. 163, 35f, p. 248, 60g.; FERRARI, *op. cit.*, p. 269; <sup>58</sup> Anàpo, divinità fluviale, personificazione dell'omonimo fiume della Sicilia (Siracusa), amò la ninfa di una fonte di Sicilia, Ciane (Ov. *Met.* 5. 417); <sup>59</sup> Svetonio *Tiberius* 14 (*Aponi fons*); non ne parla Claudiano, che cita invece Marica, richiamata dal Vanvitelli pochi righe oltre; <sup>60</sup> Asopo indica diversi fiumi greci; a quello che scorre nel territorio di Sicione, il più noto, è collegato l'omonimo dio fluviale, figlio di Oceano e di Teti; sul dio (che altri dicono figlio di Posidone e Pero, altri ancora di Zeus e di Eurinome) cfr. GRAVES, *op. cit.*, ad *indicem*; <sup>61</sup> Biblide, figlia di Mileto e di Ciane, innamorata del fratello Cauno, ma respinta, erra disperata finché si strugge in lacrime e diventa una fonte: Ov. *Met.* 9.453-665; <sup>62</sup> Enípeo, pastore della Tessaglia, si mutò in fiume per inseguire la ninfa Tiro; costei si bagnò nelle sue acque e divenne madre di Nelèo e di Pelía. Secondo un'altra tradizione, era Tiro innamorata del dio fluviale Enípeo, senza essere da lui incoraggiata. Desiderando Poseidone godere le grazie della ninfa, assunse le sembianze di Enípeo. Tiro divenne così, da Poseidone, la madre di Pelía e Nelèo. Il mito è ricordato da Omero (*Odissea* 11. 238-254), da Apollodoro (*Biblioteca* 1.9.8), da Diodoro Siculo (*Biblioteca storica* 4.68.3), da Strabone (*Geografia* 8.3.33 ss.); alla trasformazione di Nettuno in fiume Enípeo fa cenno anche Ovidio (*Met.* 6.116). Cfr. GRAVES, *op. cit.*, p. 273; D. CINTI, *Dizionario mitologico*, Milano 1989, p. 103; <sup>63</sup> Marica, ninfa venerata nel mondo latino come madre di Latino e moglie di Fauno, era oggetto di culto soprattutto nella città di *Minturnae*, dove le era dedicato un boschetto sacro presso il fiume Liri. La zona intorno alla città è chiamata da Orazio (*Carm.* 3.17.7 s.) *Maricae litora*. Lucano 2. 424: *umbrosae Liris per regna Maricae*; Marziale 13.83.1 s.: *Liris...quem silva Maricae protegit*; Claudiano, *Panegyricus dictus Olybrio et Probino consolibus* 259 s.: *flavaeque terens querceta Maricae Liris*. Cfr. FERRARI, *op. cit.*, p. 443; Claudien, *Oeuwres*, a cura di J.-L. CHARLET, Paris, I 1991, II 2000, II/1 p. 166, 7.

## Nomi dei Venti

Levante - Subsolanus, oriens, ortus,- da Greci Apeliotés.  
 Scirocco Levante - ornithia [ornithiai] - anche da Greci.  
 Scirocco - Vulturnus - da Greci Euro, Sciron.  
 Ostro Scirocco - Leuconotos, da Greci Euronotos.  
 Ostro - Austro - da Greci Notos.

Ostro Libeccio - Libonotus, anche da' Greci.  
 Libeccio - Africus, Carabs [Carbas], Garbino = li Greci Lips.  
 Ponente Libeccio - Subsolanus - anche da Greci.  
 Ponente - Favonius- da Greci Zephirus.  
 Ponente Maestro- Etesias- i Greci similmente.  
 Maestro - Caurus, ò Corus- i Greci argestes.  
 Maestro Tramontana - Circius- i Greci Tracios.  
 Tramontana - Septentrio, - i Greci Apartias [Aparktias].  
 Greco Tramontana - Gallicus.  
 Greco - Aquilon - i Greci Boreas.  
 Greco Levante Hellespontios - i Greci Caxcios [Kaikias].

Cfr., sui venti elencati, A. PAULY-G. WISSOWA, *Real-Encyclopädie der Classischen Altertums-wissenschaft*, Stuttgart 1893-1980, 34 voll., alle voci rispettive, e *sub voce* "Winde".

## Memoria

La Ninfa Amimone in fontana da Nettuno trasformata <sup>1</sup> [questa frase è cancellata da tratti obliqui]

La Ninfa Egeria trasformata in fontana da Diana, spiegava questa li misteri a Numa, ed era adorata dai Romani. <sup>2</sup>

Endimione pastore della Caria amato da Diana e con esso di notte conversava <sup>3</sup>

Castallia ninfa che Appollo trasformò in fonte, la consacrò alle Muse dandoli la virtù di ispirar la poesia. <sup>4</sup>

Adone bellissimo uomo, nacque da Ciniro e Mirra, fu amante della caccia Venere l'amò con passione. Essendo stato ucciso da un cignale, ella lo trasformò in anemolo fiore <sup>5</sup>

Appollo

Coronide uccisa per gelosia da quella deità, per il rapporto del corvo che era di color bianco e quindi pentito Appollo lo trasformò di color nero. <sup>6</sup>

Cocodrilo animale del Nilo in Egitto

La Ninfa Ciana in fontana da Plutone, perche voleva impedire il ratto di Proserpina [questa frase è cancellata da tratteggi] <sup>7</sup>

Arione musico portato dal delfino <sup>8</sup>

Iuturna ninfa figlia di Dauno che Giove trasformò in fontana. <sup>9</sup>

La Ninfa Amimone cambiata in fontana da Nettuno. <sup>10</sup>

La Ninfa Ciana trasformata in fonte da Nettuno, onde la ninfa unì le sue acque con quelle del fiume Anapi. <sup>11</sup>

Fonte del Destino, si rappresenta tenendo sotto i piedi un globo e nelle mani un'urna nella quale risiede la sorte degl'uomini.

Ebéa ninfa figlia di Giove e Giunone e dea della Gioventù, era destinata a porgere la coppa a Giove, mà per caso un giorno ella cadde, ne fù dato il carico a Ganimede, ed ella fu sposata da Ercole. <sup>12</sup>

Iuventina ninfa trasformata da Giove in fontana, con la virtù di ringiovanire chi di quell'acqua beveva. <sup>13</sup>

Leda di Tindaro Giove si trasformò in cigno per ingannarla, onde nacquero due ova da uno nacquero Elena e Clitemnestra, dall'altro Castore e Polluce. <sup>14</sup>

Melanto amata da Nettuno prese la figura del delfino per rapirla <sup>15</sup>

Deità Egizzie

Canopo, una testa sopra una brocca, dalla quale sortiranno dei zampilli di acqua.

Cinocefalo deità egizzia, è la stessa che Anubi, avea con figura virile la testa di cane. <sup>16</sup>

Gatti a sedere

Mostri, cani, sfingi ed altri animali eran' l'idoli dell'Egitto.

Osiri deità egiziana, testa con capelli calamistrati, portando in testa il fiore loto, col sistro, e chiave.<sup>17</sup>

Leoni e Leonesse

Obelischi

meridèo deità Egiziana avea la testa di montone

Quattro novi boschetti adornati

Uno, all'egiziana 2 all'orientale 3 alla francese 4 alla italiana

Mermerode famoso Centauro<sup>18</sup>

<sup>1</sup> Ved. *supra*, nota 57; <sup>2</sup> ved. *supra*, nota 40; <sup>3</sup> cfr. fra altro Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, 4. 57 ss.; Pausania *Periegesi* 5.1.3; <sup>4</sup> ved. *supra*, nota 37; <sup>5</sup> la tradizione vuole che dal sangue sgorgato dalla ferita riportata durante una battuta di caccia al cinghiale spuntasse un fiore bellissimo, l'anemone (Ov. *Met.* 10.503-59, 705-39), e che le acque del fiume Adone, nel territorio fenicio, rosseggiassero del suo sangue; <sup>6</sup> Coronide, figlia di Flegia re dei Làpiti (in Tessaglia), amata da Apollo gli è infedele; il corvo la sorprende insieme al giovane Ischi, e fa la spia al dio il quale uccide la giovane con una freccia, salva il figlio che aspettava da lui, Esculapio, affidandolo al centauro Chirone, e pentito punisce il corvo rendendolo, da bianco che era, nero (Ov. *Met.* 2.542-47, 596-632); <sup>7</sup> ved. *supra*, nota 38; <sup>8</sup> Arione, poeta originario di Lesbo, era maestro nell'arte di suonare la lira e inventò il ditirambo in onore di Dioniso. Vissuto nell'ultimo quarto del VII sec. a.C., fu al servizio di Periandro, tiranno di Corinto. Si recò in Sicilia per partecipare a una gara musicale; riportata la vittoria, fu colmato di doni così ricchi da destare la cupidigia dei marinai che dovevano riportarlo a Corinto, i quali meditarono di ucciderlo per impadronirsene. Ottenuto di suonare un'ultima volta, Arione, ritto sulla prua della nave, invocò l'aiuto degli dei e poi si gettò in mare. Il suo canto, tuttavia, aveva attirato un branco di delfini amanti della musica: uno di essi prese Arione in groppa e raggiunse il porto di Corinto, permettendogli di salvarsi. Cfr. GRAVES, *op. cit.*, pp. 360 ss.; FERRARI, *op. cit.*, p. 75. Il racconto completo della leggenda è in Erodoto 1.23 ss.; è poi ricordato da molte altre fonti, tra cui i *Fasti* di Ovidio, 2.82-118; <sup>9</sup> ninfa di una fonte del Lazio; secondo la leggenda era stata amata da Giove, che le diede il dono dell'immortalità e il dominio sulle acque; <sup>10</sup> ved. *supra*, nota 57; <sup>11</sup> ved. *supra*, nota 38; <sup>12</sup> dea della giovinezza, Ebe era figlia di Zeus e di Era; aveva la funzione di coppiera degli dei prima che il ruolo passasse a Ganimede. Cfr. *Iliade* 4. 2, Ov. *Met.* 9. 400 ss. Quando Eracle ascese all'Olimpo e fu accolto fra gli dei, ella lo sposò e gli diede due figli (*Odissea* 11. 603). Il suo culto era assai diffuso a Roma, dove fu identificata con la locale dea *Iuventas*; ved. *supra*, nota 45; <sup>13</sup> ved. *supra*, nota 45; <sup>14</sup> figlia di Testio e moglie di Tindaro, re di Sparta; da quest'ultimo, o da Zeus, che visitò Leda assumendo le sembianze di un cigno, Leda generò Castore e Polluce, Clitemnestra ed Elena (Apollodoro *Biblioteca* 3.10.7); <sup>15</sup> fu amata da Poseidone, che si unì a lei assumendo le sembianze di un delfino; <sup>16</sup> Anubi, divinità egiziana, venerata nelle sembianze di una figura umana con testa canina; <sup>17</sup> Osiride; la tradizione egizia lo faceva sposo di Iside e antico re dell'Egitto; <sup>18</sup> Mermero, uno dei Centauri presenti alle nozze di Piritoo (Ov. *Met.* 12.304 s.).

Leda di Tindaro, fù amata da Giove ne potea ottenerla; finalmente mentre ella nelle sponde del fiume Eurota si bagnava, si trasformò in cigno, e scherzando con essa le fè concepire due uova, dalle quali sortirono in uno Elena bella, e Clitemnestra, dall'altro Castore e Polluce.<sup>1</sup>

Lavinia, figlia di Latino, promessa a Turno, mà ottenuta da Enea dopo aver'ucciso Turno in combattimento particolare ed in memoria Enea fabricò nel Lazio la città chiamata Lavinia.<sup>2</sup>

Ciana ninfa siciliana, trasformata in lago, ò fonte da Plutone, perche volea opporsi al ratto di Proserpina sua amica, e le sue acque dovette unirle con quelle del fiume Anapi.<sup>3</sup>

Aganippe figlia del fiume Permesse che scorre il monte *Elicon*, fù trasformata in

fontana, le di cui acque aveano la virtù di spirare l'Estro Poetico, onde li dei la consacrarono alle Muse.

*Anfione e Zeto* fratello Inventori della musica, il primo fabricò le mura di Tebe col suono della sua lira, nacque da Antiope regina di Tebe amata da Giove<sup>4</sup>

*Andromeda* figlia Cefisso, e Cassiopea Rè d'Egitto, fù esposta ad essere divorata da mostro marino, per avere arditò paragonarsi in bellezza a Giunone e le Nereidi, fù liberata da Perseo, portato dal Caval Pegaseo, il quale rese di pietra con la testa di medusa l'orribil mostro.<sup>5</sup>

*Anubi* dio degl'Egizzii con la testa di cane

*Apris* regina d'Egitto che governò così mirabilmente, onde fù adorata dagl'Egizzi sotto la figura di bue e la chiamarono ancora *Serapide ed Osiri*.<sup>6</sup>

*Iole* condusse Ercole a filare, dopo averla sposata. Locche determinò Dejanira a mandare all'eroe la fatale camicia del centauro Nesso.<sup>7</sup>

*Argo* pastore, che avea cento occhi che 50 dormivano mentre 50 vegliavano, Giunone gli diede a custodire la ninfa *Io* cambiata in vacca. *Mercurio* seppe addormentarlo col suono della sua tibia, indi gli troncò il capo, e liberò la vacca. Giunone irritata trasmigrò Argo in pavone, che nella coda tiene impresso gli occhi, e volle che il suo carro venisse tirato da questi animali.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Ved. *supra*, nota 14; <sup>2</sup> figlia di Latino e di Amata, era stata promessa in sposa a Turno, ma sposò invece Enea. Da lei prese il nome la città di Lavinio, fondata secondo la tradizione da Enea. Turno, re dei Rutili, nell'*Eneide* è presentato come un intrepido guerriero, che cade però per mano di Enea; <sup>3</sup> ved. *supra*, nota 38; <sup>4</sup> Anfione, figlio di Zeus e di Antiope, era fratello gemello di Zeto. I due fratelli marciarono contro Tebe, conquistandola, e fortificandola con una cerchia di mura (Apollonio Rodio *Le Argonautiche* 1.735-741; Ov. *Met.* 6.111, 178); <sup>5</sup> figlia del re etiope Cefeo e di Cassiope, era nota per la sua straordinaria bellezza. Sua madre osò proclamare che Andromeda era superiore in bellezza anche alle Nereidi; per punire la sua vanagloria, Ammone ordinò che la fanciulla fosse sacrificata a un mostro marino; ma Perseo uccise il mostro e la liberò, ottenendone la mano; Ov. *Met.* 4.668-764; <sup>6</sup> Api, il sacro toro di Menfi, venerato in Egitto come divinità; Serapide viene assimilato di volta in volta a divinità note, fra le quali Api/Osiride; <sup>7</sup> Iole fu amata da Eracle. Involontariamente Dejanira, sua sposa, fu la causa della morte di Eracle, offrendogli una veste imbevuta del sangue di Nesso, il Centauro, nella speranza di riconquistarne l'amore (Ov. *Met.* 9.140-158); <sup>8</sup> soprannominato *Panoptes*, 'colui che tutto vede', o Argo dai molti occhi, era figlio di Agenore, o Arestore, o Inaco. La tradizione unanimemente attribuisce al personaggio cento occhi. Era, sposa di Zeus, gli affidò il ruolo di guardiano e custode della vacca in cui era stata trasformata Io; ma per ordine di Zeus Ermes riuscì a farlo addormentare con le note del suo flauto e gli mozzò il capo nel sonno. Era trasferì allora i suoi cento occhi sulle piume della coda del pavone, il suo uccello preferito (Ov. *Met.* 1.720-23).

[C] Idea delle Fontane delli Reali Giardini deliziosi di Caserta

*Fontana maggiore nel mezzo del Parterre*

Dentro spaziosa vasca, alla pari della superficie del terreno, sopra un'ben'ideato scoglio, giaceranno due colossi, rappresentanti li due gran fiumi l'Ibero, ed il Danubio, che dalle loro urne verseranno copioso volume di acque, dentro larga conchiglia, nel mezzo della quale risiederà il Sebeto, accompagnato da tritoni, e sirene marine; il quale non potendo equiparare l'abbondante confluenza delle acque delli due Fiumi Reali, con le sue troppo limitate; rivolge in alto l'urna sua indorata, dalla quale in contrasegno di massima letizia, tramanderà il butto d'acqua verticale zampillante, che sarà il più eccelso

di tutte le fonti del giardino; rimanendo così simboleggiati la Spagna, la Germania, che fecondano e danno vigore al pacifico Regno di Napoli, il di cui ameno cratere con la vasta conchiglia residenza del Sebeto si esprime.

Il rimanente della gran vasca sarà adornato con altri tritoni, mostri marini, che tutti metodicamente con simetria tramanderanno acque zampillanti.

Quattro altre fonti accompagneranno cotesta maggiore, nelle quali verranno rappresentati li quattro fiumi più cospicui dell'Italia.

P<sup>o</sup> La Fonte del fiume Eridano, ò sia il Po' con la testa di vacca, e cornucopia [in margine: alle mani], significando la fecondità, che produce con le sue acque in quel genere e negli altri ne paesi che bagna. Si potranno quivi introdurre le sorelle di Fetonte, che vanno trasformandosi in pioppi [in margine: mentre piangono la perdita del loro fratello Fetonte figlio del Sole e Climene, che non sapendo guidare il carro paterno Giove affincché il mondo non bruciasse lo precipitò dai cieli, ed il fiume Eridano in seno lo raccolse], piangendo l'ardito Fetonte figlio di Climene loro fratello, che non seppe guidare il [è cancellato da un tratto: che dal carro del] Sole cadendo, il fiume Eridano lo raccolse in seno.

Secondo. La Fonte del Tevere accompagnato dalla lupa lattante Romolo e Remo, sopra diverse armi e trofei bellici simboleggiando la marziale nazione, che seppe soggiogare il mondo intero.

Terzo. La Fonte dell'Arno, col Leone e lo Scudo, nel quale siavi impresso il Giglio fiorentino, che sarà sostenuto dal Genio delle Lettere e belle Arti, le quali dalla Toscana furono restituite in Italia, dopo i secoli barbari che le distrussero.

Quarto. La Fonte del Garigliano, ò sia Liri, col cornucopia di spighe uve e frutti ripieno, accompagnato da tritoni e sirene marine, per simboleggiare l'abbondanza della Campagna Felice d'onde passa, e quella del mare Tirreno, che ne bagna il lido.

Altre quattro fontane si devono collocare nelle intersezioni delli viali grandi del novo giardino.

Prima. La Fonte della ninfa Siringa perseguitata dal satiro Pan; chè il suo padre fiume Ladone, per sottrarla dal pericolo ad essa odioso trasformolla in cespuglio di canne, mentre l'avea il satiro raggiunta, quindi deluso l'amante tronconne una della quale ne formò l'istrumento di sette fistule cui diede il nome di Siringa, chè tenendolo sempre appeso al collo, vi si deliziava sospirando l'amata.

Seconda. La Fonte della ninfa Dafne perseguitata inutilmente da Appollo, per vendetta di Amore, perche fu deriso da quella deità allorche uccise con l'arco il serpente Pitone che il mondo infestava; onde fuggendo la ninfa dall'amoroso persecutore, il fiume Peleo suo padre la trasformò in alloro. Appollo ne distaccò un ramo del quale volle portar sempre incoronata la fronte in memoria dell'amatissima Dafne.

Terza. La Fonte della ninfa Canatea, che fù trasformata da Giunone in fonte pura, e limpidissima, nella quale godendo la dea medesima, ogni anno vi si immergea per purificarsi; laonde le belle donne greche, per acquistare bellezze maggiori, concorrevano quivi a lavarsi bene spesso.

Quarta. La Fonte della ninfa Aganippe figlia del fiume Permesse. Li dei la trasformarono in fonte, che consacrarono alla Muse, dandogli la virtù, che chiunque bevesse di quell'acqua acquisterebbe l'estro poetico.

Nella direzione del viale di mezzo appiè del parco, vi sarà in prospetto la Fonte di Nettuno, con Tetide sua dolce consorte, situati nello stesso carro tirato da mostri marini, guidati dai tritoni.

Cotesta fonte sarà distinta in due piani, superiore, ed inferiore. Nel superiore verranno situati li simulacri di Nettuno e Tetide. Dal piano del parco si perverrà a quella

coll'altezza di circa palmi 20, mediante due ascese carozzabili in figura semicircolare, che abbracceranno la gran vasca della fonte inferiore, la quale raccoglierà tutte le acque della vasta e distesa caduta somistrate dalle molte zampillanti in varii modi intorno il carro di Nettuno, che tutte insieme in appresso, dalla fonte inferiore passeranno nella gran peschiera reale, per darle il moto necessario alla salubrità dell'aria.

Il sollevamento della Fonte di Nettuno dal piano del parco, egli è necessario per lasciare il passaggio della via dalla Vaccaria al Casale di Ercole, ed alla lava grande, in tempo di pioggia, che viene dalli monti di Caserta, ed affinche resti nascosto cotesto interrompimento del gran viale del giardino, si farà un arco con volta lunga quanto la larghezza del vialone; e nelli due estremi a destra, e sinistra, si formeranno due fontane, confinate ogn'una da due alte colonne spirali di fabrica, che sulla cima sorgerà un bollore di acque abbondanti, le quali anderan discendendo, in giro spirale intorno ogni colonna, e quindi scaricandosi verso il piedistallo passeranno a cadere nelle sottoposte due fonti a fior di terra, dalle urne de Fiumi e Nereidi.

Si rappresenteranno in queste due fonti.

Nella prima. Alfeo Pastore, e la Ninfa Aretusa, i quali amandosi a vicenda li dei trasformarono il primo in fiume l'altra in fonte.

Nella seconda. Seleno Pastore, e la Ninfa Argira, i quali dubitando che la morte dovesse un giorno separarli, supplicarono Venere di renderli indivisi per sempre; onde pietosa la dea per tanta rara fedeltà, li trasformò in fiume e fonte, che mescolano sempre le loro acque insieme.

Nella gran Sala del novo bosco, ove si vede piantato il portico di carpani; nella piazza che circondata viene dal detto portico, dentro vago parterre all'inglese, e nelli due estremi del medesimo, vi saranno le fonti, una di Amore, di Psiche l'altra.

Amore averà la faretra ed arco, siederà sovra il globo terraqueo, di acque zampillanti adornato, per simboleggiare, che Amore tutto tiene sotto di sé, conduce, governa e signoreggia.

Psiche avrà l'ali di farfalla poserà sovra la sfera celeste [in margine: parimente adornata di acque zampillanti], simboleggiando l'amor divino e di virtù, sovra le umane cose.

Nelle vasche a piana del terreno delle predette due fonti si porranno dei gruppi d'amorini che scherzano in varie guise gittando delle acque zampillanti.

Dentro le aperture degl'archi del portico di verdura, alternativamente campeggeranno, in una, un bollore di acqua dentro una conca [in margine: sostenuta da satiri aggruppati], dalla quale versando intorno verrà raccolta dalla vasca sottoposta in superficie del terreno; e nell'altro appresso, ò una statua sovra piedistallo corrispondente, ò un vaso di nobile forma e scoltura di marmo.

Nell'altra Sala appresso verrà destinata alle Fonti di Narciso, e della ninfa Eco.

In mezzo allo spazio della sala predetta vi sarà ampio e bizzarro pergolato, analogo alla figura della sala [in margine: già piantata con spalliere di carpani], il quale ristingerà una specie di cortile, nel di cui centro vedrassi l'isolata Fonte di Narciso.

Quivi il pastore verrà rappresentato in bellissimo giovane, che ritornato dalla caccia, cò suoi cani, e prede volendosi riposare, incontra una fonte di acqua limpidissima e tranquilla, che era la stessa nella quale Liriope sua madre figlia di Tetide e Nettuno fù trasformata, quivi con diletto specchiandosi troppo s'innamorò di sé stesso: ciò per tanto conviene con arte lasciare tranquilla la fonte ove si specchia, inalzandola alquanto dalla vasca più bassa nella quale si adatteranno dei zampilli giocosi li quali porranno il moto conveniente. Nel di fuori della fonte intorno si potranno adattare zampilli per bagnare i spettatori.

Nella direzione media della descritta fonte presso la muraglia circondaria del Giardino Reale, in prospetto, verrà formata scherzosa pittoresca grotta, nel fondo più cupo

della quale, si vedrà la statua della ninfa Eco, quasi già in sasso trasformata, per non esser dal suo Narciso riamata; onde si disseccò, restandogli soltanto la voce per rispondere alle ultime sillabe delle parole.

Si dovrà esprimere l'immagine della ninfa, con passione amorosa, ed insieme piena di curiosità nell'osservare l'ingrato Narciso, che bada solo a specchiarsi.

Frà li sassi della grotta si vedranno delle acque, e stillicidii ad imitazione della natura delle sorgenti.

Lateralmente del Gran Parterre, nella direzione dei due vialoni di teglio rimangono situate due fontane, una dalla parte destra, l'altra dalla sinistra.

Nella prima, si rappresenterà la ninfa Europa figlia del re Agenore, della quale Giove innamorato trasformandosi in torello la rapì, e trasportò dalla Fenicia in questi nostri lidi, d'onde presero il bel nome d'Europa.

Sarà adornata la vasca con delli zampilli ricchi di acque; mà lateralmente disposti alle statue di Europa e Giove, che potran essere accompagnate da scherzosi amorini.

Nella seconda, dall'opposta parte del parterre si rappresenterà la ninfa Elle, la quale fuggendo col fratello Frisio dalla persecuzione di Cretèo re di Colco, cavalcando il montone mandatoli dalli dei, nel passare il Bosforo di Calcide, la ninfa spaventata dalle onde del mare, vi cadde dentro affogandosi, e diede il nome all' Ellesponto, oggi distretto delle Dardanelle, ò Costantinopoli.

Appiè del Gran Parterre vicino il Real Palazzo due fonti devono situarsi per corrispondere alle quattro circondarie, della maggiore dè fiumi Ibero, Danubio, e Sebeto.

Qual'or si volessero escludere in queste due; una la Fonte di Pallade, e la Fonte di Ercole, proseguendo l'ordine delle Metamorfosi, si potranno rappresentare

Nella prima; la ninfa Melanto rapita da Nettuno che si era trasformato in delfino per condursela nel mare sul dorso a suoi piaceri.

[in margine:] 2a Iuventa da Giove in fonte trasformata con la virtù di ringiovenire chi dell'acqua bevea.

[Quanto segue è cancellato da un tratteggio, e sostituito dal testo a margine su riportato:] Nella seconda. La ninfa Iuturna, amata da Giove, che per nasconderla a Giunone la trasformò in fonte. Ovvero Anfione che sulla schiena del delfino, vò suonando la lira e cantando.

Nel Giardino della Fruttiera si dovrà rappresentare nella fonte situata nel mezzo la statua di Pomona, cò suoi attributi intorno.

Nell'orto à potager nella fonte si rappresenterà Vertunno.

Nelli due Giardini di Fiori, laterali al Real Palazzo, in uno nella fonte si rappresenterà Zeffiro, e nell'altro il simulacro di Flora.

Appiè dell'antico boschetto, nell'unione di quello col bosco in quinconce di teglio vi sarà la Fonte di Diana.

Verrà questa rappresentata, con una grotta rustica, aperta da trè lati, quivi dentro essa in prospetto vi sarà Diana che si bagna, accompagnata dalle sue ninfe cacciatrici, le quali procurano nasconderla agl'occhi di Atteone, trasformato allora dalla dea in cervo, per cui fù lacerato da suoi propri cani, in castigo della troppo ardita curiosità.

Sopra la grotta istessa vi dovrà essere una fonte e nel mezzo un bollore basso abbondante d'acqua; da questa intorno sortiranno cadenti minuti zampilli in forma di pioggia, che socchiuderanno le trè aperture della grotta spaziosa, che forma il bagno della dea e sue

ninfe; onde sè giammai la curiosità dè riguardanti, divenisse molesta alla dea, benche di pietra; facilmente potrebbe essere scherzosamente castigata dalli molti zampilli giocosi che in varii modi li bagneranno magnificamente.

Dalli due lati di questa Fonte di Diana vi sono due ameni boschetti di teglio in quinconce, nè mezzo de quali esistono due sale, ed insieme due siti per formare altrettante fontane e direttamente incontro quella della Diana, vi corrisponde l'orangeria ò sia il gran Giardino degl'Agrumi, in mezzo del quale vi sarà la Fontana di Venere.

In una delle sale dè boschetti di teglio suddetti, vi sarà la Fontana del frigio pastore Endimione, il quale non dispiacque alla castissima Diana ritrovandolo sul monte Ida senza compagnia.

Nell'altra sarà la Fonte di Adone, il quale spesso godette il favore di Venere bella.

Nel mezzo del giardino dell'orangeria vi sarà la Fontana della Natività di Venere, creata dalla spuma dell'onde marine. La dea risiederà in una conca marina, accompagnata dalle trè Grazie Eufrosina, Talia, ed Aglaja; le Sirene, e Tritoni sosterranno la gran conchiglia, e nello stesso tempo in varii modi dalle buccine estolleranno delle acque zampillanti, le quali verranno accompagnate dalle altre che tramanderanno, li mostri marini montati da amorini, e najadi, che parimente gitteranno scherzosamente altre acque.

Alla cima del Gran Parterre, nelli quattro boschetti nuovi, varii adornamenti si dovranno adattare, con diverso carattere, per apprestare con la varietà maggior diletto.

In uno si procurerà adornare alla maniera egizgia. Nel secondo alla maniera orientale; nel terzo alla maniera francese; nel quarto alla maniera romana.

[in una colonna di un foglio a margine:

Egizgia maniera

con obelischi, Sfingi, Leoni, e Leonesse, il Canopo cioè la testa muliebre sopra un vaso che da ogni lato tramanda zampilli di acqua. L'Anubi deità di figura virile con testa di lupo. L'Osiri cò capelli calamistrati sulli quali sono il fiore loto col sistro e ferula.

Oriente alla Chinese

Introducendo varii pezzi di architettura in quello stile, con degli idoli dentro, ed intorno dei dragoni, serpenti, ed altro.

Alla Francese

con introdurvi, fontane, e statue ricoperte con baldacchinetti, ed ogni altro ornato di bagattelle secondo lo stile della nazione.

Alla Romana

Ornato con serietà, fonti statue colonne rostrate, vasi grandi di belle sculture all'antica conche grandi per fontane sostenute da leoni, termini ed altro.]

Chiude il giardino verso il Casale d'Ercole la gran Peschiera, nel di cui mezzo sull'isola, dovrà essere, una sala, con quattro gabinetti, per il Reale divertimento.

Dentro l'antico boschetto vi sarà disposta la Fontana delle Muse e di Appollo col Caval Pegaseo presso di cui sorge la preziosa Fonte Elicona. Vi sarà una nobile adornata sala coperta, ove risuoneranno degl'istromenti idraulici.

Evvi altro luogo chiamato la Bernastadt in questo vecchio boschetto, quivi ancora si potranno fare delle vaghe fonti, con suoni idraulici.

Tutte le sudette numerose fontane, non già come si vede ne giardini più rinomati, ne quali sogliono giocare le acque pochi momenti, o poche ore del giorno, dopoi restano in secco. Quà all'opposto s'intende che di continuo potranno fluire le acque principali ne mai potran rimanere in secco le fonti, circostanza commendabile, che unicamente nè Reali Giardini di Caserta si potrà verificare.

Monte Briano.

Sulla cima di questo colle, vi deve essere un casino di riposo di caccia con i comandi corrispondenti per fare un pranzo, o merende, e deliziare della più amena veduta dell'intera



Campagna Felice del Palazzo di Caserta e dei sottoposti deliziosi Giardini. Quivi benché in alto possono giungere le acque limitate che nascono sul monte dell'antica Caserta.

Nella direzione del Gran Viale medio verso il Real Novo Palazzo, distante in linea retta due miglia; verso la metà del colle pervengono le copiose acque dell'acquedotto reale che le acquista in distanza di miglia 27 di giro sotto il monte Taburno. E queste tutt'insieme in volume discenderanno, con gradinata di cadute in altezza presso 300 palmi, d'onde poi ne tubi, per le fonti de Reali Giardini, si rivedranno fluire zampillanti in varie guise, senza però mai lasciare di vederle anche in altre fontane e canali, che dalla pendice ultima del Colle Briano per tutta l'estensione fin al parco esiste.

#### [D] Fontane del Giardino di Caserta

La Fonte di Narciso, si rappresenterà un bel giovane che ritorna dalla caccia, e si mira nella fonte, tranquilla, nella quale Liriope figlia di Tetide e Nettuno, fù trasformata, onde si deve aggruppare con la statua di Narciso, anche a giacere quella di Liriope. Li getti di acqua zampillanti si devono fare fuori della conca aquea tranquilla, che servir deve di specchio naturale al Narciso.

Ivi appresso nel confine della muraglia verso strada, si farà una scherzosa grotta dentro la quale vi sarà Eco, quasi trasformata in sasso, la quale per non essere riamata da Narciso per il dolore si disecò, in sasso rimanendole la sola voce per replicare le parole, questa fonte si farà con bizzarria, essendo analoga al soggetto di Narciso; ma deve essere divisa, e la ninfa si rappresenterà curiosa e dolente.

Nella fine del parco, alla muraglia si farà in prospetto la fonte di Nettuno o sia Oceano, e sarà la maggiore. Dal piano del parco si dovrà salire con due laterali ascese carrozzabili da ambo le parti della fonte ò sia vascone basso, fin'all'altezza di circa p.mi 20, ove si farà un'altra vasca, nella quale risiederà Nettuno in atto imperativo nel suo carro tirato da cavalli, con Tetide sua consorte al lato. Quà vi saranno molti getti alti di acque, le quali unite tutte nella fonte sudetta superiore, formerà una larga caduta di acqua nella vasca grande inferiore, d'onde poi si farà passare tutta l'acqua nella Gran Peschiera per ponerla in moto acciò non rechi cattiva aria.

Si deve salire al piano superiore con le due ascese laterali al vascone inferiore, e ciò per poter lasciare il passaggio alla strada della lava che dalla Vaccaria tende verso Ercole e Casa Nova. Sù questo passaggio che si farà mediante un largo ponte, perche non si conosca, dalli due estremi si faranno due fontane, che rappresenteranno le Colonne di Ercole e sotto due fiumi, ed altrettanto dalla parte opposta altre due colonne. Nelle prime vi sarà scritto *non plus ultra*, nelle altre due, *plus ultra*, nella cima di queste colonne, vi sarà un bel nappo di acqua, verticale, e questa dapoi anderà discendendo intorno le colonne, per un canale scoperto coclèo, e quindi nel basso la stessa acqua passerà per l'urna della figura del fiume ò della fonte, le quali scaricheranno in una vasca dalla quale caderà al basso dentro l'altra alla pari del viale e ponte, d'onde passerà nascosta nell'altra vasca dell'Oceano, e si unirà poi ad arricchire le acque della Gran Caduta nel vascone già discritto.

[in margine, con segno richiamato poco oltre, in corrispondenza della "ninfa Aretusa" e del "pastore Seleno":

Alfeo fiume Aretusa fonte

Selenio fiume Argira fonte]

Fontana nel mezzo del parterre

Si farà una vasca di p.mi 120 di diametro dentro la quale vi saranno le figure colossali a giacere, del fiume Ibero che rappresenterà la Spagna, il Danubio che rappresenterà la Germania, in mezzo il piccolo Sebeto, che rappresenterà il Regno di Napoli il quale non potendo uguagliare le acque sue con quelle dei Fiumi Reali, rivolgerà la sua urna al cielo,

d'onde sortirà il getto maggiore di tutti gli altri; intorno poi si potranno adattare Najadi Sirene Amorini.

Altre fontane minori nelle quali verranno rappresentate le seguenti Favole

La ninfa Iturna da Giove trasformata in fonte

Il pastore Acilio amante di Galatea che ucciso da Polifemo, Nettuno alle preghiere di Galatèa lo trasformò in un monte esistente in Sicilia.

Il pastore Aci amante di Galatèa Polifemo Gigante l'uccise con un sasso. La ninfa pietosa pregò Nettuno, il quale lo trasformò in fiume.

Aganippe figlia del fiume Permesse, che scorre presso il monte Elicona, fù trasformata in fonte, consagrada alle Muse, a què poeti che bevano di quell'acqua risentano la virtù delle ispirazioni poetiche.

La Fonte Ippocrene, o sia Fonte Pegasèa ha la sorgente nel monte Elicona

La Fonte Castallia fù dedicata alle Muse.

La ninfa Aretusa amandosi a vicenda con Alfeo pastore furono trasformati, una in fonte, l'altro in fiume, mescolando insieme le loro acque per non mai disunirsi.

Il pastore Seleno, languiva sul dubbio che gli mancasse vita Argira sua moglie; Venere pietosa, trasformò ambedue, il primo in fiume, la 2a in fonte che mescolano le loro acque, quali acque godono la virtù, di ponere l'oblivione alle passioni amorose a tutti quelli che vi s'immergono a bagnarsi, ò a beberne.

La ninfa Canatea, fù trasformata in fonte limpidissima, di modo che Giunone per purificarsi bene spesso vi si bagnava, con sua sodisfazione e piacere. Le donne greche per divenir più belle ad imitazione di Giunone, vi andavano a bagnarsi devotamente.

Il pastore Cencreo fù inavertentemente ucciso da Diana, alla caccia con un dardo, ne pianse tanto Pirene sua madre che pietosa Diana la trasmigrò in fontana.

La ninfa Egeria divenne fonte purissima e pronunciava oracoli alli Romani li quali gli apprestarono culto di sacrificio. Numa Rè, avea spesso seco colloquio per determinare le sue leggi [questo pezzo sulla ninfa è cancellato da tratteggi].

All'incontro del boschetto, sulla fine verso il Giardino degl'aranci, vi sarà in prospetto la Fontana detta il Bagno di Diana, la quale si formerà con un'antro aperto da tre lati nel di sotto vi sarà Diana con le sue ninfe che la servono e si bagnano, da un lato Ateone curioso troppo che la riguarda, e diviene trasmigrato in cervo per cui da suoi cani fù divorato.

Sopra la grotta stessa vi sarà una fonte la quale scherzosamente farà cadere le acque intorno lo scoglio o pioggia, la quale in parte nasconderà la veduta delle ninfe che con Diana nella detta grotta si bagnano.

Nella Fonte di Venere nel mezzo del Giardino degl'aranci, questa dea si vedrà sorgere sopra una gran conca sostenuta dalle najadi, sirene, e tritoni, scherzosamente, indi intorno vi saranno degl'amorini sovra delfini ed altri mostri traendo saette, alli tritoni, e sirene che sparse se ne vedranno ancora nella fonte.

Nelli due boschetti vicini, formati con degl'alberi di teglio, vi saranno le due fonti, una di Endimeone cui non dispiacque a Diana, l'altra di Adone che fù protetto da Venere.

Sala di Amore e Psiche, con portico intorno di verdure statue fontane, e gran parterre all'Inglese [quest'ultima frase è cancellata da un tratteggio].

## Fiumi di Italia

Eridano cioè il Pò con capo di vacca

Il Tevere con la Lupa di Romolo e Remo

L'Arno con il leone e giglio Fiorentino

Il Garigliano o sia fiume Liri [richiamo in margine:] questo fiume ebbe per figlia la ninfa Pfaloe la quale fù promessa in moglie a chi l'avesse liberata dal mostro alato che dovea

divorarla, il giovane Eloante [Elato] l'uccise; ma morì prima di conseguirla. Ella ne ebbe tal dolore, che li dei la trasformarono in fonte che mescola le acque col fiume Liri suo padre, il quale è circondato da dolorosi cipressi.

L'Europa ninfa figlia di Agenore, Giove in figura di toro la rapì.

Il fiume Ladone in Arcadia padre della ninfa Siringa, che perseguitata da Pane satiro fù trasformata in canna, la quale tagliata da Pane ne formò la siringa di sette canne per suonare.

Melanto ninfa, Nettuno per rapirla si trasformò in delfino.

Nereidi ninfe marine figlie dell'oceano erano in n° di 50.

Partenope una delle sirene che perseguitò Enea fin nella Italia morì nel Cratere di Puzzolo, gli abitanti di quella regione gli inalzarono un mausoleo magnifico che chiamarono Napoli, cioè Città nova.<sup>1</sup>

Le tre Grazie Eufrosina, Talia, ed Aglaja figlie di Giove e di Venere ò sia Eurinome, sempre sono indivisibili compagne di Venere.<sup>2</sup>

Nel Giardino della Fruttiera vi sarà la fonte di Pomona

Nel Giardino a potager ossia orto, vi sarà Vertunno.

Nel Giardino di Fiori ad oriente vi sarà la fonte di Zeffiro

Nel Giardino fiorista ad occidente sarà la fonte di Flora

Le quattro Sale

1a Una sarà adornata con fontane statue con i fiumi d'Italia, all'uso e stile Italiano serio.

2a Una sala sarà adornata perfettamente alla Francese con tutte le bagattelle corrispondenti allo stile.

3a Una sala sarà adornata alla Egiziana, con statue corrispondenti obelischi ed'ogni altro distintivo.

4a Una sala adornata alla Chinesa con fontane e sedili in quel barbaro gusto e statue mostruose corrispondenti.

Una piccola sala di ballo con colonnato intorno di figura ellittica, sedili e fontane.

Una Sala delle Muse con la Fonte Aganippea che sorge ai piede del Pegaseo, Appollo nel mezzo sul monte Elicona, e le nove Muse intorno disposte, con argani ed altri idraulici istrumenti.

Una Sala dè Pastori, ove Pane Satiro suonerà dolcemente la sua siringa, sarà adornata con ninfe, e driadi delle selve protettrici, vi saranno dei giochi di acqua per bagnarsi perfettamente.

La Gran Peschiera nella quale passerà il maggior volume dell'acqua per dargli il maggior moto. Nel mezzo si formerà una deliziosa isola con il tempio delle Najadi, dentro del quale vi saranno fontane e scherzi di acque per bagnarsi nel mezzo una tavola rotonda per apprestarvi un rinfresco o merenda, sotto il detto tempietto vi saranno disposte alcune camerette o stanze per li nidi dei cigni che averanno la libertà di signoreggiare la Gran Peschiera.

Vicino ed incontro il Palazzo nell'ingresso del parterre vi saranno le fonti, una di Pallade, l'altra di Ercole che riposa con i simboli corrispondenti.

Le nove Muse dee delle scienze e delle arti figlie di Giove  
mnemea dea della mente

1 Clio coronata di lauro con libro presiede all'Istoria.

2 Melpomene con corona ed abito reale, e coturno con pugnale presiede alla Tragedia.

3 Talia coronata di edera, con maschera presiede alla Comedia.

4 Euterpe coronata di fiori con istromenti, presiede alla Musica

5 Tersicore con arpa in mano coronata di fiori e ridente saltellando presiede al ballo

6 Erato coronata di mirto presiede alla Poesia Lirica

7 Calliope coronata d'alloro con tromba alla mano libri Illiade d' Omero presiede alla Poesia Eroica

8 Urania coronata di diadema di oro, sfera alla mano presiede all'Astronomia e Matematica sarà vestita di torchino stellato.

9 Polinnia dea della Retorica in atto di declamare, sarà vestita di bianco

Orfeo figlio d'Appollo e della Musa Clío

Anfione figlio di Giove e Antiope fabricò le mura di Tebe al suon della lira

Zeto fratello di Anfione musico e suonatore famoso.

Arione musico eccellente, gettatosi al mare, per sfuggire li pirati della nave che li voleano uccidere, un delfino lo raccolse sul dorso e portollo alla Patria.

Fontana di Helle

Phrisio fratello di Elle fuggendo da Creteo zio loro rè di Colco, Democide sua moglie desiderò Frisio, che non volle corrispondere, onde accusato a Creteo di calunnia, fuggì per non essere sacrificato. Li dei pietosi il nascosero con una nuvola nella quale comparve un montone sul quale montarono Elle ed Esso per passare il bosforo di Colcide, spaventata dall'onde del mare Elle vi cadde affogandosi diede il nome all'Ellesponto.

Fontana d'Europa figlia d'Agenore rè di Fenicia. Giove in torello la rapì fra le ninfe e sul dorso la trasportò per goderla ne nostri lidi per cui chiamasi Europa.

<sup>1</sup> Secondo una leggenda la Sirena si gettò in mare con le sorelle, in preda alla disperazione, essendosi rivelato Ulisse insensibile al loro canto. Il suo corpo venne portato dai flutti sulla terraferma e fu sepolto in un luogo in prossimità del quale sorse la città che da lei prese il nome di Partenope, l'odierna Napoli. Strabone (*Geografia* 5.4.7): "Viene indicata sul posto [Neapolis] la tomba di una delle Sirene, Partenope". Cfr. Ferrari, *op. cit.*, p. 543; <sup>2</sup> le Cariti, Grazie presso i Romani, nacquero da Zeus e da Eurinome, figlia di Oceano.

[E] Diverse Idee per le Fontane del Reale Giardino di Caserta secondo la distribuzione da mè fatta, come nella pianta

Fontana in mezzo del Parterre

Dentro spaziosa vasca, circondata da basso labro di pietra, sopra bene ideato scoglio, giaceranno due colossi, uno sarà l'Ibero, l'altro il Danubio, dalle loro urne verseranno abbondante volume di acque dentro ampia ben disposta conchiglia, nel mezzo della quale sul nodo, quasi in trono assiso risiederà il Sebeto, da qualche tritone e ninfa marina accompagnato, il quale non potendo equiparare l'abbondante confluenza delle acque provenienti dalli Reali Fiumi, con le sue troppo limitate, in contrasegno di massima letizia rivolge verso il cielo la sua urna indorata, dalla quale tramanderà un butto d'acqua zampillante che sarà il più magnifico eccelso di tutte le fonti delle Reali Delizie. Rimarranno così simboleggiati, li regni della Spagna e Germania, che fecondano e porgono vigore al pacifico Regno di Napoli, il di cui ameno cratere con la vasta conchiglia la Real Residenza nella imagine del Sebeto viene espressa. Dentro la medesima gran vasca, scherzeranno tritoni, sirene ed altri mostri marini guizzanti, per aggiungerne l'ornamento.

Altre quattro fonti spaziose accompagneranno la prima maggiore reale nelle direzioni delli quattro viali [in margine: concentrici]. Si rappresenteranno li quattro più rinomati fiumi d'Italia.

La prima sarà quella dell'Eridano ò sia il Po' con la testa di vacca e cornucopia alle mani, significando la fecondità che produce ne quadrupedi in quel genere e dei frutti d'ogni specie ne paesi che bagna colle acque sue.

La seconda sarà quella del Tevere, che verrà rappresentato barbuto coronato d'alloro, di fisionomia marziale, e torbida, sarà accompagnato dalla Lupa lattante Romolo e Remo; quivi appresso si vedranno sparse le bellici armi d'ogni nazione aggruppate in trofei indicando il Genio Romano bellicoso che seppe soggiogarle. Devesi introdurre Clelia ed altre Romane, che nuotano traversando la fonte, per indicare il valore nelle donne romane, che date in ostaggio a Porsenna, seppero il padre lor Tevere traversare e ritornare a Roma.

La Terza. Sarà la Fonte dell'Arno coronato di alga palustre di folta veneranda barba al mento accompagnato dal Leone vicino allo Scudo nel quale vi sarà impresso il Giglio fiorentino, ed appresso si vedrà il Genio delle Belle Arti, le quali mediante i Toscani furono all'Italia restituite dopo i secoli barbarici che le distrussero.

Quarta sarà del fiume Garigliano, ò sia Liri, barbuto coronato di alga frà il diadema reale, averà il cornucopio ripieno di spighe di grano, uve, e frutta, e verrà accompagnato da sirene e tritoni marini, per simboleggiare l'abbondanza del Regno, della Campagna Felice, e quella del Mare Tirreno che ne bagna il lido. [in margine:] Queste quattro fonti verranno adornate nell'ingresso de quattro viali con l'accompagnamento di otto bollori di acqua nel mezzo di altrettanto piccole tazze di marmo, sostenute da giocosi satiri verseranno in altre vasche sottoposte.

Nelle intersezioni dei viali in angoli retti nella direzione della fontana maggiore [in margine: in mezzo al parco], altre quattro fontane vi devono essere.

La prima sarà la fonte della ninfa Siringa perseguitata dal satiro Pan, la quale viene soccorsa dal fiume Ladone suo padre, trasformandola in cespuglio di canne nel punto che il satiro aveala raggiunta [cancellato: "l'avea raggiunta"], per cui deluso, tronconne in appresso una canna della quale ne formò l'istrumento di sette fistule, dandole il nome di Siringa, che al suo collo appeso, sempre vi si deliziava sospirando l'amata.

La seconda sarà la Fonte della ninfa Dafne alla quale inutilmente correa appresso Appollo, di cui Cupido si vendicò, per essere stato da quella deità deriso e disprezzato allorchè trionfante ucciso avéa il serpente Pitone, che il mondo infestava. Onde fuggendo la bella dall'innamorato persecutore, il fiume Pelèo padre della medesima la trasformò in arbore di alloro, ed Appollo distacconne un ramuscello del quale volle sempre portarne la fronte coronata.

Terza. Sarà la Fonte della ninfa Canate, ò Canatea, nella quale attesa la sua purità e limpidezza, Giunone moglie di Giove veniva spesso a purificarsi per comparir più bella. Laonde le belle Greche, per acquistar bellezza ancor più rara, concorreato a bagnarsi in quella fonte, la quale frà le molte virtù avéa ancor quella di ritornarle vergini.

Cotesto soggetto, se verrà scolpito da ingegnoso scultore, vi potrà molto manifestare il suo talento.

Quarta. Sarà la Fonte della ninfa Aganippe figlia del fiume Permessò. Dalli dei dopo averla trasformata in fonte fù consagrada alle Muse con la virtù che chiunque delle sue acque bevesse acquisterebbe l'estro poetico, perciò intorno vi concorrevano li giovani letterati, e le poetesse.

Similmente questo soggetto sarà molto vantaggioso allo scultore per dimostrare la sua perizia.

Nella direzione del viale di mezzo del giardino appiè del parco, presso la muraglia si ergerà il nobile prospetto della Fonte di Nettuno accompagnato nel suo carro dalla sua Tetide sposa.

Questa fonte verrà costruita in due distinti piani: superiore, ed inferiore; nella

superiore, verrà situato ciò che al Nettunno, e Tetide è coerente, nella parte inferiore cioè al piano del parco sarà una gran vasca, che raccoglierà in vasta espansione di caduta tutte le acque provenienti dalla fonte superiore di Nettuno, le quali sorgeranno sotto il carro stesso, dalle buccine de' tritoni, dalle bocche, ò narici dei mostri marini, e dalli butti verticali zampillanti.

Da due ascese semicircolari verrà cotesta vasca inferiore circoscritta, d'onde le acque passeranno nel maggior volume, a dar il moto necessario a quelle della peschiera, secondo esige la salubrità dell'aria.

Il sollevamento della Fonte sudetta di Nettuno e Tetide dal piano del parco, non solo conferisce alla magnificenza del prospetto in veduta dal Real Palazzo; ma si rende necessario, per passare sopra la strada, che dal Casale di Ercole conduce a quello della Rifreda, e Vaccaria del Rè; onde vi sarà un ponte largo tanto, quanto il gran viale di mezzo del giardino.

Or' siccome si vedrebbe questo interrompimento nelli due laterali estremi del ponte: affinche resti nascosto totalmente il difetto, vi si formeranno due fontane, ogni una ristretta fra due alte colonne spirali di fabrica, ed ogni colonna aver deve nella sua cima un bollore di acqua che discenderà per un canale aperto, che circonda spiralmemente la colonna, e quindi verso il piedistallo si introdurrà dentro l'urna, ò sia del fiume, ò della ninfa come appresso verrà spiegato d'onde anderanno tutte assieme ad impinguare la vasta caduta sotto il Nettuno

Nelle due fonti fra le colonne spirali

Nella prima fonte del ponte verranno rappresentati Alfeo pastore e la ninfa Aretusa, che amandosi a vicenda li dei trasformarono il primo in fiume, la seconda in fonte, che mescolano le loro acque insieme in una sola sottoposta vasca.

Nella seconda, verranno rappresentati Seleno pastore ed Argira sua moglie li quali amandosi teneramente, per tema di perdersi l'uno e l'altra per cagione della certa morte che dovea succedere, pregarono Venere ad avere pietà di loro; onde la dea mossa a compassione di tanta insolita fedeltà, li trasformò uno in fiume, l'altra in fonte che uniscano per sempre le loro acque insieme.

Nella parte destra delli nuovi boschetti, ove si vede piantato il portico di carpani, che circonda la Sala [in margine: delle Fonti] di Amore e Psiche, le quali verranno racchiuse da un vago parterre all'Inglese.

Il simulacro di Amore nella sua fonte verrà rappresentato con faretra ed arco sedente sovra il globo terraqueo, dal quale sortiranno numerosi zampilli di acque tutto intorno. La posizione della deità, dimostra che egli tutto suppeditato tiene, trionfa, conduce, governa e signoreggia il mondo.

Nell'altra fonte destinata a Psiche, verrà questa l'immagine rappresentata con le ali di farfalla e sedente sovra la sfera espressa colla armillare, dalla quale, come dal globo di Amore, sortiranno copiosi zampilli di acque simboleggiando l'amor delle virtù sublimi sovra le umane cose.

Si potranno adornare le vasche con delli amorini che scherzano in varie guise gittando all'aere delle acque zampillanti.

Dentro le aperture degl'archi del portico di verdura, campeggeranno alternativamente, in una, il bollore di acqua dentro la conca sostenuta da una najade, dalla quale versando intorno verrà l'acqua raccolta dalla sottoposta vasca; e nell'altra, una statua sovra piedistallo, ovvero un nobile vaso di marmo con scoltura attorno.

Dal medesimo lato del giardino e sulla stessa direzione vicino il muro divisorio, succede la Sala di Narciso, e la Fonte della ninfa Eco.

Nel mezzo della predetta sala, deve essere bizzarro pergolato analogo alla figura delle spalliere di verdura già piantate a quest'oggetto, che racchiuderà quasi dentro cortile aperto da quattro lati, una fonte isolata nel mezzo dedicata a Narciso.

Quivi il pastore verrà rappresentato in figura di bellissimo giovane, che ritornato dalla caccia seco abbia portato cò suoi cani le prede, e vogliasi riposare sul margine di limpiddissima tranquilla fonte, che è la stessa nella quale Liriope sua madre figlia di Tetide e Nettuno fù trasformata: quivi con troppo diletto specchiandosi, di sé medesimo divenne innamorato, rifiutando corrispondere alle molte ninfe che lo desideravano frà le quali Eco. Ciò per tanto lo scultore non dovrà trascurare, appresso il Narciso rappresentare l'immagine di Liriope madre che lo ebbe da Cefiso suo marito.

Questo gruppo cò simboli, verrà situato sopra una porzione della fonte [in margine: più alta di superficie, con labro intorno, dal quale versi; onde] resti ugualmente limpida e tranquilla, che deve far specchio, non solo al Narciso; mà ancora agl'osservatori, che lo vedranno in quella riflettere quindi nella parte più bassa di questa, si disporranno delli getti zampillanti che ricadendo non debbino disturbare la tranquillità della prima sudetta parte di fontana.

Intorno alla medesima, si potranno apprestare dei zampilli giocosi per bagnare li spettatori.

Fuora del pergolato *verso la muraglia* divisoria di confine, in prospetto si formerà scherzosa pittoresca grotta, entro la quale si vedrà la statua della ninfa Eco, quasi in duro sasso già trasformata per non essere corrisposta dall'ingrato Narciso onde sol tanto gli restò la voce per proferire le ultime sillabe.

L'immagine della ninfa dovrà esprimersi emaceata dalla passione amorosa, ed insieme curiosa nel mirar il pastore, che solo à cura di specchiarsi nella fonte. Frà li sassi di questa grotta si vedranno scorrere le acque e stillicidii ad imitazione della natura delle sorgenti. Quà parimenti si possono con proprietà disporre acque da bagnare li curiosi.

Per quanto comprende lo spazio del giardino frà la suddetta fonte di Narciso, quella di Nettuno, fin alla peschiera; quattro boschetti nuovi di carpani s'incontrano tagliati con viali in modi diversi non meno che con sale di variate figure. Le quali si devono adornare con fontane ed altro; mà per procurare maggior compiacimento nel passeggiare le Delizie Reali e godere della varietà degl'oggetti: ogn'uno di questi quattro boschetti verrà adornato in diverso metodo e stile, cioè uno sarà alla imitazione de Francesi ove non si trascureranno le solite minuzie.

Il secondo sarà alla orientale, con le pagodi mostruose animali ed altro corrispondente. Il terzo verrà adornato alla egizziaca, con obelischi, canopi, Anubi, Osiri, cò capelli calamistrati, sfingi ed altri mostri. Il quarto sarà alla romana, con colonne rostrate, trofei eroi, ed idoli primarii, Giove, Giunone, Minerva Appollo, Marte.

Proseguendo la medesima direzione verso il Casale di Ercole, si è stabilita la Gran Peschiera con una isola nel mezzo, nella quale dovrebbe essere edificata una sala di conversazione.

Ritornando nel Gran Parterre, lateralmente a questo, vi sono destinate due fonti, nella direzione dei due viali che lo circoscrivono.

Nella prima fonte a destra si rappresenterà la ninfa Europa figlia di Agenore Rè di Fenicia, sorella di Cadmo; di questa bella principessa, Giove se ne invaghì, e trasformato in torello la rapì trasportandola dalla Fenicia sul dorso per il mare in questi nostri lidi alli quali gli diede il suo nome chiamandola Europa; la vasca che conterrà li simulacri di Giove ed Europa, sarà adornata di copiosi zampilli di acqua, con delfini cavalcati da amorini ed altri oggetti scherzosi.

Nella seconda dall'opposto lato, si rappresenterà la ninfa Elle, la quale fuggendo col fratello Frisio dalla persecuzione di Creteo rè di Colco in virtù della calunnia di Democide sua moglie, cavalcando il montone mandatoli dalli dei per sottrarli dal pericolo, nel passare il Bosforo di Calcide, la ninfa spaventata dalli flutti del mare, vi si lasciò cadere affogandosi, e diede il nome all'Ellesponto, oggi chiamato le Dardanelle. Frisio dopo il pericoloso

viaggio sacrificò il montone a Giove, che il pose frà li segni celesti, dopo averne tratto il tosone di oro che appese ad un arbore nel bosco a Marte consagrato, che fù custodito dal dragone, divoratore di chiunque ne procurava l'acquisto. Giasone cogl'argonauti compagni mediante il magico soccorso di Medea uccise il drago ed acquistò il tosone.

Prossimamente incontro al Real Palazzo appiè del parterre, vi saranno due fonti, quella di Pallade assisa sopra trofei di armi, e di libri con istrumenti matematici indicanti essere la dea delle virtù. L'altra sarà quella di Ercole che riposa dalle sue fatiche onde intorno verranno rappresentati li mostri uccisi.

Nel Giardino Fruttiera nel mezzo vi sarà la Fontana di Pomona il simulacro della quale sarà accompagnato cò simboli coerenti.

Nel Giardino dell'Erbe, ò sia Orto, nella fonte di mezzo, si vedrà la statua di Vertunno cò simboli corrispondenti.

Dalle parti laterali del Real Palazzo, ad oriente, ed occidente due Giardini di Fiori vengono distribuiti, nel mezzo de quali si vedranno le due fonti, di Zeffiro in una, di Flora nell'altro.

Appiè dell'antico boschetto, nell'unione delli due boschi di teglio in quinconce, vi sarà nel largo la Fonte di Diana. Verrà questa rappresentata dentro una grotta al prospetto appoggiata all'antico bosco, aperta da trè lati. In questa vi sarà Diana cacciatrice che si bagna insieme colle compagne, le quali in varii modi procurano nasconderla agl'occhi di Atteone figlio d'Aristèo allora dalla dea trasformato in cervo in castigo dell'ardita sua curiosità; per cui li proprii cani lo divorarono in appresso. Sopra la medesima grotta vi sarà una vasca, che comprenderà l'ambito del sottoposto bagno, in mezzo sortirà abbondante bollore di acqua la quale intorno si scaricherà tutta mediante spessi minuti zampilli verticali cadenti in guisa di pioggia, che socchiuderanno le trè aperture della grotta per nascondere la dea e le sue vergini compagne. Pur tuttavia se giammai l'attenta curiosità dei spettatori della fonte divenisse molesta alle cacciatrici, benche in marmo effigiate, facilmente potrebbe essere castigata dalli molti giocosi zampilli quivi nascosti; onde in varii modi potranno rimanere magnificamente bagnati.

Lateralmente alla fonte sudetta nel mezzo delli due boschetti di teglio in quinconce sono disposte due sale; la prima sarà quella della Fonte di Endimeone pastore amato già da Giunone colla quale fù sorpreso, ed in appresso non dispiacque alla castissima Diana, che per non far torto alla sua pudicizia di giorno, ogni notte sul monte della Caria seco conversava.

L'altra fontana nella sala compagna sarà quella di Adone figlio di Mirra; amatissimo da Venere, che ritrovatolo ucciso dal cignale amaramente lo pianse; onde pietosa Proserpina promise a Venere restituirlo in vita, purchè potess'ella possederlo sei mesi dell'anno; mà quando Venere l'ottenne al suo turno non volea più restituirlo; onde essendo venute a contesa le due rivali, Giove ordinò, che Adone rimanesse libero quattro mesi dell'anno, altri quattro servisse Venere, e quattro conversasse con Proserpina.

Nel prossimo Giardino degl'agrumi verrà situata la Fontana di Venere, che nacque dalla spuma del mare. Risiederà la dea della bellezza dentro una gran conchiglia accompagnata dalle tre Grazie Eufrosina, Talia, ed Aglaja. Questa conca verrà sostenuta da tritoni e sirene li quali le porgeranno perle coralli ed altre ricchezze del mare per adornarsi e comparir più bella, quivi appresso vi saranno il Piacere ed il Riso che gl'offeriscono fiori per lo stesso oggetto. Sparsi nella larga fonte, si vedranno guizzare delfini ed altri pesci portando sul dorso degl'amorini, ò nereidi per festeggiare il nascimento della dea, con che unito a cotesto ornamento le acque regolate zampillanti formeranno la più grata e magnifica comparsa, corrispondente alli Reali Giardini.



Antico esistente boschetto.

Dentro di questo bosco si vedono due sale, nella prima prossima alla Gran Peschiera sarà disposta la Fontana delle Muse ed Appollo, presso di cui si vedrà il Caval Pegaseo che da suoi piedi sorge la mirabil Fonte Elicona, qui appresso vi sarà la deliziosa camera degl'istromenti idraulici.

Nell'altra sala che chiamano della Bernastat, si potrebbero quivi stabilire in un centinato prospetto altri istromenti idraulici, con vaga architettura introducendovi Anfione, Orfeo, inventori della armoniosa musica, e quivi ancora si potranno distribuire molti giocosi bagni per il Reale divertimento, ò qualunque altra disposizione, secondo si potrà essere comandato l'autore Architetto.

Tutte le sudette fontane numerose, non già come succede né giardini più rinomati, ne quali sogliono giocare le acque fin tantocche passano li Principi, ò per poche ore del giorno, indi rimangono in secco. All'opposto quà devesi intendere che nella maggior parte potranno fluire tutte le acque principali le 24 ore del giorno per tutto il corso dell'anno senza rimanere in secco, circostanza comendabile che unicamente ne Reali Giardini di Caserta si potrà verificare.

Monte di Briano.

Sulla pendice di questo monte perviene l'acqua Carolina, la quale per una gradinata alta quasi palmi trecento palmi v'è cadendo con un'effetto molto strepitoso e bello nella cuspide di questo monte deve essere edificato un casino di riposo di caccia.

[Il foglio che segue, di dimensioni minori, è la brutta copia di parte del testo A:]

1 Nella p.a quella della *ninfa Siringa* perseguitata dal satiro Pan, ed il fiume Ladone padre della ninfa, per sottrarla al ratto, la trasformò in cespuglio di canne, il satiro ne tagliò una, della quale formonne l'istrumento, che denominò in memoria della sua amata, la siringa, e con quella si deliziava col suono.

2a Nella seconda sarà la fonte della *ninfa Dafne* amata da Appollo; mà dalla medesima disprezzato, per colpa di Amore in vendetta di essere stato disprezzato da quella deità; onde fuggendo la ninfa dal persecutore amante, il fiume Pelèo padre della stessa per sottrarla trasformolla in arbore d'alloro. Allora Appollo distacconne un ramo del quale ["per memoria della Dafne sua" cancellato] volle portare sempre la fronte coronata.

3a Nella terza sarà la fonte della *ninfa Canatea*, trasformata in acqua limpidissima da Giunone, ed in quelle acque di sua creazione la dea spesso veniva a purificarsi. Onde le belle donne greche, per acquistare maggior bellezza concorrevano a bagnarsi in quella limpida fonte.

4a Nella quarta della ninfa Aganippe, figlia del fiume Permesse, li dei la trasformarono in fonte che fù consagrada alle Muse, con la virtù, che qualunque poeta di quell'acqua bevesse, averebbe acquistato l'estro di poesia.

Appiè dell'antico boschetto, nell'unione delli due boschetti in quinconce nel largo in cui sarà il tapeto di verde prato, vi sarà appoggiata all'boschetto antico *la Fonte di Diana cacciatrice*. Verrà rappresentata una sollevata rustica grotta aperta da trè lati, dentro questa in prospetto vi sarà la Diana che in atto di bagnarsi le sue vergini cacciatrici compagne la ricoprono e nascondono agl'occhi di Atteone, la di cui curiosità viene castigata da Diana stessa, che lo trasformò in cervo onde fù lacerato dalli suoi medesimi cani.

Sopra la volta che ricuoprirà la grotta sudetta dovrà situarsi una fonte, dalla quale sortiranno delle acque cadenti in varii minuti zampilli in forma di pioggia, che socchiuderanno, le trè aperture della grotta del bagno, e quindi sé giammai la curiosità dei spettatori, rendesse noja alla deità e sue compagne, benche di marmo debbino essere, potrebbero

facilmente essere castigati dalli scherzosi zampilli disposti in varii modi per bagnarli con generosità.

Nel mezzo delli due boschetti di teglio in quinconce esservi deve una sala per cadauno ed una fonte nel centro.

Nella prima sarà la *Fonte di Endimeone* pastore che non dispiaque alla castissima Diana ritrovandolo a dormire sul monte Ida.

Nella seconda sarà la *Fonte di Adone* cacciatore il quale fù molto favorito da Venere.

Prosegue il Giardino degl' agrumi; essendovi nel mezzo una gran vasca, potrà essere la fonte della Natività di Venere.

Quivi dunque si rappresenterà Venere, dopo che venne prodotta dalla spuma delle onde del mare, risiede entro vaga conchiglia, sostenuta da tritoni e sirene marine, accompagnata dalle trè Grazie Eufrosina, Talia, ed Aglaja. Nella vasca si potrebbero conservare delli pesci particolari.

[F] Fontane da farsi nel Giardino Reale di Caserta

#### *Amore e Psiche*

Nella sala grande ridotta in portico di verdura incontro il Convento di S. Antonio, saranno le due fonti di Amore e Psiche, e circondate dal parterre all'inglese. Queste due fontane saranno adornate nelle vasche con gruppi di amorini, gittando acque. Intorno negl' archi del portico di verdura alternativamente, campeggeranno in uno una statua ò vaso, e nell' altro, una fontana zampillante che versa il bollore dalla conca di pietra, la quale verrà raccolta dal recipiente basso a fior di terra.

#### *Narciso*

Nella sala destinata a questa fonte, nel mezzo vi sarà un bizzarro pergolato analogo alla figura della sala, come si scorge nella pianta generale; questo dovrà essere sollevato dal piano trè o quattro gradini, deve essere adornato con qualche statua, o termine. Sarà aperto da quattro lati, per li quali introdurranno nel recinto della fonte esistente nel centro.

Quivi dovrà essere rappresentata la statua di Narciso in un bel giovane, che dalla caccia ritorna con cani e prede [*“vicino ad esso, quivi dovrà specchiarsi”*, cancellato] che volendosi riposare e bagnare nella fonte tranquilla, prodotta da Liriope sua madre figlia di Tetide e Nettunno nella quale fù trasformata di sé stesso s'innamora. Laonde vicino a Narciso si deve vedere anche la giacente statua di Liriope che con amor materno riguarda il proprio figlio [*“vedere”* sostituisce *“giacere”*, cancellato come *“la figura”* di Liriope, e, riguardo al figlio, *“che si specchia di sé stesso innamorandosi”*].

Ivi appresso nel confine della muraglia verso strada, si farà una scherzosa grotta dentro la quale sarà rappresentata l' imagine della ninfa Eco quasi già trasformata in sasso, che quale innamorata di Narciso; mà per non essere riamata, il dolore interno la disseccò in sasso, restandogli sola la voce per replicar l' ultime sillabe.

Questa fonte deve essere divisa da quella di Narciso; mà prossima, e la ninfa sudetta si dovrà rappresentare riguardante l' amato e dolente.

#### *Nettuno*

Nel gran viale di mezzo, che dal parco tende alla direzione del Monte di Briano d' onde l' acqua discende, non molto distante dalla muraglia si farà la fonte di Nettuno, ò sia

Oceano deità di tutte le acque. Dal piano del parco, in figura semicircolare, si monteranno per due rampe carrozzabili circa palmi 18, ò 20, ove si farà la vasca alta, nella quale risiederà Nettuno e Tetide sua consorte al lato. Intorno dovranno esservi delli getti di acqua zampillanti, le quali dalla vasca superiore, caderanno con magnifica espansione, nel vascone inferiore, che potrà essere fecondato da pesci particolari, e da questo tutte dovranno passare nella gran Peschiera Reale per darle il moto necessario a mantenere la salubrità dell'aria che gode la Reale Delizia.

Cotesta salita dal piano del parco è necessaria per non interrompere il gran viale, e per lasciare nel tempo stesso il passaggio sotto esso, dalla Rifreda e Vaccaria verso il Casale di Ercole.

Ed affinche non si distingua questa interruzione nelli lati si faranno due fontane, ogni una frà due colonne di fabrica spirali, le quali dalla cima un bel nappo di acqua sorgerà e discendendo girando sempre spiralmemente [~~“discenderà”~~] scaricherà al basso, ove sarannovi due statue abbracciate di fiume e fonte, che dalle loro urne tramanderanno l'acque medesime delle colonne. Una fonte rappresenterà la ninfa Aretusa [~~“siciliana”~~] ed Alfeo pastore [~~“di Calabria”~~], che amandosi a vicenda, dalli dei furono trasformati, in fiume e fonte che mescolano le loro acque insieme. L'altra sarà quella della ninfa Argira, e del pastore Seleno, che dubitando poter essere divisi dalla morte supplicarono Venere, la quale volendo premiare tanta fedeltà vicendevole, trasformollì in fonti perche non mai si disunissero colle acque loro.

#### *Ibero Danubio, e Sebeto*

Nel mezzo del Gran Parterre, dentro ampio vascone basso a fior di terra, vi saranno a giacere due colossi, uno, rappresenterà il fiume Ibero, l'altro il Danubio, dalle loro urne verseranno copiose acque dentro spaziosa conchiglia, colla quale viene simboleggiato il delizioso cratere di Napoli, sul nodo medio della medesima siederà il Sebeto, come [~~cancelato “quasi fosse”~~] in trono nobile; che non potendo uguagliare la copia delle sue poche acque, con le maggiori delli due gran fiumi, in segno non ostante di letizia e godimento, tiene rivolta all'aria la sua indorata preziosa picciola urna, dalla quale s'inalzerà il più magnifico ed alto gettito di acqua zampillante, che sarà il maggiore del Giardino Reale. Dentro il vascone si vedranno scherzare sirene portate da pesci e mostri marini, con tritoni, tutti gittando acque zampillanti.

#### *Europa, Melanto, Elle, Iuturna*

Nelle quattro fonti che circondano la maggiore delli fiumi Ibero, Danubio, e Sebeto, si dovranno scherzosamente rappresentare, la ninfa Europa [~~cancelato “da Giove, che trasformato in torello, se la conduce in mezzo delle acque”~~], che seguiva a Europa “rapita”; in sostituzione, a margine:] figlia d' Agenore Rè di Fenicia, Giove in torello trasformato la rapì e sul dorso trasportolla ne nostri lidi per cui chiamasi Europa. La ninfa Melanto fù rapita da Nettuno che per goderla si trasformò in delfino. La ninfa Elle, fuggendo col fratello Frisio dalla persecuzione di Creteo zio e rè di Colco, cavalcando sovra un montone mandatoli dalli dei, nel passare il bosforo di Calcide, spaventata dalle onde cadde nel mare, e diede il nome all'Ellesponto. La ninfa Iuturna fù amata da Giove, che la trasformò in fonte, per nasconderla a Giunone.

Nelle due fontane incontro l'una all'altra l'alberata di tegli che traversa il parterre si rappresenteranno, li quattro fiumi famosi dell'Italia, in quella verso il boschetto l'Eridano o sia il Po' con il capo di vacca, ed il Tevere con la lupa lattante di Romolo e Remo, nell'altra prossima al Palazzo Vecchio l'Arno col Leone e Giglio di Firenze, ed il Garigliano o sia Liri con cornucopia d'abondanza accompagnato da sirene marine.

Le altre quattro fontane nelle intersezioni dè viali maggiori dei boschetti novi.

1a La Fonte della ninfa Siringa la quale venendo perseguitata dal satiro Pan, il suo padre Ladone fiume d'Arcadia mentre cadeva nelle mani del suo amante, la trasformò in canna. Il satiro la tagliò quindi in sette porzioni e ne formò la siringa, con la quale si deliziava.

2a La Fonte della ninfa Dafne, amata da Appollo non riamato per colpa di Amore, che d'Appollo volle vendicarsi, mentre questa deità l'avea raggiunta il fiume Peneo suo padre la trasformò in lauro, Appollo distaccò un ramo di quello col quale per contrasegno di tanto amore volle sempre portarne la testa coronata.

3a La Fonte della ninfa Canatea, Giunone la trasformò in limpidissima fonte, e per deliziare di quelle purità spesso andava in quella fonte a prendere bagno e purificarsi. Le donne belle della Grecia, per divenir ancora più belle ad imitazione di Giunone andavano a bagnarsi in quella limpida fonte.

4a La Fonte della ninfa Aganippe figlia del fiume Permesse, dalli dei fù trasformata in fonte che si consagrò alle Muse, e i poeti che di quell'acqua bevano risentono le idee ed ispirazioni poetiche.

[G] Delle Fontane nel Real Giardino di Caserta

Fonte maggiore dei Fiumi

Nel mezzo del parterre dentro ampia vasca con elegante atteggiamento scolpiti si vedranno a giacere sopra scogli, due gran colossi, che rappresenteranno l'Ibero, ed il Danubio; dalle loro urne verseranno due copiosi volumi di acque, dentro spaziosa conchiglia, sul nodo prominente della quale risiederà il Sebeto di minor proporzione dè fiumi sudetti, godendo della confluenza delle loro acque, alle quali non potendo equiparare le sue limitate; rivolgerà la piccola indorata urna propria verso il cielo, e da quella, in contrasegno di contento, tramanderà in alto un butto magnifico di acqua, che sarà il più eccelso di tutte le fonti delle Reali Delizie. Nella vasca intorno si vedranno scherzare tritoni, sirene portate da mostri marini, restando simboleggiati la Spagna, la Germania, ed il felicissimo nella pacifica conchiglia godendo del delizioso cratere.

[Segue una parte poi cancellata da un lungo tratto, fino a "cigno":]

Quattro fonti che circondano la sudetta

La prima; rappresenterà la bella ninfa Europa figlia d'Agénore rè di Fenicia, trasportata da Giove in torello trasformato, che lasciolla in questi lidi onde presero il nome d'Europa.

La seconda; rappresenterà la ninfa Melanto che amata da Nettuno si trasformò in delfino per rapirla.

La terza; la ninfa Helle che fuggendo col fratello Frisio, sul montone mandatoli dalli dei, per sottrarsi dalla persecuzione di Creteo rè di Colco, nel passare il bosforo di Colcide cadde nel mare, e diede il nome all'Hellesponto.

La quarta; dovrà rappresentare la ninfa [richiamo al margine, pure cancellato da tratteggi: Atalanta figlia di Climene (e "Tasio rè d'Arcadia", già prima cancellato), divenne sposa di Meleagro. Cacciatrice insigne, e fù la prima che ferì il cignale Calydone avanti di sposarsi con Meleagro, dalli quali nacque Partenopeo] Iuturna, figlia di Dauno, Giove la trasformò in fonte per nasconderla a Giunone.

Leda bagnandosi nel fiume Eurota Giove per essa si trasformò in cigno.

Le quattro fonti prossime alla maggiore rappresenteranno altrettanti Fiumi d'Italia.

Nella prima il fiume Eridano o sia il Pò con la testa di vacca per dinotare, che le sue acque fecondano Provincie nelle quali abbondano; in questo fiume cadde dal cielo Fetonte

figlio di Climene, le sue sorelle Lampetusa, Lampetia, e Fetusa tanto lo piansero, che furono trasformate in pioppi e le loro lacrime in ambra; come ancor cigno rè di Liguria amico del medemo, vero cigno divenne lamentandosi della morte di Fetonte.

Nella 2a il Tevere con la Lupa lattante Romolo e Remo adornato intorno di trofei militari di varie nazioni suppeditati dall'aquila latina [cancellato: "dimostrando che divenne Signore del mondo cognito allora"].

Nella 3a l'Arno con lo stemma del Giglio Fiorentino, ed intorno vi saranno li simboli delle scienze per dinotare che in Firenze furon restituite all'Italia dopo la barbarie delli secoli [in luogo di "de Goti e Vandali" cancellato] che la distrussero.

Nella 4a il fiume Liri, o sia Garigliano ornato di cornucopia ripieno di frutti, e formento accompagnato da tritone e sirena marina, alludendo alla abbondanza delle Provincie onde passa, non meno che alla marina fecondissima de suoi prodotti.

Nelle due fontane laterali al Gran Parterre una verso l'antico boschetto l'altra presso il Palazzo Vecchio si rappresenteranno

nella P.a la ninfa Europa figlia d'Agenore rè di Fenicia, che Giove trasformato in toro, la rapì e trasportò nei nostri lidi onde si denominarono dappoi l'Europa. Nell'2a incontro la ninfa Helle la quale fuggendo col suo fratello Frisio e cavalcando insieme il montone mandatoli dalli dei per sottrarsi dalla persecuzione di Creteo rè di Colco, nel passare il Bosforo di Colcide, spaventata dalle onde del mare caddevi dentro, e diede il nome all'Hellesponto, oggi distretto di Costantinopoli.

Appiè del parterre prossime al Palazzo due belle fonti vi saranno.

La P.a quella di Pallade, con trofei militari ed altri simboli allusivi alle scienze e virtù.

La 2a quella di Ercole, che riposa dopo le gloriose fatiche, onde a suoi piedi vi saranno li simboli che spiegheranno le sue vittorie.

Nel gran viale di mezzo, che dal parco tende alla direzione del Monte di Briano, d'onde l'acqua discende ne giardini, poco distante dalla muraglia esistente, si farà la Fonte di Nettuno deità delle acque; questa rimarrà situata superiore del piano del parco in altezza di palmi 20 in circa, ove si perverrà mediante due rampe carozzabili semicircolari, quale altezza serve per lasciare libero il passaggio della strada che dalla Vaccaria conduce verso il Casale di Ercole, e verrà ricoperto colla volta, tanto lunga per quanto è la larghezza del viale maggiore, che anderà a pareggiarsi col terreno più alto quivi vicino. Sopra questo piano dentro vasca grandiosa si vedrà Nettuno col tridente in atto di comandare con la sposa Anfitrite al lato dentro il carro tirato da cavalli marini, guidati dai tritoni in atto di suonar le buccine.

Quivi intorno abbondanti acque zampillanti sorgeranno in varie guise, le quali raccolte nella fonte superiore, in larga espansione caderanno vagamente nel vascone inferiore, dentro il quale si vedranno guizzare delle sirene giocosamente, e nereidi sul dorso dei delfini che a diporto le conducono. Da questo vascone le acque passeranno nella gran peschiera, per darle il necessario moto a serbare la salubrità dell'aria.

Appresso alla fontana superiore di Nettuno, affinche di niuna fatta distinguasi, l'interruzione della strada che passa sotto la volta, lunga quanto è largo il viale, per termine alli due laterali confini, si formeranno due fonti che perfettamente ricuopriranno il difetto ed aggiungeranno insieme nobile adornamento analogo alla circostanza.

Ogni una di queste due fonti verrà confinata, da due colonne spirali di fabbrica, con un canale adornato di tartari, in forma di coclea. Nella cima d'ogn'una, un bel nappo di acqua sorgerà, e quella per il canale sudetto, anderà discendendo fin al basso del piedistallo; quivi a giacere uno incontro l'altro vi saranno le statue di un fiume, ed una fonte, che dalle loro rispettive urne passeranno le acque delle colonne a cadere nella vasca che deve raccoglierle,

d'onde poi passeranno nel vascone di Nettuno, per impinguare maggiormente la caduta della gran fonte inferiore, racchiusa dalle due rampe carrozzabili.

In una delle fonti frà le colonne sudette si rappresenteranno, la ninfa Aretusa, ed il pastore Alfeo, che amandosi li dei li trasformarono in fonte e fiume, nella seconda verranno rappresentati li simulacri giacenti, della ninfa Argira ed il pastore Seleno, che dubitando dover essere un giorno dalla morte divisi, supplicarono Venere che non facesse tal divisione succedere; la dea per sodisfarli e premiare insieme la fedeltà, trasformolli in due fonti, che mescolando le loro acque non si disuniscono giammai.

Nelle intersezazioni degl'angoli retti formati dalli viali laterali al maggiore del giardino, quattro fontane verranno disposte.

Nella P.a sarà quella della ninfa Siringa, che perseguitata dal satiro Pan; mentre era sul punto di essere raggiunta il suo padre Ladone, fiume di Arcadia la soccorse trasformandola in canne; di quelle il satiro tagliò formandone in sette porzioni l'istrumento che chiamo Siringa in memoria della sua amata. Varie giocose acque zampillanti saranno l'adornamento della fonte oltre la rappresentanza.

Nella 2a sarà quella della ninfa Dafne figlia del fiume Peneo, mentre fuggiva gli amori d'Appollo fù trasformata in alloro; quel dio volle che a lui consagrato fosse quell'albero dal quale togliendone un ramuscello, volle sempre portarne la fronte coronata.

Nella 3a sarà quella della ninfa Aganippe figlia del fiume Permo che dall'monte Elicona discende. Fù trasformata in fontana e consacrata alle Muse, onde tutti li poeti che di quelle acque possono [in luogo del precedente "potean" cancellato] bere, ritrovavansi ispirati dal furor poetico.

Nella 4<sup>o</sup> sarà la fonte della ninfa Canata, ò Canatea in Grecia, nella di cui limpidissima acqua Giunone, ogn'anno andava al bagno per purificarsi; onde le donne greche ad imitazione della déa, ancor'esse, per divenir più vezzose e belle andavano in quella fonte a bagnarsi [in sostituzione di quanto segue, che risulta cancellato: Nella 4a sarà della ninfa Canata, o Canata in Grecia, nelle di cui limpidissime acque Giunone ogn'anno andava per purificarsi. Laonde le donne -cancellato "belle" prima di donne- greche, ad imitazione della dea, per divenir più belle e vezzose in quella fonte andavano a bagnarsi].

Sala di Amore e Psiche verso la via del Convento di S. Antonio

Viene questa circondata da un portico intorno di verdura, nel mezzo dovrà essere il parterre all'inglese, con gran pezzo verde nel mezzo, nelli due estremi della maggior estensione, vi saranno due fonti circolari, una sarà quella di Amore, che siederà sovra il mondo terraqueo dimostrando tenerlo sotto il suo dominio compresso.

L'altra sarà quella di Psiche con le ali di farfalla sedente sovra una sfera armillare, simboleggiando l'Amore Celeste e Sublime, cioè quello di tutte le Virtù.

Nelli vani degl'archi intorno alternativamente campeggeranno statue, di driadi, fonti, e vasi, concordati tutti nella simetria dell'ornato semplice.

Dallo stesso lato verso il Casale della Refreda sarà la Sala della Fonte di Narciso. Nel mezzo di questa sala, vi sarà bizzarro pergolato corrispondente alla figura del boschetto, che la compone; il quale ristringerà un sito analogo più alto del piano della sala trè gradini; quivi nel centro si vedrà, la Fonte di Narciso, che verrà rappresentata nella figura di bellissimo giovane, cacciatore, con prede e cani, il quale s'incontra a specchiarsi in una limpida tranquilla fonte, che è la stessa nella quale Liriope sua madre figlia di Tetide e Nettuno fù trasformata onde mirandosi di sé stesso diviene amante. Quindi è che nel gruppo della scultura, si dovrà introdurre l'immagine di Liriope unita a quella di Narciso. La porzione di fonte tranquilla sarà più alta della rimanente, e fuori di essa vi saranno delle acque zampillanti, per compiere l'adornamento della medesima.

Ivi appresso fuori del pergolato, nel confine della muraglia verso la strada, si farà

pittoresca grotta, dentro il più cupo della quale verrà rappresentata la ninfa Eco, che innamorata indarno dell'ingrato Narciso si disseccò in sasso restandogli sol tanto la voce per replicar l'ultime sillabe. Lo scultore dovralla rappresentare dolente mà insieme curiosa nel rimirare da lontano il Narciso.

Le acque dentro la grotta dovranno essere introdotte come fossero piccoli bollori di sorgente naturale.

[H] Fontane ideate per il Real Giardino di Caserta

*Amore e Psiche*

Nella sala grande, intorno la quale vedesi piantato il portico di carpani; nel largo di mezzo ove sarà il parterre all'inglese, verranno destinate le due fonti, una d'Amore, l'altra di Psiche; Amore alato sovra un mondo terraqueo risiederà, simboleggiando che Egli è il Padrone, e tutto conduce al suo volere.

Psiche alata con ali di farfalla terrà sotto di sé una sfera celeste, e riguarderà il cielo, simboleggiando l'amor celeste. Nelle vasche delle due fonti si porranno dei gruppi di amorini, che scherzano nell'acqua gittandola in aria zampillante.

Dentro gli archi intorno del portico di verdura campeggeranno alternativamente una fonte ed un vaso ò statua. La fonte sarà un bollore nel mezzo di una conca di pietra sollevata, d'onde poi l'acqua cadente intorno viene raccolta dalla vasca a fior di terra situata, e li vasi, ò statue dovranno avere il piedistallo proporzionato all'altezza della conca della fonte.

Fontane del Pastore *Narciso*, e della Ninfa *Eco*

Nella sala destinata a queste fonti, nel mezzo vi sarà un bizzarro pergolato analogo alla figura di essa sala, come viene indicato nella pianta: [cancellato: "deve essere sollevato dal piano del rimanente, per trè o quattro gradini, quivi nel mezzo"; in sostituzione, a margine: che deve circondare altra ristretta sala alta di suolo trè gradini del rimanente nel di cui centro] si rappresenterà Narciso in un bellissimo giovane cacciatore, che ritornato dalla caccia, veltri con prede vicino a suoi piedi si veggono. E volendosi riposare [in luogo del cancellato "si specchia", in margine: s'incontra a specchiarsi] in una fonte d'acqua tranquilla, che è la stessa nella quale Liriope sua madre figlia di Tetide e Nettuno fù trasformata, onde converrà aggruppare con la statua di Narciso ancor quella della madre disciolta in fonte.

Li getti delle acque zampillanti si dovranno destinare fuori della conca di acqua tranquilla che deve formare lo specchio di Narciso.

Fontana di *Eco*

Nella direzione di questa fonte, vicino la muraglia, che riguarda la strada di S. Antonio in prospetto, si formerà scherzosa pittoresca grotta nel cupo di questa, vi sarà la figura della ninfa Eco quasi in sasso trasformata, la quale per non essere riamata da Narciso si disseccò, restandole la sola voce per rispondere alle ultime sillabe delle parole. Verrà rappresentata la ninfa, curiosa per osservare il suo ingrato Narciso. Frà li sassi sulli quali ella si trova, sorgeranno [sopra: sortiranno] acque basse, imitando la natura delle sorgenti per quanto fia possibile.

Fonte di *Nettuno Tetide e Anfitrite*

Appiè del parco, nella direzione del gran viale di mezzo, non molto distante dalla muraglia, si ponerà in alto prospetto Nettuno entro il suo carro tirato da mostri marini e tritoni, con la sua dolce consorte accanto.

Questa fonte deve essere compartita in due, la superiore, e la inferiore. S'inalzerà la prima ove risiederanno Nettuno e Tetide, per palmi 18, ò 20 dal piano del parco. A questa altezza si perverrà mediante due ascese carrozzabili in figura semicircolare, che abbracceranno la vasca della fonte inferiore. Intorno il carro di Nettuno vi saranno delli getti di acque zampillanti, li quali caderanno dapoi con ampia caduta nella vasca di sotto, dalla quale passeranno tutte le acque nella Gran Peschiera Reale per darle il moto necessario, a mantenere la salubrità dell'aria che or gode la Reale Delizia.

Il sollevamento della Fonte di Nettuno dal piano del parco, resta necessario, per lasciare il passaggio libero, della lava grande, e strada insieme, che viene dalla Vaccaria Reale, e Rifreda verso il Casale di Ercole. Ed acciò non si conosca l'interrompimento del gran viale del giardino nelli estremi laterali dell'arco ò sia lamia, che deve comprendere tutta la larghezza, di esso, si formeranno due fontane laterali di un fiume ed una ninfa nereide di fonte accanto; ogn'una di queste fontane verrà limitata da due colonne di fabbrica in figura spirale. Nella cima di esse sortirà un bel nappo di acqua, la quale discendendo, e girando intorno dette colonne, scaricandosi verso il piedistallo, passerà per dentro l'urna del fiume, e della ninfa, d'onde cadrà nella vasca bassa a fior di terra, e passerà detta acqua a impinguare la caduta di Nettuno al gran vascone, nel quale vi si potrebbero ponere dei pesci particolari. Verranno rappresentati in queste due fonti Alfèo, pastore, e la ninfa Aretusa, che amandosi a vicenda dalli dei furono trasformati in fiume, ed altra in fonte.

Nella seconda si rappresenteranno Seleno pastore, e la ninfa Argira, che dubitavano esser un giorno separati dalla morte onde supplicarono Venere, la quale pietosa alla loro vicendevole fedeltà li trasformò in fiume, e fonte, che frà loro mescolano le acque.

#### *Ibero, Danubio, e Sebeto*

Nel mezzo del Gran Parterre dentro un' ampio vascone basso, circondato di labro di buona maniera figurato, sopra scogli saranno a giacere due colossi. Il primo rappresenterà il fiume Ibero, il secondo il Danubio, dalle loro urne verseranno copiose acque, dentro una spaziosa conchiglia nel mezzo situata, ove sul nodo prominente della medesima si vedrà il simulacro più piccolo di proporzione delli fiumi sudetti, il quale vedendosi fecondato dalle copiose acque dei medesimi e riconoscendosi corteggiato, e sedente in loco sollevato come in trionfo, non potendosi uguagliare con le sue acque a quelli rivolgerà la sua indorata urna verso il cielo ed in segno di massima letizia tramanderà un' altissimo gettito d'acqua zampillante che supererà ogn'altro, in volume ed altezza di tutto il giardino, e questo riceverà l'acqua dalla gran conserva del monte di Briano. Sicche la conchiglia nella quale risiede in trono il Sebeto simboleggia il Cratere di Napoli ed il felicissimo nostro Regnante.

Nelle quattro fontane minori, che circondano questa maggiore, si destineranno in ogn'una, li quattro fiumi rinomati dell'Italia.

*L'Eridano*, ò sia il Pò con la testa di Vacca significando la fecondità dè paesi che bagna, e nella vasca si porranno le sorelle di Fetonte, che piangono la caduta del fratello in esso fiume lo che con varii scherzi di acque verrà dimostrato.

*Il Tevere*, con la lupa lattante Romolo e Remo nella 2° fonte.

3° *Il fiume Arno* col Leone e Giglio Fiorentino.

4° *Il fiume Liri* ò sia *Garigliano* con il corno di abbondanza ripieno, accompagnato da una sirena marina.

Le altre quattro fontane maggiori, che dovranno essere situate nelle intersezioni delle direzioni delli due viali laterali nelli boschetti nuovi, saranno

Pa *La Fonte della ninfa Siringa*, la quale venendo perseguitata dal satiro Pane, il fiume



Ladone padre della ninfa, la trasformò in canna, il satiro ne tagliò in sette porzioni una di quelle e formonne la siringa, istromento con cui si deliziava.

2.a *La Fonte della ninfa Dafne* amata da Appollo non riamato dalla medema per colpa di Amore, che si volle vendicare del disprezzo ricevuto dalla deità, onde fuggendo la ninfa, il fiume Peneo padre della medema, la trasformò in lauro, Appollo ne distaccò un ramo del quale volle sempre portarne la fronte incoronata.

3.a *La Fonte della ninfa Canatèa*, trasformata in fonte limpidissima da Giunone, la quale volendo godere di quella acqua pura, bene spesso andava a bagnarsi. Onde le donne greche per acquistar bellezza maggiore ad imitazione di Giunone in essa andavano al bagno. Sè un valente artefice di scoltura, saprà trattare questo soggetto, può venire, come nuovo, altrettanto bizzarro.

4° *La Fonte della ninfa Aganippe* figlia del fiume Permesse, la quale trasformata in fonte dalli dei, restò consagrada alle Muse, e què poeti che aveano la fortuna di bere quelle acque risentivano le ispirazioni poetiche. Ancora questa può essere un soggetto nel quale il scultore valente può rendersi celebre.

Appiè dell'antico boschetto [in margine: nell'unione col novo di tegli in quinconce], vi sarà la fonte di *Diana*.

Verrà rappresentata una grotta rustica, ed aperta da trè lati, quivi in prospetto sarà Diana in atto di bagnarsi, che le sue compagne vergini cacciatrici, la nascondono ricoprendola, alli occhi di Ateone che per tale curiosità viene trasformato in cervo, e lacerato quindi dà suoi medesimi cani. Sopra la stessa grotta [il testo che riportiamo in parentesi risulta sostituito da quello che segue oltre parentesi; sulla pagina rimangono i segni di un foglio che vi è stato incollato a copertura: vi sarà una fonte alquanto copiosa di acqua, la quale dopo avere riempita la vasca, da quella in pioggia disposta caderà a socchiudere le trè aperture della grotta, e quindi la curiosità dei riguardanti, facilmente potrà rimaner castigata dalli scherzosi zampilli dai quali esser potranno bagnati in varii modi.

Ivi appresso nelli due boschetti di teglio posti in quinconce nel centro d'ogn'uno sarà la sala e nel mezzo la fonte.

Nella prima, *vi sarà la Fonte di Endimeone* pastore di Frigia che non dispiacque alla casta Diana ritrovandolo a dormire sul monte Ida.

Nella seconda *vi sarà la Fonte di Adone*, il quale godette la protezione di Venere.

Nel Giardino degl'agrumi ivi appresso vi sarà la Fontana della natività di Venere che rappresenterà la sua natività, la quale viene prodotta dalla spuma delle onde del mare; quivi si vedranno le indivisibili sue compagne le 3 Grazie, Eufrosina, Talia, ed Aglaja, ed oltre ciò delle sirene tritoni, ed amorini, che devono gittare in alto dei copiosi zam[pilli] di acqua. Formeranno l'adornamento della gran va[sca] dentro la quale si potranno ponere degl'altri pesci particolari] dovrà esservi una fonte, dalla quale sortiranno cadenti varii minuti zampilli in forma di pioggia, che socchiuderanno le trè aperture del grotta del bagno della dea, e quindi la curiosità delli riguardanti facilmente esser potrebbe castigata dalli scherzosi zampilli dalli quali esser potranno bagnati in varii modi.

Ivi appresso nelli due boschetti di teglio posti in quinconce, nelli centri d'ogn'uno vi è il largo della sala, che averà nel mezzo la fonte.

Nella prima, *quella di Endimione*, pastore di Frigia, che non dispiacque alla casta Diana ritrovandolo a dormire sul monte Ida.

Nella seconda, *quella di Adone*, il quale godette il favore [è cancellato "della protezione" scritto in precedenza] di Venere bella [cancellato il finale "ed era cacciatore"].

Nel Giardino degl'agrumi dovrebbe esservi la *Fontana della Natività di Venere*, che viene prodotta dalla spuma delle onde del mare. Quivi dovranno rappresentarsi le 3 Grazie indivisibili compagne Eufrosina, Talia ed Aglaja. Essa risiederà dentro una vaga conchiglia

sostenuta dà tritoni e sirene marine; li quali in diverse figure gitteranno acqua nella fonte. Ed in essa ponere si potrebbero dei pesci particolari.

Nelle due fontane laterali alli due vialoni alberati di teglio, appresso il Gran Parterre.

Nella P.a verrà rappresentata

*la ninfa Europa* figlia di Agenore che Giove trasformato in torello, la trasportò sul dorso e posandola in questi lidi gli diede il nome d'Europa.

Nella 2a incontro verrà rappresentata

*la ninfa Elle*, la quale fuggendo col fratello Frisio, dalla persecuzione di Creteo re di Colco, cavalcando il montone mandatoli dalli dei, nel passare il Bosforo di Calcide, la ninfa spaventata dalle onde marine vi cadde affogandosi, e diede il nome all'Ellesponto, oggi distretto di Costantinopoli.

Nelle altre due fontane appiè del parterre prossime alla facciata del Real Palazzo; qual'or' non si volesse rappresentare in una la Fonte di *Pallade* e nell'altra *quella di Ercole* puotrebbe rappresentate in queste due fonti;

*nella prima la ninfa Melanto* rapita da Nettuno che si era trasformato in delfino per condurla nel mare sul suo dorso.

*Nella seconda la ninfa Iuturna* che amata da Giove per nasconderla a Giunone, la trasformò in fonte. *Ovvero Anfione* che vò suonando la lira e cantando sulla schiena di un delfino scorre il mare.

Nel mezzo del Giardino dei Frutti la fonte di *Pomona* verrà rappresentata.

In quello del potager, ò sia orto italiano *Vertunno* sarà rappresentato.

Dalli lati del Real novo Palazzo vi devono essere, dalla parte di oriente, e dall'occidente, due giardini di fiori, nel mezzo de quali vi saranno le fonti, *di Zeffiro*, e *di Flora*.

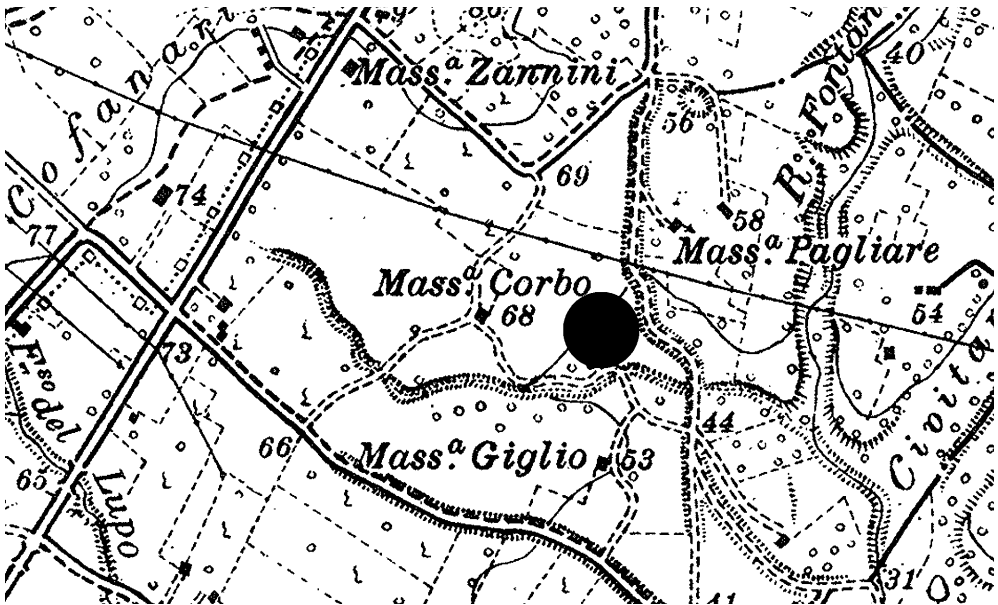
Dentro l'antico boschetto vi è il sito proprio per fare *la Fontana delle nove Muse e di Appollo insieme*, col Cavallo Pegaseo sotto di cui vi è la preziosa fonte, che discende dal monte Elicon; quivi si potrebbero disporre degl'istromenti idraulici, per rendere più delizioso il Real Giardino.

Evvi altro luogo in questo boschetto, denominato la Bernastad; ancor qui si possono adattare delle vaghe fonti e suoni idraulici; come ancor delle altre fontane prodotte dalla metamorfosi d'Ovidio e dalle storie dei Viaggi della Grecia descritte da Pausania, ambedue autori fecondissimi per apprestare sogetti adattabili alle fonti deliziose dei giardini. Quali fonti, non già come nelli giardini li più rinomati sogliono; gittano le acque per corti momenti, finche il Sovrano passa dal sito di una ad altra fonte [in margine: o per poche ore in altro tempo; mà], s'intende che sempre debbino fare la mostra le acque nel intiero corso del giorno di 24 ore, e la magior parte nel corso quotidiano, cioè dal primo di Gennaro fin' alli 31 di Xmbre; circostanza comendabile che unicamente succedere deve nel Giardino Reale di Caserta, secondo l'ideata disposizione.

UGO ZANNINI

## NUOVE TESTIMONIANZE ARCHEOLOGICHE DI EPOCA PREISTORICA DALL'AGRO FALERNO

Il 1991 è da segnalare come un anno prolifico nel campo della ricerca sulla preistoria della Campania settentrionale e in particolare dell'*ager Falernus*: P. Arthur nel suo volume *Romans in Northern Campania*, nella lista dei siti individuati, ne segnala alcuni preistorici<sup>1</sup>; contemporaneamente vede la luce un articolo di Claude Albore Livadie ove qua e là, nell'inquadramento generale sulla preistoria e protostoria dell'Italia meridionale, la studiosa cita diversi luoghi della Campania settentrionale<sup>2</sup> ove sono stati effettuati ritrovamenti ascrivibili a questo orizzonte cronologico; sempre nello stesso anno in Civiltà Aurunca chi scrive comunicò la scoperta



<sup>1</sup> P. ARTHUR, *Romans in Northern Campania*, Roma 1991, pp. 109-124.

<sup>2</sup> C. A. LIVADIE, *La preistoria e la protostoria*, in *Storia del Mezzogiorno*, I, 1, Napoli-Salerno 1991, pp. 57-118.

di un rilevante ed inedito sito preistorico a ridosso di Falciano Selice a nord di Via Vigna Venosina: circa un ettaro di terreno disseminato di scarti di lavorazione di selce, riconducibile nelle sue fasi più antiche al Paleolitico superiore<sup>3</sup>. Non lungi da esso Buchner aveva potuto raccogliere, in una grotta sezionata da una cava, una piccola punta triangolare tipo musteriano e altri avanzi di industria litica<sup>4</sup>. Nelle immediate vicinanze, a poche centinaia di metri da quest'ultimo sito, abbiamo individuato due nuove grotte (località Grottolelle) le quali, visti i precedenti, hanno l'alta possibilità di essere state abitate in epoca preistorica. L'ispezione non ha dato frutti tangibili anche in ragione dei crolli, che hanno interessato tutti i settori della caverna, i quali evidentemente hanno obliterato il paleosuolo.

Dalla mappatura delle presenze archeologiche si appalesa che le prime pendici del Monte Massico, in epoca preistorica, furono massivamente abitate e non desta meraviglia come a Mondragone in questi ultimi anni si vadano numericamente ampliando i siti noti<sup>5</sup>, alcuni dei quali per altro già presentati da Claude Albore Livadie e/o da Paul Arthur, tra cui spiccano Roccia San Sebastiano oggetto di scavo da diversi anni del prof. Piperno<sup>6</sup> e il vasto sito all'aperto di Arevito<sup>7</sup> il quale ha restituito migliaia di oggetti in selce.

Questa breve premessa sulle presenze del paleolitico nel territorio della Campania settentrionale si amplia enormemente se si estende a tutta la fase preistorica, e per quel che ci interessa in questa comunicazione, specificatamente all'eneolitico. Per questa età un'ottima sintesi dei ritrovamenti fra il Volturno ed il Liri, in particolare nei comuni di Mondragone, Carinola e Falciano del Massico, è in Pagano<sup>8</sup>; in un contesto geograficamente più ampio, che abbraccia la provincia di Caserta e Napoli, s'inquadra il contributo di Claude Albore Livadie sulla cultura del Gaudio<sup>9</sup>. Per quel che concerne espressamente il territorio di Mondragone è Guidi a segnalare alcune ricerche di superficie che hanno portato alla localizzazione di due nuovi siti dell'eneolitico<sup>10</sup>.

Al fine di arricchire il quadro delle presenze eneolitiche in Campania setten-

<sup>3</sup> U. ZANNINI, *Importanti scoperte archeologiche nell'ager Falernus*, in *Civiltà Aurunca* 15, VII, Minturno 1991, pp. 79-82.

<sup>4</sup> G. BUCHNER, *Scoperte e scavi paleontologici in Italia durante il 1952. Campania*, in *Rivista di Scienze Preistoriche*, VII, Firenze 1952, p. 243.

<sup>5</sup> G. BELLUOMINI - A. FEDERICO - D. LAVINO - M. MIRAGLIA - M. PIPERNO, *Recenti scoperte preistoriche nel Comune di Mondragone*, in L. CRIMACO - F. SOGLIANI (a cura di), *Culture del Passato. La Campania settentrionale tra preistoria e medioevo*, Napoli 2002, pp. 1-5; D. LAVINO - M. PENNACCHIONI - M. PIPERNO, *La preistoria del territorio di Mondragone*, in F. DI GENNARO - U. DI GIROLAMO (a cura di), *Le Radici ed il Futuro*, I, 3, Napoli 2004, pp. 211-228.

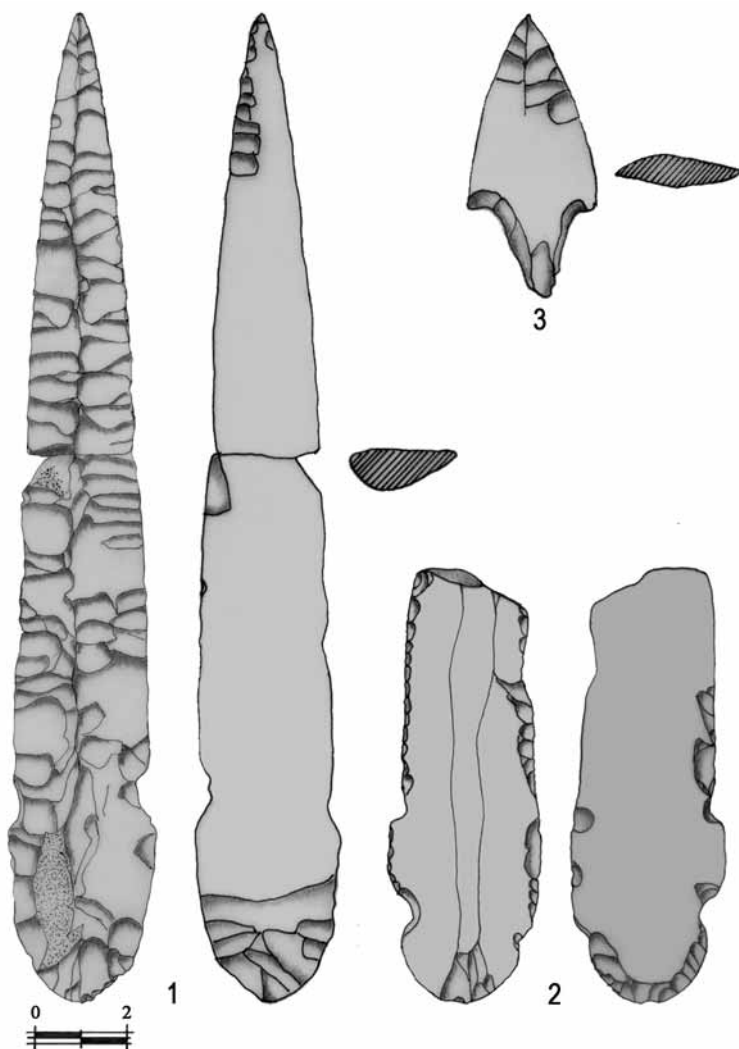
<sup>6</sup> M. PIPERNO (a cura di), *La preistoria di Mondragone. I cacciatori di cavalli di Roccia San Sebastiano*, Mondragone 2006.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> M. PAGANO, *Un pugnale eneolitico di Mondragone*, *Studia Suessana*, III, 1982, pp. 15-21.

<sup>9</sup> C. A. LIVADIE, *La culture du Gaudio dans les provinces de Naples et Caserta*, in *Rassegna di archeologia*, 7, Congresso Internazionale L'età del rame in Europa: Viareggio 15-18, ott. 1987, Firenze.

<sup>10</sup> A. GUIDI, *Il popolamento del territorio di Mondragone tra il neolitico e la prima età del ferro*, in *Atti della XL Riunione Scientifica, Strategie di insediamento tra Lazio e Campania in età Preistorica e protostorica*, v. II, Roma-Napoli-Pompei, 3 nov.-3 dic. 2005, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Firenze 2007, pp. 671-682.



trionale<sup>11</sup>, così come acquisite dai prefati studi, vogliamo segnalare un recente ed ancora inedito ritrovamento avvenuto a Falciano del Massico: nel corso di lavori agricoli in un appezzamento di terreno ad est di Masseria Corbo a più riprese sono stati recuperati nello stesso luogo due pugnali eneolitici ed una freccetta in selce. Da un'attenta perlustrazione sul luogo del ritrovamento si sono potute raccogliere null'altro che un frammento ed un nucleo di selce. L'area in oggetto, circa 200 m<sup>2</sup>,

<sup>11</sup> Un repertorio delle presenze eneolitiche in Campania è in G. BAILO MODESTI - A. SALERNO, *Pontecagnano. Il 5 La necropoli eneolitica. L'età del Rame in Campania nei villaggi dei morti*, Napoli 1998, pp. 3-12.

assume in superficie un colore grigiastro tanto da far ritenere che i lavori di dissodamento abbiano intaccato il banco tufaceo mentre il restante piano di campagna circostante è costituito da terreni alluvionali.

Ritornando ai manufatti rinvenuti:

- 1) Pugnale in selce su lunga lama a ritocco piatto coprente monofacciale di colore beige dai riflessi metallici (lunghezza cm 21 e larghezza massima cm 3,1);
- 2) Parte di un pugnale in selce su lunga lama a ritocco piatto coprente monofacciale di colore beige (manca la punta) di cm 9,6 x 3,2;
- 3) Cuspide in selce di cm 6 x 2,6 (peduncolo cm 2) di colore beige, con alette a peduncolo.

Premesso che si tratta di rinvenimenti sporadici è possibile fare al momento solo delle ipotesi che potranno essere confermate da eventuali ed auspicabili scavi.

Ben nota è la scoperta nel 1943 di alcune tombe “a forno” e “a grotticella artificiale”, che casualmente vennero alla luce durante la costruzione di un aeroporto da parte delle truppe

americane, e una serie di successivi scavi e saggi in località Gaudò a due Km circa a nord di *Paestum*<sup>12</sup>. Da qui la codificazione della facies del Gaudò che si caratterizza tra l'altro per i corredi funebri formati da pugnali di selce, da lame e cuspidi di frecce e una vasta gamma di vasi<sup>13</sup>.

Nelle ricognizioni che hanno seguito il ritrovamento di Falciano del Massico non è stato possibile individuare resti di ceramica che pure è presumibile fossero presenti all'interno della tomba evidentemente solo parzialmente intaccata dai mezzi meccanici; pur con tale assenza viene spontaneo collegare i quattro ritrovamento di Masseria Corbo (due pezzi del pugnale che poi risultano comporre un unico strumento, la freccetta, e la parte di un pugnale con codolo) ad una tomba eneolitica attesa la stringente similitudine ai «prototipi» di Gaudò<sup>14</sup>.

Siamo sicuri che le ricerche di superficie nel territorio falerno restituiranno ancora importanti vestigia preistoriche: se l'*ager Falernus*, per la feracità dei suoi territori, è stata una delle aree più intensivamente sfruttate in epoca romana<sup>15</sup>, è probabile, pur considerando le variazioni climatiche, che anche in epoca preistorica l'uomo abbia scelto tali luoghi avendovi trovato un habitat più che favorevole.

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella tornata del 2 dicembre 2009*

<sup>12</sup> P. C. SESTIERI, *La necropoli preistorica di Paestum*, in Rivista di Scienze Preistoriche, v. I, f. 4, 1946, pp. 245-266; P. C. SESTIERI, *Primi risultati dello scavo della necropoli preistorica di Paestum*, in Rend. Acc. Arch. e Belle Arti di Napoli, n.s., XXIII, 1949, pp. 251-308; G. VOZA, *Necropoli del Gaudò*, in *Seconda mostra della preistoria e protostoria del Salernitano*, Salerno 1974, pp. 39-62.

<sup>13</sup> A. CAZZELLA - M. MASCOLONI, *Neolitico ed Eneolitico*, in Pop. e Civ. dell'It. A., XI, 1992 Bologna, p. 510.

<sup>14</sup> Probabilmente anche grotticelle eneolitiche erano quelle messe alla luce a nord di Falciano del Massico all'atto della realizzazione negli anni 70 della strada panoramica che hanno molte similitudini con le tombe eneolitiche riportate alla luce in località Gaudò.

<sup>15</sup> U. ZANNINI, *Indagini storico-archeologiche in Campania settentrionale: il territorio di Falciano del Massico*, Napoli 2001.

MARIO PAGANO

## L'ERCOLE ACHERUNTINO, LA VILLA DI MEMMIO VITRASIO ORFITO DI SIMMACO E DI BOEZIO A TORREGAVETA E LA PRODUZIONE DI VETRI DORATI A PUTEOLI NEL IV SECOLO D.C.

Harden e Cameron<sup>1</sup> hanno di recente riesaminato un eccezionale vetro dorato conservato al British Museum di Londra e da tempo noto, a mio parere correttamente identificando il personaggio maschile della coppia di sposi posta sotto la protezione dell'immagine dell'Ercole *Acerentinus*, con l'influentissimo senatore pagano Memmio Vitrasio Orfito, suocero di Simmaco e *praefectus urbis* fra il 353 e il 355 e ancora nel 357-9 (fig. 1). La toga *confabulata*, il cui orlo purpureo è rappresentato proprio con tale colore, e gli eccezionali gioielli con perle, in parte resi con colore bianco, che ornano la sposa *Constantia*, confermano tale identificazione. Cameron pone il matrimonio con *Constantia*, che identifica solo ipoteticamente con la figlia del fratello di Costantino *Constantius*, sposata in terze nozze circa nel 352, pensando, nel solco del Mommsen, ad un dono della città lucana di *Acerentia*. Da altri si era pensato invece, a mio parere giustamente, ad un appellativo di Ercole come “traghettatore delle anime nell'Acheronte”.

Potrebbe essere diretta forse proprio alla sposa di Orfito *Constantia* anche l'acclamazione beneaugurate presente su una fiaschetta vitrea dipinta contempo-

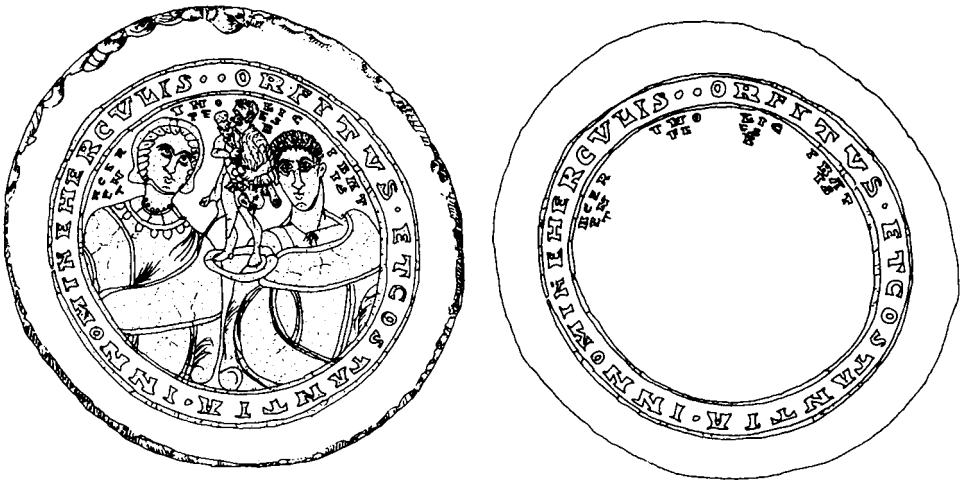
<sup>1</sup> D.B. HARDEN, a cura di, *Glass of the Caesars*, Milano 1987, p. 280 n. 155, con bella fotografia a colori; A. CAMERON, *Orfitus and Constantius: a note on Roman gold glasses*, in *JRA.* 9, 1996, pp. 295 sgg., ripreso da M. GUALTIERI, *La Lucania romana. Cultura e società nella documentazione archeologica*, Napoli 2003, pp. 174, 228 sg.; Id., *La Lucania centro-settentrionale in età romana: la nuova documentazione archeologica*, in A. RUSSO-H. DI GIUSEPPE, a cura di, *Felicitas repporum. Dalla terra alle genti: la Basilicata settentrionale tra archeologia e storia*, Potenza 2008, pp. 218 sgg. Per le precedenti interpretazioni v. C. CECHELLI, *Vita di Roma nel medio Evo, I. arti minori e costume 3: vetri e ceramiche*, Roma, s. d., pp. 146 sg.

Su Orfito e l'aristocrazia senatoria del IV secolo: PLRE. I, pp. 651 sgg.; J. MATTHEWS, *Western Aristocracies and Imperial Court, A. D. 364-425*, 1975; FR. CHAUSSON, *Stemmata aurea*, Roma 2007; D. MATACCOTA, *Simmaco*, Forlì 2010.

Sul fiume Acheronte: I. CHIREASSI COLOMBO, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, pp. 23 sg., s. v. Un frammento di coppa di vetro dorato proveniente dal Celio rappresenta Simmaco, probabilmente all'epoca del suo consolato del 391, nell'atto di dare inizio ai giochi fiancheggiato dall'ancora fanciullo figlio, il futuro suocero di Boezio: M. ST. ARENA, *et al.*, a cura di, *Roma dall'Antichità al Medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Cripta Balbi*, Milano 2001, pp. 168 sgg.; C. PAVOLINI, *Archeologia e topografia della regione II (Celio). Un aggiornamento sessant'anni dopo Colini, Lexicon topographicum urbis Romae. Supplementum III*, Roma 2006, p. 86.



Fig. 1. Vetro dorato di Orfito e *Constantia* sotto la protezione dell'Ercole Acheruntino (da HARDEN).



ranea con veduta dal mare di *Puteoli* rinvenuta di recente a Mérida<sup>2</sup> (fig. 5), anche se sono ovviamente possibili altre ipotesi, ad esempio quella, segnalatami da Giuseppe Camodeca ed in via di approfondimento, che essa sia collegata alla potente

<sup>2</sup> A.M. BEJARANO OSORIO, *Una ampulla de vidrio con la planta topografica de la ciudad de Puteoli*, in *Mérida*, 8, 2002, pp. 513 sgg., in particolare, p. 516.



famiglia dei *Neratii*<sup>3</sup>, che aveva forti interessi nell'area flegrea e il cui autorevole membro *Neratius Constantius* presuppone una qualche parentela acquisita con la famiglia imperiale, o un onore particolare, e il cui esponente più importante, contemporaneo di Orfito, *Neratius Cerealis, praefectus annonae* nel 328 e *praefectus urbis* nel 352-3, predecessore quindi in quest'ultima carica proprio di Orfito, è onorato proprio a *Puteoli*, città con la quale evidentemente aveva stretti legami, come testimonia eloquentemente una base onoraria di recente rinvenuta e ancora inedita, dedicata a suo figlio *Neratius Scopius*. Non è dunque da escludere che una ipotetica, ma certo possibile *Neratia Constantia* e non la *Constantia* direttamente legata alla famiglia imperiale sia la sposa di Orfito rappresentata nel vetro dorato e, forse, acclamata nella coppa di Mérida. La data delle due coppe deve quindi essere fissata alla metà circa del IV secolo.

Un altro vetro dorato, pubblicato dal Buonarroti e di stile paragonabile alla coppa di Orfito, tanto da aver già fatto pensare al Vopel e al Cecchelli ad un'unica officina, mostra Ercole e Minerva (fig. 2). Nell'iscrizione, a mio parere non letta correttamente nel Settecento, è, salvo controllo sull'originale attualmente, almeno a mia notizia, disperso, di nuovo citato l'Ercole *Acerentinus*<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> Sui *Neratii*, originari di Sepino v. PLRE. I, p. 197, 2 e p. 615; G. CAMODECA, *Il giurista L. Neratius Priscus cos suff. 97. Nuovi dati su carriera e famiglia*, in *Studia et Documenta Historiae et Iuris*, LXXIII, 2007, pp. 291 sgg.; ARHEIM, *The senatorial Aristocracy in the later Roman Empire*, 1972, pp. 115 sgg.; CHR. SETTIPANI, *Continuité gentilice et continuité familiale dans les familles sénatoriales romaines à l'Époque impériale*, Oxford 2000, pp. 311 sgg.; B. ENJUTO SANCHEZ, *I Neratii: legami tra Roma e le città del Sannio nel IV secolo d. C.*, in *Les cités de l'Italie tardo-antique (IVe-VIe siècle)*, Rome 2006, pp. 113 sgg.

<sup>4</sup> F. BUONARROTI, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, Firenze 1716, pp. 184 sg., tav. XXVII, 2; R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, Roma 1858, tav. XXXV, n. 8; H. VOPEL, *Die Altchristlichen Goldgläser*, Freiburg 1899, pp. 29 sgg., n. 35.

Sull'importanza della figura di Ercole, anche come protettore delle Muse, per l'alta aristocrazia romana di questo periodo: G. MICUNCO, *Claudiano e la lode di Ercole*, in *Invigilata lucernis*, 24, 2002, pp. 151 sgg. Per la rivisitazione del mito erculeo anche in chiave cristiana: M. GUARDUCCI, *Gli avori erculei della cattedra di San Pietro*, *Memorie Accademia Lincei*, sc. morali, ser. VIII, vol. XVI, fasc. 5, Roma 1972, pp. 263 sgg., in particolare pp. 326 sg.

Per il vetro con l'invocazione a Dedalo della Biblioteca Apostolica Vaticana v. da ultimo il catalogo di M. GALLI-G. PISANI SARTORIO, a cura di, *Machina. Tecnologia dell'antica Roma*, Roma 2009, p. 225, fig. 5. Sul legame del mito di Dedalo col tempio di Apollo a Cuma, dove si vedevano le ali e il mito era scolpito sulle porte istoriate del tempio: E. SIMON, *Dedalo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 12 sgg., s. v. Dedalo. Sull'interpretazione in chiave cristiana del mito di Dedalo e Icaro in epoca tardo-antica: U. CRISCUOLO, *Su alcune tarde interpretazioni del mito di Icaro*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, n. s. LXX, 2001, pp. 307 sgg.

Alla stessa officina che produsse i vetri dorati di Orfito è probabilmente da attribuire il vetro dorato con la raffigurazione della famiglia senatoria cristiana dei *Valerii*, riprodotto in *Bulletin d'Archéologie chrétienne*, troisième série, Année 5ème, 1880, pp. 109 sg, tav. V, il che dimostra che soggetti con riferimenti cristiani e pagani erano utilizzati da una stessa bottega.

In generale, sulla produzione dei vetri dorati v. C. R. MOREY-G. FERRARI, a cura di, *The gold-glass collection of the Vatican Library*, Città del Vaticano 1959; F. ZANCHI ROPPO, *Vetri paleocristiani a figure d'oro conservati in Italia*, Bologna 1969; J. ENGELMANN, *Bemerkungen zu spätromischen Gläsern mit Goldfoliendekor*, in *JbAC.*, 11-12, 1968-9, pp. 7 sgg.; S. PETTENATI, *I vetri dorati e graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978; L. FAEDO, *Per una classificazione preliminare dei vetri dorati tardo romani*, in *AnnPisa*, ser. III, vol. III, 3, pp. 1025 sgg.; FR. W. DEICHMANN, *Archeologia cristiana*, Roma 1993, pp.



Fig. 2. Vetro dorato con Ercole e Athena e acclamazione all'Ercole Acheruntino.

*Tici abeas Hercule Acerentino propi te.* L'identità dell'officina è confermata dall'identica forma delle lettere, e da particolari come il modo di rendere le ciglia e le sopracciglia.

Sempre alla medesima officina potrebbe riferirsi un altro bellissimo vetro dorato conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana raffigurante un giovane senatore di età costantiniana che poggia la mano destra su una fiaccola, probabilmente connessa proprio ad un culto infernale e circondato da artefici intenti in attività di falegnameria e carpenteria navale, uno dei quali sotto la protezione di *Athena Ergane*, con invocazione a Dedalo, il cui mito era strettamente collegato dal poema virgiliano con il tempio di Apollo a Cuma (fig. 6).

Viene dunque a cadere, grazie anche alla corretta interpretazione di questa nuova dedica su un vetro dorato ad Ercole Acheruntino, l'identificazione proposta dal Cameron, con un culto locale di Acerenza, centro del resto assai poco rilevante

111, 318 sgg.; U. UTRO, *Raffigurazioni agiografiche sui vetri dorati paleocristiani*, in *Rendiconti Pontificia Accademia romana di Archeologia*, 74, 2001-2, pp. 195 sgg.; F.M. VANNI, *Un vetro dorato dal territorio aretino*, in D. FERRARI, a cura di, *Il Vetro nell'Alto Medioevo*, Spoleto 2002, pubbl. Imola 2005, pp. 19 sgg. Per i rari esemplari rinvenuti in Gallia: D. FOY, in J. GUYON-M. HEJNES, a cura di, *D'un monde à l'autre. Naissance d'une Chrétienté en Provence IVE-VIe siècle*, Arles 2001, pp. 136 sg.

in questo periodo<sup>5</sup>, e assai poco famoso per il vino locale (a differenza di quello dei Campi Flegrei, il *Gauranus*): il riferimento è invece a mio parere proprio al fiume Acheronte e alla palude *Acherusia* ad esso collegata, identificati con il Fusaro, lago costiero, alimentato da rivoli e da sorgenti, delle quali una termale è collegato al mare in età romana da un canale, situato fra Miseno e Cuma, luoghi frequentatissimi dall'alta aristocrazia tardo-antica. Orazio (*Carm.* I, 3, 33-36), in un'ode dedicata a Virgilio in viaggio per Atene, forse non a caso ricorda l'impresa di Dedalo, le cui ali erano conservate nel tempio di Apollo a Cuma e, in confronto: *perrupit Acheronte Herculeus labor*.

L'Ercole acheruntino, dunque con l'appellativo di traghettatore delle anime nella palude infernale, compare anche in una iscrizione proveniente dalle vicinanze di *Aecae* e databile agli inizi del III secolo d.C.<sup>6</sup> Poiché è a mio parere impensabile che l'influente coppia di sposi si ponesse, senza un particolare e logico motivo, in occasione del loro matrimonio, sotto la protezione dell'Ercole infernale, si deve pensare ad un particolare legame di Orfito col culto di Ercole Acheruntino, probabilmente da connettere, come è noto in molti altri casi, al rifacimento di un tempio collocato nell'ambito, o nei pressi, di una delle sue importanti ed estese proprietà flegree e strettamente collegato al mito, come è ben noto per le grandi proprietà senatorie. Come esempi consimili cito solo quello notissimo di Plinio il Giovane, il tempietto di Ercole nella villa di Pollio Felice a Sorrento citato da Stazio e da quest'ultimo ricostruito fra il 90 e il 91, e quello di Nettuno prossimo ad essa, e ancora il tempietto di Ercole restaurato nella prima metà del III secolo d. C. dal *possessor T. Fundanius Optatus* nella *regio Aufferiana* a Giffoni Valle Piana presso Salerno<sup>7</sup>. Tale ipotesi è sorretta da altri, numerosi indizi, che qui esamineremo in dettaglio.

Probabilmente anche a questo culto locale, considerato il collegamento di Ercole col vino, era collegata la celebrazione, il 15 ottobre, delle *feriae vindemiales* presso il lago Acherusio, ricordata dal feriale inciso a Capua il 22 novembre del 387, giorno dell'ascesa al trono di Valentiniano II<sup>8</sup>, in genere legate a Liber-Bacco e a Venere, che forse in questo luogo aveva ereditato un più antico culto della Mefite

<sup>5</sup> Sulla non florida situazione di Acerenza nel tardo impero v. ora AA.VV., *Acerenza*, Venosa 1995, in particolare pp. 69 sgg.

<sup>6</sup> CIL IX, 947.

<sup>7</sup> Plin. *Ep.* IX, 39; *Stat. Sylv.* II 2, 27; III 1, 68; 1, 43; A. FRASCHETTI, *Un nuovo senatore da Giffoni Valle Piana*, in *Epigrafia e ordine senatorio*, I, *Tituli* 4, Roma 1982, pp. 553 sgg.

<sup>8</sup> CIL X, 3792; ILS 4918; M. CRISTOFANI, *Luoghi di culto dell'ager Campanus*, in *I Culti della Campania antica, Atti del Convegno internazionale di Studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele*, Napoli 15-17 maggio 1995, Roma 1998, pp. 165 sgg. Tali feste vendemmiali che, evidentemente, dovevano essere di antica data e avere importanza per tutto l'agro campano, erano connesse con Liber-Bacco, ma anche con Venere, spesso assimilata alla grande dea italica Mefite. Una tenace sopravvivenza toponomastica sembrerebbe localizzare un luogo di culto della dea Mefite presso le sponde orientali del Fusaro, dove sono sorgenti termali calde e esalazioni sulfuree nell'ambito di un grande complesso antico terrazzato: v. P. CAPUTO-M. R. PUGLIESE, *La via delle Terme. Proposte di itinerari nell'area flegrea dall'antichità ad oggi*, Napoli 1997, p. 91; P. CAPUTO, *Ricerche sul suburbio meridionale di Cuma*, in *La Forma della città e del territorio* 3, *ATTA*. 15, 2006, pp. 113 sg. Si sa inoltre quanto fosse radicato il culto di Ercole nell'area flegrea, e il legame dell'eroe col vino. In generale v. G. VACCAI, *Le feste di Roma antica*, Torino 1902, pp. 205 sgg. Una vivace rappresentazione dei *vinalia* abbiamo in un affresco da Ostia: ST. TORTORELLA, in E. LA ROCCA, *et al.*, a cura di, *Roma. La pittura di un Impero*, Milano 2009, pp. 298 sg.

osco-sannitica, spesso, come a Pompei, identificata con Venere. È da notare il lemma *Acerusea*, con riferimento al lago, forma come si vede da correlare con quella *Acerentinus* con riferimento al fiume infernale collegato alla *palus*. In quest'area si produceva il pregiato vino *Gauranum*.

Dunque, proprio la particolare collocazione nel vetro dorato dell'immagine dell'Ercole Acheruntino, analoga a quella del Cristo e dei martiri cristiani, come particolarmente venerato e autorevole protettore della influentissima coppia di sposi, può avere una sola spiegazione: che Orfito, il più importante dei senatori pagani d'Occidente avesse avuto a che fare con la ricostruzione o l'abbellimento del tempio di questa divinità nell'ambito di una delle sue proprietà flegree, sita nel luogo stesso del mito, presso le mura di Cuma, che proprio in quest'epoca assume, con il rifiorire del culto per Apollo e la Sibilla, un particolare significato. Restauri sono infatti documentati dall'iscrizione, di pieno IV secolo, del *consularis Campanile Virius Turbo*, e a Cuma pone una dedica, come *XVvir sacris faciundis*, un altro dei maggiori esponenti dell'aristocrazia senatoria di questo periodo, *Fabius Titianus*, console ordinario nel 337, prefetto al pretorio delle Gallie e *praefectus urbis* nel 339/41, e ancora nel 350 d. C.<sup>9</sup>. Non è un caso che gli Atti Bolognesi di S. Gennaro ricordino il grande concorso di nobili e popolo a Cuma, attratti dalla fama della Sibilla<sup>10</sup>. Il sopra menzionato feriale capuano del 387 ricorda anche, per il 27 luglio una processione da Capua fino al lago di Averno, altro retaggio, evidentemente, di un culto antichissimo, e che documenta esplicitamente l'importanza più che locale dei culti praticati presso l'*Acherusia palus* ancora in età tardo-antica.

Due coppe di vetro tardo-antiche, già considerate dal Cecchelli di probabile fabbricazione puteolana, con scene di pesca e alcuni tempietti sullo sfondo<sup>11</sup> (fig. 3) potrebbero essere proprio rappresentazioni di tale attività nel Fusaro, con lo sfondo dei templi di Cuma, tanto più che probabilmente Orfito doveva avere collegamenti con gli artefici dei pregiati vetri puteolani (ma attività vetrarie sono documentate anche a Cuma e a *Liternum*). Una fornace tardo-antica per la produzione di vetro è stata di recente scavata a *Puteoli*, dove è epigraficamente documentato un *clivus vitrarius*, che dava il nome ad una delle *regiones* in cui era suddivisa la grande città commerciale<sup>12</sup>. Viene spontaneo domandarsi se i due vetri individuati, stilisticamente simili e con raffigurazioni così particolari, possano essere stati prodotti nelle

<sup>9</sup> M. PAGANO, *L'acropoli di Cuma e l'antro della Sibilla*, in M. GIGANTE, a cura di, *Civiltà dei Campi Flegrei, Atti del Convegno Internazionale*, Napoli 1992, p. 306; F. ZEVI, *et al.*, a cura di, *Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale 1, Cuma*, Napoli 2008, pp. 385 sgg., 419 sgg.

<sup>10</sup> D. MALLARDO, *San Gennaro e compagni nei più antichi testi e monumenti*, Napoli 1940, pp. 3 sgg.; M. PAGANO, *Considerazioni sull'antro della Sibilla a Cuma*, in RAAN, LX, 1985-86, pp. 74 sgg.; A. VUOLO, *Rilettura del dossier agiografico di san Gennaro e Compagni*, in G. LUONGO, a cura di, *San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305-2005)*, I, Napoli 2006, vol. 37 di *Campania sacra*, pp. 179 sgg.

<sup>11</sup> CECHELLI, *op. cit.* a nt. 1, pp. 149 sgg.

<sup>12</sup> C. GIALANELLA, *Una fornace per il vetro a Puteoli*, in C. PICCIOLI-F. SOGLIANI, a cura di, *Il vetro in Italia meridionale e insulare, Atti del primo Convegno multidisciplinare*, Napoli 1998, pp. 151 sgg.; V. MALPEDE, *Cuma: reperti vitrei dalle recenti indagini dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli nell'area delle fortificazioni settentrionali*, in *Il Vetro in Italia meridionale e insulare*, Atti 2° Convegno Multidisciplinare A.I.H.V., Napoli 2001, pubbl. 2003, pp. 33 sgg.; P. CAPUTO-L. CAVASSA, *La fabrication du bleu égyptien à Cumes*, in J.P. BRUN, a cura di, *Artisanats antiques d'Italie et de Gaule. Mélanges offerts à Maria Francesca Buonaïuto*, Naples 2009, pp. 169 sgg. In generale v. L. SCATTOZZA



ROMA - *Museo Sacro Vaticano*. Coppa vitrea profana con scene nilotiche (secolo IV).

Il cerchio metallico superiore è l'armatura moderna per sorreggere i vari pezzi. La tecnica del vetro è a piccoli rilievi ottenuti con la forma e ad incisioni eseguite con la ruota.

Questo sistema produce una stilizzazione di gusto modernissimo.

ROMA - *Museo dei SS. Giovanni e Paolo*. Frammento di vaso vitreo con scena nilotica (sec. IV) (dal GASDIA, *Casa pagano-cristiana del Celio*, p. 641).

La tecnica è analoga a quella del vetro superiore; ma il lavoro è molto più rozzo. Ad ogni modo, può anch'essere lavoro della stessa officina (della Campania?).

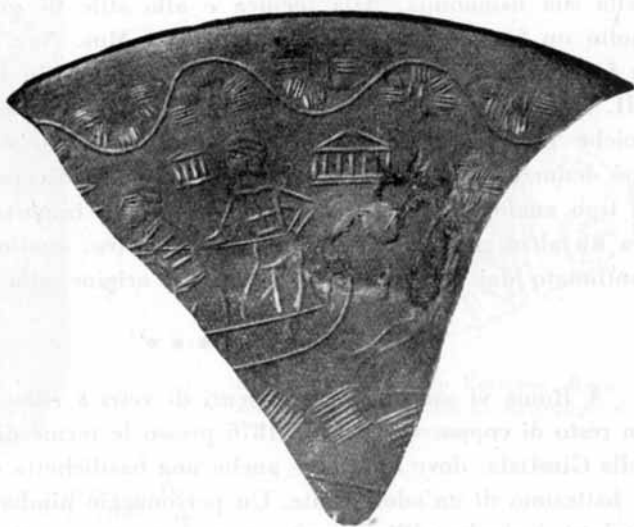


Fig. 3. Frammenti di due coppe di vetro con scene di pesca e piscicoltura, di probabile produzione puteolana. Sullo sfondo tempietti (da CECHELLI, *Vita di Roma*).

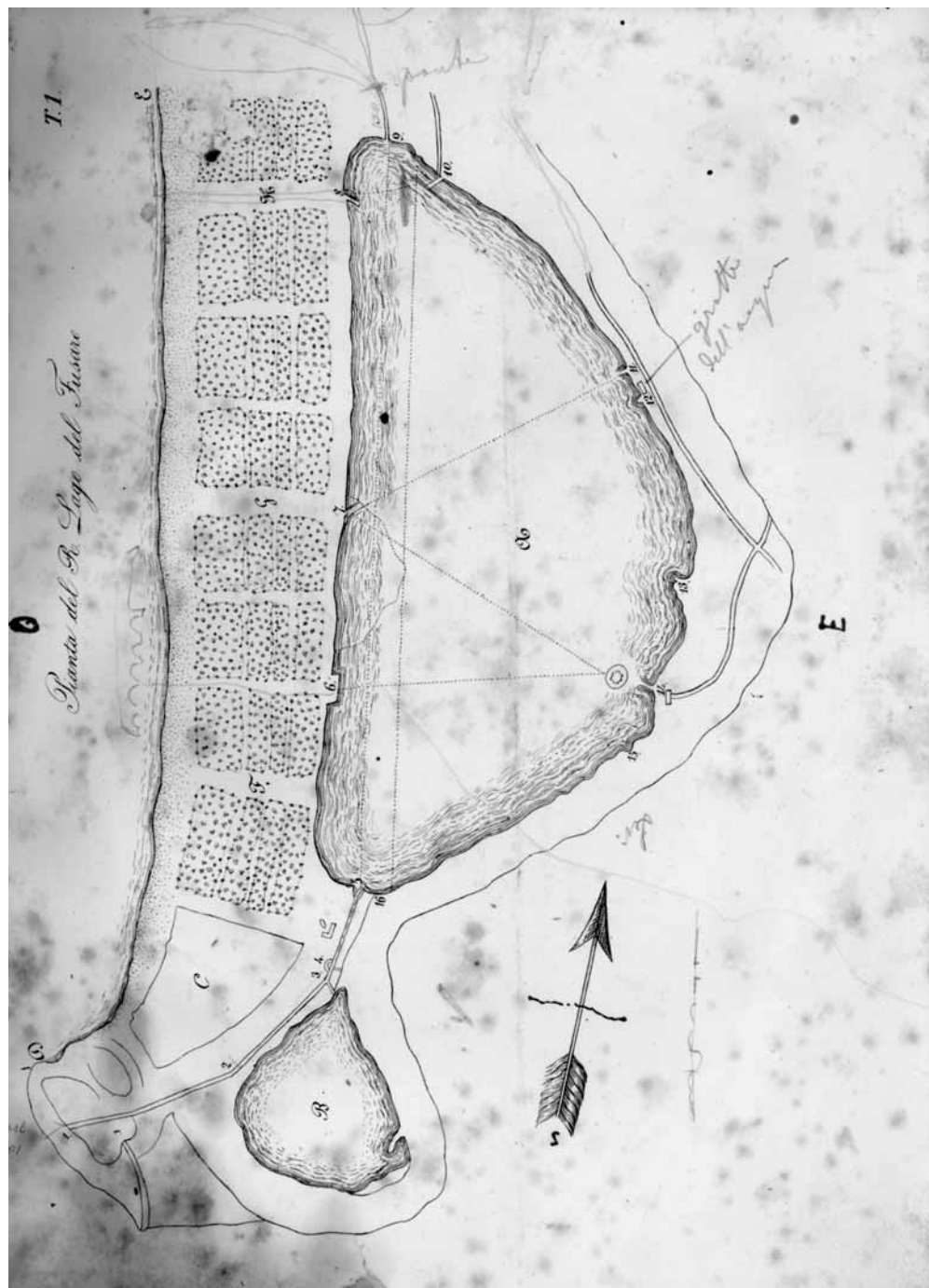


Fig. 4. Configurazione dell'area del lago Fusaro alla fine dell'epoca borbonica (da COSTA, *Del Fusaro*, 1860).



Fig. 5. Il vetro dipinto di Mérida con raffigurazione dal mare di Pozzuoli e acclamazione a *Const*—.

officine puteolane e non a Roma. Già per il vetro dorato rinvenuto ad Aquileia si era pensato ad una officina locale e, considerata la vivace produzione puteolana di vetri dipinti e graffiti, tale ipotesi è tutt'altro che impossibile.

Allo stato, però, non esistono prove di una fabbricazione locale, e non urbana, dei due pregiati vetri dorati<sup>13</sup>, e pertanto rimane ancora maggiormente probabile l'ipotesi di una officina urbana attiva alla metà del IV secolo d. C. per una clientela urbana elevata. Scarso peso, evidentemente, nella questione, ha il raffronto operato dalla Faedo fra la figura di Ercole con quella affrescata nella catacomba della via Latina a Roma, trattandosi di cartoni iconografici ampiamente diffusi.

Acquisita così la corretta identificazione dell'Ercole invocato nei due bellissimi vasi di vetro dorato con un tempietto collocato presso le sponde del Fusaro, è del tutto verisimile, come si è detto, che esso fosse prossimo o incluso in una proprietà del grande senatore, e perciò scelto per la coppa beneaugurata degli sposi. Tale villa deve essere diversa da quella, situata a *Bauli* e già di proprietà dell'oratore Ortensio rivale di Cicerone che, come sappiamo da Simmaco<sup>14</sup>, era stata ampliata e restaurata da *Septimius Acindynus*, figlio dell'omonimo *praef. urbis* del 293-5, a sua volta *vicarius* in Spagna nel 324/6, *praef. praet.* d'Oriente nel 338/340, *cos. ord.* 340 e che, passata in proprietà ad Orfito, era poi stata ereditata da Simmaco stesso nel 370 attraverso il suo matrimonio con la figlia di *Orfitus, Rusticiana*.

Dobbiamo ragionevolmente pensare che la villa in questione sia la più grandiosa e importante di quelle presenti sulle sponde del Fusaro e del mare, e cioè la villa già appartenuta a Servilio Vatia, come sappiamo da Seneca, i cui grandiosi resti sono presenti sul promontorio tufaceo di Torregaveta<sup>15</sup>; è probabile che la vicina

HÖRICH, *Phlegraïsche Glasfunde und die Verlagerung von Glashütten aus dem Mittelmeer nach Campanien*, in *Archäologischer Anzeiger* 1990, pp. 425 sgg.

<sup>13</sup> Cfr. bibl. cit. *supra*, nt. 4.

<sup>14</sup> Symm. *ep.* I 1. 2 e 5; G. CAMODECA, *Ricerche su Puteoli tardoromana*, in *Puteoli IV-V*, 1980-81, p. 96; G. POLARA, *Simmaco e la Campania*, in *Id.*, *Ricerche sulla tarda antichità*, Napoli 2001, pp. 79 sgg..

<sup>15</sup> Sulla villa di Torregaveta v. l'accurato rilievo di un nunfeo scavato nella roccia tufacea e di altri ruderi, pubblicato da A. NICCOLINI, *Descrizione della Gran Terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*, Napoli 1846, tav. I, ricordato anche da A. DE JORIO, *Guida per le catacombe di S.*

villa con terme utilizzate fino al Medioevo della grotta dell'Acqua fosse stata assorbita nel tardo impero, in un'unica, grande proprietà, che poteva forse anche sfruttare la lucrosa mitilicoltura, ostricoltura e piscicoltura del lago Acherusio, probabilmente e vivacemente raffigurata, come si visto, nei vasi vitrei decorati della stessa epoca, con i celebri luoghi di culto circostanti schematicamente indicati. Non sono pochi gli indizi archeologici che indicano la vitalità di quest'area nel IV secolo d.C. Nell'ambito stesso della villa sul promontorio, dove purtroppo non sono mai stati eseguiti scavi sistematici, sono state rilevate sei cisterne voltate intercommunicanti, in opera vittata e laterizia, poggianti su preesistenti strutture in reticolato e con resti di una grande esedra semicircolare al margine ovest delle cisterne. Una necropoli di quest'epoca è stata di recente scavata in via Bellavista, lungo l'importante strada che conduceva da Cuma a Miseno; lungo le rive del Fusaro è situata anche una sorgente termale, le cosiddette Grotte dell'Acqua, utilizzata per tutto il Medioevo<sup>16</sup>. Ma, soprattutto, a soli 500 m. ad oriente della villa, si estende un importante cimitero paleocristiano, in loc. Torre di Cappella, nel quale è da identificare il luogo di sepoltura di S. Sosso, diacono della chiesa di Miseno<sup>17</sup>. Infatti

*Genaro de' Poveri*, Napoli 1839, p. 43; A. DE JORIO, *Viaggio di Enea all'Inferno, ed agli Elisii secondo Virgilio*, Napoli 1823, pp. 85 sgg. e pianta allegata; R. ANNECCHINO, *Torregaveta*, Pozzuoli 1930; M. R. BORRIELLO-A. D'AMBROSIO, *Baiae-Misenum, Forma Italiae, regio I*, vol. XIV, Firenze 1979, pp. 170 sgg.; P. AMALFITANO-G. CAMODECA-M. MEDRI, a cura di, *I Campi Flegrei. Un itinerario archeologico*, Venezia 1990, pp. 261 sgg.; CAPUTO, *art. cit.* a nt. 8, pp. 120 sgg., n. 35. Bellissime foto dell'emissario romano del Fusaro in R. F. PAGET, *The ancient ports of Cumae*, in *Journal of Roman Studies*, LVIII, 1968, pp. 152 sgg.

<sup>16</sup> P. CAPUTO, *Il lago Fusaro: storia e archeologia di un territorio*, in *Centro Ittico Campano, Le grotte dell'Acqua. Intervento di salvaguardia e di valorizzazione*, giugno 2001, Bacoli, pp. 26 sgg.; Id., *art. cit. supra*, nt. 8, pp. 107 sgg.; F. NOCELLA, *Fusaro. Storia, cultura, arte*, s.l.d., pp. 37 sgg.; Sulla piscicoltura, l'ostricoltura e la miticoltura del Fusaro e sulla sua topografia e storia medioevale v. O.G. COSTA, *Del Fusaro. Descrizione e proposte*, Napoli 1860; P. PASQUALE, *Il lago Fusaro in Pozzuoli*, Napoli 1875.

<sup>17</sup> CAPUTO, *art. cit. supra*, nt. 7, p. 123, n. 38 e 40; R. CALVINO, *Documenti e testimonianze monumentali sul culto del martire Sosso, diacono della chiesa di Miseno*, in *Campania sacra*, 7, 1976, pp. 279 sgg.; Id., *Testimonianze monumentali della chiesa di Misenum nel Museo archeologico nazionale di Napoli e nel Museo Nazionale di San Martino*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, LVIII, 1982, pp. 47 sgg.; Id., *Diocesi scomparse in Campania*, Napoli 1969, pp. 35 sgg., 101 sgg.; G. DE ROSSI, *Sulla topografia cristiana di Misenum: considerazioni e ipotesi di ricerca. Il sito della Ecclesia Sancti Sosii*, in *Proculus*, LXXV, n. s. 4, 2000, pp. 579 sgg.; Id., *Gli Acta translationi Sancti Sosii e la perduta cattedrale di Miseno*, in *Domum tuam dilexit. Miscellanea in onore di Aldo Nestori*, Città del Vaticano 1998, pp. 251 sgg.; Id., *Ridisegnando la topografia urbana delle città dei Campi Flegrei*, in M. GHILARDI, *et al.*, a cura di, *Les Cités de l'Italie tardo-antique (IVe-Vie siècle): Institutions, économie, société, culture et religion*, Rome 2006, pp. 235 sgg. Il corpo di S. Sosso fu ricercato fra le rovine della chiesa di Miseno saccheggiata dai Saraceni e traslato a Napoli nel 906 dall'abate del monastero di S. Severino, dopo averne ottenuto il permesso dal vescovo napoletano Stefano con l'intercessione del prete Ausilio: G. SANGERMANO, *Momenti della politica degli Stati della Campania medievale nel Libellus in defensione Stephani episcopi del prete Ausilio*, in M.C. DE MATTEIS, a cura di, *Ovidio Capitani: quaranta anni per la storia medioevale*, Bologna 2003, p. 343.

Sulle vicende dei contrasti fra Simmaco e l'antipapa Lorenzo v. da ultimi CH. PIETRI, *Le sénat, le peuple chrétien et les partis du cinque à Rome sous le pape Symmaque (498-514)*, in Id., *Christiana respublica. Elements d'une enquête sur les christianisme antique*, II, Rome 1997, pp. 771 sgg., la cui affermazione di un totale sostegno del senato a Lorenzo non è condivisibile; opinione corretta in Id., *Prosopographie chrétienne du Bas Empire*, 2, 2, Rome 2000, p. 2145, n. 4-5; T. SARDELLA, *Società*,



nel maggio del 1817 il de Jorio vi eseguì uno scavo, rinvenendovi l'epigrafe funeraria del presbitero Giovanni, nato a Napoli ma *notritus in ecclesia Misenata*, della fine del VI secolo, e il carme acrostico del vescovo di Miseno *Pacificus*, del VII secolo.

Occorre preliminarmente sgombrare il campo dall'errata ipotesi, per la prima volta avanzata dal de Jorio e di recente ripresa da G. De Rossi, che in questo sito sia da ubicare la chiesa cattedrale di Miseno. La denominazione "Vescovado", nota fin dal Cinquecento e come chiaramente riferisce la stesso de Jorio, era legata agli imponenti ruderi delle Terme pubbliche della città di Miseno, ora in prop. Cudemo, da me studiati, contigui alla grotta della Dragonara<sup>18</sup>. Almeno dal VI secolo la Cattedrale doveva trovarsi all'interno delle mura del *castrum* edificato all'epoca di Gregorio Magno, che racchiudeva l'altura stessa del promontorio di Miseno, dove pare che, in zona militare, sia stata individuata e scavata negli anni passati una vasca battesimale rivestita da lastre di marmo (notizia comunicatami da Raffaele Calvino e Nicola Ciavolino). È invece ovviamente da escludere che il *castrum* misenate si innalzasse sul Monte di Procida, come talvolta si è erroneamente supposto.

È invece probabile che in loc. Torre di Cappella, presso la tomba di S. Sossio fosse stata costruita una chiesa in suo onore, con adeguate decorazioni marmoree e a mosaico, ricordata dagli *Acta translationis S. Sossii*, compilati agli inizi del X secolo<sup>19</sup>. La particolare venerazione del luogo fece sì, come nell'analogo caso delle catacombe di S. Gennaro a Napoli, che in questo cimitero si facessero seppellire, *ad Sanctum*, i vescovi e i presbiteri misenati, fino alla distruzione e all'abbandono della città.

Non è forse un caso che proprio in queste contrade, così prossime al venerato culto della Sibilla Cumana, il vescovo di Cartagine *Quodvultdeus*, esule a Napoli,

*chiesa e stato nell'età di Teodorico, papa Simmaco e lo scisma laurenziano*, Messina 1996; L. CRACCO RUGGINI, *Il senato fra due crisi (III-VI secolo)*, in *Il Senato nella Storia I. Il Senato nell'età romana*, Roma 1998, pp. 350 sgg.; vari importanti interventi in: G. MELE-N. SPACCAPELO, a cura di, *Il papato di San Simmaco*, Atti Convegno Internazionale di Oristano, pubbl. 2000; C. BARSANTI et al., a cura di, *Rex Theodoricus. Il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, pp. 67 sgg.

Sull'esilio e l'attività di Lorenzo come vescovo di Nocera in Campania: M. PAGANO, *Il primitivo cristianesimo a Stabiae: nuove scoperte*, in C. EBANISTA-M. ROTILI, a cura di, *Atti del Convegno Internazionale di Studi: ipsam Nolam barbari vastaverunt: l'Italia e il Mediterraneo occidentale tra il V secolo e la metà del VI*, in occasione del premio Cimitile, Cimitile-Nola-S. Maria Capua Vetere 18-19 giugno 2009, Cimitile 2010, pp. 129 sgg.

<sup>18</sup> SC. MAZZELLA, *Sito e antichità della città di Pozzuoli*, Napoli 1591, p. 221; A. DE JORIO, *Guida di Pozzuoli e Contorni*, 2a ed., Napoli 1822, pp. 161, nt. 1, 167; A. CINQUE-F. RUSSO-M. PAGANO, *La successione dei terreni di età post-romana delle Terme di Miseno (Napoli): nuovi dati per la storia e la stratigrafia del bradisisma puteolano*, in *Bollettino della Società Geologica Italiana*, 110 (1991), pp. 231 sgg.; M. PAGANO, *Variazioni del livello del mare fra Miseno e Baia*, in C.A. LIVADIE-F. ORTOLANI, a cura di, *Variazioni climatico-ambientali e impatto sull'uomo nell'area circum-mediterranea durante l'Olocene*, Bari 2003, pp. 71 sgg.; G. DE ROSSI, *Il porto di Miseno tra Costantino e Gregorio Magno: nuova luce dalle recenti acquisizioni*, in *L'Africa Romana, Atti del XIV Convegno di Studio*, Sassari 2000, pp. 833 sgg.; Id., *La fornace di Misenum (Napoli) ed i suoi prodotti ceramici: caratteri e diffusione*, in S. PATTIUCI UGGERI, a cura di, *La ceramica altomedievale in Italia*, Firenze 2004, pp. 253 sgg.; Id., *Indicatori archeologici della produzione e diffusione del vino della Baia di Napoli in età altomedievale*, in G. VOLPE-M. TURCHIANO, a cura di, *Paesaggi e insediamenti rurali in Italia meridionale fra Tardoantico e Altomedioevo*, Bari 2005, pp. 541 sgg.

<sup>19</sup> B. CAPASSO, *Monumenta ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia*, Napoli 1892, I, pp. 300 sgg. e II, p. 2, pp. 233 sgg.

ricordi che, al tempo di papa Leone I, un tale Floro, attribuendosi le virtù e i meriti del martire S. Sossio, predicasse, e fosse espulso dalla provincia della Campania per iniziativa del vescovo di Napoli Nostriano, del presbitero *Etherius* e del clero<sup>20</sup>. Ma quello che più interessa per il nostro assunto è che proprio il papa Simmaco, legato certo da forti interessi e, forse, da parentela con la potente famiglia senatoria dei *Simmachii* e con gli *Anicii*, che lo sostennero nella lunga controversia, istituì nella basilica vaticana una ricca cappella in onore di S. Sossio, componendo anche un carme in suo onore. Non può sfuggire il particolare e pregnante significato dell'istituzione del culto del martire misenate, diacono fedele fino all'ultimo al suo vescovo, nella basilica vaticana, nel momento di forte contrasto e divisione fra Simmaco e l'antipapa Lorenzo, nominato vescovo di Nocera in Campania (nella quale realizzò lo splendido battistero di S. Maria maggiore, rimasto incompiuto nelle decorazioni) e sostenuto molto pesantemente da una delle fazioni del Senato, con a capo *Festus* e *Probinus*, contrapposta ad un'altra, altrettanto potente, che faceva capo agli *Anicii* e a Simmaco, e che appoggiava l'elezione del *presbyter* romano Simmaco, come testimonia esplicitamente una lettera di *Avitus* di Vienne del 498, ambedue con forti legami popolari. Il forte legame del papa Simmaco con Boezio e la sua famiglia sembra confermato dall'opuscolo teologico *Contro Eutiche e Nestorio*, del 512 circa, dove vi si fa riferimento sia pure in maniera piuttosto chiara, anche se non del tutto esplicita.

Potrebbe ragionevolmente essere la villa di Torregaveta quella *Cumana* da cui Simmaco, genero ed erede di Orfito, come si è detto, salpa all'alba nel 383 per raggiungere a fatica a forza di remi, nonostante il vento non favorevole, la sera Formia<sup>21</sup>, tenendo conto del percorso di 80 Km. circa: pensare all'altra villa di *Bauli*, già citata, pare tecnicamente impraticabile.

Un anonimo senatore, all'indomani della riconquista bizantina dell'Italia e dei restauri eseguiti alla cinta muraria della rocca di Cuma<sup>22</sup>, che avevano reso sicura l'area, *in provincia Campania, in territorio Cumano, in possessione nostra Acherusio, emendavi ut potui* nel 559 un codice del *De Trinitate* di S. Agostino, al quale appose la sua sottoscrizione<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> QUODVULTDEUS, *Livres des promesses et des prédictions de Dieu*, Paris 1964, pp. 610 sgg.

<sup>21</sup> CAMODECA, *art. cit.*, p. 96; Symm., *ep.* II 4 (anno 383).

<sup>22</sup> Falsa per svariati motivi e spesso, incredibilmente, richiamata anche di recente in testi di ampia consultazione (P. CAPUTO et al., *Cuma e il suo parco archeologico*, Roma 1996, p. 39) è certamente l'iscrizione, nota dal solo Pratilli che dice di averla trascritta da un manoscritto del Damiani che la dice rinvenuta a Cuma, del prefetto della flotta di Miseno Flavio Nonio Erasto, che avrebbe restaurato le mura del *castrum* di Cuma nel 558: CIL X, 328\*. Reali sono invece gli estesi lavori di restauro dopo la riconquista bizantina v. M. PAGANO, *Ricerche sulla cinta muraria di Cuma*, in *MEFRA.*, 105, 1993, pp. 847 sgg.; P. CAPUTO, *La Grotta di Cocceio a Cuma. Nuovi dati da ricerche e saggi di scavo*, in L. e ST. QUILICI, a cura di, *Atlante Tematico di Topografia antica*, XIII, Roma 2004, pp. 309 sgg.; P. CAPUTO-G. DE ROSSI, *Cuma bizantina: il castrum. Stato delle ricerche e indagini recenti*, in G. COPPOLA-E. D'ANGELO-R. PAONE, a cura di, *Mezzogiorno§ Mediterraneo. Territorio, strutture, relazioni tra Antichità e Medioevo*, Atti del Convegno internazionale, Napoli 9-11 giugno 2005, Napoli 2006, pp. 65 sgg.; V. MALPEDE, *Cuma: continuità e trasformazioni in età tardoantica*, in G. VITOLO, a cura di, *Le città campane fra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Salerno 2005, pp. 193 sgg.

<sup>23</sup> N. CILENTO, in *Storia di Napoli*, Napoli 1969, p. 531 e foto del codice a p. 529. La *subscriptio* è quella del codice di Digione, Bibl. Municip., ms. n. 141 (Cîteaux), f. 193; cfr. J. M. HEER,

Chi è l'anonimo, colto e ricco personaggio senatorio che, ancora a quest'epoca, continua a frequentare una villa marittima della Campania, continuando una tradizione ormai in piena crisi<sup>24</sup>?

Partendo dal presupposto che la *possessio Acherusia* è la stessa che includeva il tempio di Ercole *Aceruntinus* di Orfito e poi di Simmaco, è possibile avanzare un'ipotesi, credo estremamente interessante: il personaggio deve probabilmente essere *Fl. Boethius* (figlio del celebre autore del *De consolatione philosophiae Anicius Severinus Manlius Boethius*, cresciuto nella casa di Simmaco e suo erede per averne sposato la figlia *Rusticiana*, giustiziato nel 524 da Teodorico), console ordinario col fratello in giovane età, nel 522 e poi, forse non a caso, *praefectus pretorio per Africam* nel 560/1<sup>25</sup>, ormai all'incirca settantenne. Se questa interpretazione, come credo, coglie nel vero, essa costituisce un forte indizio per attribuire a questo personaggio e non al padre, come è oggi ormai comunemente ammesso, le opere di argomento teologico, prima tra tutte proprio il *De Trinitate*, dove la perfetta conoscenza dell'opera di S. Agostino è esplicitamente indicata, che compaiono in un estratto attribuito a Cassiodoro, ma in realtà interpolazione assai più tarda ed evidentemente mal compreso dall'anonimo estensore, pubblicato per la prima volta da Alfred Holder e ampiamente commentato da Hermann Usener<sup>26</sup>. Si risolverebbe così definitivamente il problema della mancata menzione, in questo estratto, dell'opera più celebre di Boezio padre, il *De consolatione philosophiae*, e l'incongruenza di fare dello stesso un fervente cattolico, mentre lo era solo di facciata, o forse mai. Un ulteriore indizio in questa direzione potrebbe venire dalla possibile identificazione del Giovanni diacono cui sono dirette e dedicate la tre opere *ad*

*Evangelium Gratianum*, Fribourg 1910, p. XLI e A. WILMART, *La tradition des grandes ouvrages de Saint Augustin*, in *Miscellanea Agostiniana* II, Roma 1931, pp. 271 sgg.; D. AMBRASI-A. D'AMBROSIO, *La diocesi e i vescovi di Pozzuoli*, Napoli 1990, p. 27.

<sup>24</sup> CAMODECA, *art. cit.* a nt. 14, pp. 95 sgg.; Id., *Sulle proprietà senatorie in Campania con particolare riguardo al periodo da Augusto al III secolo*, in *Cahiers Glotz*, XVI, 2005, pp. 134 sgg., ripubblicato in Id., *I ceti dirigenti di rango senatorio, equestre e decurionale della Campania romana*, I, Napoli 2008, pp. 370 sgg.; M. PAGANO, *Continuità insediativa delle ville nella Campania fra tarda antichità e Alto medioevo*, in C. EBANISTA-M. ROTILI, a cura di, *La Campania fra tarda antichità e Alto Medioevo. Ricerche di archeologia del territorio*, Atti della Giornata di studio, Cimitile, 10 giugno 2008, Cimitile 2009, p. 17. Sulla fine delle ville in Italia: T. LEWIS, "Vanishing villas": what happened to elite rural habitation in the West in the 5th-6th c.?, in *Journal of Roman Archaeology*, 16, 2003, pp. 260 sgg.; in particolare per la Campania: PAGANO, *art. cit.*, pp. 9 sgg.

<sup>25</sup> PLRE. II, pp. 232 sgg.; T.S. BROWN, *Gentlemen and Officers. Imperial administration and Aristocratic Power in Byzantine Italy A. D. 554-800*, Rome 1984, pp. 29 sgg.; S. COSENTINO, *Prosopografia dell'Italia bizantina (493-804)*, I, Bologna 1996, p. 239.

<sup>26</sup> L. SALVATORELLI, *Storia della letteratura Latina cristiana dalle origini alla metà del VI secolo*, Milano 1936, pp. 313 sgg.; C. LEONARDI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, 1969, pp. 143 sgg., s. v. Boezio; A. CROCCO, *Introduzione a Boezio*, Napoli 1970; L. ORBETTELLO, *Severino Boezio*, Genova 1974; Id., a cura di, *Severino Boezio. La consolazione della filosofia; Gli opuscoli teologici*, Milano 1979, con importanti annotazioni; Id., *I trattati teologici di Boezio*, in *Filosofia*, 42, 1991, pp. 439 sgg.; M. GIBSON, ed., *Boethius. His life, thought and influence*, Oxford 1981, in particolare pp. 206 sgg.; M. LLUCH-BAIXAULI, *Boezio. La ragione teologica*, Milano 1997; CH. PIETRI, *Prosopographie chrétienne du Bas Empire*, 2, 1, Rome 2000, pp. 312 sgg., 1074 sg., n. 26; A. GALONIER, *Cassiodore entre politique et science: l'exemple du portrait de Boèce*, in *Schola salernitana. Annali*, IX, 2004, pp. 61 sgg. A.M. MILAZZO, *L'Anecdoton Holderi: un genere letterario contaminato*, in S. LEANZA, a cura di, *Cassiodoro. Dalla corte di Ravenna al Vivarium di Squillace*, Soveria Mannelli 1993, pp. 177 sgg.



Fig. 6. Vetro dorato della Biblioteca Apostolica Vaticana raffigurante un giovane senatore con fiaccola rituale, circondato da falegnami e carpentieri navali in attività, e invocazione a Dedalo.

*Jobannem diaconum utrum Pater et Filius et Spiritus Sanctus de divinitate substantialiter praedicentur; Ad eundem quomodo substantiae in eo quod sint bonae sint, bonae sint, cum non sint substantialia bona* e il *Liber contra Eutychem et Nestorium* con lo Iohannes, diacono romano, divenuto poi papa Giovanni I o con l'autore dell'*Expositum in Heptateuchum* e, probabilmente, di altre opere<sup>27</sup>. Essendo però il *De Trinitate* dedicato a Simmaco, si deve pensare, sempre che si tratti effettivamente

<sup>27</sup> W. BUCHWALD-A. HOHLWEG-O. PRINZ, *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen Age*, Bruxelles 1991, p. 459.

del celebre padre adottivo e suocero di Boezio, a un'opera giovanile del figlio di Boezio, da collocare poco prima del 525 o 526 d. C., data dell'esecuzione capitale dello stesso Simmaco. Se questa interpretazione coglie nel vero, ed effettivamente gli opuscoli teologici sono opera dell'omonimo figlio di Boezio, bisogna pensare che egli divenne console ordinario nel 522 insieme al fratello a circa 30 anni.

Probabilmente a lui, evidentemente ormai fervente cristiano, si deve anche la fondazione a Roma del *monasterium Boetiana*, soppresso nel 676-8<sup>28</sup>.

La presenza, nell'area stessa o nell'immediata prossimità della *possessio Acherusia* dei *Symmaci* e dei *Boethii* della chiesa cimiteriale del martire Sossio può certo contribuire a spiegare la frequentazione della villa da parte del senatore proprietario ancora nella seconda metà del VI secolo. Sul promontorio di Torregaveta è poi testimoniato anche il toponimo S. Pietro, probabilmente riferibile ad una chiesa della quale non abbiamo altra documentazione, ma probabilmente di epoca assai antica.

Se questa interpretazione coglie, come credo, nel vero, si comprende meglio perché durante la guerra greco-gotica proprio nella rocca di Cuma furono ospitate le mogli dei senatori romani, che Totila vi trovò al momento della riconquista della rocca<sup>29</sup>. *Rusticiana* fu trovata a Roma al momento della riconquista di Totila, come narra Procopio, e i Goti avevano gran voglia d'ucciderla perché "mentre dava soldi ai comandanti romani, aveva abbattuto le statue di Teodorico, vendicandosi così dell'uccisione di suo padre Simmaco e di suo marito Boezio"<sup>30</sup>, essendo rientrata in possesso dell'ingente patrimonio familiare. Ma Totila non permise che le fosse torto un capello, anche per la popolarità della donna presso le classi più povere. Sia molti dei senatori che la Chiesa romana avevano molte proprietà e interessi nell'area di Cuma e di Miseno.

Il particolare legame di Orfito col mito di Ercole mi induce ad avanzare l'ipotesi che possa collegarsi alla sua committenza il ricco mobile del palazzo del Laterano, le cui formelle furono riutilizzate all'epoca di Carlo il Calvo nella cattedra di S. Pietro<sup>31</sup>: l'occasione per la sua realizzazione potrebbe essere stata data dalla sontuosa visita a Roma dell'imperatore Costanzo II nel maggio 357 in occasione dei propri *vicennalia*, accoglienza e cerimonie organizzate proprio da Orfito durante la sua seconda *praefectura urbis*.

Tutti gli indizi qui raccolti, contribuiscono a gettare un raggio di luce sulle vicende tardo-antiche di una delle aree meno conosciute dell'archeologia flegrea. Auspicabili indagini di scavo permetteranno di confermare definitivamente il quadro qui proposto, e di meglio illuminare la problematica della fine delle ville marittime dell'aristocrazia romana in Campania.

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella seduta del 3 Marzo 2010*

<sup>28</sup> *Liber Pontificalis* I, 348.

<sup>29</sup> Proc., *Bell. Goth.* I, 14 e III, 6.

<sup>30</sup> Proc., *Bell. Goth.* III, 20.

<sup>31</sup> M. GUARDUCCI, *Gli avori erculei della cattedra di S. Pietro*, *Memorie Accademia Lincei*, ser. VIII, vol. XVI, Roma 1972; EAD., *Gli avori erculei della cattedra di San Pietro: elementi nuovi*, *Memorie Accademia Lincei*, ser. VIII, vol. XXI, Roma 1977.



GIUSEPPE SCARPATI

UN RITRATTO DI TIBERIO DA SESSA AURUNCA RITROVATO  
NOTE SU UN PROBABILE CICLO SUESSANO  
DI STATUE ONORARIE GIULIO-CLAUDIE<sup>1</sup>

L'avvento del Principato con la presa del potere da parte di Ottaviano probabilmente segnò anche per l'antica Suessa<sup>2</sup>, come del resto per tante altre città dell'Italia romana, l'inizio di un importante rinnovamento urbanistico ed edilizio, che dovette trovare una precoce attuazione a seguito della deduzione della colonia augustea, avvenuta verosimilmente subito dopo la vittoria di Azio, tra il 30 ed il 28 a.C.<sup>3</sup>. Proprio in occasione della creazione della *Colonia Iulia Felix Classica Suessa* potrebbe infatti essere stato concepito l'originario impianto dell'edificio teatrale, il cui recente scavo e restauro ha riportato Sessa Aurunca all'attenzione degli archeologi, soprattutto in virtù dello straordinario apparato decorativo, architettonico e statuario riportato alla luce, per lo più pertinente ai rifacimenti del II secolo d.C.<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Parentibus optimis*. I risultati presentati in questo contributo, maturati nell'ambito dell'attività di ricerca svolta dallo scrivente negli archivi della Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei durante il proprio corso di dottorato, sono stati preliminarmente proposti in G. SCARPATI, *Ritratti romani dall'Italia meridionale: sulla produzione in marmo di età imperiale*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a. a. 2008-2009, p. 27 ss. Colgo l'occasione per esprimere la mia più sincera riconoscenza ai proff. Carlo Gasparri e Federico Rausa, che hanno accompagnato lo sviluppo del lavoro con le loro preziose osservazioni, favorendo numerosi spunti di riflessione; mi è inoltre gradito ringraziare le dr.sse M.R. Esposito ed A. Villone della Soprintendenza napoletana per la cortesia e la disponibilità sempre dimostratemi.

<sup>2</sup> Per un inquadramento generale si possono utilmente consultare: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, VII, Roma 1966, p. 548, s.v. "Suessa" (G. Cressidi); *ibid.*, Suppl., Roma 1970, pp. 708-709, s.v. "Sessa Aurunca" (N. Valenza); A. VALLETRISCO, "Note sulla topografia di Sessa Aurunca", in *RendNap* 52, 1977, pp. 59-73; A.M. VILUCCI, *I monumenti di Suessa Aurunca*, Scauri 1980; *Id.*, *Sessa Aurunca: storia ed arte*, Marina di Minturno 1995.

<sup>3</sup> Questa datazione precoce troverebbe giustificazione per l'assenza dell'appellativo *Augusta* nella titolatura della colonia; v. E. GIZZI, "Colonia Iulia Felix Classica Suessa: storia ed urbanistica", in *La ciudad en el mundo romano*, XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica, Tarragona 5-11 settembre 1993, a cura di X. DUPRÉ I RAVENTÓS, Tarragona 1993, p. 172 ss.

<sup>4</sup> Sul teatro di Sessa Aurunca: S. CASCELLA, *Il teatro romano di Sessa Aurunca*, Marina di Minturno 2002; *Id.*, "Il teatro romano e la topografia di Sessa Aurunca", in *La forma della città e del territorio* - 3, a cura di L. QUILICI, S. QUILICI GIGLI, Roma 2006, pp. 79-106; *Id.*, "Nota preliminare sullo scavo della *porticus post scaenam* e della latrina pubblica del teatro romano di Sessa Aurunca", in *In Itinere. Ricerche di archeologia in Campania*, a cura di F. SIRANO, Cava de' Tirreni 2007, pp. 45-54; *Id.*, "Uso del marmo nella decorazione architettonica del teatro romano di Sessa

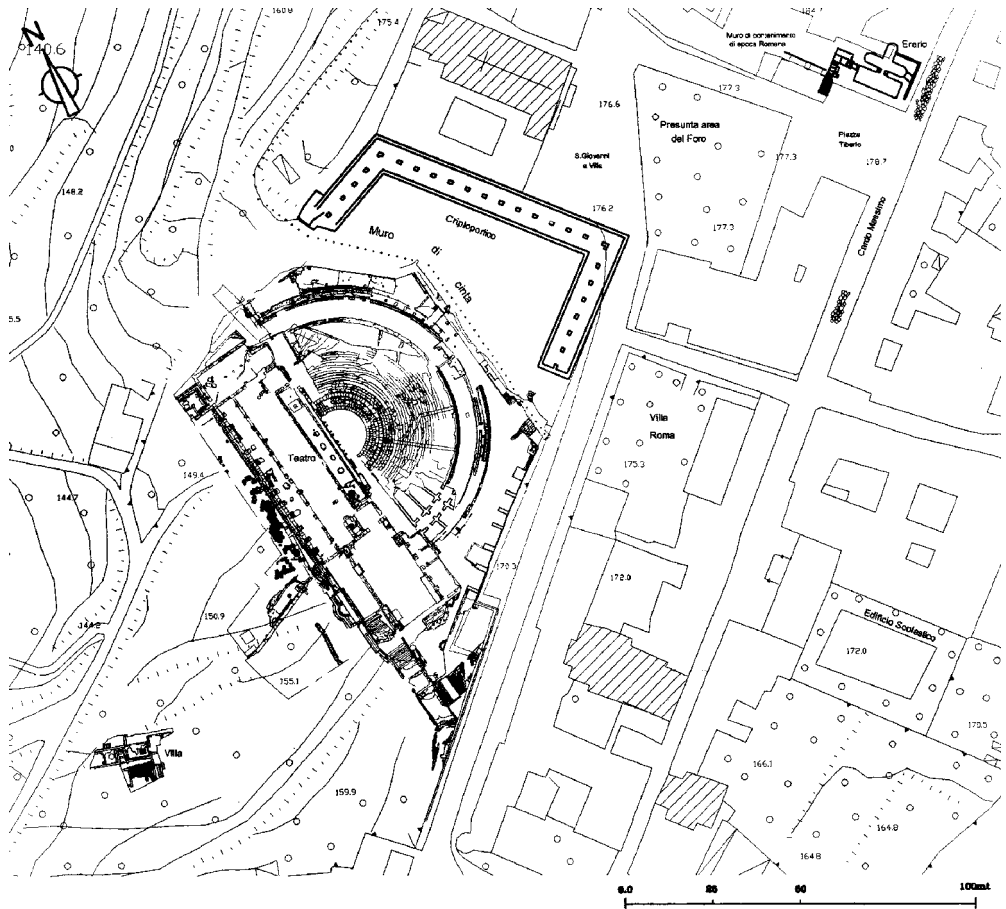


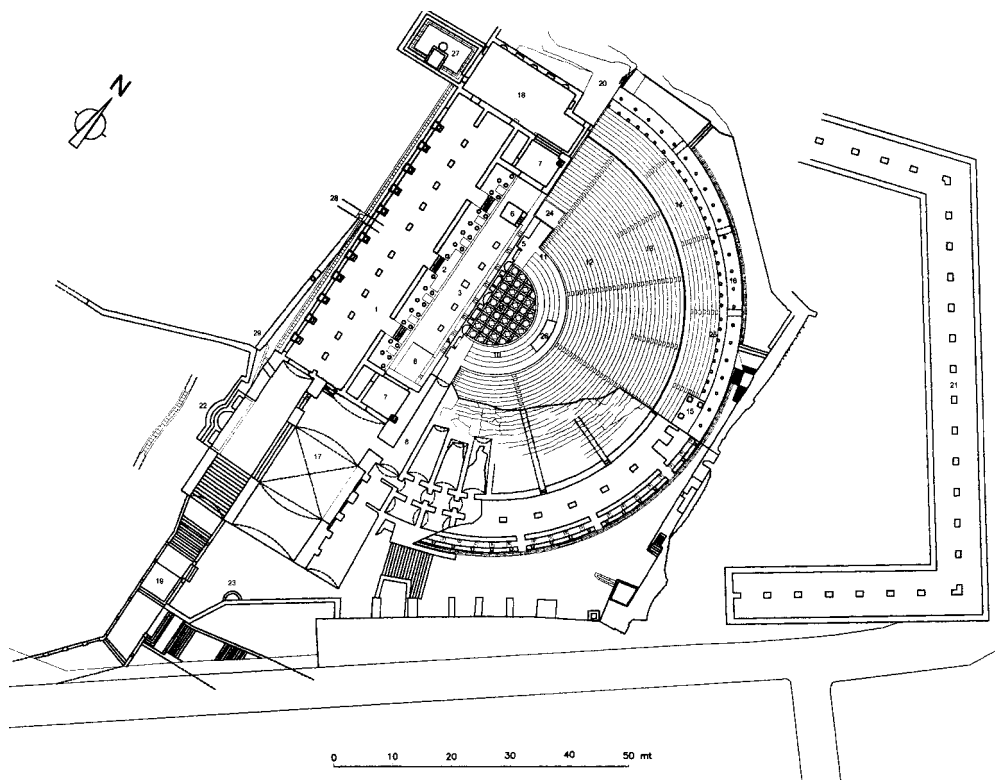
Fig. 1. Sessa Aurunca: pianta del teatro e dell'area forense.

Il teatro venne appoggiato al fianco occidentale dell'altura su cui si era sviluppato l'abitato della città aurunca, a valle dell'area del foro e a ridosso delle mura repubblicane, dunque in una zona che era rimasta esterna al perimetro urbano, anche in seguito all'ampliamento sillano delle mura di IV secolo a.C.<sup>5</sup> (fig. 1). A favorire la

Aurunca (CE)”, in *Marmora* 5, 2009, pp. 21-43. Sulla decorazione statuaria in particolare: C. VALERI, F. ZEVI, “La statua di Matidia Minore e il teatro di Sessa Aurunca” in *Adriano. Le memorie al femminile*, Cat. della mostra, Tivoli, Villa Adriana, 1 aprile-25 settembre 2004, a cura di A. M. REGGIANI, Milano 2004, pp. 128-133.

<sup>5</sup> T. COLLETTA, “Le cinte murarie di Sessa Aurunca e la storia della città: il largo S. Giovanni tra le fortificazioni medievali e quelle tardo-quattrocentesche”, in *Le cinte murarie urbane della Campania. Teano, Sessa Aurunca, Capua*, a cura di T. COLLETTA, Napoli 1996, p. 44 ss.; inoltre VALLETRISCO, *art. cit.*, p. 61 ss.; P. SOMMELLA, *L'urbanistica romana*, Roma 1988, p. 44 ss. e da ultimo CASCELLA, *art. cit.*, 2006, fig. 1 e p. 90.





LEGENDA: 1. porticus post scaenam; 2. scena; 3. hyposcaenium; 4. auleum; 5. proscaenium; 6. camere di manovra; 7. versurae; 8. parodos; 9. orchestra; 10. poedria; 11. euripus; 12. ima cavea; 13. media cavea; 14. summa cavea; 15. sacellum in summa cavea; 16. velarium; 17. basilica meridionale; 18. basilica settentrionale; 19. scalea tardo repubblicana; 20. cripta; 21. criptoportico; 22. ninfeo; 23. fontana pubblica; 24. tribunal; 25. porticus in summa cavea; 26. tribuna imperiale; 27. latrina; 28. cloaca; 29. fogna.

Fig. 2. Pianta ricostruttiva del teatro di Sessa Aurunca.

scelta del luogo, un sito destinato comunque a rimanere periferico rispetto al centro abitato, contribuì senza dubbio per un verso la possibilità di sfruttare il pendio naturale per l'impianto della cavea, per l'altro la vicinanza ad un punto nevralgico della città come l'area forense<sup>6</sup>.

Un salto di quota di circa 20 m. divide attualmente il teatro dal soprastante pianoro occupato dall'abitato, separando nettamente le due aree, tuttavia questa cesura doveva risultare senz'altro meno accentuata in antico, come è possibile constatare in base ai risultati degli ultimi scavi, che hanno riportato alla luce le rampe d'accesso che mettevano in comunicazione la zona del teatro con la viabilità cittadina<sup>7</sup> (fig. 2). Immediatamente al di sopra della *summa cavea*, racchiusa da un

<sup>6</sup> Sul problema relativo alla scelta del luogo per l'impianto del teatro e alla sua connessione con la soprastante zona del foro cfr. CASCELLA, *art. cit.*, 2006, p. 81 (con bibliografia precedente).

<sup>7</sup> CASCELLA, *art. cit.*, 2006, p. 89 s.

anello esterno con prospetto a nicchie dovuto probabilmente agli interventi di epoca claudia<sup>8</sup>, si estende l'ampia terrazza che utilizza come sostruzioni le mura di IV secolo a.C., sulla quale sorge il più importante monumento repubblicano dell'antica Suessa conservato ancor oggi. Si tratta di un criptoportico a tre bracci (figg. 1-2), costituito da due navate separate da pilastri su cui si innestano volte emisferiche, rivestito al suo interno da una fine decorazione in stucco di cui si conservano ancora alcune porzioni. Secondo A. Maiuri, che diresse i lavori di scavo eseguiti nel 1926, l'edificio sarebbe stato pertinente ad un ginnasio, ritenendo potesse essere messo in relazione ai pochi resti visibili di una terma<sup>9</sup>, mentre in base ad una più recente ipotesi avrebbe avuto la funzione di circoscrivere un'area sacra, secondo i modelli dell'architettura campano-laziale diffusi a cominciare dall'età medio-repubblicana<sup>10</sup>. A sua volta quest'edificio dall'imponente impianto architettonico andò a costituire la sostruzione sul lato ovest della piazza forense, che era collocata quasi certamente in corrispondenza dell'area oggi occupata dai giardini della villa comunale, antistante alla chiesa di S. Giovanni a Villa<sup>11</sup>. Non si conosce l'esatta estensione del foro e quasi nulla è possibile ricostruire neppure degli edifici pubblici che si affacciavano su di esso, fatta eccezione per una struttura in laterizio a due piani d'incerta funzione esistente sul lato nord di piazza Tiberio Massimo, il cui piano inferiore, probabilmente in origine sotterraneo, è caratterizzato da una pianta costituita da due ambienti rettangolari antistanti ad uno trilobato. Tale complesso è stato variamente interpretato dapprima come edificio termale o ninfeo monumentale<sup>12</sup>, in seguito come *Aerarium* o *Tabularium* della città<sup>13</sup>.

Pur essendo la conoscenza della città antica nel complesso ancora piuttosto esigua, resta comunque estremamente probabile che a cominciare dall'età augustea si sia registrato un sensibile aumento dell'attività edilizia, favorito anche dai legami più stretti che senz'altro vennero instaurati con la capitale, nonché dal generalizzato sviluppo economico e sociale che si manifestò anche attraverso l'incremento della produzione di opere d'arte<sup>14</sup>. Appare quindi senza dubbio fondata l'ipotesi che in questo periodo Suessa dovette adornarsi di un ciclo di statue onorarie raffiguranti l'imperatore e i membri della sua famiglia, collocato in uno dei luoghi

<sup>8</sup> CASCELLA, *op. cit.*, 2002, p. 27 ss.

<sup>9</sup> A. MAIURI, "Il criptoportico di Sessa Aurunca", in *RendNap* 36, 1961, pp. 55-62. Per le iscrizioni graffite sulle pareti interne: M. DELLA CORTE, "Le iscrizioni graffite nel criptoportico del teatro di Sessa Aurunca", in *Campania romana*, I, Napoli 1939, pp. 189-204.

<sup>10</sup> CASCELLA, *art. cit.*, 2006, p. 81, nota 12.; in GIZZI, *art. cit.*, p. 173, si parla di area con funzioni cultuali in seguito destinata al culto imperiale.

<sup>11</sup> W. JOHANNOWSKY, "Note sui criptoportici pubblici in Campania", in *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine*, CEFR XIV, Paris 1973, pp. 143-165; VALLETISCO, *art. cit.*, p. 59 ss. Inoltre si consulti anche VILLUCCI, *op. cit.*, 1980, pp. 13-14; Id., *op. cit.*, 1995, pp. 29-30.

<sup>12</sup> Ad esempio cfr. VALENZA, *art. cit.* a nota 2, p. 709.

<sup>13</sup> M. PAGANO, A.M. VILLUCCI, "Un miliario di Matidia da Sessa Aurunca", in *Miscellanea greca e romana* 16, Roma 1991, p. 291, n. 15; M. PAGANO, "La Via Appia fra Sinuessa e Capua alla luce di un nuovo miliario", in *RendNap* 63, 1991-1992, p. 122 ss.; VILLUCCI, *op. cit.*, 1995, p. 33.

<sup>14</sup> Su questo punto cfr. A. DE FRANCISCIS, "Sculture di età romana a Suessa Aurunca", in *Studia Suessana*, I, 1979, p. 17 ss.



Fig. 3. Torso di statua maschile dal criptoportico. Sessa Aurunca, Museo della Cattedrale.

pubblici rappresentativi della città, come accadde del resto in numerosi altri centri della Campania antica e del mondo romano in generale<sup>15</sup>. A suffragare questa ipotesi contribuisce la circostanza che durante i lavori di scavo eseguiti nel criptoportico sotto la direzione del Maiuri nel 1926, che liberarono l'interno della struttura dai materiali accumulatisi nel corso dei secoli, vennero alla luce scarsi frammenti statuari, che solo cinquant'anni più tardi A. de Franciscis mise in relazione a due ritratti di personaggi della famiglia imperiale giulio-claudia, già conservati nel locale Antiquarium e all'epoca scomparsi. L'insieme di queste sculture venne dunque considerato come l'avanzo di un gruppo di statue celebrative dei membri della dinastia imperiale giulio-claudia, che sarebbe stato poi accresciuto ed incrementato in epoca flavia, collocato eventualmente all'interno del criptoportico stesso oppure in un altro edificio pubblico situato nei suoi dintorni<sup>16</sup>.

La ricostruzione proposta dallo studioso, pur prendendo avvio da considerazioni del tutto plausibili e basandosi su presupposti in parte condivisibili, non appariva tuttavia essere confermata da un'appropriata documentazione, dal momento che i materiali presi in esame si presentavano in stato frammentario ed incoerenti tra loro, in contrasto quindi con l'idea di un gruppo statuario unitario. Infatti l'unico elemento effettivamente esistente riferibile all'originario ciclo giulio-claudio sarebbe stato rappresentato da un torso maschile proveniente dal criptoportico (fig. 3)<sup>17</sup>, mentre i due ritratti dell'Antiquarium (figg. 8-9), peraltro costituiti da una testa e da un busto per giunta di diverse dimensioni, al momento della pubblicazione del contributo edito nel primo volume di *Studia Suessana*, risultavano ormai irreperibili e noti soltanto da vecchie fotografie<sup>18</sup>; senza tralasciare che non era affatto sicura una loro provenienza dal medesimo contesto di rinvenimento del torso maschile. Due statue togate frammentarie (figg. 4-5)<sup>19</sup>, ritrovate certamente all'interno dell'edificio repubblicano, venivano invece considerate come prodotti di età flavia e dunque pertinenti ad un successivo incremento del gruppo con statue raffiguranti i principi della nuova dinastia.

Un'analisi più puntuale dell'esiguo materiale scultoreo rinvenuto nel criptoportico ed un più attento esame della documentazione d'archivio, che ha permesso di conoscere meglio la consistenza del patrimonio di sculture antiche un tempo conservato a Sessa Aurunca, consentono ora di riformulare con maggior fondamento l'ipotesi dell'esistenza di un ciclo suessano di statue onorarie giulio-claudie e di definirne con più precisione i singoli elementi.

I frammenti statuari rinvenuti tra i materiali di riempimento del criptoportico

<sup>15</sup> Sull'argomento si possono consultare tra i più recenti: Ch. B. ROSE, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge 1997 e D. BOSCHUNG, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz 2002.

<sup>16</sup> DE FRANCISCIS, *art. cit.*, pp. 19-20, tavv. III-IV, figg. 6-9.

<sup>17</sup> Conservato all'epoca presso il Museo della Cattedrale di Sessa Aurunca, dove è tuttora in deposito: DE FRANCISCIS, *art. cit.*, p. 20, nota 9, tav. IV, fig. 8. Attuale inv. n. 248960; 2a; 1.

<sup>18</sup> DE FRANCISCIS, *art. cit.*, tav. III, figg. 6-7.

<sup>19</sup> Anch'esse custodite nel Museo della Cattedrale: DE FRANCISCIS, *art. cit.*, p. 20, note 10-11, tav. IV, fig. 9 (fotografia del pezzo meglio conservato). Ora inv. n. 248967; 1a; 2 e inv. n. 248962; 3a.



Fig. 4. Statua togata acefala dal criptoportico. Sessa Aurunca, Museo della Cattedrale.

ed ancor oggi ricoverati presso i magazzini del Museo Capitolare annesso alla Cattedrale della cittadina aurunca, come si è già accennato in precedenza, sono costituiti da un torso di statua maschile, nel tipo *Hüftmantel* (fig. 3), realizzato in un marmo bianco a grana fine e conservato per un'altezza di cm. 80; da una statua togata acefala e mancante delle braccia e della base con parte delle gambe, che si conserva per cm. 140 di altezza (fig. 4); ed infine dal frammento di un'altra statua togata della misura di cm. 59, di cui resta soltanto la parte inferiore delle gambe compresa la base con la cista (fig. 5). Anche i due togati sono realizzati in un marmo bianco a grana fine, probabilmente lunense.

Per quanto riguarda la prima di tali sculture, essa consiste nella metà superiore di una figura virile seminuda lavorata in più parti, dal momento che la testa, quasi sicuramente un ritratto, era senz'altro eseguita separatamente ed alloggiata all'interno dell'incavo appositamente predisposto; è inoltre probabile che anche la metà inferiore del corpo, comprendente le gambe con la base, fosse realizzata a parte e poi ricongiunta con il torso, in modo che il punto di giunzione venisse nascosto dal panneggio avvolto attorno ai fianchi. Nonostante sia giunta a noi frammentaria, oltre a tutta la parte inferiore dalle anche in giù e alla testa, mancano interamente il braccio destro e l'avambraccio sinistro, la statua è senza difficoltà riconoscibile come appartenente ad un tipo in nudità eroica, c. d. *Hüftmantel*, noto da un consistente numero di repliche e prodotto in un periodo di tempo relativamente limitato, che va in buona sostanza dall'epoca tardo repubblicana alla prima età imperiale, con una concentrazione sotto i regni di Caligola e di Claudio<sup>20</sup>. Non essendo possibile verificare l'esatta posizione delle gambe, non si può neppure stabilire con certezza da quale dei modelli generalmente utilizzati per l'impostazione delle figure di questo tipo sia stata tratta l'ispirazione per la realizzazione del pezzo in questione. Sulla scorta di quel che è possibile ricostruire in base al torso pare comunque proponibile che il modello adoperato, ponderato con la gamba destra stante e la sinistra flessa, sia da ricondurre preferibilmente ai tipi dell'Hermes di Policleteo<sup>21</sup> o del Diomede di Kresilas<sup>22</sup>, in una variante con il braccio destro sollevato, quasi certamente a reggere un'asta, come è possibile accertare in base alla posizione della spalla e alla tensione della fascia muscolare pettorale.

Da un punto di vista stilistico l'esemplare suessano, caratterizzato da un modellato asciutto che mette in risalto la snellezza della figura e da uno sviluppo muscolare ancora piuttosto acerbo che denuncia la presumibile età giovanile del raffi-

<sup>20</sup> Per un'ampia discussione sulla cronologia, da ultimo A. POST, *Römische Hüftmantelstatuen. Studien zur Kopistentätigkeit um die Zeitenwende*, Münster 2004, p. 289 ss.; cfr. anche H.G. NIEMEYER, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin 1968, p. 55 ss., p. 101 ss.; A. DÄHN, *Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtstatuen*, Marburg/Lahn 1973, p. 23 ss., p. 84 ss.; S. MAGGI, "Augusto e la politica delle immagini. Lo Hüftmanteltypus. Sul significato di un'iconografia e sulla sua formazione", in *RdA* 14, 1990, p. 63 ss.

<sup>21</sup> POST, *op. cit.*, p. 50 ss.; sul tipo v. J. FLOREN, "Der Hermes des Polyklet", in *Polykletforschungen* (Schriften des Liebieghauses, Museum alter Plastik), a cura di H. BECK, P.C. BOL, Berlin 1993, p. 57 ss.

<sup>22</sup> POST, *op. cit.*, p. 61 ss.; sul tipo anche C. MADERNA, *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*, Heidelberg 1988, p. 56 ss.; per la variante con il braccio alzato in particolare *ibid.*, p. 79 s., tavv. 24-25 e p. 215 ss.



Fig. 5. Frammento di statua togata dal criptoportico. Sessa Aurunca, Museo della Cattedrale.

gurato, appare più strettamente confrontabile con repliche che provengono da ambiti geografici molto prossimi, quali ad esempio il torso dalla vicina Minturno, città situata anch'essa in territorio aurunco, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli<sup>23</sup>, o anche la statua da Nemi conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen<sup>24</sup>, pezzi entrambi datati generalmente in età tardo tiberiana o caligoliana, ambito cronologico che sembra dunque ben adattarsi anche all'esemplare da Sessa Aurunca. Quest'ultimo, noto soltanto dalla pubblicazione di *Studia Suessana*<sup>25</sup>, è rimasto escluso dai più recenti repertori sul tipo statuuario<sup>26</sup>; va dunque aggiunto

<sup>23</sup> Inv. 155746. Scoperto nel 1931 nella strada tra il teatro e la fontana ad ovest del c. d. tempio A: A. ADRIANI, "Minturno. Catalogo delle sculture trovate negli anni 1931-1933", in *NSc* 1938, p. 205 s., n. 53, tav. X, 2; POST, *op. cit.*, p. 435, VI 9, tav. 30 c-d (con bibliografia precedente).

<sup>24</sup> Inv. 1657. Proveniente dal santuario di Diana Nemorensis: V. POULSEN, *Les portraits romains, I. République et dynastie julienne*, Copenhague 1962, p. 85, n. 48, tav. 83; F. JOHANSEN, *Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue Roman Portraits. I*, Copenhague 1994, p. 122 s., n. 49; BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 108, n. 35.2, tav. 82, 2; POST, *op. cit.*, p. 431 s., VI 5, tavv. 25 a-b, 37 b (con altra bibliografia precedente); Ch. H. HALLETT, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC - AD 300*, Oxford 2005, p. 161, nota 3, p. 314, B 33.

<sup>25</sup> V. *supra*, nota 17.

<sup>26</sup> Non ne viene fatta menzione né nell'articolo di MAGGI, *art. cit.*, né in POST, *op. cit.*

agli altri esemplari che la Campania ha restituito numerosi dall'area compresa tra Formia, a nord, e Pompei, a sud. Riguardo alla distribuzione del tipo è inoltre assai significativo notare come da quest'ambito geografico provenga un numero di repliche molto elevato, analogamente a quanto è possibile registrare per Roma e i suoi dintorni, mentre il tipo risulta finora sostanzialmente assente dal resto dell'Italia meridionale<sup>27</sup>. Questa particolare concentrazione potrebbe trovare giustificazione in motivazioni di carattere produttivo e consentirebbe di attribuire alle botteghe di area campano-laziale un ruolo di primaria importanza nella realizzazione delle statue del tipo *Hüftmantel*.

Per quanto concerne invece le due statue togate, si è già ricordato che queste furono datate in età flavia da chi per primo le rese note, ritenendole un incremento di un precedente gruppo di statue onorarie giulio-claudie, il cui unico elemento superstite sarebbe stato rappresentato dal torso maschile poc'anzi descritto. A ben vedere la datazione proposta non appare pienamente giustificabile in base ai confronti che è possibile suggerire, soprattutto in riferimento alla statua togata suesana meglio conservata<sup>28</sup> (fig. 4). Quest'ultima, per l'estensione dell'*umbo* e del *sinus* che descrive un'ampia curva che non discende però al di sotto del ginocchio, e la dimensione del *balteus*, sembra meglio confrontabile con esemplari databili alla piena età claudia. In particolar modo aderenti, anche dal punto di vista stilistico, appaiono alcune statue provenienti da contesti centro-italici, come ad esempio quella del Museo di Foligno ritrovata intorno al 1618 a Spello<sup>29</sup>, completata da un ritratto di privato *velato capite* indubbiamente di epoca claudia, oppure quella proveniente da Foruli (Civitatomassa) e conservata nel Museo Archeologico di Chieti<sup>30</sup>. Al tempo dell'imperatore Claudio sembra peraltro riportare anche il particolare della gamba sinistra stante sulla quale, a causa dell'andamento del *sinus*, il tessuto della toga rimane aderente all'altezza della coscia<sup>31</sup>, questa particolarità risulta in realtà osservabile in alcuni esemplari a partire già dall'età tardo augustea, ma solo nel caso in cui la figura presenti lo schema inverso con la gamba destra portante e la sinistra flessa<sup>32</sup>. A causa dell'esiguità del frammento molto poco è possibile dire a proposito della seconda statua di togato (fig. 5), se non che può essere genericamente inquadrata nel periodo giulio-claudio, solo in via ipotetica si può proporre più precisamente l'epoca tiberiano-claudia<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. la carta di distribuzione in POST, *op. cit.*, Beil. 1.

<sup>28</sup> Non si trovano infatti riscontri apprezzabili con togati sicuramente riferibili al periodo flavio: cfr. H. R. GOETTE, *Studien zur römischen Togadarstellung*, Mainz 1990, pp. 40-41, tav. 12, 3-5. Molto diversa appare anche la resa stilistica del pannello in un togato da Paestum datato in epoca flavia: M. TORELLI, *Paestum romana*, a cura di M. CIPRIANI, Roma 1999, pp. 154-155, fig. 134.

<sup>29</sup> GOETTE, *op. cit.*, p. 121, B a 157, tav. 8, 4; L. SENSI, "I ritratti romani di *Hispellum*", in *Roman Portraits. Artistic and Literary*, Acts of the Third International Conference on the Roman Portraits held in Prague and in the Bechyně Castle from 25 to 29 September 1989, a cura di J. BOUZEK, I. ONDŘEJOVÁ, Mainz 1997, pp. 52-54, tav. 17, 6.

<sup>30</sup> Inv. 4431. *Gentes et Principes. Iconografia romana in Abruzzo*, a cura di M.R. SANZI DI MINO, L. NISTA, Chieti 1993, p. 44 s., n. 5 (L. Nista).

<sup>31</sup> Cfr. GOETTE, *op. cit.*, p. 35 ss., tav. 8, 3-5.

<sup>32</sup> GOETTE, *op. cit.*, p. 31 ss., tavv. 6, 5; 7, 2 e 5.

<sup>33</sup> Si confronti ad esempio la forma della *lacinia*: GOETTE, *op. cit.*, p. 29 ss., tavv. 6-9.



A questo punto giova ricordare che prima del secondo conflitto mondiale nel Museo Civico di Sessa Aurunca erano conservate molte altre sculture, gran parte delle quali andò distrutta o dispersa a seguito degli eventi bellici<sup>34</sup>. Fu compito dell'ispettore onorario Giuseppe Tommasino e di un giovane Alfonso de Franciscis presentare nel novembre 1944, all'allora Soprintendente alle Antichità, Amedeo Maiuri, una relazione sulle perdite subite dal Museo Civico Aurunco<sup>35</sup>. Tra i materiali andati dispersi durante la guerra erano presenti anche alcuni ritratti, di cui si conserva memoria grazie a quattro fotografie risalenti al 1926 (figg. 6-9), custodite presso l'Archivio Fotografico dell'ex Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Caserta, recentemente divenuta Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei. Questi scatti presentano quattro diversi ritratti romani, per i quali le schede d'archivio riferiscono appunto una collocazione presso l'Antiquarium di Sessa Aurunca.

La prima fotografia (fig. 6)<sup>36</sup> mostra una veduta d'insieme di tre pezzi: sulla sinistra, rispetto a chi guarda, è riconoscibile una testa provvista di collo e di parte della spalla sinistra, evidentemente il ritratto di un personaggio tardo-repubblicano; al centro si vede ancora una testa, di dimensioni decisamente maggiori rispetto alla precedente, nella quale sono subito riconoscibili le fattezze di un principe della casata giulio-claudia; infine sulla destra è visibile un probabile busto che raffigura senza troppi dubbi, anche in questo caso, un membro della famiglia giulio-claudia. Il secondo scatto (fig. 7)<sup>37</sup> contiene di nuovo una panoramica d'insieme, ma questa volta di tutti e quattro i ritratti, ciò significa che, oltre ai tre pezzi precedentemente descritti, si individua un'ulteriore testa (fig. 10), in apparenza simile nelle proporzioni a quella di maggiori dimensioni, rispetto alla quale ancora una volta i tratti fisionomici del raffigurato indirizzano immediatamente in favore dell'individuazione con un principe della dinastia imperiale. Le altre due riprese fotografiche (figg. 8-9)<sup>38</sup> presentano invece immagini singole dei due ritratti visibili rispettivamente al centro e sulla destra nella prima fotografia, dunque vale a dire della testa di formato più grande e del presumibile busto, che riproducono le sembianze di due discendenti della casata di Augusto. Queste ultime due sono le

<sup>34</sup> Sul Museo Civico di Sessa Aurunca si veda G. TOMMASINO, "Il Museo Civico Aurunco", in *Bollettino Aurunco*, 1933, p. 141 ss.

<sup>35</sup> DE FRANCISCIS, *art. cit.*, p. 18. Sembra qui opportuno sottolineare che i furti di materiali archeologici nella cittadina casertana continuarono anche negli anni successivi. Ad esempio un sarcofago del III secolo d.C. rinvenuto alla fine dell'Ottocento nell'oratorio di S. Casto ed esistente nell'omonima chiesa fu parzialmente trafugato nel 1960 (*ibid.*, p. 24, tav. XI, fig. 18). Comparso in seguito sul mercato antiquario, il frammento con Genio stagionale venne acquistato dall'industriale Franco Marinotti che lo fece murare nelle strutture della sua villa di Torviscosa presso Udine, dove tuttora si trova: cfr. C. TIUSI, *La collezione di Franco Marinotti a Torviscosa (Udine). Materiali scultorei di età romana*, con il contributo di F. CILIBERTO, Roma 2002, p. 33, pp. 81-83, n. 17, tav. XII, figg. 34-35.

<sup>36</sup> Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Archivio Fotografico, neg. A/118, soprascritto a cancellatura di E.M.A/68.

<sup>37</sup> Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Archivio Fotografico, neg. A/119, corretto in A/ 11732.

<sup>38</sup> Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Archivio Fotografico, neg. A/120, corretto in A/ 11733, e neg. A/121.



Fig. 6. Ritratti romani già a Sessa Aurunca, *Antiquarium*.



Fig. 7. Ritratti romani già a Sessa Aurunca, *Antiquarium*.

immagini pubblicate nel summenzionato articolo di de Franciscis<sup>39</sup>, nel quale questi ritratti associati alle sculture del criptoportico vengono ritenuti elementi di un supposto gruppo celebrativo imperiale suessano. Sembra peraltro che non si conservino riprese fotografiche singole della testa tardo-repubblicana e dell'altra giulio-claudia che, a conoscenza di chi scrive, risultano finora del tutto inedite.

<sup>39</sup> V. *supra*, nota 18: da quanto si legge pare che l'A. ritenga la testa un ritratto di Germanico, mentre il busto viene considerato pertinente a Tiberio. Come si vedrà può essere vero il contrario, è possibile tuttavia che si tratti di un errore di stampa e che i numeri delle figure risultino invertiti rispetto a quelli riportati nel testo.



Fig. 8. Ritratto di Tiberio già a Sessa Aurunca, *Antiquarium*.



Fig. 9. Busto di Germanico già a Sessa Aurunca, *Antiquarium*.

Sembra quanto mai opportuno procedere ora ad una analisi più approfondita di questo gruppo di sculture, per cercare di far chiarezza rispetto a che cosa possa essere effettivamente considerato pertinente ad un ciclo raffigurante i membri della famiglia giulio-claudia, anche in considerazione del fatto che ora è possibile accertare l'esistenza, oltre che dei due già noti, anche di un terzo ritratto riconducibile ad un personaggio della casa imperiale.

Ci troviamo dunque di fronte innanzi tutto ad una testa di uomo anziano (figg. 6-7), che presenta una leggera torsione verso sinistra. Risulta spezzata alla base del collo, ma conserva parte della spalla sinistra su cui rimane un frammento di pannello; il naso, le orecchie, il mento, l'occhio ed il sopracciglio destri sono danneggiati, inoltre numerose abrasioni sono rilevabili su tutta la superficie. La calotta cranica sembrerebbe presentare un'accentuata calvizie, anche se probabilmente doveva conservare, almeno sui lati, corte ciocche poco rilevate intuibili, più che visibili, nelle esigue immagini disponibili. Le caratteristiche sono quelle della ritrattistica tardo repubblicana: il volto ed il collo sono infatti segnati da profonde rughe, la labbra serrate ed il sopracciglio destro contratto conferiscono severità e dignità all'effigiato. Questi doveva essere con ogni verisimiglianza un notevole suessano, onorato con l'erezione di una statua, collocata in un luogo eminente della città o presso il suo sepolcro, che lo rappresentava come un eroe, caratterizzato probabilmente da una forte connotazione militare. Sulla base della modesta porzione di pannello conservato è infatti assai plausibile supporre che la testa costituisca un frammento di una statua nuda con mantello avvolto intorno al braccio sinistro e



Fig. 10. Ritratto di Druso Minore già a Sessa Aurunca, *Antiquarium* (particolare di fig. 7).

risalente fin sulla spalla e con lancia e/o spada nella destra, secondo uno schema (c. d. *Schulterbauschtypus*) ben attestato in età tardo repubblicana anche in ambito italico<sup>40</sup>, vale a dire sul tipo del c. d. “Generale di Foruli” del Museo Archeologico di Chieti<sup>41</sup>, delle due statue conservate nel Museo Archeologico di Formia, attualmente entrambe senza testa<sup>42</sup>, e dell’altra da Monte Porzio (presso Tusculum) con testa

<sup>40</sup> Su questo argomento cfr.: P. ZANKER, “Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und frühen Kaiserzeit”, in *Les “bourgeoisies” municipales italiennes aux II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.*, a cura di M. CÉBEILLAC-GERVASONI, Naples 1983, p. 252 ss.; G. LAHUSEN, “Griechische *Pathos* und römische *Dignitas*. Zu Formen bildlicher Selbstdarstellung der römischen Aristokratie in republikanischer Zeit”, in *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, a cura di G. VOGT-SPIRA, B. ROMMEL, Stuttgart 1999, p. 208 ss.; HALLETT, *op. cit.*, p. 102 ss.; Ch. VORSTER, “Die Plastik des späten Hellenismus-Porträts und rundplastische Gruppen”, in *Die Geschichte der antiken Bildbauerkunst, III. Hellenistische Plastik*, a cura di P.C. BOL, Mainz 2007, p. 282 ss.

<sup>41</sup> *Gentes et Principes, op. cit.*, p. 36, n. 1 (M.R. Sanzi di Mino); MADERNA, *op. cit.*, p. 197, D 1, tav. 18, fig. 2; LAHUSEN, *art. cit.*, p. 210, fig. 12; J.-F. CROZ, *Les portraits sculptés de Romains en Grèce et en Italie de Cynoscéphales à Actium (197-31 av. J.-C.)*, Paris 2002, p. 24 s., A7, pp. 236, 272, 334, 336, fig. 14; HALLET, *op. cit.*, p. 108 ss., tav. 55; p. 312, B 3; J. FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin-New York 2008, p. 203 s., fig. 125.

<sup>42</sup> Una delle due statue conservava infatti la testa ritratto di età cesariana successivamente

augustea non pertinente ora al Louvre<sup>43</sup>. È tuttavia anche possibile che la statua seguisse invece lo schema con mantello avvolto intorno ai fianchi (tipo *Hüftmantel*) e rimontante sulla spalla sinistra, utilizzato già a partire dal periodo repubblicano come testimoniano ad esempio il ben noto “Generale di Tivoli” del Museo Nazionale Romano<sup>44</sup> o il c. d. “Navarca” al Museo Archeologico di Aquileia<sup>45</sup>.

Per quanto attiene invece alla datazione va notato che il ritratto di Sessa Aurunca mostra notevoli affinità con il XV tipo individuato dal Megow<sup>46</sup>, al quale può essere accumulato in base ad una serie di elementi, del resto piuttosto canonici nella rappresentazione di uomini anziani dell'epoca tardo repubblicana, quali ad esempio: la bocca serrata con gli angoli rivolti verso il basso; lo schema delle rughe sulla fronte, intorno agli occhi, nella zona labio-nasale e sul collo; le guance cadenti con un'accentuata fossetta a sinistra; il mento squadrato e prominente per la sporgenza del labbro inferiore; infine la marcata contrattura del sopracciglio destro. La creazione del tipo isolato dal Megow, che raffigurerebbe un ignoto personaggio dell'epoca cesariana, sarebbe da collocare verso il 50 a.C., tuttavia il pezzo in esame sarà stato prodotto verosimilmente qualche anno più tardi, nel periodo del secondo triumvirato, tenendo conto che l'onore dell'erezione di una statua sarà stato tributato al notevole suessano *post mortem*, ma anche come è possibile proporre sulla base del confronto con un ritratto da Minturno, datato appunto intorno al 40 a.C. o poco dopo<sup>47</sup>. Quest'ultimo, pur restituendo l'immagine di un personaggio dalle caratteristiche fisionomiche alquanto differenti che denunciano anche

rubata: ZANKER, *art. cit.*, p. 265; MADERNA, *op. cit.*, p. 230, H 7; LAHUSEN, *art. cit.*, p. 210, fig. 13; N. CASSIERI, *Museo Archeologico Formia*, Marina di Minturno 2001, p. 23 ss., nn. 4-5, figg. 14-16; CROZ, *op. cit.*, p. 25, A8, pp. 236, 273; HALLETT, *op. cit.*, p. 312, B 4-5, tavv. 56-57; VORSTER, *art. cit.*, p. 282 ss., fig. 254.

<sup>43</sup> K. DE KERSAUSON, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains, I. Portraits de la République et d'époque Julio-Claudienne*, Paris 1986, p. 78 s., n. 33 (con bibliografia precedente); HALLETT, *op. cit.*, p. 312, B 7, tav. 48; VORSTER, *art. cit.*, p. 282 ss., fig. 252; sul ritratto v. anche D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993, p. 202, n. 270 che ritiene si tratti di un privato.

<sup>44</sup> *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I. 1, a cura di A. GIULIANO, Roma 1979, 267 ss., n. 164 (E. Talamo), con bibliografia precedente; CROZ, *op. cit.*, p. 24, A5, pp. 202, 209, 232, 234, 295, 333, 342; POST, *op. cit.*, p. 396 s., I 11, tav. 2 a-d; HALLETT, *op. cit.*, p. 120 ss.; p. 313, B 20, tav. 2; VORSTER, *art. cit.*, p. 284 ss., fig. 260 a-g; in ultimo si veda *Trionfi romani*, Cat. della mostra, Roma, 5 marzo-14 settembre 2008, a cura di E. LA ROCCA, S. TORTORELLA, Milano 2008, p. 178 s., II.2.1 (T. Hölscher).

<sup>45</sup> V. SANTA MARIA SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, p. 28, n. 81 (con bibliografia precedente); CROZ, *op. cit.*, p. 35, B39, pp. 264, 327; POST, *op. cit.*, p. 389 s., I 2, tav. 4 a-c (con altra bibliografia); HALLETT, *op. cit.*, p. 122 s.; p. 313, B 21, tav. 72.

<sup>46</sup> W.R. MEGOW, *Republikanische Bildnis-Typen*, Frankfurt am Main 2005, p. 139 ss., tavv. 75-76: il tipo viene ricostruito in base a due repliche, l'una conservata a Roma, Musei Capitolini, inv. 2433, proveniente dal mercato antiquario e datata negli anni intorno alla metà del I secolo a.C. (*ibid.*, p. 139, XV. a, tav. 75 b-d, con bibliografia precedente), l'altra conservata al Metropolitan Museum di New York, inv. 12.233 sarebbe invece una copia di età traianea (*ibid.*, p. 139, XV. b, tav. 76 a-d, con bibliografia precedente).

<sup>47</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 150225: ADRIANI, *art. cit.* a nota 23, p. 199 s., n. 49, tav. XIV; O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund-Leipzig 1941, p. 231 ss., tav. LXXXVI; *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli, I, 2. La scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica*, a cura di E. POZZI, Roma 1989, p. 122, n. 132.

un'età più giovanile, mostra diverse consonanze stilistiche con l'esemplare da Sessa Aurunca soprattutto nel rendimento dei piccoli occhi incavati contornati da palpebre poco rilevate, delle due profonde rughe che solcano le guance ai lati del naso e dell'ampia bocca dalle labbra sottili.

Si è già osservato come la seconda testa visibile nelle fotografie dell'archivio napoletano (figg. 6-8) appaia di dimensioni superiori rispetto alla precedente, tuttavia il suo stato di conservazione non consente di appurare se si tratti di un frammento di una statua intera o se fosse stata concepita in origine come pezzo separato da assemblare successivamente ad un corpo diverso. Dagli scatti d'archivio si nota infatti bene che risulta spezzata subito al disotto del mento, mentre per il resto le condizioni conservative appaiono piuttosto buone, rilevandosi soltanto lievi scheggiature dei padiglioni auricolari, leggere abrasioni in corrispondenza dell'estremità del naso e sul mento, nonché una piccola lacuna di forma circolare nella capigliatura sul lato destro; inoltre sono ravvisabili sulla superficie diffuse incrostazioni. I tratti del volto e la disposizione delle ciocche di capelli sulla fronte rimandano immediatamente all'iconografia di uno dei discendenti di Augusto, e senza troppe difficoltà possiamo riconoscervi un'immagine dell'imperatore Tiberio, raffigurato con una pettinatura riconducibile al c. d. tipo Chiaramonti<sup>48</sup>, secondo una variante che prevede un minore numero di ciocche sulla fronte, con quelle disposte sul lato destro notevolmente allungate.

Questo ritratto risulta di estrema importanza in quanto è l'unico del gruppo di quattro che è stato possibile rintracciare nella sua attuale collocazione. È infatti senz'altro riconoscibile in una testa resa nota di recente da J. Pollini e custodita presso una collezione privata negli Stati Uniti<sup>49</sup>. Il confronto tra le fotografie dell'archivio della Soprintendenza di Napoli e quelle pubblicate dallo studioso americano (figg. 11-14) non lascia alcun margine di dubbio, offrendo riscontri puntuali sia per quel che concerne i tratti fisionomici, che per quanto riguarda il disegno della capigliatura, sulla quale appare sempre ben evidente la lacuna circolare in corrispondenza della tempia destra. È quindi ormai possibile accertare che si tratta di una testa di dimensioni maggiori del naturale, conservata per un'altezza di cm. 32,5, realizzata molto probabilmente in marmo microasiatico, nella fattispecie frigio proveniente dalle cave di Dokimeion, secondo quanto si apprende dalle analisi chimiche eseguite dal Center for Archaeological Science at the University of Georgia<sup>50</sup>. Si può inoltre verificare che parte della calotta cranica posteriore risulta mancante non in seguito a frattura, come testimonia la superficie ben levigata, bensì in quanto ci si trova in presenza di un esempio di *caput desectum*, tipo di lavorazione apparentemente piuttosto diffusa in ambito italico meridionale<sup>51</sup>, che prevedeva la realizza-

<sup>48</sup> D. BOSCHUNG, "Die Bildnistypen der julisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht", in *JRA* 6, 1993, p. 56 ss., Le, Skizze 34.

<sup>49</sup> J. POLLINI, "A New Marble Head of Tiberius. Portrait typology and ideology", in *AntK* 48, 2005, p. 55 ss., tav. 7, 1-4.

<sup>50</sup> POLLINI, *art. cit.*, p. 70, Appendix.

<sup>51</sup> Un'approfondita discussione in merito alla diffusione dei *capita desecta* nella ritrattistica romana dell'Italia meridionale è stata affrontata da parte dello scrivente in SCARPATI, *op. cit.*, in part. p. 197 ss.

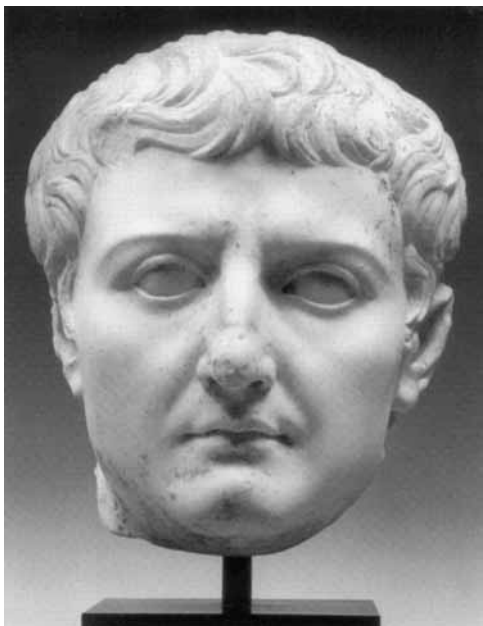


Fig. 11. Ritratto di Tiberio (fronte) già a Sessa Aurunca, *Antiquarium*. Stati Uniti, collezione privata.



Fig. 12. Ritratto di Tiberio (retro) già a Sessa Aurunca, *Antiquarium*. Stati Uniti, collezione privata.

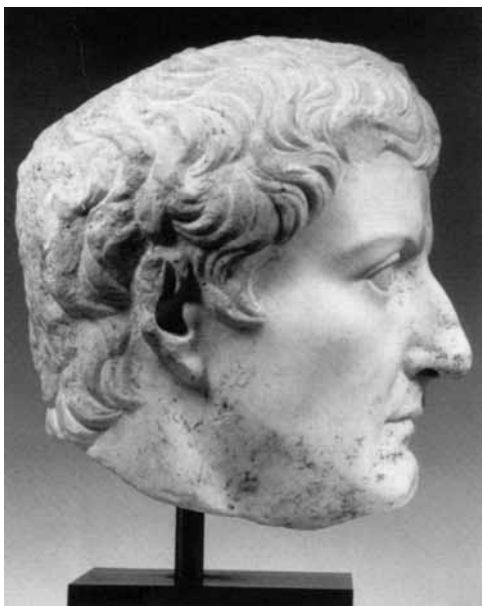


Fig. 13. Ritratto di Tiberio (profilo destro) già a Sessa Aurunca, *Antiquarium*. Stati Uniti, collezione privata.

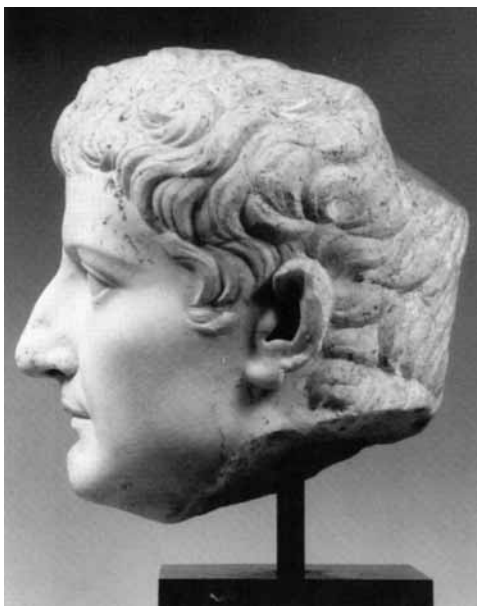


Fig. 14. Ritratto di Tiberio (profilo sinistro) già a Sessa Aurunca, *Antiquarium*. Stati Uniti, collezione privata.

zione separata di una parte della testa, la quale veniva successivamente assemblata mediante l'uso di perni oppure attraverso l'utilizzo di mastici o sostanze collanti, come nel caso in oggetto, non ravvisandosi tracce di fori per l'inserimento dei perni.

Al pregevole ritratto suessano è stata assegnata la denominazione di "Magdalene Tiberius", dal nome di uno dei membri della famiglia degli attuali proprietari, i quali possiedono questa scultura dal 2004, mentre precedentemente se ne ha notizia in una collezione francese messa insieme a Marsiglia negli anni '60 del Novecento. Questa testa è stata inserita dal suo editore in un gruppo di ritratti di Tiberio, che presentano un simile schema della pettinatura sulla fronte, strettamente correlato a quello del tipo Chiaramonti, nel quale rientrano il ritratto della statua togata bronzea ritrovata nel teatro di Ercolano oggi al Museo Archeologico di Napoli<sup>52</sup>, nonché due immagini marmoree dell'imperatore conservate al Louvre di origine incerta<sup>53</sup>. Lo studioso americano che ha pubblicato il "Magdalene Tiberius" ne riferisce un'ipotetica origine nord africana, evidentemente ignorando la fotografia edita nel primo volume di *Studia Suessana*, e sulla base di tale presunta provenienza e della qualità del marmo utilizzato, propone di assegnarne la produzione ad un'officina di scultori provenienti dall'Asia Minore ed eventualmente operanti in Nord Africa<sup>54</sup>, mettendo a confronto il pezzo suessano con alcuni ritratti verosimilmente prodotti in queste aree, come il Tiberio da Philomelion in Frigia al Louvre<sup>55</sup>, un ritratto di Caligola alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen probabilmente dall'Asia Minore<sup>56</sup> e la testa acrolitica della statua colossale del Tiberio da Leptis Magna, qualche volta attribuita all'attività di scultori microasiatici<sup>57</sup>. Per quanto concerne la datazione la nostra testa viene considerata postuma, realizzata presumibilmente in epoca caligoliana o primo-claudia in base alla considerazione che il tipo Chiaramonti è stato spesso utilizzato per immagini *post mortem* dell'imperatore e che è possibile riscontrare strette affinità nel modo di rendere i tratti del viso ed in certe caratteristiche della capigliatura con alcuni ritratti di Caligola<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> Inv. 5615. POLLINI, *art. cit.*, p. 60, tav. 13, 1-2 (con bibliografia precedente); da ultimi v. G. LAHUSEN, E. FORMIGLI, *Grossbronzen aus Herculaneum und Pompeji: Statuen und Büsten von Herrschern und Bürgern*, Worms 2007, p. 40 ss., S 3.

<sup>53</sup> Parigi, Louvre MA 1248 e MA 1244: DE KERSAUSON, *op. cit.*, p. 158 ss., nn. 73-74; POLLINI, *art. cit.*, p. 60. La presunta provenienza da Capri del ritratto Louvre MA 1248 va senz'altro ritenuta erronea, in quanto soltanto il corpo togato entro il quale esso è inserito fu rinvenuto sicuramente nell'isola, la testa invece venne integrata solo in seguito con un restauro effettuato presso i Musei Vaticani: E. MIRANDA, "Le iscrizioni latine", in *Capri antica. Dalla preistoria alla fine dell'età romana*, a cura di E. FEDERICO, E. MIRANDA, Capri 1998, pp. 344-345.

<sup>54</sup> POLLINI, *art. cit.*, p. 68 s.

<sup>55</sup> Parigi, Louvre MA 1255: DE KERSAUSON, *op. cit.*, p. 156 s., n. 72; in POLLINI, *art. cit.*, p. 69, nota 95, si ritiene che questo ritratto possa essere stato realizzato in marmo frigio.

<sup>56</sup> Inv. 2687: POULSEN, *op. cit.*, p. 89 s., n. 54, tavv. XC-XCI; D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Caligula*, Berlin 1989, p. 111 s., n. 18, tavv. 17-19; JOHANSEN, *op. cit.*, p. 137 s. Questa testa, in base ai risultati delle analisi scientifiche, risulta essere eseguita in marmo pario: POLLINI, *art. cit.*, p. 69, nota 96.

<sup>57</sup> Così D. KREIKENBOM, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr.*, Berlin-New York 1992, p. 189, III 50. Inoltre cfr. ancora ROSE, *op. cit.*, p. 182 ss., cat. 125, tav. 220; BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 8 ss., n. 1.3, tav. 3.

<sup>58</sup> POLLINI, *art. cit.*, p. 68 s., richiama in particolare il già ricordato ritratto di Copenaghen (v.



Se le considerazioni svolte dal Pollini circa la datazione postuma del ritratto possono essere ritenute plausibili ed in una certa misura condivisibili, anche in virtù del fatto che l'imperatore viene raffigurato con i segni di un'età ormai non più giovane, stemperati soltanto dall'idealizzazione di matrice classicistica, la recuperata provenienza da Sessa Aurunca rende inaccettabili le conclusioni riguardo al centro di produzione dell'opera. Non vi è infatti alcun motivo di pensare che i committenti suessani abbiano ordinato una o più sculture facendole giungere da una delle città del Nord Africa, tantomeno l'utilizzo del marmo delle cave di Dokimeion postula necessariamente una realizzazione da parte di scultori direttamente provenienti dall'Asia Minore. A tal proposito pare appropriato ricordare che in marmo microasiatico di Dokimeion è quasi certamente realizzata la statua togata del liberto ed attore *C. Fundilius Doctus* proveniente da Nemi ed oggi conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen<sup>59</sup>. Quest'ultima è stata lavorata in un sol pezzo con la testa e faceva parte della decorazione di un ambiente del santuario di Diana Nemorensis, al quale apparteneva anche una statua femminile raffigurante *Fundilia*, probabilmente l'antica proprietaria del liberto<sup>60</sup>, che presenta invece la testa lavorata a parte con ogni probabilità nel marmo di Dokimeion ed il corpo panneggiato eseguito quasi certamente in marmo lunense<sup>61</sup>. Le due statue furono collocate evidentemente come coppia e, a giudicare dal preciso riscontro stilistico ravvisabile nel rendimento dei corpi panneggiati e delle teste-ritratto, è quanto mai probabile che siano state ordinate in una medesima bottega di alto livello, molto verosimilmente urbana, la quale quindi doveva utilizzare abitualmente diverse qualità di marmo per eseguire i propri lavori. L'allestimento dell'ambiente, databile interamente in epoca claudia, era poi completato da busti prevalentemente in marmo pario e montati su erme di bardiglio, anch'essi per lo più riconducibili all'attività di un'unica officina<sup>62</sup>.

Il confronto tra il ritratto di *Fundilius* da Nemi ed il Tiberio da Sessa Aurunca, appartenenti entrambi ad un orizzonte cronologico molto prossimo, consente inoltre di evidenziare notevoli affinità stilistiche nel trattamento della superficie dell'incarnato e nel rendimento degli occhi, tali che, sebbene non si possa

*supra*, nota 56) e la testa *velato capite* da Gortyna al Museo Archeologico di Heraklion, inv. 64, su cui v. BOSCHUNG, *op. cit.*, 1989, p. 107, n. 1, tav. 1; Id., *op. cit.*, 2002, p. 62 s., n. 15.4, tav. 47, 2-4.

<sup>59</sup> Inv. 707. POULSEN, *op. cit.*, p. 113, n. 77, tavv. 135-137; JOHANSEN, *op. cit.*, p. 182 s., n. 79; BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 109, n. 35.4, tav. 82.

<sup>60</sup> Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 708. POULSEN, *op. cit.*, p. 114, n. 78, tavv. 138-139; JOHANSEN, *op. cit.*, p. 184 s., n. 80; BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, n. 35.5, tav. 83, 1.

<sup>61</sup> Sull'analisi dei materiali delle sculture del santuario di Diana a Nemi v. M. MOLTESEN, I. BALD ROMANO, N. HERZ, "Stable Isotopic Analysis of Sculpture from the Sanctuary of Diana at Nemi", in *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, Asmosia VI. Proceedings of the Sixth International Conference of "The Association of the Study of Marble and Other Stones in Antiquity", Venice, June 15-18 2000, a cura di L. LAZZARINI, Padova 2002, p. 101 ss.

<sup>62</sup> In generale sulla decorazione scultorea della "Fundilia Room" nel santuario di Diana Nemorensis v. *In the sacred grove of Diana*, Cat. della mostra, Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1997, a cura di M. MOLTESEN, Copenaghen 1997; P. GULDAGER BILDE, "The sculptures from the sanctuary of Diana Nemorensis, types and contextualisation: an overview", in J. R. BRANDT, A.-M. LEANDER TOUATI, J. ZAHLE, *Nemi - Status Quo. Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, Conference Rome, 2-3 October 1997, Roma 2000, p. 93 ss.; FEJFER, *op. cit.*, p. 285 ss.

esser certi della loro esecuzione nello stesso *atelier*, si può quanto meno ritenerli provenienti da ambiti produttivi strettamente correlati. Da quanto fin qui esposto si giunge alla conclusione che il centro di produzione del ritratto suessano va ricercato con più fondate ragioni nell'ambito di botteghe di formazione urbana in grado di realizzare opere di notevole impegno, anche se non si può del tutto trascurare la circostanza che la cittadina aurunca sorge in un'area molto prossima a quella flegrea, dove in età giulio-claudia notoriamente avevano sede officine scultoree capaci di produrre opere di elevato valore formale<sup>63</sup>.

Proseguendo nell'ordine di presentazione offerto dalle fotografie abbiamo un terzo ritratto (figg. 6-7, 9), di proporzioni chiaramente inferiori a quelle del Tiberio e dunque probabilmente simili al naturale. Si tratta con tutta evidenza di un busto che si estende fino a comprendere parte delle spalle ed una piccola porzione del petto; la testa è spezzata al di sotto del mento e ricongiunta, presenta una decisa torsione verso destra. Lo stato di conservazione appare piuttosto precario dal momento che l'intera superficie risulta ricoperta da pesanti incrostazioni ed interessata da estese abrasioni e diffuse scheggiature. Il naso manca quasi completamente, mentre gli occhi, la bocca ed il mento appaiono fortemente danneggiati. Anche in questo caso i tratti somatici del giovane effigiato richiamano subito alla mente le caratteristiche fisiche dei membri della dinastia giulio-claudia. In particolar modo la forma del viso, lo schema della pettinatura, le labbra sottili ed il mento prominente sembrano molto ben confrontabili con le sembianze restituiteci dai ritratti di Germanico<sup>64</sup>. La disposizione delle ciocche sulla fronte che si biforcano in corrispondenza dell'occhio sinistro permette di ricondurre questo ritratto al tipo Béziers<sup>65</sup>, anche se nel pezzo in esame è possibile notare l'aggiunta di due piccole ciocche in evidenza sulla tempia sinistra ed una non perfetta corrispondenza nel disegno della frangia sul lato destro. Ancora una volta un buon confronto è possibile instaurare con una scultura proveniente dalla vicina Minturno, vale a dire con la testa di Germanico oggi custodita presso il Museo dell'Università della Pennsylvania a Philadelphia<sup>66</sup>, che si presenta molto simile nell'impostazione generale al pezzo suessano, mentre il ritratto da Nomentum<sup>67</sup> costituisce un valido termine di paragone per la caratteristica delle piccole ciocche in rilievo, che in

<sup>63</sup> È ormai ampiamente indagata l'attività della c. d. bottega dei gessi di Baia, alla quale tuttavia sono state ricondotte finora prevalentemente sculture di tipo ideale: Ch. LANDWEHR, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechischen Bronzenstatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin 1985; C. GASPARRI, "L'officina dei calchi di Baia. Sulla produzione copistica di età romana in area flegrea", in *RM* 102, 1995, p. 173 ss.; Id., "La bottega dei Gessi di Baia", in *Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale, 3. Liternum, Baia, Miseno*, a cura di P. MINIERO, F. ZEVI, Napoli 2008, pp. 80-87.

<sup>64</sup> K. FITTSCHEN, "I ritratti di Germanico", in *Germanico. La persona, la personalità, il personaggio*, a cura di G. BONAMENTE, M.P. SEGOLONI, Roma 1987, p. 205 ss., tavv. I-XIII.

<sup>65</sup> BOSCHUNG, *art. cit.* a nota 48, p. 59 ss., Nb, Skizze 38.

<sup>66</sup> Inv. 32-36-66: ADRIANI, *art. cit.*, p. 208, n. 55, tav. XV, 1-2; BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 43, n. 5.3, tav. 27, 3-4; I. BALD ROMANO, *Classical Sculpture. Catalogue of the Cypriot, Greek and Roman Stone Sculpture in the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphia 2006, p. 170 ss., n. 85 (con ampia bibliografia precedente).

<sup>67</sup> Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 125712: FITTSCHEN, *art. cit.*, p. 209, tavv. 3, 11 e 5, 19; ROSE, *op. cit.*, p. 97, cat. 24, 1, tav. 86; BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 63, n. 16.1, tav. 39, 1 e 3.

questo caso sono però presenti sulla tempia destra. Sul lato sinistro come nel Germanico di Sessa Aurunca si riscontrano invece nella testa da Centuripe<sup>68</sup>, anche se qui appaiono meno accentuate ed in generale tutta la capigliatura si mostra più aderente al ritratto di Béziers<sup>69</sup>. Infine molto ben raffrontabile per la somiglianza dei tratti somatici si dimostra l'esemplare di Tarragona<sup>70</sup>. In base ai confronti qui proposti ed all'estensione del busto è possibile suggerire una datazione per il ritratto in esame all'epoca primo tiberiana, in accordo con la presunta data di creazione del tipo<sup>71</sup>.

La quarta ed ultima scultura, visibile unicamente nella ripresa fotografica complessiva dei quattro ritratti (figg. 7 e 10), si presenta come una testa di proporzioni assolutamente corrispondenti a quelle del Tiberio e quindi superiori al naturale. Risulta spezzata subito al disotto del mento e manca dell'orecchio destro, mentre il sinistro è scheggiato; la superficie risulta diffusamente incrostata. Come per il Tiberio anche in questo caso non è possibile stabilire se la testa costituisca un frammento di una statua lavorata in un blocco unico oppure se fosse stata in origine realizzata separatamente per poi essere inserita. Ancora una volta l'esame dei connotati fisici consente di riconoscere le fattezze di un principe della famiglia imperiale: in particolare le sopracciglia inarcate verso l'alto che sottolineano lo sguardo sprezzante, il naso molto pronunciato ed il labbro inferiore fortemente rientrato rappresentano dei caratteri comuni alle immagini del figlio di Tiberio e di Vipsania Agrippina, Druso Minore. La capigliatura sulla fronte formata da una folta frangia rivolta verso destra, appena interrotta dalla piccola coda di rondine sopra l'occhio sinistro, è ben accostabile all'ultimo dei tipi isolati per i ritratti di Druso Minore, denominato Louvre MA 1240<sup>72</sup> dal busto conservato nel museo parigino, che costituisce anche il confronto più puntuale per il ritratto suessano<sup>73</sup>. Questo tipo, che raffigura il figlio di Tiberio ormai non più giovane, venne probabilmente creato poco prima della morte del principe, avvenuta nel 23 d.C., che di regola veniva onorato con la dedica di una statua in coppia con Germanico<sup>74</sup>. È dunque assai plausibile che alcune delle repliche del tipo Louvre MA 1240 siano state realizzate solo *post mortem*, eventualità questa che sembra proponibile anche per l'esemplare qui presentato.

Riguardo alla provenienza dei quattro ritratti non pare siano recuperabili notizie precise sulle circostanze del loro rinvenimento<sup>75</sup>. L'ipotesi che possano provenire dallo scavo del criptoportico resta comunque quella finora più credibile,

<sup>68</sup> Siracusa, Museo Archeologico, inv. 50699: N. BONACASA, *Ritratti greci e romani della Sicilia*, Palermo 1964, p. 41, n. 46, tav. 21, 1-2; FITTSCHEN, *art. cit.*, p. 205, tav. 5, 21; ROSE, *op. cit.*, p. 87, cat. 7, 2, tav. 76; BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 57, n. 12.2, tav. 38, 3.

<sup>69</sup> Sul ritratto da Béziers v. E. ROSSO, *L'image de l'empereur en Gaule romaine. Portraits et inscriptions*, Paris 2006, p. 350 ss., n. 125, fig. 99, con bibliografia precedente completa.

<sup>70</sup> Museo Archeologico Nazionale, inv. M 123: FITTSCHEN, *art. cit.*, p. 208, tav. 2, 5; ROSE, *op. cit.*, p. 134, cat. 63, 2, tav. 178; BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 91, n. 27.2, tav. 76, 2 e 4.

<sup>71</sup> FITTSCHEN, *art. cit.*, pp. 210-211.

<sup>72</sup> BOSCHUNG, *art. cit.* a nota 48, p. 62 s., Pd, Skizze 44.

<sup>73</sup> DE KERSAUSON, *op. cit.*, p. 166 s., n. 77.

<sup>74</sup> BOSCHUNG, *art. cit.* a nota 48, p. 62, nota 121.

<sup>75</sup> Un'indagine preliminare condotta da parte di chi scrive nell'Archivio Storico della Soprin-

e non sembra solo una coincidenza la circostanza che le fotografie d'archivio siano state eseguite nel 1926, lo stesso anno in cui venne completato lo scavo dell'edificio repubblicano e furono riportati alla luce gli altri elementi scultorei eventualmente riferibili alla galleria o ciclo di ritratti imperiali. A quest'ultimo per motivi cronologici non può certamente essere ricondotta la statua di uomo anziano, senz'altro prodotta ancora al tempo della Repubblica e dedicata verosimilmente dopo la morte del personaggio effigiato, collocata eventualmente in un contesto funerario oppure in un'area pubblica<sup>76</sup>. Al contrario i due elementi che sembrano quasi sicuramente essere pertinenti ad un complesso unitario per l'identità delle dimensioni e la somiglianza nella tecnica di realizzazione, sono il Tiberio ed il Druso Minore, almeno per quanto è possibile stabilire sulla base delle immagini esistenti.

La presenza della coppia imperiale Tiberio-Druso Minore naturalmente non stupisce affatto, essendo i due personaggi rappresentati frequentemente insieme e quasi sempre con essi compare anche il figlio adottivo di Tiberio, Germanico, assieme al quale il figlio naturale Druso Minore sembra costituire quasi regolarmente un *pendant*<sup>77</sup>. Appare dunque altamente probabile che anche nel gruppo suessano fosse raffigurato un Germanico, che doveva essere verosimilmente delle stesse dimensioni e fattura degli altri due ritratti<sup>78</sup>. Il busto di Germanico da Sessa

tendenza speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei ha dato per il momento risultati negativi.

<sup>76</sup> In proposito giova ricordare che è stata formulata l'ipotesi che il criptoportico costituisse una struttura delimitante un'area sacra, cfr. *supra*, nota 10.

<sup>77</sup> Osservazioni in proposito in FITTSCHEN, *art. cit.*, p. 209 s. e BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 188 s.

<sup>78</sup> A titolo esemplificativo si può constatare che nel ciclo di Roselle, Druso Minore nel tipo Louvre MA 1240 si trova in associazione con il padre Tiberio, ma rappresentato secondo il tipo Copenaghen 624, vi compariva anche Germanico effigiato con i caratteri del tipo Béziers frammisti ad elementi del tipo Gabii: BOSCHUNG, *op. cit.*, 2002, p. 69 ss., nn. 20.5, 20.28, 20.30, tav. 56 ss.; nella Basilica di Velleia ritroviamo nuovamente Druso Minore (c. d. tipo Luni) in coppia con Germanico (nell'*Adoptionstypus*), probabilmente vi figurava anche Tiberio: *ibid.*, p. 25 ss., nn. 2.1, 2.2, tavv. 12, 1-2; 14, 1-4; nel tempio di Augusto e Roma a Leptis Magna, Druso Minore si associa con un Germanico nel tipo Béziers, ancora è presente Tiberio con la madre Livia, raffigurati negli acroliti colossali: *ibid.*, p. 8 ss., nn. 1.3-1.6, tavv. 3 e 5; a Béziers ritroviamo la coppia Druso-Germanico, eponimi dei rispettivi tipi, in presenza del padre effigiato secondo il tipo Copenaghen 624: *ibid.*, p. 58 ss., nn. 13.4-13.6, 13.8, tavv. 42-43 (v. anche Rosso, *op. cit.*, p. 348 ss., nn. 124-126, figg. 98-100); meno usuale invece la scelta operata ad Avignone, dove Druso Minore, nel tipo chiamato Leptis Magna dal Boschung, viene accostato ad un Tiberio nel tipo Berlino-Napoli-Sorrento, forse in concomitanza con la potestà tribunitia concessagli come unico successore del padre Tiberio nel 22 d.C., manca infatti in questo caso Germanico, a quell'epoca ormai già morto: *ibid.*, p. 135, nn. 54.1-2 (anche Rosso, *op. cit.*, p. 335 ss., nn. 117-118, figg. 91-92). In altre circostanze è Tiberio a risultare assente, anche se continua a ripetersi la coppia composta dal figlio naturale e dal figlio adottivo, come accade ad esempio a Nomentum e a Centuripe dove sia Druso che Germanico sono raffigurati nel tipo Béziers (il Druso di Centuripe in una variante): *ibid.*, p. 63 s., nn. 16.1-2, tav. 39; p. 57 ss. nn. 12.2-3, tav. 38, 2-4; ad Asido (Medina Sidonia) ritroviamo invece Druso Minore nuovamente nel tipo Béziers, ma associato a Germanico nell'*Adoptionstypus*: *ibid.*, p. 132, nn. 48.2-3. È opportuno segnalare che tutti questi gruppi sono datati tra la tarda età augustea e la tarda epoca tiberiana e che in nessuno tra essi si riscontra l'associazione di un Druso nel tipo Louvre MA 1240, attestato soltanto una volta, con un Tiberio del tipo Chiaramonti (o variante), invece del tutto assente, circostanza che potrebbe forse avvalorare l'ipotesi di una datazione dei pezzi suessani successiva alla morte di Tiberio.

Aurunca non può dunque essere accostato alle altre due teste, sia per la differenza di formato sia anche per la cronologia non perfettamente corrispondente e va pertanto ritenuto preferibilmente estraneo al ciclo o comunque ad esso non strettamente correlato.

In definitiva è possibile ricostruire un gruppo di statue onorarie giulio-claudie dedicato a Sessa Aurunca verosimilmente in un periodo compreso tra la tarda età tiberiana ed il successivo periodo caligoliano, composto senz'altro dalle immagini di Tiberio e del figlio Druso Minore con la quasi certa presenza anche di Germanico; a questo gruppo non si può escludere che appartenga anche il torso di statua eroica del criptoportico, in quanto cronologicamente affine. Le due statue di togato potrebbero anche essere ricondotte a questo medesimo ciclo e considerate come un incremento riferibile ad una fase di epoca claudia, utilizzate per le immagini dei membri legati alla figura del nuovo imperatore. Per il momento nulla si può dire circa la presenza all'interno del ciclo dei membri femminili della dinastia, che dovevano essere senz'altro raffigurati<sup>79</sup>, si può comunque supporre senza discostarsi troppo dalla realtà che anche Livia trovasse posto tra i personaggi onorati, in virtù della sua quasi immancabile presenza nei gruppi di statue dove viene raffigurato suo figlio<sup>80</sup>.

L'ultima questione che deve essere a questo punto affrontata riguarda la collocazione originaria di queste statue onorarie. L'ipotesi di una provenienza dei ritratti dal criptoportico potrebbe suggerire che fossero esposti proprio all'interno dell'edificio repubblicano, che in virtù della tipologia architettonica poteva essere particolarmente adatto a contenere una galleria di statue, e non a caso fu già segnalato dal de Franciscis come il luogo d'esposizione più probabile<sup>81</sup>. Non si può tuttavia trascurare la circostanza che l'area forense si trovava situata nelle strette vicinanze, immediatamente al di sopra del criptoportico. Uno degli edifici pubblici che dovevano affacciarsi sul foro, che si potrebbe pensare in qualche modo connesso con il culto imperiale, poteva costituire dunque uno spazio privilegiato per la collocazione di statue-ritratto celebrative della dinastia regnante.

Un'ulteriore possibilità è offerta dal teatro, altro edificio situato in prossimità del criptoportico quanto mai idoneo ad ospitare un gruppo di statue imperiali; per esso è stata accertata dai recenti scavi una prima fase augustea, in cui sicuramente era previsto un allestimento decorativo con la presenza di statue, dal momento che sono state individuate le nicchie destinate a contenerle<sup>82</sup>. Ad una successiva fase claudia appartiene un sacello *in summa cavea* a cui sono stati attribuiti i frammenti di due colossali statue femminili sedute in trono, nella prima delle quali è stata

<sup>79</sup> A conoscenza di chi scrive, esclusi i rinvenimenti del teatro, a Sessa Aurunca è noto un unico ritratto femminile databile nel periodo giulio-claudio, mal conservato e di incerta provenienza, attualmente custodito presso l'Antiquarium di San Castrese, inv. 243413: Soprintendenza speciale per i Beni archeologici di Napoli e Pompei, Archivio Fotografico, neg. D/125236.

<sup>80</sup> Appare spesso presente anche nei gruppi di cui *supra*, nota 78.

<sup>81</sup> DE FRANCISCIS, *art. cit.*, p. 19.

<sup>82</sup> L'unico elemento certo che si conosce dell'arredo statuario della fase giulio-claudia è costituito dalla presenza di due Satiri recumbenti collocati nelle nicchie rettangolari ai lati del proscenio: CASCELLA, *op. cit.*, 2002, p. 38, fig. 4; Id., *art. cit.*, 2006, p. 81 ss., in part. p. 84.

riconosciuta Livia, per i tratti fortemente idealizzati, mentre nella seconda, caratterizzata dall'elaborata acconciatura e dall'*infula* sacerdotale, si è invece proposto di identificare un'Agrippina, la Minore più verosimilmente che la Maggiore<sup>83</sup>. Entrambe le sculture non appaiono però essere in alcun modo ricollegabili ai ritratti maschili, né per le proporzioni, né tantomeno per l'esecuzione. Resta comunque proponibile l'ipotesi che l'allestimento statuario del teatro di Suessa, approntato tra l'età augustea e quella claudia, potesse prevedere la presenza di una galleria di personaggi della dinastia regnante, come è frequentemente attestato per numerosi altri teatri dell'Italia romana<sup>84</sup>. In tal caso questa galleria avrebbe dovuto necessariamente subire uno spostamento in occasione della ristrutturazione di II secolo d.C., sostituita dal ciclo dedicato ai membri della dinastia adrianeo-antonina<sup>85</sup>.

A prescindere tuttavia da ogni altra ipotesi sul possibile luogo di esposizione delle sculture suessane, riguardo al quale soltanto futuri scavi, in particolar modo nella zona del foro, potrebbero gettare nuova luce, ciò che sembra emergere con maggior evidenza dall'analisi qui proposta è il dato che la cultura figurativa della città aurunca nella prima età imperiale sembra partecipare pienamente a quelle correnti artistiche di derivazione urbana, che risultano comunemente diffuse in altri centri italici della Campania e del Lazio meridionale, come parrebbero dimostrare pure i frequenti collegamenti instaurabili con città quali Minturno e Nemi.

*Nota presentata dal socio ordinario CARLO GASPARRI  
nella tornata del 14 aprile 2010*

*Referenze delle illustrazioni:* CASCELLA, *art. cit.*, 2006, fig. 1 (= fig. 1); fig. 2 (= fig. 2); Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Archivio Fotografico, neg. 141314 (= fig. 3); neg. 141321 (= fig. 4); neg. 141316 (= fig. 5); neg. A/118 (= fig. 6); neg. A/11732 (= figg. 7 e 10); neg. A/11733 (= fig. 8); neg. A/121 (= fig. 9); POLLINI, *art. cit.*, tav. 7, figg. 1-4 (= figg. 11-14).

<sup>83</sup> CASCELLA, *op. cit.*, 2002, pp. 46-48, figg. 8-9; VALERI-ZEVI, *art. cit.* a nota 4, p. 128.

<sup>84</sup> Sulla presenza di *Kaisergalerien* di epoca giulio-claudia nella decorazione scultorea dei teatri v. M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987, pp. 166-175.

<sup>85</sup> Sul ciclo di ritratti imperiali di II secolo d.C. v. CASCELLA, *op. cit.*, 2002, p. 67 ss.; VALERI-ZEVI, *art. cit.* a nota 4, p. 128 ss.

MARIO PAGANO

UNA SUPPOSTA FRAZIONE DI *FOLLARO* DI ATENULFO DI CAPUA  
ATTRIBUIBILE AL VESCOVO-DUCA DI NAPOLI ATANASIO II  
E IL CAVALLO DI BRONZO DI NAPOLI

Sulla “Cronaca Numismatica” n. 186 del 2006 un giovane e valente numismatico, Lorenzo Zambetti, riesaminava una frazione di follaro quadrangolare, e in due casi rettangolare, con un lato liscio (per la qual cosa dal Sambon fu ritenuta successivamente una tessera, anche se tale opinione sorprende per il livello cronologico), in genere attribuita ad Atenolfo principe di Capua, ma con forti dubbi<sup>1</sup>. Lo studioso pubblicava ben sei nuovi esemplari (fig. 1; da un unico contesto?), rispetto all'unico finora noto dal *Corpus*, confermando i dubbi sull'attribuzione ad Atenolfo di Capua, anche per la variante dell'iscrizione testimoniata dai nuovi esemplari da lui resi noti.

Tutti, salvo uno, recano un cavallo trotante verso destra (in un caso, con rappresentazione assai più rozza, a sinistra), e le lettere, diversamente disposte, ATN e, nell'unico esemplare col cavallo a sinistra, ANT. Il diametro è di mm. 10-15, il peso varia da g. 0, 53 dell'esemplare anomalo a g. 1, 46.

Lo Zambetti, pur constatando che la forma quadrata della moneta trova riscontro, in questo periodo, nella primitiva monetazione papale, pensa ipoteticamente ad una datazione più tarda, in epoca normanna (forse a una coniazione del principe Anfuso di Capua), senza sbilanciarsi troppo, sulla scorta della Travaini, che nota una affinità formale con le emissioni salernitane del periodo normanno. La Travaini, però, non affronta il problema in modo definitivo, in attesa di un riesame complessivo della monetazione medioevale di Capua. La forma quadrangolare si trova anche in emissioni normanne siciliane.

In effetti, i confronti più vicini cronologicamente per la forma quadrangolare sono con la coniazione abbondante di 20 nummi della zecca di Roma, ben attestata

<sup>1</sup> C.N. IT., XVIII, p. 240, n. 3; L. ZAMBETTI, *Un enigma per Capua*, in *Cronaca Numismatica*, XVIII, n. 186, giugno 2006, pp. 52 sg.; M. RASILE, *Le monete di Capua del periodo antico e medioevale*, Itri 1990, p. 48. Un esemplare faceva della Collezione Sambon, Catalogo di vendita, *Monete dell'Italia meridionale*, Milano 1897, p. 22, n. 265: non sappiamo se sia lo stesso esemplare della Collezione Reale.

Sulla produzione dei 20 nummi di forma quadrata della zecca di Roma nel primo quarantennio dell'VIII secolo v. ora M. ST. ARENA *et al.*, a cura di, *Roma dall'Antichità al Medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Milano 2001, pp. 89 sg., 529 sgg.

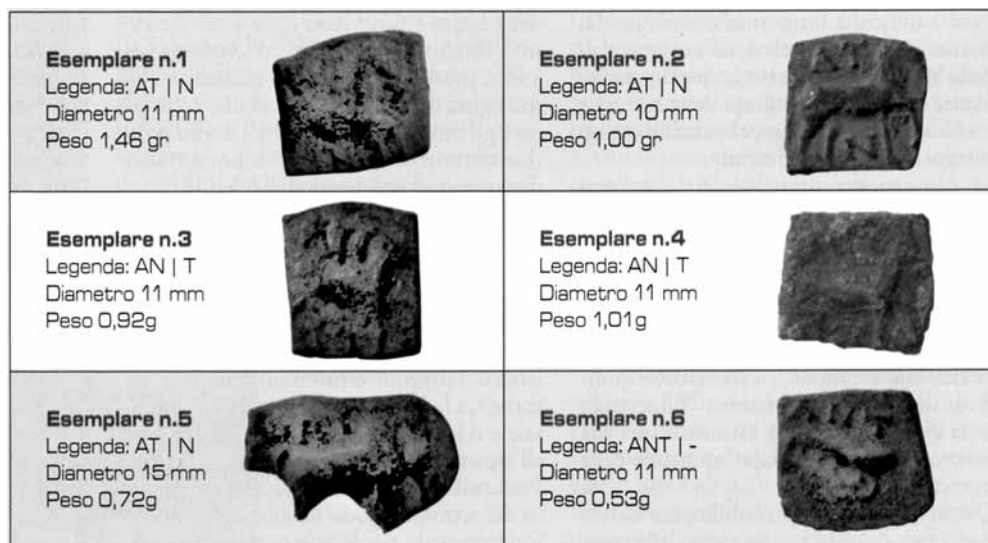


Fig. 1. Frazione di follari con il cavallo detto Regisole di Napoli e sigla ATN relativa, secondo la mia ipotesi, al vescovo-duca di Napoli Atanasio II (da *Cronaca Numismatica*, 1986).

ora dai recenti scavi urbani, che termina però nel 730-40 circa, quando cessa del tutto la produzione d'oro e di bronzo della zecca di Roma, per passare unicamente alla coniazione dei denari. È vero che la Campania rimane ancora, e assai a lungo, ai margini della sfera d'interesse bizantino, e che quindi l'influsso della forma quadrangolare derivato dalle coniazioni bizantine siciliane e romane può essere ragionevolmente continuato anche nel secolo successivo, periodo tra i meno noti e studiati della monetazione di quest'area.

In un recente Catalogo di vendita all'asta<sup>2</sup> (fig. 2) è comparso un nuovo e interessante esemplare, di forma però rettangolare (cm. 1,2 x 0,8), simile per stile al n. 2 dello Zambetti, non centrato e quindi tagliato in basso, del peso di g. 0,97, con cavallo con briglia trotante verso destra, di fattura classicheggiante, e sopra le lettere AN, classificato come una tessera di Ostia. E, in effetti, al precedente n. 1153 della stessa Asta compare un'altra tessera, sempre di bronzo, quadrata, con un lato liscio e sull'altro una nave romana con due rematori sormontata dalle lettere MPV, del peso di g. 1,29 (fig. 4).

Viene il fondato e sostanziale dubbio, quindi, considerata la stretta analogia formale e la somiglianza stilistica, che la supposta frazione di follaro in esame non sia in realtà una moneta medioevale, ma una tessera romana di età tardo-repubblicana. Il dubbio aumenta perché due tessere dello stesso tipo, una col cavallo e con le lettere AN (non riconosciuta dall'editrice come identica alla supposta frazione di follaro di Atenulfo), e un esemplare con la barca sormontata dalle lettere MPV, non lette dall'editrice, anche perché in non buono stato di conservazione,

<sup>2</sup> *Catalogo Inasta* n. 33, 18 Febbraio 2010, p. 72 n. 1154.



compaiono tra le monete rinvenute nel letto del Garigliano, all'altezza dell'antica *Minturnae* e presso il ponte romano dell'Appia e la scafa e la torre medioevale<sup>3</sup>.

Questo è l'unico esemplare, finora, la cui provenienza sia sicura e documentata: purtroppo, nulla di sicuro ci dice sulla datazione, essendo i consistenti recuperi dal fiume Garigliano distribuiti su un lungo arco cronologico.

In un altro catalogo recente di vendita<sup>4</sup> (fig. 3), compare ancora un nuovo esemplare, del peso di g. 1, 01, con AN sopra e T sotto il cavallo.

Abbiamo dunque un gruppo di 10-11 esemplari finora noti, che documentano pochi coni diversi, spesso non perfettamente centrati e con varianti nella distribuzione delle lettere e nello stile e direzione del cavallo con briglie. Dunque, una produzione non abbondante, ma neppure del tutto trascurabile.

La possibilità che questo tipo possa essere una tessera, forse minturnese, di età tardo-repubblicana, grazie al confronto con il tipo con la barca e i rematori e lettere MPV, è senz'altro possibile. La forte attività del porto fluviale di *Minturnae*, i cui *navicularii* sono noti anche dalle fonti letterarie, in questo periodo ne giustificherebbe l'uso.

Tuttavia, lo stile variabile degli esemplari, e in un caso assai poco curato, e la diversa distribuzione delle lettere, mi fanno propendere ancora, con la dovuta prudenza, per una coniazione medioevale.

Credo di poter proporre una ragionevole soluzione per l'attribuzione e le circostanze di coniazione di questa rara, trascurata e singolare emissione, che ne giustifica la coniazione su di una sola faccia. Come è noto, il vescovo-duca di Napoli Atanasio II fu uno dei protagonisti della politica di quegli anni tormentati, inserendosi, anche mediante l'utilizzo di mercenari saraceni, nella lotta di successione



Fig. 2. Esemplare apparso recentemente in vendita: asta Inasta n. 33, 18 Febbraio 2010, p. 72 n. 1154.



Fig. 3. Esemplare apparso recentemente in vendita: Asta numismatica n. 4 "Sirius", Thesaurus, San Marino, 5-6 dicembre 2009, p. 128 n. 1001.

<sup>3</sup> N. VISMARA, in G. R. BELLINI, a cura di, *Minturnae. Antiquarium. Monete del Garigliano, II. Monete greche, provinciali romane e tessere romane (di bronzo e di piombo)*, Milano 1998, p. 134, n. 5 (barca, g. 0, 68; diam. mm. 9, e n. 6 (cavallo, g. 0, 66; diam. mm. 9), tav. XI. Sull'attività del porto di *Minturnae* v. F. COARELLI, a cura di, *Minturnae*, Roma 1989, pp. 44 sgg.; A. PALMA, *L'evoluzione del naviculariato tra il I ed il III sec. d. C.*, in *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli*, LXXXVI, 1975, pp. 1 sgg., in particolare p. 5; Dig. 19.2.13.1 (Ulp. 32 ad ed.).

<sup>4</sup> *Asta numismatica n. 4 "Sirius"*, Thesaurus, San Marino, 5-6 dicembre 2009, p. 128 n. 1001. Lo stesso esemplare è stato riproposto in vendita all'*Asta Artemide*, n. XXIX, 26-27 giugno 2010, p. 90 n. 446.



Fig. 4. Tessera in bronzo romana con barca e rematori sormontata dalle lettere MPV (dal Catalogo Inasta n. 33, 18 Febbraio 2010, p. 72 n. 1153). Un altro esemplare proviene dal fiume Garigliano.

sottomesso per distaccarsi dall'ambigua politica del vescovo-duca di Napoli, e che aveva già attaccato la fortezza con macchine da guerra l'anno prima). In quest'arco di tempo furono tentate varie imprese, e l'occupazione dell'antica Capua costituì un'*enclave* napoletana nelle terre sotto il controllo longobardo. Le difficoltà di collegamento con Napoli, soprattutto negli ultimi anni di occupazione, ben giustificano questa emissione di emergenza, per pagare i soldati e i mercenari di Guaiferio, realizzata in fretta nella fortezza dell'antica Capua. La moneta di minor peso e più rozza, più che una contraffazione, potrebbe essere l'emissione più tarda, realizzata in situazione di massima urgenza da un artigiano che senza pretese, e con minore disponibilità di metallo, imitava le più eleganti monete precedenti. Quale fosse la particolarità della situazione, ben appare leggendo i Capitoli 70-74 dell'*Historia Langobardorum* del capuano Erchemperto, l'Anonimo Salernitano e la Cronaca della dinastia capuana: dopo la battaglia di San Carzio nella Liburia,

dei conti di Capua, tentando anche vari colpi di mano su Gaeta, Salerno e Benevento<sup>5</sup>. Si fece consegnare, nell'882, l'anfiteatro dell'antica Capua, denominato all'epoca *Berolais* o Colosseo, trasformato in fortezza e antica sede dei conti di Capua<sup>6</sup>, che fu occupato con una guarnigione napoletana sotto il comando di Guaiferio, detto perciò il Colossese, un vero e proprio proconsole di Atanasio II in quell'area, che vi si mantenne fino all'888, quando fu fatto prigioniero dal duca di Capua Atenolfo, d'intesa col principe di Benevento Aione II (cui s'era l'anno precedente

<sup>5</sup> Su queste vicende v. M. SCHIPA, *Storia del Ducato Napoletano*, Napoli 1895, pp. 204 sgg.; G. Pochettino, *I Longobardi nell'Italia meridionale (570-1080)*, Napoli s. d., pp. 281 sgg.; N. CILENTO, *Le origini della Signoria Capuana nella Longobardia minore*, Roma 1966, pp. 132 sgg.; Id., *Italia meridionale longobarda*, Napoli 1966, pp. 148 sgg.; G. CARCAISO, *Calvi e l'Alta Campania fra Tardo Impero e Medio Evo*, Sparanise 1996, pp. 132 sgg.

<sup>6</sup> A. MAIURI, *Le ultime vicende dell'anfiteatro campano*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, n. s. XVII, 1937, pp. 169 sgg.; M. PAGANO-J. ROUGETET, *Il battistero della basilica costantiniana di Capua (cosiddetto Catabulum)*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 96 (1984), pp. 987 sgg.; M. PAGANO, *Una memoria paleocristiana nell'anfiteatro di Capua*, in *Capys*, 28, 1995, pp. 7 sgg.; Id., *Una memoria paleocristiana nell'anfiteatro di Capua*, in *Atti VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*, Cassino 1993, pubbl. Cassino 2003, pp. 677 sgg.; Id., *Capua nella tarda antichità*, in *Capys*, 40, 2007-2008, pp. 21 sgg.; Id., *Capua Vetere tra tardo antico e medioevo*, in "Città Castelli, Paesaggi Euromediterranei. Storie, rappresentazione, progetti", Atti del Sesto Colloquio Internazionale di Studi, Lecce, pp. 424 sgg.; S. EPISCOPO, *La cristianizzazione di Capua: nuove prospettive per una ricerca archeologica*, in R. M. BONACASA CARRA-E. VITALE, a cura di, *La cristianizzazione in Italia tra tardoantico e altomedioevo*, in *Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia cristiana*, 2004, pubbl. Palermo 2007, pp. 1017 sgg.; *Catalogo Asta Finarte. Dipinti antichi dal XVI al XVIII secolo e una raccolta di sculture*, Roma 21 Febbraio 2008, p. 61 n. 88, in cui è comparsa una copia da tavola della testa Carafa, datata al XVI secolo: nel commento si propende per la datazione rinascimentale della stessa.

regione pianeggiante contesa fra Napoli e Capua, cui non parteciparono i mercenari Saraceni da ambedue le parti “Atanasio fu sempre più debole e Atenolfo cominciò ad essere un signore quasi potente. Prese, perciò, a rapinare tutte le vettovaglie di coloro che si trovavano nell’anfiteatro e a portare con i carri i loro averi nella città di Capua”...Guaiferio, infatti, prefetto dell’anfiteatro, che era stato autore e aveva fatto perpetrare quasi tutto il male avvenuto ai suoi tempi, con la sua cattiveria aveva reso desolato il territorio romano e aveva saccheggiata l’intera regione beneventana. Da questo inizio trovò la sua fine”.

In una situazione tanto precaria ben si giustificherebbe un’emissione, chiaramente di emergenza per pagare le truppe mercenarie che occupavano l’anfiteatro, con le sole iniziali del vescovo duca di Napoli variamente disposte *AT(hanasius) N(eapolitanorum) (dux)* ma principalmente recanti il vero e proprio emblema di Napoli di questo periodo, il cavallo trotante in bronzo dorato posto davanti all’ingresso della Cattedrale di Napoli, denominato non a caso “Regiole”<sup>7</sup> (e *vicus Radium Solis* era detta la strada dove si trovava), non a caso reduplicazione della statua equestre di bronzo di egual nome che si trovava a Pavia, capitale longobarda, lì trasportata come trofeo da Ravenna.

E’ da notare che anche a Benevento, capitale del ducato e poi del principato longobardo, si trovava, davanti all’ingresso del grande complesso del palazzo principesco, un cavallo antico, non sappiamo se di bronzo, come è probabile, o di marmo, come testimoniano documenti dell’XI secolo, ma che certo si riferiscono ad una realtà più antica: “area caballi, in qua statua equestris exurgebat” (da identificare con l’attuale piazza Piano di Corte e sue adiacenze), e dalla quale prendevano il nome le chiese di S. Pietro *ad Caballum*, S. Angelo *de Caballo* e S. Benedetto *a Caballum*<sup>8</sup>.

Non si può non richiamare a questo proposito anche il ruolo che svolse a Roma la statua equestre di bronzo dorato di Marco Aurelio, collocata prima davanti il Palazzo del Laterano con altre sculture antiche e poi sulla piazza del Campidoglio.

La reduplicazione del nome testimonia dei fitti rapporti, non solo conflittuali, ma politici, commerciali e culturali, fra il Ducato di Napoli e i suoi vicini Longobardi: un caso analogo, databile alla seconda metà del VII secolo d. C. è la costruzione dell’eremo di S. Michele sulla sommità del monte Faito a *Stabiae* da parte del vescovo *Catellus* e del suo collaboratore *Antoninus*, scintillante da lontano per le tegole di piombo donate dal papa. L’erezione di un cavallo antico a Benevento davanti all’ingresso del palazzo principesco deve essere connessa alla volontà di reduplicare, a nome dei Longobardi meridionali il simbolo del potere regio presente

<sup>7</sup> *Cronaca di Partenope*, a cura di A. ALTAMURA, Napoli 1971, pp. 72 sg.; D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, II, Firenze 1967, pp. 24, 36; M. PAGANO, *Giulio Beloch e l’urbanistica di Napoli antica*, in *Vir bonus docendi peritus*, Omaggio dell’Università dell’Aquila al prof. G. Garuti, San Severo 1996, pp. 320 sg.; G. BOVINI, *Le vicende del “Regiole” statua equestre ravennate*, in *Felix Ravenna*, LXXXVII, 1963, pp. 138 sgg.; C. FRUGONI, *L’antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica*, in *Memorie dell’antico nell’arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 46 sgg.

<sup>8</sup> A. IAMALIO, *Saggi di storia beneventana*, Napoli 1940, pp. 171 sg., che ricorda il rinvenimento, durante i lavori di pavimentazione di piazza Piano di Corte, di frammenti di un cavallo marmoreo, che furono affidati al Museo del Sannio; M. ROTILI, *Benevento romana e longobarda. L’immagine urbana*, Napoli 1986, pp. 57, 107 sgg., 110 sgg.

a Pavia e prima ancora a Ravenna (e non si può non ricordare l'importanza che il cavallo aveva per le popolazioni barbariche), in contrapposizione al cavallo bronzeo emblema della Napoli ducale, oppure a celebrare la vittoria del principe Sicone su Napoli, con la conseguente traslazione a Benevento del corpo del venerato patrono, il vescovo S. Gennaro.

Nel 1253 l'imperatore Corrado, entrato con la forza in Napoli, fece simbolicamente apporre un freno al cavallo di bronzo della Cattedrale, simbolo dell'autonomia del Ducato. Nel 1322 la scultura fu fusa per ricavarne una grande campana della nuova Cattedrale angioina di Napoli. Si discute da tempo se un residuo della statua sia la famosa testa Carafa, in un documento detta però opera della bottega di Donatello e dono munifico di Lorenzo il Magnifico a Diomede Carafa, già nel palazzo di quest'ultimo e dall'epoca di Murat al Museo Archeologico di Napoli, sostituita nel Palazzo Carafa, poi Santangelo, da una copia in terracotta<sup>9</sup>. La recente indagine tecnologica condotta con la consueta competenza da E. Formigli conferma la datazione rinascimentale, e permette di escludere definitivamente la pertinenza della testa di cavallo alla statua bronzea napoletana, già assai improbabile su base documentaria, non fosse altro per la citata donazione di Lorenzo il Magnifico, ricordata da fonti di poco successive.

Non a caso la testa di cavallo compare ancora su una frazione di follaro, del peso di g. 0, 56, coniato dal re normanno Guglielmo I (1154-1166), in genere attribuita a Napoli e, sicuramente, su un denaro napoletano coniato fra il 1251 e il 1253, nel breve periodo di autonomia cittadina<sup>10</sup>.

La nostra moneta rappresenterebbe, dunque, con le riserve di cui si è detto, l'unica fedele rappresentazione del cavallo romano di bronzo dorato, una delle più importanti sculture della Napoli romana, trottante secondo un'iconografia ampiamente utilizzata, e che risale al gruppo lisippeo con Alessandro e gli altri Macedoni alla battaglia del Granico, rielaborato, ad esempio, per la statua equestre di bronzo

<sup>9</sup> T. PERSICO, *Diomede Carafa*, Napoli 1899, pp. 107 sg.; A. DE RINALDIS, *Di un'antica testa di cavallo in bronzo attribuita a Donatello*, in *Bollettino d'Arte*, V, 1911, pp. 241 sgg.; L. PIRONI, *La testa del cavallo. Mito, arte, storia*, Napoli 1974; U. PANNUTI, *Intorno alla cosiddetta "testa Carafa" del Museo Nazionale di Napoli*, in *Römische Mitteilungen*, 95, 1988, pp. 129 sgg.; L. VLAD BORRELLI, *Considerazioni su tre problematiche teste di cavallo*, in *Bollettino d'Arte*, LXXVII, n. 71, 1992, pp. 67 sgg.; E. FORMIGLI, *La grande testa di cavallo in bronzo detta "Carafa": un'indagine tecnologica*, *ibidem*, pp. 83 sgg.

<sup>10</sup> M. PANNUTI-V. RICCIO, *Le monete di Napoli*, Lugano 1985, pp. 8, 11 sg.; A. D'ANDREA-C. ANDREANI, *Le monete napoletane dai Bizantini a Carlo V*, Roseto degli Abruzzi 2009, pp. 81 sgg. Dubbi, a mio parere non fondati, sono stati avanzati sull'attribuzione della prima moneta, pensando ad una alternativa coniazione a Salerno: L. TRAVAINI, *La monetazione nell'Italia normanna*, Roma 1995, pp. 310 sg.

Di Atanasio II, designato come vescovo e non come duca, conosciamo un raro mezzo follaro col suo ritratto e S. Gennaro: M. PANNUTI-V. RICCIO, *op. cit.*, p. 82; PH. GRIERSON-L. TRAVAINI, *Medieval European Coinage 14. Italy (III)*, Cambridge 1998, p. 49, che lo considera un mezzo follaro; D'ANDREA-ANDREANI, *op. cit.*, pp. 66 sgg. Un tipo monetale diverso da quelli noti è quello pubblicato da J. DE S. QUINTINO, in *Revue Numismatique*, 1841, pp. 56 sg. Del principe di Salerno Gisulfo I ribattuta su una moneta dove si leggeva ancora ATHANASIVS DUX (articolo ripubblicato a cura di G. RUOTOLO, in *Monete antiche*, IX, n. 49, gennaio-febbraio 2010, inserto). Un sigillo di piombo di Atanasio II come vescovo e il busto di S. Gennaro è pubblicato da B. CAPASSO, *Monumenta...*, II, 2, Napoli 1892, p. 246.

di Domiziano (poi sostituito dal ritratto di Nerva), proveniente dalla sede degli Augustali di Miseno<sup>11</sup>.

L'emissione oggetto di questo studio costituirebbe, pertanto, un tipico e antico esempio di emissione di emergenza e obsidionale, e una testimonianza esplicita della politica astuta ed audace del vescovo-duca di Napoli Atanasio II, che tanta parte ebbe nelle vicende dell'Italia meridionale nei decenni finali del IX secolo.

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella seduta del 14 Aprile 2010*

<sup>11</sup> A. DE FRANCISCIS, *Gruppo equestre da Miseno*, in *Studi in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 35 sgg.; *Domiziano/Nerva. La statua equestre. Una proposta di ricomposizione*, Napoli 1987; J. BERGEMANN, *Römische Reiterstatuen*, Mainz 1990; P. MORENO, a cura di, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Milano 1995, pp. 148 sgg., 338 sgg.



ANNA CARAMICO

SUL MS. 1252 DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI ATENE  
CONTENENTE L'OPERA *DE ANIMALIUM PROPRIETATE*  
DI MANUELE FILE

Dei manoscritti che tramandano il poema *De animalium proprietate* di Manuele File quattro sono conservati in biblioteche atenesi: della Ἐθνικὴ βιβλιοθήκη sono il ms. ex Cpolit. 351<sup>1</sup> (del XIV sec.) e il ms. 1252 (del 1712), della Ἱστορικὴ καὶ Ἐθνολογικὴ Ἑταιρεία è il ms. 170. 5<sup>2</sup> (del 1815), del Θεολογικὸν Σπουδαστήριον Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν è il ms. Λάμπρου 7. 4-5<sup>3</sup> (del XVI sec.)<sup>4</sup>. I due codici della Biblioteca Nazionale sono filiani: il 351 contiene epigrammi e poemi, il 1252 è l'unico dei quattro a contenere la sola opera sugli animali; i restanti due sono miscellanei, dei quali uno, il 170.5, poetico-teologico (con scoli), l'altro, il 7. 4-5 poetico (con una prefazione di Arsenio di Monembasia). Due dei quattro manoscritti sono del Settecento e dell'Ottocento (così come sono del XVIII sec. i due codici atoniti del poema, il Pantel. 502 [6009]. 13 e il Cafsok. 98.8, nonché il Sinait. gr. 1392. 1).

È mia intenzione descrivere il manoscritto 1252, su cui poco si sa finora, fatta eccezione per la brevissima scheda ad esso dedicata nel catalogo di I. Sakkelion<sup>5</sup>: si tratta di una sorta di 'quaderno' rilegato con una copertina di cartone pressato e composto da fogli di carta ordinaria della lunghezza di 21 cm. e della larghezza di 12 cm. È composto da 69 fogli, per un totale di 137 pagine, sempre numerate (compresi i fogli bianchi, di cui si parlerà in seguito). Il poema, che consta di 2015 dodecasillabi, non è trascritto per intero, ma copiato fino al v. 1694<sup>6</sup>, ossia fino al

<sup>1</sup> Cfr. PAPADOPOULOS KÉRAMEUS, t. IV, p. 325.

<sup>2</sup> Cfr. Κατάλογος τῶν κωδίκων τῶν ἐν Ἀθηναῖς βιβλιοθηκῶν πλὴν τῆς Ἐθνικῆς, in *Νέος Ἑλληνομνήμων* 8 (1911), pp. 85-86.

<sup>3</sup> Cfr. ΖΩΡΑ-ΜΠΟΥΜΠΟΥΔΙΔΟΥ, pp. 21-23.

<sup>4</sup> Dalla Sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Atene ho ricevuto qualche mese fa la riproduzione gratuita, su cd-rom, del ms. 1252; purtroppo per il 351 sono subentrati problemi dovuti al fatto che la suddetta biblioteca è impegnata in un progetto di digitalizzazione dell'intero patrimonio librario e quindi per un po' di tempo non potrà fornire riproduzioni. Colgo l'occasione per ringraziare il Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Atene, dott.ssa Melita Palestini, per la cortese collaborazione.

<sup>5</sup> Cf. SAKKELION, p. 227.

<sup>6</sup> Per la numerazione dei versi mi attengo all'edizione DÜBNER, pp. 1-48.

paragrafo sul φύσαλος, un pesce velenoso, non ben identificato<sup>7</sup>. A p. 137, in basso a destra, è scritto ριφέν, che doveva essere, come succede sempre anche alle pagine precedenti, l'*incipit* del verso seguente, in questo caso il v. 1695 (ῥιφέν κατὰ γῆς οὐκ ἐχούσης ἰκμάδα), prima del quale la copia si arresta. Il testo è scritto in inchiostro bruno; l' inchiostro rosso è riservato alla p. 2 per la segnatura con il numero dei fogli (situata in alto a destra, immediatamente sopra la quale è scritta in inchiostro bruno, ma poi cancellata con segni orizzontali in rosso, la segnatura Ἀριθ. 198) e l'intestazione del ms., che reca le seguenti parole sull'autore, sul dedicatario e sul titolo dell'opera: Τοῦ σοφωτάτου καὶ λογιωτάτου Φιλῆ στίχοι πρὸς τὸν αὐτοκράτωρα κύριον μιχαὴλ περὶ ζώων ιδιότητος. Sono scritti in inchiostro rosso i titoli dei paragrafi (sempre numerati con numeri arabi situati a sinistra della lettera capitale), le capolettere finemente ornate con riccioli e ghirigori, le lettere iniziali di ogni verso (per il testo in greco), un simbolo costituito da due punti e una sorta di tratto ondulato (che indica l'inizio e la fine dei paragrafi o anche la fine della trattazione di un argomento all'interno di un paragrafo).

Il foglio si compone di due pagine: in quella di sinistra è riportata sempre, in alto, la scritta in rosso ἑλληνικόν, indicante il testo del poema in greco bizantino, in quella di destra la scritta in bruno κοινόν, indicante una sorta di παράφρασις (come la definisce Sakkelion) in greco 'volgare', che spiega il testo fino al v. 1609 e che si interrompe a p. 130, al paragrafo διὰ τὸν τρώκτην, «sul tonno», con la scritta 1712 δεκεμβρίου 30 εἰς Ἰωάννινα Κυριάκης Μάμολα. Le pagine pari da 132 a 136 sono bianche ma numerate, il che testimonia l'intenzione del copista di continuare la parafrasi, poi interrotta per ragioni non note.

Alla p. 3, in corrispondenza dell'ἐπιγραφή riportata sopra, si legge: 1712 σεπτεμβρίου 11, κατὰ τὸ παλαιὸν ἐν ἡμέρα πέμτη. ἤρξαμεθα τὸ παρὸν βιβλίον ἐν τοῖς Ἰωαννίνοι. Τοῦ σοφωτάτου καὶ λογιωτάτου Φιλῆ. Στίχοι πρὸς τὸν αὐτοκράτωρα κύριον μιχαὴλ . βασιλεὺς τῆς Ἰταλίας. Περὶ ζώων ιδιότητος. Ὑπάρχει τοῦ γράψαντος καὶ μαθήσαντος Κυριάκης Μάμολα («11 settembre 1712, secondo l'antico calendario nel giorno quinto [giovedì]. Cominciammo il presente libro a Gianina. Del sapientissimo e dottissimo File. Versi dedicati all'Imperatore Signore Michele. Re d'Italia. Sulle proprietà degli animali. È di Ciriaco Mamola, che ha trascritto e che ne è venuto a conoscenza»). Sul copista, almeno per il momento, non è stato possibile reperire notizie: potrebbe essere un monaco, così come un insegnante o un semplice allievo di una delle tante scuole di Gianina<sup>8</sup>. In un volume interamente dedicato alla Macedonia, a cura di M.B. Sakellariou, *Macedonia : 4000 years of Greek History and Civilization* (Athina 1988) vi è un capitolo intitolato *Greek Education and Scholarship* (p. 394 ss.), corredato di tavole dedicate ad intellettuali e insegnanti macedoni dal Seicento in avanti; tra i nomi non compare nessun Mamola. Per questo si è dedicata attenzione alla diffusione topografica del cognome Mamola; dai risultati è evidente come sia assolutamente raro in

<sup>7</sup> È chiamato così poiché quando nuota assomiglia, a detta di Eliano, *de nat. anim.* III 18, 20, ad una vescica gonfiata (δίκην κύστεως ἀρθείσης πνεύματι). Cf. THOMPSON, p. 280.

<sup>8</sup> Neofitos Doukas, un famosissimo studioso epirota della fine del Settecento, scrive, con una piccola esagerazione, che tutti gli autori del mondo greco o erano nativi di Gianina o si erano laureati in una delle scuole della città. Cf. ΜΡΕΤΤΙΣ, pp. 497-499.



Grecia, ma discretamente diffuso in Italia, nel palermitano e nell'agrigentino; nella forma Mammola si riscontra a Messina, Catania, Reggio Calabria, Napoli e Roma; la forma Mamoladi, come annota Caracausi, è diffusa nella sola Palermo e deriva dal gr. Μαμολᾶδες, plurale della voce neogreca Μαμουλᾶς o Μαμούλης<sup>9</sup>. Il nome è greco, ma attestato in Italia sin dal Medioevo, stando al Trinchera<sup>10</sup>. È usato anche come toponimo: Mammola è un comune in provincia di Reggio Calabria<sup>11</sup>.

Si aggiunga l'ipotesi che il nostro Mamola conosca l'italiano, come si ricava da una particolarità del manoscritto: a p. 68, § 29, accanto al titolo in inchiostro rosso περι φρύνης si legge in nero e in caratteri latini *bufazza*, unica parola in caratteri non greci presente nel manoscritto. Il termine greco φρύνη indica il «rospo»<sup>12</sup>. Il termine *bufazza* deriva, con suffisso peggiorativo, dal latino *bufo - onis*<sup>13</sup>, un sostantivo con cui si indica contemporaneamente il «rospo comune» e il «gufo»<sup>14</sup>. Nell'italiano antico il rospo si dice *bufone*, nel provenzale *bufon*, nei dialetti calabro-reggini e siciliani *buffa*<sup>15</sup>, con geminazione consonantica<sup>16</sup>, o anche *buffazza* (nel catanese).

La presenza del dialettismo nel manoscritto non stupisce se si considera il fatto che è stato vergato in Epiro, una regione geograficamente attigua all'Italia, con la quale nel Settecento aveva rapporti commerciali e culturali frequentissimi: durante l'Illuminismo ben quattro stampatori veneziani erano di origine epirota, di Giannina: Nikolaos Glykys, Andreas Ioulianos, Nikolaos Saros e Demetrios Theodosiou; mercanti e imprenditori epirota, trasferitisi a Venezia, mantenevano stretti rapporti economici e intellettuali col luogo di nascita e fondavano istituti per l'istruzione, come il Collegio Greco, un seminario ortodosso per chierici greci<sup>17</sup>, fondato nel 1664 da Thomas Flanginos. Più tardi nella Gianina di Alí Pascià di Tepeleni, alla fine del Settecento, si accenderà un focolare di cultura che porterà alla creazione di una scuola, la Marutsea<sup>18</sup>. Pertanto, la presenza del termine

<sup>9</sup> Cf. CARACAUSI, s.v. «Mammola», II p. 928.

<sup>10</sup> Cf. per ἡ μάμουλα TRINCHERA, p. 557. È attestato un Ῥογέριος τῆς Μάμουλας nell'anno 1232(?) [p. 397].

<sup>11</sup> Dal lat. medioevale *mammula*, «mammella», e anche «collina», «altura», «rialzo di terreno». Cf. ROHLFS, s.v. «Mammola», p. 173.

<sup>12</sup> In uno dei manoscritti finora collazionati, il Berolin. gr. 159. 1 [Phill. 1563 = 266 Meerm = 307 Clar.], conservato alla Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, il titolo completo del paragrafo è περι φρύνης ὀρνέου (f. 15<sup>v</sup>); questo farebbe credere che la φρύνη sia anche un uccello; e in effetti il sostantivo maschile φρῦνος, altro nome del rospo, è anche il nome di un uccello, il rigogolo (*Oriolus oriolus*), dal bel colore giallo-nero (cf. *Cyran*. I 21, 6, s.v., φρῦνος πτηνόν. οἱ δὲ ἴκτερον, οἱ δὲ χλωρὸν λέγουσιν). Di questo argomento mi occuperò in uno studio specifico di prossima pubblicazione.

<sup>13</sup> Variante di *bubo* e affine per la non certo casuale omofonia al lat. medioevale *bufo* (a. 1320), spiegato col gr. φουσίγναθος «che gonfia le gote». Cf. OLIVIERI, s.v. «bufèra».

<sup>14</sup> Cf. il sostantivo greco βουβών, «gufo» e l'albanese «buf».

<sup>15</sup> Cf. BATTISTI-ALESSIO, s.v. «buffa», I p. 627; MALARA, s.v. «buffa», p. 65; DEVOTO-GIACOMELLI, p. 150; MORTILLARO, s.v. «buffa», p. 120.

<sup>16</sup> Cf. CORTELAZZO-MARCATO, s.v. «buffa».

<sup>17</sup> A Venezia si costituisce nel 1498 la prima comunità greca; giovani greci delle isole ionie e di Creta giungono a Padova per compiere gli studi. È per questi ultimi che sorge nel 1653, annesso all'Università, un Collegio (la scuola Cottoniana). Cf. LAVAGNINI, p. 55 ss.

<sup>18</sup> Cf. LAVAGNINI, p. 90.

*bufazza* può testimoniare sia l'origine italiana del copista sia il singolare e vivo *milieu* culturale epirota dell'inizio del Settecento.

I caratteri con cui è scritto il greco bizantino risultano più grandi rispetto a quelli della parafrasi; ma l'analisi del *ductus* rivela un' unica mano (come si vede p. es. dal confronto delle lettere β, π, ρ, τ, φ, ψ nel testo e nella parafrasi). Nella parte in greco bizantino è evidente una certa sciattezza nella separazione delle parole<sup>19</sup>; vi è trascuratezza nell'indicazione di accenti e spiriti, lo ι sottoscritto non sempre è indicato, il sostantivo ἄνθρωπος è solitamente abbreviato, il genitivo della seconda declinazione in -ου è scritto col consueto simbolo simile ad un *gamma*. È presente una mano di correzione (probabilmente del copista stesso) nell'aggiunta in margine di versi saltati nella copia, probabilmente per trascuratezza, per esempio i vv. 404 (p. 38), 694 (p. 64), 806 (p. 70), 851 (p. 74), 1546 (p. 123); i rimandi vengono indicati con segni convenzionali, come ad es. un λ con due punti e anche una rotella.

Da un'iniziale analisi della parafrasi è evidente la volontà del copista di ricostruire sintatticamente il testo (p. es. alle pp. 82-83, in corrispondenza dei vv. 1003-1004, linee 10-11, si intravedono dei numeri sovrascritti che indicano una corrispondenza tra i termini del testo e quelli della parafrasi), di sostituire i vocaboli oscuri con termini comuni, di esplicitare termini tecnici e appartenenti a lessici specialistici: p. es. al foglio 19, linea 3, si spiega il raro γωρυτόν<sup>20</sup> (v. 191) con σαῖτοθηκήν, «custodia per saette»; al foglio 13, linea 15, il copista spiega il termine medico ζέσις (v. 141) con il più usuale e generico θερμότης; alla linea successiva (v. 142 del poema), laddove il poeta usa il sintagma ἐν τοῖς ἀπορρεύσασι κύλινδροις per indicare le «uova colate» dalle quali fuoriescono i piccoli dello struzzo<sup>21</sup>, il copista parafrasa εἰς ταῖς στρογγυλαῖς πέτραις ταῖς χαλασμέναις, «rotondi sassi marci», conferendo al termine κύλινδρος il significato di «sasso», «pietruzza». Il processo di esplicitazione del testo poetico riguarda anche le figure retoriche: p. es., mentre Manuele File a v. 179, per definire i pasti abbondanti con cui le cicogne nutrono i piccoli, usa il sostantivo dal vasto campo semantico χορηγία secondo l'uso plutarcheo (cf. *quaest. conv.* 46, 6, 692b 8) nel senso di «provvista alimentare», nella resa parafrasistica l'ambiguità semantica del termine si perde nel tratto generico del sostantivo φαγητό, «pasto». Mamola fa attenzione a specificare i soggetti della frase quando sono sottintesi o indefiniti: p. es. quando File, al v.

<sup>19</sup> Le parole composte da preposizioni vengono quasi sempre separate. Cf. vv. 24, 55, 60, 73, 146, 160, 273, 536, 683, 1667.

<sup>20</sup> Antico sostantivo, probabilmente di origine scita (cfr. Lycophr., *Alex.* 458), indicante un oggetto contenente sia l'arco che le frecce, come in Hom., *Od.* XXI 54; donde l'incertezza dei lessicografi antichi e moderni che vi vedono sia una «faretra» sia la «custodia dell'arco». Cfr. CHANTRAINE, *DELG*, s.v. γωρυτός, p. 244.

<sup>21</sup> File usa il termine κύλινδρος per indicare le «uova» (cf. anche v. 482). Il termine è attestato in questo significato soltanto nel poema sugli animali, probabilmente per un processo di traslazione semantica: in Bas., *hom. in hexaem.* IX 6, indica la «gabbia per animali», quindi nel caso di Manuele File per sineddoche il «guscio» che racchiude i pulcini. Le uova di struzzo appaiono allungate, egualmente tondeggianti alle due estremità e provviste di un guscio duro e liscio, di color bianco giallastro, marmoreggiato di giallo più chiaro; per la loro grossezza venivano usate come recipienti, come afferma Plin., *nat. hist.* X 2: *praemia ex his oua, propter amplitudinem pro quibusdam habita uasis*. Cfr. MUGLER, s.v. κύλινδρος.

72, usa l'indefinito τις nella parafrasi si chiarisce che si sta parlando di un φυσιολόγος; quando nel testo si trova il generico βασιλεύς (v. 83) nella parafrasi si specifica che si tratta dell'imperatore Michele. Le spiegazioni fornite da Mamola risultano spesso banali e superflue: viene sempre spiegato il significato dei sostantivi e dei verbi composti, anche quando non sarebbe necessario (p. es. al v. 85 τετράπους = ἔχει θέσσαρα ποδύρια); al contrario, espressioni topiche e proverbiali vengono riportate così come sono nel testo filiano senza alcuna spiegazione (mi riferisco a v. 205, all'espressione εἰς ὀμμάτων μίμησιν).

La trascrizione del poema si caratterizza per frequenti banalizzazioni e fraintendimenti, per errori di confusione di lettere<sup>22</sup>, di pronuncia<sup>23</sup>, di dettato interno<sup>24</sup> e di errata divisione delle parole<sup>25</sup>.

Già dalla collazione con l'edizione ottocentesca di Dübner e con lo schema delle varianti di Camus<sup>26</sup> (che nasce dalla collazione di quattro manoscritti parigini<sup>27</sup> e delle edizioni di Arsenio e di de Pauw) si è in grado di capire quale sia stata la copia da cui Mamola può aver attinto.

Il codice ateniese presenta numerosi errori separativi rispetto al Par. gr. 1630<sup>28</sup>, tranne che nel caso della lezione λόγον al v. 33, di μαχομένοις al v. 116, di κρύκες al v. 681, della concordanza in lacuna ai vv. 923-971<sup>29</sup>, della scelta *post correctionem* della lezione θηλὸν al v. 1132. Pur concordando spesso con l'edizione di Arsenio<sup>30</sup> e col Par. gr. 2526, al paragrafo 38 presenta un titolo, περὶ τινῶν ζωφίων ἰνδικῶν ἐπιτηδείων πρὸς βαφήν, che nei due non è attestato<sup>31</sup>, mentre è presente nell'edizione di Bersmann del 1595 e di de Pauw del 1730<sup>32</sup>.

Sembra plausibile che Mamola abbia avuto sotto mano anche un'altra edizione a stampa oltre a quella di Arsenio. Al v. 345 il nostro codice riporta la lezione πάλιν δ' ὄγε θύραν, contro πύλην δὲ μακρὰν del Par. 1630 e πάλιν δὲ μακρὰν

<sup>22</sup> Cf. v. 121 θύλος *contra* θήλος; v. 719 ὑλαχῆσαι *contra* ὑλακῆσαι dei mss. e dell'ed. di Arsenio (il ms. 1630 riporta ὑλακῆσαι); v. 747 αὐθὴν *contra* αὐτὴν dell'ed. di Arsenio; v. 1567 τύχων *contra* τύχην dei mss. e dell'ed. di Arsenio.

<sup>23</sup> Cf. v. 988 λεόντιον *contra* λεόντειον dell'ed. di Arsenio.

<sup>24</sup> Cf. v. 554 περισμίους.

<sup>25</sup> Cf. v. 79 ἀπαντὰ.

<sup>26</sup> Cf. CAMUS, pp. 640-667.

<sup>27</sup> I parigini greci 1630, 2526, 2737 e il cosiddetto ms. del Panthéon.

<sup>28</sup> Cf. v. 56 σητός *contra* σητῶν; v. 67 τίς *contra* εἷς; v. 137 δρόμον *contra* δρόμους; v. 151 θαρούσι *contra* παύουσι; v. 167 μαντικὴν *contra* μαντικόν; v. 191 τρέφων *contra* φέρων; v. 320 χορὸς *contra* στρατός; v. 536 σύντονος *contra* σύντομος; v. 611 εὐσταθὴς *contra* εὐστεφής; v. 618 δ' οὖν *contra* γοῦν; v. 805 ἔχοι *contra* ἔχη; v. 818 φυσικὴν *contra* γενικὴν; v. 890 συντόμος *contra* συντόνος; v. 1433 δεῖγμα *contra* δῆγμα; v. 1457 ἰκμάδος *contra* αἰσχύνης; v. 1471 κρεμοῦσιν *contra* κρεμῶσιν; v. 1522 μέγιστος *contra* μέγιστα; v. 1549 αὐ *contra* οὖν; v. 1591 τραυμάτων *contra* πραγμάτων; v. 1625 φάγη *contra* φάγοι; v. 1662 καλινδῆραν *contra* καλινδῆθραν; v. 1667 πρὸς λαμβάνει *contra* συλλαμβάνει.

<sup>29</sup> Da notare in questi casi la concordanza con l'ed. di Arsenio.

<sup>30</sup> Cf. v. 749 θέαν; v. 1252 ἐκπέταται; v. 1315 λαβών; v. 1326 ῥευματος; v. 1331 βραδύνουσα; v. 1361 εὐτυχῶν; v. 1378 αὐτοῦ; v. 1578 εἰ παρακούει; lacune ai vv. 999-1000, a v. 1049.

<sup>31</sup> Nel parigini 1630, 2737 c'è il titolo περὶ ἠλεκτρογενοῦς ζώου (e così anche nel ms. 2526 e del Panthéon con l'aggiunta dell'articolo dopo περὶ), mentre nel ms. Vindob. hist. gr. 112 e nell'ed. di Arsenio non c'è titolo.

<sup>32</sup> Il medesimo problema è presente al § 39.

dell'ed. di Arsenio. Il Par. gr. 2737 ha la lezione *παλιν* e in variante *πύλην*, il Par. 2526 ha *παλιν* e su di esso è evidente una nuova mano di correzione che scrive, di seguito, al posto di *μακρὰν, θύραν*; il Camus, a p. 644, annota che *θύραν* è lezione di Bersmann, editore, insieme con Camerarius, di due edizioni critiche del poema, del 1575 e del 1596, dunque posteriori all'*editio princeps* e al ms. 2526 (che è del 1568). Questa può essere una prova del fatto che Mamola avesse sotto mano due edizioni del poema, quella di Arsenio e quella di Bersmann. In tal caso il codice ateniese non apporterebbe alcun contributo alla *constitutio textus* e sarebbe soltanto documento della fortuna del poema in età moderna<sup>33</sup>; la collazione dei restanti manoscritti potrà dare ragione.

*Nota presentata dal socio ordinario ANTONIO GARZYA  
nella tornata del 9 giugno 2010*

#### ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- BATTISTI - ALESSIO = C. BATTISTI-G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano (DEI)*, Firenze 1950-57.
- CAMUS = C. CAMUS, *Notice de quatre mss. grecs contenant les vers de Manuel Philè sur les traits propres des animaux, et des différentes éditions du même ouvrage de Philè*, in «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale», t.V, Paris 1799.
- CARACAUSI = G. CARACAUSI, *Dizionario onomastico della Sicilia : repertorio storico-etimologico di nomi di famiglia e di luogo*, Palermo 1994.
- CARPINATO = C. CARPINATO, *Su alcune testimonianze della fortuna neogreca di Esopo*, in G. Carbonaro-E. Creazzo-N. L. Tornesello (a cura di), «Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente. IV Colloquio Internazionale. Vico Equense, 26-29 ottobre 2000», Soveria Mannelli 2003, pp. 393-407.
- CORTELAZZO-MARCATO = M. CORTELAZZO-C. MARCATO, *Dizionario etimologico dei dialetti italiani (DEDI)*, Torino 1992.
- DEVOTO-GIACOMELLI = G. DEVOTO-G. GIACOMELLI, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Firenze 1972.
- DÜBNER = F. DÜBNER, *Phile De Animalibus*, in *Poetae bucolici et didactici*, Parisiis 1851.
- LAVAGNINI = B. LAVAGNINI, *Storia della letteratura neoellenica*, Milano 1955.
- MALARA = G. MALARA, *Vocabolario dialettale Calabro-Reggino*, Reggio Calabria 1909.
- MORTILLARO = V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, [rist. anast.] Palermo 1975.
- MPETTIS = S. MPETTIS, *Enlightenment. Contribution and study of the Epirot enlightenment*, Epirotiki Estia 1967.
- MUGLER = CH. MUGLER, *Dictionnaire historique de la terminologie géométrique des Grecs*, Paris 1958.
- OLIVIERI = D. OLIVIERI, *Dizionario Etimologico Italiano, concordato coi dialetti, le lingue straniere e la topo-onomastica*, Milano 1953.
- PAPADOPOULOS KÉRAMEUS = A. I. PAPADOPOULOS KÉRAMEUS, *Γεροσολυμιτική βιβλιοθήκη ἤτοι*

<sup>33</sup> Il fatto che l'opera sia tramandata da un numero consistente di codici tardi è testimonianza della sua fortuna; durante l'Illuminismo – fa notare CARPINATO, p. 395 – grazie alla diffusione del genere favolistico in Europa, si diffonde tra gli intellettuali di lingua greca un interesse per le storie degli animali.

κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ ἀγιωτάτου ἀποστολικοῦ τε καὶ καθολικοῦ ὀρθοδόξου πατριαρχικοῦ θρόνου τῶν Ἱεροσολύμων καὶ πάσης Παλαιστίνης ἀποκειμένων ἐλληνικῶν κωδίκων, Bruxelles 1963 (rist. anast.).

ROHLFS = G. ROHLFS, *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria : prontuario filologico-geografico della Calabria*, Ravenna 1974.

SAKKELION = I. SAKKELION, *Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Athenai 1892.

THOMPSON = D'ARCY W. THOMPSON, *A Glossary of greek Fishes*, London 1947.

TRINCHERA = F. TRINCHERA, *Syllabus Graecarum membranarum*, Napoli 1865 [rist. anast. con pref. di André Guillou, Bologna 1978].

ΖΩΡΑ-ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΟΥ = Γ.Θ.ΖΩΡΑ-Φ.Κ.ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΟΥ, *Κατάλογος χειρογράφων κωδίκων σπουδαστηρίου Βυζαντινῆς καὶ Νεοελληνικῆς Φιλολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*, Athenai 1964.



VINCENZO CAPUTO

## «DOLERSI DEGLI ALTRUI BENI». L'ORAZIONE DI VARCHI SU ARTISTI, LETTERATI E CONDOTTIERI INVIDIOSI

### 1. *L'invidia tra artisti e letterari*

Nel decorare la propria casa aretina all'altezza del 1547, Giorgio Vasari non si astenne dal riservare uno spazio pittorico all'immagine allegorica della Virtù e, soprattutto, dell'Invidia, accompagnata dalla Fortuna (fig. 1):

[...] un gran quadro [...] dentro al quale sono, in figure grandi quanto il vivo, la Virtù che ha sotto i piedi l'Invidia e, presa la Fortuna per i capegli, bastona l'una e l'altra; e quello che molto allora piacque si fu che, in girando la sala attorno, et essendo in mez[z]o la Fortuna, viene talvolta l'Invidia a esser sopra essa Fortuna e Virtù, e d'altra parte la Virtù sopra l'Invidia e Fortuna, sì come si vede che avviene spesse volte veramente<sup>1</sup>.

Il riferimento al dipinto vasariano può sicuramente rappresentare un *incipit* figurativo per un discorso generale sul concetto d'invidia nel secondo Cinquecento. L'Aretino dà all'immagine dell'Invidia le sembianze di una donna vecchia con l'attributo della serpe secondo uno schema iconografico che sarà poi istituzionalizzato da Cesare Ripa nella sua *Iconologia* (l'*editio princeps* fu pubblicata nel 1593 a Roma per gli eredi di Gio. Gigliotti), dove essa è descritta appunto come una «donna vecchia, magra, brutta, di color livido» con «la mammella sinistra nuda, & morsicata da una serpe, laqual sia ravvolta in molti giri sopra della detta mammella»<sup>2</sup>. L'invidia e l'antagonismo della società cortigiana finiscono inevitabilmente per colpire pittori, scultori o architetti del Cinquecento. Da questo punto

<sup>1</sup> G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, VI, Firenze 1987, pp. 391-392 [d'ora in poi l'edizione Barocchi-Bettarini delle *Vite* vasariane sarà indicata con *G* per le citazioni dalla giuntina del 1568 e con *T* per le citazioni dalla torrentiniana del 1550].

<sup>2</sup> Cfr. C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. BUSCAROLI, pref. di M. PRAZ, Milano 1992, p. 200. Si consideri, inoltre, l'elemento della ruggine per altre rappresentazioni dell'Invidia: «Donna vecchia, brutta, e pallida, il corpo sia asciutto, con gli occhi biechi, vestirà del colore della ruggine, sarà scapigliata, & fra i capelli vi saranno mescolati alcune serpi, stia mangiando il proprio cuore, il quale terrà in mano» (*ibidem*). E ancora: «Donna vecchia, mal vestita, del color di ruggine, si tenga una mano alla bocca, nel modo, che sogliono le donne sfaccendate in bassa fortuna, guardi con occhio torto in disparte, haverà appresso un cane magro, il quale come da molti effetti si vede è animale invidiosissimo, e tutti i beni degli'altri vorrebbe in se solo» (*ibidem*).



Fig. 1. G. VASARI, *Trionfo della Virtù*, 1548, affresco, Arezzo, Casa Vasari, Sala del Trionfo della Virtù.



di vista, restando in ambito vasariano, la raccolta biografica dell'Aretino può anche rappresentare un vero e proprio serbatoio di situazione e comportamenti, utili per misurare le ansie di un artista del sedicesimo secolo. Si va, per citare soltanto alcuni casi, dagli episodi della vita di Dello<sup>3</sup> e del Tribolo<sup>4</sup> allo scontro tra Andrea del Castagno e Domenico Ghirlandaio<sup>5</sup>, da un lato, o a quello tra Iacopo Pontorno e Andrea del Sarto<sup>6</sup>, dall'altro. Capita poi che il pieno riconoscimento dell'artista finisca per coincidere con la conclusione della sua opera maggiore, la cui finale realizzazione è osteggiata dall'invidia degli altri artisti o cortigiani. Basti, in questo senso, l'esempio della brunelleschiana cupola di S. Maria del Fiore. L'architetto, che ha compreso il modo di terminarla senza utilizzare impalcature, deve, per riuscire a concluderla, convincere i consoli e gli operai con vari discorsi diretti, combattere con la prudenza l'invidia degli altri artisti e, in particolar modo, dell'antagonista Lorenzo Ghiberti<sup>7</sup>. È una dimensione che trova, però, la sua più famosa declinazione aneddotica nell'episodio relativo alla "crudele invidia" del Torrigiano e del pugno da lui scagliato contro il "divino" Michelangelo:

Per che mosso da *crudele invidia*, cercava sempre d'offenderlo di fatti o di parole; onde, venuti un giorno alle mani, diede il Torrigiano a Michelagnolo sì fattamente un pugno sul naso, che gl[i]elo infranse di maniera che lo portò poi sempre così stacciato mentre che visse: la qual cosa avendo intesa il Magnifico, ne ebbe tanto sdegno che, se il Torrigiano non si fuggiva di Firenze, n'arebbe ricevuto qualche grave castigo<sup>8</sup>.

Se si passa, nello specifico, all'analisi di alcune biografie di letterati nel secondo Cinquecento, ci si trova davanti a una vera e propria presenza ipertrofica del sentimento dell'invidia, la quale finisce per divenire un elemento strutturante della scrittura di vite. Si potrebbe, in tal senso, citare il caso di Vittoria Colonna, nella cui biografia elaborata da Giuseppe Betussi si pone l'accento proprio sull'invidia delle sue emule avversarie («allevata dalle Muse ha dato occasione d'invidia a più d'un chiaro intelletto, che s'ha conosciuto in quest'arte [della poesia] inferiore a lei»)<sup>9</sup>, o quello di Francesco Guicciardini, nella cui vita elaborata da Remigio

<sup>3</sup> «Per questo e per altri segni che gli fecero conoscere che nella patria non meno si adoperava contra di lui l'invidia che già s'avesse fatto la malignità quando era poverissimo [...]» (G, III, p. 41).

<sup>4</sup> «Comunche fusse, o la malignità d'alcuni ministri e forse l'invidia, o che pure fusse così il vero, fu di tutti que' danni data la colpa al Tribolo [...]» (G, V, p. 225).

<sup>5</sup> «aveva Andrea grandissima invidia a Domenico, perché se bene si conosceva più eccellente di lui nel disegno, aveva nondimeno per male che, essendo forestiero, egli fusse da' cittadini carezzato e trattenuto; e tanta ebbe forza in lui per ciò la còlera e lo sdegno, che cominciò andar pensando o per una o per altra via di levarselo dinanzi» (G, III, p. 357).

<sup>6</sup> «ma poi [...] che se ne fusse o l'invidia o altra cagione, non vide mai più Iacopo con buon viso; anzi andando alcuna volta Iacopo a bottega di lui, o non gl'era aperto o era uccellato dai garzoni [...]» (G, V, p. 309).

<sup>7</sup> Cfr. T, pp. 284-301 e G, VI, pp. 150-180. Per la vita vasariana del Brunelleschi, accostata al genere novellistico, cfr. L. RICCÒ, *Vasari Scrittore*, Roma 1979, pp. 40-57 ed EADEM, *Tipologia novellistica degli artisti vasariani*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica (Atti convegno Arezzo 1981)*, a cura di G.C. GARFAGNINI, Firenze 1985, pp. 95-115.

<sup>8</sup> G, IV, p. 126 (nostro il corsivo).

<sup>9</sup> *Libro di m. Gio. Boccaccio delle donne illustri, tradotto per messer Giuseppe Betussi. Con una*

Nannini si pone ancora l'attenzione sull'invidia dei suoi concittadini fiorentini<sup>10</sup>, per arrivare anche a nomi come Pietro Bembo e Iacopo Sannazaro<sup>11</sup>. Piuttosto che esibire una casistica che si rivelerebbe sostanzialmente sterile, preferiamo puntare l'attenzione su un protagonista del panorama letterario cinquecentesco, il quale fu oggetto di numerose biografie nel corso del XVI secolo. Mi riferisco a Benedetto Varchi, che, oltre a essere autore della vita di Francesco Cattani da Diacceto (1561)<sup>12</sup>, fu anche oggetto di biografia da parte di Giovan Battista Busini, di Baccio Valori<sup>13</sup> e dell'allievo, biografo di professione, Silvano Razzi nel 1590<sup>14</sup>. Nei tre

*addizione fatta dal medesimo delle donne famose dal tempo di m. Giovanni fino a i giorni nostri, & alcune altre istate per inanzi*, in Venegia, per Comin da Trino di Monferrato, a istanza di m. Andrea Arrivabene al segno del pozzo, 1545, c. 209v. Per un'analisi di tale vita cfr. V. CAPUTO, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus Claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, «Cahiers d'études italiennes. Filigrana», *Boccace à la Renaissance. Lectures, traductions, influences en Italie et en France*, 8, 2008, pp. 115-147.

<sup>10</sup> «fu da lui [Jacopo Nardi] dissuaso, & esortato a scriver l'Istoria de suoi tempi [...] perché anche sapeva molto bene, ch'egli era per describer la pura verità, senza rispetto di paura, o speranza di premio [...] sì ancora perché fuggisse l'invidia de suoi Cittadini, e l'biasimo universale de l'aver voluto celebrar solamente se stesso» (R. FIORENTINO, *Vita di M. Francesco Guicciardini*, in *La istoria d'Italia di m. Francesco Guicciardini gentil'uomo fiorentino*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567, c. 1r).

<sup>11</sup> Per un'analisi di tali biografie sia consentito il rinvio a V. CAPUTO, *Da letterato a cardinale. La vita bembiana di Beccadelli*, in *Civiltà italiana e geografie d'Europa* (XIX Congresso dell' AISLLI. Trieste Capodistria Padova Pola, 19-24 Settembre 2006), a cura di B. DA RIF e D. GAROFANO, Trieste 2009, pp. 13-15 e IDEM, *Biografie e immagini di Sannazaro*, in *Jacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento* (Convegno internazionale di studi. Napoli, 27-28 Marzo 2006), a cura di P. SABBATINO, Firenze 2009, pp. 365-387.

<sup>12</sup> Anche Francesco Cattani da Diacceto è costretto a difendersi dagli attacchi di letterati invidiosi. Ci riesce grazie all'azione dei Medici: «Onde avveniva, che coloro, iquali, o per l'invidia, che avevano alla sua grandezza, o per l'odio, che portavano alle sue virtù, arebbono voluto morderlo, non osavano di farlo, temendo di non essere creduti». B. VARCHI, *Vita di M.F. Cattani da Diacceto*, in *I tre libri d'amore*, in Vinegia, appresso G. Giolito de' Ferrari, 1561, p. 199. Per un'analisi di questa e della vita guicciardiniana precedentemente citata sia consentito il rinvio al mio *Le vite in tipografia. Dolce, Porcacchi, Varchi e Nannini nella stamperia di Gabriele Giolito*, «Studi Rinascimentali», 5, 2007, pp. 87-102.

<sup>13</sup> Il Valori, oltre a essere dedicatario della vita beniveniana di Piero Vettori l'Antico (cfr. A. BENIVIENI, *Allo Eccellente M. Baccio Valori, Patrizio fiorentino*, in IDEM, *Vita di Piero Vettori*, in Firenze, Giunti, 1583, pp. n.n.), è anche autore di una biografia di Lelio Torelli, pubblicata nell'Ottocento (cfr. B. VALORI, *Vita di Lelio Torelli*, Bologna, Zanichelli, 1886) e delle ancora inedite *Memorie della sua vita* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Panciat., 134, fasc. 2). Per queste notizie e per la riproposizione delle due biografie varchiane cfr. S. LO RE, *Biografie e biografie di B. Varchi: G. Busini e B. Valori*, «Archivio Storico Italiano», CLVI, IV, 1998, 578, pp. 671-736.

<sup>14</sup> Cfr. S. RAZZI, *Vita di m. Benedetto Varchi*, in *Lezioni di m. B. Varchi Accademico Fiorentino*, in Firenze, per F. Giunti, 1590, cc. †1v-†7v. Oltre alla vita varchiana, il Razzi scrisse le vite di Farinata degli Uberti, Gualtieri duca d'Atene, Silvestro dei Medici, Cosimo dei Medici il vecchio e Francesco Valori (Firenze, Giunti, 1580 e 1602), di Piero Soderini (Padova, Stamperia del seminario, 1737) e, infine, di Ugucione della Faggiuola (in *Del Veltro allegorico de' ghibellini con altre scritture intorno alla divina commedia di Dante*, Napoli 1856, pp. 383-407). Sull'attività letteraria del Razzi cfr. V. BRAMANTI, *Biografie in tempo di pace*, in *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, a cura di I. INSABATO, intr. di R. FUBINI, Lecce 1999, in part. pp. 326-329, mentre per l'attività di agiografo si veda O. REDON, *Hagiographies croisées dans la Toscane de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Raccolte di vite di santi dal XII al XVIII secolo*, a cura di S. BOESCH GAJANO, intr. di F. BOLGIANI, Fasano 1990, pp. 143-157. Per il rapporto tra Varchi e Razzi cfr., infine, B. VARCHI, *Epigrammi a Silvano Razzi*, a cura di S. FERRONI, Fiesole 2003.

profili citati la costruzione della vita di Benedetto Varchi si traccia attraverso linee narrative che indugiano, in particolar modo, oltre che sulla figura del biografato anche sull'amicizia che egli intrattenne con il massimo letterato del tempo, Pietro Bembo. È un elemento che troviamo nel profilo razziano («fu M. Benedetto singolare nell'osservanza dell'amicizia [...]: & i maggiori come furono Monsig. Lenzi, & il Cardinal Bembo [...]»)¹⁵, ma che appare fortemente significativo, in merito al nostro discorso, soprattutto nelle opere di Busini e Valori. Dopo aver superato una grave malattia Benedetto Varchi può dirigersi dapprima a Bologna, per incontrare l'amico Lenzi e, poi, andare a Padova «per conoscere messer Pietro Bembo che fu poi cardinale, col quale prese sifatta amicitia che poi gli giovò assai, come diremo al luogo suo»¹⁶. L'occasionale accenno, presente nella precedente biografia, finisce, quindi, per essere superato in Busini da una scrittura, che rivolge maggior attenzione al binomio Bembo-Varchi. Il cardinale Pietro Bembo ritorna proprio (e questo ci interessa maggiormente) in un momento difficile della vita del Varchi. Il duca Cosimo è in collera a causa della richiesta del futuro Giulio III di avere il Varchi per sé e, così, i suoi antagonisti, spinti dall'invidia, possono organizzarsi al fine di mandarlo in rovina. Il pretesto giunge in estate, quando il biografato è alla sua villa di Camerata con un giovane, di cui l'autore preferisce tacere il nome¹⁷. Tale giovane comincia a «praticare con una fanciulletta [...] assai vistosa figliuola d'un lavorator de' campi della contrada, e la guastò: per lo quale errore partì di Firenze et andossene a Pisa»¹⁸. I nemici del Varchi possono a questo punto sfruttare la vicenda e spingere il padre della fanciulla ad addossare l'infamante accusa di violenza sessuale al Varchi stesso, determinando l'incarcerazione nella prigione del Bargello:

Pose [il padre della ragazza] una accusa davanti agli Otto come Benedetto Varchi gli avria forzata e guasta una figliuola di 12 anni. Per la quale accusa quel magistrato, sapendo come il duca non haveva il Varchi troppo a grado, col consiglio solamente del lor cancelliere [...] feciono [...] porre nella carcera segreta del Bargello¹⁹.

Alla fine il Varchi è scarcerato grazie alle lettere inviate a Cosimo da tutti i prelati e i principi, le quali permisero anche di cancellare i vecchi attriti tra il Duca e il letterato:

Di tanti che scrissono al duca in soccorso del Varchi fu il cardinal Bembo, spinto da tanto zelo et amore che egli compose una lettera così savia e bella che si può giustamente

¹⁵ S. RAZZI, *Vita di m. Benedetto Varchi*, in *Lezioni*, cit., c. †5v.

¹⁶ G. BUSINI, *Vita di m. B. Varchi cittadino fiorentino raccolta e mandata fuori da un suo amico*, in *Appendice a S. LO RE, Biografie e biografie di B. Varchi: G. Busini e B. Valori*, art. cit., p. 714. Per quanto riguarda il rapporto Bembo-Varchi esso è ricordato, quando il letterato fiorentino giunse a Roma, per rivedere i propri amici: «ne trovò tre per le virtù loro e parentela fatti cardinale: Bembo, Contarino e Santa Croce, messer Marcello Cervino, da' quali tutti e tre fu molto accarezzato et convitato non solo da loro, ma da tutti i prelati e litterati di Roma» (ivi, p. 721).

¹⁷ Ivi, p. 721.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

dire che mai scrivesse così bene, la qual lettera mi piace di raccontare in questo luogo con tutto che egli poi l'abbia mandata fuori<sup>20</sup>.

Tra queste epistole spicca, quindi, quella del letterato veneziano<sup>21</sup>. L'aiuto di Pietro Bembo appare risolutivo per salvare il letterato dalla prigionia e per arrestare l'azione degli emuli avversari. Ci troviamo di fronte a un episodio fondamentale nella vita del Varchi e non è un caso che esso sia presente anche nell'abbozzo biografico di Baccio Valori. In tale scrittura ritroviamo, infatti, l'evidenziazione dell'amicizia tra Varchi e Bembo («come per allungarsi fin a Padova per conoscere messer Pietro Bembo») <sup>22</sup>, la quale si concretizza appunto nella lettera del Veneziano a favore dell'amico, accusato dello stupro della contadina («[...] o perché egli l'havesse per innocente o perché raccomandato da molti signori, fra' quali havendo la lettera del Bembo piacem' inserirla») <sup>23</sup>.

Sia essa riferita all'esistenza di un letterato o a quella di un artista, l'invidia appare, dunque, un elemento ricorrente e strutturante la scrittura biografica. Essa finisce (e siamo all'esempio conclusivo) per entrare anche in biografie di personaggi lontani rispetto al tempo del biografo, dove capita che, all'intento "archeologico", si sommi anche quello "attualizzante". Le parole dello schiavo Esopo, protagonista della vita volgarizzata da Giulio Landi<sup>24</sup>, di fronte ai cittadini di Samo risultano certamente significative in tal senso. Egli ha più volte chiesto la libertà al padrone Xanto, il quale, dopo essersi servito del suo ingegno per risolvere problemi personali con la promessa dell'affrancamento, non ha poi mantenuto fede alla parola data<sup>25</sup>. Dinanzi all'ultima vana dichiarazione di Xanto, Esopo decide di svelare al popolo le reali motivazioni di un prodigio frequente nella città di Samo, solo dopo aver ottenuto una libertà che ormai il padrone non può più negare:

[...] se il servidore è buono, & anche migliore del Signore, egli pur resta tuttavia

<sup>20</sup> Ivi, pp. 721-722. Nel manoscritto l'aggiunta marginale indica l'intento del Busini di inserire la lettera del Bembo, identificata da S. Lo Re in una missiva del 21 marzo 1545 (ivi, p. 722, n. 8).

<sup>21</sup> Il Varchi è poi pronto a ricordare l'amico in un'orazione al momento della sua morte: «Fece ancora una altra diceria nell'Accademia in lode del cardinal Bembo che era morto di fresco, le quali orationi egli ha fatto stampare in diversi tempi» (ivi, p. 722).

<sup>22</sup> Ivi, p. 730. Si veda, inoltre, il viaggio a Roma «maggiormente per rivedere più amici e signori, fra i quali erano già creati cardinali Bembo, Contarino, Cervino, che fu poscia Marcello II, ciascun de' quali lo carezzò molto» (ivi, p. 733).

<sup>23</sup> Ivi, pp. 733-734.

<sup>24</sup> L'opera del Landi traduce la biografia esopiana del greco Massimo Planude (XV sec.). Per queste notizie e, soprattutto, per un profilo bio-biografico del piacentino Landi si veda la recente voce del *Dizionario biografico degli italiani*, curata da P. COSENTINO (63, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 385-89). La figura di Giulio Landi, zio di Agostino Landi protagonista della congiura contro Pier Luigi Farnese, va inquadrata nell'ambito delle tendenze eterodosse in ambito religioso e collocata nella cultura piacentina. Si veda, per una visione d'insieme e un'analisi della piacentina Accademia degli Ortolani, A. DEL FANTE, *L'accademia degli Ortolani (Rendiconto di una ricerca in corso)* e A. D'ALESSANDRO, *Prime ricerche su Lodovico Domenichi*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza. 1545-1622*, II, *Forme e istituzioni della produzione culturale*, a cura di A. QUONDAM, Roma 1978, pp. 149-70 e pp. 171-200.

<sup>25</sup> Nel corso della biografia continue sono le burle, le astuzie e i motti arguti di Esopo, i quali gli permettono di far uscire vincitore Xanto dalle diverse e difficili situazioni, in cui si caccia.

servo, & schiavo, & viene anche sovente battuto senza ragione [...] che s'io fossi pur saputo, & dotto che non è il mio padrone, ragionevole non è, che la virtù & la scienza mia stia soggetta, & soffocata da la ignoranza sua<sup>26</sup>.

L'orazione del letterato al folto uditorio determina la vittoria della parola e la supremazia di chi l'ha pronunciata sul proprio rivale socialmente più forte, ma culturalmente più debole. La creazione di un rapporto di privilegiata simpatia personale tra il letterato-artista, da un lato, e il proprio referente politico, dall'altro, determina la fortuna economico-sociale del primo e la sua tranquillizzante dipendenza dal secondo. Se è questo privilegiato legame a stabilire la – buona o cattiva – sorte del biografato, è ovvio che tra i diversi pretendenti si creino dapprima frizioni e scontri e, quando i rapporti si sono consolidati, soprattutto “invidie”<sup>27</sup>.

## 2. L'orazione Sopra l'invidia di Benedetto Varchi (1545)

Il concetto di invidia sembra, dunque, essere particolarmente legato agli scontri tipici di una società, quella cortigiana, nella quale la promozione economica e sociale risulta connessa al maggiore o minore apprezzamento da parte di un munifico signore. Non è un caso, dunque, che di questo “peccato” sia possibile ritrovare anche una preziosa testimonianza teorica che ne analizza caratteristiche e motivazioni. Ci riferiamo, nello specifico, al discorso pronunciato da Benedetto Varchi la seconda domenica di quaresima del 1545 sotto il consolato di Bartolomeo Panciaticchi, il quale fu pubblicato per la prima volta nel corso dell'Ottocento da Luigi Maria Rezzi e riproposto nell'*opera omnia* varchiana in due volumi del 1859<sup>28</sup>. Attraverso citazioni dal passato prossimo (Dante, Petrarca e Boccaccio) e dal passato remoto (Aristotele, Cicerone, Orazio e tanti altri), Varchi finisce per

<sup>26</sup> *La vita di Esopo tradotta, et adornata dal signor conte Giulio Landi*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545, c. 34v. Sono riflessioni che ritroviamo, ad esempio, nel dialogo tassiano *Il Malpiglio ovvero de la Corte*, fondamentale per comprendere il citato concetto di “invidia”. Può capitare anche in tal caso che il cortigiano abbia prudenza superiore al principe: «laonde, quando ella [la prudenza] sia nel cortigiano, come avviene alcuna volta, dee più tosto esser coperta con modestia che dimostrata con superba apparenza» (T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, intr. di E. RAIMONDI, Milano 1998, p. 610).

<sup>27</sup> Sulla condizione del letterato nella società cinque-seicentesca cfr. G. BENZONI, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano 1978, in part. pp. 144-199.

<sup>28</sup> Cfr. B. VARCHI, *Opere*, Trieste 1858-59, voll. 2 e, per la prima apparizione, IDEM, *Sopra l'invidia. Ragionamento, o lezione tratta da un ms. corsiniano ed ora per la prima volta pubblicata dal professore D.L.M. Rezzi*, Roma 1853. Ricaviamo le nostre notizie sulla data della lettura dall'introduzione al citato testo (in part. pp. IV-V). Strettamente legata alla figura del duca Cosimo è quella di Bartolomeo Panciaticchi. Con un suo epigramma si arricchisce, ad esempio, la biografia cosmiana di Baccio Baldini (Firenze, Sermartelli, 1578, p. 49) e lo stesso Baldini dedicò al Panciaticchi il suo *Discorso dell'essenza del Fato, e delle forze sue sopra le cose del mondo, e particolarmente sopra l'operazione de gl'uomini* (in Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1578). Sull'invidia è possibile, inoltre, consultare B. ARNIGIO, *Letture di Bartolomeo Arnigio letta pubblicamente sopra'l sonetto Liete, pensose, acompagnate, e sole. Ove si fa breve discorso intorno alla invidia, all'ira, & alla gelosia*, in Brescia, [Francesco e Pietro Maria Marchetti], 1565.

delineare le caratteristiche principali dell'invidia, facendo inoltre riferimenti – seppur sporadici – alla propria contemporaneità<sup>29</sup>.

Fin dalle sue fondamenta, la costruzione riflessiva di Varchi si fonda sulla trave assiomatica della supremazia – in senso negativo – dell'invidia sugli altri peccati. Tale sentimento non è visto, dunque, come un vizio tra i tanti, ma – in senso antonomastico – come il vizio per eccellenza, dal momento che esso piuttosto comprende tutti gli altri<sup>30</sup>. L'attenzione è puntata, innanzitutto, sull'etimologia del termine in questione, la quale è fatta risalire al latino *invidere*, ossia al “vedere troppo” («perché gl'invidiosi tengono sempre gli occhi e l'animo intenti e fisi verso quegli, cui portano invidia») <sup>31</sup> o al “non vedere” («non poter patire di veder quello, che non vorrebbero veder gl'invidiosi») <sup>32</sup>. Dopo aver distinto i diversi tipi di invidia, Varchi può, però, concentrare definitivamente la propria analisi soltanto su una sua specifica tipologia, che è considerata in modo completamente negativo e che è definita in maniera esplicita:

[...] diciamo, che l'invidia, della quale favelliamo, non è altro che o dolersi degli altrui beni, quando essi non ti nocchiano, o rallegrarsi degli altrui mali, quando essi non ti giovino<sup>33</sup>.

È su questo aspetto che il letterato torna più volte. L'invidia “pessima” si configura come un sentimento non giustificabile, dal momento che è strettamente legata al bene o al male altrui senza che questo bene o male determini un cambiamento nella vita dell'invidioso<sup>34</sup>.

Ciò che interessa, però, in merito al nostro discorso è soprattutto l'accento posto sul rapporto tra uomini eccellenti (in armi, lettere o arti) e il corrispettivo sistema di relazioni all'interno del circuito signorile, cortigiano o mecenatizio. Il primo riferimento in tal senso può essere legato a una specifica affermazione del Varchi. Nel corso dell'orazione si sottolinea, infatti, che l'invidia colpisce soprattutto «quegli che sono o eguali, o simili in qualunque cosa l'uno all'altro»<sup>35</sup> (per nobiltà, per dottrina, per fama, etc.) e, in particolar modo, coloro che esercitano

<sup>29</sup> Per un'analisi di tale discorso in rapporto all'opera dell'erasmiano Vives si veda il contributo di P. CHERCHI, *Due lezioni di Benedetto Varchi ispirate da J. L. Vives*, «Lettere Italiane», XL, 1988, pp. 387-399, mentre sull'importanza delle lezioni varchiane all'interno della veneta accademia degli Infiammati, anche in rapporto alla successiva attività fiorentina, cfr. A. ANDREONI, *Benedetto Varchi all'Accademia degli Infiammati. Frammenti inediti e appunti sui manoscritti*, «Studi Rinascimentali», 3, 2005, pp. 29-44. Per una ricostruzione dell'attività del letterato fiorentino all'interno della Firenze medica cfr. i recenti S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008 e IDEM, *La crisi della libertà fiorentina. Alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Pietro Vettori*, Roma 2006. Utile punto di riferimento risultano, inoltre, gli atti del convegno *Benedetto Varchi (1503-1565)*, a cura di V. BRAMANTI, Roma 2007.

<sup>30</sup> B. VARCHI, *Sopra l'invidia*, cit., II, p. 586: «l'invidia non è pure il più brutto vizio che si ritrovi e il più abbominevole, ma ancora il più universale [...] e il più dannoso».

<sup>31</sup> Ivi, II, p. 589.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, II, p. 590.

<sup>34</sup> Si veda anche p. 589 e 597.

<sup>35</sup> Ivi, II, p. 591.

una medesima arte con un chiaro riferimento ai poeti<sup>36</sup>. Preziosa risulta, poi, la citazione della categoria di artisti e letterati, la quale finisce per legare strettamente l'invidia a una ben specifica condizione sociale:

Quegli che sono eccellenti in alcuna cosa, come o gran musici, o gran letterati, e così i grandi o pittori o scultori sono molte volte invidiosi tanto, o più o meno, quanto sono, o più o meno, o ambiziosi, o avari<sup>37</sup>.

Siamo di fronte a un tema cruciale del testo. Siccome ciascuno ritiene se stesso in grado di pareggiare o avanzare gli altri, l'uomo eccellente sarà sempre oggetto di invidie altrui. Si parla di eccellenze in generale, ma anche di specifiche declinazioni sociali di tali eccellenze:

Se bene tutti quegli che sono stati eccellenti in qual si voglia cosa, sono in tutte l'età e per tutti i luoghi stati invidiati, [...] niente di meno questa, non so se sventura o ventura, è toccata, più che a nessuna altra cosa, alle lettere e all'armi<sup>38</sup>.

Non c'è, dunque, nessun uomo di lettere o d'armi che non abbia dovuto soffrire a causa dell'invidia. Varchi abbozza, su questo punto, anche la propria motivazione. L'invidia, infatti, è direttamente proporzionale al bene dell'invidiato. Dal momento che il bene maggiore di un eccellente condottiero o letterato è la gloria, risulta inevitabile che chi possiede tale bene, il quale non ha limiti di tempo e di spazio, corra il rischio di essere fortemente invidiato. Su questa scia possono essere inseriti, inoltre, i pochi riferimenti varchiani a personaggi a lui contemporanei. Il ragionamento dello scrittore finisce dapprima per creare un binomio di eccellenze nella letteratura e nell'arte («quinci avviene che né anco il Bembo, né Michelagnolo sono sicuri da questa rabbia»)<sup>39</sup>, il quale può dirsi realmente completo soltanto con l'esempio politico. Ci riferiamo a Cosimo I dei Medici, la cui somma eccellenza non dovrebbe suscitare invidia, ma bontà e prudenza:

Se bene la più difficil cosa che sia è 'l vincer l'invidia, non di meno, quando o le ricchezze, o la bontà, o gli onori, o le lettere, o altre arti liberali arrivano a un certo segno, come [...] il nostro clementissimo e liberalissimo Principe nella bontà e nella giustizia, il reverendissimo ed ottimo Bembo nella dottrina e nella cortesia, l'eccellentissimo, anzi divino, Michelagnolo nella scultura e pittura, e alcuni altri in altre cose, niuno, o pochissimi, l'invidiano<sup>40</sup>.

Cosimo I dei Medici, Pietro Bembo e Michelangelo Buonarroti rappresentano, dunque, i tre vertici estremi nei loro rispettivi campi di interesse, di fronte alla cui eccellenza non si dovrebbe provar invidia. Questa triade, infatti, permette

<sup>36</sup> «i poeti hanno invidia a' poeti, i poveri a' poveri, i bottegai a' bottegai [...]» (*ibidem*).

<sup>37</sup> *Ibidem*. Varchi evidenzia che gli invidiosi, per togliere onore agli invidiati, sono disposti a fare qualunque malvagità, dall'accusare ingiustamente al testimoniare il falso (ivi, II, p. 592).

<sup>38</sup> Ivi, II, p. 594.

<sup>39</sup> Ivi, II, p. 598.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

a Varchi una riflessione sulla tipologia degli “invidiosi sciocchi” e su quella degli “invidiosi cattivi”. Di fronte alle virtù dei personaggi nominati si dovrebbe, infatti, mutare l’invidia in emulazione, che ha in tal caso una valenza pienamente positiva, cercando in ogni modo di vincere la dottrina degli invidiati<sup>41</sup>. Gli “invidiosi sciocchi”, non comprendendo la grandezza dei personaggi invidiati, finiscono, attraverso le loro azioni negative, per divenire ridicoli. Questa categoria non riesce a mostrare una particolare astuzia e si lascia trasportare dalle passioni e dalla rabbia, parlando male degli invidiati a sproposito e in maniera tanto esagerata da non essere quindi creduta. L’esempio è, ancora una volta, legato a Michelangelo e Bembo:

E io ho udito dire coll’orecchie mie, che le divine opere, per istare ne’ medesimi esempi (e quali si potrebbero trovare o migliori, o più chiari?) del divino Michelangelo non vagliono nulla, e che in tutti i divinissimi componimenti del reverendissimo Bembo non è cosa che stia bene. Ora chi non vede, che lasciarsi uscire di bocca così... non so come chiamarle, è più tosto sciocchezza che malignità?<sup>42</sup>

Per quanto riguarda, invece, la categoria degli “invidiosi cattivi”, il discorso è completamente diverso. Essi si mostrano amici della persona invidiata e, anche con gli altri, non esitano ad amare e onorare quella persona, aspettando in realtà soltanto il momento giusto per nuocerla in faccende di rilevante importanza.

L’analisi della tipologia degli “invidiosi cattivi” svela chiaramente la strategia scrittoria dell’oratore. A questo punto, infatti, l’esempio che Varchi intende fornire ai propri ascoltatori non è più riferito a personaggi famosi, ma è interno alla stessa cerchia letteraria della corte fiorentina («come fece [...] quel nostro accademico, il quale, per non perdere quella occasione che gli pareva aver grandissima, corse [...] in fino da Pisa [...] per dir male [...]»)<sup>43</sup>. Il germe della peggiore invidia si annida, dunque, anche all’interno della comunità accademica fiorentina. La lunga requisitoria del Varchi svela il valore – ci sia consentito il termine – fortemente “militante” del suo scritto e rende maggiormente comprensibile l’elogio finale del duca Cosimo, il quale «con ottimo giudizio [...] difende e premia tutti i virtuosi»<sup>44</sup>. La figura di Cosimo finisce per rappresentare, nell’agonistica dimensione cortigiana, la garanzia per una remunerazione giustamente proporzionata alle virtù dell’individuo che la riceve<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> «Oh quanto sarebbe il meglio e maggior utile di ciascuno rivolger l’invidia in emulazione, e ingegnarsi con tutte le forze non solo di contrafare, imitando, ma di vincere così la bontà, come la dottrina, o altre eccellenze degl’invidiati!» (ivi, II, p. 599).

<sup>42</sup> Ivi, II, p. 600.

<sup>43</sup> *Ibidem*. Già a inizio del proprio discorso Varchi previene le accuse di “autobiografismo” che potrebbero essere imputate alle sue riflessioni: «E benché io non dubiti, che molti abbiano a essere coloro, i quali crederranno che io abbia ciò fatto, parte per coprire me, parte per iscoprire loro, e vendicarmi almeno in questa maniera di quelle ingiurie, che io ho tante volte e da tanti in tanti modi, né vo’ dire quanto ingiustamente, ricevute; non di meno non voglio ritrarmi per questo dal non dire liberamente tutto quello che saperrò della invidia» (ivi, II, p. 587).

<sup>44</sup> Ivi, II, p. 601.

<sup>45</sup> Ancora una volta la corte e il palazzo si configurano come luoghi di diffusione dell’invidia. Lo dichiara successivamente lo stesso Varchi: «Abita questo efferato animale [l’invidia], che non ride



Un ultimo aspetto da prendere in considerazione ruota attorno a una banale quanto legittima domanda. Quale comportamento deve adottare l'uomo eccellente di fronte ai colpi degli invidiosi? La risposta di Varchi risulta abbastanza chiara e si concretizza in una sorte di esaltazione della virtù. All'invidia, infatti, i principi (e siamo nella sfera politica) possono rispondere con la virtù della giustizia e della liberalità, dal momento che «le virtù de' principi, e massimamente la giustizia e la liberalità, dovrebbero essere da chi non può, o non vuole imitarle più tosto adorate che invidiate»<sup>46</sup>. In generale, però, qualunque ambito colpito dall'invidia deve contrastare tale sentimento altrui attraverso la sopportazione. Bisogna, insomma, tollerare gli uomini invidiosi e resistere alle loro insidie, in modo da far emergere con forza la propria virtù:

Gli uomini, o buoni o prudenti, non solo debbono tollerare gl'invidiosi pazientemente, ma resistere ancora con franco animo a quelle calunnie e ingiurie che da loro nascono, non meno grandi che spesse<sup>47</sup>.

Seppur attaccate, la bontà e la prudenza riescono alla fine comunque ad avere il sopravvento sulla cattiveria di maligni antagonisti. Varchi fornisce una serie di ragioni per argomentare il rimedio additato. In senso cristiano, inoltre, noi sappiamo che Dio considera, oltre ai nostri gesti, soprattutto i nostri pensieri. La carità, dunque, si configura come il vero e proprio contrario, sul piano contenutistico, dell'invidia, poiché – dichiara Varchi – «se l'aver compassione agli afflitti è cosa umana, il portare invidia a chiunque sia e rallegrarsi degli altrui mali viene ad essere per la regola de' contrarii inumano e ferigno»<sup>48</sup>.

### 3. *L'invidia tra condottieri*

Dalle riflessioni di Varchi emerge, dunque, con chiarezza che a essere oggetto di invidia non sono soltanto letterati e artisti, ma anche uomini d'arme e di stato. Anzi sono proprio queste tre categorie e le loro massime antropomorfizzazioni (Bembo, Michelangelo e Cosimo I) a risultare le più colpite dal sentimento. Mutate le specifiche attribuzione (politico per letterario), il campo appare segnato dalle medesime tensioni tra personaggi che si muovono su scale sociali differenti. In tal caso restano, infatti, identiche le leggi che regolano i rapporti di forza, soprattutto nel momento in cui ci soffermiamo, più che sulla contrapposizione tra fronti politici opposti, sullo scontro interno a uno stesso schieramento (penso a quello imperiale, francese o papale).

Possiamo, quindi, a questo punto prendere in esame alcune vite di duchi, principi e condottieri, che potrebbero simbolicamente rappresentare l'*incipit* e l'*explicit* cronologico di quella che è la ricca (per quantità e qualità di testi) stagione

mai, se non quando si dovrebbe piagnere, ne' palagi massimamente e per le corti de' maggiori principi e più illustri signori» (ivi, II, p. 604).

<sup>46</sup> Ivi, II, p. 595.

<sup>47</sup> Ivi, II, p. 602.

<sup>48</sup> Ivi, II, p. 587.

biografica del secondo Cinquecento<sup>49</sup>. Nelle vite elaborate da Paolo Giovio<sup>50</sup> è facile, ad esempio, notare come accanto alla presenza di figure esemplari sia fortemente marcata anche la presenza dei rispettivi odi e antagonismi che quelle stesse figure finiscono per generare. Nella dedica a Giovanbattista Castaldo, maestro di campo di Carlo V, premessa alla vita del Marchese di Pescara (pubblicata la prima volta in latino nel 1549 e volgarizzata dal Domenichi in un'edizione sempre fiorentina del 1551 per i torchi del Torrentino)<sup>51</sup>, si dichiara innanzitutto che l'opera ha bisogno «d'un chiarissimo difensore contra gl'invidiosi»<sup>52</sup>. Il dedicatorio è un testimone delle imprese belliche del protagonista dell'opera e può, quindi, replicare a tutti i tentativi degli «invidiosi» di sminuire le azioni del Marchese. L'intero profilo di Ferrante Davalos è poi delineato attraverso una contrapposizione tra il protagonista della biografia e l'antagonista Prospero Colonna, causata dall'imprevista e schiacciante vittoria del Marchese di Pescara contro i francesi guidati da Teodoro Trivulzi. Al ritorno nella città di Milano, che segue questa vittoria, il condottiero può incontrare l'ancora amico Prospero Colonna, il legato papale Giulio dei Medici e il Marchese di Mantova:

[...] avendo salutato gli altri, baciando la mano al cardinale de' Medici e piacevolmente ridendo, gli disse [il Marchese di Pescara]: – Or non mi ringrazierete voi un dì, monsignore, per quelle cose ch'io ho fatto oggi? –. Punse quella parola tanto profondamente l'animo di Prospero, quasi ch'egli solo s'usurpasse tutta la lode della vittoria, ch'a fatica sostenendo la colera, disteso il collo e con volto molto villano, gli domandò che cosa era ciò ch'egli aveva fatto sì solo<sup>53</sup>.

Sdegnato, il Davalos è pronto a mettere mano alla spada e a rispondere ironicamente che egli in realtà non ha fatto nulla. A calmare gli animi deve addi-

<sup>49</sup> Su questa stagione cfr. V. CAPUTO, *La «bella maniera di scrivere vita». Biografie di uomini d'arme e di stato nel secondo Cinquecento*, Napoli 2009. Si veda, in tal senso, V. BRAMANTI, *Introduzione*, in J. NARDI, *Vita di Antonio Giacomini*, a cura di V. BRAMANTI, Bergamo 1990, pp. 11-34 e IDEM, *Introduzione*, in T. MALASPINA, *Dello scrivere le vite*, a cura di V. BRAMANTI, Bergamo 1991, pp. 11-30; A. MONTEVECCHI, *Biografia e storia nel Rinascimento italiano*, Bologna 2004; E. COCHRANE, *Historians and historiography in the italian Renaissance*, Chicago-London 1981.

<sup>50</sup> Per un'analisi complessiva dell'opera storiografica del Giovio, oltre al profilo tracciato da T. C. PRINCE ZIMMERMANN (in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 56, 2001, pp. 430-40), si veda IDEM, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton 1995. Segnaliamo, inoltre, l'analisi della narrazione dell'assedio fiorentino di E. SCARANO (*Narrazione senza discorso di P. Giovio*, in E. SCARANO - C. CABANI - I. GRASSINI, *Sette assedi di Firenze*, Pisa 1982, pp. 96-124) e L. MICHELACCI, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologna 2004. Per una visione d'insieme della figura e dell'attività del Comasco restano comunque indispensabili gli atti del convegno *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria. Atti del Convegno (Como, 3-5 giugno 1983)*, Como 1985 (si veda, in particolare, il saggio di M. CAUDATELLA, *Lingua, encomio, «narratio» nelle «Vite» gioviane*, pp. 197-233). Utile, infine, la nota bio-bibliografica in P. GIOVIO, *Elogi degli uomini*, a cura di F. MINONZIO, trad. di A. GUASPARRI e F. MINONZIO, pref. di M. MARI, Torino 2006, pp. XCIX-CVI e CVII-CXX.

<sup>51</sup> Sulla genesi di questa biografia rinviamo a C. PANIGADA, *Nota*, in P. GIOVIO, *Le vite del Gran Capitano e del Marchese di Pescara volgarizzate da Ludovico Domenichi*, Bari 1935, pp. 495-504.

<sup>52</sup> Ivi, p. 198. Traiamo le nostre citazioni dal volgarizzamento del Domenichi.

<sup>53</sup> Ivi, p. 268.

rittura intervenire Giulio dei Medici che, pur mettendo momentaneamente d'accordo i due, non potrà comunque evitare la profonda e insanabile frattura dovuta appunto all'invidia reciproca:

Da quel giorno in poi non fu mai più tra loro, benché congiunti in ufficio militare, amicizia con fede sì sincera che l'uno *con chiari stimoli d'invidia* non biasimasse la gloria e la dignità dell'altro<sup>54</sup>.

L'antagonismo Prospero Colonna-Ferdinando d'Avalos finisce, quindi, per imprimere alla storia della vita di quest'ultimo una strutturante trama narrativa. Quando il Marchese di Pescara, convinto di dover ottenere qualche premio per la propria fama e il proprio onore, riceve la notizia che il Colonna è stato nominato capitano generale dell'imperatore, «questa cosa grandemente offese e infiammò con una certa giusta colera l'animo di lui»<sup>55</sup>. Il Marchese, infatti, sa di essere non solo pari al proprio antagonista, ma addirittura sa di avanzarlo di gran lunga per vigore d'animo. Egli pensa quindi che «la fama delle cose da lui fatte fosse malignamente scemata e abbassata appresso l'imperatore» a causa di «parole e lettere de' maldicenti»<sup>56</sup>. L'intricata situazione della Penisola italiana ha bisogno per una sua risoluzione non solo della forza militare, ma anche e soprattutto di «supremi artifici di civile e militar prudenza, e [...] singolar grandezza d'animo»<sup>57</sup>, qualità sconosciute forse a un Imperatore ancora troppo giovane. Il capitano decide a questo punto di partire e fare visita a Carlo V<sup>58</sup>. L'imperatore lo riceve con molto onore e, addirittura, «quel che dianzi a pochissimi avea concesso, se lo fece sedere appresso»<sup>59</sup>, cominciando a «ragionare di gravissime cose»<sup>60</sup>. L'Imperatore esorta il Marchese a “sopportare” (e siamo in linea con le indicazioni di Varchi) il successo del parente più anziano, dal momento che esso è dovuto in particolar modo all'età, alla sua buona reputazione e, quindi, ai vecchi meriti e non alle sue imprese recenti:

<sup>54</sup> Ivi, pp. 268-69 (nostro il corsivo).

<sup>55</sup> Ivi, p. 315.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Ivi, p. 316.

<sup>58</sup> La decisione arriva dopo aver ordinato ai propri soldati che «in assenza sua, sì come aveva comandato l'imperatore, ubidissero a Prospero, e che per l'ingiuria privata non mancassero allo stato publico» (*ibidem*).

<sup>59</sup> *Ibidem*. È un privilegio che tocca anche al Ferrante Gonzaga di Giuliano Gosellini: «ban-chettò, et volle [Filippo II] che sedesse a mensa con lui Don Ferrando» (G. GOSELINI, *Vita del prencipe don Ferrando Gonzaga in tre libri divisa*, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1574 [ma 1575], p. 429).

<sup>60</sup> *Ibidem*. Ciò accade, inoltre, quando Ferdinando d'Avalos visita Francesco I in prigione in seguito alla battaglia di Pavia e il re gli parla attraverso una lunga orazione («il re Francesco così umanamente e volentieri abbracciollo ch'egli tenne alquanto l'animo e gli occhi fissi nella maraviglia di quello uomo, ed entrato poi in ragionamenti più gravi, con gravità di gesto e di volto non mesta ma molto piacevole, diruppe in queste parole [...]», P. GIOVIO, *Le vite del Gran Capitano e del Marchese di Pescara*, cit., p. 436). Ci troviamo di fronte a un aspetto tipico della scrittura biografica, per il quale si veda V. CAPUTO, *La bella maniera di scrivere vita*, cit., pp. 77-78.

Rispose allora il Pescara ch'egli non aveva punto invidia all'onore di Prospero, sì come egli sempre avea avuto invidia alla sua crescente virtù; [...] per questo con giusta ragione domandava licenza dell'onore e del capitanato di tutta la fanteria [...] infin che Prospero fosse capitano generale; e nondimeno egli era apparecchiato [...] servire come soldato privato, acciocché si vedesse come egli avea più tosto voluto cedere all'ambizione altrui che mancar [...] all'ufficio militare<sup>61</sup>.

Se analizziamo infine la vita gioviana di Consalvo Ferrante<sup>62</sup>, possiamo notare come, pur mancando un antagonista, la consacrazione militare-politica, dovuta ancora alla “prudenza”, “temperanza” e “clemenza”, determini automaticamente l'invidia altrui e, nel contempo, i sospetti addirittura del re Ferdinando il Cattolico:

Ma acciocché egli non avesse la intera felicità di tutte le cose, non poté fuggire l'inevitabil male della maligna invidia ancor che con incredibile grandezza e costanza d'animo lo vincessero. Perciocché [...] ritornando molti in Ispagna [...] presero a lacerare la sua fama, e appresso il re caricarlo di grandissimo biasimo<sup>63</sup>.

Pur ostentando gratitudine, Ferdinando infatti comincia a essere ostile verso il comandante, poiché quest'ultimo, prodigo, era ben voluto da tutti e donava «cosa secondo il desiderio suo a coloro ancora che il re non conosceva»<sup>64</sup>. La situazione si aggrava poi alla morte della regina Isabella di Castiglia, protettrice di Consalvo. Deceduta la moglie, infatti, il sovrano può dare peso alle calunnie, le quali si soffermano sulla eccessiva “cortesia” del capitano nel dividere il territorio peninsulare conquistato. Le accuse colpiscono, dunque, l'eroe spagnolo, «il quale con molto splendore di gloria offendeva *gli occhi degl'invidiosi*»<sup>65</sup>, e si spingono fino alla dichiarazione di una sua presunta superbia dovuta alla vittoria e alla ricchezza, concretizzatasi poi con il dono di terre ad amici e parenti<sup>66</sup>.

Se passiamo, invece, alla biografia latina di Emanuele Filiberto di Savoia scritta da Giovanni Tonsi o Tosi (Mediolani, ex typographia Pacifici Pontij impressoris archiepisc., 1594), possiamo notare come la specificità storica del singolo personaggio biografato si mescoli necessariamente a un formulario standardizzato di virtù politico-guerresche, nel quale ovviamente è possibile segnalare anche ogni (a dire il vero poco frequente) peculiare eccezione. Ci riferiamo in maniera specifica alla topica propensione dei diversi duchi, marchesi e capitani verso la “cle-

<sup>61</sup> Ivi, p. 317.

<sup>62</sup> Sul gran capitano Consalvo di Cordova si veda I. NUOVO, *Il mito del gran capitano. Consalvo di Cordova tra storia e parodia*, Bari 2003 e J.E. RUIZ DOMENEC, *Il gran capitano. Ritratto di un'epoca*, Torino 2008.

<sup>63</sup> P. GIOVIO, *Le vite del Gran Capitano e del Marchese di Pescara*, cit., p. 150.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Ivi, p. 159 (nostro il corsivo).

<sup>66</sup> *Ibidem*. Tra i calunniatori c'è, non si sa quanto consapevolmente, anche Prospero Colonna: «perciocché egli [il Colonna], ingenuamente se non malignamente, col vero confessava che Consalvo gli avanzava tutti d'autorità di prudenza di splendor di vita, d'affezioni di soldati, e d'amor di popolo: di maniera che a lui [...] altro più non pareva che mancasse eccetto che il titolo [di re]» (ivi, p. 160).

menza”, la “prudenza”, la “previdenza”, la “modestia”, la “diligenza”, la “religiosità”, la “costanza”, la “giustizia”, la “magnificenza” e la “moderazione” (qualità evidenziate dallo stesso Varchi come “terapeutiche” nei confronti dell’invidia)<sup>67</sup>. Sono queste qualità che strutturano l’intera produzione biografica del secondo Cinquecento e che ritroviamo non a caso proprio nel Duca di Savoia. Dinanzi alla sua presa del potere, per esempio, il popolo torinese esulta, poiché è convinto che, attraverso le virtù del capitano imperiale, sarà possibile mantenere uniti i diversi territori che egli ha ereditato. Questa esultanza accresce proprio grazie alla consapevolezza della *clementia* di Emanuele («augebat eorum lætitiā admirabilis quædam lenitas Principis, atque clementia»)⁶⁸. Nei confronti dello schieramento, composto da personaggi amici, neutri e nemici al Savoia, il Duca decide, infatti, di mostrare la propria benevola gratitudine ai primi, ma nel contempo lega gli ultimi a sé attraverso l’indulgenza:

[...] omnes maluit tamen lenitate sibi adiungere, quam animadversionis severitate quemquam perdere. Itaque qui domi remanserant, non pecunia multavit: non verbis castigavit: nemini ignaviam, sive mollitiem animi obiecit: neminem a conspectu exclusit: omnes admisit, benigne accepit [...] omnibus clementer ignovit<sup>69</sup>.

Alla *clementia* si affianca poi la *prudentia*, dal momento che Emanuele Filiberto è pronto a *ordinare res publicas*, creando nuove magistrature per meglio amministrare la giustizia e per ricomporre le varie controversie (e si cita la nascita della nuova figura professionale del “gran Cancelliere” e la costituzione di un “ordine senatorio”)<sup>70</sup>. Il Duca mostra, inoltre, una grande *diligentia* nell’affrontare le situazioni avverse. Ancora una volta l’insidia maggiore è data proprio dalle invidie di emuli e avversari. Di fronte a esse l’uomo di stato mostra la propria capacità di esaminare con acume le decisioni dei nemici, tanto che «novos etiam honores & titulos ei delaturus, nisi moderationem animi atque modestiam eius iampridem notam habuisset»<sup>71</sup>. Oltre alla prudenza, che gli permette di prendere decisioni sempre esatte («is habebat de ipsius fide, & prudentia, nunquam opinionem fefellit»)⁷², a essere evocate nel corso della biografia sono, inoltre, la *pudicitia* e la *religionis cura* e più volte il Tosi sottolinea che potrebbe soffermarsi sulle innumerevoli qualità del capitano (appunto religiosità, giustizia, liberalità, prudenza,

<sup>67</sup> Per queste caselle qualitative in merito alla scrittura di uno dei modelli della biografia cinquecentesca, Francesco Petrarca, cfr. G. CIPRIANI, *Petrarca e i ritratti degli uomini illustri*, «Quaderni petrarcheschi», *Il Petrarca latino e le origini dell’umanesimo. Atti del Convegno internazionale (Firenze 19-22 maggio 1991)*, IX-X, 1992-1993, pp. 497-510. Si veda inoltre, in tal senso, F. FERRARA, *Appunti per una teoria del personaggio*, «Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli», Sez. Ger., XIII, 1970, pp. 174-81 e M. AURIGEMMA, *La concezione storica del Petrarca nel primo nucleo del De viris illustribus*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I, *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze 1983, pp. 365-88.

<sup>68</sup> Citiamo dall’edizione del 1602 (Ex typographiaq. Pacifici Pontij, & Io. Baptista Piccalei sociorum, Impressorum Curiae Archiepiscopalis, p. 166).

<sup>69</sup> Ivi, p. 167.

<sup>70</sup> Per altri episodi di clemenza si vedano le pp. 180-181.

<sup>71</sup> Ivi, p. 204.

<sup>72</sup> Ivi, p. 241.

magnanimità), ma che sarebbe inutile trattarle singolarmente. A termine dell'opera si sono, quindi, già addensati attorno al suo protagonista tutti gli ingredienti virtuosi, che ne determinano la grandezza. La loro mescolanza, però, dà come risultato non solo una nobile immagine del Savoia, ma in generale una nobile figura di perfetto uomo di stato cinquecentesco. Non è un caso, dunque, che, in conclusione, l'autore possa evocare astrattamente tutte queste virtù, collegandole proprio ai difficili tempi in cui esse dovettero manifestarsi:

Quanta fuerit in eo altitudo, magnitudoque animi, quanta gravitas, & fortitudo; quivis facile perspiciet, qui durissima eius tempora, & diuturnas calamitates, & casus adversos, eosque plures in memoriam rediget: ac simul reputabit, numquam animo fractum, neque de gradu deiectum, neque ullo metu perculsum, summam semper ore, sermone, re, constantiam retinuisse<sup>73</sup>.

*Altitudo, magnitudo e fortitudo* finiscono, dunque, per rappresentare le uniche linee qualitative da marcare in un complesso e indistinto sfondo di "invidie" e "antagonismi", di cui la "congiura" sembra spesso essere una variante sinonimica<sup>74</sup>. Con le biografie di Paolo Giovio e Giovanni Tosi ci troviamo di fronte a due delle ipotetiche declinazioni del termine "invidia" nel corso del Cinquecento, il quale termine – lo abbiamo evidenziato – risulta al centro di molteplici immagini e di molteplici testi durante il XVI secolo. In tal senso l'orazione di Benedetto Varchi diviene davvero fondamentale per comprendere come l'esigenza di riconoscimento e promozione sociale possa tradursi, nella dinamica società cortigiana, in legami interpersonali tra emuli tutt'altro che solidali.

*Nota presentata dal socio corrispondente PASQUALE SABBATINO  
nella tornata del 9 giugno 2010*

<sup>73</sup> Ivi, p. 278.

<sup>74</sup> Sul tema della "congiura" si veda V. CAPUTO, *Un transfert cinquecentesco: Scipione l'Africano*, «Quaderni d'Italianistica», XXVIII, 2007, 2, pp. 89-102.

MARIO PAGANO

## OSSERVAZIONI SULL'INSULA EPISCOPALIS E SULLE CATAcombe DI S. GENNARO DI NAPOLI

A partire dagli anni '70 del Novecento, quando, durante i lavori della Cattedrale di Napoli, emersero e furono preliminarmente pubblicate da R. Di Stefano nuove, importanti preesistenze archeologiche (purtroppo sterrate senza alcun metodo stratigrafico), e nelle Catacombe di S. Gennaro gli scavi e gli accurati studi di P. Umberto Fasola prima, e di Nicola Ciavolino, suo allievo prediletto, purtroppo prematuramente scomparso, poi, rivoluzionarono e integrarono le conoscenze fino ad allora acquisite, numerosi sono stati, riguardo l'*insula episcopalis* di Napoli, gli studi che, nell'intento di mettere ordine e di interpretare, hanno, a mio parere, talvolta contribuito ad aumentare la confusione.

I nuovi rilievi dei resti antichi ritrovati e la loro accurata analisi, coordinati da Carlo Ebanista, e il riesame delle fonti medioevali, condotto dalla Lucherini, costituiscono ora una solida base di discussione<sup>1</sup>, in mancanza di nuovi scavi, certo auspicabili. Invece, per quanto riguarda le Catacombe di S. Gennaro, le conclusioni raggiunte non sono più state messe in discussione, principalmente per l'autorità e la solidità delle argomentazioni del Fasola.

Essendomi occupato ininterrottamente in questi anni di questi argomenti, anche per i rapporti personali di amicizia, di collaborazione e di studio che mi legavano ai mai abbastanza compianti Raffaele Calvino e Nicola Ciavolino, ed avendo finora ben poco pubblicato delle mie osservazioni<sup>2</sup>, mi pare giunto il mo-

<sup>1</sup> Sull'*insula episcopalis* di Napoli v. da ultimi R. FARIOLI, *Gli scavi nell'insula episcopalis di Napoli paleocristiana: tentativo di lettura*, in *Atti IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Città del Vaticano 1975, pubbl. 1978, pp. 275 sgg.; EAD., *Catacombe e basiliche*, in E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale: de la fin de l'empire romaine à la conquête de Charles d'Anjou*. Aggiornamento a cura di A. PRANDI, IV, Roma 1978, pp. 153 sgg.; C. EBANISTA, *L'atrio dell'insula episcopalis di Napoli: problemi di architettura e topografia paleocristiana e altomedievale*, in M. ROTILI, a cura di, *Tardo antico e Alto Medioevo. Filologia, storia, archeologia, arte*, Napoli 2009, pp. 307 sgg.; C. EBANISTA-A. CUCCARO, *I mosaici pavimentali paleocristiani del "Grande Edificio" nell'insula episcopalis di Napoli*, in C. ANGELELLI-C. SALVETTI, a cura di, *Atti XV Colloquio AISCOM*, Aquileia, 4-7 febbraio 2009, pubbl. Tivoli 2010, pp. 511 sgg., ivi bibl. precedente; V. LUCHERINI, *La Cattedrale di Napoli. Storia, architettura, storiografia di un monumento medioevale*, Rome 2009, con bibl. precedente. Sui cedimenti della nuova fabbrica angioina nel corso del Trecento v. ora M. GAGLIONE, *Crolli e ricostruzioni della Cattedrale di Napoli nel Trecento*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXXVI, 2008, pp. 55 sgg. Desidero dedicare queste mie osservazioni alla cara memoria di Raffaele Calvino e Nicola Ciavolino, nostri consoci.

<sup>2</sup> Mia è la sintesi pubblicata in AA.VV., *La Campania paese per paese*, vol. V dedicato a Napoli,

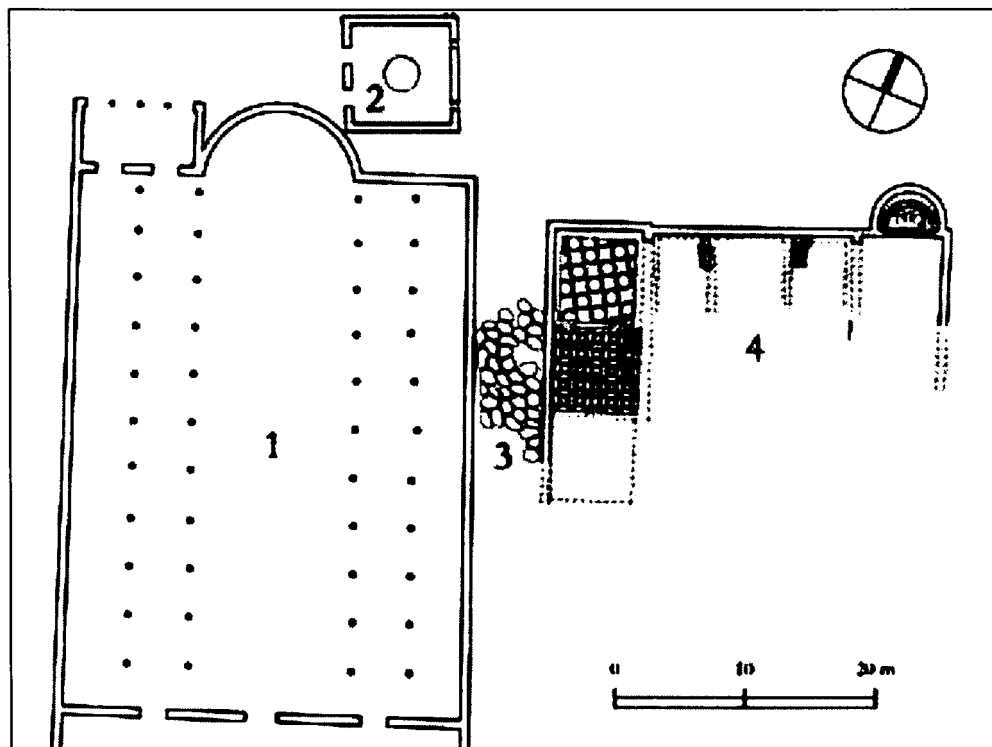


Fig. 1. Il settore meridionale dell'episcopio napoletano fra V e VI secolo. (da C. EBANISTA-R. C. LA FATA): 1) Basilica costantiniana; 2) Battistero di S. Giovanni; 3) Strada basolata; 4) Grande edificio con cubicoli e triclinio, parte della residenza vescovile, il cui ingresso principale era dall'atrio posto di fronte al battistero.

mento di rendere note queste mie ricerche, non solo per le novità che contengono, ma anche per manifestare i miei dubbi su alcune conclusioni allora e di recente avanzate, e ormai date per acquisite.

Gli accurati rilievi delle strutture e dei mosaici emersi nell'area sottostante e restrostante la sacrestia della Cattedrale di Napoli hanno ora permesso di individuare (fig. 1) che si tratta in realtà di un unico, grande, ambiente, costituito da una serie di stanzette quadrate ad Ovest e probabilmente anche lungo il muro Nord, aperte verisimilmente verso un peristilio, e da un ambiente ad esedra mosaicata aperto verso Sud all'angolo opposto, con l'iscrizione votiva di un *Vincentius* sul

Firenze 1999, pp. 26 sgg.; M. PAGANO, *Giulio Beloch e l'urbanistica di Napoli antica*, in *Vir bonus docendi peritus*, Omaggio dell'Università dell'Aquila al prof. G. Garuti, San Severo 1996, pp. 319 sgg.; Id., *Le minuscole e misteriose monete del "Regiole"*. Emissioni ossidionali e di emergenza del IX secolo, in *Cronaca Numismatica*, ottobre 2010, pp. 42 sgg.; Id., *Nota su una supposta frazione di follaro di Atenolfo di Capua attribuibile al vescovo-duca di Napoli Atanasio II e il cavallo di bronzo di Napoli*, in questo stesso volume.



mosaico figurato. A mio parere quest'ultimo deve indubbiamente identificarsi con un triclinio a sigma, come la presenza della fascia mosaicata per il collocamento dei letti triclinari ben attesta<sup>3</sup>, tipologia frequentissima nelle ricche case e ville tardo-antiche. L'accoppiamento fra più cubicoli e triclinio è tipico della ricca casa romana, fino almeno all'VIII secolo, come testimonia il *codex traditionum ecclesiae Ravennatis*. La notevole estensione e la qualità delle decorazioni sono una chiara testimonianza della destinazione aulica di questo grande edificio, che presenta diverse fasi edilizie. La prima, collocabile fra fine IV e V secolo, è documentata da resti di pavimento e rivestimento marmorei. La seconda fase è rappresentata dai pavimenti musivi, databili per C. Ebanista entro il terzo quarto del V secolo, mentre pavimenti marmorei si estendevano nell'area centrale. Non è a mio parere da escludere l'ipotesi che questo esteso rifacimento sia conseguenza dei danni causati dai rovinosi terremoti che accompagnarono l'eruzione vesuviana del 472 d.C., e che debba collocarsi in concomitanza con il rinnovamento dell'episcopio ad opera del vescovo Stefano I, con il quale era collegato, e che comprese anche la costruzione e la decorazione a mosaico dell'atrio studiato per primo dal Tarallo, posto più a Nord, il che ne alzerebbe solo leggermente la cronologia supposta, in base alla recente accurata analisi di C. Ebanista, su basi stilistiche.

Successivamente furono eseguite modeste ristrutturazioni: sedili in muratura impiantati sui mosaici sia in uno degli ambienti occidentali che nell'abside dimostrano che i due vani vennero allora impiegati come luoghi di riunione o di apprendimento delle sacre scritture, il che può essere considerato un indizio della contiguità dell'edificio con la Stefania.

I caratteri originari dell'edificio, con cubicoli e triclinio a sigma, ci riportano alle ricche residenze palaziali tardo-antiche<sup>4</sup>. È indubbio, dunque, che si tratta di una porzione del palazzo vescovile. E poiché sappiamo che questo era *copulatum* con la cattedrale in onore del Salvatore edificata dal vescovo Stefano I fra il 498 e il 513, viene a cadere uno dei presupposti della recente, rivoluzionaria ipotesi della Lucherini che quest'ultima sia da identificare con S. Restituta<sup>5</sup> (in questo riprende una vecchia e superata ipotesi settecentesca), considerando la tradizione delle due Cattedrali napoletane solo un elaborato storiografico, a partire dagli studi del Falcone: infatti, l'edificio è separato da S. Restituta da una strada, il cui basolato

<sup>3</sup> G. VOLPE, *Stibadium e convivium in una villa tardoantica (Faragola-Ascoli Satriano)*, in M. SILVESTRINI-T. SPAGNUOLO VIGORITA-G. VOLPE, *Studi in onore di Francesco Grelle*, Bari 2006, pp. 319 sgg. Sull'accoppiamento di *cubicula* e sale triclinari: A. ZACCARIA RUGGIU, *Abbinamento triclinium-cubiculum: un'ipotesi interpretativa*, in M. VERZAR-BASS, *Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana*, Trieste 2001, pp. 59 sgg.; A. ANGUSSOLA, *Persone e oggetti nel cubiculum: la costruzione letteraria della privacy nella casa romana*, in F. DE ANGELIS, a cura di, *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, pp. 151 sgg.; M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le case descritte dal codex traditionum ecclesiae Ravennatis*, in *Rendiconti Accademia Lincei*, sc. morali, ser. VIII, vol. XXXVII, fasc. 5-6, pp. 159 sgg.

<sup>4</sup> Sulle residenze vescovili tardo-antiche v. ora I. BALDINI LIPPOLIS, *La domus tardoantica. Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del mediterraneo*, Bologna 2001, pp. 95 sgg.; EAD., *L'architettura residenziale nelle città tardoantiche*, Roma 2005, pp. 104 sgg.

<sup>5</sup> LUCHERINI, *op. cit.* a nt. 1, in cui confluiscono i precedenti articoli della stessa Autrice, ivi ampia bibl.

è stato rimesso in luce. Questa ipotesi, che ha trovato consenso<sup>6</sup>, è in realtà, a mio parere, del tutto inaccettabile e fortemente fuorviante, per numerosi altri motivi che ora esamineremo nel dettaglio.

Innanzitutto, è impensabile che Napoli non abbia avuto una chiesa cattedrale prima della costruzione della Stefania, dedicata al S. Salvatore, che addirittura la Lucherini tende a posporre al tempo della ricostruzione dell'abside della stessa dopo un incendio, opera del vescovo Stefano II<sup>7</sup>. La datazione del battistero di S. Giovanni con i suoi mosaici è lì a rilevare tutta l'artificialità della ipotesi della Lucherini. Né si può ritenere che la Stefania sia una ricostruzione della basilica costantiniana di Napoli, perché tale circostanza non sarebbe sfuggita ai redattori dei *Gesta*, né sarebbe stata necessaria la realizzazione di ben due nuovi battisteri (di cui quello, minore, del vescovo Vincenzo, sito all'interno dell'episcopio) in posizione più vicina alla nuova chiesa. Che poi la basilica costantiniana sia proprio S. Restituta, lo dimostrano anche i rapporti dimensionali con la contemporanea basilica costantiniana dei SS. Apostoli di Capua<sup>8</sup>. E ancora: sappiamo dai *Gesta* che la Stefania era *copulata cum episcopio*, mentre invece S. Restituta è separata da quest'ultimo, come abbiamo visto, da una strada basolata, nella quale fu rinvenuta, riutilizzata nel lastricato, una interessantissima iscrizione tardo-antica proveniente da Nola, dedicata al *curator rei publicae Fl. Lucretius Publicianus*<sup>9</sup>.

Se si osserva l'attuale Cattedrale, si vede che nei pilastri angioini sono riutilizzate un gran numero di colonne di due diversi moduli: si può ricavare, dunque, che la Stefania era dotata di un matroneo.

In realtà, l'unica prova che la Lucherini porta a sostegno della sua asserzione, nulla rilevando, ovviamente, la presenza del sepolcro del vescovo Giovanni IV agli inizi del Trecento in S. Restituta, presso l'ingresso del battistero di S. Giovanni, è quanto riferisce la Cronaca di S. Maria del Principio (e la Cronaca di Partenope che ne costituisce un volgarizzamento), testo infarcito di errori e leggende e alquanto inattendibile<sup>10</sup>, e già per questo da utilizzare, anche per la sua tendenziosità, con

<sup>6</sup> L'ipotesi della Lucherini è condivisa, ad esempio, da EBANISTA, *artt. citt.* a nt. 1. Alle argomentazioni contrarie che qui illustro, sono da aggiungere gran parte delle argomentazioni già sintetizzate da G. MISCIMARRA, *Epitome di ciò che han detto molti dotti su le antiche cattedrali napoletane S. Restituta e la Stefania, le quali furon sempre due e non una*, Napoli 1853, pp. 13 sgg.

<sup>7</sup> LUCHERINI, *op. cit.*, pp. 96 sg.

<sup>8</sup> M. PAGANO-J. ROUGETET, *Il battistero della basilica costantiniana di Capua (cosiddetto Catabulum)*, in *MEFRA.*, 96, 1984, p. 995; M. PAGANO, *Capua nella tarda antichità*, in *Capys*, 40, 2007-2008, pp. 21 sgg.

<sup>9</sup> R. DI STEFANO, *La Cattedrale di Napoli. Storia, restauro, scoperte ritrovamenti*, Napoli 1974, figg. 62 a 64; G. CAMODECA, *Ricerche sui curatores rei publicae*, in *ANRW.*, II, 13, Berlin 1980, p. 496, Nola n. 5; F. STRAZZULLO, *I due plutei della basilica napoletana di S. Restituta*, Napoli 2002, fig. a p. 80.

<sup>10</sup> LUCHERINI, *op. cit.*, pp. 165 sgg., 349 sg., 357: *Fecit etiam construi prefatus imperator in predicta Neapolitana ecclesia, olim nominata ecclesia Stephanie, cappellam prope tribunam ipsius ecclesie antique sub titulo Sancto Iohannis ad fontem. Erat et enim prope dictam Cappellam Sancto Iohannis et prope porticum dicti palatii episcopalis domuncula sive cellula cum oratorio et altari, ubi, dum vixit, sanctus Aspren, et illa sancta vetula Candida...Oratorium enim et locus ille sanctus est, illud scilicet altare et locus intus Cappellam Sancte Restitute, ubi nunc Sancta Maria de Principio. Quam quidem Cappellam Sancte Restitute construi etiam et aedificari fecit dictus imperator...*; sulla traslazione dei SS. Eutichete ed Acuzio da Pozzuoli nella Stefania: C. STORNAIUOLO, *Ricerche sulla storia ed i monumenti dei SS.*

assoluta cautela. Ma si deve rilevare che il redattore della Cronaca scrive quando la Stefania non esiste più, e quando ormai le parti sopravvissute dei complessi paleocristiani potevano apparire come settori di un unico, antico e venerando complesso (tra l'altro, erano strettamente legate tramite il battistero intermedio, scomparso con la costruzione della cattedrale angioina), il che spiega bene la commistione fra le costruzioni paleocristiane e la Stefania nella tarda Cronaca, che, non bisogna dimenticarlo, intendeva nobilitare le origini della cappella di S. Maria del Principio, sita in S. Restituta. La stessa S. Restituta è significativamente considerata dall'Autore della Cronaca una cappella! (evidentemente della Stefania), edificata per devozione alla Santa dallo stesso imperatore Costantino! La chiave della falsa notizia della Cronaca di S. Maria del Principio è proprio qui: la basilica costantiniana di S. Restituta viene vista come settore, o cappella, della non più esistente Stefania. Altra prova della non identità della basilica di S. Restituta con la Stefania è data dalla accurata descrizione di un altro autore, Ranieri Esiguo, della deposizione dei corpi traslati da Pozzuoli dei SS. Eutichete e Acuzio in un sarcofago bisomo da parte del vescovo Stefano II al momento della ricostruzione della Stefania, in una cripta creata per l'occasione sotto l'altare, rivestito di lastre d'argento e sormontato da un ciborio con colonnine di porfido. Queste ultime sono probabilmente, a mio parere, quelle poi riutilizzate nel portale maggiore angioino della nuova Cattedrale, costruito su iniziativa dell'arcivescovo Enrico Minutolo da Antonio Baboccio di Piperno (Priverno) nel 1407. Le altre due colonnine del ciborio di Stefano II potrebbero essere, poi, quelle riutilizzate in alto nella prima campata della cappella Minutolo del Duomo. Possiamo così ricavare l'altezza del ciborio di Stefano II, che dovette essere un'opera veramente notevole. Certamente alla decorazione del presbiterio della Stefania del vescovo Stefano II deve risalire un bellissimo frammento scultoreo di rilievo, con due grifi affrontati, rinvenuto reimpiegato come gradino dell'altare maggiore della Cattedrale: esso è infatti certamente anteriore, e probabilmente servì da modello a quello analogo proveniente da Sorrento, assai più disegnativo e meno plastico. Il rilievo era impreziosito da una cornice ad alveoli, destinati ad essere riempiti da tarsie in stucco o in marmo, in pasta vitrea o altro materiale di pregio.

*Eutichete ed Acuzio martiri puteolani*, Napoli 1874, pp. 39 sgg. La traslazione avvenne dopo quella effettuata dallo stesso vescovo Stefano II del corpo di S. Fortunata da *Liternum* a Napoli, fra il 780 e il 799. Il testo di Ranieri Esiguo è il seguente: *Sanctorum Eutychetis et Acutii corpuscula in Stephaniae delata gratanter asylum integri marmoris bifidum intromittuntur sarcophagum, quod penitus imae telluris solo defosso subterranea domus, dolatis artificum manu lapidibus, levi pro merito recepit vestigio. Cujus claustrum prominens pulchritudine decenti fastigium, columnis ambitum purpureis, sculptarum vario schemate figurarum insignitum, argenteum bajulat vulgo Ciborium dicitur nitens Pyrasterium: sub cuius umbraculo altare similiter statuit, argenteis undique redimitum tabellis; et quod mundi Salvatoris gratia et vocabulo simul dedicatum, multorum corporati solamine Sanctorum se gaudet esse refertum*. Il sarcofago bisomo dei SS. Eutichete e Acuzio, rinvenuto sotto l'altare della Cattedrale angioina, è riprodotto in DI STEFANO, *op. cit.* a nt. 9, fig. 21. Per il rilievo dell'VIII secolo con due grifi affrontati: ID., fig. 118; R. CORONEO, *Il complesso episcopale di Napoli: elementi di decoro architettonico e di arredo liturgico altomedioevale*, in S. ROMANO-N. BOCK, a cura di, *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, Napoli 2002, p. 41 e fig. 29-31; C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo altomedievale da Sorrento*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, LXX, 2001, p. 293, ivi ampia bibl.; per la decorazione ad intarsi inseriti in alveoli e la sua cronologia: pp. 279 sgg.

Non solo tale cripta e tale ciborio di Stefano II non esistono in S. Restituta, ma il sarcofago bisomo stefaniano dei SS. Eutichete ed Acuzio, fu rinvenuto sotto l'altare della Cattedrale angioina, e si conserva tuttora. È evidente che il ciborio di Stefano II fu disfatto e smembrato in età angioina in seguito alla demolizione della Stefania.

La Cronaca di S. Maria del Principio ci fornisce, però, un dato importante e finora stranamente non valorizzato: sia la cappella di S. Maria del Principio che il battistero di S. Giovanni erano vicini, e fronteggiavano, il portico d'accesso dell'episcopio: è del tutto evidente che qui si tratta dell'atrio paleocristiano mosaicato, riconosciuto dal Tarallo, ormai parzialmente chiuso e trasformato in portico agli inizi del Trecento, ed evidentemente allora ancora visibile come tale. Infatti, la sua completa chiusura deve risalire proprio a quel secolo, quando, attraverso la creazione di tre arcate ogivali gotiche, vi fu realizzata una sala, sempre connessa al palazzo episcopale. Ne viene confermato che esso era effettivamente l'atrio d'ingresso del palazzo vescovile ancora a quell'epoca. Quindi l'episcopio era accessibile dalla platea superiore, e conseguentemente il suo atrio mosaicato va perfettamente datato all'episcopato di Stefano I: esempio di perfetta coincidenza dei dati delle fonti storiche con l'archeologia<sup>11</sup>. Il palazzo episcopale era molto vasto, comprendendo il notevole ambiente individuato più a Sud, di cui si è detto, e il battistero vincenziano, di ignota ubicazione ma contiguo alla Stefania, così come l'*accubitum* eretto dallo stesso vescovo Vincenzo.

Un passo dei *Gesta*<sup>12</sup> relativo al vescovo Giovanni III (615-635), parla della costruzione di un *consignatorium alvorum inter fontes maiores a domino Sotero episcopo digestae et ecclesiam Stephaniam, per quorum baptizati ingredienti ianuas a parte leva ibidem in medio residenti offerunt episcopo, et benedictione accepta per ordinem egrediuntur parti sinistrae*. È a mio parere estremamente improbabile che qui si tratti del battistero di S. Giovanni, edificato nel IV secolo, e per il quale ancora la tardissima cronaca di Santa Maria del Principio del XIV secolo conserva il ricordo di una probabile fondazione costantiniana, ed in ogni caso la presenza di un battistero della seconda metà del V secolo presuppone l'esistenza e la piena operosità dell'antica basilica costantiniana. Quest'ultima era probabilmente dedicata, come dice una fonte tarda ma autorevole, Adone di Vienne (morto nell'872), ai SS. Apostoli e Martiri (da notare che si tratta della stessa dedica della contemporanea basilica costantiniana di Capua, e che, forse non a caso, viene ripresa dalla dedica di quella che ipotizzo possa essere stata anteriormente la cattedrale ariana di Napoli: v. *infra*), mentre la notizia della dedica al Salvatore data da un altro Autore, Giovanni il Monaco, è dovuta ad una evidente confusione con la Stefania, proba-

<sup>11</sup> C. EBANISTA, *Il cosiddetto quadriportico della Stefania nell'insula episcopalis napoletana: resti della decorazione musiva*, in *Atti X Colloquio AISCOM*, Lecce 2004, pubbl. Tivoli 2005, pp. 199 sgg.; ID., *L'atrio paleocristiano dell'insula episcopalis di Napoli. Continuità d'uso e trasformazioni funzionali*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXXIII, 2005, pp. 49 sgg.; ID., *L'atrio dell'insula episcopalis di Napoli: problemi di architettura e topografia paleocristiana e altomedievale*, in M. ROTILI, a cura di, *Tardo antico e Alto Medioevo. Filologia, storia, archeologia, arte*, Napoli 2009, pp. 307 sgg.

<sup>12</sup> B. CAPASSO, *Monumenta ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia*, I, Neapoli 1881, p. 185; la notizia è riportata anche dal catalogo bianchiniano in aggiunta alla vita del vescovo Sotero.

bilmente con un processo analogo a quello che abbiamo visto nel caso della notizia della Cronaca di S. Maria del Principio<sup>13</sup>. Sembra preferibile pensare che si parli qui di un secondo e più grande battistero, costruito dal vescovo Sotero forse nell'ambito dei lavori resi necessari dalla rovinosissima eruzione vesuviana del 472 d.C. e dai terremoti che certo la accompagnarono, che doveva essere contiguo all'atrio della basilica costantiniana e, a sua volta, come dice esplicitamente la fonte antica, confinante con la Stefania, costruita successivamente: non v'è altra soluzione, pertanto, di porre quest'ultima nell'area della parte terminale e del transetto della nuova cattedrale angioina, né alcuna altra ipotesi alternativa sembra verosimile e praticabile. Questa ubicazione si adatta assai bene anche con la stretta contiguità con il palazzo vescovile, posto immediatamente a Settentrione. L'ingresso alla Stefania doveva essere dal decumano medio, in quanto lì si può ubicare lo xenodochio voluto da Atanasio I, che era nell'atrio della stessa.

Invece è da escludere che si riferisca a questo battistero di Sotero un altro passo dei *Gesta*<sup>14</sup>, relativo a questo vescovo, e spesso malamente interpretato, che si riferisce invece all'edificazione, o, forse meglio, come credo probabile, alla riconsacrazione al culto cattolico della antica cattedrale ariana dedicata ai SS. Apostoli, con la concessione ad essa della delega di funzioni vescovili e, forse, di una particolare dignità al clero ivi addetto<sup>15</sup>, seconda dopo quella concessa da Severo per la basilica urbana da lui edificata e riccamente adornata (attuale S. Giorgio Maggiore): *Hic ecclesiam catholicam beatorum Apostolorum in civitatem constituit, et plevem post sanctum Severum secundus instituit; qui usque nunc, Domino propitio, sedole laudes Christo referre non cessant*. Se l'ipotesi, che qui si avanza, che si tratti dell'antica cattedrale ariana, coglie nel vero (e l'utilizzo del verbo *constituere* e forse anche la sottolineatura *ecclesia catholica*, cioè direttamente dipendente dal vescovo, lo farebbe pensare), risulta chiaro il senso dell'operazione compiuta dal vescovo Sotero. La conseguenza delle nostre deduzioni è che viene a cadere qualsiasi riferimento al vescovo Severo per l'edificazione del battistero di S. Giovanni, contiguo a S. Restituta: pertanto, esso può essere fatto risalire tranquillamente ad età costantiniana.

Sussistono a mio parere pochi dubbi che la chiesa cui si riferiscono i *Gesta* in relazione al vescovo Sotero sia l'attuale, bellissima chiesa dei SS. Apostoli, posta all'angolo Nord-Est della città, presso l'estremità orientale del decumano superiore<sup>16</sup>: la posizione marginale e la reduplicazione della dedica rispetto alla prossima

<sup>13</sup> D. MAGRI, *Notizia de' vocaboli ecclesiastici*, Venezia 1732, p. 356, s. v. *plebanus*; CH. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, VI, 1886, pp. 363 sg.; D. AMBRASI, *S. Severo. Un vescovo di Napoli nell'imminente Medio Evo (364-410)*, Napoli 1974, pp. 34, 56. Che si tratti di delega di funzioni vescovili e di una particolare dignità è dimostrato dal fatto che questa e le altre 3 parrocchie maggiori di Napoli, *in primis* la basilica severiana di S. Giorgio Maggiore, quando l'Arcivescovo o il suo Vicario usciva in processione, portavano le Croci d'argento subito dietro di lui: C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, Napoli 1624, p. 40.

<sup>14</sup> CAPASSO, *op. cit.*, pp. 173 sg.

<sup>15</sup> ADONE, *Chronicon*, in PL., CXXIII, c. 91 sg.: *Constantinus...fecit...basilicam in urbe Neapoli miro opere exornavit, in honorem Apostolorum et Martyrum*; invece *Chr. Vult.*, p. 350: *Constantinus...in civitate Neapoli Ecclesiam Sancti Salvatoris mire pulchritudini*.

<sup>16</sup> F. STRAZZULLO, *La chiesa dei SS. Apostoli*, Napoli 1959; *Napoli sacra. Guida alle chiese della*

Cattedrale costantiniana rafforzano, a mio parere, l'impressione che possa trattarsi dell'antica cattedrale ariana riconsacrata al culto cattolico da Sotere, e dotata del privilegio di *plevis*. È significativo che ciò avvenga sotto l'energico impero di Leone I, che inviò in Occidente un forte corpo di spedizione per riconquistare il Regno Vandalo: del fallimento della spedizione, dopo qualche iniziale successo, fu addossata la colpa all'ariano *Aspar*, potente ministro, che fu messo a morte: in seguito alla ribellione della guardia imperiale e dei Goti, soffocata nel sangue, le fazioni ariane furono severamente punite. A Napoli non va dimenticato che andarono esuli i vescovi cattolici di Cartagine, *Quodvultdeus*, e di Abitine *Gaudiosus*, e un folto gruppo del clero cattolico africano espulso dai Vandali, e quindi la fazione antiariana doveva essere all'epoca numerosa e potente. D'altra parte non va sottovalutata la presenza di Ariani in Campania anche dopo l'impero di Costanzo II, anche per gli stretti rapporti con l'Africa vandala, documentati dalle merci (ceramica fine ed anfore) e dal gran numero di monete vandaliche rinvenute (una controprova è costituita dal fatto che nel 481 il re vandalo Hunerico aveva ottenuto dall'imperatore Zenone che non si mettessero ostacoli al ministero del clero ariano). All'epoca di Teodorico nella vicina Capua è documentato un vescovo ariano, Sabino, insieme al cattolico S. Germano. Un qualche ruolo nella vicenda potrebbero aver giocato anche i rovinosi terremoti che accompagnarono l'eruzione vesuviana del 472 d.C.: situazione che potrebbe aver favorito, con la politica persecutoria nei confronti degli Ariani di Leone I, l'appropriazione da parte cattolica della chiesa.

Fino al rifacimento della basilica avvenuto dopo che essa fu concessa ai Teatini nel 1570 si conservava quasi intatta l'antica basilica paleocristiana, della quale attualmente non restano tracce visibili, preceduta da un atrio e divisa in tre navate da due file di sei colonne ciascuna, e ornata anche da elementi scolpiti di spoglio. Il D'Engenio<sup>17</sup> accenna alla "forma dell'antica Basilica piena di colonne", e riferisce che i capitelli delle due colonne antiche a lato dell'abside recavano il monogramma costantiniano. Da questa chiesa, splendidamente ricostruita dall'architetto Grimaldi col generoso contributo della duchessa di Cercemaggiore Isabella Carafa nell'ultimo trentennio del Cinquecento, che si supponeva costruita su un tempio di Mercurio per la ricchezza dei materiali di spoglio utilizzati nell'antica basilica, si dice provenire la gigantesca e bellissima vasca di basalto con maschere e tirsi che l'arcivescovo Decio Carafa sistemò nel 1613 come fonte battesimale nella Cattedrale.

*città*, 2, Napoli 1999, p. 97; S. SAVARESE, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Roma 1986, pp. 128 sgg. Sugli Ariani a Napoli v. da ultimo G. LICCARDO, *Vita quotidiana a Napoli prima del Medioevo*, Napoli 1999, pp. 197 sgg. Per Capua: PAGANO, *art. cit.* a nt. 8, pp. 27, 40, nt. 12.

<sup>17</sup> C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, Napoli 1624, p. 165 sgg.; C. DE LELLIS, *Parte seconda, ovvero Supplimento a Napoli sacra di D. Cesare d'Engenio Caracciolo*, Napoli 1654, pp. 97 sgg.; *Notizia della Casa di S. Apostoli per D. Francesco Bolvito*, manoscritto del sec. XVII n. 521 del fondo S. Martino della Biblioteca Nazionale di Napoli; F. CEVA GRIMALDI, *Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente*, Napoli 1857, p. 132; B. CAPASSO, *Napoli greco-romana*, Napoli 1905, pp. 57, 60; S. ADAMO MUSCETTOLA, *Da cratere dionisiaco a fonte battesimale: una eredità della otiosa Neapolis o di Napoli desiderosa*, in *L'Incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, Napoli 1996, pp. 569 sgg.; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, I, Napoli 1788, p. 116, riferisce che "si osservano ancora molte antiche fabbriche lavorate alla Greca con colonne di pietra antichissime", e vi si trovavano molte sculture ed elementi architettonici e decorativi romani.

drale di Napoli, e che ne doveva forse decorare l'atrio. Però è certo, da testimonianze coeve, che questa vasca, almeno dalla metà circa del Cinquecento, era collocata in S. Restituta, e pertanto, se effettivamente tale provenienza risponde al vero, il trasporto deve essere avvenuto prima che la chiesa fosse affidata ai Teatini. In alternativa, la vasca di basalto poteva essere utilizzata nell'atrio della basilica costantiniana o della Stefania.

Per quanto riguarda le Catacombe di S. Gennaro, in primo luogo risultava finora non identificata la basilica di S. Stefano, edificata dal vescovo Vittore alla fine del V secolo d.C., come riferisce un noto passo dei *Gesta Episcoporum neapolitanorum*<sup>18</sup>. Questo, a mio parere, come è facilmente dimostrabile, è un falso problema, perché la basilica di Vittore deve essere invece identificata con la prima fase della chiesa di S. Gennaro dei poveri, così come è stata riconosciuta attraverso gli scavi e i restauri del Lavagnino e del Chierici<sup>19</sup> (fig. 2), e così come di recente ha per primo dimostrato Mirko Giordano. Il passo dei *Gesta* non può lasciare alcun dubbio in proposito, in quanto essa viene detta estendersi davanti a quelle, sotterranee, di S. Gennaro e di S. Agrippino, né alcuna fonte antica parla mai di una basilica di S. Gennaro diversa da quella ipogea. La datazione, sia delle strutture e tessiture murarie che della tipologia architettonica, che dello splendido lacerto di affreschi con due Santi si adatta benissimo a tale identificazione: già il Fasola aveva giustamente ricavato una cronologia alla fine del V secolo, attraverso la sua accurata analisi. La primitiva basilica di S. Gennaro era infatti solo quella sotterranea (fig. 3), e la sostituzione del nome della basilica di S. Stefano con quello del venerato martire e patrono ben si comprende con un processo anche altrove ben noto, che certo ha una tappa fondamentale prima nell'episcopio di emergenza del vescovo Paolo durante la lotta iconoclasta a Napoli, e, soprattutto, con la fondazione di un monastero benedettino sul sito dopo il trafugamento delle venerate

<sup>18</sup> CAPASSO, *op. cit.*, p. 174: *Hic fecit basilicas duas foris civitatem Neapolim, unam longius ab urbe ad miliarium unum, ante ecclesias beati Ianuarii martyris, et sancti Agrippini confessoris, ad nomen beati Stephani levitae et martyris.*

<sup>19</sup> E. LAVAGNINO, *I lavori di ripristino nella basilica di San Gennaro extra moenia a Napoli*, in *Bollettino d'Arte*, VIII, 4, 1928, pp. 145 sgg.; G. CHIERICI, Contributo allo studio dell'architettura paleocristiana della Campania, in *Atti III Congresso internazionale di Archeologia Cristiana*, Roma 1934, pp. 206 sgg.; P. PARISET, *Un monumento dell'architettura paleocristiana a Napoli. L'affresco di S. Gennaro extra-moenia*, in *Cahiers archéologiques*, 18, 1968, pp. 13 sgg.; A. VENDITTI, *Problemi di lettura e di interpretazione dell'architettura paleocristiana di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, n. s. XII, fasc. V, 1973, pp. 181 sg.; FASOLA, *op. cit.* a nt. 28, pp. 163 sg.; *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città. 15° itinerario*, Napoli 1997, pp. 925, 929 sgg.; G. LICCARDO, *Vita quotidiana a Napoli prima del Medioevo*, Napoli 1999, pp. 138 sgg.; F. ACETO, in *Enciclopedia dell'Arte medioevale*, VIII, 1997, s. v. Napoli, pp. 634 sg., con belle foto a colori dell'affresco con i due Santi, da lui datati agli inizi del VI secolo; M. GIORDANO, *Il complesso martiriale dei SS. Gennaro e Agrippino in Napoli. Una nuova lettura del monumento*, in M. ROTILI, a cura di, *Tardo antico e Alto Medioevo. Filologia, storia, archeologia, arte*, Napoli 2009, pp. 377 sgg., con un accurato esame delle fonti e bibl. aggiornata; LUCHERINI, *op. cit.*, pp. 92 sgg. Per i documenti degli inizi del XII secolo v. G. SPARANO, *Memorie storiche per illustrare gli Atti della S. Napoletana chiesa...*, II, Napoli 1768, pp. 82 sg. L'importanza della chiesa e delle antiche e venerate sepolture è testimoniato dal fatto che per antica consuetudine vi si recavano in processione la domenica di passione l'arcivescovo e i canonici della Cattedrale napoletana, dicendovi messa: F. GIROLAMO MARIA DI S. ANNA, *Istoria della vita, virtù, e miracoli di S. Gennaro*, Napoli 1733, pp. 218 sgg.

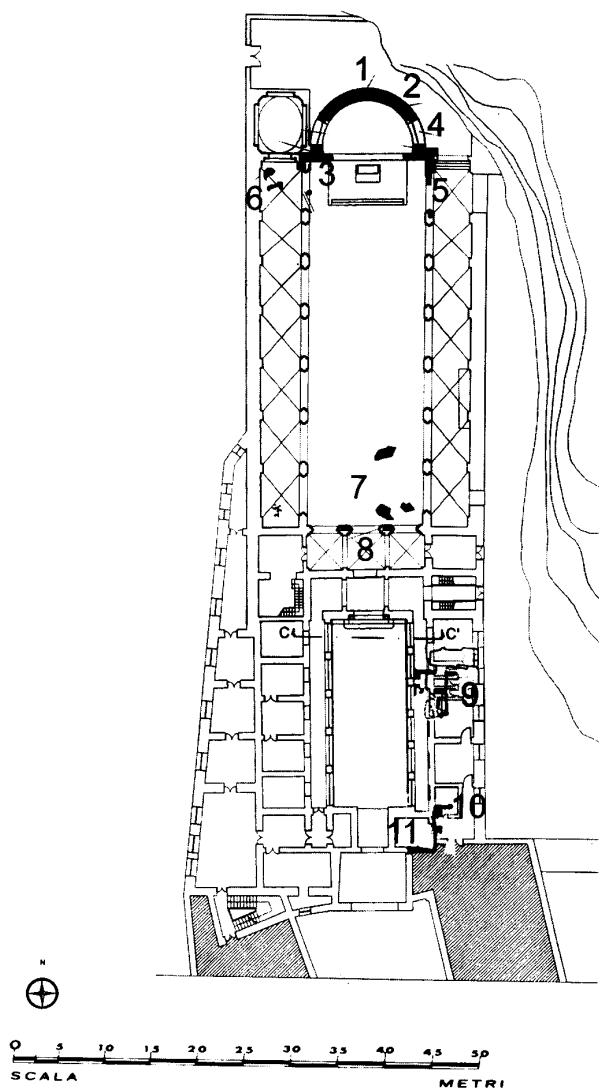


Fig. 2. Resti della basilica paleocristiana di S. Stefano, eretta dal vescovo Vittore, inglobati nella chiesa di S. Gennaro dei Poveri (da M. Giordano, 2009), con posizionamento in pianta dei rinvenimenti archeologici: 1) Arcosolio con decorazione marmorea scavato al centro della cortina esterna dell'abside; 2) Muratura absidale antica in tufelli rettangolari; 3) Pilastrini angolari e colonne a sostegno dell'arco absidale; 4) Sottarco con affresco con pergola e fiori rossi; 5) Base di colonna inglobata nel pilastro quattrocentesco; 6) colonna, condotta idrica e fr. Di muratura (-m. 1 dalla quota del presbiterio); 7) Arcata in crollo con affreschi della fine del V secolo (-m. 2, 5); 8) Brani murari interpretati come tracce dell'ingresso (-m. 3); 9) Supposto *balneum* con frammenti di volta crollata con mosaici figurati con animali (-m. 3); 10) Vano absidato con affresco con Santo con corona all'ingresso, che io ritengo pertinente al triclino del vescovo Paolo II (-m. 4, 5); 11) Fondazioni del campanile quattrocentesco.



reliquie ianuariane da parte del principe longobardo dei Benevento Sicone (episodio volutamente ignorato dalle fonti napoletane, che spesso sottovalutano i successi dei principi longobardi di Benevento), ad opera del vescovo Atanasio I, ed al trasferimento di alcuni dei più significativi corpi dei vescovi napoletani nella Stefania da parte del vescovo Giovanni IV (842-849). Questo dato inoppugnabile è confermato da quanto dice l'Anonimo Salernitano (*Chronicon* 57) che il principe Sicone prese il corpo di S. Gennaro "dalla basilica, dove aveva riposato per tanto tempo", confermando dunque che la basilica di S. Gennaro era quella ipogea. Altri danni dovette perpetrare ai cimiteri napoletani il suo successore Sicardo, che assediò Napoli per tre mesi, circondandola da ogni parte e che "distrusse col ferro e col fuoco e demolì dalle fondamenta ogni cosa fuori della città. Disepellì anche i corpi dei santi e squassò i loro sepolcri" (*Chronicon* 63). Tra questi è certamente da annoverare la traslazione da Cimitile del vescovo di Nola *Deodatus*, e forse anche di S. Paolino.

Solo da documenti degli inizi del XII e del XIII secolo la basilica di S. Stefano è ormai documentata come chiesa di S. Gennaro *extra moenia*. Questa interpretazione sembra confermata da un altro passo dei *Gesta*, relativo alla morte del vescovo Paolo, avvenuta il giorno di Pasqua del 766<sup>20</sup>: il suo corpo, portato in solenne processione fino alla basilica di S. Gennaro (cioè quella sotterranea), fu seppellito *in porticu ante ecclesia sancti Stephani*, segno della mancanza ormai di spazio disponibile nella cripta dei vescovi presso il venerato corpo del martire, ma anche della probabile, stretta vicinanza della basilica di S. Stefano con quella sotterranea ianuariana e quella di S. Agrippino.

Non è stato finora sottolineato che la fondazione in zona cimiteriale della chiesa di S. Stefano ben si inquadra nella diffusione del culto del protomartire in Occidente dopo il ritrovamento, nel 415, delle reliquie del Santo, e che è documentato da due chiese erette a Roma, l'una, in area cimiteriale lungo la via Latina, al tempo di papa Leone I, con il finanziamento della nobile matrona Demetriade, scavata nel 1857, l'altra, urbana, da papa Simplicio; da una veneratissima chiesa, sempre in area cimiteriale, presso Ancona, altra importante città portuale, e da un'altra eretta presso Vasto in Abruzzo (S. Stefano *in rivo maris* a Casalbordino), e culminata con il dono al vescovo Germano di Capua da parte dell'imperatore Giustino nel 519 in occasione di una sua importante legazione a Costantinopoli per la composizione dello scisma acaciano; reliquie che furono da lui riposte nella chiesa cattedrale dei SS. Apostoli di Capua; inoltre, un'importante e coeva chiesa cimiteriale dedicata a S. Stefano fu edificata a Pozzuoli lungo la via campana, congiunta al Pretorio di Falcidio, e dove erano stati a suo tempo depositi i corpi dei venerati Santi locali Proculo, Eutichete ed Acuzio, secondo la testimonianza degli Atti Vaticani di S. Gennaro, anche qui congiunta all'antico cimitero<sup>21</sup>. Va

<sup>20</sup> CAPASSO, *op. cit.*, p. 199.

<sup>21</sup> G. TOULOTTE, *Le culte de Saint Etienne en Afrique et à Rome*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, VIII, 3-4, 1902, pp. 211 sgg.; O. MARUCCHI, *Le catacombe romane*, Roma 1932, pp. 302, 305 sgg.; R. VIELLARD, *Recherches sur les origines de la Rome chrétienne*, Rome 1959, pp. 90 sg., 98 sg.; M. S. ARENA, *et al.*, a cura di, *Roma dall'antichità al Medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano crypta Balbi*, Milano 2001, pp. 638 sgg.; L. PANI ERMINI, *Il pellegrinaggio del*

ricordata, inoltre, l'importante e singolare analogia con la chiesa di S. Stefano nel complesso martiriale di Cimitile, anch'essa dotata di ampie aperture ad arco, a mio parere databile alla metà del V secolo d.C. o poco prima, e certo in epoca anteriore alle rovinose incursioni vandale in Campania: credo infatti che il fango e le ceneri che ne rialzarono il livello del pavimento e travolsero molte persone e oggetti debba rapportarsi certamente alla assai più rovinosa eruzione del 472 d.C., che provocò gravissimi danni anche ad Avellino, piuttosto che a quella, successiva, ricordata in una lettera di Cassiodoro, degli inizi del VI secolo. Sarebbe infatti impensabile che di essa non ci fosse riscontro, con forti danni, nel complesso basilicale di Cimitile. Si comprende meglio, quindi, con questa diversa collocazione cronologica, il rialzamento dell'area delle tombe di S. Felice e di S. Paolino, e l'edificazione del quadriportico mosaicato, certo per rimediare ai notevoli danni causati dall'eruzione. Anche la cronologia dei reperti ceramici rinvenuti si adatta assai meglio al 472 d.C., o poco dopo, che all'epoca teodoriana: scodella Hayes 104A, con decorazione interna a stampo con croce latina centrale circondata da tre colombe e anforetta a corpo ovoidale e base piana con vernice arancio brillante staccata rinvenute nel flusso piroclastico, con numerose vittime. Gli studi più recenti, infatti, hanno antedatato la comparsa e l'ampia commercializzazione di questa forma ceramica alla metà del V secolo d.C., come già dimostravano gli scavi di Conimbriga, dove era già stata trovata in livelli di distruzione del 465/68<sup>22</sup>. Ma una

*tempo di Paolino e lo sviluppo del santuario*, in G. LUONGO, a cura di, *Anchora vitae. Atti del II Convegno Paoliniano nel XVI centenario del ritiro di Paolino a Nola (Nola-Cimitile 18-20 maggio 1995)*, Napoli-Roma 1998, pp. 121 sgg.; L. TULIPANI, *Il complesso cultuale di S. Stefano in rivo maris a Casalbordino (Chieti)*, in E. RUSSO, a cura di, *1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia, Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia cristiana*, Cassino 1993, pubbl. 2003, II, pp. 597 sgg. Le reliquie di S. Stefano furono traslate da Gerusalemme a Costantinopoli all'epoca di Anastasio, e probabilmente allora fu edificata la chiesa di S. Stefano nello Zeugma: cfr. C. CAPIZZI, *Giuliana la committente*, Milano 1996, pp. 106 sg. Anche a Cividale del Friuli era una antica chiesa cimiteriale di S. Stefano in *Pertica*, della quale è stata esplorata la necropoli, con ricchi corredi. Una chiesa di S. Stefano (ai Mannesi), non sappiamo quanto antica ma almeno di epoca ducale si trovava anche all'interno della città di Napoli; davanti ad essa era un antico arco quadrifronte demolito dal vicerè Pietro di Toledo, detto *arcus Roti corum*, adorno di una bellissima testa femminile antica, trasportata in Spagna: D'Engenio, *op. cit.*, p. 137; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, Napoli 1788, p. 104; G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 194; B. CAPASSO, *Napoli greco-romana*, Napoli 1905, p. 75 e p. 182, nt. 2000-201. Per la basilica di S. Stefano di Pozzuoli, che era *in contrivio ipso*, quindi presso il quadrivio dell'Annunziata (lo Scherillo afferma di averla riconosciuta sulla collina di Cigliano): STORNAIUOLO, *op. cit.* a nt. 10, pp. 16 sgg.; D. AMBRASIA. D'AMBROSIO, *La Diocesi e i vescovi di Pozzuoli*, Napoli 1990, p. 16. Il Pretorio di Falcidio, situato nella zona di una delle necropoli puteolane, potette essere il luogo originario della sepoltura dei Santi Puteolani (sembra immotivata l'ipotesi dello Stornaiuolo di una prima traslazione da un luogo di sepoltura originario), ed è tanto più significativa la collocazione della basilica di S. Stefano di Pozzuoli congiunta al luogo di sepoltura, come a Napoli, e non sovrapposta allo stesso

<sup>22</sup> T. LEHMANN, *Eine grosse Überschwemmung des Pilgerheiligtums in Cimitile/Nola im 6. Jh. N. Chr. und ihre Bedeutung für die Datierung der spärlichen Kirche S. Stefano*, in *Boreas* 16, 1993, pp. 125 sgg.; PANI ERMINI, *art. cit.* Sul problema delle due distinte eruzioni del 472 d.C. e di età teodoriana v. C. ALBORE LIVADIE, *et al.*, *Eruzioni pliniane del Somma-Vesuvio e siti archeologici dell'area nolana*, in P.G. GUZZO-R. PERONI, *Archeologia e vulcanologia in Campania, Atti del Convegno Pompei 1996*, Napoli 1998, pp. 39 sgg.; G. MASTROLORENZO, *et al.*, *The 472 AD Pollena eruption of Somma-Vesuvius (Italy) and its environmental impact at the end of the Roman Empire*, in *Journal of Volcanology and*

prova decisiva che l'eruzione che travolse Cimitile fu quella del 472 d.C., già evidente dal fatto che si tratta di flusso piroclastico violento o di un *lahar* di poco successivo al grave evento eruttivo, che solo può essere rapportato a questa eruzione semi-esplosiva rispetto alle due stromboliane degli inizi del VI secolo, si è avuta dal recente scavo della gigantesca villa romana in loc. Starza della Regina a Somma Vesuviana, dove una identica scodella e due anforette steccate sono state rinvenute in un deposito in uso e in uno scarico immediatamente precedente la rovinosa eruzione<sup>23</sup>. Il flusso piroclastico che distrusse definitivamente questo edificio, come hanno dimostrato con certezza gli scavatori, vista la vicinanza del vulcano, non può che essere quello dell'eruzione del 472 d.C., che interessò l'intera Irpinia e le cui ceneri giunsero fino a Costantinopoli.

Un'altra anforetta steccata proviene da una necropoli di S. Anastasia, sigillata dal flusso piroclastico del 472 d.C.<sup>24</sup>.

Alla luce di quanto detto, vanno rivisitate le conclusioni finora, forse troppo frettolosamente, raggiunte riguardo le fasi del complesso di Cimitile, non solo per quanto riguarda la datazione della chiesa di S. Stefano. Spostando indietro l'evento catastrofico di un trentennio, viene infatti a cadere l'impossibilità di attribuire l'iscrizione che corre intorno al quadriportico al vescovo di Nola Giovanni Talaia,

*Geothermal Research*, 113, 2002, pp. 19 sgg.; A. MERCOGLIANO-C. EBANISTA, *Gli scavi degli anni Cinquanta e Sessanta nel complesso basilicale di Cimitile, Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, LXXII, 2003, pp. 214 sgg.; G. ROLANDI-R. MUNNO-I. POSTIGLIONE, *The A. D. 472 eruption of the Somma volcano, Journal of Volcanology and Geothermal Research*, 129, 2004, pp. 219 sgg.; M. PAGANO, *La rinascita di Stabiae (dal 79 d.C. al tardo impero) e la Grotta S. Biagio*, in F. SENATORE, a cura di, *Pompei, Capri e la Penisola Sorrentina*, Pompei 2004, pp. 179 sgg.; E. DE CAROLIS-G. SORICELLI, *Il sito di via Lepanto a Pompei: brevi note sul Tardoantico in area vesuviana*, in G. VOLPE-M. TURCHIANO, a cura di, *Paesaggi e insediamenti rurali in Italia meridionale fra tardoantico e altomedioevo*, Bari, pp. 513 sgg., in particolare pp. 523 sgg., con le cui conclusioni concordo; E. SAVINO, *A proposito del numero e della cronologia delle eruzioni vesuviane tra V e VI sec. d.C.*, *ibidem*, pp. 511 sgg.; Id., *L'area vesuviana in età tardoantica. Modalità insediative e strutture produttive*, in G. F. DE SIMONE-R. T. MACFARLANE, ed. by, *Apolline project vol. 1. Studies on Vesuvius' North slope and the bay of Naples*, Napoli 2009, pp. 243 sgg.

Sull'innalzamento della cronologia della forma 104A della sigillata africana chiara D alla seconda metà del V secolo d.C.: *Enciclopedia dell'Arte Antica, Atlante delle Forme ceramiche*, I, Roma 1981, pp. 94 sg.; M. BONIFAY, *Études sur la céramique romaine tardive d'Afrique*, BAR 1301, Oxford 2004, pp. 181 sgg.; R. JARREGA DOMINGUEZ, *El comercio con Africa y el Mediterraneo en las costas orientales de Hispania entre los siglos V y VII. Las producciones ceramicas*, in C. EBANISTA-M. ROTILI, a cura di, *Atti del Convegno Internazionale di Studi: ipsam Nolam barbari vastaverunt: l'Italia e il Mediterraneo occidentale tra il V secolo e la metà del VI, in occasione del premio Cimitile*, Cimitile-Nola-S. Maria Capua Vetere 18-19 giugno 2009, Cimitile 2010, pp. 166 sg.

<sup>23</sup> T. MUKAI-C. SUGIYAMA-M. AOYAGI, *Osservazioni preliminari sulla ceramica comune del sito romano in Somma Vesuviana, località Starza della Regina*, in G. F. DE SIMONE-R. T. MACFARLANE, ed. by, *Apolline project vol. 1. Studies on Vesuvius' North slope and the bay of Naples*, Napoli 2009, pp. 174 sgg.

<sup>24</sup> DE SIMONE-MACFARLANE, *op. cit.* p. 222; A. PARMA-A. GIFUNI, *Prime indagini su una necropoli tardo-romana in via Rosanea a Sant'Anastasia*, in *Atti I Convegno Gruppi Archeologici dell'Italia meridionale*, Prata Sannita 1986, pubbl. 1988, pp. 158 sg, fig. 2. Altri ritrovamenti della stessa forma a Pompei in una tomba in loc. Cimitero e nell'insediamento di via Lepanto, abbandonato nel 472: E. DE CAROLIS, in *Riscoprire Pompei*, Catalogo della mostra, Roma 1993, p. 212 n. 141; Id., *Testimonianze archeologiche in area vesuviana post 79 d.C.*, in *Archeologia, uomo, territorio. Rivista dei Gruppi archeologici d'Italia*, 16, 1997, pp.17 sgg.; DE CAROLIS-SORICELLI, *art. cit.* a nt. 23, p. 520.

già patriarca di Alessandria (che resse per pochi anni la cattedra nolana a partire dal 484)<sup>25</sup>: anzi, tale ipotesi sembra molto probabile, in quanto, se anche l'evento catastrofico non fu di qualche tempo successivo al 472, sembra normale che la durata dei lavori di restauro fosse superiore a dieci anni, considerata la loro complessità. È possibile che la rovinosa eruzione (e i terremoti che la accompagnarono), e le due successive eruzioni stromboliane del 505 e del 512, abbiano provocato, oltre tali lavori di rifacimento, il crollo del muro Ovest e delle navate della *basilica nova* eretta da S. Paolino, che furono riedificate dopo l'evento eruttivo, realizzando sei pilastri in blocchi di tufo (tecnica costruttiva tipica del VI secolo, e che troviamo utilizzata a Cuma nei rifacimenti delle mura e della *crypta romana* immediatamente posteriori alla guerra gotica), in luogo delle originarie colonne, di cui 4 demoliti al momento dello scavo<sup>26</sup>.

L'identificazione della chiesa di S. Gennaro dei Poveri con la basilica di S. Stefano eretta dal vescovo Vittore permette una datazione sicura dell'affresco con i due Santi, che diventa ora un punto fermo per la conoscenza della pittura paleocristiana in Campania.

E veniamo alla sotterranea basilica di S. Gennaro, il cui altare, probabilmente a cassa, come a Cimitile, per ospitare le reliquie traslate dalla Solfatara, e che doveva essere decorato con marmi, ancora visti in parte dal De Jorio<sup>27</sup>, poi rivestiti d'argento e di stoffe preziose dal vescovo Atanasio, doveva essere collocato in corrispondenza della cripta dei vescovi, con i suoi arcosoli mosaicati (fig. 3). Esso fu meglio illuminato e arricchito dal vescovo Giovanni II, come ora sappiamo dal graffito preparatorio di un'iscrizione monumentale, di recente rinvenuto. Tale graffito fa menzione dell'allargamento e della migliore illuminazione degli *altaria*, e non può non riferirsi al monumentale lucernario allora scavato per ampliare e rendere meglio visibile la *crypta* dei vescovi, che fu allora risistemata e allargata anche per ricavare nuovi spazi per le sepolture dei vescovi, davanti al cui ingresso doveva essere l'altare con la tomba di S. Gennaro, circondato dal Catalogo figurato dei primi vescovi della città<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> D. KOROL, *La cosiddetta edicola mosaicata di Cimitile/Nola, parte II: le ragioni per la nuova datazione verso il 400 d.C.*, in H. BRANDEBURG-L. ERMINI PANI, *Cimitile e Paolino di Nola, la tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche*, Roma 2000, pubbl. Città del Vaticano 2003, pp. 209 sgg.; C. EBANISTA, *La tomba di S. Felice nel santuario di Cimitile a cinquant'anni dalla scoperta*, Cimitile 2006, pp. 68 sgg.; ID., *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. La basilica di S. Felice a Cimitile. Storia degli scavi, fasi edilizie, reperti*, Napoli 2003, pp. 179 sgg.; T. LEHMANN, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola*, Wiesbaden 2004.

<sup>26</sup> PANI ERMINI, *art. cit.*, p. 136; EAD., *et al.*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 69, 1993, pp. 223 sgg.; C. EBANISTA, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 76, 2000, pp. 477 sgg., in particolare p. 534; ID., *Dinamiche insediative nel territorio di Cimitile tra Tarda Antichità e Medioevo*, in BRANDENBURG-ERMINI PANI, *op. cit.*, p. 79; MERCOGLIANO-EBANISTA, *art. cit.* a nt. 22, pp. 202 sgg., fig. 17-18.

<sup>27</sup> A. DE JORIO, *Guida per le catacombe di S. Gennaro de' Poveri*, Napoli 1839, p. 77: "Quivi avendo fatto sgombrare parte del suolo dal terriccio che lo copriva, trovammo molti frammenti di marmo incavati (riprodotti in tav. V, n. 22, 26) i quali forse doveano tenere i cancelli che circondavano l'altare di questa basilica, e tronchi di colonne di marmo giallo". La lastra di marmo con il graffito recentemente rinvenuto (v. nt. 28), doveva far parte del rifacimento di questo altare.

<sup>28</sup> Per la topografia delle catacombe di S. Gennaro fondamentali: U.M. FASOLA, *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma 1974; N. CIAVOLINO-D. MAZZOLENI, in E. RUSSO, a cura di, 1983-

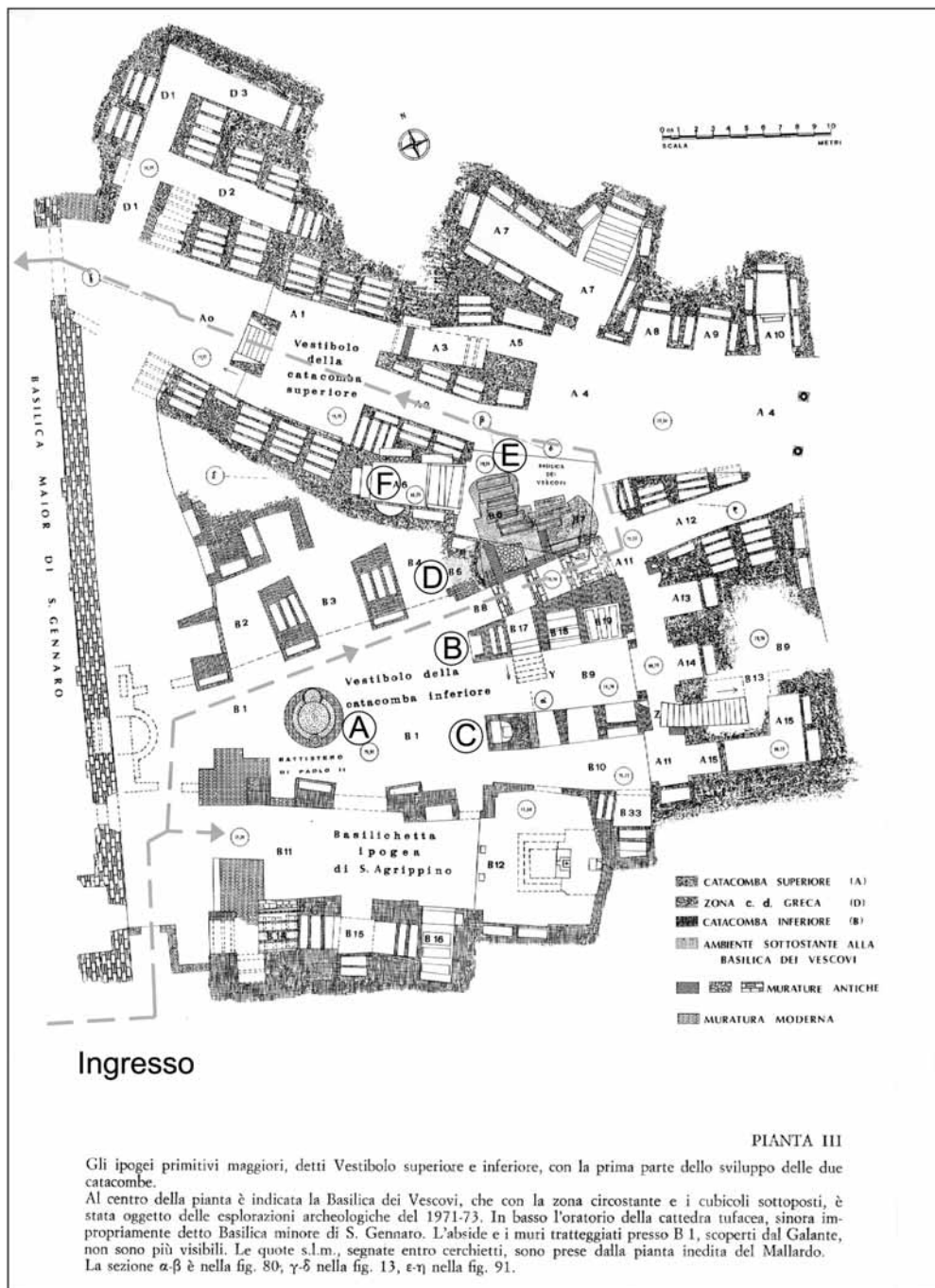


Fig. 3. Rilievo con ricostruzione della basilica ipogea di S. Gennaro (da Fasola).

Non mi ha mai convinto l'ipotesi del Fasola, a mio parere fuorviato dalla scoperta del foro, interpretato come quello di rapina fatto dal principe Sicone, nel triplice affresco sovrapposto dell'oratorio inferiore (fig. 4-5, B), che io ritengo sia quello dedicato al venerato vescovo di Napoli Lorenzo, e che ci ha conservato la più antica immagine del Santo come protettore di Napoli, che il corpo del martire fosse stato collocato nella oscura cripta sottostante la basilica dei vescovi, coperta con travi di legno: non solo non ce ne sarebbe stato alcun motivo, ma invece l'intenzione era certo quella di creare un luogo di culto martiriale venerato e facilmente accessibile. Il fatto che la *crypta* non sia stata riempita di terra non fa difficoltà, in quanto, evidentemente, la si volle conservare per ricavarne sepolture *ad Sanctum*. I fori della parete in muratura possono ben essere dovuti non all'azione di Sicone, che trafugò il corpo venerato dall'altare-tomba per portarlo a Benevento, ma per facilitare il trasporto di materiale edilizio all'interno della *crypta* in occasione dei numerosi restauri e ampliamenti della basilica di S. Gennaro, in particolare per le necessarie riparazioni alle lunghe travature lignee che sostenevano una parte del pavimento della basilica ianuariana sovrastante.

Del resto, la collocazione della tomba di S. Gennaro in quell'oscuro anfratto, invisibile agli occhi dei fedeli, senza alcun motivo plausibile, faceva difficoltà allo stesso Fasola<sup>29</sup>.

L'oratorio inferiore con gli affreschi non può essere, a mio parere, se non il luogo venerato di sepoltura dei vescovi Lorenzo e Atanasio, quest'ultimo qui traslato da Montecassino dal suo nipote Atanasio II, come sembra chiaramente illustrato dalla vita di S. Atanasio e dagli Atti della Traslazione<sup>30</sup>. Quest'ultima fonte dice esplicitamente che la processione salì salmodiando *ad templum Sancti Ianuarii* (evidentemente, la basilica sotterranea) e il feretro fu depositato presso l'altare. Poi, esso fu portato *extra fores* (fuori le porte, dunque, della basilica sotterranea), *in oratorium Sancti et Confessoris Christi Laurentii eiusdem sedis antistitis, iuxta santissimi Iohannis antecessori et nutritoris eius antrum*, dove fu seppellito.

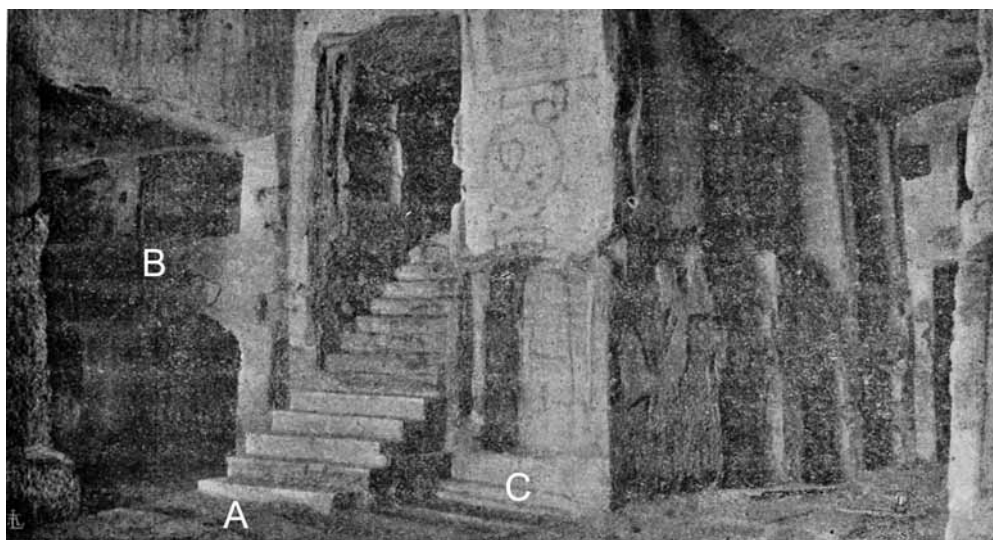
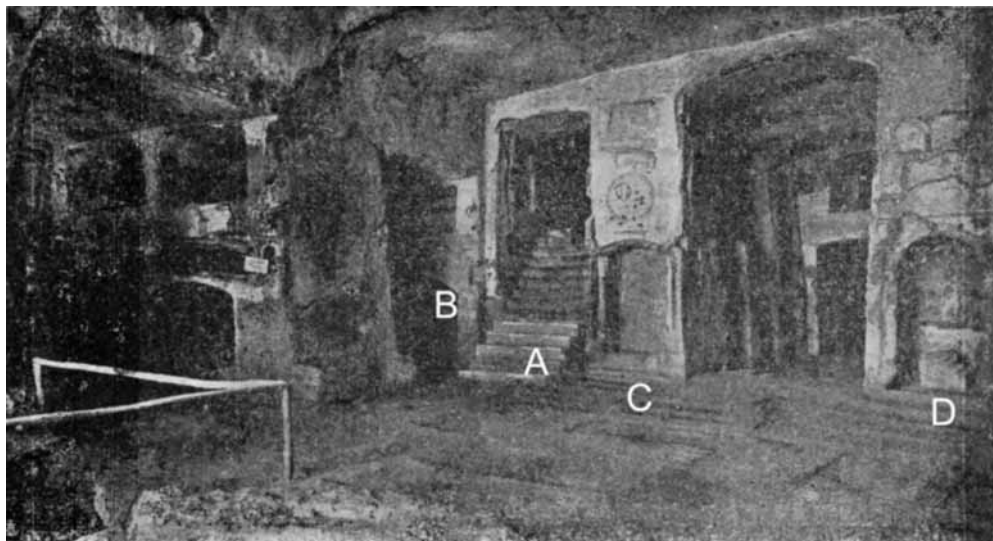
La *Vita S. Athanasii* (10, 3-4) parla invece di una collocazione del corpo di S. Atanasio *in porticum ecclesiae Sancti Ianuarii Christi martyris, iuxta decessorem et nutritorem eius*.

I due passi, lungi dall'essere in contrasto, si completano a vicenda in quanto pongono l'oratorio di S. Lorenzo, vescovo morto circa il 717 d.C., e che era certamente ipogeo, essendo indicato come *antrum*, immediatamente davanti il portico d'ingresso della chiesa sotterranea di S. Gennaro. Come è noto, quest'ultima aveva due ingressi, l'uno dal vestibolo della Catacomba superiore, l'altro, e più importante, per mezzo di una monumentale scalinata che la raccordava diret-

1993: *dieci anni di archeologia cristiana in Italia, Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia cristiana*, Cassino 1993, pubbl. 2003, II, pp. 651 sgg.; D. MAZZOLENI, *Note e osservazioni sulle iscrizioni del complesso monumentale di S. Gennaro*; F. BISCONTI, *Riflessi del culto di San Gennaro nel complesso catacombale di Capodimonte*, ambedue in G. LUONGO, a cura di, *San Gennaro nel XVII Centenario del martirio (305-2005), Atti del Convegno internazionale (Napoli, 21-23 settembre 2005)*, I, vol. 37 di *Campania Sacra*, 2006, pp. 147 sgg. e 165 sgg., ivi bibl. precedente.

<sup>29</sup> FASOLA, *op. cit.*, nt. 28, p. 126.

<sup>30</sup> *Vita et translatio S. Athanasii neapolitani episcopi* (BHL 735 e 737), a cura di A. VUOLO, Roma 2001, pp. 143, .151 sg., 193 sgg.



Figg. 4-5. Foto del vestibolo inferiore della catacomba di S. Gennaro dopo gli scavi del Galante con l'accesso monumentale alla basilica ipogea di S. Gennaro (da Galante, 1908): A) Scalinata monumentale; B) Accesso all'oratorio affrescato di S. Lorenzo; C) Absidiola con i probabili sepolcri dei vescovi Giovanni IV lo scriba e Atanasio; D) Edicola, in corrispondenza della vasca battesimale, con la raffigurazione delle Sante Caterina, Agata, Eugenia, Giuliana e Margherita e il busto di Cristo benedicente nel catino dell'abside, e decorazione a mosaico della volta, probabilmente del IX secolo (epoca di Atanasio I o II), forse il luogo dove stava il vescovo per la Confermazione o, meglio, il luogo appartato, vicino alla vasca battesimale, dove le diaconesse spogliavano e rivestivano le donne e dove l'unzione veniva ad esse impartita.

tamente al vestibolo della Catacomba inferiore (fig. 4 e 5, A). Due belle foto di questa scalinata monumentale subito dopo lo scavo, e che rendono bene la situazione prima dei successivi crolli sono pubblicate dal Galante<sup>31</sup> (fig. 4-5). Esse ben documentano l'importanza dell'accesso inferiore e fanno ben immaginare la sua architettura originaria, preceduta da un porticato. L'oratorio affrescato si adatta perfettamente a questa descrizione, essendo immediatamente sottostante alla basilica ipogea di S. Gennaro e immediatamente contiguo all'ingresso costituito, appunto, dalla scalinata monumentale che partiva dal vestibolo della catacomba inferiore. Le decorazioni affrescate dell'ultima fase di questo oratorio vanno dunque datate all'epoca di Atanasio II, quando il vano cultuale fu risistemato per deporvi, presso la tomba del vescovo Lorenzo, venerato come Santo, nel portico antistante l'ingresso alla basilica ipogea di S. Gennaro, il suo predecessore e zio Atanasio I traslato da Montecassino. Credo che la tomba di quest'ultimo e del suo predecessore Giovanni IV lo scriba, cui era contigua, doveva essere ospitata nella nicchia proprio a lato della gradinata (fig. 4 e 5, C), che trova così la sua giusta spiegazione e interpretazione, e che ha un aspetto monumentale e cultuale nello stesso tempo<sup>32</sup>: essa presenta la volta decorata a mosaico, e tre strati sovrapposti di affreschi. Se dunque l'ultima fase pittorica dell'oratorio è databile al secolo IX, all'epoca di Atanasio I o II, al secondo decennio dell'VIII secolo, in concomitanza con la deposizione del vescovo Lorenzo (701-717), e con i lavori del vescovo Paolo II (763-768), deve datarsi lo strato pittorico precedente, documentato solo da un lacerto, mentre è verosimile che il celebre primo ciclo sia stato eseguito in occasione dei lavori di ampliamento della superiore cripta dei vescovi con l'apertura del grande lucernaio ad opera del vescovo Giovanni II, in epoca giustiniana<sup>33</sup>.

È a mio parere assai probabile che sia questo oratorio la basilica di S. Lorenzo, *qui ad Fontes dicitur*, davanti alla quale Contardo uccise con la spada il duca di Napoli Andrea<sup>34</sup>, anche perché quest'ultimo aveva sistemato qui il vescovo Tiberio, liberato *de lacu miseriae et tenebrarum*, dove l'aveva imprigionato il duca Bono, e posto *sub custodia in cubicolo ante ecclesiam sancti Ianuarii martyris*, segno che il duca Andrea doveva spesso recarsi in quel luogo dove stazionavano anche dei militari. La

<sup>31</sup> G.A. GALANTE, *I nuovi scavi nelle catacombe di San Gennaro in Napoli*, *Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, XXV, 1908, pp.19 sgg., foto a pp. 21 e 36. Un tronco di colonna marmorea fu recuperato in questi scavi (p. 23), forse parte del portico che doveva precedere la scalinata.

<sup>32</sup> G. SCHERILLO, *Archeologia sacra*, I, Napoli-Torino 1875, pp. 49 sg., 54 sg., 107 sg.; GALANTE, art. cit., pp. 20 sg.; FASOLA, *op. cit.*, nt. 28, pp. 204 sgg. Sulla datazione dell'ultimo strato di affreschi al IX secolo, e quindi al tempo di Atanasio I o II, v. M. ROTILI, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Napoli 1978, pp. 40 sg.; D. KOROL, in G. LUONGO, a cura di, *Anchora vitae. Atti del II Convegno Paoliniano nel XVI centenario del ritiro di Paolino a Nola (Nola-Cimitile 18-20 maggio 1995)*, Napoli-Roma 1998, pp. 113 sg.; S. DE ROSA-G. MOLLO, a cura di, *Santa Maria Assunta in Pernoano, Storia, progetto, restauro*, Milano 2009, p. 67.

<sup>33</sup> Sulla datazione del primo strato di affreschi di quello che fu poi l'oratorio di S. Lorenzo al VI secolo v. ROTILI, *op. cit.*, nt. 32, p. 37 sg.; F. BISCONTI, *Il culto di San Gennaro nel complesso catacombale di Capodimonte*, in G. LUONGO, a cura di, *San Gennaro nel XVII Centenario del martirio (305-2005)*, *Atti del Convegno internazionale (Napoli, 21-23 settembre 2005)*, I, vol. 37 di *Campania Sacra*, 2006, pp. 174 sg.

<sup>34</sup> CAPASSO, *op. cit.*, pp. 209 sg. Già il Vuolo avanzava questa possibile ipotesi.



denominazione *ad fontes* ben si adatta alla presenza, nel grande ambiente contiguo, del bellissimo battistero marmoreo edificato dal vescovo Paolo, tuttora visibile, e ancora a lungo utilizzato, come dimostra l'edicola, che vi prospetta (fig. 4 e 4, D), con l'immagine delle venerate Sante Caterina, Agata, Eugenia, Giuliana e Margherita e il busto di Cristo benedicente nel catino dell'abside, e decorazione a mosaico della volta, probabilmente del IX secolo, forse il luogo dove stava il vescovo per la Confermazione<sup>35</sup> o, meglio, il luogo appartato, vicino alla vasca battesimale, dove le diaconesse spogliavano e rivestivano le donne e dove l'unzione veniva ad esse impartita. Questo strato di affreschi è preceduto da uno più antico, che deve essere contemporaneo alla scena superiore con il battesimo di Cristo nel Giordano, riferibile alla sistemazione originaria dell'ambiente ad opera del vescovo Paolo II durante la lotta iconoclasta. Che qui, a fianco o davanti l'ingresso della chiesa di S. Stefano vi fossero ambienti abitabili è dimostrato, oltre che da questo passo, dal fatto che il vescovo Paolo vi dimorò per due anni realizzando, oltre il battistero, *plura aedificia*, tra i quali un triclinio, *quod est introentibus parte dextra*. È a mio parere assai probabile che questo triclinio sia l'edificio absidato sondato in parte dal Lavagnino a Sud dell'attuale atrio di S. Gennaro dei Poveri, e ora riesaminato dal Giordano<sup>36</sup>, del quale fu rinvenuta una arcata affrascata con un Santo recante una corona (fig. 6). Poiché l'accesso al vestibolo inferiore della Catacomba con il battistero e alla basilica di S. Agrippino doveva avvenire fra la facciata della basilica di S. Stefano e questo edificio, la descrizione topografica coincide perfettamente con quanto riferisce la fonte, che lo pone a destra dell'ingresso.

Il percorso devozionale permetteva poi di transitare, attraverso la scala, fiancheggiata da venerate tombe di vescovi dell'VIII e IX secolo, in primo luogo l'oratorio affrescato di S. Lorenzo, alla grande basilica ipogea di S. Gennaro con la *crypta* con gli arcosoli dei primi vescovi e il venerato altare-tomba del martire, attraverso il vestibolo della Catacomba superiore e la grande arcata laterale della basilica di S. Stefano, si raggiungeva di nuovo l'ingresso al complesso e da qui la strada che da Napoli conduceva a Capua, e che doveva fiancheggiare l'opposto muro laterale della basilica di S. Stefano.

La differenza di quota (m. 1, 50) rispetto agli ingressi della basilica di S. Stefano si può agevolmente spiegare col fatto che la strada arrivava alle Catacombe in forte pendenza, il che dovette comportare una sistemazione terrazzata dell'area d'ingresso alle Catacombe. L'edificio doveva essere notevole, perché fortemente rappresentativo; la pianta è paragonabile, ad esempio, al triclinio lateranense di Leone III<sup>37</sup>, di poco successivo. Anche l'affresco è stato erroneamente datato: esso trova confronti, per l'appiattimento delle vesti e un certo schematismo, proprio in cicli decorativi di quest'epoca, in particolare nelle decorazioni di S. Maria *in via*

<sup>35</sup> FASOLA, *op. cit.*, nt. 28, pp. 204 sgg.; ROTILI, *op. cit.*, nt. 32, pp. 39 sgg.

<sup>36</sup> GIORDANO, *art. cit.* a nt. 19, pp. 391 sgg., fig. 5, che pensa, a mio parere erroneamente, ad un edificio preesistente alla basilica di S. Stefano, quando invece la sua posizione e la sua facciata sono evidentemente condizionate dalla grande costruzione ecclesiale.

<sup>37</sup> P. VERZONE, *La distruzione dei Palazzi Imperiali di Roma e di Ravenna e la ristrutturazione del Palazzo Lateranense nel IX secolo nei rapporti con quello di Costantinopoli*, in *Roma e l'età carolingia*, Roma 1976, pp. 39 sgg., tav. 20, fig. 49-50.



Fig. 6. Frammento di affresco con Santo che porge una corona, probabilmente pertinente al triclinio costruito davanti alle catacombe di S. Gennaro dal vescovo Paolo II, posto sul lato destro dell'ingresso al vestibolo inferiore delle Catacombe di S. Gennaro, di fronte alla basilica di S. Stefano (da GIORDANO 2009).

*Lata* e di S. Maria Antiqua a Roma<sup>38</sup>. Questa identificazione risolve anche il problema dello spazio rispetto alla facciata della preesistente basilica di S. Stefano, che doveva essere preceduta da un portico, dove fu sepolto, come si è visto, il vescovo Paolo II.

Solo tre giorni dopo Contardo e la moglie furono assaliti nel Palazzo vescovile di Napoli, dove si erano rifugiati, e quindi non è vero quanto da alcuni sostenuto che ciò costituirebbe una prova sicura della contiguità della basilica di S. Lorenzo con l'Episcopio urbano.

<sup>38</sup> ARENA, *et al.*, *op. cit.* a nt. 21, pp. 461 sgg.; P.ROMANELLI-P.J. NORDHAGEN, *Santa Maria Antiqua*, Roma 1964, tav. 21; P. J. NORDHAGEN, *Santa Maria Antiqua. The frescoes of the seventh century*, in *Acta ad archaeologia et artium historiam pertinentia*, III, 1968, pp. 89 sgg., pl. XIII; J. Osborne, a cura di, *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del Colloquio, Roma 2000, pubbl. 2004.

Certo, vi è la difficoltà che l'oratorio viene definito qui *basilica*, termine che poco potrebbe sembrare adattarsi al piccolo edificio: però, la contiguità con l'enorme vestibolo inferiore e le venerate basiliche di S. Gennaro, con il suo ingresso monumentale, e di S. Agrippino, la presenza di corpi venerati di vescovi e l'organicità col portico d'ingresso della basilica di S. Gennaro possono ben contribuire a spiegare il termine, peraltro utilizzato, nello stesso periodo, per molti altri casi consimili e per costruzioni anche più piccole: ad esempio, anche la minuscola chiesa cimiteriale che costituisce, nella vicina *Liternum* la memoria della martire Fortunata, viene definita *mirifica basilica*<sup>39</sup>, e negli Atti Bolognesi e Vaticani di S. Gennaro e nei martirologi da essi derivati la chiesa sotterranea della catacombe di S. Gennaro, dove fu deposto il martire, viene definita anch'essa *basilica*, così come il luogo di sepoltura misenate del diacono Sossio.

La mie osservazioni credo contribuiscano a chiarificare molti aspetti monumentali della storia dell'antica chiesa di Napoli, che non cessa di suscitare sempre nuovo interesse, e che è meritevole di ulteriori approfondimenti e di accurate campagne di scavo.

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella tornata del 3 novembre 2010*

<sup>39</sup> M. PAGANO, *La basilica di S. Fortunata a Liternum*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, LXV, 1-2, 1990, p. 185; altro esempio è in una iscrizione cristiana di Pozzuoli: CIL X, 3310.



LAURENT PERNOT

## ATTUALITÀ DELLA COLLEZIONE DEI MANOSCRITTI GRECI FARNESIANI DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI

La storia della biblioteca farnesiana è stata studiata, in età contemporanea, da Fernand Benoît, in un articolo dei *Mélanges de l'École française de Rome* del 1923, e da Guerriera Guerrieri, in una serie di pubblicazioni uscite tra gli anni 1940 e gli anni 1970. Questi studiosi hanno ripercorso la formazione e lo sviluppo della collezione di libri a Roma a partire dalla fine del XV secolo, poi il suo trasferimento a Parma a metà del XVII secolo e, infine, la sua istallazione a Napoli, nel 1736<sup>1</sup>. Essi hanno descritto l'intensa attività bibliofila di Alessandro Farnese, il futuro papa Paolo III, di suo nipote, il cardinale Alessandro II Farnese, e del fratello di quest'ultimo, il cardinale Ranuccio. Circondati da copisti e segretari, assecondati dal dotto Fulvio Orsini, ospitali nei confronti degli eruditi rifugiatisi a Roma e degli artisti di passaggio, gli alti prelati Farnese costituirono una collezione di manoscritti e stampati i cui pezzi di valore attirarono studiosi da tutta l'Europa. La biblioteca di palazzo Farnese era considerata nel XVI secolo la seconda biblioteca di Roma dopo la Vaticana. Più che di una biblioteca farnesiana, al singolare, bisognerebbe d'altronde parlare di biblioteche farnesiane, al plurale, poiché le collezioni di libri della famiglia accolsero, oltre alla biblioteca del palazzo romano, i volumi presenti nelle grandi ville che i Farnese possedevano nel Lazio, soprattutto la villa di Caprarola, così come i volumi presenti a Parma nel XVII: tutto questo è confluito nel fondo Farnese attualmente conservato a Napoli.

Per quanto riguarda in particolare i manoscritti greci, un lavoro di catalogazione dei manoscritti napoletani (tutti quanti, farnesiani ed altro) era stato realizzato all'inizio del XIX secolo da Salvatore Cirillo<sup>2</sup>. Questo lavoro lo riprese Gino Pierleoni, che fu interrotto dalla morte, lasciando un tomo I, pubblicato postumo nel 1962<sup>3</sup>. Nel 1977, su iniziativa di Francesco Sbordone e per opera di Felicia Napolitano, Maria Luisa Nardelli e Luigi Tartaglia fu pubblicato l'importante repertorio dei manoscritti greci non compresi in cataloghi a stampa<sup>4</sup>.

In quel momento, alla fine degli anni 1970, un nuovo impulso fu dato dall'École française di Roma. Così va la ricerca sui manoscritti farnesiani, condotta in

<sup>1</sup> BENOÎT 1923; GUERRIERI 1941; GUERRIERI 1941-1948; GUERRIERI 1974.

<sup>2</sup> CYRILLUS 1826-1832.

<sup>3</sup> PIERLEONI 1962.

<sup>4</sup> NAPOLITANO, NARDELLI, TARTAGLIA 1977.

maniera complementare, o, se si può dire, in canti amebici, dagli studiosi italiani e dai ricercatori del Palazzo Farnese. Nell'ambito delle celebrazioni del centenario dell'École française di Roma, nel 1975, furono lanciate delle ricerche sul sito del Palazzo, la sua costruzione, la sua decorazione, le sue collezioni, la sua storia<sup>5</sup>. Mentre il mio collega François Fossier studiava la biblioteca latina e volgare<sup>6</sup>, io fui incaricato dei manoscritti greci. Riassumerò di seguito quale fu il metodo di quest'indagine, i cui risultati furono all'epoca pubblicati in diversi articoli<sup>7</sup>. Per iniziare, bisogna evocare il ricordo della dottoressa Guerriera Guerrieri (1902-1980), che fu membro della nostra Accademia e suo presidente nel 1973 e nel 1975. Negli ultimi anni della sua vita, come direttrice onoraria della Biblioteca Nazionale, la dottoressa Guerrieri riservò un'ottima accoglienza ai ricercatori francesi, procurando loro tutte le facilitazioni per studiare quel fondo farnesiano su cui aveva tanto lavorato in passato.

Visto che la storia generale della biblioteca farnesiana era ben nota, i progressi dovevano venire da un nuovo esame dei documenti e dall'identificazione delle relazioni tra i libri conservati e gli inventari che hanno accompagnato i cambiamenti di proprietari ed i trasferimenti della biblioteca.

In una prima tappa, l'esame autoptico dei manoscritti conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli permise di reperire un gran numero di volumi che portavano quella rilegatura in cuoio di vitello bruno macchiettato di nero, ornata da fiori di giglio e titoli dorati sul dorso, che i manoscritti farnesiani avevano ricevuto durante il periodo di conservazione a Parma. Spesso sui primi fogli erano visibili segni di precedenti collocazioni, ma, a questo stadio, era impossibile determinare a cosa corrispondessero.

Parallelamente, gli archivi di casa Farnese restituirono diversi inventari della biblioteca, in particolare due, che si trovavano tra le *Carte farnesiane* conservate nell'Archivio di Stato di Napoli e che non erano ancora stati studiati. Una lista redatta nel 1567 da Fulvio Orsini, al momento della sua entrata in carica come bibliotecario del cardinale Alessandro, recensiva 233 manoscritti greci; un'altra lista, redatta nel 1641, ne recensiva 263. Questi documenti rivelavano l'ampiezza della collezione farnese e il suo accrescimento progressivo nel corso della sua permanenza a Palazzo Farnese.

In tal modo, avevamo, da una parte, dei manoscritti, conservati negli scaffali della Biblioteca Nazionale senza un ordine apparente e mescolati ad altri manoscritti di diverse provenienze; dall'altra, delle liste, contenenti delle descrizioni troppo sommarie ed imprecise per permettere di stabilire una corrispondenza con i manoscritti conservati. La soluzione di quest'aporia fu fornita dall'inventario del 1641, che segnala delle collocazioni formate da una lettera seguita da due cifre: dal momento che queste collocazioni si ritrovavano sul primo foglio di alcuni manoscritti, era possibile stabilire in quei casi un rapporto tra il volume descritto nell'inventario e il volume effettivamente conservato.

<sup>5</sup> Queste ricerche sono presentate in AA. VV., *Le Palais Farnèse* 1981.

<sup>6</sup> FOSSIER 1982.

<sup>7</sup> PERNOT 1979; PERNOT 1981a; PERNOT 1981b.

A partire da quel momento, la situazione andò via via chiarendosi. L'identificazione dei manoscritti descritti negli inventari con i manoscritti conservati poté generalizzarsi, grazie all'uso incrociato di più criteri: rilegatura, collocazione, titolo, contenuto, formato, posizione nelle varie liste. È stato anche possibile precisare la localizzazione della biblioteca a Palazzo Farnese, nella sua ultima installazione. I manoscritti greci occupavano quello che l'inventario definisce le *scanzie* A e B della *Libreria Grande*, al secondo piano; ogni *scanzia* conteneva cinque ripiani, ciascuno dei quali accoglieva da venti a trenta manoscritti; alcuni volumi erano custoditi a parte, in altri posti.

Non tutti i manoscritti greci farnesiani sono giunti a Napoli. Nel corso delle vicissitudini incontrate dalla famiglia, alcuni sparirono, altri furono sottratti e cambiarono proprietario. Così, il collezionista inglese Edward Harley nel 1724 acquistò un lotto di manoscritti e di stampati provenienti dall'Italia che comprendeva quindici manoscritti greci farnesiani.

In totale, il numero dei manoscritti greci appartenuti, nell'una o nell'altra epoca, alla casata Farnese ammonta, secondo le nostre conoscenze, a circa trecento: 228 sono conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli, 25 in altre biblioteche d'Europa e degli Stati Uniti, mentre 42 sono dati per dispersi e, per contro, la provenienza farnesiana di alcune unità resta dubbia.

Dagli anni 1980, la ricerca continua, in diversi settori.

Alcuni grecisti si sono mobilitati per realizzare su nuove basi un catalogo completo dei manoscritti greci di Napoli. Sono già apparsi due tomi, l'uno dovuto ad Elpidio Mioni, l'altro a Maria Rosa Formentin<sup>8</sup>, e un terzo è stato annunciato, sempre di Maria Rosa Formentin, il cui lavoro è stato molto fruttuoso per i manoscritti farnesiani<sup>9</sup>.

L'attenzione si è spostata sulla storia antica della biblioteca. Chi era incaricato dei libri prima che Fulvio Orsini diventasse bibliotecario? È a questo punto che compare, forse, Onofrio Panvinio<sup>10</sup>. La figura di questo erudito, morto prematuramente, è stata messa in luce dalla monografia che J.-L. Ferrary ha dedicato ai suoi lavori di storico ed antiquario, grazie alla quale oggi possiamo cogliere tale personaggio in tutte le sue dimensioni<sup>11</sup>. Altra domanda: quali furono i sistemi d'acquisto? Lo sviluppo della scienza paleografica nel corso degli ultimi decenni, e in particolare i progressi compiuti nell'identificazione delle mani dei copisti, permettono oggi di conoscere meglio gli scribi impiegati dai Farnese e, di lì, di comprendere meglio la politica adottata per lo sviluppo della collezione<sup>12</sup>. Maria Luisa Agati ha condotto delle ricerche su uno degli scribi, Giovanni Onorio da Maglie, che faceva parte dei *familiari* accolti a Palazzo Farnese nella metà del XVI secolo, e che eseguì un gruppo di eleganti codici destinati al cardinale Alessandro<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> MIONI 1992; FORMENTIN 1995.

<sup>9</sup> FORMENTIN 2000.

<sup>10</sup> MOUREN 1995; Annibal Caro, poi Onofrio Panvinio sarebbero stati responsabili della biblioteca prima di Orsini.

<sup>11</sup> FERRARY 1996.

<sup>12</sup> FORMENTIN 2006; FORMENTIN 2008.

<sup>13</sup> AGATI 2001.

Bei codici, ma anche buoni codici. Alcuni manoscritti farnesiani hanno un valore preminente e rivestono un interesse particolare per gli editori. E, per esempio, il caso, in latino, del famoso Festo (*Neap.* IV A 3)<sup>14</sup> o, in greco, dell'Eschilo autografo dell'erudito bizantino Demetrio Triclinio (*Neap.* II F 31)<sup>15</sup> o di un Proclo la cui importanza non smette di essere ribadita (*Neap.* III E 17)<sup>16</sup>. La collezione farnesiana è una collezione che conta, per qualità e quantità. Essa contiene manoscritti antichi o preziosi, e, grazie alla sua massa, copre un grande numero di autori e di testi.

A titolo di esempio, si può citare un'interessante ricerca del professor D. Knoepfler, che ha messo in primo piano il *Neapolitanus* III B 29, un manoscritto in pergamena che contiene le *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio<sup>17</sup>. Copiato nel XII secolo, probabilmente in Sicilia, questo manoscritto faceva parte della collezione farnesiana nel 1567. Designato dalla sigla B nelle edizioni di Diogene Laerzio, non è solo uno dei testimoni importanti di quest'autore, bensì il migliore di tutti. In modo un pò sorprendente Victor Hugo gli ha reso l'onore di citarlo ne *I miserabili*. Nel romanzo, in effetti, appare un personaggio chiamato M. Mabeuf, canonico della chiesa di Saint-Sulpice e collezionista di libri. Tra le opere della sua collezione, quella di cui era più fiero era un «Diogene Laerzio, stampato a Lione nel 1644, e in cui si trovavano [...] tutti i passaggi in dialetto dorico che si trovano soltanto nel celebre manoscritto di XII secolo della biblioteca di Napoli» («un Diogène Laërce, imprimé à Lyon en 1644, et où se trouvaient [...] tous les passages en dialecte dorique qui ne se trouvent que dans le célèbre manuscrit du XII<sup>e</sup> siècle de la bibliothèque de Naples»)<sup>18</sup>. Mabeuf teneva talmente a questo libro che, quando la miseria lo costrinse a venderlo, egli perse tutto il gusto della vita, fino a farsi uccidere sulle barricate. Secondo Denis Knoepfler, Victor Hugo aveva attinto questi dettagli sul manoscritto di Napoli da una lettera indirizzata dal filologo olandese Carel Gabriel Cobet allo stampatore parigino Ambroise-Firmin Didot, all'epoca in cui Cobet preparava proprio un'edizione di Diogene Laerzio. È così che la finzione del romanzo si è nutrita d'informazioni filologiche precise sul manoscritto di Napoli.

Il paradosso della biblioteca farnesiana oggi è che si tratta di una collezione delocalizzata, o, se si vuole, di una collezione *extra moenia*.

I libri farnesiani devono la loro identità, la loro esistenza come fondi, al fatto che furono un tempo riuniti, per la maggior parte, nelle *scanzie* della *Libreria* romana, e non si possono studiare senza far riferimento a questo dato. Oggi è impossibile visitare il Palazzo Farnese – la mostra che sta per aprirsi lo manifesta<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Vd. MOSCADI 2001.

<sup>15</sup> Vd. WILSON 1983, p. 253; WEST 1990, p. xv.

<sup>16</sup> Vd. SEGONDS 1985, pp. CXI-CXII, CXV-CXVIII.

<sup>17</sup> KNOEPFLER 1991, soprattutto pp. 17, 21, 66-67, 131-138, 141-142, 154, 162 e tavole 1-5.

<sup>18</sup> KNOEPFLER 1983. Inoltre il *Neap.* III B 29 svolge un ruolo interessante, con la sigla N, nella tradizione della lista antica delle opere di Plutarco detta "Catalogo di Lampria": cfr. IRIGOIN 1987, pp. CCCIII-CCCX.

<sup>19</sup> *Palazzo Farnese: dalle collezioni rinascimentali ad ambasciata di Francia*, dal 17 Dicembre 2010 in poi.



– senza evocare le collezioni che esso ospitò un tempo: i libri, ma anche le antichità, le iscrizioni, le monete, i quadri, i mobili, un insieme sontuoso che aveva senso *in situ*.

Ma il paradosso è che tali collezioni, benché debbano la loro esistenza al Palazzo Farnese, l'hanno lasciato da più di tre secoli e mezzo. Dal XVIII secolo, lo scrigno che racchiude queste meraviglie non è più il palazzo di Roma, né le ville e le residenze disseminate in Italia. Lo scrigno è una città intera, possiamo dire: la città di Napoli, che conserva e fa vivere il patrimonio farnesiano in più luoghi che costituiscono una rete coerente. Tra i libri conservati alla Biblioteca Nazionale, gli oggetti antichi al Museo Archeologico Nazionale, i quadri al Museo Capodimonte, i documenti all'Archivio di Stato<sup>20</sup>, le collezioni farnesiane sono un punto di forza della vita culturale napoletana, come ricordano periodicamente le grandi mostre. Si possono citare ad esempio (e la lista è certamente incompleta) le mostre *I Farnese : Arte e Collezionismo* al museo archeologico e a Capodimonte (1995), *Tiziano e il ritratto di corte* a Capodimonte (2006), *La collezione Farnese* al museo archeologico (2009).

Questa presenza delle collezioni farnesiane certo continuerà. Quanto all'avvenire della ricerca sulla collezione di libri, esso appartiene ai futuri editori che useranno i *codices Farnesiani*, e agli specialisti della storia delle biblioteche che cercheranno d'identificare i manoscritti farnesiani attualmente scomparsi.

*Nota presentata dal socio straniero LAURENT PERNOT  
nella tornata del 1° dicembre 2010*

#### ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Le Palais Farnèse*, Roma 1981.
- M.L. AGATI, *Giovanni Onorio da Maglie, copista greco (1535-1563)*, Roma 2001.
- F. BENOÎT, *Farnesiana, I: La bibliothèque grecque du cardinal Farnèse*, "École française de Rome, Mélanges d'archéologie et d'histoire", 40, 1923, pp. 167-198.
- S. CYRILLUS, *Codices Graeci mss. Regiae Bibliothecae Borbonicae*, Napoli 1826-1832.
- J.-L. FERRARY, *Onofrio Panvinio et les antiquités romaines*, Roma 1996.
- M.R. FORMENTIN, *Catalogus codicum Graecorum Bibliothecae Nationalis Neapolitanae*, II, Roma 1995.
- M.R. FORMENTIN, *Completamento della catalogazione dei manoscritti greci della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, a cura di G. Prato, II, Firenze 2000, p. 746.
- M.R. FORMENTIN, *La biblioteca dei Farnese : dediche, commissioni, acquisizioni*, in "Dunasthai didaskein". *Studi in onore di Filippo Càssola*, a cura di M. Faraguna, V. Vedaldi Iasbez, Trieste 2006, pp. 249-259.

<sup>20</sup> Cui si aggiungono i ricordi dei Farnese conservati a Parma.

- M.R. FORMENTIN, *Uno scriptorium a Palazzo Farnese ?*, "Scripta. An International Journal of Codicology and Palaeography", 1, 2008, pp. 77-102.
- F. FOSSIER, *La bibliothèque Farnèse. Etude des manuscrits latins et en langue vernaculaire*, Roma 1982.
- G. GUERRIERI, *Il fondo farnesiano*, Napoli 1941.
- G. GUERRIERI, *Il mecenatismo dei Farnese*, "Archivio storico per le Provincie Parmensi", ser. III, 6, 1941, pp. 95-130; 7-8, 1942-1943, pp. 127-167 ; ser. IV, 1, 1945-1948, pp. 58-119.
- G. GUERRIERI, *La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli*, Milano-Napoli 1974.
- J. IRIGOIN, *Histoire du texte des "Œuvres morales" de Plutarque*, in *Plutarque, Œuvres morales*, I, 1, a cura di R. Flacelière et al., Paris 1987.
- D. KNOEPFLER, *La Vie de Ménédème d'Érétie de Diogène Laërce. Contribution à l'histoire et à la critique du texte des "Vies des philosophes"*, Basel 1991.
- D. KNOEPFLER, *Le Diogène Laërce de M. Mabeuf dans "Les Misérables" de Victor Hugo*, "Bulletin de l'Association Guillaume Budé", 1983, pp. 319-325.
- E. MIONI, *Catalogus codicum Graecorum Bibliothecae Nationalis Neapolitanae*, I, Roma 1992.
- A. MOSCADI, *Il Festo Farnesiano (cod. Neapol. IV. A. 3)*, Firenze 2001.
- R. MOUREN, *La bibliothèque du Palais Farnèse avant Fulvio Orsini*, "Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée", 107, 1995, p. 7-14
- F. NAPOLITANO, M.L. NARDELLI, L. TARTAGLIA, *Manoscritti greci non compresi in cataloghi a stampa*, Napoli 1977
- L. PERNOT, *La collection de manuscrits grecs de la maison Farnèse*, "Mélanges de l'École française de Rome, Moyen âge - temps modernes", 91, 1979, pp. 457-506.
- L. PERNOT, *Nouveaux manuscrits grecs farnésiens*, "Mélanges de l'École française de Rome, Moyen âge - temps modernes", 93, 1981, pp. 695-711.
- L. PERNOT, *Les manuscrits grecs*, in *Le Palais Farnèse*, Roma 1981, I, 2, pp. 425-428.
- G. PIERLEONI, *Catalogus codicum Graecorum Bibliothecae Nationalis Neapolitanae*, I, Roma 1962.
- C. ROBERTSON, *"Il Gran Cardinale". Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven - London 1992.
- A. PH. SEGONDS, *Proclus, Sur le "Premier Alcibiade" de Platon*, I, Paris 1985.
- M.L. WEST, *Aeschyli Tragoediae*, Stuttgart 1990.
- N.G. WILSON, *Scholars of Byzantium*, London 1983.

ARMANDO CRISTILLI

## RICONSIDERAZIONI CRONOLOGICHE E TOPOGRAFICHE SU UNA STATUA LORICATA DAL TERRITORIO DI NAPOLI

Il pianoro compreso tra lo Stadio “San Paolo”, Via Terracina ed il complesso della “Mostra d’Oltremare”, oggi incorporato nel popoloso quartiere napoletano di Fuorigrotta (Municipalità X), si segnala in età romana per la presenza di un insediamento suburbano a carattere vicano-prediale<sup>1</sup>, ma sarebbe meglio definirlo più un *pagus*<sup>2</sup>, immediatamente al confine con il territorio di Pozzuoli, così come si viene a trovare ancora ai giorni nostri. Questo abitato, che inizia a potenziarsi a partire dall’età augustea<sup>3</sup>, occupava una posizione quanto mai centrale nell’*ager occidentalis* di Napoli<sup>4</sup>, attraversato com’era dalle importanti arterie di collegamento con i centri di *Liternum* e di *Puteoli* (la *Via Puteolis-Neapolim per colles* e la sua variante *per cryptam*)<sup>5</sup>, oltre che dal tronco principale dell’*Aquaeductus Fontis Augustei*, che per il suo tramite portava le acque del Serino fino ai Campi Flegrei (fig. 1). Il sito, per di più, è stato credibilmente identificato in passato con il *Marcianum*, l’antico sobborgo ricordato nella *Vita Sancti Januari* come una delle tappe toccate durante la traslazione delle spoglie del vescovo martire Gennaro da Pozzuoli a Napoli<sup>6</sup>.

I ritrovamenti archeologici più cospicui nel quartiere, a parte quelli di più

<sup>1</sup> JOHANNOWSKY 1952, p. 141. La conca pianeggiante di Fuorigrotta, svasata a SO, è conclusa dalle dorsali della Canzanella e di Posillipo Alta ed è in comunicazione con l’Arena di S. Antonio. Essa risulta geologicamente costituita da coperture di prodotti piroclastici eterometrici, a luoghi rimaneggiati ed a matrice prevalente, compresi in un intervallo altimetrico di 0-600 m (s.l.m.).

<sup>2</sup> Sulle questioni inerenti l’organizzazione pagana, si veda TARPIN 2003; un’interessante sintesi recente è in PARMA 2009, pp. 133-134.

<sup>3</sup> NAPOLI 1967, pp. 460 e 469.

<sup>4</sup> Sui limiti del territorio occidentale di Napoli in età romana, si veda CRISTILLI 2008, pp. 155-156.

<sup>5</sup> Il tracciato della *Via Puteolis-Neapolim per cryptam* si riconosceva nel tracciato della Strada Comunale Pilastrì ad Agnano, mentre il tratto originario per Pozzuoli, dopo aver innestato sia la via *per colles* che la via per *Liternum*, era individuabile nella Strada dei Canapi: la prima scomparve a seguito dei lavori di sistemazione del parco della “Mostra d’Oltremare”, la seconda fu soppressa, invece, con il Piano Regolatore Generale del 1939. ALISIO 1999, p. 318; a riguardo anche JOHANNOWSKY 1952, pp. 104-105; 1985, p. 336; AMALFITANO 1990, pp. 22-23. La strada per *Liternum*, forse una *via glareata*, intercettava la *Via Puteolis-Neapolim* all’altezza di Cupa Marzano, per proseguire in direzione del quartiere di Pianura. JOHANNOWSKY 1952, pp. 124 e 141; 1985, p. 337. Sul Piano Regolatore, approvato con legge n° 1208 del 29 maggio 1939 XVII, si veda, per esempio, DELLA GATTA 1995, pp. 63-73.

<sup>6</sup> MALLARDO 1938-1939, p. 356; JOHANNOWSKY 1952, pp. 140-141; NAPOLI 1967, p. 469; ARTHUR 2002, p. 85.



Fig. 1. Pianta di Fuorigrotta negli anni '30.

recente data<sup>7</sup>, si registrano principalmente negli anni '30 del secolo scorso a seguito degli sbancamenti per la costruzione della "Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare"<sup>8</sup>, ancora oggi una delle principali sedi fieristiche italiane, nata nell'ambito del più ampio programma di rilancio di Napoli in età fascista<sup>9</sup>. Tali operazioni misero in luce, oltre all'unico ritratto di Augusto attestato come sicuramente proveniente dal territorio cittadino<sup>10</sup>, anche un *balneum* degli inizi del II sec. d.C. all'angolo tra Via Marconi e Via Terracina (esempio tra i più belli e funzionali dell'architettura termale campana)<sup>11</sup>, insieme a lacerti di basolato di età romana e ad un monumento funebre, da collocare verosimilmente nel corso dello stesso II

<sup>7</sup> VECCHIO 2007.

<sup>8</sup> Sul complesso fieristico napoletano, ARENA 2007.

<sup>9</sup> COCCHIA 1961, pp. 65 e 72-73.

<sup>10</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Sala 118); inv. 296357; marmo bianco a grossi cristalli; h 29,5cm; tarda età augustea. BOSCHUNG 1993, pp. 72 e 166, n° 138, tav. 100; ZEVİ 1994, p. 201. Arbitraria è la notizia riportata da Dietrich Boschung circa una sua scoperta presso la "Via Puteolana", dal momento che non sussistono riferimenti geografici più precisi sul luogo del ritrovamento. BOSCHUNG 1993, p. 166.

<sup>11</sup> LAFORGIA 1985, pp. 340-342; AMALFITANO 1990, pp. 46-55. Assai suggestiva resta l'idea che l'edificio possa essere stato pertinente ad una *statio*, in posizione mediana sulla *Via Puteolis-Neapolim per colles*. JOHANNOWSKY 1952, pp. 140-141; LAFORGIA 1985, p. 343.

sec. d.C. e relativo ad una ricca famiglia locale o, comunque, con rendita prediale nella regione del *pagus* di Fuorigrotta<sup>12</sup>.

A questa messe di scoperte va aggiunto il recupero di un torso loricato, tristemente tornato agli onori della cronaca recente, che fu rinvenuto il 13 ottobre 1928 nell'area oggi occupata dall'ala occidentale del complesso I.A.C.P. "Rione Nicola Miraglia"<sup>13</sup>, al civico n. 4 di Via Giambattista Marino, un isolato di quattro edifici (6800 m<sup>2</sup>) appena a NE dello Stadio "San Paolo"<sup>14</sup> (figg. 2-3). La scultura, che è proprietà del Comune di Napoli, dal momento della sua scoperta, e fino alla fine del 2009, ha fatto bella mostra di sé nel cortile interno dello stabile<sup>15</sup>,



Fig. 2. Napoli, Rione Nicola Miraglia. Ingresso.

restando per lungo tempo esposto all'incuria ed all'azione degli agenti atmosferici e non solo<sup>16</sup>, responsabili di effetti assai rovinosi sul suo stato di conservazione, *in primis* il dilavamento della superficie marmorea. Già Paolino Mingazzini, al momento della scoperta, suggerì acutamente che la statua sarebbe stata trascinata in antico dal torrente San Lorenzo fino al luogo del suo ritrovamento, un contesto assolutamente privo di strutture murarie o altre evidenze relative (eccetto due tombe "a cappuccina"<sup>17</sup> ed un capitello corinzio marmoreo di 40cm x 50cm, quest'ultimo non in giacitura primaria). Tale intuizione veniva confermata più tardi da Werner Johannowsky, che per essa ipotizzava, inoltre, una relazione con un monu-

<sup>12</sup> AMALFITANO 1990, p. 45.

<sup>13</sup> Nicola Miraglia (Lauria [Potenza] 1835 - Napoli 1926), già Direttore Generale del Ministero dell'Agricoltura e dal 1898 del Banco di Napoli (per la cui sana amministrazione ebbe il titolo di conte dal re Vittorio Emanuele III e la cittadinanza onoraria), ricoprì la carica di Presidente dell'*Istituto Case Popolari* (I.A.C.P.) dal 1908 fino all'anno della sua morte.

<sup>14</sup> Sul complesso, costruito tra il 1928 ed il 1930, da ultimi: STENTI 1993, p. 77; D. RIJE in BELFIORE-GRAVAGNUOLO 1994, p. 172, n. 51 (erroneamente la costruzione è riferita al periodo 1931-1939).

<sup>15</sup> Come riferisce Paolino Mingazzini (1931, 346), la scultura "fu rilasciata all'Istituto [*scil.* I.A.C.P.], perché ne adornasse il giardino che sarà costituito nel nuovo rione, ad abbellimento di un quartiere che sinora, a dire il vero, non ha mai brillato per bellezze artistiche o naturali".

<sup>16</sup> A seguito del trasporto al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, è stato possibile accertare che la scultura deve aver subito in anni recenti un evento fortemente traumatico che ha determinato all'altezza della fascia addominale una pesante lesione ampia quanto l'intero spessore del torso marmoreo, successivamente risarcita in modo approssimativo con del cemento.

<sup>17</sup> Le due sepolture potrebbero essere relative ad una propaggine di alcuni nuclei cimiteriali di età romana individuati nelle vicinanze. JOHANNOWSKY 1952, pp. 105-106.



Fig. 3. Napoli, Rione Nicola Miraglia. Veduta Sud.

mento onorario lungo la *Via Puteolis-Neapolim per colles* in corrispondenza dell'attuale Via Terracina, forse a ricordo di particolari interventi di restauro<sup>18</sup>. Il torso (fig. 4), di dimensioni superiori al vero<sup>19</sup>, in marmo bianco a cristalli molto grossi, rappresenta un personaggio con corazza e clamide sulle spalle, da riferirsi con ogni probabilità alla statua-ritratto di un imperatore o di un membro della famiglia imperiale. Questi è raffigurato stante sulla gamba destra e con l'altra scartata di lato, come si ricostruisce dall'inclinazione ben visibile del fianco sinistro; il braccio destro scendeva rasente al corpo fino al gomito e aveva l'avambraccio leggermente avanzato, deducibile dalla traccia del puntello sulla coscia corrispondente, mentre il braccio sinistro, lavorato a parte e inserito tramite un perno a sezione quadrangolare, era tenuto disteso orizzontalmente verso l'esterno, determinando il piano appena più alto della spalla corrispondente. Nella perdita mano destra era tratteneva la spada poggiata alla spalla relativa, a cui aderisce ancora la superstite parte superiore. La testa, infine, era impostata a guardare dritta davanti a sé<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> JOHANNOWSKY 1952, pp. 113 e 146.

<sup>19</sup> L'altezza conservata è di 152 cm (da sopra il giugulo fino a poco sopra il ginocchio destro).

<sup>20</sup> La statua, oltre ad essere priva della testa (fin sopra la fossetta giugolare), è mancante del braccio destro dal gomito con parte della spada, del braccio sinistro (lavorato a parte) da metà del bicipite, del lembo inferiore del mantello, di tutta la parte esterna sinistra della lorica a partire dal fianco relativo, della gamba destra da sopra il ginocchio e della gamba sinistra dall'orlo della tunica. Resti di un puntello si conservano sulla coscia destra, mentre un foro quadrangolare per l'alloggiamento di un tassello è visibile nel deltoide sinistro. Due fratture sono sulla parte anteriore (una dal fianco destro a quello sinistro ed una dal fianco destro a sotto il pettorale sinistro), mentre un'ampia e profonda scheggiatura si registra tra il fiocco e la fettuccia del *cingulum*; si rilevano piccole scalfitture

Sopra il corto *Panzerunterkleid*<sup>21</sup>, corredato di maniche con frange di guarnizione, il personaggio indossa una *lorica musculata*, centrata da due grifi affrontati e decorata nella curva inferiore da un'aquila araldica rivolta verso sinistra con un *fulmen* tra gli artigli: i grifoni, dalle zampe anteriori sollevate, hanno sul collo e dietro gli arti un lungo piumaggio tratteggiato assai minuziosamente, allo stesso modo che nel rapace, restituito con precisione di dettaglio nelle movimentate piume sovrapposte (figg. 5 e 8). In vita è stretto il *cingulum*, annodato con un elaborato fiocco centrale, che determina il ripiegamento dei bordi del nastro; le estremità frangiate del nodo, inoltre, sono rimboccate sotto la cintura per essere fermate, da dove poi ricadono sui fianchi. Dall'estensione della lorica a protezione del bacino, delineato con un profondo sottosquadro modulato come la linea inguinale, pendono superstiti cinque corte *pteryges* arrotondate<sup>22</sup>, che risultano decorate, partendo dal fianco sinistro del torso, da una rosetta a quattro petali, da una testa di ariete di profilo rivolta verso sinistra, da un bucranio frontale, da una protome leonina frontale con lunghi ciuffi di criniera e da un bucranio frontale. La serie simmetrica, com'è facile arguire, doveva completarsi con altre due pterigi, ornate in ordine da un'altra rosetta e da un secondo ariete di profilo che guardava, questa volta, verso destra, per un totale complessivo di sette pendagli, così come già ricostruito dal suo scopritore<sup>23</sup>. Le strisce di pelle del *Panzerunterkleid* (ne restano solo sei) sono piuttosto larghe e appaiono a stento animate da un movimento contenuto, quasi compresso, nel tentativo di renderle coerenti con la posizione della gamba portante e con l'impostazione generale della composizione; le frange terminali sono rese a spina di pesce, con l'ausilio di intagli delicati e netti. Infine, da sotto i *Lederstreifen* fuoriesce la parte terminale della tunica, indicata con dense pieghe tubolari, eccezion fatta per l'increspatura sulla coscia destra, segnata, invece, come un semicerchio rivolto verso l'alto, così da rendere la consistenza del tessuto più sottile (figg. 6-7).

Sulla lorica è accomodata una clamide, chiusa sulla spalla destra da una *fibula*



Fig. 4. Torso loricato dal Rione Nicola Miraglia (dicembre 2009).

sparse, determinatesi probabilmente in fase di recupero. La mancante parte del lato sinistro e del sottostante ventre è stata integrata con cemento in tempi moderni. Il marmo è identificabile come lunense.

<sup>21</sup> Sull'argomento, UBL 2006.

<sup>22</sup> Il Vermeule non registra quest'ultima decorazione e, pertanto, nel suo studio le *pteryges* considerate sono solo quattro. VERMEULE 1959-1960, p. 59, n° 212.

<sup>23</sup> MINGAZZINI 1931, p. 346.



Fig. 5. Torso loricato dal Rione Nicola Miraglia. Veduta frontale del tronco.

rotonda, semplicemente ornata con un cerchio concentrico ed *umbo* rilevato. Questo *paludamentum*, drappeggiato in modo da nascondere sia la scollatura sia gli *humeralia* della corazza, ricade morbido ed ampio sul petto, per quanto le pieghe appaiano un po' metalliche e rigide, mentre sul retro scende ad avvolgere tutta la spalla sinistra, da dove arrivava quasi certamente fino ai talloni (fig. 5).

La visione posteriore è per lo più nascosta dalla stoffa della clamide, caratterizzata da pieghe che assecondano lo scarso movimento della composizione, oltre che da un rilievo plastico schematico, senza però autorizzarci a definirlo piatto. Il pessimo stato di conservazione, tuttavia, non ci consente di escludere né di confermare una destinazione della statua per una visione a tutto tondo (figg. 9-10).

La *Panzerstatue* di Fuorigrotta rientra nell'ampissima categoria scultorea delle rappresentazioni eroiche di divinità maschili, imperatori e privati cittadini del mondo romano e non solo<sup>24</sup>, attraverso un tipo iconografico che in età imperiale si va trasformando in un vero e proprio "*medium* figurativo", per usare una felice espressione di Matteo Cadario<sup>25</sup>. E, nel caso specifico, le sue dimensioni quasi doppie rispetto al vero non lasciano dubbi sul fatto che vi sia stato raffigurato, come si è

<sup>24</sup> CADARIO 2004; LAUBE 2006; CADARIO 2006; LAHUSEN 2010, p. 33.

<sup>25</sup> CADARIO 2004, p. 202; 2006, p. 477.



già accennato sopra, un imperatore. Sulla base della classificazione di Cornelius C. Vermeule III, la scultura rientra nel gruppo con corazza semplice, derivata da modelli greci o microasiatici, cronologicamente riferibile al secondo quarto del II sec. d.C.<sup>26</sup>; in più, per come si ricostruiscono ponderazione, atteggiamento delle braccia e drappeggio del *paludamentum*, è possibile inserirla anche nello “Schema IV” della suddivisione di Klaus Stemmer<sup>27</sup>, i cui esemplari (tra i quali ci limiteremo qui a ricordare la statua dall’*esedra* di Erode Attico ad Olimpia<sup>28</sup>, quella colossale da Khamissa<sup>29</sup> e quella con testa non pertinente di Alessandro di Villa Abamelek a Roma<sup>30</sup>), si concentrano essenzialmente tra l’età adrianea e la media età antonina; per il tipo di corazza adottato, infine, andrebbe compresa tra gli esemplari della variante con una sola fila di pterigi del tipo loricato “classicista”, di piena età imperiale, secondo la ripartizione di Cadario<sup>31</sup>. Anche per ciò che concerne l’apparato decorativo della corazza, poi, l’associazione della coppia di grifi affrontati (un chiaro riferimento di natura apollinea al *princeps* in stretta connessione con l’ormai accreditata tradizione di Marte Ultore, da un lato, e con la rappresentazione del concetto di *Aeternitas*, dall’altro) con l’aquila araldica (immagine di Giove e della *potestas* di Roma)<sup>32</sup> si ripete in modo puntuale in una



Fig. 6. Torso loricato dal Rione Nicola Miraglia. Veduta frontale delle cosce.

<sup>26</sup> VERMEULE 1959-1960, pp. 57-64; 1964, p. 106; 1974, pp. 17-19.

<sup>27</sup> STEMMER 1978, pp. 47-55 e 129-130. Questo schema si caratterizza per il *paludamentum*, appuntato sulla spalla destra, che, dopo aver creato un arco sul petto, ricade quasi completamente dietro la schiena.

<sup>28</sup> Olimpia, *Esedra* di Erode Attico, inv. s.n.; h 210cm; marmo bianco; età antonina. Da ultimi BOL 1984, pp. 46-49; CADARIO 2004, pp. 384-386.

<sup>29</sup> Guelma, Museo, inv. s.n.; h 219cm; marmo bianco; età antonina. Da ultimi KREIKENBOM 1992, p. 5, nota 24; FITTSCHEN 1999, p. 25, B29, tav. IV n°35 (con bibliografia completa).

<sup>30</sup> Roma, Villa Abamelek, s.n.; h 260cm; marmo bianco; età adrianea; probabilmente da Roma. STEMMER 1978, pp. 50-51, IV 9, tav. 31,1.

<sup>31</sup> CADARIO 2004, p. 14.

<sup>32</sup> Sull’argomento, STEMMER 1978, pp. 153 e 161; DELPLACE 1980; ZANKER 1987, p. 213;



Fig. 7. Torso loricato dal Rione Nicola Miraglia. Particolare.

pregevole statua loricata con ritratto moderno di Cesare già Collezione Farnese<sup>33</sup> (figg. 11-12) e, solo per citare qualche caso, nella statua-ritratto di Marco Aurelio di Villa Borghese<sup>34</sup>, in quella in porfido del Banco di Roma a Bologna<sup>35</sup> (fig. 13) o, ancora, nel già detto esemplare di Villa Abamelek, per quanto in quest'ultimo il volatile guardi a destra (così come anche nella statua bolognese) e tra le zampe manchi il *fulmen*.

La statua di Fuorigrotta (figg. 4-10), così come l'altra corazzata proveniente dal centro della città di Napoli e ad essa quasi contemporanea<sup>36</sup> (fig. 14), pur non

CRESCI MARRONE 1993, p. 212; CADARIO 2004, pp. 391 e 400; 2006, p. 477. Per Matteo Cadario la presenza della coppia di grifi affrontati sulle corazze del II sec. d.C. potrebbe essere considerata come la scia di un omaggio tributato dalla prima età antonina alla tradizione traiana. CADARIO 2004, pp. 391 e 400.

<sup>33</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale; inv. 6039; h 234cm (con il plinto); marmo bianco asiatico; provenienza ignota; età severiana. CORAGGIO 2009.

<sup>34</sup> VERMEULE 1959-1960, pp. 65-66, n° 269.

<sup>35</sup> Bologna, Banco di Roma; h 134cm; porfido rosso; età severiana; acquisto Christie's (Palazzo Lancellotti, 30/10/1975-lotto 177). VERMEULE 1978, pp. 117-118, n° 325b; S. Pergola in DE NUCCIO-UNGARO 2002, pp. 331-332, n° 30.

<sup>36</sup> Napoli, Museo Nazionale di San Martino, Magazzino - c.d. "Sotterraneo Gotico"; inv.



Fig. 8. Torso loricato dal Rione Nicola Miraglia. Veduta frontale. Particolare.



Fig. 9. Torso loricato dal Rione Nicola Miraglia. Veduta posteriore del tronco.



Fig. 10. Torso loricato dal Rione Nicola Miraglia. Veduta posteriore del tronco.



Fig. 11. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6039. Veduta frontale.

essendo opera di grande pregio da un punto di vista formale, oltre che offrire qualche spunto per nuove considerazioni, merita comunque qualche osservazione ulteriore ed una maggiore attenzione rispetto a quanto già accordatole dagli studi passati. Prima di tutto, a dispetto del suo modesto valore artistico in assoluto, in questa scultura emerge una tradizione tecnica assai vigorosa, contraddistinta in modo inequivocabile da un delicato trattamento delle superfici e da un marcato pittoricismo. Il panneggio della clamide sul petto è indicato con un copioso svolgersi di spesse pieghe, in certi punti addirittura taglienti, mentre in altri ci si affida ad un energico lavoro di trapano: in particolare, le pieghe verticali sotto l'ascella sinistra sono rese come una sorta di binari, costituiti da profondi solchi che si alternano ad incavi meno incisi, con la conseguenza di un misurato effetto coloristico, in parte accentuato dai finimenti dell'abbigliamento, come, a titolo di esempio, le piccole frange della manica del *Panzerunterkleid*. Ma, se una maggiore attenzione si rileva nel suo decorativismo, che si scopre come il reale punto di forza della composizione, viceversa, nell'impianto complessivo la scultura trasmette una certa fissità ed un senso di pesante staticità, senza che si rilevi un moto,

seppur lieve, capace di animarla in modo veramente efficace dall'interno: le spalle sono poste quasi sullo stesso piano; i *Lederstreifen* verticali non sottolineano in maniera appropriata la ponderazione del corpo, dal momento che non si adeguano integralmente ad essa; il braccio destro aderisce al fianco in un gesto freddo, finanche troppo meccanico. Sicuramente il pessimo stato di conservazione, come già detto sopra, non ci permette di dare un giudizio pienamente esaustivo sul reperto, come è altrettanto vero che, in una certa misura, questo ne falsa la piena valutazione.

dep.; marmo lunense; h 107 cm; prima metà del II sec. d.C. Da ultimo CRISTILLI 2006, pp. 183-185, figg. 11-13 (bibliografia completa).

Tuttavia, le forme pesanti e la sensazione di fissità ora registrate vanno considerate come una peculiarità del prodotto fin dall'origine, la vera cifra stilistica dell'intera opera. Come anche è fuor di dubbio riconoscere nel torso una chiara volontà da parte dello scultore di recuperare un più che collaudato schema iconografico, accantonando ogni possibilità di una rappresentazione naturalistica delle forme del corpo e puntando tutto, al contrario, sull'apparato decorativo, pur nel tentativo di risolvere armonicamente i complessi rapporti interni della composizione.

Un'osservazione risolutiva, invece, deve essere fatta a proposito della data di realizzazione della scultura che fino ad ora non ha avuto una collocazione più precisa. Il torso è stato riferito dal Mingazzini ad una generica seconda metà del II sec. d.C.<sup>37</sup>, proposta successivamente rivista dallo Johannowsky, che, invece, lo ha collocato tra la fine del II e gli inizi del III sec. d.C.<sup>38</sup>, mentre il Vermeule ne ha alzato la cronologia, inserendolo tra gli esemplari del 130-150 d.C., come è stato ribadito anche in tempi relativamente recenti<sup>39</sup>.

Non credo sia da mettere in discussione la considerazione della media età imperiale come orizzonte cronologico della nostra statua: del resto, sia il trattamento delle superfici sia l'uso abile del trapano concorrono per una datazione in questo senso, a dispetto degli ampi termini cronologici a cui rimanderebbero, invece, certi particolari della corazza, dalla fila singola di *pteryges* decorate allo schema grifoni/aquila del *Brustschmuck*. A questo riguardo potrebbe essere presa in considerazione soprattutto la resa "a spina di pesce" delle frangette delle strisce di cuoio (fig. 7), che trova precise corrispondenze nelle stesse decorazioni di diverse statue loriccate comprese tra l'età di Adriano ed il principato degli Antonini, come quella splendidamente con-



Fig. 12. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6039. Particolare.

<sup>37</sup> MINGAZZINI 1931, p. 347.

<sup>38</sup> JOHANNOWSKY 1952, p. 113; 1985, p. 337.

<sup>39</sup> VERMEULE 1959-1960; AMALFITANO 1990, p. 45.



Fig. 13. Bologna, Banca Nazionale del Lavoro.



Fig. 14. Napoli, Museo Nazionale di S. Martino. inv. dep.

servata di Knosso<sup>40</sup> (fig. 15) o, ancora, il frammento meno lusinghiero di Brindisi, per riferire solo di qualche esemplare<sup>41</sup>. Ma, è altrettanto vero che proprio gli aspetti tecnico-stilistici rilevati sopra, in particolare il tipo di rendimento delle pieghe ed il rilievo delle figure degli animali della corazza, più che per la fine del II sec. d.C. dello Johannowsky, fanno propendere per la datazione anteriore come quella suggerita dal Vermeule. E una tale proposta può essere confermata in maggior misura esaminando ulteriori prove, fornite da alcuni elementi che appaiono distintivi del nostro torso. In effetti, per tutta l'età adrianea le statue loricatae, a prescindere dallo schema utilizzato, si caratterizzano per una forte rigidità delle figure e per una decorazione tanto esasperata da nascondere le forme naturali dei corpi fino a far perdere funzionalità alle corazze in favore di un più ampio sviluppo ornamentale, privandole, come accade, del *cingulum* e

<sup>40</sup> Knosso, Villa Evans (giardini); inv. s.n.; marmo bianco; h 250cm; età adrianea. STEMMER 1978, p. 47.

<sup>41</sup> Brindisi, Museo Provinciale; inv. 850; marmo bianco microcristallino; h 154cm; età protoantonina. STEMMER 1978, p. 40.



Fig. 15. Knosso, Villa Evans, inv. s.n.



Fig. 16. Roma, Museo Chiaramonti, inv. V3.



Fig. 17. Dresda, Albertinum, inv. H 383.

riducendone sensibilmente le *pteryges* ormai brevi e ben distanziate: in tal senso, parlano efficacemente gli esemplari dall'Agorà di Atene<sup>42</sup>, da Gortyna<sup>43</sup>, dal foro di *Ammedaran*<sup>44</sup>, ai quali si può collegare anche la statua già citata di Knosso (fig. 15). Al contrario, a partire dall'età antonina si assiste ad un alleggerimento delle proporzioni ed alla ripresa della più semplice lorica ellenistica, con una drastica riduzione dell'ornato (di solito limitata alla coppia di grifi ed al *gorgoneion*), con il ritorno del cingolo e con la *fibula* appuntata allo *Schulterbausch*, per quanto resti ancora scarsa l'attenzione al dettaglio naturalistico, come stanno ad indicare le pterigi quasi semicircolari molto brevi e divaricate (disposte in una sola fila) ed i *Lederstreifen* non molto lunghi divisi unicamente con il trapano<sup>45</sup>: l'immagine di Antonino Pio del Museo Chiaramonti<sup>46</sup> così come anche quella di Dresda<sup>47</sup> possono costituire a riguardo una dimostrazione assai significativa e paradigmatica

<sup>42</sup> Atene, Agorà; inv. S166; marmo pentelico; h 152cm; età adrianea. STEMMER 1978, pp. 47-48.

<sup>43</sup> Iraklion, Museum; inv. 5; marmo pentelico (?); h 224cm; età adrianea. STEMMER 1978, pp. 37-38.

<sup>44</sup> Tunisi, Museo del Bardo; inv. s.n.; marmo bianco; più grande del vero; età adrianea. STEMMER 1978, p. 38.

<sup>45</sup> STEMMER 1978, pp. 129-130; CADARIO 2004, pp. 391-401.

<sup>46</sup> Roma, Museo Chiaramonti, inv. V3; marmo bianco; h 250 cm; età antonina. CHIARAMONTI 1995, n° 682, tavv. 530-533.

<sup>47</sup> Dresda, Albertinum, inv. H383; marmo bianco; h. 216,5 cm; già coll. Albani; 140 d.C. circa. KNOLL-PROTZMANN 1933, pp. 56-57, n° 31 (I. RAUMSCHÜSSEL).



Fig. 18. Pianta Carafa di Noja. Fol. 16.

(figg. 16-17)<sup>48</sup>. Ebbene, come è facile notare, tutte le caratteristiche specificate proprio negli esemplari di età antonina ritornano puntualmente nel torso di Fuorigrotta, sia a livello di impianto generale, sia nella decorazione, sia nella pesantezza della figura. E, del resto, nella qualità formale che distingue l'esemplare napoletano, nel suo manierismo schematico, nella sua scarsa tensione interiore, nel suo movimento quasi accennato, insieme ad un trattamento ancora sensibile del modellato e ad un utilizzo sostenuto del trapano, si può riconoscere la robusta opera di uno scultore attivo in età antonina, pienamente immerso nel clima artistico della *Neapolis* di questo periodo, dove la sua perizia tecnica e stilistica si può collocare con una certa agevolezza<sup>49</sup>. Tuttavia, dati i confronti stretti con esemplari che arrivano fino al principato di Marco Aurelio, sarebbe più opportuno un riferimento del torso a cavallo della metà del II sec. d.C., facendo così derivare, a questo punto, la possibilità concreta che, più che ad una statua-ritratto dell'ultimo Adriano, ci tro-

<sup>48</sup> STEMMER 1978, pp. 129-130; CADARIO 2004, pp. 391-401.

<sup>49</sup> Sulla produzione plastica a Napoli in età antonina, CRISTILLI 2003, pp. 26-29; 2008, pp. 165-167.



viamo di fronte a quella di Antonino Pio (138-161 d.C.) o, appunto, dei suoi successori Marco Aurelio (161-181 d.C.) e Lucio Vero (161-169 d.C.).

Va da sé che quanto proposto da Werner Johannowsky circa la cronologia del torso, a suo giudizio da mettere in relazione con i restauri del 201 d.C. del secondo troncone della *Via Puteolis-Neapolim*<sup>50</sup>, appare ormai improponibile<sup>51</sup>. Al contrario, resta pienamente convincente la sua ipotesi della pertinenza della scultura ad un monumento onorario posto effettivamente lungo una delle più importanti strade di collegamento della Napoli romana<sup>52</sup>, in virtù del soggetto rappresentato, forse un arco andato completamente distrutto dalle progressive e radicali trasformazioni urbanistiche di questo sobborgo oppure un'altra forma di ricordo monumentale magari meno pretenzioso, che, in ogni caso, però, non va assolutamente messo in relazione con le vicende costruttive della *Via Puteolis-Neapolim* finora note. Certo, le radicali trasformazioni della zona di Fuorigrotta hanno completamente stravolto il paesaggio precedente, il cui aspetto originario, se ottant'anni or sono poteva ancora essere presente nei ricordi dei contemporanei, oggi ai più risulta difficoltoso da ricostruire, soprattutto per quanto concerne la presenza ed il percorso del torrente San Lorenzo, a cui si è fatto cenno più sopra. In effetti, proprio l'alveo di questo corso d'acqua, che anticamente scendeva dalla zona della Cinthia verso S-SE in direzione del litorale di Bagnoli (fig. 1), una volta in secca, si è andato con il tempo trasformando in un sinuoso cammino stradale, presumibilmente a carattere campestre, fino a prendere nel suo tratto mediano, per l'appunto, il nome di "Strada Comunale San Lorenzo" (compresa tra l'ormai scomparsa Strada Comunale Pilastrì ad Agnano e l'attuale Via Giacomo Leopardi<sup>53</sup>), mentre la porzione meridionale sarà utilizzata nel '900 come canale di bonifica per tutta la piana di Fuorigrotta e parzialmente per la zona di Bagnoli<sup>54</sup>. Una parte di questa strada ricadeva effettivamente nello spazio destinato alla costruzione del "Rione Nicola Miraglia", per cui venne fortunatamente indagato. Dunque, quella che oggi si mostra come un'anomalia nel luogo del rinvenimento trova, a questo punto, una maggiore precisazione grazie all'antica presenza del fiumiciattolo, soprattutto perché in età romana il borgo suburbano di Fuorigrotta si veniva a trovare in linea d'aria a circa 400m a NO del complesso residenziale, ossia tra il IV ed il V miglio della *Via Puteolis-Neapolim per colles*, secondo la numerazione dei rifacimenti del 102 d.C.<sup>55</sup>: quindi, un'ubicazione troppo distante e, soprattutto, non giustificabile per l'assenza di altre evidenze relative. Se, però, consideriamo la ricostruzione dell'antico corso del San Lorenzo ed il tragitto fatto dal torso loricato fino al luogo del suo rinvenimento, la struttura commemorativa corrispondente viene ad essere collocata a poca distanza dal V miglio della *Via Puteolis-Neapolim per colles*, proprio nel tratto della strada che

<sup>50</sup> JOHANNOWSKY 1952; ARTHUR 2002, pp. 83-85.

<sup>51</sup> La stessa considerazione in AMALFITANO 1990, p. 23.

<sup>52</sup> JOHANNOWSKY 1952, pp. 113 e 146.

<sup>53</sup> Già facilmente distinguibile come asse viario nella pianta Carafa di Noja (seconda metà del XVIII sec.), la strada sarà soppressa con il Piano Regolatore Generale del 1939 (figg. 1 e 18). DELLA GATTA 1995, pp. 63-73; ALISIO 1999, p. 318.

<sup>54</sup> DELLA GATTA 1995, pp. 63-73.

<sup>55</sup> A tal riguardo, JOHANNOWSKY 1952, pp. 138-139 e 141; 1985, pp. 336-337; AMALFITANO 1990, p. 23.

appena passava più a monte del “Rione Nicola Miraglia”, vale a dire in corrispondenza dell’attuale incrocio tra Via Giacomo Leopardi e Via Cinthia, dove sappiamo, tra l’altro, che si innestava anche un diverticolo comunicante con la zona di Pianura e passante per Soccavo. Nello stesso punto, inoltre, già nella pianta Carafa di Noja (fol. 16) è annotata anche la presenza di un ponte<sup>56</sup>, il c.d. “Ponte di Pianura” (o “Ponte di Terracina”, come verrà indicato in seguito<sup>57</sup>), che, a conti fatti, doveva probabilmente consentire il superamento proprio dell’alveo del torrente San Lorenzo e che potrebbe addirittura aver ricalcato un più antico viadotto, di cui, tuttavia, non sembra essere rimasta traccia, e il cui accesso potrebbe essere stato marcato da una statua dell’imperatore regnante su base iscritta (figg. 18)<sup>58</sup>. Come anche non è da escludere, qualora il monumento in questione sia stato una struttura con una certa articolazione, e pur sempre come congettura da valutare, che il capitello registrato dal Mingazzini tra i rinvenimenti dello scavo dell’area del “Rione Nicola Miraglia” possa essere stato relativo proprio alla sua decorazione insieme al torso loricato. Certo, è chiaro che è molto difficile stabilire l’occasione alla base di questa onorificenza in presenza di dati così esigui come quelli in nostro possesso. Volendosi fondare esclusivamente sulla datazione della scultura e sulla sua primitiva collocazione ora ricostruita, la creazione del relativo monumento onorario potrebbe essere messa in relazione, per esempio, con l’elevazione della città di *Neapolis* al rango coloniale da parte dell’imperatore Marco Aurelio<sup>59</sup>, una questione che, comunque, resta ancora tutta da chiarire e da confermare. Tuttavia, nell’eventualità di una reale connessione tra i due eventi, laddove fosse provata senza dubbio la creazione della *Colonia Augusta Aurelia Antoniniana Felix Neapolis*, l’ubicazione di un tale intervento commemorativo in un punto quanto mai strategico di accesso alla città troverebbe un’agevole spiegazione, come spontanea manifestazione di ringraziamento e di adesione alla politica imperiale dell’intera comunità cittadina o, più semplicemente, come esclusivo atto di benemeranza tributato dal *pagus* di Fuorigrotta al principe.

*Nota presentata dal socio corrispondente ANTONIO DE SIMONE  
nella tornata del 1 dicembre 2010*

#### ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

ALISIO G. 1999, *Il quartiere occidentale, i casali di Posillipo e Fuorigrotta, gli insediamenti nella piana di Bagnoli*, in G. ALISIO - A. BUCCARO (ed.), *Napoli Millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, pp. 299-413.

<sup>56</sup> Il ponte era situato all’incrocio tra la Strada delle Pigne (attualmente Via Giacomo Leopardi) e Via Terracina, poco prima dell’inserzione della “Strada” di collegamento con la zona della Cinthia verso N.

<sup>57</sup> JOHANNOWSKY 1952, p. 124.

<sup>58</sup> JOHANNOWSKY 1952, p. 125.

<sup>59</sup> Da ultimo ARTHUR 2002, p. 9.

- AMALFITANO 1990 = AMALFITANO P. - CAMODECA G. - MEDRI M. 1990, *I Campi Flegrei. Un itinerario archeologico*, Venezia.
- ARENA G. 2007, *La Mostra d'Oltremare. Documento storico-artistico e monumento del XX secolo*, in AA.VV., *Per la conoscenza dei Beni Culturali. Ricerche di Dottorato 1997-2006*, Santa Maria Capua Vetere, pp. 289-298.
- BABesch = *Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Mediterranean Archaeology*.
- BayVgBl = *Bayerische Vorgeschichtsblätter*.
- BELFIORE P. - GRAVAGNUOLO B. 1994, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Bari.
- BOL R. 1984, *Das Statuenprogramm des Herodes Atticus Nymphäums*, Berlin.
- BOSCHUNG D. 1993, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin.
- CADARIO M. 2004, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d.C.*, Milano.
- CADARIO M. 2006, *Grifomachie e propaganda imperiale nelle statue loriccate*, in I. COLPO - I. FAVARETTO - F. GHEDINI (ED.), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno. Atti del Convegno internazionale (Venezia, Istituto veneto di scienze lettere e arti, 26-28 gennaio 2005)*, Roma, pp. 477-481.
- CHIARAMONTI 1995 = B. ANDRAE (ed.), *Bildkatalog der skulpturen des Vatikanischen Museums. Band I. Museo Chiaramonti*, Berlin-New York.
- COCCHIA C. 1961, *L'edilizia a Napoli dal 1818 al 1958*, Napoli.
- CORAGGIO 2009 = CORAGGIO F. 2009 in C. GASPARRI (a cura di), *Le sculture Farnese. II. I ritratti*, Verona, pp. 107-108, n° 82, tav. LXXVII 1-5.
- CRESCI MARRONE G. 1993, *Ecumene Augustea: una politica per il consenso*, Roma.
- CRISTILLI A. 2003, *Sculture neapolitane al Museo archeologico nazionale di Napoli*, in «RIA», 26, pp. 7-35.
- CRISTILLI A. 2006, *Marmora Neapolitana: sculture «ritrovate» da Napoli romana*, in «Oebalus», 1, pp. 157-194.
- CRISTILLI A. 2008, *L'arredo statuuario del complesso archeologico di Agnano. Scultori a Napoli nel II sec. d.C.*, in «BABesch», 83, pp. 155-169.
- DELLA GATTA A. 1995, *Gli strumenti urbanistici e i regolamenti edilizi di Napoli. 1838-1950*, Napoli.
- DE NUCCIO M. - UNGARO L. 2002, *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venezia.
- DEPLACE CH. 1980, *Le Griffon de l'archaïsme à l'époque impériale. Étude iconographique et essai d'interprétation symbolique*, Bruxelles-Roma.
- FITTSCHEN K. 1999, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*, Mainz.
- JOHANNOWSKY W. 1952, *Contributi alla topografia della Campania antica*, in «RendNap», 27, pp. 83-146.
- JOHANNOWSKY W. 1985, *L'organizzazione del territorio in età greca e romana*, in E. Pozzi (ed.), *Napoli antica*, Napoli, pp. 333-340.
- KNOLL-PROTZMANN 1993 = KNOLL K. - PROTZMANN M. - RAUMSCHÜSSEL I. - RAUMSCHÜSSEL M., *Die Antiken im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, skulpturensammlung*, Mainz am Rehin.
- LAFORGIA E. 1985, *I complessi termali*, in E. Pozzi (ed.), *Napoli antica*, Napoli, pp. 340-343.
- LAHUSEN G. 2010, *Römische Bildnisse. Auftraggeber, Funktionen, Standorte*, Mainz am Rehin.
- LAUBE I. 2006, *Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jhs. v. Chr.*, Leidorf.
- MALLARDO D. 1938-1939, *La Via Antiniana e le memorie di S. Gennaro*, in «RendNap», 19, pp. 303-338.
- MIDDIONE R. 2001, *Museo Nazionale di San Martino. Le raccolte di scultura*, Napoli.
- MINGAZZINI P. 1931, *II. Napoli. Torso marmoreo di statua corazzata trovata a Fuorigrotta*, in «Notizie Scavi», 1931, pp. 346-347.
- NAPOLI M. 1967, *Topografia e archeologia*, in E. PONTIERI (ed.), *Storia di Napoli*, I, Cava de' Tirreni, pp. 375-507.

*Notizie Scavi* = *Notizie degli Scavi di Antichità*.

*Oebalus* = OEBALUS, *Studi sulla Campania nell'antichità*.

PARMA A. 2009, *L'organizzazione del territorio rurale di Nola in età romana*, in G. F. DE SIMONE - R. T. MACFARLANE (a cura di), *Apolline Project vol. 1. Studies on Vesuvius' North Slope and the Bay of Naples*, Roma, pp. 133-134.

*RendNap* = *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Napoli*.

*RIA* = *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*.

STEMMER K. 1978, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin.

STENTI S. 1993, *Napoli Moderna. Città e case popolari 1868-1980*, Napoli.

TARPIN M. 2003, *Vici et pagi dans l'Occident romain*, Roma.

UBL H. 2006, *Was trug der römische Soldat unter dem Panzer?*, in «BayVgBl», 71, pp. 261-276.

VECCHIO 2007 = VECCHIO G. - CASTALDO N. - PAPPALARDO M.T. - N. PIZZANO - C. ALBORE LIVADIE - L. AMATO - V. AMATO - M.A. DI VITA 2007, *Napoli. L'insediamento protoappenninico di Fuorigrotta, Piazzale Tecchio*, in Atti della XL Riunione scientifica. *Strategie di insediamento fra Lazio e Campania in età preistorica e protostorica. Roma, Napoli, Pompei, 30 novembre - 3 dicembre 2005. Dedicati ad Amilcare Bietti*, Firenze, pp. 961-964.

VERMEULE C. C. III 1959-1960, *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*, in «Berytus», 13, pp. 3-82.

VERMEULE C. C. III 1964, *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues: a Supplement*, in «Berytus», 15, pp. 95-110.

ZANKER P. 1987, *Augusto e il potere delle immagini*, Roma.

ZEVİ F. 1994, *Neapolis*, Napoli.

#### RIFERIMENTI FOTOGRAFICI:

Le figg. 2-12 sono dell'autore

Fig. 1 - BELFIORE-GRAVAGNUOLO 1994 (rielaborazione)

Fig. 13 - DE NUCCIO-UNGARO 2002

Fig. 14 - Cristilli 2006

Fig. 15 - STEMMER 1978

Fig. 16 - CHIARAMONTI 1995

Fig. 17 - KNOLL-PROTZMANN 1993

Fig. 18 - Pianta Carafa di Noja.

MARCELLO ROTILI

ARCHEOLOGIA DEI LONGOBARDI  
PER UNA NUOVA EDIZIONE DEI RINVENIMENTI DI BENEVENTO

1. L'impiego tanto diffuso quanto generico dell'aggettivo 'longobardo' nel designare testimonianze di età altomedievale riferibili a contesti sotto la dominazione di questo popolo appare poco appropriato perché dai manufatti propri della cultura di area merovingico-orientale (affine a quella dei Franchi) che i Longobardi portarono in Italia estende il riferimento alle molteplici attestazioni di un'epoca che, sebbene caratterizzata dalla dominazione e dai costumi di questa *gens* di origine germanica, si sostanzia, per la maggior parte, dei valori e dei contenuti propri della civiltà della penisola e dell'area mediterranea, quali vennero definendosi dal tardo antico in rapporto alla diffusione del cristianesimo, alla rivisitazione e trasmissione della civiltà di età classica e agli stessi apporti, peraltro limitati, delle culture nord- e centro-europee. Penetrate in area italiana e mediterranea soprattutto con le invasioni, queste non erano estranee al mondo romano che aveva sviluppato intensi rapporti con le popolazioni germaniche, coinvolte a vario titolo nelle strategie difensive e talvolta insediate entro i confini dell'impero nell'ambito della politica di integrazione perseguita dall'amministrazione pubblica anche con finalità economico-produttive.

Le mutazioni della compagine demografico-sociale, nei territori limitanei dell'impero, erano state implementate dal III-IV secolo (ed ancor più lo sarebbero state dal V) dall'immissione di gruppi internamente diversificati e poco omogenei di area culturale germanica, come Burgundi, Goti, Turingi, Alamanni, cui sarebbe stata sempre più affidata la difesa dell'impero; in precedenza invece, l'incontro fra germani e romano-provinciali era stato favorito dalle attività commerciali e produttive svolte da cittadini romani anche al di là del *limes*, in officine appositamente impiantate per implementare gli affari andando oltre gli scambi e le possibilità di esportazione di manufatti realizzati entro i confini. La sapiente politica dei flussi migratori che aveva comportato l'immissione nel territorio statale delle più varie comunità a diverso titolo (*inquilini, laeti, gentiles*), quindi con incombenze ed obblighi fiscali e militari differenziati, aveva inoltre prodotto sin dal II secolo l'avvio dell'integrazione, nel territorio, nell'ordinamento e nella società, non solo di gruppi germanici, ma anche di popolazioni delle steppe e persino di comunità di origine iranica oltre che mediorientale accolte per finalità di ripopolamento di aree bisognose di una ripresa delle attività produttive e per incrementare la leva militare e la difesa dello stato. In questo ambito di iniziative volte allo sviluppo delle

relazioni nell'interesse complessivo della *res publica*, il regno dei Franchi, nella cui formazione politico-statale si sarebbe dissolta la comunità dei Burgundi, si configura come uno di quei regni romano-germanici nei quali lo stato romano avrebbe trovato un'occasione di difesa e di sopravvivenza.

2. I contatti dell'impero con i Longobardi erano stati prevalentemente conflittuali perché questi avevano svolto un ruolo nell'ambito della confederazione sveva che si era opposta con successo al tentativo di Augusto e di Tiberio di costituire una provincia germanica lungo l'Elba: mentre si registra la partecipazione di loro contingenti alle imprese di Arminio (forse anche alla battaglia del 9 d.C. nella selva di Teutoburgo che segnò l'annientamento delle legioni di Varo) e mentre sembrano confermate quelle capacità e forza che Tacito enfatizza nonostante la scarsa consistenza numerica («Langobardos paucitas nobilitat: plurimis ac valentissimis nationibus cincti non per obsequium sed proeliis ac periclitando tuti sunt<sup>1</sup>»), la sconfitta ad opera della fanteria di Marco Aurelio nella guerra contro i Marcomanni del 166-167 avrebbe segnato la drastica riduzione del potenziale bellico dei Longobardi, tanto che per i due secoli successivi non combatterono più contro i Romani<sup>2</sup> con i quali non svilupparono relazioni significative. Di conseguenza, scarsamente incidenti furono gli apporti della loro civiltà, testimoniata in Italia dopo l'invasione del 568 soprattutto dalle necropoli: i ricchi corredi funerari che sovente le caratterizzano riflettono la loro progressiva integrazione culturale nel contesto romano-mediterraneo di influenza bizantina contribuendo ad attestare il compimento della seconda etnogenesi iniziata con la migrazione dal bacino inferiore dell'Elba. La complessità di questo processo che integra e completa la prima etnogenesi fa dei Longobardi una popolazione particolarmente rappresentativa delle dinamiche sociologiche e culturali dell'età delle Grandi Migrazioni.

È noto che i fenomeni aggregativi subirono una forte accelerazione in questo periodo (secondo dinamiche soprattutto politiche e militari), tanto che le Migrazioni vengono considerate come veri e propri processi di etnogenesi. E se Reinhard Wenskus aveva considerato la *gens* come una comunità fittiziamente fondata sulla discendenza<sup>3</sup>, Herwig Wolfram<sup>4</sup> ha visto in essa una federazione su base polietnica aperta a qualsiasi apporto e possibilità di aggregazione in rapporto agli sviluppi dell'ondata migratoria (la *Wanderlawine*) e alle esigenze militari cui questa doveva far fronte: perciò l'unità della *gens*, gruppo instabile ed in continuo cambiamento generato dal suo stesso dinamismo di comunità aperta, si manifestava essenzialmente come *exercitus* mentre veniva mantenuta come finzione la fede in una discendenza comune.

3. Se al momento della migrazione la società del Mezzogiorno d'Italia presentava una variegata composizione 'etnica' registrando molteplici interferenze fra gruppi umani di diversa provenienza (romanici, bizantini, siriaci, ebrei), l'arrivo

<sup>1</sup> *De origine et situ Germanorum liber*, XL.

<sup>2</sup> ROTILI 2004, p. 874.

<sup>3</sup> WENSKUS 1961, pp. 14 ss., 583.

<sup>4</sup> WOLFRAM 1985, pp. 17-19.

dei Longobardi complicò ulteriormente il quadro perché essi erano, a loro volta, un articolato insieme di popoli sotto un'etnonimo unificante documentato nel 5 d.C. da Velleio Patercolo, ufficiale e storico di campo di Tiberio<sup>5</sup>, e ancora da Strabone<sup>6</sup>, Tacito<sup>7</sup> e Claudio Tolomeo<sup>8</sup> che ricordano i Longobardi, appunto, fra le popolazioni sveve della Germania, secondo una prospettiva che non appare contraddetta da Dione Cassio<sup>9</sup>: giunti dall'area danubiana, dopo un'articolata migrazione partita dall'attuale Sassonia (in particolare dalla regione di Amburgo), sotto la guida di Alboino che era considerato l'uomo-guida dell'area balcanica, formavano un grande esercito nel quale la componente longobarda, sicuramente dominante, era integrata da un'aliquota di Gepidi e inoltre da Bulgari, Unni, Sarmati, Sassoni, Turingi, Svevi e Romani delle province danubiane<sup>10</sup>, in tutto, probabilmente, 150.000 unità aggregate da un comune interesse di successo militare, conquista e bottino.

Tutto ciò significa che nei Longobardi arrivati anche nel Suditalia non si può riconoscere un popolo germanico originario, come dimostra la composizione dei corredi funerari rinvenuti nelle due necropoli di Vicenne e di Morrione a Campochiaro, presso Boiano nel Molise<sup>11</sup>, le più grandi individuate nel Mezzogiorno, nei quali risultano evidenti influenze culturali originate nelle steppe eurasiatiche tanto che si è pensato ad un gruppo di Avari o ai Bulgari di Alzeco giunti ai tempi di Grimoaldo I che intorno al 665 concesse loro di potersi insediare nell'area di Isernia-Sepino-Boiano<sup>12</sup>: le 19 sepolture con cavallo rimandano al costume funerario dei popoli delle steppe che anche recenti rinvenimenti friulani sembrano documentare sicché è plausibile riferirsi ad una presenza àvarica o comunque di una popolazione dell'Eurasia. I due sepolcreti confermano tuttavia l'incidenza della componente mediterraneo-orientale con la quale la cultura merovingico-orientale dei Longobardi, attestata soprattutto dalle armi, si misura continuamente come mostrano anche i rinvenimenti di Castel Trosino (Ascoli Piceno) oltre che quelli di Benevento.

4. Nei corredi delle tombe scoperte a Benevento nel febbraio e nel marzo 1927 in seguito al fortuito rinvenimento in contrada Pezza Piana, tra via Valfortore e viale Principe di Napoli, di una necropoli che non fu scavata nella sua presumibile estensione né venne indagata (per quel poco che lo fu) con alcun criterio scientifico e che fu oggetto di furti e manomissioni<sup>13</sup>, in tali corredi la componente germanica documentata soprattutto dall'armamento di un nucleo di cavalieri di cultura merovingico-orientale di VI-prima metà del VII secolo (figg. 1-2) coesiste con quella latino-mediterranea rappresentata per la maggior parte dai

<sup>5</sup> *Ex Historiae romanae libris duobus quae supersunt*, II, 106.

<sup>6</sup> *Υπομνήματα τῆς γεωγραφίας*, VII, 291.

<sup>7</sup> *De origine et situ Germanorum liber*, XL.

<sup>8</sup> *Γεωγραφική Ὑφήγησις*, II, 9, 17.

<sup>9</sup> *Ῥωμαϊκή ἱστορία*, LXXI, 3.

<sup>10</sup> *HL*, II, 26.

<sup>11</sup> *CEGLIA* 2000, pp. 212-213.

<sup>12</sup> *HL*, V, 29.

<sup>13</sup> La notizia dei rinvenimenti in ZAZO 1928 e, prima, nella stampa quotidiana che rilevò le manomissioni e i furti perpetrati: su questi cfr., in particolare, "Il Mezzogiorno" 1927. Sulla documentazione inerente le scoperte cfr. ROTILI 1977, pp. 13-16.

complementi del vestiario (figg. 3-4) dell'aliquota di popolazione femminile inumata nel sepolcreto<sup>14</sup>. Se la commistione di elementi germanici e di fattori di altra origine è presente già, in qualche misura, nei corredi funerari più vicini per cronologia alla fase migratoria e di occupazione del territorio, e ciò in ragione della progressiva acculturazione dei Longobardi (che passarono dal rito dell'incinerazione a quello dell'inumazione) nel corso del lungo *iter* dall'*Albis flumen* (attuale Sassonia) all'Italia, nelle testimonianze più tarde, soprattutto di VIII secolo ed oltre individuate negli scavi degli ultimi vent'anni (a Benevento come altrove), si ravvisa una congerie di elementi di origine tardoantico-mediterranea tale da obliterare la componente germanica e da rendere necessario di riportare all' 'età longobarda' (anziché alla 'cultura longobarda') tutte quelle testimonianze che documentano un contesto sociale ormai fortemente integrato in seguito all'acculturazione dei nuovi dominatori, latinizzati e convertiti al cristianesimo.

Nonostante la presumibile consapevolezza, da parte dei contemporanei, della 'breve durata' concessa dai fatti alla 'cultura longobarda' e dell'integrazione compiuta entro il VII secolo, alla fine dell'VIII, in sede di costruzione dell'identità nazionale del gruppo politicamente egemone<sup>15</sup>, il richiamo alle lontane origini scandinave (oggi negate con qualche pur comprensibile forzatura se si fa riferimento alle culture presenti intorno al 100 a.C. lungo l'*Albis flumen*) e alle vicende della 'saga etnica' da parte di Paolo Diacono (un'operazione che il re Rotari, nel prologo all'Editto, aveva sfumato per esigenze politiche<sup>16</sup>) accomunò sostanzialmente, in un'unica compagine nazionale 'longobarda', sia elementi allogeni, in larga parte di lingua e cultura germaniche, sia individui di origine 'romana' confluiti per convenienza, sin dalla fase costitutiva dello 'stato longobardo', in un gruppo dominante interetnico, probabilmente ancora connotato dalla preminenza germanica, che convenzionalmente e rispecchiandone la funzione e il ruolo politico egemone, viene definito 'aristocrazia longobarda'.

5. Le tombe dei cavalieri di Benevento, alcune delle quali erano coperte da lastroni di travertino<sup>17</sup>, documentano lo stile di vita degli *arimanni* longobardi, gli uomini liberi componenti l'*exercitus*.

Sei spade a doppio tagliente, due *Langsax*, tre *Kurzsax*, undici cuspidi di lancia, due asce, un umbone con chiodi e resti di imbracciatura riferibili probabilmente a due scudi di forma circolare, quattro speroni, elementi di cinture in bronzo con fibbia ovale e ardiglione a largo scudetto e con placca triangolare, puntale e placca (si tratta del tipo derivato da modelli tardoantichi, con placche fornite di occhielli per la sospensione della spada o del *sax* molto diffuso nelle necropoli longobarde per la 'standardizzazione produttiva' e per la sua 'lunga durata', dall'inizio dell'occupazione della penisola a tutto il VII secolo), infine elementi bronzei riferibili a cinturini o stringhe per borse o per gli speroni documentano un nucleo militare che fu verosimilmente meno esiguo di quanto lascia immaginare la quantità di oggetti rinvenuti (figg. 1-4).

<sup>14</sup> ROTILI 1977; 1984, pp. 78, 83-92.

<sup>15</sup> *Origo*, 1,2; *HL*, I, 1-2, 7-13.

<sup>16</sup> *Edictum*, pp.12-15.

<sup>17</sup> ROTILI 1977, p. 13, nota 10.



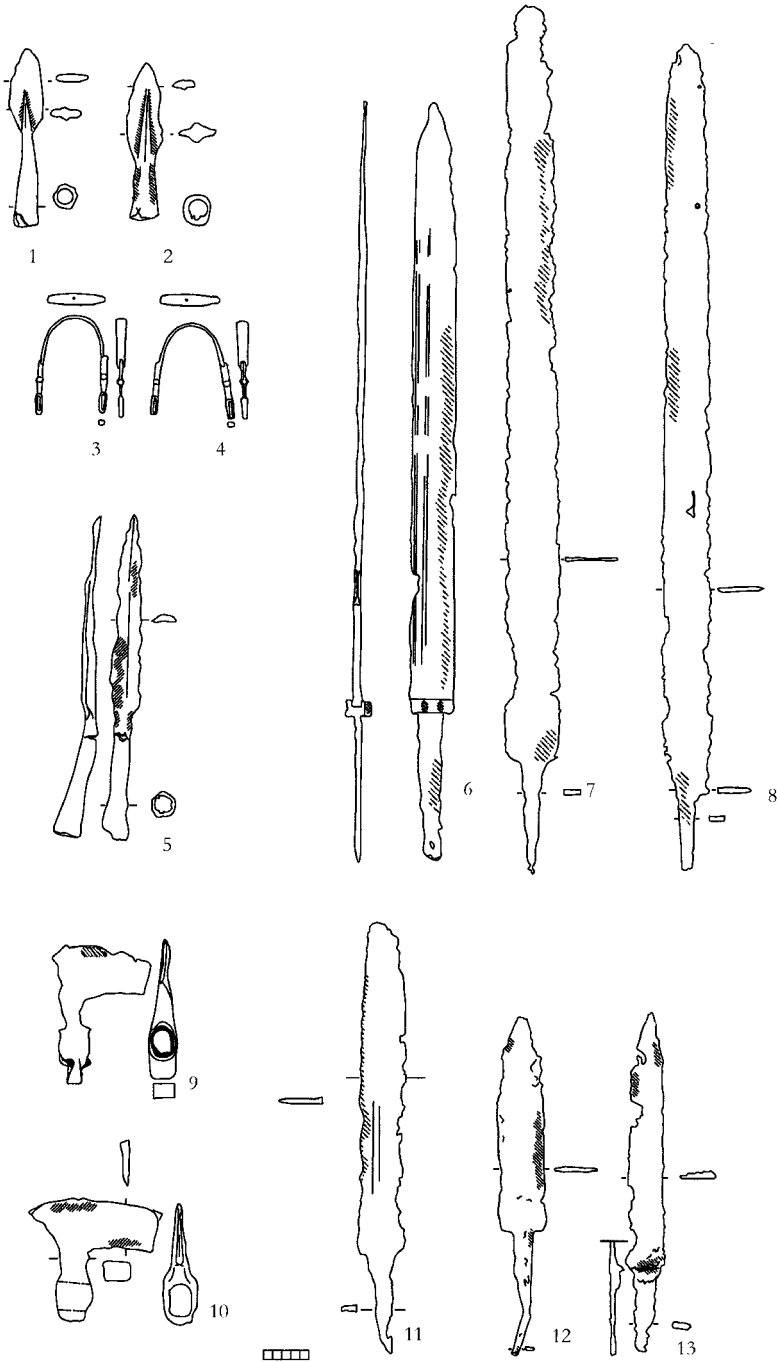


Fig. 1. Rilievi delle armi e degli speroni rinvenuti nelle tombe longobarde scoperte a Benevento nel 1927, necropoli di contrada Pezza Piana.



Fig. 2. Armi e speroni dalle tombe longobarde di Benevento.

Vaghi di collana in materiali diversi come lignite, pietra, vetro e ambra (figg. 5-6), una coppia di orecchini d'oro, un orecchino frammentario in bronzo con perlina vitrea blu incastonata, uno spillone per capelli decorato da un motivo a solchi, un coltello per tessitura, fibbie ad anello con ardiglione e passanti in bronzo, una piccola scatola a sezione circolare con coperchio a pomello centrale fanno riferimento a tombe femminili nel presumibile numero di almeno quattro.

Possono provenire sia da tombe maschili che femminili le due croci in lamina d'oro (fig. 7a-b), le cinque in ferro (due astili di forma latina e tre di forma equilatera) recanti residui di stoffa (figg. 3-4), il pettine in osso ornato da incisioni a 'x', da triangoli, occhi di dado, linee verticali, oblique e ondulate e forse qualcuna delle dieci fra brocche e bottiglie con impasti non molto depurati, con dipinture dal rosso al bruno, a banda ondulata o a macchie, distribuite su tutta la superficie e con incisioni a linee parallele dritte o ondulate (figg. 8-9). Esposte nel Museo del Sannio come reperti provenienti dalle tombe di contrada Pezza Piana dopo il loro rinvenimento (con altri oggetti) nel 1988 o poco prima, in un locale del Palazzo del Governo nel quale erano state depositate, stando alla citata nota di Zazo del 1928<sup>18</sup> dovrebbero essere state trovate, viceversa, in contrada Epitaffio anche se non si può escludere per qualche esemplare la provenienza dalle sepolture di contrada Pezza Piana<sup>19</sup> con i cui corredi sono compatibili. La maggior parte presenta orli con versatoio e un'unica ansa, a nastro o a bastoncino, con l'innesto superiore impiantato sull'orlo e quello inferiore sulla spalla; un esemplare presenta alcune lettere incise a sgraffio precedute dal *signum crucis*.

La deposizione di questi contenitori dovrebbe far riferimento all'offerta di bevande che, unitamente a quella di viveri, connota la ritualità funeraria dei Longobardi e delle popolazioni affini. Va tuttavia ricordato che brocche con dipinture in rosso contenenti l'acqua lustrale figurano anche nelle sepolture di 'romanici' certificandone l'appartenenza alla comunità cristiana<sup>20</sup>. Si tratta, in ogni caso, di manufatti di produzione locale di cui la comunità longobarda si servì largamente (come mostrano tanti rinvenimenti, non solo dal Mezzogiorno) dopo che aveva avuto termine la produzione di ceramica propriamente 'longobarda' che peraltro non è attestata a sud di Nocera Umbra: il riferimento va, evidentemente, a brocche, bottiglie, bicchieri con decorazione a 'stampiglia' o traslucida (fig. 16), di solito di colore grigio-scuro, comuni anche ai Gepidi, che i Longobardi importarono dall'area danubiana e che nei primi anni o decenni dell'occupazione della penisola vennero ancora prodotti come mostrano i manufatti rinvenuti essenzialmente in Italia settentrionale<sup>21</sup>.

Alle attività produttive svolte verosimilmente dalla popolazione contadina autoctona che dunque avrebbe trovato posto nella stessa necropoli degli *arimanni* \ *exercitales* fanno riferimento alcuni arnesi da lavoro quali roncole, coltelli di varia foggia con codolo per l'inserimento del manico di legno e resti di chiodi di fissaggio. Numerosi chiodi e staffe in ferro rinviano probabilmente ai sarcofagi lignei degli inumati.

<sup>18</sup> ASP, b. 2, fasc. 45, c. 13.

<sup>19</sup> ROTILI 1977, pp. 9-21, 32-34.

<sup>20</sup> ROTILI 1992-93, pp. 402-403 e la bibl. *ivi cit.*

<sup>21</sup> ROTILI 1987, pp. 128, 138-141 e la bibl. *ivi cit.*

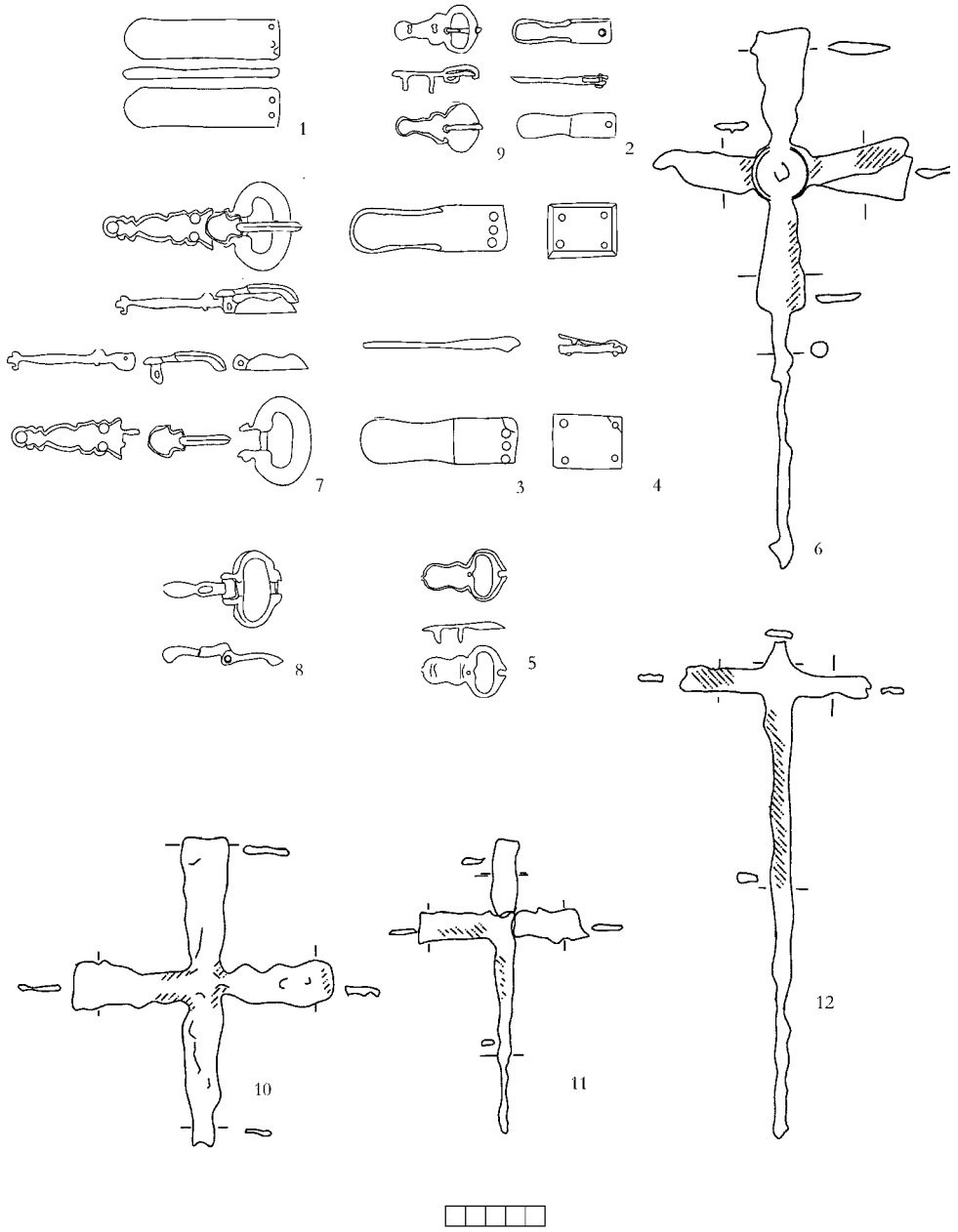


Fig. 3. Fibbie e puntali di cintura in bronzo; croci astili in ferro dalle tombe di contrada Pezza Piana, rilievi.

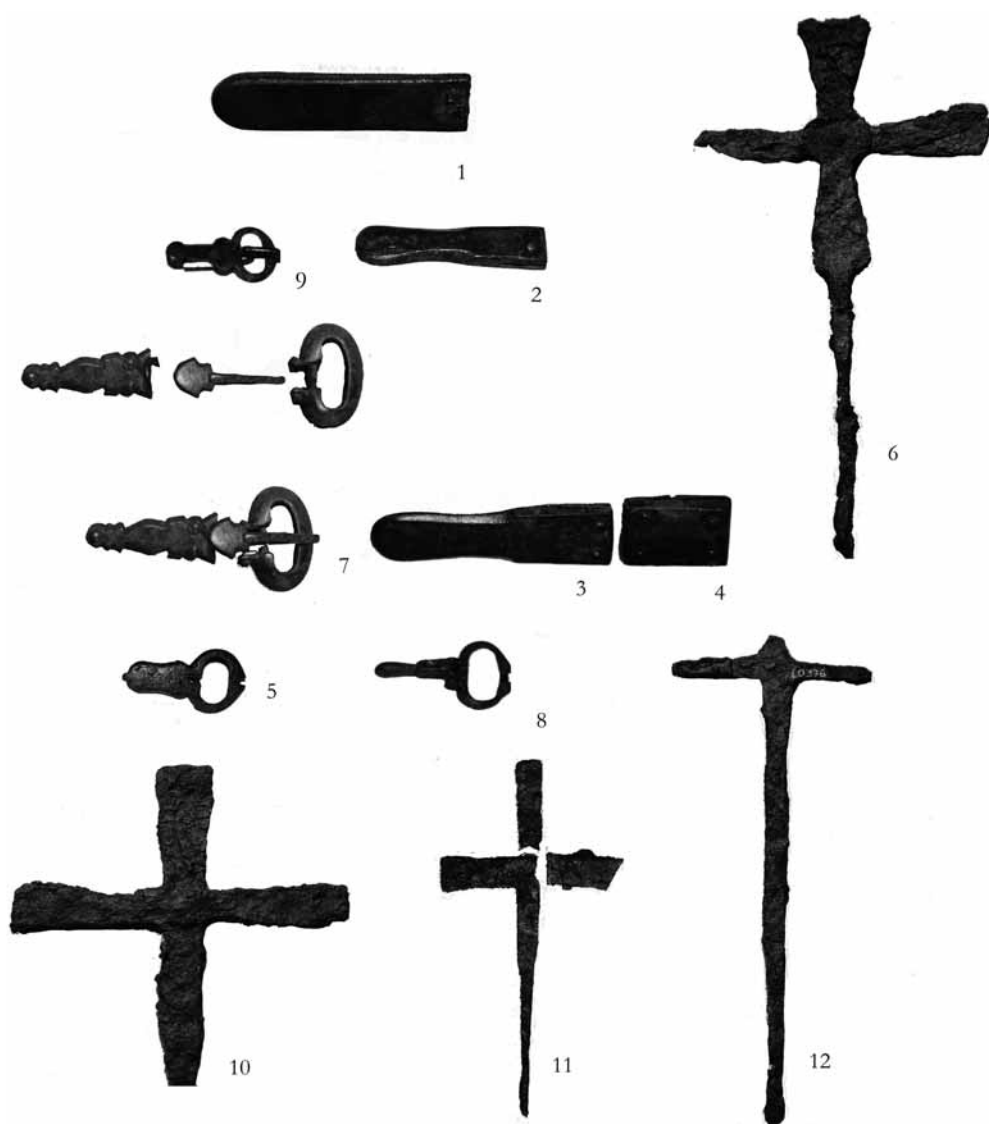


Fig. 4. Fibbie e puntali di cintura in bronzo; croci astili in ferro.



Fig. 5. Vaghi di collana in pasta vitrea ed ambra da Benevento, necropoli di contrada Pezza Piana. Benevento, Museo del Sannio.



Fig. 6. Elementi di collana in pietra da Benevento, necropoli di contrada Pezza Piana. Benevento, Museo del Sannio.

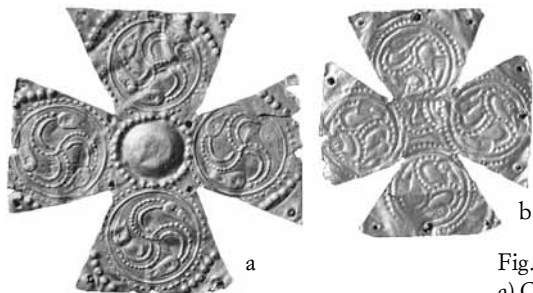


Fig. 7. Croci da Benevento, contrada Pezza Piana.  
a) Collezione privata; Benevento, Museo del Sannio.

6. Dall'analisi di centotrentatré manufatti (includendo le dieci brocche e bottiglie rinvenute almeno in parte in contrada Epitaffio) custoditi nel Museo del Sannio, per i quali è stata realizzata la prevista documentazione catalografica corredata da rilievi grafici e fotografici, emerge un quadro più ampio di quello desunto negli ultimi anni Settanta dallo studio di tutti gli oggetti della necropoli longobarda allora esaminabili, che vennero pubblicati con il corredo di analisi metallografiche inerenti le tecniche di produzione di spade e *sax*<sup>22</sup>. Numerosi reperti, esposti poco dopo il rinvenimento (secondo gli stessi criteri classificatori che avevano portato allo smembramento dei corredi) nella *Prima sala archeologica* del Museo del Sannio, fotografata (fig. 10) all'inizio degli anni Trenta<sup>23</sup> e inoltre documentati dalle 'lastre' realizzate su iniziativa di Siegfried Fuchs dall'Istituto Archeologico Germanico di Roma, risultavano dispersi quando, fra il 1960 e il '64 ebbe luogo il riordino del Museo del Sannio nell'ex monastero di Santa Sofia, tanto che non vennero registrati nella nuova, integrale inventariazione dell'intero patri-

<sup>22</sup> ROTILI 1977; 1984, pp. 78, 83-92.

<sup>23</sup> La *Prima sala archeologica* del Museo del Sannio, nell'allestimento degli anni Trenta del XX secolo è documentata da una fotografia pubblicata in "Samnium", 5, 1932, n. 4, tra le pp. 258 e 259.

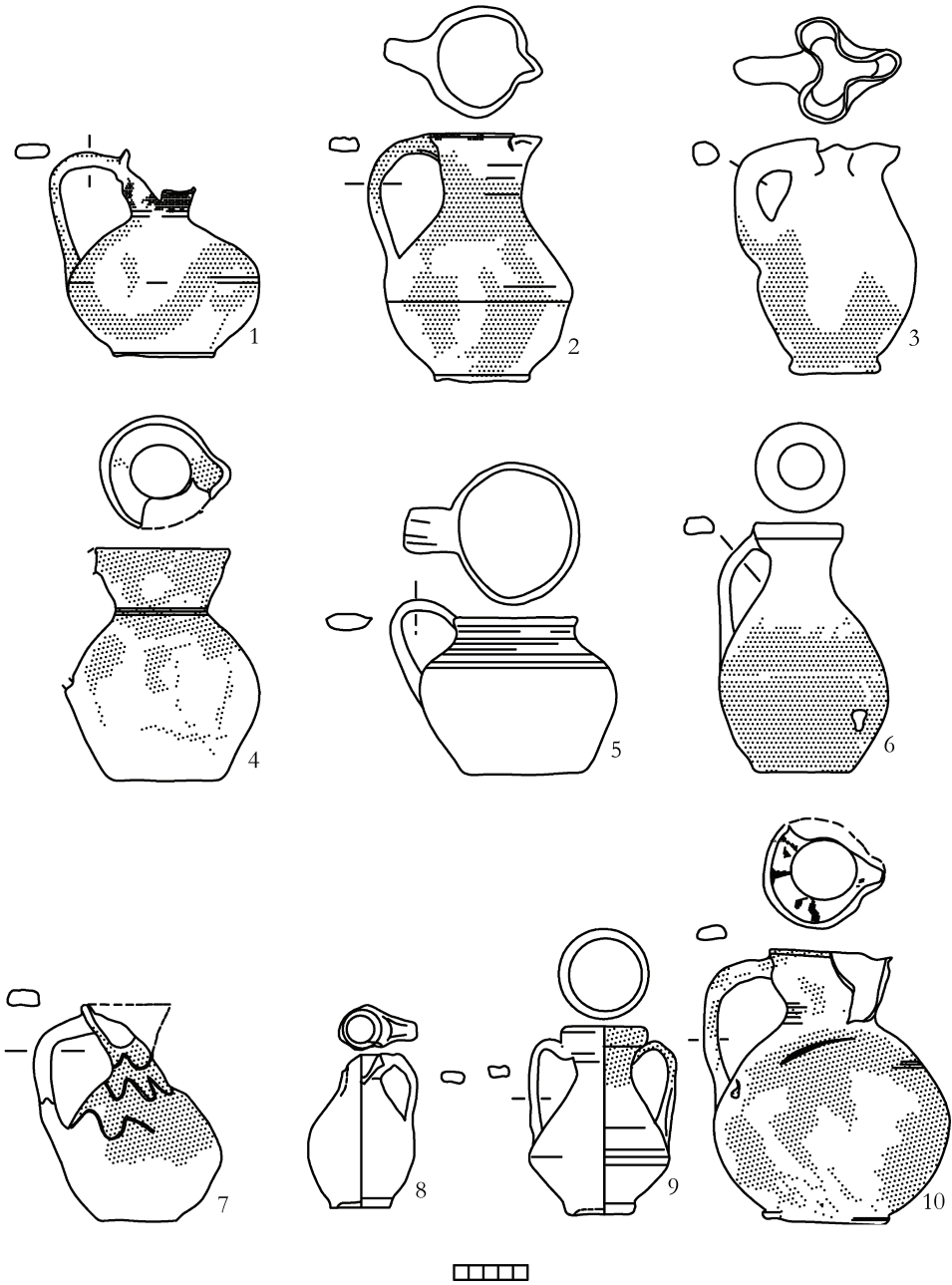


Fig. 8. Brocche e boccali, rilievi.



Fig. 9. Brocche e boccali.

monio dell'istituto predisposta nella circostanza. Contrariamente a quanto asserito su mancanza di esaustive informazioni<sup>24</sup>, molti di quegli oggetti<sup>25</sup>, non si sa se custoditi altrove nei difficili frangenti della seconda guerra mondiale, non per caso mancano tuttora nonostante il ritrovamento negli anni Ottanta, in un locale del Palazzo del Governo allora in corso di ristrutturazione, di una parte dei rinvenimenti funerari del 1927 evidentemente smembrati dall'esposizione museale.

Nonostante le lacune, si sono create le condizioni per una nuova edizione della necropoli, da realizzare in rapporto alla pubblicazione dei risultati delle ricerche archeologiche condotte negli ultimi anni a Benevento ove i Longobardi, portando a compimento la seconda etnogenesi, si integrarono nell'ambiente di cultura romano-mediterranea, al termine del loro lungo itinerario migratorio. È oggetto di dibattito se questo abbia avuto inizio dal bacino inferiore dell'Elba o se la *gens Langobardorum* sia concretamente individuabile come tale solo dopo il 510-512, nel contesto pannonico-danubiano (cioè nel territorio compreso fra le attuali città di Vienna, Budapest e, più a sud, la Repubblica di Slovenia), dove avrebbe realmente preso forma, secondo alcuni, un popolo definibile come 'longobardo'<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Cuozzo 1988, p. 82.

<sup>25</sup> Alcuni sono stati pubblicati da ROTILI 1986, p. 212, tavv. XIC nn. 1, 3-5, 7-8, C n. 2.

<sup>26</sup> Sulle tendenze destrutturanti della più recente storiografia cfr. ROTILI 2010, pp. 12-13.





Fig. 10. Benevento, Museo del Sannio. *Prima sala archeologica* all'inizio degli anni Trenta del XX secolo.

7. L'occasionalità dei rinvenimenti non documentati da archeologi e non seguiti da una campagna sistematica di scavi<sup>27</sup> spiega come mai nella capitale del vasto ducato dei Longobardi del Sud, esteso nell'arco di pochi decenni a gran parte del Mezzogiorno continentale (dal Lazio e dall'Abruzzo meridionali alla terra d'Otranto, alla Basilicata e alla parte settentrionale dell'attuale provincia di Cosenza) e tuttavia segnato dalla ridotta presenza di 'invasori' germanici insediatisi soprattutto nel centro-nord della penisola, siano documentati meno individui che in tanti altri siti longobardi.

Nonostante la lacunosità delle informazioni archeologiche, alle quali tuttavia andranno aggiunte quelle relative ai rinvenimenti in proprietà Fragnito (all'interno della murazione di cinta della *Civitas nova*, lungo via Torre della Catena, all'altezza del Convento delle 'Orsoline'), il sepolcreto sembra non dissimile dalle numerose necropoli 'familiari' scavate dal Friuli alla Lombardia, dal Piemonte alla Toscana e nel territorio del ducato di Spoleto, che documentano l'occupazione del territorio e il tipo di insediamento volto al suo controllo: i corredi funerari, talvolta molto ricchi, evidenziano lo *status* sociale e la funzione militare degli *arimanni* che venivano sepolti con le armi, con i complementi del vestiario e dell'armamento (cinture per l'abito e per la sospensione di spada a due taglienti e *scramasax*, ad un solo

<sup>27</sup> ROTILI 1977, pp. 9-18.

taglio) e con gli oggetti personali; nella tomba è di solito presente un vaso (brocca, bottiglia o bicchiere) che si suole riferire all'offerta di viveri e bevande.

Sebbene tutti gli *exercitales* e quanti si riconoscevano nella tradizione dell'aristocrazia dominante, a qualunque etnia appartenessero, avessero il diritto-dovere dell'esercizio delle armi, nell'ambito di una struttura sociale imperniata proprio sulla rispondenza fra la condizione di libero e la partecipazione all'esercito, come risulta dalla legislazione di Liutprando<sup>28</sup> e, per la *Langobardia minor*, da un capitolo di legge di Arechi II<sup>29</sup> del 774, venne affermandosi una profonda differenziazione sociale che implicò l'estromissione dall'esercito di quegli *arimanni* le cui modeste condizioni economiche non permettevano loro di essere armati in maniera adeguata, cioè da cavalieri; inoltre la gerarchia di valori fondata sulla ricchezza fondiaria che si determinò tra gli *arimanni* stessi con la formazione di un ceto di *maiores et potentes* ebbe un riflesso nell'organizzazione e struttura dell'*exercitus* come attestano le leggi 'militari' di Astolfo<sup>30</sup>: i 'ricchi al di sopra della media', muniti di elmo (*Spangenhelme*), di corazza a lamelle e dell'armamento completo (spada, *sax*, lancia, scudo), e inoltre forniti di stendardo, sella, speroni e altri finimenti del cavallo (morso, cavezza e briglie), formavano la cavalleria pesante alla cui strutturazione contribuivano con la cavalcatura personale ed altri cavalli e, se particolarmente ricchi, con cavalli ed armamenti completi in quantità proporzionata al patrimonio; i *possessores* di livello medio disponevano della cavalcatura e dell'armamento completo, ma non di elmo, corazza e stendardo; infine i *minores homines* entravano a far parte dell'esercito solo se potevano procurarsi lo scudo ed erano perlopiù muniti di arco, frecce e faretra. Il seguito dei cavalieri ricchi, con funzioni di scorta e di servizio, e la fanteria erano formati, molto probabilmente, da soggetti appartenenti a quest'ultima categoria o da semiliberi in rapporto di subordinazione rispetto agli *arimanni*.

Il fatto che le armi abbiano conservato a lungo un valore sacrale, come indica l'episodio di Giselpert, duca di Verona, che fece aprire la tomba di Alboino per impossessarsi anzitutto della sua spada<sup>31</sup>, significa che per molti decenni la progressiva acquisizione della cultura cristiana ha dovuto coesistere con manifestazioni di fedeltà al paganesimo odinico e alla mitologia delle origini, nutrita di valori militari e magici: si pensi all'*hasta* regia, simbolo del potere monarchico impiegato per la sua *traditio* ad esempio nell'elezione a Pavia, nel 753, di Ildeprando, «foras muros civitatis ad basilicam Sanctae Dei genitricis, quae ad Perticas dicitur»<sup>32</sup>, e alla vicenda di Lamissione, figlio adottivo o naturale ed erede di Agilmondo<sup>33</sup>, che si impossessa dell'*hasta* del primo re<sup>34</sup>, non per caso definito «ex genere Gugingus»<sup>35</sup>

<sup>28</sup> *Liutprandi Leges*, 62, pp. 158-159.

<sup>29</sup> *Principum Beneventi Leges*, Ar. 4, pp. 267-269.

<sup>30</sup> *Abistulfi Leges*, 2, 3, pp. 250-251.

<sup>31</sup> *HL*, II, 28.

<sup>32</sup> *HL*, VI, 55.

<sup>33</sup> *HL*, I, 17.

<sup>34</sup> *HL*, I, 15.

<sup>35</sup> *Origo*, 2.

in riferimento all'origine del nome della stirpe da quello della micidiale lancia di Odino, detta nelle fonti norrene, quindi scandinave, *gungnir*.

8. La latinizzazione del costume, testimoniata dalla presenza nei corredi di calici e corni potori in vetro, di vasellame in argento, in pietra ollare ed in ceramica di produzione locale ('a vetrina pesante', acroma, ecc.) nel VII riguarda anche l'armamento del guerriero, la cui deposizione prosegue fino agli inizi dell'VIII, diversamente dal corredo femminile la cui 'riduzione' data al secondo quarto del VII<sup>36</sup>. La tomba 5 di Trezzo sull'Adda ha offerto lo spunto per un profilo ricostruttivo del guerriero in armi<sup>37</sup>, descritto peraltro da Paolo Diacono in riferimento all'età di Teodelinda (fig. 11): «Si scoprivano la fronte radendosi tutt'intorno fino alla nuca e i capelli cadendo ai lati fino alla bocca erano divisi in due bande da una scriminatura. I loro vestiti erano piuttosto ampi, fatti per la più parte di lino, come sono soliti portarli gli Anglosassoni, e ornati di balze più larghe e intessuti di vari colori. Portavano calzari, inoltre, aperti fino alla punta del pollice e fermati da lacci di cuoio intrecciati. In seguito cominciarono a portare uose, sulle quali, andando a cavallo, mettevano gambali rossastri di lana: consuetudine questa che avevano appreso dai Romani<sup>38</sup>».

A modelli ampiamente diffusi nel mondo germanico si rifà la produzione di spade e *sax* mediante la raffinata tecnica della saldatura di lame in ferro carburato all'ossatura centrale in fogli di metallo dolce, saldati e ritorti in maniera da produrre l'effetto della damaschinatura: questo procedimento, indagato anche a Benevento e su spade rinvenute a Borgovercelli, garantiva flessibilità e resistenza ad armi la cui efficacia si sommò all'aggressività e capacità guerresche e predatorie dei conquistatori germanici<sup>39</sup>.

L'influenza di modelli tardoantichi e bizantini si registra nell'introduzione di nuovi tipi di lancia e frecce (qualcuno mutuato dagli Avari), di corazze lamellari ed elmi (simili a quelli degli ufficiali dell'esercito imperiale), di alcuni finimenti del cavallo (borchie, fibbiette, placche e puntali in oro o argento), di decorazioni in bronzo dorato nei pregiati scudi circolari da parata quali sono quelli documentati dalla lamina di Agilulfo (fig. 12) e dal disco d'oro con raffigurazione di cavaliere da Cividale del Friuli.

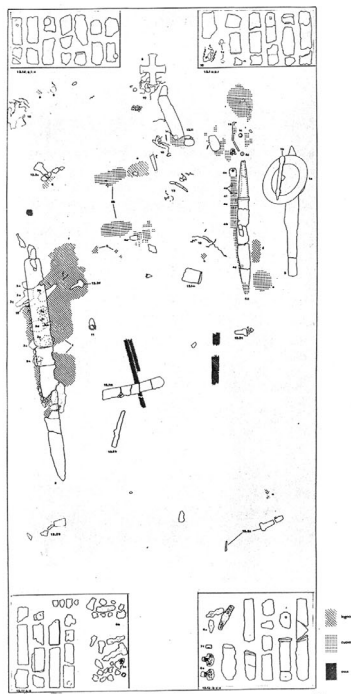
Con le lamine ornamentali (riproducenti fanti e cavalieri, pavoni, leoni e rapaci) sulla superficie lignea degli scudi 'da parata' presero a risaltare (perché dorati e punzonati), nel VII, anche i chiodi di fissaggio dell'umbone e del sistema di imbracciatura, formato da un'asta in ferro fissata sul retro in maniera che la maniglia venisse a trovarsi in corrispondenza della cavità dell'umbone. L'arco con rinforzi in osso e le staffe furono mutuate dagli Avari. Nel corso del VII secolo l'umbone dello scudo venne modificato assumendo la forma di una calotta emisferica su tronco di cono e il *Kurzsax* (più simile ad un coltello-attrezzo che ad un'arma) fu sostituito dal *Langsax*, una vera e propria sciabola strutturata per colpire soprattutto di taglio.

<sup>36</sup> ROTILI 2004, p. 876.

<sup>37</sup> SESINO 1989, p. 1.

<sup>38</sup> HL, IV, 22, trad. it. in LUISELLI - ZANELLA 1994<sup>3</sup>, p. 365.

<sup>39</sup> ROTILI 1977, pp. 40-43, 48-51, 128-133; ROTILI 1987, pp. 127-130.



9. La complessità dei corredi femminili<sup>40</sup> riferibili a soggetti di livello socio-economico elevato (fig. 13) è mal testimoniata a Benevento ove mancano collane con ornamenti in oro (talvolta costituiti da monete), fibule ad S in argento dorato ornate da almandini e paste vitree, fibule ad arco. Sono tuttavia disponibili, come si è detto, oggetti che documentano sepolture di donne di condizione media o medio-alta.

La produzione delle fibule ad S, affermatesi fra i Longobardi delle province panonico-danubiane e note nelle varianti italiane (figg. 14-15), non prosegue oltre la fine del VI secolo; arriva invece agli anni 620-630 quella delle fibule ad arco che in Italia evolve verso forme di maggiori dimensioni, rispetto ai modelli preitaliani, con ornamentazione animalistica per lo più nel II Stile e nella *Schlaufenornamentik* che sostituiscono l'ornamentazione di tipo geometrico e nel I Stile delle fibule

<sup>40</sup> ROTILI 2004, p. 876.



Fig. 12. Lamina di Agilulfo, frontale d'elmo dalla Valdinievole. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

'pannoniche' (figg. 17-18): esse sono documentate a Cividale (fig. 19) e dalla coppia di fibule dalla tomba 11 di Nocera Umbra (fig. 20). L'esemplare lì rinvenuto nella tomba 162<sup>41</sup>, databile al 610-630 (epoca in cui terminano le deposizioni), attesta che la produzione italiana, analogamente a quella d'Oltralpe, si è orientata verso la fabbricazione di esemplari singoli.

Il superamento del 'sistema' a quattro fibule tra fine VI e terzo decennio del VII implicò la coeva introduzione, nel costume femminile, della fibula a disco (figg. 21-22) e di altri tipi di fibule tardoantiche, secondo una modalità riscontrata nei contesti culturali franco, alamanno e burgundo ove, diversamente dall'Italia longobarda, si rilevano chiare differenze regionali e di officina nelle consistenti serie di fibule rinvenute. Un frammento di orlo documenta a Benevento una fibula circolare. Peraltro in città si registra anche il ritrovamento, avvenuto prima del 1889, di una fibula circolare con tre pendagli (ora all'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 23), riferibile ad una tipologia attestata anche dagli esemplari di Capua (alla Bibliothéque Nationale di Parigi), Canosa (fibula al British Museum di Londra, fig. 24), Comacchio (fibula della Walters Art Gallery di Baltimora, fig. 25) e dalle rappresentazioni dei sovrani nella monetazione sia bizantina che longobarda: si tratta di simboli della regalità bizantina e del potere divino, come dimostrano le raffigurazioni di Giustiniano nel bema di San Vitale a Ravenna (fig. 26) e di Cristo nel mosaico della chiesa di Sant'Andrea nella stessa città (fig. 27), che potrebbero essere stati impiegati da personaggi di vertice del ducato di Benevento<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> RUPP 2005, p. 179.

<sup>42</sup> ROTILI 1984, pp. 91-92, 96-98.



Fig. 13. L'abbigliamento femminile, in base alla tomba 17 di Nocera Umbra.

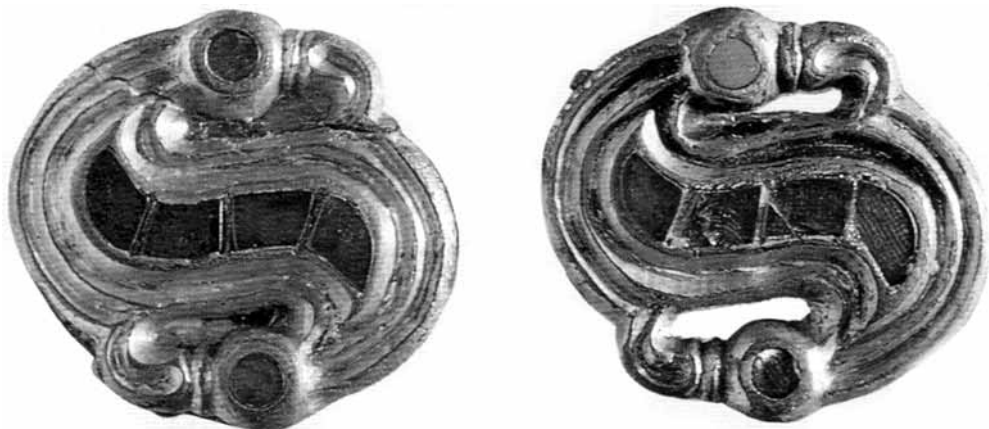


Fig. 14. Fibule ad S in argento dorato e paste vitree dalla necropoli di Mohács, tomba 5. Pécs, Janus Pannonius Mùzeum.



Fig. 15. Fibule a S in argento dorato e paste vitree dalla necropoli di San Giovanni a Cividale, tomba 32. Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale.

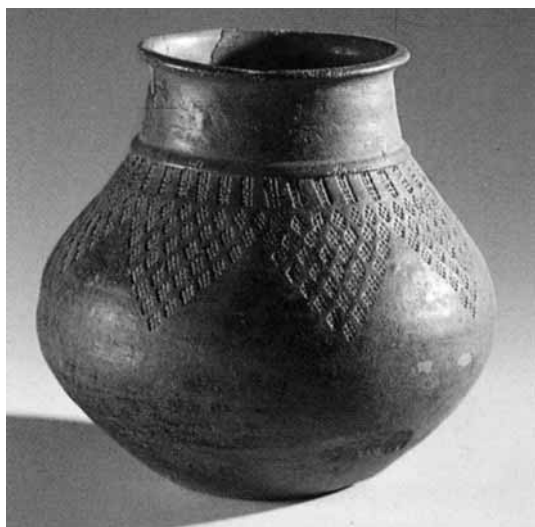


Fig. 16. Bicchiere stampigliato dalla necropoli di Kajdacs, tomba 1. Szekszárd, Wosinsky Mòr Mùzeum.

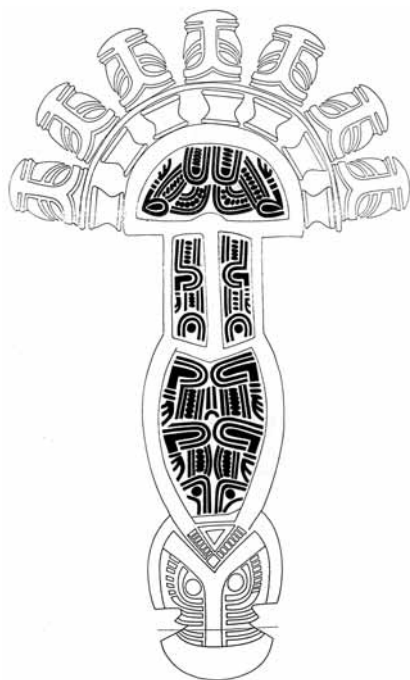


Fig. 17. Kajdacs, tomba 2, fibula nel I stile zoomorfo.



Fig. 18. Coppia di fibule ad arco in argento dorato da Szentendre, tomba 29. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

10. Le croci in lamina<sup>43</sup>, come le fibule a croce, rappresentano il segno più vistoso della cristianizzazione che costituisce un aspetto del più ampio processo di acculturazione dei Longobardi testimoniato anche dagli anelli-sigillo (fig. 28)<sup>44</sup>.

Si tratta di manufatti propri della cultura tardoantica e altomedievale di area mediterranea la cui diffusione, anche Oltralpe, è speculare allo sviluppo dei rapporti col mondo mediterraneo e al progredire della cristianizzazione dell'aristocrazia longobarda che disponeva dei mezzi per realizzare gioielli e manufatti di pregio mutuati dalla società dell'Italia da poco conquistata: nella penisola si registra il numero più alto di croci in lamina d'oro mentre la presenza di esemplari in argento, bronzo, rame e ferro testimonia la diffusione di questo simbolo in ogni strato sociale. Si è portati a ritenere che la deposizione, nelle tombe, di croci auree (cucite, fino ad un massimo di cinque, ad un velo posto sul volto del defunto o ad un sudario) possa aver tratto spunto dall'impiego di croci votive in contesti religioso-cristiani, come le croci visigote della penisola iberica o gli esemplari con iscrizioni votive presenti nel Mediterraneo orientale tanto più che alcune croci funerarie (astili, con catenelle e ganci o spillone di fissaggio) sembrano essere state prodotte per un impiego durante la vita

<sup>43</sup> ROTILI 2003.

<sup>44</sup> LUSUARDI SIENA (a cura di) 2004.





Fig. 19. Fibule con placca rettangolare in argento dorato dalla necropoli di San Giovanni a Cividale, tomba 32. Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 20. Fibule ad arco da Nocera Umbra, tomba 11. Roma, Museo dell'Alto Medioevo.



Fig. 21. Fibula a disco in oro e paste vitree da Castel Trosino, tomba B. Roma, Museo dell'Alto Medioevo.



Fig. 22. Fibula a disco in oro da Castel Trosino, tomba 115. Roma, Museo dell'Alto Medioevo.

del possessore e solo più tardi averlo seguito nella tomba come segno distintivo di tipo devozionale. L'ipotizzabile impiego del manufatto (che poteva essere appeso ad un drappo o cucito ad esso mediante i fori presenti sui bracci) in particolari circostanze cerimoniali sembrerebbe convalidata oltre che dall'analogia rilevata tra le croci con ganci e catenelle e le croci votive, dal rinvenimento di una croce, sia pure priva del braccio superiore (per cui non si sa se fosse fornita di un gancio e di un'eventuale catenella) nell'area abitativa della Pieve del Finale a Finalmarina, nel Savonese: l'uso



Fig. 23. Fibula d'oro rinvenuta a Benevento. Oxford, Ashmolean Museum.

domestico o comunque in contesti e circostanze di tipo cerimoniale potrebbe quindi precedere, almeno in alcuni casi, quello funerario.

11. L'ornamentazione è prevalentemente di tipo zoomorfo ma non mancano rappresentazioni antropomorfe<sup>45</sup> e decorazioni di tipo tardoantico-mediterraneo e bizantino<sup>46</sup>. Gli elementi zoomorfi disposti (spesso in modo non anatomico e con criterio 'additivo') in composizioni nel I Stile di origine scandinava che i Longobardi avevano rielaborato in Pannonia dal 530<sup>47</sup>, mentre compaiono nelle fibule della zona orientale (dal Friuli a Nocera Umbra) sono sostanzialmente assenti nelle croci la cui ornamentazione, secondo un'articolata analisi stilistica<sup>48</sup> derivata (per i motivi animalistici) dalla classificazione del Salin<sup>49</sup>, è imperniata sul prevalente impiego della *Schlaufenornamentik* e del II Stile<sup>50</sup> oltre che sul ricorso all'intreccio puro<sup>51</sup>.

La *Schlaufenornamentik* è un'ornamentazione zoomorfa che ha abbandonato il principio 'additivo' del I stile per intrecciare senza simmetria e regolarità (o con simmetria molto approssimata) nastri e dettagli zoomorfi ripresi dallo stesso I Stile allo scopo di coprire in maniera serrata e continua l'intera superficie da decorare.

Diffusa dal Friuli al Piemonte fra il 590 e il 630-40, la *Schlaufenornamentik* risulta dalla cesura prodottasi fra decorazione a nastri e repertorio animalistico che si erano fusi in un insieme di grande regolarità e chiarezza formale dando vita al II Stile B1 nel quale le terminazioni (in numero variabile) della treccia a trama diversificata si concludono con teste di animali come si rileva nel motivo del serpente bicefalo consueto all'immaginario germanico, presente su di una croce di fine VI-inizi VII da Visano, nel Bresciano<sup>52</sup> e su due da Fornovo S. Giovanni, nel Bergamasco (figg. 29-30), databili dalla fine del VI: il decoro è caratterizzato da due teste fra le quali è posizionata la coda<sup>53</sup>.

<sup>45</sup> ROTH 1973, pp. 194-201.

<sup>46</sup> ROTH 1973, pp. 201-232.

<sup>47</sup> HASELOFF 1981.

<sup>48</sup> ROTH 1973.

<sup>49</sup> SALIN 1904.

<sup>50</sup> ROTH 1973, pp. 128-189.

<sup>51</sup> ROTH 1973, pp. 189-194.

<sup>52</sup> ROTH 1973, p. 150, fig. 92; FUCHS 1938, pp. 80-81, n. 87.

<sup>53</sup> ROTH 1973, pp. 149-150, fig. 92; FUCHS 1938, pp. 74-75, nn. 44-45.



Fig. 24. Fibula d'oro da Canosa. London, British Museum.



Fig. 25. Fibula d'oro da Comacchio. Walters Art Gallery, Baltimore.

L'ornamentazione a nastri intrecciati di tradizione mediterranea che caratterizza tanta parte della scultura altomedievale era stata precocemente e sporadicamente acquisita dalle popolazioni germaniche: la *Flechtbandornamentik* decora così numerose croci di Lombardia, Emilia e Friuli con motivi articolati e complessi o con una treccia a sviluppo lineare formata perlopiù da quattro nastri a tre vimini desinente in due cappi appuntiti come si rileva, ad esempio, in due croci da Fornovo S. Giovanni<sup>54</sup>.

L'integrazione fra il linguaggio zoomorfo proprio della versione longobarda del I Stile animalistico (elaborata in area pannonicodanubiana su modelli scandinavi<sup>55</sup>) e l'intreccio nastroforme mediterraneo è all'origine del II Stile che, nelle sue varianti, conferisce appunto una connotazione zoomorfa ad un decoro a nastri intrecciati con simmetria, conseguendo un effetto organico come già indicato a proposito del II Stile B1 e come si rileva nella fase di passaggio dal II Stile A (in uso fra il 590 e il 630<sup>56</sup>) al II Stile B: nella croce da una tomba scoperta nel 1906 a Verona, palazzo Miniscalchi (fig. 31), databile dal contesto tra la fine del VI ed il 630<sup>57</sup>, la duplicazione della coppia di animali con il corpo intrecciato al centro genera un motivo complesso imperniato sulla prevalenza dell'intreccio di nastri rispetto agli altri elementi zoomorfi. La croce viene ad essere così un elemento di transizione verso il II Stile B2 caratterizzato dalla rappresentazione, ispirata a criteri di simmetria, di animali dal corpo nastroforme (a sviluppo diversificato) nella cui raffigurazione i dettagli zoomorfi risultano puntuali ma sovente parziali o ridotti al minimo, con esiti di forte essenzialità e stilizzazione evidenti, ad esempio, nella croce di Verona via Monte

<sup>54</sup> ROTH 1973, pp. 189-191, fig. 114; FUCHS 1938, pp. 74-75, nn. 46-47.

<sup>55</sup> HASELOFF 1981.

<sup>56</sup> ROTH 1973, pp. 142-147.

<sup>57</sup> FUCHS 1938, pp. 68-69, n. 22; VON HESSEN 1968, pp. 7-8, tav. 1 n. 4; 1990, p. 223, fig. V.1.



Fig. 26. Giustiniano, mosaico nella chiesa di San Vitale a Ravenna.



Fig. 27. Cristo, mosaico nella chiesa di Sant'Andrea a Ravenna.

Suella, tomba 2<sup>58</sup> nella quale, peraltro, il grado di elaborazione dell'ornato risulta pari alla considerevole capacità di esecuzione: in questo esemplare, come nella più grande (fig. 7a) delle due croci equilateri di Benevento, ora in una collezione privata, che presenta una calotta umbonata, la tecnica della punzonatura integra la lavorazione a stampo eseguita, come di consueto, con il modano, strumento usuale per imprimere il decoro sulla lamina; stesa su uno strato di pece o su cuoio posti sul piano di lavoro in legno o in ferro, essa veniva successivamente tagliata.

La croce rinvenuta in contrada Pezza Piana nel 1927, ora al Museo del Sannio<sup>59</sup> è realizzata con un solo pezzo di lamina, ha forma greca (4,3 x 4 cm) e bracci patenti recanti alle estremità tre fori per la cucitura (fig. 7b). La decorazione è costituita da due circonferenze (una formata da una linea continua, l'altra da puntini) che racchiudono un vortice di tre serpentelli con occhi grandi e fauci spalancate su una testa molto grossa in rapporto all'esilità del corpo indicato da due linee, una delle quali è punteggiata. La superficie dei bracci non riesce a ospitare per intero il motivo ornamentale, parte del quale figura attraverso due successive e parziali impressioni anche al loro incrocio; lungi dal

<sup>58</sup> VON HESSEN 1968, pp. 25-26, tav. 10 n. 4; ROTH 1973, pp. 145-147, fig. 91.

<sup>59</sup> FUCHS 1938, pp. 94-95 n. 184; ROTILI 1977, pp. 83-87, 139; 1984, pp. 86-88; 1986, p. 213.

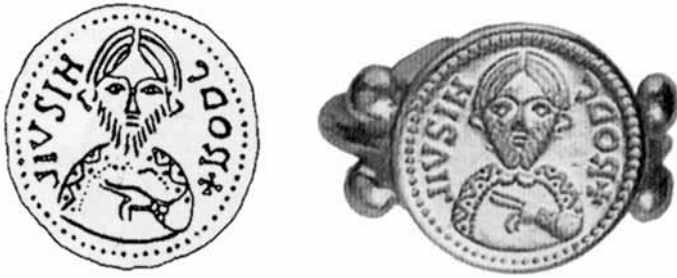


Fig. 28. Anello-sigillo di Rodchis dalla tomba 2 di Trezzo sull'Adda. Milano, Soprintendenza archeologica.

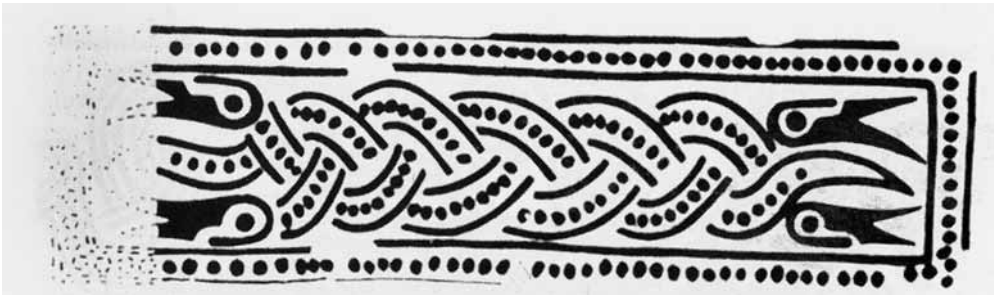


Fig. 29. Croce da Fornovo S. Giovanni, ornamentazione.



Fig. 30. Croce da Fornovo S. Giovanni, ornamentazione.

significare che il modano ( $\varnothing$  1,4 cm) era troppo largo, ciò indica che la lamina venne tagliata in fretta non si sa se per corrispondere a un'esigenza immediata qual è la sepoltura di una persona appena deceduta. Nella croce, databile fra il secondo e il terzo quarto del VII secolo, si ravvisa la sintesi di elementi mediterranei e germanico-orientali: il vortice di animali non è tipico delle forme longobarde italiane mentre è in rapporto con le rappresentazioni degli uccelli presso i Goti ed è documentato da fibule dette appunto a vortice della fase nord-danubiana e pannonica e da pochi analoghi esemplari italiani; richiama inoltre il motivo delle triquetre che ornano alcuni umboni di scudo rinvenuti sia in Italia sia fuori della penisola<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> ROTH 1973, pp. 233-234.

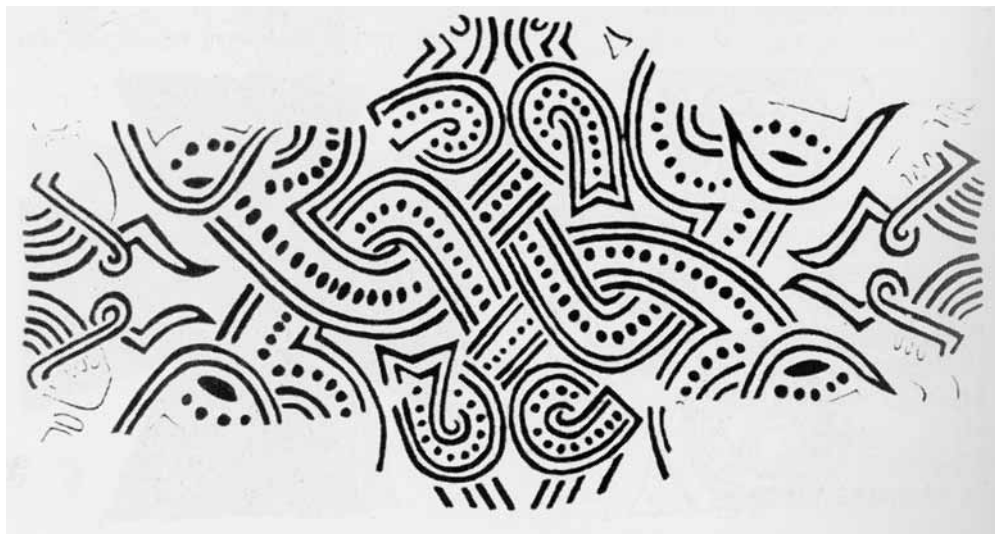


Fig. 31. Verona, palazzo Miniscalchi. Croce da una tomba scoperta nel 1906, ornamentazione.



Fig. 32. Cividale, croce dalla tomba 'di Gisulfo'.

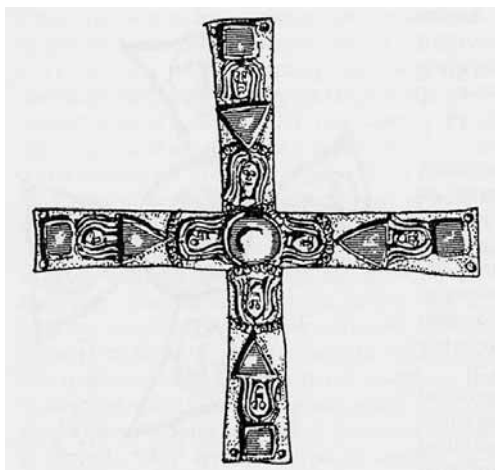


Fig. 33. Croce dalla tomba 'di Gisulfo', rilievo.

La croce più grande<sup>61</sup>, appartenente ad un collezionista, è straordinariamente simile (fig. 7a) al pezzo descritto; anch'essa di forma greca (5,8 x 5,7 cm), ricavata da un solo pezzo di lamina, ha bracci patenti (recanti 3 fori alle estremità) ornati da un motivo a vortice quasi identico a quello dell'altro esemplare salvo la diversa

<sup>61</sup> FUCHS 1938, pp. 94-95 n. 185.

grandezza del modano impiegato ( $\emptyset$  1,9 cm): su ogni braccio, all'esterno delle due circonferenze (una formata da una linea continua, l'altra da puntini) contenenti il vortice di serpenti, sono in più, rispetto all'altra croce, serie di punti di dimensioni maggiori di quelli che contribuiscono a formare il motivo ornamentale; all'incrocio dei bracci (ove sono altri quattro fori di cucitura) una circonferenza di punti e la calotta che vi è racchiusa simulano un sole radiante. Anche in questo esemplare<sup>62</sup> la superficie dei bracci non riesce a ospitare per intero l'ornamentazione per cui viene confermata la rapidità dell'esecuzione in rapporto a un'esigenza immediata. La straordinaria somiglianza alla croce del Museo del Sannio induce a ritenere che i due manufatti siano coevi (secondo-terzo quarto del VII) e che siano stati confezionati dalla stessa bottega.

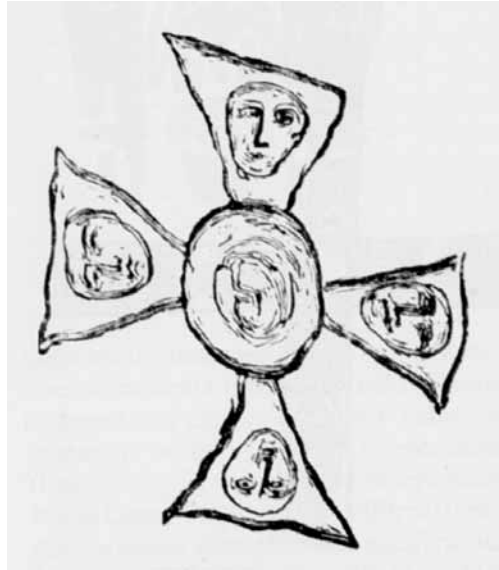


Fig. 34. Croce da S. Maria Capua Vetere.

12. Il carattere antropomorfo delle rappresentazioni 'a sviluppo infinito' sembra una prerogativa dell'ornamentazione praticata dagli artefici attivi in Friuli. In Lombardia si registra invece l'inserimento di volti umani nelle composizioni 'chiuse', cioè quelle che, per mancanza di un'impostazione modulare del decoro, non possono avere sviluppo illimitato. Il volto compare di frequente (anche isolato) al centro o lungo i bracci, per esempio nella bellissima croce restituita nel 1874 a Cividale dalla tomba detta di Gisulfo<sup>63</sup>, datata intorno alla metà del VII<sup>64</sup> e che è stato ritenuto possa essere la sepoltura



Fig. 35. Croce già al Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo, rilievo.

<sup>62</sup> ROTILI 1984, pp. 88-89; 1986, pp. 213-214.

<sup>63</sup> FUCHS 1938, pp. 66-67, n. 1; ROTH 1973, pp. 199-201, fig. 121; VIERCK 1975, p. 134, fig. 3 n. 3.

<sup>64</sup> AHUMADA SILVA 1998, p. 155.

del duca Grasilfo II<sup>65</sup> morto intorno al 653<sup>66</sup>. L'esemplare, che è tra i più grandi (11 x 11 cm) e che è dotato di due fori al termine di ogni braccio, reca su ciascuno di questi, separati da una perlinatura ad arco, due volti dalla lunga capigliatura con scriminatura centrale; è inoltre caratterizzato da nove castoni ad alveolo riportato (ottenuti con un fondo in oro e rialzo del margine filigranato) che racchiudono un granato al centro e, sui bracci, quattro acquamarine quadrate e quattro lapislazzuli triangolari (figg. 32-33). Il volto umano ricorre anche nell'esemplare (fig. 34) rinvenuto a S. Maria Capua Vetere nel 1847<sup>67</sup>. Una completa raffigurazione antropomorfa, associata ad animali intrecciati, si registra sui bracci della croce di Dueville, in territorio vicentino<sup>68</sup>. La figura umana è rappresentata anche nella croce già al Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo (fig. 35), recante l'immagine di una Madonna con bambino associata a quella di draghi delineati nel II Stile<sup>69</sup>.

13. Le perplessità espresse sulla simbologia cristiano-cattolica delle croci<sup>70</sup>, in parte basate sulla ricorrenza di motivi animalistici propri dell'ornamentazione germanica, si correlavano all'individuazione di una supposta analogia fra croci e bratteati aurei, un prodotto dell'Europa del nord rinvenuto anche nel territorio della Pannonia longobarda<sup>71</sup>, in luogo dei quali esse sarebbero state adottate quale simbolo di arianesimo paganeggiante<sup>72</sup>. Rilevato dal Bognetti che propende per il carattere politico-religioso delle croci, a suo avviso destinate all'abbigliamento e forse distribuite dalla corona a sudditi di rilievo<sup>73</sup>, il valore di contrassegno della fede ariana<sup>74</sup> sarebbe provato dall'iscrizione DN CLEF (D[OMINUS] N[OSTER] CLEF) che incornicia un volto barbato con mento appuntito e lunghi capelli presente all'incrocio dei bracci (ornati da motivi geometrizzanti non privi di richiami antropomorfi) nella croce rinvenuta nel 1881 a Lavis, in Trentino<sup>75</sup>: appartenente alla nobile stirpe dei *Beleos*, il duca Clefi<sup>76</sup>, successore di Alboino e re per due soli anni (572-574) fu infatti il protagonista della reazione nazionalista (sostanziatasi dei valori della tradizione oltre che dell'arianesimo inteso come ideologia consapevolmente avversa a Bisanzio) contro la fazione longobardo-veronese di Elmichi e della gepida Rosmunda, gli assassini di Alboino che avevano trovato riparo a Ravenna ponendosi sotto la sovranità e la protezione dei Bizantini.

Il valore di simbolo della fede ariana attribuito alle croci dal Bognetti sarebbe invece da considerare non esclusivo, prevalendo viceversa il carattere socialmente

<sup>65</sup> BROZZI 1980, p. 332.

<sup>66</sup> GASPARRI 1978, p. 67.

<sup>67</sup> ROTILI 1984, pp. 78-79.

<sup>68</sup> CINI-RICCI 1979, p. 24.

<sup>69</sup> VON HESSEN 1973; 1975a, p. 293 fig. 3; 1975b, p. 121; ROTH 1973, pp. 185-187; VIERCK 1975, p. 129, fig. 2 n. 1.

<sup>70</sup> ROTH 1973, pp. 126-127; ROTILI 1981, pp. 944-945.

<sup>71</sup> BÓNA 1976, pp. 61-63.

<sup>72</sup> HASELOFF 1970; ROTH 1973, p. 127.

<sup>73</sup> BOGNETTI 1950, pp. 148-150.

<sup>74</sup> BOGNETTI 1948, p. 84; 1950, pp. 144-145.

<sup>75</sup> FUCHS 1938, pp. 70-71, n. 32; ROTH 1973, pp. 204-205, fig. 121a, tav. 21 n. 2.

<sup>76</sup> GASPARRI 1978, p. 53.



distintivo del manufatto all'interno di un contesto connotato dal progredire dell'acculturazione in senso romano-cristiano<sup>77</sup>.

Per le ricerche condotte nel Museo del Sannio di Benevento si ringraziano il Presidente dell'Amministrazione Provinciale prof. Aniello Cimitile, il dirigente del Settore Cultura e Musei dr.ssa Pierina Martinelli, il responsabile scientifico del museo prof.ssa Maria Luisa Nava e le dr.sse Maria Rosaria Lapaloscia e Silvana Ficociello. Si ringrazia altresì il prof. Mario Pagano, già Soprintendente archeologo di Salerno-Avellino-Benevento, che autorizzò le indagini nel 2009.

*Nota presentata dal socio ordinario MARCELLO ROTILI  
nella tornata del 1° dicembre 2010*

#### FONTI

- Ahistulfi Leges* in *Le leggi dei Longobardi*, pp. 249-263.  
 ASP = Archivio Storico Provinciale "A. Mellusi", Museo del Sannio, Benevento.  
*De origine et situ Germanorum* = P. CORNELII TACITI *De origine et situ Germanorum liber*, in *Libri qui supersunt*, ed. a cura di E. KÖSTERMANN (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana), II, 2, Leipzig 1940.  
*Edictum* = *Edictum Rothari*, in *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, in *Le leggi dei Longobardi*, pp. 11-119.  
*Γεωγραφική Ὑφήγησις* = PTOLEMAEI CLAUDII *Γεωγραφική Ὑφήγησις, Geographia e codicibus recognovit, prolegomenis, annotatione, indicibus, tabulae instruxit C. Mullerus*, Paris 1883-1901.  
*Historiae romanae libris duobus quae supersunt* = C. VELLEI PATERCULI *Ex Historiae romanae libris duobus quae supersunt post C. Halmium iterum edidit C. Stegmann de Pritzwald*, Stutgardiae 1968.  
 HL = PAULI DIACONI *Historia Langobardorum*, in MGH, *Scriptores Rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, ed. a cura di L. BETHMANN-G. WAITZ, pp. 12-187; utile anche l'ed. curata da A. ZANELLA con ampio saggio introduttivo di B. LUISELLI, Milano 1994<sup>3</sup> = LUISELLI-ZANELLA 1994<sup>3</sup>.  
*Le leggi dei Longobardi* = *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, a cura di C. AZZARA-S. GASPARRI, Milano 1992.  
*Liutprandi Leges*, in *Le leggi dei Longobardi*, pp. 127-219.  
*Origo* = *Origo gentis Langobardorum. Introduzione, testo critico, commento*, a cura di A. BRACCIOTTI (Biblioteca di Cultura romanobarbarica diretta da B. Luiselli, 2), Roma 1998.  
*Principum Beneventi Leges*, in *Le leggi dei Longobardi*, pp. 265-279 (leggi di Arechi II = *Capitula domni Aregis Principis*, a pp. 266-273).  
*Ρωμαϊκή ιστορία* = *Dio's Roman History-Ρωμαϊκή ιστορία*, ed. a cura di C. Earnest, Loeb Classical Library, Cambridge, Massachusetts-London, England, 1990<sup>6</sup>.  
*Υπομνήματα τῆς γεωγραφίας* = STRABONIS *Geographica, Franciscus Sbordone recensuit*, Romae 1963.

#### LETTERATURA

- AHUMADA SILVA I. 1998, *Sepulture tra tardo antico e alto medioevo a Cividale del Friuli. Considerazioni e topografia aggiornata*, in *Sepulture tra IV e VIII secolo*. Atti del VII Seminario sul Tardoantico e

<sup>77</sup> MELUCCO VACCARO 1982, pp. 123-124.

- l'Altomedioevo in Italia centrosettentrionale (Gardone Riviera, 24-26 ottobre 1996), a cura di G.P. BROGILO- G. CANTINO WATAGHIN, Mantova, pp. 143-160.
- BOGNETTI G. P. 1948, *S. Maria foris portas di Castelseprio e la storia religiosa dei Longobardi*, in BOGNETTI G.P.-CHIERICI G.-DE CAPITANI D'ARZAGO A. 1948, *S. Maria di Castelseprio*, Milano, pp. 11-511 (poi in BOGNETTI 1966-68, vol. II, 1966, Milano, pp. 11-673).
- BOGNETTI G. P. 1950, *Le crocette longobarde (recensione a un'opera di Joachim Werner)*, "Archivio Storico Lombardo", s. VIII, II, pp. 335-346 (quindi in BOGNETTI 1966-68, III, pp. 137-155).
- BOGNETTI G.P. 1966-68, *L'età longobarda*, voll. I-IV, Milano.
- BÓNA I. 1976, *A l'aube du Moyen Age. Gépides et Lombards dans le bassin des Carpates*, Budapest, ed. ungherese 1974.
- BROZZI M. 1980, *La tomba di Gisulfo: ma vi era proprio sepolto il primo duca longobardo del Friuli?*, "Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche", IX, pp. 325-338.
- CEGLIA V. 2000, *Campochiaro (Cb). La necropoli di Vicenne*, in *L'oro degli Avari, popolo delle steppe in Europa*, Milano, a cura di E. A. ARSLAN-M. BUORA, pp. 212-223.
- CINI S.-RICCI M. 1979, *I Longobardi nel territorio vicentino. Catalogo della mostra. Vicenza, Museo di Palazzo Chiericati*, 1979, Vicenza.
- CUOZZO E. 1988, *Le cavallerie longobarda e normanna*, "Conoscere. Rivista annuale della Soprintendenza archeologica e per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici del Molise", 4, pp. 77-83.
- FUCHS S. 1938, *Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen*, Berlin.
- GASPARRI S. 1978, *I duchi longobardi*, Roma (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Studi storici, fasc. 109).
- HASELOFF G. 1970, *Goldbrakteaten-Goldblattkreuze*, "Neue Ausgrabungen und Forschungen in Niedersachsen", V, pp. 24-39.
- HASELOFF G. 1981, *Die germanische Tierornamentik der Völkerwanderungszeit. Studien zu Salin's Stil I*, Berlin-New York.
- VON HESSEN O. 1968, *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del Museo di Castelvecchio*, Verona.
- VON HESSEN O. 1973, *Ein verschollenes langobardisches Goldblattkreuze*, in *Studi storici in onore di Ottorino Bertolini*, Livorno, I, pp. 431-433.
- VON HESSEN O. 1975a, *Ancora sulle crocette in lamina d'oro*, "Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche", IV, pp. 283-293.
- VON HESSEN O. 1975b, *Langobardische Goldblattkreuze aus Italien*, in HÜBENER W. (a cura di) 1975, pp. 113-122.
- VON HESSEN O. 1990, *Tomba da palazzo Miniscalchi, I Longobardi. Catalogo della mostra. Passariano-Cividale del Friuli 1990*, a cura di G. C. MENIS, Milano 1990, p. 223.
- HÜBENER W. (a cura di) 1975, *Die Goldblattkreuze des frühen Mittelalters*, Bühl/Baden.
- Il Mezzogiorno 1927* = "Il Mezzogiorno" I, X, 1927, n. 65, 15-16 marzo 1927, p. 4.
- LUSUARDI SIENA S. (a cura di) 2004, *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi in memoria di Otto von Hessen e Wilhelm Kurze*. Atti della giornata di studio (Milano, 17 maggio 2001), Peschiera Borromeo-Milano.
- MELUCCO VACCARO A. 1982, *I Longobardi in Italia*, Milano.
- PERONI A. 1967, *Oreficerie e metalli lavorati tardoantichi e altomedievali del territorio di Pavia*, Spoleto.
- ROTH H. 1973, *Die Ornamentik der Langobarden in Italien. Eine Untersuchung zur Stilentwicklung anhand der Grabfunde*, Bonn.
- ROTILI M. 1977, *La necropoli longobarda di Benevento*, Napoli.
- ROTILI M. 1981, *La civiltà dei Longobardi negli insediamenti protoitaliani*, in *La cultura in Italia fra tardo antico e alto medioevo. Stato e prospettive della ricerca*. Atti del convegno di studi (Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 12-16 novembre 1979), Roma, pp. 933-946.
- ROTILI M. 1984, *Rinvenimenti longobardi dell'Italia meridionale*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, pp. 77-108.

- ROTI M. 1986, *Benevento romana e longobarda. L'immagine urbana*, Napoli-Ercolano.
- ROTI M. 1987, *Necropoli di Borgovercelli*, in GAVAZZOLI TOMEA M. L. (a cura di) 1987, *Museo novarese. Documenti, studi, progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, Novara, pp. 123-141.
- ROTI M. 1992-93, *Due rinvenimenti di età romanobarbarica*, "Romanobarbarica", 12, pp. 393-404.
- ROTI M. 2003, *Croci in lamina d'oro di età longobarda*, "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli", LXXII, pp. 13-68.
- ROTI M. 2004, *I Longobardi*, in *Enciclopedia archeologica. IV. Europa*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 873-878.
- ROTI M. 2010, *Migrations, Ethnogeneses, romano-germanic Kingdoms. Preface to P. DE VINGO, From Tribe to Province to State*, Oxford, BAR International Series 2117, pp. V-XXI.
- RUPP C. 2005, *Das langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. I. Katalog und Tafeln*, Firenze.
- SALIN B. 1904, *Die altgermanische Tierornamentik*, Stockholm.
- SESINO P. 1989, *Il guerriero in armi. L'abbigliamento femminile*, in *L'eredità longobarda. Ritrovamenti archeologici nel Milanese e nelle terre dell'Adda*, a cura di S. LUSUARDI SIENA, Milano 1989, scheda 12.
- VIERCK H. 1975, *Folienkreuze als Votivgaben*, in HÜBENER W. (a cura di) 1975, pp. 125-143.
- WENSKUS R. 1961, *Stammesbildung und Verfassung. Das Werden der frümittelalterlichen Gentes*, Köln-Graz.
- WOLFRAM H. 1985, *Storia dei Goti*, Roma, ediz. it. rivista e ampliata dall'Autore, a cura di M. CESA, di WOLFRAM H. 1979, *Geschichte der Goten*, München.
- ZAZO A. 1928, *Rinvenimento di una necropoli longobarda del VII-VIII secolo*, in "Samnium", I, 1928, 1, p. 130.

*Referenze delle illustrazioni:* Archivio Rotili.



GIANLUCA DEL MASTRO

## UNA LETTERA DI PADRE PIAGGIO A GENNARO SISTI E ALTRE TROUVAILLES SUI PAPIRI ERCOLANESI

*Entrando nelle stanze de' papiri l'uomo di lettere  
sospirando rammenta la perdita di tante preziose opere degli antichi,  
e ravniva la speranza che abbiano un dì a ricuperarsi.*  
(G.M. Galanti, *Nuova guida per Napoli, e suoi contorni*, Napoli 1845)<sup>1</sup>

Negli ultimi anni, numerosi studiosi italiani e stranieri hanno dato un forte impulso alla ricerca sui documenti che riguardano la storia dei papiri ercolanesi, fin dal loro ritrovamento avvenuto negli anni '50 del XVIII secolo. In particolare, sono stati rinvenuti inventari precedentemente sconosciuti o tenuti scarsamente in considerazione<sup>2</sup>, sono stati nuovamente studiati gli antichi documenti alla luce della nuove conoscenze sulla collezione dei papiri<sup>3</sup> e sono stati ripubblicati carteggi e volumi di cui, ormai, si andava perdendo la notizia.

Un impulso significativo a questa ricerca è stato offerto dalla digitalizzazione di molti testi, prima scarsamente fruibili e attualmente in versione *online* grazie allo sforzo di enti pubblici e privati<sup>4</sup>. Talvolta è possibile, grazie alle scansioni digitali,

<sup>1</sup> P. 73: *Uscendosi dalla biblioteca, per l'altro ramo della scala a sinistra si sale all'officina de' papiri ed alla seconda quadreria. Entrando nelle stanze de' papiri l'uomo di lettere sospirando rammenta la perdita di tante preziose opere degli antichi, e ravniva la speranza che abbiano un dì a ricuperarsi. Queste semplici stanze non sono visitate e rivisitate con vero trasporto che dalle sole anime privilegiate, le quali sanno valutare i sublimi prodotti dello spirito umano. Elleno si arresteranno a lungo per contemplare que' pezzi di carbone, ne' quali il fuoco del vulcano ha ridotto i libri degli antichi; ammireranno la sagacità e la pazienza come i papiri sono svolti e trascritti e saranno forse prese da viva impazienza che più mani non sieno impiegate ad accelerare l'opera ed a soddisfare la generale aspettazione.* In un precedente volume (*Napoli e contorni*, Napoli 1829, part. p. 331) Galanti lamentava la lentezza della pubblicazione delle antichità e dei papiri che, nel 1829, erano arrivate rispettivamente al nono e al terzo volume: *O si riguardi la giustezza delle dilucidazioni, o la magnificenza dell'edizione, o la bellezza delle incisioni, è sempre codesta un'opera classica; e sarebbe solamente a desiderare, che si rendesse più comune con un'edizione di sesto in piccolo che fosse meno dispendiosa.*

<sup>2</sup> Si veda, in particolare, BLANK-LONGO AURICCHIO 2004.

<sup>3</sup> Cfr., per esempio, il lavoro di ESSLER 2010 e DEL MASTRO-LEONE 2010.

<sup>4</sup> Oltre a siti generalisti che forniscono un ampio panorama di pubblicazioni *online* come Googlebooks ([books.google.com](http://books.google.com)), Archive ([www.archive.com](http://www.archive.com)), Persée ([www.persee.fr](http://www.persee.fr)) e Jstor ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)), per i documenti ercolanesi bisogna segnalare l'importante progetto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali dal titolo *Manus* ([manus.iccu.sbn.it](http://manus.iccu.sbn.it)), in cui è stata schedata gran parte dei documenti dell'Archivio dell'Officina dei Papiri Ercolanesi. Il Centro Internazionale per lo

capaci di creare e di identificare metadati delle parole di un libro, effettuare vere e proprie ricerche testuali che permettono di ritrovare, all'interno di una pubblicazione o nel catalogo di una biblioteca, la singola stringa di testo, selezionando non solo l'autore o l'opera, ma variabili sempre più raffinate, come la provenienza o la data di edizione.

In questa breve comunicazione presenterò tre casi che servono a illustrare alcuni risultati, ma soprattutto le potenzialità di questo tipo di ricerca. Nel primo, partendo dalla pubblicazione di un elenco di scritti di Padre Piaggio, ho recuperato, in versione digitale, un volume (posseduto, ormai, solo da pochissime biblioteche) in cui è contenuta una lettera inedita dell'abate. Nel secondo caso, la ristampa del carteggio del medico inglese Samuel Sharp ci offre la possibilità di rileggere le annotazioni di Salvatore Di Giacomo sui papiri ercolanesi. Nel terzo caso, grazie a una ricerca nei cataloghi della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, ho rinvenuto un manoscritto contenente una copia ottocentesca di un testo ercolanese.

### *Una lettera di Padre Piaggio a Gennaro Sisti*

Il volume di Gennaro Sisti<sup>5</sup>, datato 1758, dal titolo *Indirizzo per la lettura greca dalle sue oscurità rischiarata*<sup>6</sup>, riporta un'interessante lettera in cui Padre Antonio Piaggio parla della sua attività di incisore e miniatore<sup>7</sup>. Nella lettera, già censita nel meritorio lavoro sugli scritti di Padre Piaggio realizzato da Margherita D'Alessandro, è presente un interessante riferimento ai papiri ercolanesi<sup>8</sup>. In particolare,

Studio dei Papiri Ercolanesi "Marcello Gigante" ha realizzato il portale *Herculanensia* ([www.herculanensiacispe.org](http://www.herculanensiacispe.org)) in cui si trovano immagini, documenti e altri strumenti per lo studio dei testi ercolanesi.

<sup>5</sup> Il libro fu edito a Napoli nella Stamperia Simoniana. Questa importante tipografia, di proprietà dei fratelli Simone, che si trovava a Napoli, alle spalle del Museo Archeologico Nazionale, a piazza Cavour (in largo delle Pigne, cfr. il secondo volume di ROMANELLI 1815) stampò, tra le altre, gran parte delle opere di Antonio Genovesi. Gennaro Sisti era un sacerdote, originario di Melfi, conoscitore di greco, ebraico ed arabo. Scrisse, tra gli altri, un *Lingua Santa da apprendersi anche in quattro lezioni. Messovi da capo il Proemio per piena intelligenza ed istruzione di chi apprende*, Venezia 1747 (queste notizie sono apparse in *Ancora degli studi orientali in Puglia* nel *Notiziario*, curato da G. PETRAGLIONE, della rivista *Japigia*, fasc. IV, 1931, dal sito dell'emeroteca della Provincia di Brindisi).

<sup>6</sup> Ho consultato il libro in copia digitale ([books.google.com](http://books.google.com)) realizzata nel 2008 da un originale posseduto dall'Università di Gand, in Belgio. Nelle biblioteche pubbliche italiane esisterebbero solo nove copie del libro (secondo [www.sbn.it](http://www.sbn.it)). Una ristampa (infarcita di errori, già nel titolo) è stata curata nel 2009 dalla Kessinger Publishing, una casa editrice americana specializzata nel *reprint* di opere antiche o fuori commercio.

<sup>7</sup> La lettera è elencata nel catalogo degli scritti di Padre Piaggio, curato da D'ALESSANDRO 1997, p. 52.

<sup>8</sup> Nello stesso libro i Papiri Ercolanesi sono citati anche a p. 107. *Più in sù [del IV secolo] non mai fin ora si è stimato, che vadano, e che si ritrovino Manoscritti. Ma i novellamente scoperti Papiri nell'Ercolano, oh quanto più in alto s'innalzano di tal secolo; giugnendo non solo fino al primo, cioè a' tempi di Tito che regnò nel 79. ed 80., in cui l'Ercolano soggiacque alla oppressione del Vesuvio; ma se scritti non erano in quel secolo i Papiri, che anche allora vantassero, come ne' celebri Manoscritti accade, antichità alcuna, chi sà quanto più prima s'innalzassero dal nascere del Nostro Divin Redentore. Ne' Manoscritti dunque per la vecchiezza più celebri, e ne' marmi e ne' bronzi, salvo qualche rado Monogramma, niuno affatto scorgesi Nesso ed attaccamento di lettere.* Riguardo a quest'ultima affermazione, ancora nel 1762, Winckelmann, nella lettera al conte di Brühl sulle scoperte di Ercolano, affermava che: *Abbreviature* e

Sisti, nella terza parte del suo libro, parla delle *Sigle*<sup>9</sup>, cioè delle abbreviazioni (intendendo con questo termine tutte le tipologie di scritture abbreviate) in ebraico, greco e latino. Queste abbreviazioni possono essere, afferma l'autore, molto frequenti e possono racchiudere tutti i termini di una lingua al punto che gli antichi furono capaci di scrivere l'*Iliade* in un guscio di noce<sup>10</sup> e l'*Iliade* e l'*Odissea* nel ventre di un drago<sup>11</sup>. A questo proposito, l'autore ricorda<sup>12</sup> un pregevole lavoro di riproduzione artistica eseguito da Padre Piaggio, nel quale dobbiamo riconoscere la copia della lettera di congratulazioni che il re Carlo di Borbone inviò da Portici nel 1755 a Othman III che era salito al trono imperiale di Turchia<sup>13</sup>. Piaggio viene assimilato a un *Mirmecide* o a un *Callicrate*, i miniatori dell'antichità per eccellenza secondo Plinio<sup>14</sup> ed Eliano<sup>15</sup>. Piaggio aveva compiuto un'impresa titanica, riuscendo a dipingere in una sola lettera *per ornamento da ottocento e più tra figure, ed animali, cacce, arti, e scherzi così minuti, che chi non va prevenuto nè pur li vede*<sup>16</sup>. Sisti aveva inviato, a questo scopo, una lettera allo stesso Padre Piaggio<sup>17</sup> (che in quegli anni era fortemente impegnato nello svolgimento dei papiri ercolanesi<sup>18</sup>, ma a Roma, come è noto, era miniatore presso la Biblioteca Vaticana) per chiedergli se fosse stato davvero possibile per gli antichi eseguire tali minuti lavori di scrittura e se questa tecnica fosse ancora praticabile per i suoi contemporanei<sup>19</sup>.

In primo luogo l'abate, secondo quanto Sisti doveva avergli chiesto nella

*parole accorciate non se ne trovano qui, come non se ne trovano in nessun altro manoscritto greco di carattere grande* (WINCKELMANN 1831, § 124). Oggi sappiamo che anche nei papiri ercolanesi, come in quelli letterari greco-egizi dello stesso periodo, erano, talvolta, utilizzate le abbreviazioni (rimando per una panoramica a CAVALLO 1983, p. 25).

<sup>9</sup> Pp. 155 s.

<sup>10</sup> Plinio, NH VII 85 (*In nuce inclusam Iliadem Homeri carmen in membrana scriptum tradit Cicero*). Per errore, Sisti attribuisce la notizia a Caio Giulio Solino (III sec. d.C.), che nel VI capitolo dei *Collectanea* tiene particolarmente presente l'opera di Plinio.

<sup>11</sup> Zonara, *Ann.* XIV p. 131, 6.

<sup>12</sup> P. 166 (*Come si vede nella lettera che il RE nostro Gloriosissimo invia al Gran Signore, per quei sopraffini lavori fattivi dal Cel. P. Antonio Piaggio*).

<sup>13</sup> Su questa lettera rimando a CAPASSO 1980. Attualmente la pergamena si trova presso il Museo Nazionale di San Martino (CAPASSO 1980, p. 68).

<sup>14</sup> NH VII 85 (per il confronto con NH XXXIV 83 e l'epigramma 67 Austin-Bastianini rimando a LAPINI 2007, p. 103 n. 25). Plinio afferma che Mirmecide aveva creato una quadriga delle dimensioni delle ali di una mosca e una nave che poteva essere nascosta sotto un'ape. Anche Callicrate era tanto abile in questi lavori da aver creato miniature di animali in cui le singole parti non potevano essere distinte.

<sup>15</sup> I 17. Eliano fu molto critico nei confronti di questi lavori (τί γὰρ ἄλλο ἐστὶ ταῦτα ἢ χροῦνον παρανάλωμα;).

<sup>16</sup> La vocazione artistica che Piaggio lascia intravedere nel suo diario non è sfuggita KNIGHT 1990, p. 187. Del resto già Winckelmann nella *Prima Lettera sulle scoperte di Ercolano*, cit., § 131, pp. 125-126, aveva lodato Padre Piaggio come miniatore.

<sup>17</sup> Padre Piaggio viene citato da Sisti anche a p. 121 (per le riproduzioni) e a p. 220 (per il dono fatto alla regina di un ritratto di Gesù formato *da una sola linea spirale*).

<sup>18</sup> Nella bibliografia su Padre Piaggio, che è molto vasta, mi limito qui a citare BASSI 1907, BASSI 1908, LONGO AURICCHIO-CAPASSO 1980, LONGO AURICCHIO 1986 e gli articoli di A. TRAVAGLIONE, M. D'ALESSANDRO e M. CAPASSO apparsi nel volume *Bicentenario della morte di Antonio Piaggio* (cfr. *Abbreviazioni e Bibliografia*).

<sup>19</sup> Pp. 170-174. Ho conservato, nella trascrizione dei passi, l'ortografia e la punteggiatura originale.

lettera, pone l'accento sulla sua attività di disegnatore, e, particolarmente, di miniatore, riportando esempi di *mirabilia* in miniatura visti a Roma e a Napoli. Piaggio passa poi a commentare la notizia pliniana secondo cui l'*Iliade* potrebbe essere stata ricopiata in una noce. Confermando una certa sicurezza di sé, che traspare dai suoi scritti, l'abate afferma di aver già provato questa tecnica di rimpicciolimento della scrittura e di poter ottenere, con la pratica, risultati sorprendenti. Per provare un esperimento simile a quello della noce, non si sarebbe servito però, come supporto scrittoria, delle sottili strisce di tessuto che a Sisti erano state descritte dall'amico viaggiatore, l'Abate Giuseppe Vespoli che le aveva viste nel Bengala usate per simili lavori di miniaturizzazione<sup>20</sup>. Piaggio avverte che questo tessuto è fibroso ed è assorbente e se pure con qualche sistema si riuscisse a limitarne la capacità assorbente, ciò lo priverebbe della flessibilità e della sottigliezza necessarie per il lavoro di miniatura<sup>21</sup>. A questo punto, Piaggio afferma che lui stesso avrebbe disponibile una *materia di gran lunga più fina da potersi scrivere da tutte due le parti, senza apparecchio veruno*<sup>22</sup>.

Ritengo che la "materia" a cui l'abate fa riferimento possa essere identificata con la membrana di "battiloro" (dal nome degli orefici che la usavano)<sup>23</sup>, che Piaggio adottò come sostegno nel suo metodo di svolgimento, affinché i pezzi di papiri svolti potessero trovarsi attaccati su un supporto stabile, ma che, allo stesso tempo, era in grado di seguire la conformazione corrugata dei pezzi stessi. Questo materiale, usato nel XVIII e XIX secolo non solo nel campo dell'oreficeria<sup>24</sup>, ben si adatta alla descrizione di una *materia fina* e che potesse essere scritta da entrambe le parti<sup>25</sup>.

La lettera si conclude con un riferimento al difficile lavoro di apertura dei rotoli ercolanesi:

<sup>20</sup> Pp. 167-168.

<sup>21</sup> Sui libri linteï nell'antichità mi limito a rimandare a BLANCK 2008, pp. 73-77 e a BELFIORE 2010.

<sup>22</sup> Pp. 170-174. *Se io mi dovessi accingere a fare un'opera simile, non mi servirei del moselino del Mogol, che V.S. mi commenda, sì perchè è fibroso, sì ancora perchè essendo materia assorbente, dovrebbero impinguare con qualche apparecchio al di sopra; il che lo priverebbe della flessibilità e della naturale sottigliezza; ma avrei in pronto materia di gran lunga più fina da potersi scrivere da tutte due le parti, senza apparecchio veruno; e tanto fina, che dentro d'una noce non di cocco, ma delle nostre volgari, e mezzane ve ne capirebbe tanta da scrivere non una Iliade, e non per Sigle, ma due intieramente distese. Questo in quanto alla materia la quale bisognerebbe poi che fosse accompagnata dalla qualità dell'inchiostro, ed istromenti adattiati, che non mi mancano.*

<sup>23</sup> È altamente probabile che Piaggio se ne servisse per i suoi lavori di miniatura in oro (cui fa riferimento lo stesso Sisti e di cui abbiamo diverse testimonianze) e da qui possa aver tratto l'idea per l'uso della membrana come sostegno dei fragili materiali svolti.

<sup>24</sup> Ad esempio, in campo medico veniva utilizzata come una sorta di guanto per proteggere le dita dei chirurghi.

<sup>25</sup> Si noti, del resto, che Piaggio, come è sua consuetudine, non fa il nome dell'oggetto di cui intende servirsi. Bisogna osservare che nella testimonianza più antica che possediamo sul funzionamento della macchina di Piaggio, quella di J. J. Barthélemy (cfr. ANTONI 2009, pp. 319-321), si parla solo di fili di seta ("fils de soie"), mentre la membrana ricavata dalle interiora degli animali compare per la prima volta nella descrizione di Fougeroux de Bondaroy del 1763 (in francese chiamata "baudruche", cfr. ANTONI 2009, p. 323).



[...] *quì pure se da qualcuno avessi un poco di sprone, avrei a caro d'impiegare quelle ore che mi avanzano dallo svolgimento di questi benedetti Papiri. Questo svolgimento ancora da tutti i Professori moderni, che vi hanno esercitata la loro abilità, era stato dichiarato per impossibile e disperato; ma non so se fra celebri Antichi vi fosse stato chi non avesse confermato lo stesso. Mi creda pure, non la mancanza de' Professori, degl'ingegni; ma la penuria de' Mecenati è la sola, che fa comparire sorprendevoli tante cose, che in verità non le sarebbero. La ringrazio poi vivamente dell'onore, che mi comparte; ed in attenzione di qualche altro suo desideratissimo cenno resto....*

E si firmava

*P. Antonio Piaggio delle Scuole Pie Soprintendente alle miniature e Scrittore Latino della Libreria Vaticana.*

Sisti conclude:

*Fin quì il P. Antonio ne' di cui racconti molte galanterie rammentate fatte con ammirabile artificio da' moderni Artefici, non mi sono ignote...*

Si tratta di una lettera che, da una parte, testimonia l'interesse di Piaggio per la miniatura che continuò anche durante il periodo ercolanese, dall'altra attesta, come è ben documentato dai dati biografici, che lo scolopio, nel quarantennio napoletano, fu quasi completamente assorbito da quell'opera meritoria che ci ha restituito frammenti inestimabili della filosofia epicurea.

*Un'annotazione di Salvatore di Giacomo a una lettera di Samuel Sharp*

L'epistolario di Samuel Sharp (il cui lungo titolo originario è *Letters from Italy, describing the Customs and Manners of that Country, in the years 1765, and 1766. To which is annexed, an Admonition to gentlemen who pass the Alps, in their tour through Italy* pubblicato a Londra da R. Cave nel 1766 con ristampe già nel 1767, 1769) fu pubblicato in edizione italiana nel 1911 a Milano da Rocco Carabba di Lanciano con il titolo *Lettere dall'Italia*: le lettere furono tradotte da Constance e Gladys Hutton con prefazione e annotazioni di Salvatore di Giacomo. Una ristampa della parte riguardante la visita a Napoli è apparsa nel 2004, per i tipi della Stamperia del Valentino, col titolo *Lettere da Napoli. Il peggio della Napoli del '700 nelle amene cronache di un viaggiatore dissidente*.

Il titolo scelto dal nuovo editore è giustificato dallo sguardo disilluso e, talvolta, forse esageratamente realistico con cui il viaggiatore, noto chirurgo londinese, ritrasse la città partenopea. Per esempio, quando parla degli scavi di Pompei, Sharp afferma che *Gli operai [...] rubavano così spudoratamente che dovettero presto ritornare alle loro catene [...]*<sup>26</sup> e che *Il basso popolo di Napoli è al furto molto proclive*

<sup>26</sup> P. 121.

[...]²⁷. Parlando delle aristocratiche ville di campagna afferma che, quando esse vengono lasciate vuote dai proprietari che fanno ritorno in città, *i ladri porterebbero via fino le imposte*²⁸. E, più avanti, parlando delle conversazioni che a Napoli chiamano *ricevimenti* non si fa scrupolo di dire che tali conversazioni *finiscono per diventar seccantissime per la nessuna varietà rispetto a quelle dei nostri eleganti ritrovi di Londra*²⁹. La testimonianza su Ercolano e sui papiri ercolanesi di Samuel Sharp era già stata segnalata da Benito Iezzi³⁰. Ma la nuova ristampa ci offre la possibilità di rileggere due annotazioni di Salvatore Di Giacomo³¹: mentre la prima ha carattere puramente bibliografico³², la seconda mira a fornire al lettore dell'epistolario qualche informazione supplementare sui rotoli ercolanesi. Riporto la testimonianza di Sharp in italiano e la relativa nota di Di Giacomo³³:

*Herculaneum è la città sotterranea di cui il nome e la fama ci sono più noti ancora: tuttavia, per ora, non v'è che poco o nulla da vedervi, giacché per quanto fu vuotata altrettanto fu riempita di terra, e adesso, quando vi si scende, non si vedono che i pochi avanzi di un teatro. L'entrata somiglia molto a quella di una profonda e oscura cantina. Le antichità che vi si trovano sono trasportate al Palazzo del Re a Portici e vi costituiscono un museo curiosissimo. (1) Non m'indugero a porvi sotto gli occhi un elenco degli antichi strumenti e arnesi rinvenuti laggiù: vi dirò soltanto che, tra parecchi di quelli, sono stati raccolti e serbati gli utensili di una completa cucina romana: una graticola, uno spiedo, dei boccali, etc. etc. S'è pure scoperta una grande collezione di manoscritti: essi hanno forma di un rotolo ma appena li si tocca cascano in polvere. Eppure s'è inventato un ingegnoso modo per separare un di que' fogli dall'altro, per quanto la fragilità della carta renda difficile l'applicazione di una somigliante scoperta: così di rado, si riesce a ricomporre un paragrafo intero di que' documenti. Anche se avviene che sia ricomposto se ne cava così poco per la cultura che ormai la speranza di poter pubblicare quei manoscritti è proprio andata a monte. I dotti, disillusi, si sono creduti nel dovere di lamentare una immensa perdita per la loro scienza: essi avevano persino sperato di ritrovare altri libri di Livio, altre scritture di valore, in una collezione come*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ P. 144.

³⁰ IEZZI 1986, p. 169.

³¹ L'edizione annotata di Di Giacomo è citata da IEZZI 1986, p. 169.

³² Ecco il testo della nota bibliografica di Di Giacomo (tra parentesi quadre aggiungo il luogo di edizione e l'anno di pubblicazione): "Le prime notizie sul rinvenimento dell'antica Ercolano sono in: G. C. CAPACCIO. *Historia neapolitana*. Lib. I, cap. IX e XVII [Napoli 1607] - in BALZANO. *L'antica Ercolano, ovvero la Torre del Greco tolta dall'oblio* [Napoli 1688] - in BIANCHINI. *Istoria Universale* [Roma 1697] - in LA VEGA. *Statements* [scritto per errore "Slatement" nell'edizione del 1911] *of the objects found in the Theatre of Herculaneum*, 19 dec. 1738 - in BULLETTINO ARCHEOLOGICO ITALIANO I e V [Napoli 1861] - e in RUGGIERO. *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su documenti superstiti*, p. XXVII e segg. [Napoli 1885] Si guardi pure il BASSAGLIA. *Notizie curiose intorno allo scoprimento di Ercolano* [Venezia 1747] - nel GORI. *Symbolae letter.* I, [Firenze 1748], pp. 70-73, in MARCELLO DE VENUTI. *Descrizione delle prime scoperte di Ercolano* [Roma 1748], nelle stesse *Symbolae* del Gori, I, p. 44. Ricordo anche gli scritti del Lami nelle *Novelle Letterarie* e quello del WINCKELMANN: *Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen, an Herrn von Brühl*. Dresden, 1762. Nel 1766 si badava «a pulire le grotte del teatro e a puntellare case di Resina, pericolanti per gli scavi»".

³³ Pp. 119-121 e note (pp. 96-97 dell'edizione del 1911). Ho riportato tra parentesi i numeri delle corrispondenti note di Di Giacomo.

*questa. E se anche li avessero rinvenuti? Non si sarebbe corso lo stesso pericolo di non potere apprendere nulla considerato questo loro pessimo stato di conservazione? (2)*

Nella seconda nota Di Giacomo ricorda che:

*I papiri ercolanesi furono rinvenuti dall'ottobre del 1752 all'agosto del 1754. In una casa di campagna presso Ercolano erano riposti in armadii dell'altezza di un uomo, lungo le mura di una stanza da studio: in mezzo alla stanza era un altro armadio capace di ricevere libri da ogni parte. Svolsse per primo i papiri carbonizzati il Padre delle Scuole Pie Antonio Piaggi, scrittore della Biblioteca Vaticana richiesto dal papa Benedetto XIV.*

*I papiri erano 1790: ventotto furono donati dalla Corte Borbonica alla Francia, venti all'Inghilterra. La maggior parte dei papiri contiene opere filosofiche di Filodemo. (V. una bella illustrazione di essi in Giacomo Castrucci: Tesoro Letterario di Ercolano ossia la Reale Officina dei Papiri ercolanesi, Napoli 1855).*

Il dato relativo al numero complessivo dei papiri (1790), così come le altre informazioni che si leggono nella nota, sono state riprese chiaramente dall'*Introduzione* al volume di Mons. Giacomo Castrucci, dal titolo *Tesoro Letterario di Ercolano*<sup>34</sup>, che Di Giacomo utilizza nell'edizione del 1855<sup>35</sup> e cita, alla fine della nota, per richiamare una *bella illustrazione* dei papiri<sup>36</sup>. Il numero di 1790 papiri non corrisponde a quello che ritroviamo nelle più antiche pubblicazioni e negli inventari dell'Officina dei Papiri. Tale numero, più alto di un centinaio di unità, è stato raggiunto intorno agli anni '20 del 1800, quando, in seguito alla nuova sistemazione della collezione, i papiri che precedentemente erano stati collocati insieme ad altri sulle stesse tavolette, furono posti su tavolette singole, ricevendo per questo un nuovo numero di inventario. Il volume di Castrucci non teneva conto di queste più recenti acquisizioni sulla collezione che si trovavano registrate negli inventari ottocenteschi dell'Officina dei Papiri e, in particolare, in quello del

<sup>34</sup> Pp. 1-3.

<sup>35</sup> Di Giacomo riporta la data del 1855. Il volume di Castrucci era uscito per la prima volta col titolo *Tesoro Letterario di Ercolano, ossia Brevi ricordi de' Papiri Ercolanesi* nel 1852 come ricordo in occasione della visita dei granduchi di Russia a Napoli (e all'Officina dei Papiri). Dopo il successo dell'opuscolo, l'autore curò una stampa più completa nella seconda metà dello stesso anno (col titolo *Tesoro Letterario di Ercolano, ossia la Reale Officina dei Papiri Ercolanesi indicata per l'arciprete Giacomo Castrucci*). Nel 1855 uscì una nuova edizione accresciuta da un'*Appendice* nel 1856. Nel 1858 uscì la terza edizione. Sulle vicende editoriali dell'opera di Castrucci, cfr. L. GARCÍA Y GARCÍA-L. SANTORO nella *Notizia*, che precede la ristampa che ha visto la luce a Roma nel 1999. Sull'attività ercolanese di Castrucci si veda anche LONGO AURICCHIO 2001.

<sup>36</sup> Allo stesso modo GALANTI 1845, p. 73 e n. 1, nel 1845 riprendeva il numero di 1756 papiri dal testo di A. DE JORIO (DE JORIO 1825, p. 61). A proposito della *Illustrazione*, di cui parla Di Giacomo, si tratta della *Tavola V* (pp. 12-13) del Castrucci. Ho decifrato il testo di questa tavola (che non riporta, nella didascalia il numero del papiro): si tratta della colonna 15 del *PHerc.* 1008 che contiene un libro *De superbia* che fa parte del complesso *De vitis* di Filodemo. La particolarità di questo disegno sta nel fatto che, trattandosi di una esemplificazione, il testo di una sola colonna è stato riprodotto su tre colonne. La stessa colonna è riportata, per intero, nella Tav. XII dello stesso volume con trascrizione e integrazioni a fronte (che riprendono integralmente quanto pubblicato nel 1828 nel III volume della *Collectio Prior*).

1853<sup>37</sup>. Evidentemente, Di Giacomo non aveva tenuto presente la *Relazione sui Papiri Ercolanesi letta alla R. Accademia dei Lincei* da Domenico Comparetti nella seduta del 17 febbraio 1878 e pubblicata nel volume *La Villa Ercolanese dei Pisoni*<sup>38</sup>, dal momento che sia nella relazione<sup>39</sup> sia nel *Catalogo Generale dei Papiri Ercolanesi*, curato da Emidio Martini nello stesso volume, risulta il numero di 1806 pezzi<sup>40</sup> desunto proprio dall'*Inventario* del 1853<sup>41</sup>.

Anche la notizia dei papiri donati alla Francia e all'Inghilterra è ripresa e travisata dall'*Introduzione* del volume di Castrucci. Di Giacomo parla di ventotto papiri donati alla Francia e venti all'Inghilterra. In realtà in Castrucci<sup>42</sup> si legge: *28 donati dalla nostra Real Corte alla Francia (n. 8), ed all'Inghilterra (n. 20)*. Di Giacomo riprendeva il numero totale dei papiri donati (28) e l'attribuiva alla sola Francia<sup>43</sup>.

Del resto l'interesse di Di Giacomo per gli scavi e i reperti pompeiani ed ercolanesi, sebbene ampiamente documentato<sup>44</sup>, rimase sempre secondario rispetto agli studi poetici e, più in generale, letterari<sup>45</sup>. Il poeta napoletano, dirigente dal 1902 della Biblioteca Lucchesi Palli<sup>46</sup>, trasferitasi al Palazzo Reale contro il suo

<sup>37</sup> *Inventario Generale de' Papiri e di tutti gli altri oggetti ivi esistenti* del 1853 AOP B. XVII 20.

<sup>38</sup> CDP, pp. 56-88.

<sup>39</sup> Il numero di 1790 che si legge in *Appendice* alla *Relazione* si riferisce, in realtà, ai *Papiri svolti ed inediti di cui si conservano i disegni a Napoli nell'officina dei papiri, o ad Oxford nella Bodlejana, o in ambedue i luoghi* (CDP, pp. 86-88).

<sup>40</sup> Lo stesso numero, come avvertiva COMPARETTI (CDP, p. 63), si trovava anche nell'*Inventario* dei Papiri Ercolanesi del 1853 (cit.).

<sup>41</sup> CDP, p. 63.

<sup>42</sup> CASTRUCCI 1858, p. 28.

<sup>43</sup> Cfr. GIGANTE 1986, p. 28, e, in generale, sui papiri presenti in altre istituzioni KNIGHT 2002, pp. 302-309 e DEL MASTRO 2010, pp. 220-222.

<sup>44</sup> Cfr. IERMANO 2007, part. p. 291. Di Giacomo fu anche autore della *Nuova Guida di Napoli (Pompei - Ercolano - Stabia - Campi Flegrei - Caserta etc. Musei)*, Napoli 1913. Su questo aspetto della produzione di Di Giacomo rimando anche a SABBATINO 2007, p. 416.

<sup>45</sup> Un documento oggi non più reperibile relativo al tentativo operato nel 1799 da parte di F. La Vega di recuperare le trascrizioni di tre papiri ercolanesi del rivoluzionario Pasquale Baffi (per il tramite di G. Zurlo, direttore della Segreteria di Stato che incaricò Gaetano Ferrante, segretario della Giunta di Stato; cfr. D'ORIA 1980, p. 126) fu pubblicato in un volume miscelaneo sulla Rivoluzione Napoletana di cui lo stesso Di Giacomo fu curatore insieme ad altri (cfr. *La Rivoluzione Napoletana del 1799 illustrata con ritratti, vedute, autografi ed altri documenti figurativi e grafici del tempo. Albo pubblicato nella ricorrenza del primo centenario della Repubblica Napoletana*, a c. di B. GROCE - G. CECI - M. D'AYALA - S. DI GIACOMO, Napoli 1899, p. 27 numero 73; in versione digitale: [www.archive.org/stream/1899la\\_rivoluzione00crocuoft#page/n3/mode2up](http://www.archive.org/stream/1899la_rivoluzione00crocuoft#page/n3/mode2up)). In particolare la citazione del documento si trova all'interno della *Memoria Intorno alla guerra tra la Repubblica Francese e il re di Napoli* (...) di Francesco Pignatelli Strongoli, generale di brigata italiano (1800-1801), tradotta dal francese nel volume miscelaneo. A titolo di curiosità, mi fa piacere riportare in questa sede quanto Pignatelli Strongoli affermava a proposito delle spoliazioni dei francesi (p. XXVI, n. 4 di pag. XXV): ... *Qual diritto poteva avere un conquistatore, che non voglia assomigliare agli Attila e agli Omar, di spogliare un paese delle arti più liberali ed utili agli usi della società civile? E questo quando anche non ne risulta nessun vantaggio per lo spogliatore! Erano questi i benefici della libertà che si proclamava? Perché non portarono via anche quei papiri bruciati, che svolgono tra le mani del Padre Antonio e del suo allievo i pensieri che furono ad essi confidati tanti secoli fa dai nostri padri greci, e dai romani? Ma sarebbero stati cenere nelle loro mani, e perciò non furono portati via.*

<sup>46</sup> Sulla travagliata storia della nomina rimando a BORRELLI 2007. Per lungo tempo Di Gia-

volere<sup>47</sup>, divenne un *topo di biblioteche*<sup>48</sup>, abbandonandosi a ricerche erudite di cui troviamo traccia in una certa parte della sua produzione e soprattutto nell'epistolario.

Per ritornare al testo di Samuel Sharp, possiamo notare che il tono pessimista e negativo che sottende tutta la sua operetta, coinvolge inesorabilmente anche il giudizio sui testi ercolanesi: la fragilità del materiale rende quasi vana la scoperta della macchina del Piaggio, e così non c'è nessuna speranza di poter pubblicare i delicati manoscritti. I dotti restano *disillusi* poiché non potranno leggere i papiri (nei quali non è stato nemmeno ritrovato il tanto desiderato testo di Livio)<sup>49</sup> vista la loro estrema frammentarietà. Questo giudizio di Sharp, espresso negli anni '60 del XVIII secolo, si colloca sulla scia del pessimismo di altri letterati e studiosi che spesso mirarono a sminuire il valore del lavoro di Piaggio più che a sottolinearne i reali meriti<sup>50</sup>, vista anche l'inimicizia che contrappose lo Scolopio a Camillo Paderni, allora custode del Museo di Portici, e l'ostilità che gli manifestarono gli Accademici Ercolanesi. In quegli anni, inoltre, i papiri svolti erano ancora pochi<sup>51</sup> e non era possibile per gli studiosi leggere liberamente i testi che non erano stati ancora pubblicati<sup>52</sup>.

Tutte queste critiche saranno, in tutto o in parte, superate dalla pubblicazione, nel 1793, del primo tomo degli *Herculanensia Volumina* (in cui fu edito il solo *PHerc.* 1497 contenente il IV libro del *De musica* di Filodemo) e soprattutto dalla uscita, nel 1809, del secondo volume in cui apparvero i resti del secondo e dell'undicesimo libro del *De natura* di Epicuro, ma anche il *PHerc.* 817 contenente il celebre poema latino in esametri sulla battaglia di Azio. Queste pubblicazioni resero manifeste agli studiosi di tutta Europa le potenzialità della raccolta ercolanese che proprio nei primi anni dell'ottocento, grazie all'attività del reverendo inglese John Hayter, restituiva altri e numerosi testi di Epicuro e dei seguaci della sua scuola<sup>53</sup>.

come fu anche bibliotecario presso il Conservatorio di San Pietro a Majella, prima di ritornare alla Lucchesi Palli, definitivamente, nel 1925.

<sup>47</sup> Cfr. ANGARANO MOSCARELLI 1987.

<sup>48</sup> Così VILLANI 2007, p. 527.

<sup>49</sup> Per questo *topos* cfr., ad esempio, le lettere di Charles de Brosses, Seigneux de Correvon e Roland de la Platière riportate da ANTONI 2009, pp. 317 e 326-328.

<sup>50</sup> Sul difficile rapporto tra Piaggio, Paderni e gli Accademici mi limito a rimandare a TRAVAGLIONE 1997. Sull'inimicizia tra Piaggio e il canonico Nicola Ignarra, dal 1755 socio della Reale Accademia Ercolanese, direttore della Stamperia reale dal 1782 e dal 1784, precettore del principe ereditario Francesco, cfr. STRAZZULLO 2002, pp. 9-10. Rapporti di amicizia, invece, legarono Piaggio a Winckelmann (cfr. la prima lettera di Winckelmann sulle scoperte di Ercolano al conte di Brühl, cit., § 131, pp. 125 ss. e STRAZZULLO 2002, pp. 11-13). Sulle visite di Winckelmann a Ercolano rimando a LONGO AURICCHIO 1996.

<sup>51</sup> Negli anni del viaggio di Sharp (1765-1766) erano stati svolti i *PHerc.* 1497 (Filodemo, *De musica* IV), 1672 (Filodemo, *De rhetorica* II), 1674 (Filodemo, *De rhetorica* II), 1675 (Filodemo, *De vitiis*) e forse i *PHerc.* 1008 (Filodemo, *De vitiis* X) e 1669 (Filodemo, *De rhetorica*). Cfr. BLANK 1999, p. 78.

<sup>52</sup> Cfr. GIGANTE 1986, pp. 27-28 (a proposito della trascrizione "clandestina" di una colonna di papiro da parte dell'abate Barthélemy). Sulla difficoltà degli studiosi di consultare e prendere appunti sulle opere d'arte e, particolarmente, sui papiri cfr. anche STRAZZULLO 2002, pp. 12-13 e ANTONI 2009, p. 317 n. 37.

<sup>53</sup> Cfr. LONGO AURICCHIO 1980, e INDELLI 1980.

*Il PHerc. 817 in un manoscritto della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana (ms. XII a 41)*

Nel 2008 ho realizzato una ricognizione dei documenti dell'Archivio di Stato di Palermo che riguardano lo spostamento dei papiri da Napoli in Sicilia nel periodo della Rivoluzione Partenopea. Di quasi tutti questi documenti esiste una copia a Napoli che fu eseguita dal cav. Giovanni Fraccia su incarico di Giuseppe Fiorelli. Fraccia, durante un soggiorno nel capoluogo siciliano tra il 1883 e il 1885, fu in grado di raccogliere quasi tutto il materiale che riguardava il contenuto del Museo e, di conseguenza, anche la documentazione sui papiri. La copia è davvero impeccabile; solo qua e là ho apportato aggiunte e qualche modifica che non intaccano il valore di questo lavoro<sup>54</sup>.

Spinto dalla *curiositas* di verificare se anche altrove, nel capoluogo siciliano, fossero presenti altre testimonianze riguardanti i nostri testi, ho ritrovato, presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, un manoscritto, in due foglietti pergamenei. Esso misura circa 20 cm; i foglietti sono sovrapposti così da ottenere otto facciate, ognuna scritta sul lato lungo in una grafia particolarmente elegante. Sulla prima facciata appare il titolo:

Frammento di Papiro Carbonizzato  
Disotterrato dalle Rovine di Ercolano  
Svolto e reso a nuova vita  
da  
Camillo Paderni  
Portici 1801

La prima linea, la preposizione “da” e il nome di Paderni sono scritti calligraficamente in stile gotico: le aste terminano con eleganti apici e il bianco contenuto dai tratti verticali adiacenti è sempre uguale. Il luogo e la data sono scritti con un inchiostro più chiaro e in maniera meno elegante, ma comunque accurata. Linee ornate sottolineano il nome di Paderni, il luogo e la data, che risulta, però, differente rispetto a quella del 1805 che conosciamo dai documenti conservati nell'Archivio dell'Officina dei Papiri Ercolanesi<sup>55</sup>.

Il manoscritto contiene le colonne 1-8 del carme *De bello Actiaco* (*PHerc. 817*), il testo latino meglio conservato della biblioteca ercolanese, che, come è noto, consiste di una settantina di esametri sull'epilogo della lotta tra Ottaviano

<sup>54</sup> Queste novità saranno esposte in un prossimo lavoro.

<sup>55</sup> Cfr. AOP B. XVII 7 Pos. IV, del 1807 (a proposito del *PHerc. 817* si dice *dato per svolgersi al 1 ottobre 1805*) e *Reale Officina de' Papiri Ercolanesi. Inventario generale de' Papiri Ercolanesi e di tutti gli altri oggetti ivi esistenti* del 1853. Questa data sembra sicura anche perché il *PHerc. 817* non compare nel documento intitolato *Numeri de' Papiri svolti sotto il Soprintendente Inglese Signor Don Giovanni Hayter dal dì 25 a Gennaio 1802 a tutto il mese di marzo 1805*, pubblicato da BLANK-LONGO AURICCHIO 2004, pp. 127-128. Il nome dello svolgitore Camillo Paderni si legge sulla camicia che raccoglie gli apografi oxoniensi. Egli era “primo aiutante del Real Museo”, figlio di Pirro Paderni e nipote di Camillo, custode del Museo, protagonista del primo trentennio di attività dell'officina, fino alla morte, avvenuta il 1 luglio del 1781 (cfr. RUGGIERO 1881, p. 291 e MANSI 1997, p. 107).

e Antonio. L'opera è adespota e sull'identità dell'autore la critica non è concorde. Le colonne<sup>56</sup> sono numerate (ogni numero si trova incastonato tra due doppie linee ornamentali). Il testo, tranne in alcuni punti, è uguale a quello stampato nel II volume della *Collectio Prior*<sup>57</sup>.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze è impossibile stabilire da chi e per quale occasione fu copiato il manoscritto. Potremmo pensare, in via del tutto ipotetica, che esso fu confezionato nel 1806 o poco dopo, nel periodo della seconda venuta dei Borbone<sup>58</sup> a Palermo, quando furono trasportati solo i disegni dei papiri, a differenza della prima fuga da Napoli, alla fine del 1798, in cui erano stati portati anche i delicati *volumina* che erano rimasti, però, custoditi in casse nel porto di Palermo fino al gennaio 1802<sup>59</sup>.

Anche questa copia di un papiro ercolanese testimonia il vivo interesse che questi testi suscitavano fin dalla loro scoperta e apertura, un interesse che, sebbene abbia conosciuto momenti difficili, continua e cresce ancora oggi, attraverso il lavoro di ricerca e di edizione di cui si occupano studiosi italiani e stranieri, e grazie soprattutto all'attività del Centro Internazionale che qui a Napoli fu fondato nel 1969 da Marcello Gigante e che a lui è oggi intitolato.

*Nota presentata dal socio ordinario FRANCESCA LONGO AURICCHIO  
nella seduta del 12 gennaio 2011*

#### ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- ANGARANO MOSCARELLI M. 1987, *Il bibliotecario Salvatore Di Giacomo, Vicende poco note di un poeta*, Napoli.
- ANTONI A. 2009, *Voyageurs Français à la découverte d'Herculanum aux XVIIIème et XIXème siècles*, in «Cronache Ercolanesi», 39, pp. 313-330.
- AOP = Archivio dell'Officina dei Papiri Ercolanesi «Marcello Gigante».
- BASSI D. 1907, *Il p. Antonio Piaggio e i primi tentativi per lo svolgimento dei papiri ercolanesi (da documenti inediti)*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 32, pp. 637-690.
- BASSI D. 1908, *Altre lettere inedite del p. Antonio Piaggio e spigolature dalle sue "Memorie"*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 33, pp. 277-332.
- BELFIORE V. 2010, *Il liber linteus di Zagabria: testualità e contenuto*, Pisa-Roma.
- BLANCK H. 2008, *Das Buch in der Antike*, München 1992, tr. it. a cura di R. OTRANTO, Bari.

<sup>56</sup> Il *PHerc.* 817 è conservato in sette cornici e 22 pezzi. Sul contenuto dei pezzi più frammentari si veda ora M.C. SCAPPATICCIO 2010, pp. 105-110. Per una panoramica degli studi sul carne si veda anche COZZOLINO 1999.

<sup>57</sup> Il II volume della *Collectio Prior* fu edito nel 1809, mentre una prima serie di disegni fu realizzata da G.B. Malesci nel 1806. Nel lavoro che ho annunciato darò conto di queste minime varianti, di natura soprattutto ortografica.

<sup>58</sup> Il 16 febbraio del 1805 le truppe napoleoniche invasero per la seconda volta il Regno; il 14 febbraio 1806 entrarono a Napoli.

<sup>59</sup> Su questi avvenimenti e, in particolare, sul mancato trasferimento dei papiri cfr. CAPASSO 2010, pp. 248-249; sulla figura di John Hayter rimando a LONGO AURICCHIO 1980, pp. 163-184.

- BLANK D. 1999, *Reflections on Re-reading Piaggio and the Early History of the Herculeum Papyri*, in «Cronache Ercolanesi», 29, pp. 55-82.
- BLANK D.-LONGO AURICCHIO F. 2004, *Inventari antichi dei Papiri Ercolanesi*, in «Cronache Ercolanesi», 34, pp. 39-152.
- BORRELLI R. 2007, *Achille Torelli e Salvatore Di Giacomo: faccia a faccia tra due bibliotecari*, in PUPINO R. (a cura di), *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo. Atti del convegno di studi, 8-11 novembre 2005*, Napoli, pp. 81-104.
- CAPASSO M. 1980, *Un omaggio dei Borboni a Padre Piaggio*, in *Contributi alla Storia dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, introd. di M. GIGANTE, 1, Napoli, pp. 63-69.
- CAPASSO M. 1997, *Per la storia della Papirologia Ercolanense II. Il Piaggio a lavoro (da un documento e un disegno inediti)*, in CAPASSO M. (a cura di) *Raccolta di studi nel bicentenario della morte di Antonio Piaggio*, «Papyrologica Lupiensia», 5, pp. 59-76.
- CAPASSO M. 2010, *La papirologia ercolanese nel decennio francese a Napoli*, in ANTONI A.-ARRIGHETTI G.-BERTAGNA M.I.-DELATTRE D. (a cura di), *Miscellanea Papyrologica Herculanensia*, I, Pisa-Roma, pp. 247-270.
- CASTRUCCI G. 1858, *Tesoro Letterario di Ercolano*, Napoli, rist. a cura di GARCÍA Y GARCÍA L.-SANTORO L., Roma 1999.
- CAVALLO G. 1983, *Libri scritte scribi a Ercolano*, primo suppl. a «Cronache Ercolanesi», 13.
- CDP, COMPARETTI D. - DE PETRA G., *La Villa Ercolanese dei Pisoni. I suoi monumenti e la sua biblioteca*, Torino 1883, rist. Napoli 1972.
- COZZOLINO A. 1999, *Recenti studi sul De Bello Actiaco*, «Papyrologica Lupiensia», 8, pp. 137-149.
- D'ALESSANDRO M. 1997, *Gli scritti di Antonio Piaggio: Indice cronologico*, in CAPASSO M. (a cura di) *Raccolta di studi nel bicentenario della morte di Antonio Piaggio*, «Papyrologica Lupiensia», 5, pp. 51-58.
- D'ORIO F. 1980, *Pasquale Baffi e i Papiri di Ercolano (con lettere e documenti inediti)*, in *Contributi alla Storia della Officina dei Papiri Ercolanesi*, introd. di M. GIGANTE, Napoli, pp. 103-158.
- DE JORIO A. 1825, *L'Officina dei Papiri Descritta*, Napoli, rist. Napoli 1998 con una Intr. a c. di M. CAPASSO.
- DEL MASTRO G. 2010, *Il Catalogo descrittivo dei Papiri Ercolanesi*, in «Cronache Ercolanesi», 40, pp. 215-222.
- DEL MASTRO G.-LEONE G. 2010, *Addenda e Subtrahenda al PHerc. 1010 (Epicuro, Sulla Natura, Libro II)*, in ANTONI A.-ARRIGHETTI G.-BERTAGNA M.I.-DELATTRE D. (a cura di), *Miscellanea Papyrologica Herculanensia*, I, Pisa-Roma, pp. 315-335.
- ESSLER H. 2010, *Χυρίζειν ἀχώριστα. Über die Anfänge getrennter Aufbewahrung der herkulanischen Papyri*, «Cronache Ercolanesi», 40, pp. 173-189.
- GALANTI G.M. 1845, *Nuova guida per Napoli, e suoi contorni*, Napoli.
- GIGANTE M. 1986, *I Papiri Ercolanesi e la Francia*, in GIGANTE M. (a cura di), *Contributi alla Storia dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, 2, Roma, pp. 25-35.
- IERMANO T. 2007, *I fantasmi del poeta nelle "quiete stanze". Salvatore Di Giacomo storico ed erudito*, in PUPINO R. (a cura di), *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo. Atti del convegno di studi, 8-11 novembre 2005*, Napoli, pp. 247-305.
- IEZZI B. 1986, *Viaggiatori stranieri nell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, in GIGANTE M. (a cura di), *Contributi alla Storia dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, 2, Roma, pp. 157-188.
- INDELLI G. 1980, *John Hayter e i Papiri Ercolanesi*, in *Contributi alla Storia dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, introd. di M. GIGANTE, 1, Napoli, pp. 217-225.
- KNIGHT C. 1990, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli.
- KNIGHT C. 2002, *Canguri e papiri*, in «Cronache Ercolanesi», 32, pp. 305-320.
- LAPINI W. 2007, *Capitoli su Posidippo*, Alessandria.
- LONGO AURICCHIO F. 1980, *John Hayter nella Officina dei Papiri Ercolanesi*, in *Contributi alla Storia dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, introd. di M. GIGANTE, 1, Napoli, pp. 159-215.



- LONGO AURICCHIO F. 1986, *La figura del P. Antonio Piaggio nel carteggio Martorelli-Vargas*, in GIGANTE M. (a cura di), *Contributi alla Storia dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, 2, Roma, pp. 15-24.
- LONGO AURICCHIO F. 1996, *Winckelmann e i Papiri Ercolanesi*, in CONTE D. - LOMONACO F. - MASSIMILLA E. (a cura di), *Filosofia e Storia della Cultura, Studi in onore di Fulvio Tessitore*, Napoli, I, pp. 411-419.
- LONGO AURICCHIO F. 2001, *Giacomo Castrucci e i Papiri Ercolanesi*, in CRISCUOLO U. (a cura di) *Mnemosynon, Studi in memoria di Donato Gagliardi*, Pubbl. del Dip. di Fil. Class. «F. Arnaldi» dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, pp. 363-373.
- LONGO AURICCHIO F. - CAPASSO M. 1980, *Nuove accessioni al Dossier Piaggio*, in *Contributi alla Storia dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, introd. di M. GIGANTE, 1, Napoli, pp. 15-59.
- MANSI M.G. 1997, *Per un profilo di Camillo Paderni*, in *Bicentenario della morte di Antonio Piaggio*, in CAPASSO M. (a cura di) *Raccolta di studi nel bicentenario della morte di Antonio Piaggio*, «Papyrologica Lupiensia», 5, pp. 77-108.
- ROMANELLI D. 1815, *Napoli antica e moderna*, Napoli.
- RUGGIERO M. 1881, *Degli Scavi di Stabia dal 1749 al 1782*, Napoli.
- SABBATINO P. 2007, *La Nuova Guida di Napoli (1913) di Salvatore Di Giacomo. Immagini della città negli anni del Risanamento*, in PUPINO R. (a cura di), *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo. Atti del convegno di studi, 8-11 novembre 2005*, Napoli, pp. 409-442.
- SCAPPATICCIO M.C. 2010, *Il PHerc. 817: echi virgiliani e «pseudoaugusteismo»*, in «Cronache Ercolanesi», 40, pp. 99-136.
- STRAZZULLO F. 2002, *P. Antonio Piaggio e lo svolgimento dei Papiri Ercolanesi*, in «Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti in Napoli», 14.
- TRAVAGLIONE A. 1997, *Padre Antonio Piaggio. Frammenti biografici*, in CAPASSO M. (a cura di) *Raccolta di studi nel bicentenario della morte di Antonio Piaggio*, «Papyrologica Lupiensia», 5, pp. 13-48.
- VILLANI P. 2007, *Salvatore Di Giacomo e il Corriere di Napoli*, in PUPINO R. (a cura di), *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo. Atti del convegno di studi, 8-11 novembre 2005*, Napoli, pp. 499-554.
- WINCKELMANN J.J. 1831, *Opere*, prima ed. italiana, tomo VII, Prato, rist. *Le scoperte di Ercolano*, Nota introduttiva e Appendice di F. STRAZZULLO, Napoli 1993; nuova ed. tedesca a c. di GERRIT BREUER S. - KUNZE M. - BORBEIN A.H., *Johann Joachim Winckelmann, Herculanische Schriften*, I-III, Mainz 1997-2001.



GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO

## LA VITA STRAORDINARIA DI PIETRO NAPOLI SIGNORELLI UOMO DI LETTERE E «AVVOCATO FALLITO DEL FORO»

L'avventurosa vita e le numerose opere di Pietro Napoli Signorelli, commediografo, letterato, storico, critico d'arte, vissuto per molti anni in Ispagna, amico dei maggiori letterati spagnuoli, poi, tornato a Napoli, trascinato nella politica e divenuto alta autorità della Repubblica partenopea, e quindi bonapartista, malgrado il suo spirito conservatore e borbonico, sono forse dimenticate da molti studiosi ed ignote al grande pubblico. Eppure egli fu amato ed ammirato dai più illustri dei suoi contemporanei<sup>1</sup>.

Così scrive Raffaele Guariglia di Pietro Napoli Signorelli, nato a Napoli il 28 settembre 1731<sup>2</sup>. Il padre, Angelo Antonio De Napoli, notaio regio, era originario di Melfi, ma nativo di Gifuni, città del Principato citeriore; la madre, Nicoletta Signorelli, era napoletana, «ma di famiglia da Capaccio derivata»<sup>3</sup>. In seguito, il Nostro aggiunse il cognome materno a quello paterno, sopprimendo il *de*: fu figlio unico, molto amato dai genitori ed educato alle lettere. Studiò privatamente il latino, poi apprese il greco dai Gesuiti, che a quei tempi controllavano tutta l'educazione primaria. In seguito, ebbe come insegnante di greco Giacomo Grazio Martorelli; di geometria e di scienze coniche Niccolò de Martino; di scienze fisiche Mario Lama e mons. Orlandi; di diritto civile e canonico Bernardo D'Ambrosio, mons. Carlo Gagliardi e Domenico Mangieri; di filosofia dei costumi e di diritto di natura e delle genti Antonio Genovesi, «di cui serbò, per tutta la vita, tenera e rispettosa memoria»<sup>4</sup>. Inoltre, studiò

<sup>1</sup> GUARIGLIA 1837, p. 463.

<sup>2</sup> MININNI 1914, p. 493; MINIERI RICCIO 1844, pp. 330-331 e SANTORO 1982 p. 23, indicano come data di nascita il 28 settembre 1731. SIRRI s.d., pp. 165-310 e BIGI 1960, p. 589, dissentono, attribuendo il natalizio di Pietro Napoli Signorelli all'anno 1736, senza peraltro motivare l'origine di tale loro convincimento. In realtà, la data del 1731 può ritenersi esatta, perché viene indicata dallo stesso P. Napoli Signorelli, in *Regno di Ferdinando IV*, Napoli, M. Migliaccio, 1797, tomo II, p. 306. D'altronde, sempre in MININNI 1914, p. 242, troviamo esibiti sia una lettera di Napoli Signorelli al figlio, del 23 giugno 1812, ove leggiamo: «Io conto 80 anni e sto benissimo di salute», sia, p. 493, un certificato di morte del Signorelli, in cui si attesta che egli «muore nel 1815 all'età di 84 anni».

<sup>3</sup> AVELLINO 1815, p. 3.

<sup>4</sup> DE TIPALDO 1834, p. 410.

la diplomatica, da solo, leggendo le opere di Jean Mabillon, Ludovico Antonio Muratori, Scipione Maffei e Giusto Fontanini<sup>5</sup>. Il 25 ottobre 1749 si iscrisse all'Università di Napoli, dove seguì studi in *utroque iure*, per poi laurearsi nel 1753. Per istanza della propria famiglia, venne avviato alla carriera forense, in quanto

la professione del foro era allora quasi la sola, cui i più felici ingegni venissero universalmente destinati, e qualche volta anche immolati<sup>6</sup>,

ma deciderà di abbandonarla dopo qualche anno,

perché tutto il mondo forense gli appariva chiuso, abitudinario, mortificante della libertà personale, lontano dai suoi interessi culturali. Aveva infatti continuato a studiare (classici greci e latini, autori moderni italiani e stranieri [...]) confermandosi nella scelta di fare sua la professione di intellettuale e di dedicarvi tutta la vita<sup>7</sup>.

Difatti, «l'avvocato fallito del foro»<sup>8</sup> si fece subito affascinare dalle amene lettere, per cui «avviossi da principio nella lucrosa ma increscevole carriera del foro; poi le volse le spalle per mettersi nel piacevole ma infruttuoso calle della poesia»<sup>9</sup>.

Appena un anno dopo il conseguimento della laurea, nel 1754, pubblicò a Napoli, presso Carlo Cirillo, *Degli affetti umani, trattato morale esposto ai giovani*<sup>10</sup>: si trattava di un trattato sulle passioni umane, esaminate dal punto di vista etico. La materia viene esposta in quattordici capitoli, nei quali si parla degli affetti in generale, del piacere, del dolore, dell'ammirazione, dell'odio, della speranza e del timore, della gelosia, del dubbio, della tristezza, dell'ira, dell'invidia.

Intorno al 1760, Napoli Signorelli frequenta la villa di Antonio e Domenico di Gennaro, rispettivamente duca di Belforte e di Cantalupo, uno dei centri intellettuali più accorati di Napoli; frequenta anche la casa del duca di Maddaloni, Carlo Carafa, dove fa teatro; si lega, in amicizia, a Ferdinando Galiani, a Carlo Vespasiano e a Carlo Pecchia.

Nel 1760, vanno in scena le sue commedie: al Teatro Fiorentini, *La furba burlata*<sup>11</sup>, nel 1763, al Teatro Nuovo *Le viaggiatrici di bell'umore*<sup>12</sup>, nello stesso anno e nello stesso teatro *L'innamorato balordo*<sup>13</sup>.

Nel 1764, Napoli Signorelli, reduce da una grave malattia, si rifugia in una

<sup>5</sup> Tali notizie biografiche sono state rinvenute in una cartella di autografi di Napoli Signorelli, che si conserva nella Biblioteca dei Girolamini, tomo II inedito de *Il Regno di Ferdinando IV*.

<sup>6</sup> AVELLINO 1815, p. 4.

<sup>7</sup> SANTORO 1982, p. 24.

<sup>8</sup> CIAN 1896, p. 165.

<sup>9</sup> DE TIPALDO 1834, p. 410.

<sup>10</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1754.

<sup>11</sup> Commedia per musica. Le musiche erano di N. Logroscino e di N. Piccinni. La commedia fu pubblicata a Napoli da V. Mazzola. Il libretto di questa operetta e quelli de *Le viaggiatrici di bell'umore*, de *L'innamorato balordo*, de *I Furbi burlati* si trovano alla Biblioteca del Conservatorio di Musica di Napoli San Pietro a Maiella.

<sup>12</sup> Commedia, con musica di N. Logroscino e G. Insanguine. La commedia fu pubblicata a Napoli da Mazzola - Vocola. Il libretto si trova alla Biblioteca del Conservatorio di Musica di Napoli.

<sup>13</sup> Commedia, con musica di N. Logroscino, G. Geremia, G. Insanguine. La commedia venne

casa sulla collina di Capodimonte<sup>14</sup>, ma «una nuova idea, intanto, teneva la sua mente: allontanarsi dalla patria»<sup>15</sup>.

Nel giugno 1765, assieme alla madre «recavasi a Madrid, non per puro diletto e di passaggio, ma per fissarvi sua dimora e cercarvi un'occupazione migliore che in patria non avesse trovata»<sup>16</sup> e, in terra iberica, «ha poi dimorato pel lungo spazio di anni diciotto»<sup>17</sup>, anche se contrassegnati da alcuni viaggi in Italia. La notizia riguardante l'arrivo di Signorelli in Spagna, nel 1765, si desume anche da un passo della sua *Storia critica de' teatri*<sup>18</sup>, così come da un altro della medesima *Storia* si apprende che egli lasciò la Spagna alla fine del 1783, <sup>19</sup> infatti «il primo documento, che ne attesta la presenza a Napoli è del 22 dicembre 1783»<sup>20</sup>.

pubblicata a Napoli da Mazzola – Vocola. Il libretto si trova alla Biblioteca del Conservatorio di Musica di Napoli.

<sup>14</sup> Ci fornisce una puntuale descrizione della dimora in cui aveva trovato rifugio in una satira pubblicata in *Opuscoli vari*, II, Napoli, Stamp. Orsiniana, 1792-'95, p. 22. Tali *Opuscoli* sono articolati in quattro volumi:

Tomo I (1792): una lettera dell'Autore all'Editore patriottico; la terza edizione de *La Faustina* (pp. 1-103); la seconda edizione delle *Lettere critiche ad istruzione de' continuatori delle Novelle Letterarie di Firenze e in difesa della commedia della Faustina* (pp. 105-202).

Tomo II (1793): lettera dedicatoria ad Alessandro Pepoli; una ristampa, con numerose aggiunte e varianti delle *Satire* (pp. 1-127); *Lettera scritta da Madrid a Napoli al Sig. Don Giuseppe Palombo verso il 1767* (pp. 150-151); *Lettera del Napoli Signorelli scritta nel 1768 da Madrid all' Avvocato [...] in Napoli sulla Versione del Tempio di Gnido fatte in Parigi da Carlo Vespasiano* (pp. 129-149); la seconda edizione della *Lettera del Conte di Saluzzo al Barone Giuseppe Vernazza sulla trasformazione dell'acido vitriolico in nitroso* (pp. 153-165).

Tomo III (1793): lettera dedicatoria ad Alberto Fortis; *La Tirannia domestica ovvero La Rachele* (pp. 1-83); la seconda edizione de *Ne' funerali in morte del cattolico monarca Carlo III* (pp. 85-124); la ristampa del contributo di Napoli Signorelli all'*Omaggio poetico* (pp. 125-126); *Biglietto del signor Pietro Napoli Signorelli scritto a' 20 dicembre 1790 al signor Don Fulgenzio Boccaverace* (pp. 127-129); *Lettera dell'abate Scucrulla intorno all'abolizione dell'assisa del pesce mandata da Sorrento a' 23 di luglio 1790 al signor F. D.* (pp. 130-151); *Biglietto di confidenza di N. N. a Don Mallio Tarchiato Arrilà* (pp. 152-164).

Tomo IV (1795): lettera dedicatoria a Placido Bordoni; *La commedia nuova\ commedia in due atti in prosa tradotta dallo spagnolo da Pietro Napoli Signorelli* (pp. 1-54); *per illustri atque ornatissimo viro Joanni Friderico Loesch a consiliis secretioribus serenissimi margravii brandeburgensis* (p. 55); *Christus in cruce actus asclepiadei* (pp. 56-57); la seconda edizione della sola prefazione de *Petrus Napoli Signorelli Dominico Cotunnio* (pp. 58-61); *Cl. Viro Prynaeo Thissoati Epigramma* (p. 63); l'epigramma *Tabulae oppositum, ubi nobili graphio superne videntur insculpti Homerus, Maro, subter Tassus, Areostus, ceterique celebriores poetae* (p. 63); *Sulla morte di Ercole del conte Pepoli e sull'apoteosi d'Ercole di una celebre penna* (pp. 64-77); cinque lettere scritte dalla valle D'Elicona al R. Professore D. Nicola Valletta (pp. 78-96); ristampa della *Lettera del signor Pietro Napoli Signorelli al Pepoli\ discorso sopra varie tragedie di Agamennone* (pp. 97-123); *Biglietto ad un Malliano* (pp. 124-129).

<sup>15</sup> MININNI 1914, p. 22. A tale proposito si leggano anche i versi di addio dedicati dal Nostro alla sua amata Napoli, in *Opuscoli vari*, pp. 32-33: «Napoli, or dunque addio, dove pria vidi il sole, dove indistinte appresi a balbettar parole, dove Cupido avvinsemi d'amabil catene, per lei, che mi rapiro del Pothos si le venex».

<sup>16</sup> CIAN 1896, p. 165.

<sup>17</sup> AVELLINO 1815, p. 5.

<sup>18</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1813, p. 57; cfr. *infra*, n. 41.

<sup>19</sup> Ivi, p. 106. Cfr. anche NATALI 1929, pp. 388-389; GUARIGLIA 1837, p. 464, indica, invece, il 1784 come anno finale di permanenza in Spagna, mentre, MININNI 1914, p. 89, segnala il 1783, come anno del definitivo ritorno in patria del Signorelli.

<sup>20</sup> MININNI 1914, p. 89.

Le ragioni della partenza di Napoli Signorelli per Madrid meritano una spiegazione: Francesco Maria Avellino, facendo riferimento a quanto lo stesso Pietro Napoli Signorelli aveva scritto, cioè che si sarebbe recato in Spagna per incontrare qualche suo parente, indica la medesima motivazione<sup>21</sup>; Emilio De Tivaldo scrive: «afflitto da sciagure in patria, passò nel 1765, a Madrid»<sup>22</sup>, non spiegando, però, a quali sciagure faccia riferimento; Raffaele Guariglia aggiunge «per guadagnarsi qualcosa da vivere»<sup>23</sup>; Camillo Minieri Riccio ci dice che «fu costretto a fuggire»<sup>24</sup>; Vittorio Cian allude alla necessità di una fissa dimora e di un'occupazione stabile<sup>25</sup> ed, infine, Anna Santoro, risolve la questione troppo semplicisticamente, attribuendo la partenza «a cause poco chiare»<sup>26</sup>.

Carmine Giustino Mininni, in maniera più precisa e chiara, sostiene invece che

il movente vero deve ricercarsi in noie, disinganni, amarezze d'insuccessi letterari, nel dissesto economico, mancati i guadagni di Angelo Antonio e dell'avvocatura abbandonata. In una nota manoscritta, d'alcuni anni dopo, leggiamo, infatti, ch'egli, il quale assai onorava la sua nazione, era stato costretto a vivere in paesi stranieri, per mancanza di un pane negatogli dalla Patria<sup>27</sup>.

Ma il Nostro non riesce subito a trovare la stabilità economica: i primi tempi risultano tutt'altro che facili, non consegue molta fortuna, anzi dovendo affrontare gravi e dolorose ristrettezze, «pensa già quasi di lasciar subito le rive del Manzanarre, come avea lasciate quelle del Seбето»<sup>28</sup>.

Successivamente, in Spagna, otterrà un impiego come primo custode del sigillo della Lotteria Reale, grazie all'intercessione presso Carlo III del commediografo Nicolás Fernández de Moratín, al quale era legato da sincera amicizia.

Purtroppo è andato smarrito il carteggio<sup>29</sup> di Napoli Signorelli con il giovane Leandro Fernández de Moratín, figlio del suo vecchio amico Nicolás, che, certamente, avrebbe testimoniato le relazioni letterarie non solo tra i due sodali ma anche tra le «due nazioni sorelle», Italia e Spagna<sup>30</sup>. Comunque, si rivelano non poche le pagine della *Storia critica de' teatri antichi e moderni*<sup>31</sup>, dedicate alle produzioni comiche e alle traduzioni che il Nostro ha fatto, di quattro commedie

<sup>21</sup> AVELLINO 1815, p. 4.

<sup>22</sup> DE TIPALDO 1834, p. 410. Ipotizziamo che si riferisca alla morte del padre, avvenuta nel 1764 e ad una grave malattia che colpì il Nostro e, nel contempo, alla fine di una storia d'amore nella quale aveva creduto molto.

<sup>23</sup> CIAN, cfr. *supra*, n. 16.

<sup>24</sup> MINIERI RICCIO 1844, p. 330.

<sup>25</sup> GUARIGLIA 1837, p. 464.

<sup>26</sup> SANTORO 1982, p. 25.

<sup>27</sup> MININNI 1914, p. 25.

<sup>28</sup> AVELLINO 1815, p. 5.

<sup>29</sup> Nella prefazione agli *Opuscoli vari*, p. X e sgg., il Nostro esprime tutto il suo rammarico per la perdita del carteggio avvenuta nel 1783, durante la sua seconda partenza da Madrid.

<sup>30</sup> CIAN 1896, p. 170.

<sup>31</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1813, pp. 169 e sgg.

moratiniane<sup>32</sup>: *Il vecchio e la giovane, commedia in tre atti di D. Leandro Fernandez de Moratín, nell'Anno teatrale in continuazione del Teatro Moderno applaudito*, tomo VIII, agosto 1805; *Il barone, commedia in due atti di D. L. F. de Moratín, nell'Anno teatrale*, tomo II, febbraio 1806; *La Finta, l'Ipocrita, la Bacchettona, commedia in tre atti di D. L. F. de Moratín* (inedita) e la *Comedia nueva*.

Il giovane Moratín contraccambia l'affetto, la stima e la fiducia amicali, traducendo, in spagnolo, alcune parti della commedia signorelliana: *La tirannia domestica ovvero La Rachele*<sup>33</sup>.

Il legame tra i due rimane sempre saldo, nonostante la lontananza e il trascorrere degli anni, difatti, Leandro Fernández de Moratín, nel luglio del 1793, nello scrivere all'amico Giovannantonio Melon, che di lì a poco avrebbe intrapreso un viaggio verso le principali regioni d'Europa, per studiarne la drammaturgia e le messe in scena, afferma: «para pasar el inverno con mi amigo Signorelli»<sup>34</sup>. Invero, il 29 ottobre è a Napoli, ove, verrà edotto, dal suo anfitrione, sull'opera buffa e sui teatri napoletani in genere, di cui si leggono notizie interessanti nel suo *Viaje de Italia*<sup>35</sup>. Il Moratín lascia Napoli, i cui «maccarones... son famosi en Italia y Europa»<sup>36</sup>, il 5 marzo 1794.

La corrispondenza tra i due scrittori continua anche negli anni successivi, durante i quali l'uno invia all'altro le proprie pubblicazioni, per riceverne consiglio e giudizio.

Napoli Signorelli, durante gli anni del soggiorno spagnolo e precisamente nel 1773, completa anche le *Satire*<sup>37</sup>, in distici martelliani<sup>38</sup>, che aveva cominciato a comporre sin dal 1764 e che poi, nel 1774, farà stampare a Genova, precedute da un *Discorso* in versi e da una *Lettera dedicatoria* a Muzio Zona, Presidente del protomedicato di Spagna<sup>39</sup>. In realtà,

molti eleganti tratti poetici, belle e felici dipinture morali, una forza e spesso una rara giustezza di espressione, distinguono questo lavoro poetico, e lo farebbero sicuramente rilegger sempre con piacere, se l'autore non avesse a se stesso nociuto, col prescegliere, per dettar le sue *Satire*, un metro che sarà sempre, malgrado tutti i possibili sforzi, poco grato, per non dir fastidioso, agli orecchi Italiani<sup>40</sup>.

<sup>32</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1795, pp. 1-54.

<sup>33</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1793. Cfr. CIAN 1896, pp. 170-71; cfr. anche SCOGNAMIGLIO 2009, pp. 199-212.

<sup>34</sup> DE MORATÍN 1793.

<sup>35</sup> DE MORATÍN 1906.

<sup>36</sup> DE MORATÍN 1793, p. 415.

<sup>37</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1774; una seconda edizione, curata dall'autore stesso, apparve in *Opuscoli vari II*, Napoli, Orsino, 1793, pp. 3-127. Satira I: *Il soggiorno in villa*, satira II: *La madre civetta*, satira III: *La maschera*, satira IV: *Antimaschera*, satira V: *Il convito*, satira VI: *Il genio misantropo*.

<sup>38</sup> Sull'utilizzazione, nelle *Satire* di Napoli Signorelli, del distico martelliano, si veda lo studio di DOLLA 1995, pp. 205-223.

<sup>39</sup> Cfr. MININI 1914, p. 37.

<sup>40</sup> AVELLINO 1815, pp. 6-7.

Sempre in Spagna, scrive la *Storia critica de' teatri antichi e moderni, Libri III*, che pubblicherà, poi, a Napoli, presso la stamperia Simoniana, nel 1777<sup>41</sup>; le *Vicende della coltura nelle due Sicilie o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi*, pubblicate sempre a Napoli, ma presso V. Flauto, nel 1784<sup>42</sup>, in cinque tomi; ancora, le opere teatrali: la commedia *I Furbi burlati*<sup>43</sup>; *Gli amici del tempo buono*, *L'intoppo inaspettato*, *I due avventurieri*, *Il nemico generoso* (commedie in prosa); *La Furba smascherata*, *Gli studenti*, *Lo spione burlato*, *La vendetta comica*, *La Canterina* (commedie musicali); *La Taira*, *Il prodigo in America*, *La sofferenza coronata* (favole), di cui ci fornisce notizia nella *Prefazione agli Opuscoli vari I; Poesie italiane e latine; Lezioni metafisiche; Dunciade italiana*; traduzione in versi sciolti di vari frammenti greci, latini, spagnoli e portoghesi; *Annotazioni logiche e metafisiche sull'opera di Genovesi*; traduzione dell'*Aiace* di Sofocle e dell'*Ippolito* di Euripide; *Piano ragionato di una storia patria*; *Vedute politiche e letterarie sui Regni delle due Sicilie*; *Prospetto della storia ragionata delle scienze e delle lettere*; *Ragionamenti generali sul commercio e particolari sul Regno*; *Sistema melodrammatico* e il *Carteggio*. Purtroppo, la maggior parte di tali opere sono andate perdute nei vari viaggi e cambi di casa del Nostro, che, dopo averne fornito un approssimativo elenco, nella *Prefazione ai suoi Opuscoli vari*, afferma:

tutto ciò è perito in Madrid colla mia seconda partenza del 1783, col cangiamento dalla franca abitazione grande ad una più piccola e coll'incuria de' miei che trascurarono di custodire quelle carte, stimandole da me abbandonate o come già impresse o come neglette<sup>44</sup>.

A Madrid, Napoli Signorelli sposa Emilia Gasparrini, ottima moglie, che a lui sopravvive e dalla cui unione nasce un unico figlio, Pietro Luigi.

Tra la fine del 1777 e i primi mesi del 1778, Napoli Signorelli giunge a Napoli, dove rimane ospite di Ferdinando De León, consigliere e presidente della regia camera della Sommaria, oltreché vicepresidente della napoletana Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere. Trascorsi alcuni mesi, decide di far ritorno in Spagna, ma avendo intenzione di pubblicare la commedia, *La Faustina*<sup>45</sup>, affida a Carlo

<sup>41</sup> La prima edizione sarà seguita da altre tre (1787-90, a Napoli, presso V. Orsino, in sei tomi; 1794-95, a Venezia, Tipografia Pepoliana, presso A. Curti, in due volumetti; 1813, a Napoli, presso Orsino, in dieci tomi) che correggeranno e arricchiranno la prima stesura. Nel 1783, si fece della *Storia* una traduzione in tedesco a Berna col titolo *Kritische Geschichte des Theaters der alten und der neun Zeit von D. Pietro Napoli Signorelli, aus dem Italiänischen übersetzt*.

<sup>42</sup> Seguirà un'altra edizione, nel 1810, sempre a Napoli, presso Orsino, in otto tomi (i primi quattro tomi verranno pubblicati nel 1810, i restanti quattro nel 1811), che comprenderà anche il *Supplimento alle Vicende della coltura delle due Sicilie*, stampato già a Napoli nel 1791.

<sup>43</sup> Pubblicata a Napoli, s. t., nel 1773, e rappresentata al Teatro dei Fiorentini, con musica di Piccinni. Questa commedia, assieme a *La Furba burlata*, *Le viaggiatrici di bell'umore* e *L'innamorato balordo*, si trova alla Biblioteca del Conservatorio di Musica di Napoli.

<sup>44</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1792, p. X. Cfr., a tale proposito, SANTORO 1982, pp. 25-26 e cfr. *infra*, n. 64.

<sup>45</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1778. La prima edizione reca il timbro: Lucca MDCCLXXVIII (1778). La seconda edizione è del 1781, Parma, Stamperia Reale, ma, nella terza edizione, in *Opuscoli Vari I*, Napoli, Stamperia Orsiniana, 1792, Napoli Signorelli afferma che l'indicazione, riguardante la prima



Vespasiano l'incarico di farla stampare in Italia. In realtà, non fa subito ritorno in Spagna, ma si trattiene in Italia per circa un anno, recandosi a Bologna, Firenze, Venezia, Parma ed a Genova.

D'altronde,

la sua riputazione era stata assicurata fin da che le sue eccellenti *Storie de' Teatri*, e della *Coltura delle due Sicilie* videro la luce; e le altre numerose opere, da lui pubblicate, aveano mirabilmente ancora servito a confermarla; quantunque mentre per altri avrebbero queste potuto essere il sommo, o anche il solo titolo ad un meritato applauso, non formavano per lui che un titolo secondario ed inferiore<sup>46</sup>.

Nel 1780, a Napoli, viene rappresentata la commedia, *L'eroismo tra i nemici o sia La Faustina*<sup>47</sup>; altra commedia, conservata tra i suoi *Opuscoli vari*, è *La Tirannia domestica ovvero La Rachele*, che egli aveva scritto a Madrid nel 1781<sup>48</sup>.

L'Avellino, inoltre, ci informa che

resta solo fra le sue carte inedite il piano di una commedia intitolata *le Nozze del Zingaro*, nella quale si esprime la nota avventura delle nozze del noto pittore Antonio Solario, cognominato il Zingaro, colla figlia di un altro pittore: ma non sembra che l'autore abbia progredito nel suo lavoro, oltre alla distribuzione delle scene, ed alla indicazione del soggetto di ciascuna<sup>49</sup>.

Mentre scrive di teatro, Napoli Signorelli prosegue pure, con grande impegno, i suoi studi di storia e critica letteraria, difatti, nel 1781, stende, in francese, un *tableau sur l'état actuel des sciences et belles lettres en Espagne* ovvero un *Quadro sullo stato attuale delle scienze e delle belle lettere in Spagna*<sup>50</sup>.

Il 15 maggio 1782, Giuseppe Angelo di Monosiglio, Conte di Saluzzo<sup>51</sup>, importante scienziato, aveva annunciato la sua scoperta riguardante la trasformazione dell'acido vitriolico in nitroso, rendendo anche noto che stava approntando una dissertazione da presentare all'Accademia reale di Parigi. Napoli Signorelli, avutane notizia, comunica all'amico Giuseppe Vernazza<sup>52</sup>, in confidenza, le proprie impressioni sull'argomento. Il Conte, informato dal Vernazza, loda le idee del Napoletano in una lettera allo stesso.

Tale lettera verrà, poi, tradotta da Napoli Signorelli, in spagnolo, e pubblicata

edizione lucchese, è falsa e che, in realtà, la commedia venne stampata, per la prima volta, a Napoli, Stasi editore, nel 1779. Cfr., a tale proposito, GRECO 1981, p. CXXXVIII.

<sup>46</sup> AVELLINO 1815, p. 1.

<sup>47</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1982; risulta, comunque, rappresentata durante il Carnevale del 1780.

<sup>48</sup> Cfr. *supra*, n. 33.

<sup>49</sup> AVELLINO 1815, pp. 11-12.

<sup>50</sup> L'opera, pubblicata a Madrid nel 1781, risulta irreperibile. A tale proposito, si veda MININNI 1914, p. 515.

<sup>51</sup> Giuseppe Angelo Saluzzo di Monosiglio (Saluzzo 1734 – Torino 1810), chimico; fondò con G. L. Lagrange e G. F. Cigna l'Accademia delle Scienze di Torino (1757).

<sup>52</sup> G. Vernazza nacque ad Alba nel 1745, morì a Torino nel 1822. Segretario di Stato del re di Sardegna e membro della regia Accademia di scienza di Torino.

a Madrid, nel 1783, col titolo *Traduccion Castellana de una Carta de Saluzzo sobre la trasformacion del ácido vitriolico en nitroso, con advertencias del Traductor Signorelli*<sup>53</sup>.

A Napoli, sempre nel 1783, pubblica il *Discorso storico-critico da servire di lume alla Storia critica de' teatri e di Risposta all'autore del Saggio storico apologetico della letteratura spagnuola*<sup>54</sup>, ovvero Francisco Javier Lampillas<sup>55</sup>, gesuita e critico letterario, il quale aveva scritto, in italiano, oltre ad alcuni opuscoli, l'erudito ma anche polemico *Saggio apologetico* succitato (1778-1781), per rivendicare la grandezza letteraria della Spagna, dall'epoca classica ai suoi tempi.

Napoli Signorelli e Lampillas si erano conosciuti a Genova, dove lo spagnolo dimorava, in seguito all'espulsione del proprio ordine religioso dalla Spagna. Le parole del gesuita, contro gli scrittori italiani, sono simili «a ciò che suole chiamarsi pillola dorata, e risente di ipocrisia»<sup>56</sup>, ma poi diventano delle vere e proprie offese. Ma nel *Discorso storico-critico*, le risposte del Signorelli seguono, punto per punto, l'opera del Lampillas, controbattendo e confutando ogni accusa.

Nel 1783, Napoli Signorelli ritorna a Napoli, ove sarebbe dovuto restare per un breve periodo ed invece vi si stabilirà, in maniera definitiva. I motivi di tale decisione «nessuno ha detto finora»<sup>57</sup>, ma in realtà, già da un po' di tempo, le cose non andavano più bene per lui alla corte di Spagna, dove, sin dal 1779, aveva dovuto lasciare il proprio alloggio, presso il palazzo reale, per uno più piccolo, che gli verrà, poi, drasticamente sottratto, nel 1784, durante il suo soggiorno in Italia.

Era cessata, quindi, la munificenza del re, ma perché? Bisogna collegare tale vicenda con la nota polemica letteraria col Lampillas, causata dalla pubblicazione della *Storia de' teatri*. Infatti, l'opera dello spagnolo, mentre in Italia veniva accolta con diffidenza, in Spagna risultava un trionfo, peraltro «la carica che teneva a Madrid il Napoli Signorelli, [...] era, d'altra parte, compensata col danaro della nazione offesa»<sup>58</sup>.

Il 6 dicembre 1784, Napoli Signorelli ottiene da Ferdinando IV il posto di segretario della Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere, incarico che manterrà fino al 1778. L'Accademia era stata fondata nel 1778 e i suoi primi segretari erano stati Michele Sarconi<sup>59</sup>, per la classe delle Scienze, e Andrea Serrao<sup>60</sup>, per quella

<sup>53</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1793, pp. 153-160.

<sup>54</sup> LAMPILLAS MDCCLXXXI. Nei primi tre volumi della seconda parte, il nome di Signorelli si legge rispettivamente alle pp. 216, 263; 376, 385; 70, 90, 171.

<sup>55</sup> F. S. Lampillas nacque in Catalogna nel 1731 e morì a Genova nel 1810, dove era emigrato, in seguito all'espulsione del suo ordine religioso dalla Spagna.

<sup>56</sup> MININNI 1914, p. 85.

<sup>57</sup> Ivi, p. 91.

<sup>58</sup> Ivi, p. 92.

<sup>59</sup> Michele Sarconi nacque a Terlizzi nel 1731. Fu segretario dell'Accademia napoletana di scienze e belle lettere; si dilettò anche a scrivere tragedie. Si veda NAPOLI SIGNORELLI 1813, pp. 143-144.

<sup>60</sup> Giovanni Andrea Serrao o Serao nacque nel febbraio del 1731 a Castelmonardo di Calabria; fu una delle prime vittime del 1799. Due articoli sul Serrao si leggono nel *Regno di Ferdinando IV, adombrato in tre volumi, da Pietro Napoli Signorelli napoletano in continuazione delle vicende della coltura nelle due Sicilie*, Napoli, Migliaccio, 1798, pp. 125 e sgg.; 340 e sgg. I tomi II e III sono inediti e mutili e vengono conservati nella Biblioteca dei Gerolamini a Napoli.

delle Belle Lettere. Il Nostro unifica i due incarichi e, poco dopo, verrà nominato anche Segretario del registro economico.

Gli impegni accademici, però, non interrompono i suoi studi e non gli impediscono di ampliare la sua *Storia de' teatri antichi e moderni*. Il nuovo incarico significa non solo maggiore possibilità di guadagno, ma anche l'occasione di ritrovarsi tra i soci fondatori di un importante centro culturale napoletano, quale era, appunto, la Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere, magnificata molto nel *Discorso istorico preliminare agli Atti della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere*<sup>61</sup>, al quale seguirà la *Storia dell'Accademia*<sup>62</sup>.

Dell'autenticità della sua passione per la cultura scientifica Napoli Signorelli ci fornisce la prova, non solo con la pubblicazione della già citata *Traduccion Castellana de una Carta de Saluzzo sobre la trasformacion del àcido vitriolico en nitroso*, ma anche mediante la curatela, nel 1791, di un'opera scientifica dell'abate Luigi Caccianemici Palcani, *De prodigiosis solis defectibus*<sup>63</sup>.

Il ritorno in Italia viene però afflitto dalla perdita di molti manoscritti:

le sue poesie Italiane e Latine, un'opera in prosa interrotta con versi di vario metro, cui egli dava il nome di *Dunciade Italiana*, una selva di molti estratti e dissertazioni, le sue annotazioni sulle opere del suo diletto maestro Genovesi, ed il suo carteggio con molti letterati, quali erano il Vespasiano [...], il Barone Vernazza ed altri, furono allora irrimediabilmente perduti per le lettere e per l'autore<sup>64</sup>.

Il 14 dicembre 1788, muore Carlo III; la memoria del sovrano viene onorata il 2 aprile del 1789, nella chiesa di S. Giovanni della Croce e S. Teresa, ove Napoli Signorelli recita un discorso funebre, *l'Orazione ne' funerali in morte del cattolico Carlo III*<sup>65</sup>, «di quell'Augusto Monarca delle Spagne e delle Indie, la cui memoria esser dee per gli Napoletani sempre cara tanto ed onorata»<sup>66</sup>, che, poi, invierà a Girolamo Tiraboschi, scrivendo, tra l'altro:

ardisco presentarle una *Orazione*, che, il dì 2 del corrente, recitai in una chiesa di Napoli, fondazione di Carlo III. Qui, fra cento almeno che se ne sono recitate, ha questa avuto fortuna col pubblico<sup>67</sup>.

<sup>61</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1788.

<sup>62</sup> IDEM 1788.

<sup>63</sup> L'abate L. Caccianemici Palcani fu amico di Napoli Signorelli. MININNI 1914, p. 127: «Il Palcani fu uomo veramente dotto, scienziato, filosofo, poeta e prosatore eminente, profondissimo conoscitore della lingua di Orazio».

<sup>64</sup> AVELLINO 1815, p. 13. La *Dunciade italiana*, sicuramente ispirata al poema satirico *The Dunciad* (*La Dunciade - La Zuccheide*), 1728-1743, in 4 voll., del poeta inglese Alexander Pope (Londra 1688 - Twickenham 1744), come del resto fecero molti altri autori, tra i quali ricordiamo lo scrittore francese Charles Palissot de Montenoy (Nancy 1730 - Parigi 1814) autore del poema satirico *La Dunciade ou la guerre des sots* (*La Dunciade ovvero poema epico degli stolti; la guerra degli sciocchi*, 1764-1771).

<sup>65</sup> Napoli, presso Raimondi, verrà, poi, pubblicata negli *Opuscoli vari*, III, cit.

<sup>66</sup> AVELLINO 1815, p. 17.

<sup>67</sup> NAPOLI SIGNORELLI LXXVI, cfr. MININNI 1914, p. 375.

Napoli Signorelli, con tale «sincero elogio, stampato, a Napoli, nel 1789, dettato dalla verità a lui sempre cara, e non già da sordide speranze o da bassezze lusinghiere»<sup>68</sup>, pagava il debito di gratitudine a quel re che lo aveva beneficiato per ben diciotto anni. Nel 1791, pubblica, a Venezia, la *Lettera al Pepoli sopra varie tragedie di Agamennone*<sup>69</sup> e nel medesimo anno avviene anche la morte di Antonio Di Gennaro, duca di Belforte, a cui il Nostro dedicherà un *Omaggio poetico*, che verrà, poi, stampato in *Opuscoli III*. In effetti, si tratta di

cinquanta eleganti faleuci, nei quali piange l'amico, a cui *longa fides, amorque vinxit* lui, e piange l'uomo egregio; ma soprattutto il poeta ed il dotto, qualità che, pur troppo, non valgono a scongiurare l'umano destino<sup>70</sup>.

Nel 1792, intraprende la raccolta dei suoi quattro volumi di *Opuscoli vari*, «vinto dall'insistenze dell'editore Orsino»<sup>71</sup> e

dalla dolce natural gioia, che assapora un padre al vedersi, intorno tutti raccolti, i cari figliuoli, cui sorte bizzarra menati avea a gir raminghi oltramonti e oltremare<sup>72</sup>.

Occasione perché ci lasciasse un breve saggio critico sul genere della novella, gli viene offerta, nel 1792, da Ippolito Pindemonte e dal meno famoso Tommaso Gargallo Montalto, dei quali fornisce a stampa due novelle: *Antonio Foscarini e Teresa Contarini*, del primo, e *Engimo e Lucilia*, del secondo. La prefazione al volume che le contiene è appunto il saggio critico su accennato.

Nel 1795, scrive un componimento sacro latino in versi dal titolo *Christus in crucem actus \ Asclepiadei*<sup>73</sup>, nel quale viene esibita la tragedia del Golgota e, ancora, la prefazione<sup>74</sup> al *Tempio del destino*, poemetto del barone leccese Francesco Bernardino Cicala<sup>75</sup>, composto per le nozze del figlio di Ferdinando IV, Francesco di Borbone, con Maria Clementina di Asburgo Lorena, e stampato a Napoli nel 1797.

Nel 1798, vengono pubblicate sia le *Addizioni alla storia critica de' teatri*<sup>76</sup> che il *Regno di Ferdinando IV*<sup>77</sup>, in tre volumi. In settembre, il primo; gli altri due<sup>78</sup>, sopraggiunta la rivoluzione del 1799, restano inediti, né Signorelli vorrà più scrivere di Ferdinando IV, «un re che, da qui a poco, vedremo trasformarsi, da reggitore di popoli, in carnefice»<sup>79</sup>.

<sup>68</sup> IDEM 1813, p. 134.

<sup>69</sup> IDEM 1793, pp. 97-123.

<sup>70</sup> IDEM 1793, p. VI. Cfr. anche MININNI 1914, p. 129.

<sup>71</sup> IDEM 1792, p. 134.

<sup>72</sup> Ivi, p. 4.

<sup>73</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1795, pp. 56-57.

<sup>74</sup> IDEM MDCCXCVII.

<sup>75</sup> Il Cicala nacque nel 1766. Fu buon letterato, prosatore e poeta tragico. Signorelli lo ricorda nella *Storia critica de' teatri*, op. cit., 1813 (X-I, p. 155), nel *Regno di Ferdinando IV* (III, pp. 142-46).

<sup>76</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1798.

<sup>77</sup> IDEM 1798.

<sup>78</sup> I tomi II e III, inediti e mutili, si trovano presso la Biblioteca dei Girolamini.

<sup>79</sup> MININNI 1914, p. 150.

Siamo nel 1799 e Napoli Signorelli, in aprile, viene nominato Rappresentante nella Commissione Legislativa del Governo Rivoluzionario della Repubblica, una e indivisibile, Napoletana o Partenopea<sup>80</sup>.

Fino ad aprile il suo nome non appare fra quelli dei rivoluzionari, anzi si sostiene che «erano pur noti i suoi precedenti borbonici, regalisti, avversi alle idee innovatrici della Rivoluzione Francese»<sup>81</sup> e che «traviserebbe la storia chi ci volesse dare un Signorelli diventato di punto in bianco, giacobino, antiborbonico e repubblicano»<sup>82</sup>. Napoli Signorelli era borbonico e tale rimaneva nell'animo. Ma, allora per quale motivo decide di entrare a far parte della Commissione Legislativa? Perché tale incoerenza di fondo? Ce lo spiega lo stesso scrittore:

io sono uno di quegli che sventuratamente fui da' Francesi obbligato ad accettare una carica speciosa nella pretesa svanita Repubblica Napoletana, perché intellettuale onesto, persona di fiducia, che avrebbe potuto dare un valido contributo alla popolarità e alla fortuna del nuovo governo<sup>83</sup>.

Tra le varie repubbliche che cadevano come castelli di sabbia tra la primavera e l'estate del 1799, proprio la Repubblica Napoletana avrà il destino più tragico, infatti una Giunta di Stato nominata da Ferdinando IV pronuncia ben centoventi condanne a morte e molte altre alla prigionia o all'esilio. Anche il Nostro verrà esiliato<sup>84</sup>, ormai, quasi settantenne, a Marsiglia, il 21 marzo 1800, in precarie condizioni di salute, di cui si legge in una sua supplica<sup>85</sup> a Napoleone Bonaparte.

Durante l'esilio, affogherà il proprio tormento nei libri: uno scritto autografo<sup>86</sup>, contenente la traduzione della commedia di Jean Nicolas Bouilly<sup>87</sup>, l'*Abbé de l'Épée*; inoltre traduce, in italiano, *Menschenhass und Rene, Misanthropia e Pentimento* di August von Kotzebue<sup>88</sup>.

Nel maggio 1801, ritornato in Italia, ottiene le prestigiose nomine di Professore di Poesia rappresentativa nella scuola pubblica di Brera e di professore di

<sup>80</sup> Cfr., almeno, CUOCO 1976.

<sup>81</sup> FEVOLA 1923, p. 7.

<sup>82</sup> Ivi, p. 8.

<sup>83</sup> Ivi, p. 40.

<sup>84</sup> Tra i patrioti napoletani, si ricordano uomini e donne di grande statura intellettuale, come Domenico Cirillo ed Eleonora Pimentel de Fonseca, il cui entusiasmo patriottico fu spento in Piazza del Mercato.

<sup>85</sup> Si conserva nella Biblioteca Napoletana della Società di Storia Patria (XXVI, a, 9, f. 71); cfr. MININNI 1914, p. 168.

<sup>86</sup> L'autografo si trova nella Biblioteca dell'Accademia Pontaniana.

<sup>87</sup> J. N. Bouilly (1763-1842), scrittore francese. Ebbe diversi incarichi durante la Rivoluzione e scrisse drammi in prosa e libretti d'opera, fra cui una *Leonora o L'amore coniugale*, musicato da P. Gaveaux nel 1798, che offrì lo spunto al libretto del *Fidelio* di Beethoven.

<sup>88</sup> A. Kotzebue (1761-1819), scrittore tedesco. Trasferitosi da giovane in Russia, dove ricoprì svariati incarichi pubblici, poi in Germania e in Austria tra il 1795 e il 1801, e in seguito ancora in Russia, protetto dall'imperatore Paolo I, fu, dal 1817, informatore politico dello zar in Germania, venendo infine assassinato da uno studente. Nella copiosa produzione di drammi (216) e commedie di abile fattura emergono *I due Klingberg* (1801) e *I provinciali tedeschi* (1803); più originali sono gli scritti autobiografici tra cui *Ricordi del mio viaggio dalla Livonia a Roma e Napoli* (1805).

declamazione nell'Accademia del Teatro Patriottico<sup>89</sup>, insieme con un discreto stipendio ed un alloggio.

Benché la sua *Storia de' teatri antichi e moderni* lo avesse già reso più che degno di tali nomine, egli fornisce ulteriore prova della propria grande maestria con nuovi lavori. Infatti, scrive la *Prolusione alle lezioni di Poesia rappresentativa*<sup>90</sup> e gli *Elementi di Poesia drammatica*<sup>91</sup>, in cui espone le regole e i precetti della poesia drammatica.

Nel 1802, pubblica, a Milano, il *Ragionamento sul Gusto*<sup>92</sup>; dall'agosto 1803 alla fine dell'anno seguente, Signorelli attende al riordinamento della Biblioteca di Brera. In tale periodo, da lui chiamato degli «ozi milanesi: *Deus nobis haec otia fecit*»<sup>93</sup>, scrive numerosi opuscoli, traducendo, in italiano, capolavori teatrali di nazionalità diverse, che pubblica col titolo: *Delle migliori tragedie greche e francesi*<sup>94</sup>.

Nel 1804, ottiene l'insegnamento di diritto naturale e filosofia all'Università di Pavia, ma non si insedierà in cattedra<sup>95</sup>, essendo stato, nel medesimo anno, trasferito all'Università di Bologna, dove ricoprirà il ruolo di professore di Storia e Diplomatica<sup>96</sup>, in seguito all'improvvisa morte del titolare Ludovico Vittorio Savioli. Si dedica, quindi, alla compilazione del libro di testo, *Elementi di critica diplomatica con istoria preliminare*<sup>97</sup>, che apparirà nel medesimo anno.

Di lì a poco, le proprie instabili condizioni di salute lo costringeranno a chiedere un congedo, che gli verrà accordato e, in seguito, otterrà pure il titolo di professore emerito dell'Università di Bologna.

Nel 1805, pubblica sia la *Traduzione de I perturbatori delle famiglie*, commedia

<sup>89</sup> Cfr. G. BUSTICO 1904, p. 15.

<sup>90</sup> L'opera viene pubblicata a Milano, nel 1801, presso la tipografia Veladini, e risulta inclusa nel tomo IV della *Storia dei teatri*.

<sup>91</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1801.

<sup>92</sup> IDEM 1802. L'opera verrà ristampata a Napoli, presso Orsino, nel 1807, col titolo *Del Gusto e del bello Ragionamento*.

<sup>93</sup> Cfr. il prospetto allegato alla lettera del 23 aprile 1804 che Napoli Signorelli scrisse al Ministro degli Interni (Archivio di Milano, sezione Autografi).

<sup>94</sup> L'opera risulta stampata a Milano, presso la stamperia e fonderia del Genio, nel 1804. L'*Ippolito*, i frammenti del *Cresfonte* e *Ifigenia in Aulide* di Euripide; la *Fedra* e l'*Ifigenia* di Racine; la *Merope* e l'*Orfano della Cina* del Voltaire, sono le tragedie da lui analizzate e pubblicate in quest'opera che non portò a compimento.

<sup>95</sup> Così Napoli Signorelli scriveva al V. Presidente Melzi: «Il degno prof. Tamburini che l'occupava, non volendo passare a una cattedra diversa, per conservargliela sono stato io, con lettera de' 18 del corrente dal Ministro dell'Interno, destinato nell'Università di Bologna nella Cattedra di Diplomatica già retta dal fu celebre Prof. Savioli» (Lettera del 19 ottobre 1804, conservata nell'Archivio di Stato di Milano, nella sezione autografi).

<sup>96</sup> GUARIGLIA 1837, p. 465: «Il campo della storia e della diplomazia allo Studio di Bologna si estendeva dalla paleografia al diritto naturale pubblico e delle genti, intendendosi per diplomatica non solo la ricerca paleografica vera e propria, ma lo studio dei trattati di qualsiasi genere stabiliti fra le nazioni, i quali formano il diritto convenzionale. E ciò per discernere i veri titoli da quelli che sono falsi o supposti e per rilevare la lettera e lo spirito dei trattati medesimi».

<sup>97</sup> L'opera in tre volumi: il primo pubblicato a Parma, presso L. Mussi, il secondo e il terzo a Milano, presso Stamperia e Fonderia del Genio; poi, nel 1808, verrà pubblicata, a Napoli, presso Orsino.

del signor Louis-Benoît Picard<sup>98</sup> che quella de *Il vecchio e la giovane*, dramma di don Leandro Fernandez De Moratìn<sup>99</sup>.

L'anno successivo pubblica, a Venezia, la *Traduzione* della commedia di L. de Moratìn, *Il barone*<sup>100</sup>.

Sempre nel 1806, ritornato a Napoli, ove trascorrerà gli ultimi anni della sua vita, soprattutto lavorando alle nuove edizioni delle *Vicende della coltura delle due Sicilie* (1810) e della *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1813); nel 1811, pubblica l'opuscolo *Petri transacti dies*<sup>101</sup>.

Francesco Maria Avellino afferma che gli ultimi anni della vita di Napoli Signorelli appartengono alla Società Pontaniana, della quale, divenne anche Segretario perpetuo e Vicepresidente, nel 1811<sup>102</sup>. Infatti, nel 1812, mette insieme tre dissertazioni: *Ragionamento sull'invenzione della bussola nautica*, *Pensiero sulla scrittura*, *Lezione economica*, lette poco tempo prima ai soci pontaniani e, poi, raccolte in un volume dal titolo *Lezioni accademiche*<sup>103</sup>. Al medesimo anno, sono da attribuirsi le *Osservazioni sulla satira antica e moderna*<sup>104</sup>, pubblicate nel 1819, e le *Ricerche sul sistema melodrammatico*<sup>105</sup>, edite nel 1847, che contenevano dissertazioni lette ai colleghi dell'Accademia. Ancora, nel 1812, scrive i *Polymniae Otia*<sup>106</sup>, cinque componimenti in latino, i quali, ad eccezione del primo, il già citato *Petri transacti dies*<sup>107</sup>, verranno pubblicati dal Minnini, nel 1913.

«La vita del nostro uomo, intanto, volgeva alla fine»<sup>108</sup> e nel 1814, pubblicherà solo un'iscrizione funebre, scritta in latino, in onore di Domenico Sansone<sup>109</sup>, che era stato presidente dell'Accademia Pontaniana. Napoli Signorelli, ormai, avvertiva la morte addosso, per cui il 9 febbraio del 1815, nell'abitazione di via Trinità Maggiore, n. 32, primo piano, davanti al notaio Luigi De Vita, detterà le sue ultime volontà:

Napoli Signorelli desiderava una pompa funebre di oltre sessanta ducati. Nominava erede universale il figlio, Pietro Luigi. Lasciava in tutto 700 ducati in oro e in argento, ed imponeva al figlio di rispettare e di alimentare la madre, sotto pena di perdere il diritto all'eredità<sup>110</sup>.

<sup>98</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1805.

<sup>99</sup> IDEM 1805; cfr. *supra*, n. 32.

<sup>100</sup> IDEM 1806.

<sup>101</sup> IDEM 1811.

<sup>102</sup> Cfr. MININNI 1914, p. 228.

<sup>103</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1812.

<sup>104</sup> IDEM 1819.

<sup>105</sup> IDEM 1847.

<sup>106</sup> I *Polymniae Otia*, composti in forma di epitaffi, contenevano una satira pungente contro alcuni suoi contemporanei (F. Carelli, G. Zurlo, F. Daniele, E. Taddei). Restarono inediti, tranne il primo, perché Napoli Signorelli non ottenne il permesso del governo.

<sup>107</sup> Cfr. *supra*, n. 103.

<sup>108</sup> MININNI 1914, p. 247.

<sup>109</sup> Su Domenico Sansone, cfr. MININNI 1914, pp. 219, 220, 247, 456, 521, 524.

<sup>110</sup> Il testamento si conserva nell'Archivio notarile di Napoli. È segnato col n. 360 di protocollo, e conta 18 pagine. Cfr. MININNI 1914, pp. 249-250.

Muore il primo aprile 1815, «colpito da apoplessia»<sup>111</sup>, e viene seppellito nella Chiesa di Santa Maria in Portico a Chiaia. Carmine Giustino Mininni, ci informa che, in tale Chiesa, non esiste alcuna iscrizione sepolcrale, riguardante Napoli Signorelli, e che il Rettore dell'epoca oppose un netto rifiuto alla sua richiesta di consultare il registro dei seppelliti nel 1815<sup>112</sup>. Anche noi ci siamo recati nella succitata Chiesa e abbiamo parlato a lungo con il parroco; queste sono state le sue parole:

Non metto in dubbio che possa essere stato seppellito qui, ma non posso nemmeno darne conferma, dato che non vi è nessuna iscrizione che lo attesti. Per quanto riguarda il registro dei seppelliti, non era in possesso di questa chiesa quando io sono arrivato.

Nel Registro dei morti, custodito nell'Archivio Storico Diocesano di Napoli, consultato anche da Carmine Giustino Mininni, è scritto:

2 aprile 1815. Il Sig. Pietro Napoli Signorelli di anni 84, fu marito della Sig. Emilia Gasparrini, abitante Strada Trinità Maggiore n. 32, casa del principe della Roccella, coi SS. Sacramenti e con l'assistenza dei sacerdoti morì, e seppellito nella Chiesa di Santa Maria in Portico a Chiaia<sup>113</sup>.

Viene, quindi, indicata erroneamente, come data della morte, il 2 e non il 1° aprile, ma il Mininni giustifica tale svista sostenendo che

essendo la morte avvenuta ad ora tarda del giorno precedente, il parroco l'apprese il mattino successivo<sup>114</sup>.

Questa storia cursoria della vita di Pietro Napoli Signorelli è sì la storia di un uomo di belle lettere, ma è anche lo spaccato di una storia più ampia, sociopolitica addirittura, e non solo di un'area geograficamente limitata come quella napoletana, ma di un territorio più vasto, fin oltre i confini peninsulari dell'epoca, per cui mi piace concludere con le parole di Francesco Maria Avellino:

Pietro Napoli Signorelli non ha lasciato altra eredità che la memoria immortale di lunghi ed onorati lavori: ma egli ha lasciato a noi precisamente il luminoso e nobile esempio di una lunga vita, interamente consacrata ad utili intraprese, e distinta da gloriosi successi. Il

<sup>111</sup> DE TIPALDO 1834, p. 412. GUARIGLIA 1837, p. 477, sostiene, semplicemente, che «si spense serenamente nel 1815». Anche il Mininni indica come data di morte il primo aprile 1815, cfr. MININNI 1914, p. 250; A. SANTORO 1982, p. 81, invece, fa risalire la morte al 9 febbraio, ma tale affermazione non ci sembra veritiera perché, come sottolinea il MININNI 1914, p. 493: «Nicola Pennasilico, vice-cancelliere municipale del quartiere di San Giuseppe, il 4 aprile affermava "qualmente il di primo del corrente mese, ad ora una di notte è morto Pietro Napoli Signorelli"».

<sup>112</sup> MININNI 1914, p. 493.

<sup>113</sup> *Ibidem*; cfr. *supra*, n. 2.

<sup>114</sup> *Ibidem*.



suo nome sarà sempre onorato ne' fasti della nostra letteratura, che ha in lui incontrato uno storico giudizioso ed eloquente<sup>115</sup>.

*Nota presentata dal socio corrispondente PASQUALE SABBATINO  
nella tornata del 2 febbraio 2011*

#### ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- AVELLINO F. 1815, *Elogio storico di Pietro Napoli Signorelli letto alla Società Pontaniana alli 19 novembre 1815*, Napoli, Stamperia della Società Tipografica, pubblicato nel «Giornale enciclopedico», anno X, sem. I, tomo I, 1816, pp. 160-201, poi in «Les Annales encyclopédiques», 1817 ed, infine, negli *Atti della Società Pontaniana*, 1819, tomo III, pp. XXXIV-LVII.
- BIGI E. 1960, *Nota introduttiva a Pietro Napoli Signorelli*, in *Dal Muratori al Cesarotti*, tomo IV, vol. XLIV, Ricciardi, p. 589.
- BUSTICO G. 1904, *Il teatro patriottico di Milano e il culto per Vittorio Alfieri*, in «Rivista teatrale di arte lirica e drammatica», p. 15.
- CIAN V. 1896, *Italia e Spagna nel sec. XVIII*, Torino, Lattes.
- CUOCO V. 1976, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, a cura di P. Villani, Bari, Laterza.
- DE MORATIN D. L. F. 1793, Lettera del 26 luglio '93 in *Obras póstumas*, tomo II, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867, p. 134.
- DE MORATIN D. L. F. 1906, *Napoli descritta da Leandro Fernandez de Moratin, (Viaje de Italia)* Trani, Vecchi, in «Napoli Nobilissima», febbraio 1906, fasc. II.
- DE TIPALDO E. 1834, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del sec. XVIII e dei contemporanei*, I, Venezia, Alvisopoli.
- DOLLA V. 1995, *Un'innovazione metrica settecentesca: il martelliano satirico di Pietro Napoli Signorelli*, in *Critica Letteraria*, dir. P. Giannantonio, Napoli, Loffredo Editore.
- FEVOLA S. 1923, *Pietro Napoli Signorelli. Durante la Reazione Borbonica del 1799 (dal suo carteggio agli amici siracusani)*, Siracusa, Tip. L'Eco della Provincia, p. 7.
- GRECO F. C. 1981, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Tullio Pironti.
- GUARIGLIA R. 1837, *Pietro Napoli Signorelli Professore di Diplomazia*, in «Nuova Antologia», gennaio 1954, p. 463.
- LAMPILLAS S. MDCCLXXXI, Saggio storico apologetico della letteratura spagnuola, contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni Scrittori Italiani, Genova.
- MINIERI RICCIO C. 1844, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli, Napoli*, Dell'Aquila Puzziello.
- MININI C. G. 1914, *Pietro Napoli Signorelli. Vita opere tempi amici*, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi.
- NAPOLI SIGNORELLI 1798, *Regno di Ferdinando IV, adombrato in tre volumi, da Pietro Napoli Signorelli napolitano in continuazione delle vicende della coltura nelle due Sicilie*, Napoli, Migliaccio.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1754, *Degli affetti umani, trattato morale esposto ai giovani*, Napoli, C. Cirillo.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1774, *Satire*, Genova, Stamperia Gesiniana.

<sup>115</sup> AVELLINO 1815, p. 27.

- NAPOLI SIGNORELLI P. 1778, *La Faustina*, Lucca, s.t.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1788, *Discorso storico preliminare agli Atti della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere di Napoli*, Napoli, D. Campo.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1788, *Storia dell'Accademia in Atti dell'Accademia*, Napoli.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1792-1795, *Opuscoli vari*, Napoli, Stamperia Orsiniana.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1793, *Contributo all'“Omaggio poetico” in morte di Antonio Di Gennaro*, in *Opuscoli vari III*, Napoli, Stamperia Orsiniana.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1793, *La Tirannia domestica ovvero la Rachele*, in *Opuscoli vari III*, Napoli, Stamperia Orsiniana.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1793, *Orazione ne' funerali in morte del cattolico Carlo III*, in *Opuscoli vari III*, Napoli, Stamperia Orsiniana.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1795, *Christus in cruce actus\ Asclepiadei*, in *Opuscoli vari IV*, Napoli, Stamperia Orsiniana, pp. 56-57.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1797, *Regno di Ferdinando IV*, Napoli, M. Migliaccio, tomo II.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1798, *Addizioni alla storia critica de' teatri*, Napoli, Migliaccio.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1801, *Elementi di Poesia drammatica*, Milano, s.t.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1801, *Prolusione alle lezioni di Poesia rappresentativa*, Milano, Tipografia Veladini.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1802, *Ragionamento sul Gusto*, Milano, Stamperia di G. Galeazzi.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1804, *Delle migliori tragedie greche e francesi*, Milano, Stamperia e Fonderia del Genio.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1805, *I perturbatori delle famiglie*, commedia del signor Picard, traduzione del signor Pietro Napoli Signorelli, nell'Anno Teatrale in continuazione del Teatro moderno applaudito, Venezia, tomo VII, luglio.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1805, *Il vecchio e la giovane*, dramma di Don Leandro Fernandez de Moratin, traduzione del dottor Pietro Napoli Signorelli, nell'Anno Teatrale in continuazione del Teatro moderno applaudito, Venezia, tomo VIII, agosto.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1806, *Il barone* commedia di Don Leandro Fernandez De Moratin, traduzione del dottor Pietro Napoli Signorelli, nell'Anno Teatrale in continuazione del Teatro moderno applaudito, Venezia, tomo II, febbraio.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1811, *Petri transacti dies*, Livorno, s.t.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1812, *Lezioni accademiche*, nel secondo volume degli *Atti della Società Pontaniana*, Napoli,.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1813, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, V. Orsino.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1819, *Osservazioni sulla satira antica e moderna*, nel tomo III degli *Atti della Società Pontaniana*, Napoli.
- NAPOLI SIGNORELLI P. 1847, *Ricerche sul sistema melodrammatico*, nel tomo IV degli *Atti della Società Pontaniana*, Napoli.
- NAPOLI SIGNORELLI P., *Epistolario*, LXXVI.
- NATALI G. 1929, *Storia letteraria di Napoli: il '700*, Milano.
- P. NAPOLI SIGNORELLI, *L'eroismo tra i nemici o sia la Faustina*, ma è rimasta inedita fino all'edizione SANTORO A. (a cura di) 1982, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- P. Napoli Signorelli\ all'editore del Tempio del destino\ canti epitalamici\ nelle faustissime nozze delle AA. LL. RR.\ Francesco Borbone\ Real Principe ereditario delle Sicilie\ e\ Clementina\ arciduchessa d'Austria\ in Napoli MDCCXCVIII Per Vincenzo Mazzola-Vocola.
- SANTORO A. 1982, *Tra gioco e ragione: L'eroismo tra i nemici o sia la Faustina*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- SCOGNAMIGLIO G. 2009, «*La Tirannia domestica ovvero La Rachele*» di Pietro Napoli Signorelli, in Archivio per la storia delle donne, VI, Trapani, Il pozzo di Giacobbe.
- SIRRI R. s.d., *La cultura a Napoli nel '700*, in *Storia di Napoli*, VIII, Società editrice di Napoli.

MARIO PAGANO

## IL GRIFONE E IL LEONE DI BRONZO SIMBOLI DI PERUGIA DUE STATUE DELL'IPPODROMO DI COSTANTINOPOLI

Sono a tutti note le singolari statue di bronzo del grifone e del leone di Perugia<sup>1</sup>, i cui originali, restaurati, sono conservati nell'atrio del Palazzo dei Priori di Perugia, sostituiti da copie all'esterno dello stesso, sull'alto della scalinata di accesso alla Sala dei Notari. Ad essi sono tuttora appese le catene di ferro strappate ad una delle porte di Siena. Apparsi improvvisamente in documenti del 1276-7, quando furono posti nella Cattedrale a guardia del venerato corpo del vescovo e patrono S. Ercolano, e venivano portati in processione con una ricca veste rituale, venduta poi come reliquia, in occasione della festa dello stesso Santo, furono considerati e lo sono tuttora i simboli della città. Il grifone di bronzo è forse ricordato già in un discusso documento del 1274, probabilmente relativo ad una sua sistemazione, più che alla sua fusione, a giudicare dai tempi troppo brevi (4 giorni) in cui il camerlengo fu presente alle operazioni<sup>2</sup>, sempre che non si tratti di una diversa rappresentazione. È certo, invece, che nel 1281 le due sculture furono dorate e il grifone fu munito di ali aperte e più appariscenti. Furono allora posti in alto nella fontana inferiore della Piazza Grande, opera di Arnolfo di Cambio e dell'architetto fra Bevignate, smembrata poi solo un ventennio dopo. Il grifo e il leone, abbondantemente presenti nelle urnette etrusche e nelle are funerarie romane perugine, pare fossero assurti a simboli delle istituzioni e delle milizie Comunali già prima dell'apparizione dei due grandi bronzi<sup>3</sup>, ciò che ne spiega bene la loro acquisizione. Il grifone è anche il simbolo comunale di Narni, altra importante piazzaforte del ducato bizantino di Perugia, e di Genova, altro importante centro, nella stessa epoca, della riorganizzata ed estesa provincia bizantina. Da Procopio sappiamo con certezza, infatti, che Genova era l'estrema città della provincia *Tuscia et Umbria*, così strutturata

<sup>1</sup> G. CUCCINI, *Il grifo e il leone bronzei di Perugia*, Perugia 1994; M. DI FRONZO, in *Enciclopedia dell'Arte Medioevale*, VII, Roma 1996, s. v. grifo; V. GARIBALDI-B. TOSCANO, a cura di, *Arnolfo di Cambio. Una rinascita dell'Umbria medievale*, Catalogo della mostra di Perugia-Orvieto, Cinisello Balsamo 2005, pp. 16 sgg., 218 sgg.

<sup>2</sup> G. CUCCINI, *op. cit.*, pp. 113 sgg.: *Item extraxit pro se dictus camerlengus pro quatuor diebus quibus stetit quando fuit factum griffonum. XII. Solidos.*

<sup>3</sup> G. CUCCINI, *op. cit.*, pp. 65 sgg.; A. I. GALLETI, *Sant'Ercolano, il grifo e le lasche. Note sull'immaginario collettivo nella città comunale*, in *Forme e tecniche del potere nella città (secoli XIV-XVII)*, *Annali della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Perugia*, 16, 1979-80, pp. 213 sgg.

dopo la riconquista giustiniana. Appare dunque probabile che il grifone, per il suo alto valore simbolico, costituisse già nel VI secolo il simbolo delle milizie bizantine della neo-costituita provincia.

Le due sculture hanno dimensioni piuttosto simili (fig. 1-6; cm 162x185x48 per il leone, cm 164x185x48, escludendo le ali, posticce, aggiunte nel 1281, per il grifone).

Considerate dapprima da alcuni opera di Arnolfo di Cambio, perché appunto un tempo inseriti nella decorazione della fontana inferiore della grande piazza di Perugia (fig. 7), decorata con bellissime sculture in marmo del maestro, in parte superstiti, ma totalmente differenti dallo stile di quest'ultimo, Giacomo Caputo e Filippo Magi avanzarono l'ipotesi che le sculture potessero risalire ad età classica<sup>4</sup>. In particolare Magi ha dedicato ai bronzi, in occasione del loro restauro, lo studio più approfondito. Ma, il discusso documento del 1274 sopra ricordato e l'analisi al radiocarbonio allora condotta sulle terre di fusione, compatibile con una datazione al Duecento<sup>5</sup>, parvero risolvere definitivamente la questione, tanto che nella recente mostra del 2005 su Arnolfo di Cambio tenutasi a Perugia, i due bronzi sono attribuiti senza esitazione ad un anonimo "Maestro del 1274", accennando solo alla possibilità che si tratti di bronzi antichi. Anche nella monografia più accurata finora dedicata ai due bronzi, opera del prof. Gustavo Cuccini<sup>6</sup>, pur riconoscendo che "l'impostazione solenne e passante e il volgersi entrambi nello stesso verso, come nell'eccezionale occasione di una parata, e in più la tecnica raffinatissima della fusione a cera persa con il risultato dello spessore sottile del bronzo e la leggerezza del manufatto, la presenza di sottosquadri, la rifinitura a freddo con lime e ceselli, sono tutti elementi che rinnovano ancora oggi in noi la memoria dell'antico e che hanno reso legittimi in passato i dubbi negli studiosi di archeologia e arte classica", si sostiene una datazione al Duecento. Pure la restauratrice Anna Maria Carruba<sup>7</sup>, delle quali si è occupata per una endoscopia e la rimozione di un antiestetico palo in ferro di sostegno, ritiene che siano due esempi di fusione in un unico pezzo di bronzi di età medioevale, sempre sulla base, però, della precedente analisi radiocarbonica su un campione di terra di fusione.

<sup>4</sup> G. CAPUTO, in *Studi Etruschi*, XXIX, 1961, pp. 417 sgg.; F. MAGI, *Osservazioni sul Grifo e il Leone di Perugia*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLIV, 1971-2, pp. 275 sgg.; M. GREENHALGH, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in S. SETTIS, a cura di, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 131 sgg. e fig. 58-59; S. SETTIS, in *ibidem*, III, Torino 1986, pp. 414 sgg.

<sup>5</sup> M. MARABELLI, *Esami chimici e fisici di bronzi esposti all'aperto. Conservazione di bronzi corrosi*, in G. URBANI, a cura di, *Problemi di conservazione*, Bologna 1973, pp. 471 sgg., in particolare p. 474.

<sup>6</sup> G. CUCCINI, *op. cit.*, pp. 109 sgg.

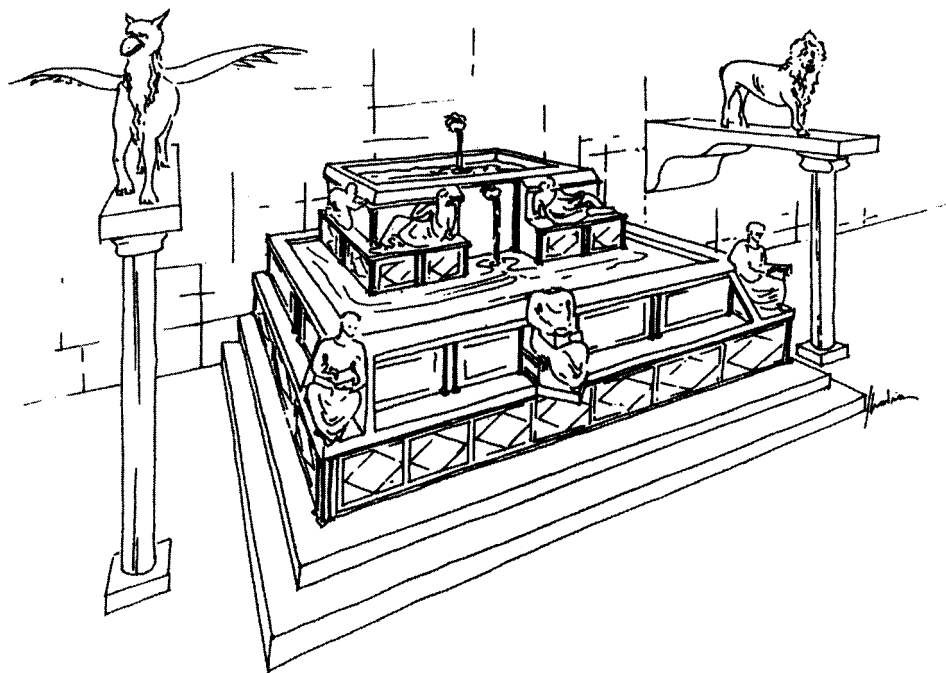
<sup>7</sup> A. M. CARRUBA, *La lupa capitolina. Un bronzo medioevale*, Roma 2006, pp. 59 sgg.; EAD., *Ancora a proposito della Lupa Capitolina*, in *Boreas* 32, 2009, pp. 135 sgg., in particolare pp. 173 sg., n. 9. La datazione ad età medioevale è riportata senza discussione anche da L. MIAZZO, *Tecniche di fusione delle statue bronzee fra tardo-romano e Medioevo nell'Italia centrale*, in E. FORMIGLI, a cura di, *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, Siena 1999, p. 339 e da F. NEGRI ARNOLDI, *Il mestiere dell'arte. Introduzione alla storia delle tecniche artistiche*, Napoli 2007, p. 80; cfr. anche E. G. GRIMME, *Bronzebildwerke des Mittelalters*, Darmstadt 1985.



Figg. 1-3. Il grifone di bronzo di Perugia (foto di Valentino Pescara, Soprintendenza per i Beni archeologici dell'Umbria, 2011).



Figg. 4-6. Il leone di bronzo di Perugia (foto di Valentino Pescara, Soprintendenza per i Beni archeologici dell'Umbria, 2011).



Figg 7. Ricostruzione della fontana di basso di Perugia, poi demolita, nella quale furono inseriti il grifo e il leone di Perugia.

A mio parere la datazione ad età medioevale dei due bronzi va invece senz'altro respinta: i restauri e le integrazioni eseguiti al momento della loro collocazione a Perugia, il fatto che siano stati lasciati visibili gli antiestetici fori certamente dovuti alla loro precedente ubicazione, l'aggiunta di ali posticce e più vistose al grifone e della coda al leone nel 1281, sembrano incompatibili con una recente e accurata realizzazione. Ben diversi, e di lavorazione assai più sommaria, appaiono, infatti, i bronzi contemporanei o di poco successivi. L'immediata importanza che i due bronzi assumono da subito, posti a guardia del venerato corpo del patrono vescovo S. Ercolano nella Cattedrale, portati in processione nella festività dello stesso, rivestiti di una stoffa che poi venire rinnovata e venduta a pezzi come reliquia, costituisce un altro indizio che fa escludere una realizzazione recente e locale, e fa pensare, invece, ad una prestigiosa provenienza e storia anteriore.

La lega, poi, nella quale è totalmente assente lo zinco ed è presente lo stagno in una percentuale fra l'8,5 e il 10% è identica a quella degli altri bronzi conosciuti di età ellenistica e romana. Né la datazione radiocarbonica può considerarsi in questo caso decisiva, considerati il restauro, la rilavorazione e il rifacimento di alcune parti cui sono stati sottoposti i bronzi nell'epoca che da essa si ricava. È noto, infatti, che questi casi "portano la datazione a questo evento e non alla

realizzazione del manufatto”<sup>8</sup>, come è stato rilevato recentemente dagli esperti in occasione della tavola rotonda sulla lupa capitolina.

L’allungamento delle due figure animali, che presuppone la piena conoscenza dei moduli lisippei, la minuziosa lavorazione a cesello dei peli e delle ali, l’indicazione vigorosa delle vene, l’accuratezza tecnica, fanno pensare ad una datazione non anteriore all’età ellenistica. Però, la fattura scolastica del corpo e della criniera degli animali, la poca plasticità del volto del leone, la poca vivezza del movimento fanno propendere per un esito tardo e provinciale della plastica ellenistica e ad una datazione, come si vedrà, alla prima età augustea e ad un contesto marginale, che si suppone essere il santuario di Apollo ad Azio, sontuosamente decorato da Augusto dopo la vittoriosa battaglia navale contro Marco Antonio e Cleopatra.

L’epoca in cui compaiono i due bronzi, la venerazione da cui sono subito circondati, e la loro estraneità alla bronzistica locale mi fanno avanzare l’ipotesi che essi siano stati acquistati a Costantinopoli negli estremi anni di vita dell’Impero Latino, che cadde nel 1261, dai mercanti perugini, all’epoca particolarmente attivi, o da loro intermediari. In quegli anni l’Impero Latino fu in gravissime difficoltà economiche, che comportarono la vendita di molte delle sculture che ancora adornavano i principali monumenti della città, di quasi tutte le prestigiose reliquie e del tesoro imperiale<sup>9</sup>. Giunsero così a Parigi la corona di spine e le altre reliquie della Passione. A causa del suo bisogno di denaro l’imperatore latino Baldovino diede in pegno addirittura a mercanti veneziani nel 1248 il proprio figlio Filippo (che rimase a Venezia per alcuni anni), e vendette le lastre di piombo che ricoprivano il tetto dei palazzi imperiali. Sono gli anni in cui pervengono a Venezia i 4 cavalli di bronzo dorato dell’Ippodromo e il leone di bronzo di piazza S. Marco, altra opera antica, al quale vengono aggiunte le ali; in quell’epoca avviene anche il trasporto della statua di bronzo di imperatore nota come “Colosso di Barletta”<sup>10</sup>. L’arrivo da Costantinopoli dei due bronzi deve probabilmente essere collocato in tale arco temporale. Va ricordato che è nel 1254 che il Comune perugino, in un periodo di grande floridezza e nel quale sono prese molteplici iniziative (aveva ospitato la corte papale di Innocenzo IV per un lunghissimo periodo, ininterrottamente dal 5 novembre 1251 al 27 aprile 1253) decise di

<sup>8</sup> J. RIEDERER, *La composizione delle leghe dei grandi bronzi romani*, in E. FORMIGLI, a cura di, *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall’età arcaica al Rinascimento*, Siena 1999, pp. 271 sgg.; M. MARTINI, in G. BARTOLONI, a cura di, *La Lupa Capitolina. Nuove prospettive di studio*, *Atti Colloquio Roma*, Roma 2008, pubbl. 2010, p. 40 e *passim*.

<sup>9</sup> A. CARILE, *Per una storia dell’impero latino di Costantinopoli (1204-1261)*, IIa ed., Bologna 1978; F. G. MAIER, a cura di, *L’impero bizantino*, Storia Universale Feltrinelli, 13, Milano 1974, pp. 386 sgg.; J. HARRIS, *Constantinople: Capital of Byzantium*, London 2007, pp. 163 sgg.

<sup>10</sup> S. BETTINI, *Le opere d’arte importate a Venezia*, in *Venezia dalla quarta crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze 1965; F. MAGI, *La data dei cavalli di S. Marco*, in *RendPontAcc*, XLIII, 1970-1, pp. 187 sgg.; Id., *Ancora sulla data dei cavalli di San Marco*, in *RendPontAcc*, XLIV, 1971-2, pp. 209 sgg.; V. GALLIAZZO, *I cavalli di San Marco*, Milano 1981; G. PEROCO-R. ZORZI, a cura di, *I cavalli di San Marco*, Milano 1981, B. M. SCARFI, *La statua del leone della Piazzetta*, in EAD., a cura di, *Studi e ricerche sulla statua di bronzo della Piazzetta*, Venezia 1990, pp. 31 sgg.; E. CALLEGARI, a cura di, *Il sacco di Costantinopoli nel 1204 e il bottino veneziano*, Supplemento al n. di giugno 2005 della rivista on-line Porphyra, pp. 79 sgg.; A. RIZZI, *I leoni di San Marco. Il simbolo della Repubblica veneta nella scultura e nella pittura*, II, Venezia 2001, pp. 13 sgg.



realizzare la costosa opera dell'acquedotto di monte Pacciano<sup>11</sup> e, anche se nel 1273, quando si riprese l'opera con maggiore lena, i primi lavori erano in parte devastati, è probabilmente in vista dei lavori connessi a tale opera che le sculture giungono a Perugia, forse con l'idea di decorare la fontana terminale, già allora prevista nella Piazza Grande. È interessante notare che l'architetto idraulico di queste notevolissime opere è un veneziano incaricato dal Comune di Perugia, Boninsegna di Venezia, che era attivo pure ad Orvieto per la realizzazione dell'acquedotto cittadino, insieme con frate Bevignate e altri tecnici. Nel 1280 si cominciò a costruire la fontana "del Buon Governo", che chiudeva in basso la Piazza Grande di Perugia, con le sculture marmoree di Arnolfo di Cambio, e i due bronzi furono sistemati in alto su di essa. Nel 1300, subito prima della demolizione della fontana, i due bronzi furono sistemati in alto, sulla facciata del Palazzo dei Priori, sopra il grande portale della Sala dei Notari, ed ad essi furono appese, come trofei, le catene strappate ad una delle porte di Siena dopo averne vinto e respinto l'esercito, nel 1358.

Una conferma della provenienza dei due bronzi perugini dall'Ippodromo di Costantinopoli è data dalle descrizione che ne fa all'epoca della Quarta Crociata un colto testimone oculare, Robert de Clary<sup>12</sup>, quando i Francesi erano accampati

<sup>11</sup> A. CALDERONI, *La fontana dei Pisano e la fontana di Arnolfo*, Perugia 1980; M. R. SILVESTRELLI, *Super aquis habendis in civitate. L'acquedotto di Montepacciano e la Fontana Maggiore*, in C. SANTINI, a cura di, *Il linguaggio figurativo della fontana Maggiore di Perugia*, Perugia 1996, pp. 74 sgg.; A. BARTOLI LANGELI, *Sulla fontana Maggiore di Perugia: questioni aperte*, in *Bollettino per i Beni culturali dell'Umbria*, I, 2, 2008, pp. 22 sgg., in particolare p. 36. È notevole che nello stesso periodo venga istituita, con un progetto ambizioso discusso a partire proprio dal gennaio 1256, la zecca di Perugia, che fu effettivamente attiva in questa prima fase dal 1260 al 1266: in tale periodo il Comune disponeva di notevoli quantità di piombo, in parte utilizzate proprio per i cannelli del nuovo acquedotto (nel 1277 verrà poi ordinato di predisporre 1000 tubi di piombo): A. DE FELICE, *L'antico acquedotto della Fonte di Piazza di Perugia dal 1254 al 1932*, Perugia 1995, pp. 15 sgg.; F. F. MANCINI, a cura di, *Il Palazzo dei Priori di Perugia*, Perugia 1997, pp. 19 sgg.; A. FINETTI, *La zecca e le monete di Perugia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Perugia 1997, pp. 23 sgg. Sui rapporti fra Perugia e Venezia all'epoca della costruzione dell'acquedotto e delle fontane: F. I. NUCCIARELLI, *Tre esercizi di analisi iconologica: 1. Giuditta o Salomè? 2. I leoni e i grifi di bronzo; 3. Il probabile modello di una formella*, in C. SANTINI, a cura di, *Il linguaggio figurativo della fontana Maggiore di Perugia*, Perugia 1996, pp. 239 sgg.; L. RICETTI, *Acqua e vino in una città medievale (Orvieto, secoli XIII-XVI)*, Foligno 2008. Sul significato del grifo nel Medioevo: M. A. JOHNSTONE, *The Griffin the coat-of-arms of Perugia*, in *Studi Etruschi*, XXX, 1962, pp. 335 sgg.; M. CHELLI, *Manuale dei simboli nell'arte. L'era paleocristiana e bizantina*, Roma 2008, pp. 66 sg.; J. VOISINET, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (Ve-Xie s.)*, Toulouse 1994; P. ANGIOLINI MARTINELLI, *L'ascensione di Alessandro in un pluteo del Museo di Mistrà*, in A. IACOBINI-E. ZANINI, a cura di, *Arte profana e arte sacra in Bizanzio*, Roma 1995, pp. 271 sgg. Per Genova come parte della provincia bizantina *Tuscia et Umbria*: E. ZANINI, *Le Italie bizantine*, Bari 1998, pp. 38 sgg.

<sup>12</sup> ROBERT DE CLERY, *La conquista di Costantinopoli (1198-1216). Studio critico, traduzione e note*, a cura di A. M. NADA PATRONE, Genova 1972, XC, p. 224; *Robert of Clari, The Conquest of Constantinople*, translated by E. HOLMES MCNEAL, New York 2005, pp. 109 sg.; CALLEGARI, op. cit., pp. 58 sgg.; G. DAGRON, et al., *L'organisation et le déroulement des courses d'après le "Livres des Cerémonies"*, in *Travaux et mémoires*, 13, 2000, pp. 1-200; G. VESPIGNANI, *Il circo di Costantinopoli nuova Roma*, Spoleto 2001, pp. 109 sgg.; S. BASSET, *The urban image of late antiquae Constantinople*, Cambridge 2004, pp. 212 sgg.; J. CL. GOLVIN, *La restitution architecturale de l'hippodrome de Constantinople. Méthodologie, résultats, état d'avancement de la réflexion*, in J. NELIS-CLEMENT-J. M. RODAZ, a cura di, *Le cirque romain et son image*, Bordeaux 2008, pp. 147 sgg. Sul carattere sacrale e

fuori dalle mura e frequentavano la città: “In un altro luogo della città c’era un’altra meraviglia: c’era una piazza presso il palazzo Bocca di Leone che viene chiamata i giochi dell’imperatore. Questa piazza è lunga ben una balestrata e mezza e larga una; intorno a questa piazza ci sono ben trenta o quaranta gradinate dove vanno i Greci per assistere ai giochi. E sopra queste gradinate c’era una loggia molto graziosa e molto bella dove l’imperatore e l’imperatrice si seggono durante i giochi insieme con gli altri nobili e le dame. Se avvenivano contemporaneamente due ludi, mentre si giocava, l’imperatore e l’imperatrice scommettevano su quale dei due giochi fosse il migliore e così tutti coloro che insieme ad essi assistevano ai giochi. Lungo questa piazza c’era una muraglia che era alta ben 15 piedi e larga 10. Sopra quel muraglione c’erano statue di uomini e di donne, di cavalli e di buoi, di cammelli e di orsi e di leoni e di molte altre specie di animali di bronzo, che erano così ben fatte e così realisticamente atteggiate che non c’è un sì buon artista tra i pagani e tra i cristiani che sappia eseguire e scolpire statue più belle di quelle sculture. E nei tempi passati queste solevano fare giochi per magia (*per enchantement*), ma ora non si muovevano più. Ed i Francesi guardarono con meraviglia questi giochi dell’imperatore quando li videro”. Prima ancora, nel 900 circa, un colto prigioniero arabo parla della spina dell’ippodromo sulla quale erano collocate “statue di bronzo, che raffigurano cavalli, uomini, bestie selvagge, leoni e quant’altro”; anche il geografo Edrisi menziona gli animali di bronzo “uomini, orsi e leoni, più grandi del vero”, posti sulla spina dell’ippodromo<sup>15</sup>. Gli *automata* ricordati all’epoca dell’imperatore Teofilo comprendevano, oltre due organi d’oro, due leoni e due grifoni d’oro e un albero con tubi idraulici che permettevano il canto

oracolare delle sculture di bronzo di Costantinopoli v. anche G. DAGRON, *Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des “Patria”*, Paris 1984, pp. 161 sgg.; J. LIZ, “Pray not to fall into temptation and be on your guard: pagan statues and Christian Constantinople”, in *Gesta*, 35, 1996, pp. 12 sgg. M. L. AMERIO, *Un nuovo frammento dei Patria Konstantinoupoleos*, in *Invigilata lucernis*, 29, 2007, pp. 7 sgg. Sulle vicende della conquista di Costantinopoli del 1204 e sulla storia dell’Impero Latino (1204-1261), v. tra gli altri, oltre le opere già ricordate: W. MILLER, *The Latins in the Levant: a history of Frankish Greece (1204-1566)*, Cambridge 1908; M. MESCHINI, *1204: l’incompiuta. La quarta crociata e le conquiste di Costantinopoli*, Milano 2004; M. ANGOLD, *The Fourth Crusade*, Harlow 2003; J. PHILIPS, *The Forth Crusade and the Sack of Constantinople*, London 2004; G. ORTALLI-G. RAVEGNANI-P. SCHNEINER, a cura di, *Quarta Crociata. Venezia-Bisanzio-Impero Latino*, Venezia 2006; F. VAN TRICHT, *The Latin renovatio of Byzantium. The Empire of Constantinople (1204-1228)*, Leiden-Boston 2001.

<sup>15</sup> I. IZZEDINE, *Un prisonier arabe à Byzance au IXe siècle, Haoun ibn Yaba*, in *Revue des études islamiques*, 14, 1941-46, p. 46; cfr. S. RONCHEY-F. BRACCINI, *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d’Oriente*, Torino 2010, pp. 118 sgg.; J. EBERSOLT, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levante*, Paris 1918, pp. 33 sg. Sugli automi della *Magnaaura*, pp. 342 sgg.; Liutprandi Cremonensis, *Opera omnia*, a cura di P. CHIESA, TURNHOLT 1998, pp. 147 sg.; Liutprando da Cremona, *Tutte le opere*, a cura di A. CUTOLO, Milano 1945, pp. 197 sg.; Const. Porph., *De cerimoniis*, a cura di I. REISKE, I, Bonn 1829, pp. 568 sg.; Pseudo-Simeone Magistro, *Historia*, ed. Bonn 1838, p. 627; G. BRETT, *The Automata in the Byzantine “throne of Solomon”* in *Speculum*, 29, 1954, pp. 477 sgg.; N. MALIARAS, *Die Orgel in Byzantinischen Hofzeremoniall des 9. und 10. Jahrhunderts. Eine Quellenuntersuchungen, Miscellanea Byzantina Monacensia*, 33, München 1991, pp. 127 sgg.; *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, 1991, s. v. *automata*; F. DE’ MAFFEI, *Bisanzio e l’ideologia delle immagini*, Napoli 2011, pp. 323 sgg., in particolare pp. 346 sgg. I trattati bizantini sugli *automata* furono tradotti in arabo nel XII-XIII secolo: C. STEVERNICH-H. BUDDE, a cura di, *Europa in der Orient 800-1900*, Catalogo della mostra, Berlin 1989, p.134, fig. 1. 7, p. 656, 6/5, manoscritto di al-Dschazari.

degli uccelli d'oro. Che queste sculture non fossero tra quelle fuse dai Latini dopo la presa della città nel 1204 per farne vili monete è provato dal fatto che non sono citate, contrariamente ad altre presenti nell'Ippodromo, nell'accurato elenco redatto da Niceta Coniate nella sua dettagliata opera<sup>14</sup>. L'ippodromo, infatti, conservò la sua importanza per la scenografia e le cerimonie imperiali, che seguivano un elaborato svolgimento, anche durante il periodo dell'Impero Latino. Dagli scavi dell'ippodromo di Costantinopoli proviene un'oca di bronzo, ora al British Museum.

Questi animali, come le altre sculture antiche che adornavano la spina dell'ippodromo, rivestivano carattere sacrale e profetico, ed erano in parte smontabili, per essere utilizzate nelle cerimonie ufficiali. Isacco II, come riferisce Niceta Coniate, in preda alla magia e all'astrologia, si fece portare a palazzo uno di questi animali di bronzo della spina dell'Ippodromo, il cinghiale di Calidone, per acquisirne la forza, tagliandone il grugno e i genitali, al fine di ridurre il popolo all'obbedienza e per combattere contro i Latini<sup>15</sup>. Tra le sculture dell'Ippodromo distrutte dai Crociati nel 1204 figuravano anche "la statua dell'asino e dell'asinaio fatte porre da Augusto ad Azio dopo la vittoria su Antonio. Vennero fuse le statue della scrofa e della lupa che allattarono Romolo e Remo, un uomo che lottava con un leone, nonché un cocodrillo ed un elefante, convertendole in piccole monete di bronzo. Finirono nella fornace anche un'aquila di bronzo, creazione di Apollonio di Tiana, la quale tratteneva nei suoi artigli un serpente velenoso e portava sulle ali spiegate dodici linee incise indicanti le ore del giorno". Nell'ippodromo non avvenivano solo corse di carri ma, fino a tarda età, cerimonie ufficiali, parate e sfilate di animali esotici. I Latini potevano, ancora nel 1211, ammirare su di una torre dell'Ippodromo di Costantinopoli un orologio idraulico con uccelli meccanici che cantavano. La musica bizantina costituiva un elemento essenziale nelle gare e cerimonie dell'ippodromo. Due organi idraulici permettevano, dunque, di far muovere gli animali di bronzo presenti sulla spina dell'ippodromo al suono della musica.

Simili *automata* (tale era il loro termine tecnico) erano particolarmente diffusi a Bisanzio anche in epoca avanzata: Liutprando vescovo di Cremona ricorda che, nell'udienza datagli nella grande aula detta *Magnaaura* nel 949 dall'imperatore Costantino VII nel palazzo imperiale, il trono (detto di Salomone) si levava in alto, verso il soffitto, insieme con due leoni di bronzo o di legno dorato che stavano ai suoi piedi (che "sferzavano il pavimento con la coda e ruggivano con la bocca aperta e la lingua protesa" all'ingresso delle personalità ricevute), e due alberi metallici ai lati, accompagnato dal canto di uccelli meccanici. Liutprando afferma di aver già sentito parlare prima di questi straordinari *automata*, che probabilmente si muo-

<sup>14</sup> Niceta Choniate, *De signis constantinopolitanis*, a cura di O. MOLOSANI-F. GAGLIUOLO-A. DE FRANCIS, Napoli 1960; A. CUTLER, *The De signis of Nicetas Choniates. A reappraisal*, in *AJA.*, 72, 1968, pp. 113 sgg.; E. DEGANI, *Il De signis Constantinopolitanis di Niceta di Chone*, in *XXXVI Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1979, pp. 29 sgg.

<sup>15</sup> Niceta Choniate, *Hist.*, ed. Van Dieten, p. 558; cfr. DAGRON, *op. cit.*, p. 185; J. HARRIS, *Constantinople: Capital of Byzantium*, London 2007, pp. 12 sg., 17. La stessa statua di bronzo del cinghiale è descritta in un epigramma del poeta Archias (*Anth. Grec.* XV, 51); cfr. BASSET, *op. cit.*, p. 214 n. 125.

vevano con un sistema idraulico. Si è supposto che l'apparato fosse stato realizzato al tempo dell'imperatore Leone VI (886-912), particolarmente competente di questo tipo di congegni, riutilizzando parti di precedenti *automata* non più funzionanti. Gli stessi automi sono ricordati dall'imperatore Costantino Porfirogenito nel *De cerimoniis*, compilato circa nel 957-9.

Trovano, così, a mio parere, la giusta spiegazione i curiosi e regolari fori quadrangolari, con una risega interna, presenti lateralmente, alla stessa altezza, nelle due sculture (sette nel grifo, undici nel leone), delle dimensioni che variano dai 3 ai 7 cm., tranne un piccolo foro circolare, di cui si dirà, nella criniera del leone<sup>16</sup>. Questi fori sono posizionati lateralmente alla stessa altezza (5 nel grifo, sei nel leone, di cui uno però molto piccolo, circolare, alla base della criniera, di cui si dirà: sono distribuiti, quelli quadrati con risega, in ciascuna scultura allineati tre da un lato e due dall'altro), gli altri anteriormente e posteriormente. Essi, più che determinati da tasselli posti in corrispondenza dei cannelli di sfiato al momento della fusione o posti a riparare difetti della stessa (sono troppo grandi), sembrano effettivamente ben adattarsi ad un meccanismo che permetteva agli animali di muoversi, come ben documentato dalle fonti medioevali.

I due grandi fori circolari presenti sul davanti degli animali, all'innesto del collo, sono anch'essi, piuttosto che relativi alla presenza di un tubo di fontana (in tal caso sarebbe stato da aspettarsi che l'acqua fuoriuscisse dalla bocca degli animali), alla sistemazione dell'asse interno del meccanismo che permetteva di realizzare il movimento degli animali, attraversandolo longitudinalmente. Così trova spiegazione anche il foro di innesto presente sul retro di ambedue gli animali, che comportò il taglio della coda. Per le grandi dimensioni del foro anteriore, è a mio parer da escludere che tali pertugi fossero realizzati a Perugia, in particolare nel periodo in cui essi furono posti in alto, ai lati della fontana di Arnolfo di Cambio (fig. 7).

Rimane da affrontare lo spinoso problema dell'originaria funzione e collocazione dei due animali, strettamente connesso alla loro cronologia, da porre a mio parere, come si è detto, in epoca augustea. È da discutere la connessione originaria fra le due sculture, anche se la fattura a cesello della parte superiore del grifone è più accurata. Però, l'impostazione dei corpi degli animali appare identica, così come il passo e la fattura del corpo, tanto da far pensare con certezza ad una stessa officina e cronologia: di conseguenza, identico dovrebbe essere il contesto originario dei due animali bronzei. Il grifo è presente, oltre che come attributo di Apollo, ai piedi della dea Nemese, la quale era strettamente connessa proprio ai giochi dell'ippodromo. La documentazione di questa tipologia scultorea in età ellenistica e romana, è abbondante<sup>17</sup>. Alcune statue, gemme e rilievi raffigurano il grifone con la ruota, simbolo di Nemese, in un caso accoppiato col corvo, simbolo di Apollo<sup>18</sup>. La pertinenza ad una statua di Nemese spiegherebbe anche l'estremo allungamento dell'animale. In alternativa, si potrebbe pensare ad un grifone con la

<sup>16</sup> G. CUCCINI, op. cit., p. 97.

<sup>17</sup> LIMC. VI, 1, pp. 733 sgg., p. 771, n. 8-10, p. 772, n. 19-23 e 2, p. 441, n. 173 a-c, p. 442, n. 177 e 181, p. 446, n. 243, p. 447, n. 272; EAA., s. v. Nemese.

<sup>18</sup> M. L. VOLLENWIDER, *Deliciae leonis. Antike geschnittene Steine un Ringe aus einer Privat*

ruota, ben compatibile con la posizione della zampa anteriore dell'animale, oppure posto a lato di una statua di Apollo. Credo dunque probabile che il grifo sia stato originariamente connesso ad una statua di queste divinità, sempre che esso non costituisse già in origine una rappresentazione isolata, per poi essere utilizzato, insieme al leone, con altre statue di animali, sulla spina dell'ippodromo.

Il grifone riveste grande importanza nell'immaginario medioevale: Alessandro Magno, e gli stessi imperatori sul suo modello, salivano in cielo su un carro trainato da grifoni: tale leggenda molto popolare, per il collegamento di Alessandro Magno e delle sue imprese con gli imperatori d'Oriente era particolarmente significativo. Come ricorda anche Dante nel *Purgatorio* (canto XXIX, 106 ss. e canto XXXII), il grifone rappresentava i due aspetti della Chiesa, quello divino e quello umano. Dunque, la collocazione del grifone di bronzo, insieme al cinghiale, al leone e all'orso sulla spina dell'ippodromo di Costantinopoli assumeva un particolare valore simbolico.

Più problematica risulta l'originaria funzione del leone, il cui aspetto particolarmente mansueti non pare adattarsi ad una funzione di combattimento. Possibile potrebbe essere l'ipotesi che si tratti di un leone funerario, tipologia assai diffusa. Una ipotesi alternativa, e a mio avviso preferibile, potrebbe essere che il leone facesse parte di un gruppo bronzeo relativo ad un episodio del popolare mito di Admeto: la prova che il re Pelia richiedeva per concedere la mano della figlia Alceste fu di portargli un carretto aggogato con un cinghiale e con un leone; l'impresa riuscì per la protezione di Apollo. Tale celebre mito è raffigurato in una pittura pompeiana di età tardo-neroniana o flavia dell'edificio di Murecine<sup>19</sup>, e in una delle pitture della tomba dei Pancrazi in via dell'Arco di Travertino, lungo l'antica via Latina a Roma, di età antonina, e spiegherebbe bene sia l'aspetto mansueti che l'allungamento dell'animale. Sappiamo dal passo sopra menzionato di Niceta Coniate che un cinghiale smontabile e trasportabile era presente sempre sulla spina dell'ippodromo<sup>20</sup>, ed è possibile che esso appartenesse in origine allo stesso gruppo scultoreo. Se tale interpretazione coglie nel vero, il piccolo foro presente lateralmente, quasi alla base della criniera del leone potrebbe essere interpretato come l'attacco per le redini.

Lo stile delle due sculture di bronzo, fra loro affini, anche se pertinenti a due diversi gruppi, e il loro collegamento ad Apollo, insieme con le considerazioni stilistiche e cronologiche sopra già accennate, inducono a collegarle all'ideologia augustea e al tempio di Apollo aziaco arricchito di sculture da Augusto contestualmente alla fondazione della grande città di Nicopoli nell'Epiro.

La Nemesi, infatti, richiama la vittoria contro i Cesaricidi a Filippi e contro Marco Antonio e Cleopatra; anche il popolare mito di Admeto e Alceste è inquadrabile in questo contesto, per la vittoria, grazie ad Apollo, sulla forza brutta del cinghiale e il coraggio del leone. Si è sopra ricordato che sulla stessa spina dell'ip-

*Sammlung*, Mainz 1984, pp. 277 sg., n. 485; P. VITELLOZZI, *Gemme e cammei nella collezione Guardabassi nel Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria a Perugia*, Perugia 2010, p. 321, n. 378.

<sup>19</sup> LIMC. I, 1, p. 219 e 2, pp. 157 sg.; K. SCHAUENBURG, in *Gymnasium*, 64, 1957, pp. 210 sg.

<sup>20</sup> Cfr. nt. 15.

podromo era sistemato il gruppo di bronzo dell'asino e dell'asinaio, fuso dai Crociati, e proveniente dallo stesso santuario.

Sappiamo che Augusto restaurò il tempio di Apollo ad Azio, e, nei pressi, realizzò un recinto sacro a Nettuno e a Marte decorandolo con i rostri di bronzo delle navi nemiche<sup>21</sup>. L'allungamento delle figure dei due animali trova così spiegazione nel fatto che esse dovevano risultare visibili in profilo da lontano, dal mare sottostante.

La documentata interpretazione che qui si presenta credo contribuisca a risolvere il problema dell'inquadramento storico, stilistico e cronologico dei due bronzi, tanto fascinosi e ammirati dal pubblico, quanto finora misteriosi. Essi sono dunque reliquie importanti della scultura greca di età augustea, probabilmente opera di officine locali di tradizione ellenistica, e testimoni eloquenti della magnificenza degli apparati meccanici dell'ippodromo di Costantinopoli. L'emergere di nuova documentazione potrà forse meglio documentare l'ipotesi che qui si propone.

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella seduta del 6 aprile 2011*

<sup>21</sup> R. A. GURVAL, *Actium and Augustus. The politics and emotions of civil war*, Ann Arbor 1995, pp. 65 sgg.

CARLO KNIGHT

## DUE INEDITI DI GILBERT CLAVEL IL DIARIO E LA NOVELLA ONIRICA

Nato a Basilea nel 1883, e morto nella stessa città nel 1927, Gilbert Clavel è stato per circa mezzo secolo trascurato tanto dai critici letterari come da quelli artistici<sup>1</sup>. Durante tutto questo tempo egli è stato ricordato unicamente per i rapporti intrattenuti con il pittore Fortunato Depero ed altri personaggi famosi come Djaghilev, Picasso e Cocteau. Soltanto in tempi recenti la sua figura ha cominciato ad attirare l'interesse degli studiosi<sup>2</sup>.

Molto ricco<sup>3</sup>, Clavel trascorse la seconda parte della sua breve esistenza tra Capri e Positano, compiendo anche lunghi viaggi in Tunisia e in Egitto. Il suo eclettismo spaziava tra l'egittologia e la psicanalisi, il simbolismo e il futurismo, l'esoterismo e l'occultismo. Gobbo e tubercolotico, fu ucciso dalla malattia, aggravata peraltro da una folle ossessione. Durante quasi vent'anni contribuì infatti a distruggere la sua già precaria salute inseguendo il folle progetto d'un rifacimento dei resti d'una antica torre costiera di Positano secondo concezioni architettoniche stravaganti e molto costose<sup>4</sup>. Aveva infatti comperata quella torre con l'intento di

<sup>1</sup> Cfr. PASSAMANI B. 1981, p. 102: «Ma la sua opera sembra bruciata con lui, cosicché oggi, mentre meriterebbe un posto accanto a Cocteau, è quasi sconosciuto anche a Basilea, dove il nome Clavel si rammenta per via delle attività industriali della famiglia. E da noi vive in quanto accostato a Depero».

<sup>2</sup> Cfr. PONZI M., «Gilbert Clavel spazi di transizione» in: PONZI M. (a cura di) 2008, pp. 82, 83: «Della presenza di questo autore svizzero all'interno della cultura di lingua tedesca e di lingua italiana non c'è quasi traccia nella storia della letteratura. Ma se si analizzano i documenti e le testimonianze dell'epoca, ci si accorge invece che egli ha avuto un ruolo di rilievo all'interno dell' "avanguardia marginale". La sua collaborazione con Depero e Tavolato rimane un esempio singolare di produzione artistica. [...] Nella sua teoria dell'arte – vicina a quella dell'avanguardia "metafisica" – confluiscono alcune correnti di pensiero centrali nella *klassische Moderne*, al cui interno prevale una singolare mistura tra vitalismo, nihilismo nietzscheano e primitivismo, che si colora talvolta di elementi esoterici e ctoni, i quali, nei momenti migliori, esprimono un aspetto dionisiaco. E – ironia della sorte – l'influsso di Clavel sulla cultura e l'arte del suo tempo ha seguito un percorso ctonio. Abbiamo già detto del carattere paradigmatico della sua polemica con Picasso e il cubismo per la linea 'metafisica' dell'avanguardia italiana. Ma anche esponenti di rilievo della cultura tedesca si sono soffermati su questo singolare personaggio. C'è persino chi ipotizza che l' "omino gobbo" delle *Tesi sul concetto di storia* di Benjamin sia un'allusione a Clavel».

<sup>3</sup> La sua famiglia era proprietaria a Basilea d'un'importante industria di coloranti, la *Chemische Industrie im Basle* (CIBA), embrione della futura società farmaceutica Ciba-Geigy.

<sup>4</sup> Per una biografia di Clavel, romanziata ma basata su fonti attendibili, cfr. KNIGHT C. 1999.

restaurarla, ma poi aveva cambiato idea. Diceva di volerla trasformare in un castello e, seguendo teorie esoteriche, si proponeva di collegarla ad un labirinto sotterraneo così esteso da potervisi perdere dentro. Il sogno comportava ovviamente l'esecuzione di successive aggiunte e modifiche, le quali erano a loro volta destinate ad essere alterate o demolite. Per non parlare della perforazione – mediante quintali di dinamite – di lunghe gallerie nella roccia, sottoposte al rischio di catastrofici crolli.

Clavel scoprì il futurismo nel settembre del 1915. Quell'anno, nel corso d'un convegno letterario romano (al quale tra gli altri partecipavano Giovanni Amendola e Giovanni Papini), aveva incontrato Italo Tivolato<sup>5</sup>. Il giornalista e scrittore futurista triestino, pioniere della libertà omosessuale ed autore tra l'altro dello scritto polemico *Contro la morale sessuale*, viveva in condizioni d'indigenza. Il suo pamphlet, che aveva scatenato furibonde reazioni, era stato sequestrato per oltraggio al pudore. Clavel manifestò a Tivolato la sua ammirazione e gli offrì il proprio sostegno economico. Dopo qualche tempo l'amicizia si trasformò in sodalizio. Per alcuni anni i due formarono una coppia inseparabile. Fu Tivolato a introdurre Clavel nel mondo italiano dell'arte. Fu lui a presentargli Mikhail Nikolaevitch Semenov<sup>6</sup>, il quale divideva a Roma un appartamento con il pittore Carlo Socrate. Il russo esercitava, in maniera alquanto insolita, l'attività di mercante d'arte. Usava come ufficio l'osteria dell'*Aliciano* dove, tra un sorso di Frascati e una forchettata di bucatini all'amatriciana, mostrava ai potenziali clienti le tele dei giovani pittori suoi amici. Semenov aveva studiato filosofia all'università di Heidelberg, seguendo anche le lezioni di storia dell'arte di Henry Tohde e Kuno-Fischer. Al rientro a Pietroburgo era diventato amico dell'impresario Sergej Djaghilev, fondatore della rivista «*Mir Iskusstva*»<sup>7</sup>. Poi nell'autunno del 1916, essendo Djaghilev arrivato a Roma con la sua Compagnia dei «Balletti Russi», s'era fatto assumere come segretario<sup>8</sup>. Djaghilev abitava in un appartamento di Palazzo Theodoli. I sedici danzatori della troupe, guidati dal coreografo e primo ballerino Leonide Massine<sup>9</sup>, furono invece sistemati

<sup>5</sup> Su questo pubblicista e saggista (ancora relativamente poco studiato) va segnalato il recente contributo di Aldo Mastropasqua: Italo Tivolato: *Un 'eretico della modernità' tra Italia e Germania*, in PONZI M. (a cura di) 2008, pp. 87-111.

<sup>6</sup> Rammento il vecchio Semenov che alla sera, durante la guerra, giocava a poker alla *Buca di Bacco* di Positano. Per raggiungere la spiaggia di Positano dal suo Mulino d'Arienzo (trasformato in una villa), si faceva traghettare in una barchetta a remi. Cfr. KNIGHT C. 1996, pp. 243-265. Con la lunga barba bianca, gli zigomi sporgenti e gli occhi infossati, somigliava in maniera impressionante a Tolstoj. Per una conferma cfr. AMENDOLA G. 1976, p. 20.

<sup>7</sup> Cfr. SEMENOV M. N. 1950, p. 224. A p. 240 delle sue memorie Semenov descrive gli uffici del *Mir Iskusstva* risonanti di musiche d'avanguardia, d'animate discussioni, d'improvvisi scrosci di risate; mentre la vecchia balia di Djaghilev continuava tranquillamente a sferruzzare la calza in anticamera. Sul movimento artistico e letterario che diede vita alla rivista *Mir Iskusstva* si tenne a Napoli, a Villa Pignatelli, un'interessante mostra dal 15 dicembre 1981 al 15 febbraio 1982. Cfr. AA. VV. 1981. Nel catalogo è presente tra l'altro il *Ritratto di S. P. Djaghilev con la balia* (1906) di L. Bakst. La notizia riportata da Semenov nelle sue memorie, secondo la quale alcuni suoi articoli sarebbero apparsi sulla rivista *Mir Iskusstva*, non è confermata.

<sup>8</sup> DEPERO F. 1940, p. 195: «Roma 1916. Il segretario di Diaghilew durante il suo soggiorno a Roma era Michele Semenov. Fu editore, studiò all'università di Berlino, amò e ama l'Italia circondandosi di letterati e di artisti».

<sup>9</sup> Il resto della Compagnia si trovava invece in tournée negli Stati Uniti, sotto la guida dell'altro coreografo Vaslav Nijinsky.



all'Hôtel Minerva, nei pressi del Pantheon. Djaghilev era venuto a Roma per mettere a punto, lontano da occhi indiscreti, il balletto *Parade*. Con musiche di Eric Satie, regia di Jean Cocteau, scenari e costumi di Pablo Picasso, *Parade* avrebbe presto debuttato a Parigi. Djaghilev voleva che quella novità della stagione teatrale parigina fosse una sensazione sorpresa. La segretezza era fondamentale. Per questo motivo le prove si svolsero in un sotterraneo, nel salone da ballo annesso al *Caffè Faraglia* che si trovava nello scantinato del palazzo delle *Assicurazioni Generali* di piazza Venezia.

Ai primi di novembre Semenov scrisse da Roma a Clavel per comunicargli l'arrivo della «Compagnia dei Balletti Russi», lasciando intendere che, se l'avesse raggiunto, avrebbe potuto fare qualche conoscenza interessante. Lo svizzero non si fece ripetere l'invito. Partì, e a Roma fu presentato da Semenov a Djaghilev. L'impresario raccontò d'essere stato nello studio di Giacomo Balla, il quale stava preparando per lui lo scenario del balletto *Feu d'artifice*. Poi aggiunse che nell'atelier di Balla aveva incontrato un giovane pittore futurista, Fortunato Depero<sup>10</sup>, al quale s'era ripromesso d'andare a far visita uno dei prossimi giorni insieme a Semenov<sup>11</sup>. Era certo che, se Clavel avesse voluto accompagnarlo, Depero ne sarebbe stato contento.

Conosciamo alcuni particolari di quella visita. Depero abitava al quartiere Prati, in un mezzanino che fungeva anche da atelier<sup>12</sup>. Djaghilev, Semenov e Clavel si recarono da lui il 16 novembre 1916. Semenov spiegò al pittore che lo svizzero era «uno scrittore, amante del popolo, del verso e della metafisica, nonché professore di storia egizia»<sup>13</sup>. Depero poi così descrisse l'impressione che gli aveva fatto Clavel: «un signore piccolo, gobbo, con naso rettilineo come uno squadretto, con denti d'oro e scarpette femminili, dalle risate vitree e nasali»<sup>14</sup>. Djaghilev aveva l'intenzione d'affidare a Depero la preparazione dello scenario e dei costumi per *Le chant du rossignol*. Stravinsky aveva infatti terminato di comporre la musica di questo nuovo balletto, e Massine stava elaborandone la coreografia<sup>15</sup>. Esaminando le opere

<sup>10</sup> DEPERO F. 1940, p. 196: «Roma 1916. Mi trovo nello studio di Giacomo Balla, cioè dentro un caleidoscopio ad uso abitazione. Balla e l'amico Semenov mi presentano il noto impresario teatrale russo Serge Diaghilev».

<sup>11</sup> Semenov aveva conosciuto Depero almeno un paio d'anni prima. Cfr. PASSAMANI B. (a cura di) 1970b, p. 59: «[Semenov] già nel 1914 aveva fatto acquistare per la collezione Poliakov di Mosca il dipinto *Dinamismo di un teatro di varietà*, esposto da Depero alla *Prima mostra libera futurista* presso la Galleria Sprovieri». Semenov era cognato di Sergej Poliakov, ricco collezionista russo proprietario della casa editrice simbolista *Lo Scorpione*. Il dipinto, col titolo «Dinamismo di Café-chantant», si trova adesso al museo dell'Hermitage. Cfr. in PASSAMANI B. (a cura di) 1970, G. Sprovieri, *Depero... ricordando*, pp. LV, LVI.

<sup>12</sup> DEPERO F. 1940, p. 197: «[Diaghilev] finalmente insieme al coreografo e maestro di Ballo Leonida Massine viene nel mio studio che è la stanza d'un mezzanino del Quartiere Prati. È la mia stanza da letto e la cucina di Rosetta. [...] [Djaghilev] è particolarmente attratto da un piccolo plastico in cartone rappresentante un gruppo di fiori costruito a mano».

<sup>13</sup> DEPERO F. 1940, p. 203

<sup>14</sup> Ivi.

<sup>15</sup> Cfr. PASSAMANI B. (a cura di) 1970b, pp. 35, 36: «L'occasione per applicare il costume a trasformazione è offerta a Depero dall'incontro con Diaghilev, che il 16 novembre 1916 gli commissiona lo scenario plastico, trentacinque costumi ed altri accessori per la messa in scena a Parigi di *Le chant du rossignol* di Strawinsky. [...] Il richiamo all'uomo plastico – e, va aggiunto, meccanico – di un

di Depero ammucciate nello studio si soffermò su un «quadro plastico» raffigurante un giardino futurista, realizzato con pezzi di cartone colorato incollati sulla tela. Nella vegetazione dall'aspetto cristallino e quasi metallico si riconoscevano garofani pungenti, campanule dai bordi seghettati, e cespugli con foglie acuminate: lo scenario ideale per *Le chant du rossignol*. La stessa sera, nel corso d'una cena alla trattoria *Concordia* a via della Croce, Djaghilev firmò il contratto. Depero doveva realizzare, entro tre mesi, lo scenario, gli accessori e trentacinque costumi<sup>16</sup> per *Le chant du rossignol*<sup>17</sup>. Il compenso, diecimilacinquecento lire, sarebbe stato pagato alla consegna. Depero, il quale in vita sua non aveva mai visto tanti soldi, si dichiarò d'accordo. La felicità fu tale da impedirgli di rendersi conto che i tre mesi concessigli erano insufficienti

Clavel rimase impressionato dalla «flora futurista» di Depero, come dimostra la lettera che tre mesi dopo, il 10 febbraio 1917, scrisse al fratello René. Il meraviglioso dipinto aveva fatto riaffiorare nella sua mente lontani sogni dell'infanzia: «quelle forme chiare, limpide, intense nei colori, che infondevano un che di misterioso, e anche d'angoscia, al silenzio notturno regnante nelle nostre camere da letto. Ricordo che allora vedevo negli arabeschi di ghiaccio formatisi sui vetri delle finestre un mondo misterioso. Adoravo i cristalli. La scorsa estate ho riflettuto sulla maniera in cui avrei descritto un giardino di cristallo, partendo da strane forme di rare specie di cactus. Ora inaspettatamente, e insperatamente, ho trovato nello studio d'un artista un modello scenico che utilizza proprio quel tipo di piante. Puoi immaginare il mio stupore. Questi corpi inorganici sono dipinti a colori vivaci con vernici riflettenti, sulle quali rimbalzano e si frangono le luci di scena»<sup>18</sup>.

Il piccolo studio del quartiere Prati non avrebbe potuto contenere il grande scenario. Depero fu costretto a prendere in fitto un vasto locale in Viale Giulio Cesare<sup>19</sup>. Alla metà di dicembre Massine, accompagnato da Clavel, si recò a dare un'occhiata al lavoro. Varcata la soglia, i due si trovarono in un giardino incantato. Dal pavimento dello studio spuntavano meravigliosi cespugli, piante gigantesche, fiori fantastici. Il tutto, come Depero tenne a far notare, smontabile e trasportabile. I costumi di scena, da Depero chiamati «involucri mobili», erano in realtà delle corazze policrome. Massine provò ad indossarne una, e accennando qualche passo di danza ebbe la sensazione di trasformarsi in un essere soprannaturale, una marionetta vivente. Gambe e braccia si piegavano a scatti. La «corazza» controllava e meccanizzava ogni movimento. Il risultato era stupe-

nuovo mondo, ci rimanda all'essere *vivente artificiale* preconizzato da Depero nel Manifesto manoscritto nel 1914 e, più in generale, all'umanità meccanica dei futuristi».

<sup>16</sup> Nel contratto firmato da Djaghilev, del quale il Museo Depero di Rovereto conserva l'originale, era specificato: «Lei dirigerà a sua responsabilità e consegnerà tutto questo a Roma il più tardi il 15 febbraio 1917».

<sup>17</sup> DEPERO F. 1940, p. 198: «Esame e invito a pranzo al ristorante *Concordia* in via della Croce. Alla frutta, proposta concreta di completare quel bozzetto ad uso di scena e di presentare un preventivo per la realizzazione in grandi proporzioni».

<sup>18</sup> Lettera a René del 10 febbraio 1917. Cfr. SZEEMAN H. (a cura di) 1992, p. 241.

<sup>19</sup> DEPERO F. 1940, p. 198: «Affitto un grande studio in Viale Giulio Cesare e mi accingo alla realizzazione gigantesca di questo giardino artificiale».

facente. Depero commentò soddisfatto: «ho creato il primo *uomo plastico*, un essere appartenente a un altro mondo»<sup>20</sup>.

Alla metà di febbraio del 1917 arrivarono a Roma anche Cocteau e Picasso. A quest'ultimo, il quale prese in fitto uno studio a via Margutta, Djaghilev affidò l'incarico di dipingere gli scenari e abbozzare i costumi di *Parade*. A quel punto Clavel e Tavolato ebbero il permesso d'assistere alle prove che si svolgevano sotto la guida del maestro di danza Enrico Cecchetti, venuto appositamente da Torino. E più d'una volta raggiunsero Djaghilev, Semenov, Picasso<sup>21</sup> e Cocteau nella "terza saletta" del Caffè Aragno, e insieme a loro fumarono sigarillos, vuotarono fiaschi di Chianti e discussero di teatro, di musica e di pittura<sup>22</sup>.

Agli inizi d'aprile, quand'ebbero termine le prove di *Parade* e al debutto parigino mancavano un paio di mesi, la compagnia dei «Balletti Russi» si preparò a lasciare l'Italia. Purtroppo non era un momento ideale per gli spettacoli teatrali. La Grande Guerra s'era tolta la maschera eroica che celava il suo vero volto macabro e sanguinario. L'Europa stava vivendo giorni angosciosi. Le battaglie di Ypres, di Verdun, della Somme avevano allagato di sangue la Francia, ed anche nell'esercito italiano la falce mortale s'era abbattuta su decine di migliaia di giovani. I combattimenti sull'Isonzo diventavano sempre più cruenti. Alla stazione ferroviaria di Roma arrivavano treni ospedale carichi di feriti, ed il mondo del teatro non poteva restare indifferente di fronte a quel tragico spettacolo. Djaghilev si rese conto della necessità di compiere un gesto di solidarietà. Perciò decise d'offrire, prima della partenza, una serie di spettacoli a Roma e Napoli a beneficio della Croce Rossa. La notizia entusiasmò Clavel, che il 6 aprile scrisse al fratello: «Dopodomani avrà luogo la prima rappresentazione dei Balletti Russi, e il giorno successivo ci sarà un ricevimento nel foyer del teatro Costanzi, dove il primo ballerino Massine ha organizzato una mostra di schizzi e disegni per le sue coreografie. Ci saranno tutti i futuristi e i cubisti, e Strawinsky terrà un concerto di dissonanze musicali»<sup>23</sup>. Poi la compagnia si spostò a Napoli, e Clavel raccontò a René d'essere diventato amico di Picasso: «È stato interessante conoscere Picasso. A Napoli abbiamo trascorso insieme una serata molto allegra e vivacissima, e a tarda sera ho constatato che persino il

<sup>20</sup> Cfr. l'articolo di Depero apparso su *Il Mondo* del 27 aprile 1919, ristampato in PASSAMANI B. (a cura di) 1970a, p.149: «Costumi rigidi, solidi nello stile, meccanici nei movimenti; allargamenti grotteschi di braccia e gambe larghe e piatte; mani a scatola, a dischi, a ventagli di dita lunghissime, appuntite o suonanti; maschere dorate o verdi raffiguranti solo un naso o un'occhiaia o una bocca ridentissima e luminosa, di specchio; mantelli a campana, calzoni e maniche pure campanuliformi: tutto poliedrico in senso asimmetrico, tutto svitabile e mobile. E fu strabiliante sorpresa, da impazzire di giubilo, quando il primo ballerino della troupe dei balli russi, Léonide Massine, provò davanti allo specchio i primi due costumi, poiché si videro gli atteggiamenti incantevoli, la mimica stupefacente d'uomini plastici di un nuovo mondo».

<sup>21</sup> Un disegno di Picasso (ZERVOS, II, 947), raffigurante Djaghilev, Semenov e Bakst nella saletta del Caffè Aragno conferma la partecipazione del pittore spagnolo ad almeno una di quelle riunioni. Più spesso però Picasso approfittava dei momenti liberi per appartarsi, nel suo studio di via Margutta, con la danzatrice Olga Koklova, destinata a diventare sua moglie.

<sup>22</sup> MASSINE L.1968, p. 92. Massine scrive «Ariana», invece che «Aragno».

<sup>23</sup> Lettera a René del 6 aprile dall'*Hotel Windsor* di Roma. Cfr. SZEEMAN H. (a cura di) 1992, p. 242.

suo pennello naturale (!) stava cominciando a diventare cubista. Una infelice biondina ne è stata la vittima. Non mi dispiacerebbe se Picasso facesse il mio ritratto»<sup>24</sup>.

L'8 aprile, nella serata di gala al teatro *Costanzi* di Roma, il balletto *Les Femmes de Bonne Humeur* tratto da una commedia di Goldoni, con musica di Scarlatti e coreografia di Massine, ottenne un discreto successo. Meno bene invece andò invece l'altra novità, *Feu d'artifice*, con musiche di Strawinsky e scenario di Balla. Quando calò il sipario e i danzatori s'inchinarono aspettando l'applauso, il pubblico rispose con un silenzio glaciale<sup>25</sup>. Anche nella replica del 15 aprile gli spettatori continuarono a mostrarsi gelidi. Djaghilev si chiese preoccupato cosa sarebbe accaduto a Napoli, dov'erano previste ben cinque repliche. In effetti, come poi rilevò il critico musicale del *Mattino*, il 18 aprile i napoletani applaudirono i «Balletti Russi» «per garbatezza innata e perché si trattava di spettacolo di beneficenza». Il *Giorno* invece fu più severo, giudicando lo scenario e i costumi di Balla «stravaganze coloristiche», opera d'un artista che, per farsi pubblicità, andava in cerca di «sensazionalismo cerebrale».

Alla terza rappresentazione, esasperato dalla platea semivuota del San Carlo, Djaghilev decise di cancellare le ultime due repliche. Il pubblico napoletano, più provinciale di quello romano, non era in grado d'apprezzare le novità<sup>26</sup>. Tanto valeva lasciar riposare la troupe e profittare dell'occasione per compiere qualche escursione nei dintorni di Napoli. Semenov suggerì una gita a Positano e Djaghilev accolse la proposta. Il 23 aprile, dopo aver fatto sosta a Pompei – dove Picasso era rimasto incantato dagli affreschi – la troupe dei «Balletti Russi» arrivò a Positano. Massine venne ospitato da Semenov nel suo Mulino d'Arienzo<sup>27</sup>. Gli altri presero invece possesso dell'Hotel Margherita, che in quel periodo era vuoto. Djaghilev, alla vista di Positano, aveva esclamato: «È un esempio, unico al mondo, di villaggio verticale»<sup>28</sup>. Il 24 la comitiva, imbarcatasi su una piccola flottiglia di barche da pesca, raggiunse la spiaggia d'Arienzo dove Semenov aveva fatto preparare il pranzo. Il giorno successivo la stessa carovana si recò alla torre di Clavel. Anche la seconda giornata sarebbe stata perfetta se Italo Tavolato, che aveva bevuto un po' troppo, non avesse cominciato a fare lo spiritoso con Cocteau. Allora Clavel, per ingelosire Tavolato, finse d'interessarsi

<sup>24</sup> Ibidem. Il soggiorno partenopeo fu ricordato molti anni dopo da Marina Causa sul *Mattino* del 10 luglio 1990: «A Napoli, per il balletto che andrà in scena nel maggio del '20 all'Opera di Parigi (musica di Stravinskij, scene di Massine), Picasso studierà la maschera e i costumi di Pulcinella e di Pimpinella, la pescivendola sua innamorata. Cocteau era entusiasta: «Napoli mi entra nelle vene, non ho mai visto niente di più folle sulla terra». Cfr. CAUSA PICONE M. 1992, p. 599.

<sup>25</sup> Cfr. *Il giornale d'Italia* del 10 aprile.

<sup>26</sup> Cfr. BUCKLE R. 1979, p. 328: «The Teatro di San Carlo was 'opened up' for the first time in years to receive the Russians, but the Neapolitan aristocracy and the critics (perhaps wishing to know better than Rome, as Chicago had at first reversed the verdict of New York) could find nothing to admire in the Ballet».

<sup>27</sup> MASSINE L. 1968, p. 108.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 109.

a Massine. Il giochetto però non piacque a Djaghilev, che l'indomani chiese a Semenov se ci si poteva fidare di quel nano svizzero<sup>29</sup>.

Verso la metà di maggio, qualche tempo dopo la partenza della troupe dei «Balletti Russi» per Parigi, Clavel apprese da Semenov la sciagura capitata a Depero. Djaghilev, sfruttando la clausola che gli dava facoltà d'annullare il contratto in caso di ritardata consegna, aveva rifiutato gli scenari e i costumi eseguiti per *Le chant du rossignol*<sup>30</sup>. La motivazione appariva ovviamente pretestuosa. La verità era che i «Balletti Russi» stavano attraversando una crisi economica e Djaghilev si trovava a corto di fondi. La tournée di Vaslav Nijinsky negli Stati Uniti era risultata un disastro. *Parade* era stata accolta a Parigi con applausi, ma in platea s'erano uditi anche parecchi fischi. Djaghilev aveva attribuito allo scenario di Balla il fiasco di *Feu d'artifice*. Secondo lui quell'insuccesso dimostrava che l'arte futurista era troppo rivoluzionaria. Il pittore quando l'aveva saputo era andato su tutte le furie, ed aveva fatto sapere a Semenov d'essere pronto a restituire i soldi se Djaghilev gli avesse riconsegnato il telone<sup>31</sup>. Balla poteva permettersi quel gesto grandioso. Depero, nella modestia della propria posizione economica, non era certo in grado di seguire l'esempio. La disdetta del contratto aveva avuto per lui conseguenze catastrofiche<sup>32</sup>. Tanto che, per pagare il fitto dello studio, aveva dovuto cedere a un cenciaino<sup>33</sup>, per quattro

<sup>29</sup> Cfr. BELLOLI C. 1979, p. 332: «Nella torre di Positano [...] si avvicendavano le feste brade organizzate da Gilbert Clavel in onore dei danzatori di Diaghilev e degli amici futuristi di Anna Casati Stampa. Qui Cocteau s'innamorerà di Tavolato, mentre Clavel, ingelosito, penserà di rivalersi con Massine al quale Diaghilev non perdonerà il pur momentaneo abbandono con il 'nano svizzero'. [...] Nella torre normanna del Fornillo, allora conosciuta come 'Castello Clavel', Michel Semenov, l'onnipresente segretario di Diaghilev, riceverà Anton Giulio Bragaglia, preoccupato della presenza di troppi froci in una sola stanza', come mi ricordava con voce desolata pochi anni prima della sua morte, mentre aspettava Diaghilev'. [...] I sodalizi italiani di Sergej de Diaghilev e di Gilbert Clavel furono ricchi di conseguenze per le avanguardie artistiche internazionali e segnanodate memorabili nella storia del teatro sperimentale e delle ricerche espressive avanzate».

<sup>30</sup> DEPERO F. 1940, p. 199: «Diaghilev deve partire; la compagnia deve recarsi a Londra e poi in Spagna. Il mio progetto viene forzatamente sospeso. Le grandi speranze sfumano ad una ad una. L'assenza di Diaghilev si prolunga e la proprietaria dello studio è una specie di cerbero inglese occhialuto, impaziente e diffidente. Essa dà ordine di sequestro a tutto il materiale, ne ricava le spese dell'affitto arretrato, mentre io rimango col naso ai vetri del finestrone, con l'angoscia nel cuore e grosse lacrime plastiche alle pupille».

<sup>31</sup> Balla ricomprò il proprio scenario. Cfr. BELLOLI C. 1979, p. 326: «Il 24 marzo 1918 Michel Semenov gli sottoscrive, per conto dell'impresario dei balletti russi, questa dichiarazione: 'Ricevo dal Sig. Balla la somma di cinquecento lire (500 lire) per lo scenario fatto da lui Balla per conto del Sig. Diaghilev per i Balli Russi. Vendo al Sig. Balla questo scenario con pieno consenso del Sig. Diaghilev. Michele de Semenov'».

<sup>32</sup> Cfr. PASSAMANI B. (a cura di) 1970b, p. 37: «È noto come la vicenda di questo balletto si concluse per Depero con un nulla amaro e deludente, oltre che con strascici economici assai incomodi. Meno noto è che ad un certo punto Diaghilev fece sospendere a Depero il lavoro della scena, ed alla sarta la confezione dei costumi, per impiegare il primo nella costruzione dei costumi ideati da Picasso per *Parade* [...]. Le spiccate doti di manualità di Depero ricevevano ancora una volta un riconoscimento, anche se del suo intervento nella costruzione dei costumi cubisti dei *managers* e del cavallo per *Parade* - che, vedi caso, sono anch'essi costumi-corazza - si è preferito poi cancellare la memoria».

<sup>33</sup> Cfr. G. SPROVIERI, *Depero... ricordando*, in PASSAMANI B. (a cura di) 1970, p. LVII: «Viaggiando in quei giorni, in treno, tra Roma e Firenze ero stato colpito dalla magica visione colorata di una specie di attendamento. Utilizzazione di qualche partita ormai fuori uso di mimetizzanti militari?»

soldi, gli scenari appena ultimati del *Chant du Rossignol*. Clavel, appena apprese questa notizia, corse a Roma con l'intenzione di comprare qualche suo quadro, per aiutarlo a superare la crisi. Più tardi il pittore, il quale nel frattempo aveva fatto ritorno al vecchio mezzanino del quartiere Prati, così descrisse il provvidenziale arrivo di Clavel: «Entra nel mio studio e rimane sorpreso. Si trova inaspettatamente nel mondo dei suoi sogni. Mi dice che sta scrivendo una novella che si svolge in un'isola coperta da una flora irrealista di cristallo dai colori incantevoli e cangianti, di uno stile meccanizzato, sulla quale si svolge una vita chimerica. Appena vede il bozzetto che creai per i 'Balli Russi' rimane colpito e pensoso. È l'isola fiorita del suo sogno che ritrova costruita e a portata di mano. Così ci conosciamo e diventiamo amici. Dopo pochi giorni la nostra comprensione diventa fraterna e profonda, e mi invita suo ospite a Capri»<sup>34</sup>.

Ai primi di giugno Fortunato Depero e la moglie Rosetta sbarcarono a Capri, dove al porto trovarono Clavel, venuto a prenderli con una carrozzella. Lungo il percorso in salita che portava ad Anacapri il pittore non faceva che lanciare grida d'ammirazione, richiamando l'attenzione della moglie sulle rigogliose piante rampicanti, le candide colonne che nei giardini sostenevano i pergolati delle viti, le pale spinose dei fichidindia, le volte delle costruzioni e i tenui colori delle case<sup>35</sup>. Anacapri apparve a Depero come «una sorta di balocco posato per caso su un pianoro selvatico»<sup>36</sup>. La villa di Clavel, chiamata *La Saida*, era in effetti «una casa contadina, ripulita, ricostruita, riadattata con signorilità, contornata da un giardino rielaborato con ordine meticoloso e buon gusto». Il vasto terrazzo protetto da un tendone tunisino aveva «il pregio di possedere il pozzo più profondo, che abitualmente contiene non solo l'acqua più fresca del paese, ma anche un capace secchio riboccante di bottiglie di vini rari bianchi e rossi, dolci e secchi, nazionali ed esteri. Clavel cura con amore, passione e competenza la sua *biblioteca*»<sup>37</sup>. Per Fortunato e Rosetta, Clavel aveva preso in fitto una casetta semplice ma graziosa, fresca e pulita. Sul canterano della camera da letto i proprietari avevano sistemato un'eterogenea collezione: «fiori di carta e cornici di conchiglie»<sup>38</sup> insieme a «sbiadite fotografie del marinaio lontano e della nonna morta»<sup>39</sup>.

Il 13 giugno, festa di Sant'Antonio, Depero volle assistere alla processione in onore del patrono d'Anacapri. La statua del santo, portata a spalla dai paesani, procedeva ondeggiando, scortata da una coppia di carabinieri in alta uniforme. Seguivano il parroco che faceva oscillare il turibolo dell'incenso, la banda comunale che sfondeva i timpani con squilli di trombe e fracasso di tamburi, e il

I colori erano troppo vivi e belli per tale funzione. Compresi dopo che quelli che avevo il privilegio di vedere erano i teloni teatrali di Depero, finiti a far da tetto ai baraccati della periferia romana.

<sup>34</sup> DEPERO F. 1940, p. 203.

<sup>35</sup> Ivi.

<sup>36</sup> Ibidem. p. 204.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 206.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>39</sup> Ivi.

corteo dei fedeli. Le donne vestite di nero cantavano gli inni sacri, e gli uomini dal volto scurito dal sole parevano imbarazzati negli abiti della festa. Chierici in cotta brandivano ceri dalla tremula fiamma, seguiti da una fila di bambine con l'abito bianco. Al passaggio la gente gettava fiori da balconi addobbati con variopinti copriletto di raso. Depero osservava lo spettacolo col suo occhio attento, cercando di cogliere i minimi particolari: «Gruppi di curiosi sono sbocciati sui muri. I gatti stanno zitti, immobili, accucciati sui gradini delle scale. Le galline non chiocciano ed hanno lo sguardo fisso e strabico. Anche i fiori hanno rivolto lo sguardo verso il Santo che arriva»<sup>40</sup>.

Un giorno si sparse la voce che era sbarcata a Capri la famosa marchesa Luisa Casati-Stampa, la «nobildonna della quale tutti i più originali pittori parigini e italiani (compresi Boldini e Balla) ritrassero, stilizzarono e interpretarono i lineamenti»<sup>41</sup>. Facendosi coraggio Depero s'azzardò a lasciare nella portineria dell'Hotel Quisisana «un biglietto con i saluti e con l'augurio di vederla presto nel mio studio»<sup>42</sup>. Non sperava che la marchesa avrebbe accolto l'invito e fu molto sorpreso quando «alle ore diciotto dello stesso giorno, di ritorno dal bagno, la marchesa Casati giunge imprevedutamente al mio studio di Anacapri. È accompagnata da un principe napoletano e da un levriero bianco ed elastico come una piuma. Calza scarpine con tacchi di madreperla; è confidentiale e intelligentissima. Dopo aver esaminato i miei dipinti ne sceglie uno rappresentante una visione caprese con al centro la villa di Clavel. Sopra di essa, il poeta, sdraiato, rosso come un piccolo demone e con attorno figure, flora e prospettive dell'isola, pare uno strano re dormiente fra i suoi fiabeschi possessi»<sup>43</sup>.

A Capri Depero trascorse alcuni dei giorni più belli della sua vita. Sembrava che l'Isola, per stupirlo, si sforzasse di diventare ogni giorno più incantevole. La mattina, verso mezzogiorno, il pittore e Rosetta scendevano in carrozzella insieme a Clavel e Tavolato alla Piccola Marina. Li Fortunato faceva lunghe nuotate e prendeva il sole sdraiato su «poltrone di roccia e cuscini di muschio a fior d'acqua». Gilbert s'era abituato a quel linguaggio futurista. Non si stupiva quando Fortunato chiamava i Faraglioni «sfingi corrose, insensibili ai baci e ai morsi delle onde». Dopo il bagno, all'ombra della tettoia di paglia d'una osteria, le due coppie facevano onore al cibo locale, spaghetti e pesce fritto, e vuotavano un fiasco di vino. Il pomeriggio invece lo consacravano al lavoro. Dopo cena la giorata si concludeva con discussioni e bevute sulla terrazza della *Saida* che duravano fino all'alba. Depero conservò vivo per anni il ricordo di quelle meravigliose serate: «Le ore passano, le idee si accendono all'ombra diafana della notte lunare. La fantasia luccica e le conversazioni brillano con le stelle. Le discussioni si versano come il vino nei calici, e il tempo corre con delizia inavvertita. L'una, le due, le tre e le quattro. Il tavolo rotondo è un ponte naufragato di bottiglie spente»<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 205.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 206.

<sup>42</sup> Ivi.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>44</sup> Ivi.

Un giorno alla spiaggia Depero aveva ricordato la penosa sorte toccata agli «involucri mobili» creati per Djaghilev. Gli splendidi costumi di scena che avevano incantato Massine erano finiti nella spazzatura. Il ballerino, dopo averne indossato uno, s'era accorto di muoversi come una marionetta. Gli involucri «meccanizzavano» i movimenti e rendevano rivoluzionaria la mimica. E a quel punto il pittore s'era interrotto. Nella sua mente era balenata un'idea. Perché non compiere un passo ulteriore e superare Djaghilev? Cosa impediva di creare dei pupazzi danzanti, invece di far muovere i ballerini come burattini?

Il concetto dei *Balli Plastici* venne quindi formulato per la prima volta nel corso delle conversazioni che si svolgevano davanti al grandioso scenario dei Faraglioni, forse stimolate da qualche bicchiere di vino in più: «A Capri si parlò di teatro. Avevo appena finito i costumi e lo scenario per i 'Balli Russi' così miseramente distrutti, allorché mi venne quest'idea: per ottenere un maggior senso geometrico e di libertà proporzionale nei costumi, nei personaggi e nei rapporti fra scena e figure, bisognerebbe dimenticare addirittura l'elemento uomo e sostituirlo con l'automa inventato; cioè con la nuova marionetta libera nelle proporzioni, di uno stile inventivo e fantasioso, atta ad offrire un godimento mimico paradossale e a sorpresa. Si trattava anche di dare vita animata ed organicità d'ambiente ai figurini plastici, alle scene costruite ed ai personaggi che la fantasia andava man mano ideando. Nacquero così i selvaggi rosso-neri e d'argento, gli arlecchini giallo-arancione, e i pinocchi candidi; gli uomini dai baffi d'oro, azzurri e piatti, simili a coleotteri di lusso umanizzati. Anche la fauna venne ricreata: scimmie verdi, orsi blu, serpenti metallici e farfalle aviatorie a cerniera. Eruttarono disegni, discussioni e preventivi. L'isola di Capri m'offrì una tavolozza iridescente, adatta per tutte le fiabe più contrastanti e immaginose; attinsi dall'ipnotizzante golfo partenopeo scenari d'arcobaleno, indicatissimi per i nuovi balletti di questo 'Teatro Plastico'. Clavel è abbastanza ricco di mezzi e di mente, mentre io mi sento milionario di fede, di entusiasmo e di fantasia. La comunione è perfetta e lasciamo Capri dopo un lungo periodo di studio e di preparazione. Ritorniamo a Roma per realizzare i *Balli Plastici*»<sup>45</sup>.

Clavel s'era mostrato ancor più entusiasta di Depero: «Bisognerebbe addirittura dimenticare l'elemento uomo, e sostituirlo con l'automa inventato; cioè con la nuova marionetta libera nelle proporzioni, di uno stile inventivo e fantasioso, atta ad offrire un godimento mimico paradossale ed a sorpresa»<sup>46</sup>. Solo in quel modo si poteva ottenere l'unità dello spettacolo, la completa fusione tra musica danza, scenario e costumi auspicata da Djaghilev con i 'Balletti Russi'<sup>47</sup>. Clavel trovava geniale l'idea. Introdurre gli automi nel teatro! Far danzare dei

<sup>45</sup> Ibidem, p. 208.

<sup>46</sup> Ivi.

<sup>47</sup> La *sinestesi*, ossia il tentativo da parte d'un artista di stimolare più sensi contemporaneamente, era già stata sperimentata nel 1803 dal pittore tedesco Philipp Otto Runge. Ultimato il ciclo pittorico dei *Tempi del giorno*, Runge volle quei dipinti esposti in una struttura architettonica concepita *ad hoc*. Inoltre prevede che i visitatori, mentre ammiravano l'opera, avrebbero dovuto ascoltare dei particolari versi di Tieck accompagnati da musiche di Berger. Contrariamente a quanto accadde ai 'Balletti Russi', l'esperimento di Runge ebbe scarso successo e venne presto dimenticato.



costumi! A sua volta Depero era felice dell'offerta fattagli dall'amico, d'aiutarlo a realizzare l'esperimento<sup>48</sup>.

A fine settembre del 1917, interrotti i bagni di mare, i due si misero al lavoro. Ad Anacapri la casetta di Depero si trasformò in un laboratorio-officina, mentre Clavel iniziava ad interpellare le direzioni dei teatri romani per chiedere preventivi. Oltre a curare l'organizzazione generale e ad occuparsi del lato finanziario, Clavel progettava le coreografie ed era responsabile dell'organizzazione musicale dello spettacolo. A tal fine aveva preso contatto con Alfredo Casella, Francesco Malipiero, Gérald Tyrwhitt, e Bela Bartok, affidando a ciascuno di essi l'incarico di comporre lo spartito d'una «azione mimica».

Tavolato nel frattempo era invece impegnato in un altro lavoro. Clavel gli aveva chiesto di tradurre in italiano un suo racconto intitolato *Un Istituto per suicidi*<sup>49</sup>, per il quale poi Depero avrebbe disegnato le illustrazioni<sup>50</sup>. Si trattava d'una storia, narrata dall'autore in prima persona, che pareva frutto d'una allucinazione. Non a caso il tono era autobiografico. I fatti si svolgevano appunto in una clinica lussuosa, non troppo diversa dai sanatori ove lo stesso Clavel era stato tante volte ricoverato. L'ingresso della casa di cura, somigliante a quello d'un istituto bancario, era sormontato da un'insegna sinistra: «Istituto per Suicidi autorizzato e convalidato dallo Stato. Genere di morte conforme ad accordo individuale».

I *Balli Plastici* debuttarono il 14 aprile 1918 nell'ex scuderia del palazzo romano dei principi Odescalchi, che quattro anni prima era stata trasformata in teatro<sup>51</sup>. Il nome di Clavel compariva sul cartellone accanto a quello di Depero ma in caratteri più piccoli, accompagnato dalla qualifica di «collaboratore alla coreografia». I due amici provvidero personalmente a trasportare al teatro le marionette, da piazza del Popolo fin quasi a piazza Venezia, dopo averle caricate su due carrozzelle. I pupazzi erano a grandezza d'uomo e, ammassati sui sedili, sembravano dei cadaveri. La gente si fermava a guardare. Alcuni passanti, accortisi che si trattava di fantocci, non esitarono a manifestare ad alta voce la loro indignazione: «Vergogna! Vi pare questo il momento, con la nazione in guerra, d'organizzare delle maschere?»<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> In un articolo apparso su *Il Mondo* del 27 aprile 1919, Depero così ricordò l'eccitante esperienza: «Più tardi conobbi lo scrittore G. Clavel, che poi divenne mio carissimo amico, e fu chiacchierando con lui, in un giorno d'afa soffocante, sdraiati sulle sabbie roventi della marina di Capri, che ebbi un lampo d'intuizione: applicare le mie ultime soluzioni plastiche al teatro delle marionette. Liberandomi dall'elemento uomo, conseguii la massima autonomia e la massima libertà nelle mie amatissime costruzioni viventi, e così nacquero i miei balli plastici, primo organico tentativo, realizzato in collaborazione con Clavel, della rivoluzione e ricostruzione plastica teatrale del mondo; balli che ebbero dodici rappresentazioni a Roma, con magnifico successo». Cfr. PASSAMANI B. (a cura di) 1970, p. 149.

<sup>49</sup> CLAVEL G. 1918a.

<sup>50</sup> Il volume conteneva infatti diciotto disegni a carbone imitanti la xilografia (copertina, nove tavole, cinque testatine e tre finalini).

<sup>51</sup> La scuderia era diventata il *Teatro dei Piccoli*.

<sup>52</sup> Cfr. G. SPROVIERI, *Depero... ricordando*, in: PASSAMANI B. (a cura di) 1970a, p. LVI: «In carrozze separate Depero e Clavel portavano insieme al teatro i fantocci colorati ideati e costruiti da Depero. Erano tanti che seppellivano trasportatori ed erano quasi a grandezza d'uomo. La gente si

Purtroppo i *Balli Plastici* non ottennero il successo sperato. Forse era stata colpa di Clavel, il quale aveva scelto di debuttare in un teatro ove gli spettatori erano abituati a qualcosa di completamente diverso. Sullo stesso palcoscenico le marionette del famoso impresario e direttore Vittorio Podrecca imitavano perfettamente i movimenti umani e si muovevano accompagnate da musiche del Settecento. Un pubblico tradizionale non poteva che restare interdetto di fronte ai rivoluzionari «involucri meccanizzati» di Depero. Il giorno successivo il critico teatrale della *Tribuna* Alberto Gasco concluse la sua recensione con un giudizio ambiguo: «Da quanto abbiamo scritto si deduce chiaramente che i balli plastici non possono essere considerati come una compiuta realizzazione d'arte: però in essi noi riscontriamo i germi di future creazioni teatrali molto ragguardevoli e degne di incondizionata simpatia». L'insuccesso non scoraggiò Clavel, il quale si consolò pubblicando sulla rivista futurista «Valori plastici» un articolo intitolato *Picasso e il cubismo*<sup>53</sup> teso a dimostrare che il cubismo apparteneva ormai al passato, essendo stato superato dal futurismo.

In campo artistico le rotture col passato si fanno strada lentamente. Hanno bisogno di tempo prima di essere capite ed apprezzate. E i riconoscimenti arrivano quasi sempre troppo tardi. Clavel era scomparso da oltre mezzo secolo quando Giuseppe Sprovieri s'accorse che lo svizzero aveva rappresentato «il vero punto di riferimento della cultura di avanguardia a Capri»<sup>54</sup>. Capace d'influenzare addirittura, con le sue concezioni innovative, persino Djaghilev e i balletti russi: «Si può dire che tutto il balletto russo sia stato contaminato dalle idee di Clavel»<sup>55</sup>. Anni dopo Gabriella Belli confermò tale giudizio, mettendo in evidenza l'importanza dell'apporto creativo di Clavel: «Il futuro del teatro plastico – erede di quei Balli plastici che proprio nel '17 erano rovinosamente falliti, e di cui Clavel non solo condivide l'assunto teorico *ma anche sentenza la fortuna con fondamentali contributi*<sup>56</sup> – è decisamente orientato dall'apporto critico e originalissimo di questa salda amicizia»<sup>57</sup>. E recentemente Mauro Ponzi ha fornito un nuovo attestato dei meriti di Clavel: «Il ruolo dell'artista svizzero nell'allestimento dei balletti plastici è essenziale non solo da un punto di vista organizzativo e finanziario ma anche da un punto di vista artistico»<sup>58</sup>.

L'amicizia con Depero regalò a Clavel uno dei rari periodi felici della sua tormentata esistenza. L'ottimismo del pittore, che durante il 1919 trascorse lunghi periodi ad Anacapri, gli fece scoprire la gioia di vivere. Per curare la

fermava dapprima sorpresa, ma si formò in seguito uno schiamazzante corteo. Erano uomini vivi o fantocci? Ed era quello il momento, col paese in guerra, di simili mascherate? Le spiegazioni sarebbero state impossibili perché avrebbero implicato fermarsi, ma finalmente si svoltò per il teatro e questo spiegò tutto e placò anche i più inviperiti energumeni».

<sup>53</sup> CLAVEL G. 1918b.

<sup>54</sup> Cfr. VERGINE L., *Intervista a Giuseppe Sprovieri*, in: VERGINE L. (a cura di) 1983, p. 145.

<sup>55</sup> Ivi.

<sup>56</sup> Il corsivo è mio.

<sup>57</sup> BELLÌ G. 1988, p. 11.

<sup>58</sup> Cfr. PONZI M. (a cura di) 2008, p. 76.

sinusite egli doveva, seguendo le istruzioni dei medici svizzeri, infilarsi quotidianamente nelle narici dei lunghi stilette flessibili. Depero durante la delicata operazione l'osservava sbalordito, quasi fosse stata l'esibizione d'un fachiro indiano. Persino la gobba di Clavel gli sembrava esteticamente affascinante. La deformità fisica poteva infatti avere una chiave di lettura geometrico-futuristica. Perciò teneva a metterla in evidenza mentre incessantemente continuava a ritrarre Clavel su vari sfondi capresi. E quando insieme all'amico passeggiava nelle stradine d'Anacapri, s'infilava «per simmetria» un cuscino dietro la schiena<sup>59</sup>. L'entusiasmo di Depero contribuiva a confortare Clavel, il quale trovava nell'amico fraterno un sostegno morale ed una spinta ad intraprendere ulteriori imprese. Nella primavera del 1920 lo svizzero pubblicò sulla rivista "Valori Plastici" il saggio *Espressioni d'Egitto*<sup>60</sup>, «un'opera carica di lirismo»<sup>61</sup> a detta di Harald Szeeman. Uno scritto ove, rivivendo il proprio passato e rievocando le emozioni provate durante i lontani viaggi compiuti nel paese dei Faraoni<sup>62</sup>, Clavel tentava ambiziosamente di leggere in chiave moderna i valori dell'arte, della cultura e della religione dell'antica civiltà egizia.

Spesso un rapporto d'amicizia può diventare fragile proprio quando sta crescendo d'intensità. A volte un malinteso o una piccola gelosia incrinano un sodalizio che sembrava perfetto. A dicembre del 1919 Clavel aveva scritto un articolo su «Valori Plastici»<sup>63</sup> ove spiegava i concetti che erano alla base della nascita del *Teatro plastico*. Il più importante era il posizionamento dell'azione mimica al posto della tradizionale forma teatrale episodica. Non si poteva più usare il palcoscenico per far rivivere delle storie, come s'era fatto in passato. Se lo spettacolo doveva diventare un'avventura spirituale erano indispensabili le marionette. Solo mediante dei burattini si riusciva a fondere lo scenario con l'azione, facendo partecipare il dipinto alla dinamica, combinandolo con la musica, associandolo alle forme e alle figure. Soltanto l'uso delle marionette permetteva un assoluto controllo dei gesti con millimetrica precisione. Solo una marionetta, capace di muoversi rispettando regole matematiche, poteva trasformare il corpo umano in una figura geometrica.

L'interessante articolo conteneva però una grossa pecca. In esso, come poi

<sup>59</sup> Cfr. SPROVIERI G. in PASSAMANI B. (a cura di) 1970, p. LXII: «Aveva colpito Depero il fatto che Clavel, forse per curarsi una otite o una sinusite, introducesse nelle narici ed anche nei canali lagrimali lunghi stilette. Era forse un fachiro? Certamente era un uomo di spirito: un giorno Depero infilò sotto il didietro della giacca un cuscino costruendosi una gobba come quella di Clavel. 'Per simmetria' spiegò questi, e a lungo passeggiarono insieme».

<sup>60</sup> CLAVEL G. 1920.

<sup>61</sup> Szeeman giudicò *Espressioni d'Egitto*: «un'opera satura di lirismo, ispirata dall'arte egizia e influenzata da testi esoterici sulla trasmigrazione dell'anima, la perpetuità della pietra, il mistero dell'essere; nella quale si persegue l'ideale forza creativa dell'uomo totale, l'immortalità della forma, la vita intesa come alta e sublime identità. Cfr. SZEEMAN H. (a cura di) 1992, p. 97.

<sup>62</sup> Clavel effettuò il primo viaggio in Egitto insieme al fratello René, dal gennaio all'aprile del 1913. Compì invece il secondo viaggio da solo, dal novembre del 1913 all'aprile del 1914.

<sup>63</sup> CLAVEL G. 1919.

notò Passamani<sup>64</sup>, non veniva mai menzionato il nome di Depero. Il pittore naturalmente si risentì, e per ripicca da quel momento cominciò a negare ogni contributo di Clavel ai *Balli Plastici*. Clavel e Depero si scrivevano spesso. E quei documenti forniscono oggi preziose informazioni sull'andamento del rapporto. Alcune lettere dello scrivano mostrano che nel 1919 vi fu un deterioramento<sup>65</sup>. E nel 1920 il carteggio s'interruppe. Alla base della rottura fu il catalogo d'una mostra tenutasi nel 1921 a Milano, ove comparve un'offensiva dichiarazione di Depero. Secondo il pittore, Clavel nei *Balli Plastici* aveva messo soltanto i soldi, come avrebbe fatto una banca: «Nella primavera del 1918 creai i noti 'Balli Plastici', aiutato finanziariamente dallo scrittore svizzero Gilbert Clavel»<sup>66</sup>. Tra i motivi del dissenso va però tenuto conto anche del lancio – avvenuto proprio in quel periodo – da parte di Depero del *Teatro Magico*, uno spettacolo ancor più rivoluzionario ove i burattini non sarebbero più stati «di solo legno, duri e quadrati, ma in stoffa, gomma, latta». Nel *Teatro Magico* le nuove marionette, spiegava Depero, «subiranno tutte le luci, rotondità, trasparenze ed elasticità, scatteranno, sbalzeranno con molle a sorpresa e con l'applicazione di tutti i mezzi pirotecnici saranno luminosi sino al miracolo»<sup>67</sup>. Purtroppo Depero non poteva attribuirsi l'intera ed esclusiva paternità del *Teatro Magico* senza negare la partecipazione di Clavel alla creazione dei *Balli Plastici* che ne avevano costituito la premessa.

Nel 1922, dopo un anno d'interruzione della corrispondenza, Clavel fu sorpreso di ricevere una lettera. Depero tornava a scrivergli, ma solo per bussare a quattrini. Il 2 febbraio Clavel gli rispose da Anacapri nel suo malcerto italiano: «Povero amico – sento la tua tristezza e soffro con te. Vorrei farti compagnia in questi giorni, – alleggerire la tua solitudine interna. So che il tuo pareti [?] è stato molto caro. Scusa che non ti dico di più. – io stesso sono molto depresso della mia malattia Mi sento molto debole ed in [uno] triste. E nessuno dei miei amici, fuori il Parroco, è venuto a farmi visita in questi giorni. Grazie a dio, son rimasti qui la mia madre e sorella. Ti mando qui accluso uno chèque di Lit 300. – che tu puoi incassare per mezzo di Gori»<sup>68</sup>. Trecento lire erano all'epoca una discreta somma, ma Depero — apparentemente insoddi-

<sup>64</sup> Cfr. PASSAMANI B. 1981, nota 60 a p. 294: «[...] Il fatto più singolare è che l'autore non fa nessun riferimento al nome di Depero. Si aggiunga poi che, partendo dalle idee dell'amico, ne offre una versione molto nello spirito della linea metafisica portata avanti da Savinio e De Chirico in questa rivista [*Valori Plastici*]».

<sup>65</sup> Al Mart di Rovereto sono conservate otto lettere del 1918 di Clavel a Depero, e dieci lettere del 1919. Poi la corrispondenza s'interruppe e ricominciò nel 1921. In quell'anno Clavel scrisse a Depero altre otto lettere. Le ultime tre lettere di Clavel a Depero sono del 1922. Ringrazio per la cortese comunicazione Nicoletta Boschiero, Capo conservatore del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

<sup>66</sup> AA. VV. 1921. La frase è riportata in PASSAMANI B. (a cura di) 1970a, p. 160.

<sup>67</sup> DEPERO F. 1919. Si veda anche PASSAMANI B. 1981, p. 128: «La scrittura evocativa dell'artista vale da sola a restituirci gli effetti di questo teatro, ormai non più 'plastico' bensì 'magico', come egli lo definirà, e purtroppo mai realizzato, sebbene vagheggiato per anni, come ci dicono gli scritti e soprattutto i molti appunti ed abbozzi riesumati in questi anni ultimi dopo quasi mezzo secolo di oblio».

<sup>68</sup> Lettera di Gilbert Clavel a Fortunato Depero, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Dep. 3.1.3.34.

sfatto – scrisse nuovamente a Clavel chiedendogli di saldare a Cesare Degli Abbati il conto delle spese di magazzinaggio delle marionette e dell'attrezzatura scenica dei *Balli Plastici*. La replica di Clavel, datata 21 febbraio, adoperava un tono più secco del solito: «Ti prego di tutt'il cuore di finire con quest'uomo. Vendi il materiale superfluo e cerchi di liberarti di questo affitto. Ne ho già tante di queste spese adosso»<sup>69</sup>. Dopo questa non si conoscono altre lettere. Probabilmente quella breve missiva segnò la fine della corrispondenza, e dell'amicizia.

Nel frattempo la salute di Clavel s'era ulteriormente deteriorata. I medici raccomandavano cautela. Ma lui s'intestardiva e spendeva ogni forza residua nel pazzesco progetto della torre di Positano. L'oppio gli procurava conforto, aiutandolo a sopportare i dolori, eccitando però al tempo stesso la fantasia fino a fargli perdere il lume della ragione. Ormai stava avviandosi verso livelli patologici. Lo strazio durò altri cinque anni, durante i quali Clavel, lottando contro la febbre e il perenne senso di spossatezza, cercò in ogni modo d'ultimare i lavori della torre. Affrontava la fatica aiutando i muratori, senza risparmiarsi nemmeno nel pieno dell'estate, quando la torre diventava infuocata. Il 30 agosto 1926 scrisse al fratello: «La torre è incandescente. Malgrado ciò lavoro febbrilmente sotto il sole rovente, misurando e operando sulla mia costruzione cosmica. La luce abbagliante illumina spietatamente gli aspetti incerti del progetto, come un tribunale della creazione»<sup>70</sup>.

Cinque mesi dopo la tisi l'aveva ridotto in condizioni critiche, tanto da costringerlo a farsi trasportare a Napoli. Ricoverato in ospedale e sottoposto a una serie di controlli, accolse il responso medico, quasi con indifferenza. Scrivendo a René, dettagliò la catastrofica diagnosi con un tocco d'umorismo: «Polmoni, intestino, reni, non funzionano più bene. Ma il sintomo più sgradevole è un'inflammazione del colon e della prostata. I dottori m'hanno prescritto alcune cure, tra cui una disinfezione delle vie urinarie con salvia e blu di mitilene. Durante un'intera settimana ho pisciato ininterrottamente blu, il che ha accresciuto la mia reputazione di mago»<sup>71</sup>. La morte non gli faceva paura. In passato aveva più volte considerata l'idea del suicidio. Durante i lavori della torre era arrivato a trasportare sulle spalle dei pesanti sacchi di calce. Cos'altro era stata quella scelta, da parte d'un malato con i polmoni in disfacimento, se non un tentativo d'affrettare la fine? Quando finalmente si decise a cercare un po' di riposo recandosi in Svizzera era troppo tardi. La salute invece di migliorare peggiorò ulteriormente. Gilbert Clavel morì a Basilea il 6 settembre 1927, alle cinque del mattino, a soli quarantaquattro anni.

<sup>69</sup> Lettera di Gilbert Clavel a Fortunato Depero, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Dep. 3.1.3.35.

<sup>70</sup> SZEEMAN H. (a cura di) 1992, p. 284.

<sup>71</sup> Lettera a René del 21 gennaio 1927, dall'Hôtel Continental di Napoli. Cfr. SZEEMAN H. (a cura di) 1992, p. 287.

### *Il Diario di Clavel*

Il diario manoscritto (in lingua tedesca) di Gilbert Clavel è stato ritrovato a Positano, nel 1990, nel doppio fondo d'un mobile-libreria dalla proprietaria della torre del Furnillo, la Principessa Santa Hercolani Borghese<sup>72</sup>. Il documento consta di milletrecentotré pagine non numerate, che coprono gli anni dal 1909 al 1916, con un biennio d'interruzione (1911-1912). Nel medesimo nascondiglio la Principessa rinvenne anche una ventina di disegni di Fortunato Depero che furono da lei donati al Signor Daniele Esposito, custode della Torre, il quale a sua volta li affidò in deposito al MART<sup>73</sup>. Una fotocopia del diario fu dalla Principessa consegnata all'architetto Sergio Cappelli che aveva mostrato interesse alla pubblicazione. Il 15 novembre 1994 l'architetto Cappelli contattò la *Libreria Editrice La Conchiglia* di Capri dalla quale apprese che avevo iniziato a raccogliere materiale per una biografia di Clavel<sup>74</sup>. A seguito di ciò l'architetto Cappelli rinunziò alla pubblicazione e mi fece cortesemente pervenire la fotocopia del manoscritto.

Il *Diario*, come si vedrà, contiene oltre ai resoconti quotidiani anche scritti d'altra natura: lettere, pensieri, saggi e brevi racconti. Nell'impossibilità di trascriverlo integralmente<sup>75</sup> ho qui scelto di fornire – in forma sintetica – qualche informazione sul suo contenuto, elencando i luoghi e le date delle immissioni ed aggiungendo qualche riassunto in italiano e brevi cenni di commento<sup>76</sup>. Ho inoltre ritenuto opportuno riportare, a titolo d'esempio, il testo tedesco accompagnato dalla traduzione italiana<sup>77</sup> della «novella onirica» *Il sogno è vita* scritta da Clavel nel gennaio 1914 ad Assuan.

1909 (187 pagine, dal 17.10.09 al 23.10.09)

Milano 17 ottobre («Inizio questo diario in coincidenza con il mio terzo soggiorno in Italia. Cercherò d'annotare quotidianamente qualche appunto, anche breve, su ciò che ho vissuto. Non intendo però fare elencazioni minuziose di fatti, bensì descrivere liberamente le mie impressioni. Sono partito ieri. Alla stazione c'erano i miei genitori, mia sorella, mio fratello René e P.P. Sarebbe interessante descrivere gli ultimi istanti della separazione ed i tentativi di nascondere i sentimenti dietro gesti, parole ed espressioni del volto»), [Milano] 18 ottobre (visita il museo Poldi-Pezzoli), Genova 19 ottobre (visita il Palazzo Rosso, rimanendo deluso dai ritratti di Van Dyk), Pisa 20 ottobre, Pisa 21 ottobre, Pisa 22 ottobre (si reca a Forte dei Marmi per fare visita allo scultore svizzero Carl Burckhardt, che trova al

<sup>72</sup> Comunicazione orale del custode della torre, sig. Daniele Esposito, in data 7 ottobre 2010.

<sup>73</sup> Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (*Fondo Esposito*).

<sup>74</sup> In un libro dedicato a Clavel (KNIGHT C, *La torre di Clavel*, Capri 1999.) mi avvalsi, tra le varie fonti, anche del *Diario* (rielaborandolo per esigenze narrative).

<sup>75</sup> A chi volesse approfondire la conoscenza del *Diario* si consiglia la consultazione della copia integrale da me depositata presso il *Centro di Studi Caprensi Ignazio Cerio* di Capri (<http://www.centrocappense.org>).

<sup>76</sup> Ringrazio Franco Filice per la collaborazione.

<sup>77</sup> Ringrazio Umberto Pappalardo per la trascrizione e l'interpretazione del testo tedesco.

*lavoro nel suo atelier*), Roma 23 ottobre, Roma 24 ottobre, Roma 25 ottobre, Roma 26 ottobre (a palazzo Giustiniani incontra lo storico dell'arte Artur Erich Haseloff, professore all'università di Berlino), Roma 27 ottobre, Roma 28 ottobre (incontra nella basilica di San Pietro Monsignor Corradino D'Orelli il quale, stranamente, gli parla – in termini abbastanza espliciti, tenuto conto della sua posizione – dell'atteggiamento liberale degli abitanti di Basilea nei confronti dell'omosessualità. Da una finestra della sagrestia il Monsignore indica poi il palazzo del Cardinal Rampolla, del quale si parla come possibile futuro pontefice), Roma 31 ottobre (Clavel, che ha conosciuto in altra occasione il Cardinale, riesce ad ottenere udienza da lui. L'alto prelato lo riceve stando in piedi al centro del salone, imponente nei suoi sontuosi paramenti: «Non c'è bisogno che gli ricordi le circostanze del nostro precedente incontro. La vivace conversazione mi costringe a guardarlo quasi sempre negli occhi, trascurando l'ambiente in cui mi trovo. Abbiamo parlato delle costruzioni normanne dell'Italia meridionale»), Roma 31 ottobre («Il mio incontro con Fersen merita d'essere raccontato. Casualmente imbattutomi in lui il 28 sera, accettai d'andare a fargli visita nel suo nuovo appartamento di Piazza di Spagna dove, con sorpresa, c'erano dappertutto delle valige pronte. Il mistero fu svelato quando mi spiegò che doveva andare a Parigi da sua madre, ammalata di tifo». Fersen aveva anche raccontato che «a Capri, dopo la pubblicazione d'un suo libro che aveva suscitato parecchio scalpore, era stata ordita una vera e propria congiura contro di lui. C'era gente che faceva tutto il possibile per cacciarlo dall'Isola»), Roma 1 novembre (descrive il volto di Fersen: «Per la prima volta ho notato la particolare conformazione dei suoi occhi che somigliano, in parte, a quelli d'una odalisca. Il colore sfuma tra il verde e l'azzurro. Talvolta sono espressivi, e in altre occasioni sembrano perdersi nel nulla. La sua bocca invece tradisce invece sempre la propensione al piacere»), Roma 2 novembre (visita nel giorno dei morti il cimitero del Verano, deponendo dei fiori sulla tomba d'uno sconosciuto), Napoli 4 novembre, Napoli 5 novembre (prende visione, alla Biblioteca Nazionale, delle antiche piante di torri e fortificazioni costiere segnalategli da Haseloff), Napoli 6 novembre, Napoli 7 novembre, Napoli 8 novembre, Napoli 9 novembre, Napoli 12 novembre, Napoli 16 novembre (accetta l'invito a pranzo di Carlo Spinelli nella sua villa di Barra. Gli sembra incredibile che in un villaggio così sporco e miserabile possa ergersi un palazzo tanto maestoso e dotato d'un lussureggiante giardino. Visita insieme al prozio di Carlo, il barone Vincenzo Marcello Spinelli, la centenaria cappella di famiglia), Napoli 17 novembre, Napoli 18 novembre, Capri 21 novembre (con la ferrovia Circumvesuviana ha raggiunto Castellammare dove s'è imbarcato per Capri. Appena sbarcato s'è recato in piazza ed ha udito una voce familiare: «Improvvisamente qualcuno chiama il mio nome e un viso barbuto mi viene incontro. Così ho rivisto Paule. Avevamo tanto da raccontarci, a tal punto che la conversazione s'è prolungata fino al mattino»), Capri 22 novembre, Napoli 25 novembre (decide di partire per Tunisi), Tunisi 6 dicembre («La mia nave, la Regina Margherita, è salpata dal porto di Napoli sabato sera. Quello stesso pomeriggio Paule è tornato a Capri. M'ha promesso d'accendere un grande falò notturno mentre il mio bastimento passerà al traverso dell'Isola. Per vederlo sono rimasto sul ponte oltre un'ora, dimenticando il mio raffreddore». Sulla nave gli è capitata la sfortuna d'aver in cabina, come compagno di viaggio, un gobbo: «I gobbi si odiano

*perché ognuno di essi è la terribile immagine riflessa dell'altro».*), Tunisi 15 dicembre, Tunisi 16 dicembre, Tunisi 17 dicembre (*tredici pagine di descrizioni di credenze e magie arabe*), Tunisi 23 dicembre.

1910 (127 pagine, dal 01.01.10 al 21.10.10)

Tunisi 1 gennaio (*avventura boccacesca seguita dalla leggenda d'un sultano e da una lettera di ventidue pagine a R. B.*), Nabeul 25 febbraio (*manifesta pensieri suicidi*), Kairouan 4 marzo, Kairouan (s.d.), Klein-Hüningen 10 luglio, Klein-Hüningen 12 luglio (*«Cosa farà in questo momento il mio amico Paule? Sta forse percorrendo la stradina in discesa che parte dalla piazza di Capri, oppure si troverà già nella sua stanza intento a dipingere?»*), Klein-Hüningen 15 luglio (*traversando un prato rivede con la memoria la sua compagna di scuola che era solita cogliere fiori in quel luogo. Per ravvivare il ricordo si china a prenderne un fiore ma il vento, forse con un significato simbolico, fa staccare e disperdere i petali*), Klein-Hüningen 16 luglio (*suo padre è in agonia. La sera, non riuscendo ad addormentarsi, rivive l'atmosfera triste e pesante della morte di sua sorella e ritrova nelle narici gli odori di quel giorno. Suo padre, uomo forte che aveva piegato tante volontà, giace ora col capo adagiato sul cuscino e il volto pallido e stanco*), Klein-Hüningen 19 luglio, Klein-Hüningen 22 luglio, Klein-Hüningen 23 luglio, Klein-Hüningen 26 luglio, Klein-Hüningen 30 luglio, Klein-Hüningen 1 agosto, Zurigo 13 agosto (*poesia ispirata da uno sgradevole incontro avvenuto alla stazione*), Klein-Hüningen 15 agosto (*«En reponse d'une lettre de Ielsen de Blanc: Dans vôtre lettre en prose/ la femme contre la nuit s'oppose/ et entre le deux/ le fatal voeux/ ... de l'amour»*). Firmato: *«Gilbert de Clavel de la Tour»*. Seguono altre poesie ispirate alla solitudine, all'eterno vagare senza meta dell'uomo, all'ineluttabilità della sorte), Klein-Hüningen 24 agosto, Klein-Hüningen 27 agosto, Klein-Hüningen 28 agosto, Klein-Hüningen 3 settembre (*«Verrà un tempo in cui sarò liberò. Dovrò essere libero. Sfreccerò come una cometa attraverso il mondo, mi sposterò dai paesi più remoti fino alla mia terra natia, raccogliendo ovunque tesori. Voglio che tutti mi dimentichino finché, spirito creativo, non tornerò per dare a piene mani»*), Klein-Hüningen 15 settembre, Klein-Hüningen 27 settembre (*«Questa mattina, dieci minuti prima delle otto, mio padre è morto. La casa è soffocata dal profumo dei fiori. Respiro con difficoltà»*), Monaco 6 ottobre (*«Seduto nello scompartimento del treno facevo calcoli e conteggi sull'eredità lasciata da mio padre. Come rende aridi ed insensibili la brama di denaro. Come diventa debole l'anima»*), Monaco 9 ottobre (*«Mio padre era tintore, e sin dalla prima infanzia ho armeggiato insieme a lui con i colori. Giocavamo coi campioni di seta fruscianti e con le treccine di filo colorate, e dalla policromia nasceva e si sviluppava il mio mondo dei colori»*), Monaco 10 ottobre, Monaco 12 ottobre (*parla con l'architetto profesor Bernder dei progetti di trasformazione della torre di Positano*), Wiesbaden 21 ottobre (*Bernder ha chiesto d'inviargli misure ed informazioni dettagliate sulla torre e sull'ambiente naturale ove essa sorge, accompagnando la documentazione con delle fotografie*).



1913 (245 pagine, dal 24.06.13 al 24.12.13)

Capri Villa Castiglione 24 giugno *«una volta, quando iniziai questo diario, mi ripromisi di scrivere ogni giorno una breve annotazione, Quanto poco tempo è durata questa buona intenzione. Sono trascorse settimane, mesi durante i quali non ho scritto una riga, neanche una sola parola. L'altro ieri ho riletto insieme a Paule la poseia intitolata Inno all'anima»*), Capri Villa Castiglione 24 giugno (*«se avessi riportato in questo diario gli avvenimenti delle ultime settimane avrei parlato solo di feste. Da quando Fersen è tornato sull'Isola la sua villa è stata il centro d'una vita intensa accompagnata da una dissolutezza e un desiderio di godimento senza limiti»*). Sogna la morte di Fersen, ricordando una frase dettagli dall'amico: *«Un sorso d'aceto e tre manciate d'oppio, e tutto passa»*), Capri 26 giugno (*ha trascorso il pomeriggio da Fersen fumando oppio e discutendo sull'amicizia. Secondo Fersen «La vera amicizia può esistere solo tra uomini; la donna non le sarà mai fedele»*). Più tardi si reca a villa Ferraro a far visita ad Asia, la quale poi l'accompagna fino alla sua villa d'Anacapri dove lui le legge L'inno all'anima), Capri Villa Castiglione 29 giugno, Capri 3 luglio (*trascorre l'intera giornata nella villa di Fersen fumando l'oppio insieme a Paule, il quale si sentirà male*), Capri 5 luglio, Capri 8 luglio (*apprende da un certo P. Edel del grave incidente accaduto alla funicolare di Capri. Sembra che il cavo d'acciaio si sia spezzato*), Capri 9 luglio, Capri 12 luglio, Capri 13 luglio, [Capri] 14 luglio, (*confida a Paule la sua preoccupazione per l'imminente marimonia del fratello René*), [Capri] 16 luglio (*prosegue la lettura quotidiana, insieme a Paule, del Wilhel Meister di Goethe*), Capri 18 luglio, [Capri] 20 luglio, Positano Albergo Roma 23 luglio, Capri Villa Castiglione 25 luglio (*lettera di sei pagine a Rudi Burckhardt*), Napoli Hotel Müller 27 luglio, Klein-Hüningen 4 agosto (*lettera di sedici pagine ad Hans Paule*), Klein-Hüningen, 9 agosto, *lettera ad Hans Paule*), Interlaken Gran Hotel 17 agosto, Interlaken 21 agosto, (*è angosciato dal prolungato silenzio di Paule: «Ogni giorno mi reco alla posta con la speranza di trovare finalmente una sua lettera»*), Interlaken 23 agosto, Basilea 12 settembre, Zurigo City Hotel 13 settembre, Klein-Hüningen (s.d), Klein-Hüningen (s.d.), *lettera ad Hans Paule*, Klein-Hüningen 2 ottobre, Genova Hotel Smith 10 ottobre, Genova 11 ottobre, A bordo dello "Stampalia" 12 ottobre, Napoli Hotel Müller 13 ottobre, Napoli Hotel Müller 16 ottobre, Napoli 17 ottobre, Napoli 18 ottobre, Positano Albergo Roma 19 ottobre, Positano 21 ottobre, Positano 24 ottobre, Positano 25 ottobre, Capri Hotel Royal 27 ottobre, Capri Hotel Royal 31 ottobre, (*compone un saggio di nove pagine sulla solitudine sotto forma di dialogo con Asia*), Cairo Hotel Continental 10 novembre, Cairo Hotel Continental 11 novembre, Cairo 15 novembre, Cairo 19 novembre, Cairo 21 novembre, Cairo 22 novembre, Assuan Grand Hotel 26 novembre, Assuan Grand Hotel 27 novembre, Assuan 28 novembre, Assuan 1 dicembre, Assuan 2 dicembre (*lettera di cinque pagine ad Asia*), Assuan 1 dicembre (*in dieci pagine riporta una conversazione con il Dr. Eddy Schacht e un indigeno del Bisharee*), Assuan 18 dicembre, [Località indecifrabile] 24 dicembre.

1914 (379 pagine, dal 01.01.14 al ??.11.14)

Assuan 1 gennaio («l'anno nuovo si presenta carico di prospettive e di promesse»). Visita l'Isola Elefantina, descrizione dell'interminabile fila delle portatrici d'acqua vestite di nero), Assuan 2 gennaio, Assuan 8 gennaio Casa del Dr. Schacht (lettera al Prof. Graeser, Direttore della Deutsches Krankenhaus di Napoli, Assuan 10 gennaio Casa del Dr. Schacht, Assuan 11 gennaio (dialogo immaginario con l'amica Asia, discutendo dapprima su una scultura egizia e poi sull'arte moderna e la musica (18 pagine), Assuan 14 gennaio (testo della novella onirica intitolata Il sogno è vita (38 pagine), note sulla musica e l'arte plastica nell'arte egizia), Assuan 1 febbraio, Assuan 3 febbraio, Assuan 4 febbraio (dialogo tra due donne al cimitero di Assuan), Assuan 21 febbraio, Assuan 22 febbraio (lettera ad Hans Paule), Assuan 24 febbraio, Assuan 2 marzo, Assuan 13 marzo (riceve la visita di Kamel Sani, direttore della scuola copta), Luxor 17 marzo Savoy Hotel, Luxor 18 marzo Savoy Hotel (descrive le impressioni lasciategli dalla visita alla Tomba di Nefertari), 22 marzo, Luxor 23 marzo Savoy Hotel, Luxor 1 aprile Savoy Hotel (lettera a P.), Luxor 12 aprile, Cairo 16 aprile Hotel Shepheard's, Cairo 17 aprile Hotel Shepheard's (riferisce, in ventisette pagine, una storia raccontatagli dal nubiano Abdul), Capri 11 giugno Hotel Royal, Capri 14 giugno Hotel Royal, Basilea ?? giugno Clinica .... [nome indecifrabile], Klein-Hünningen 30 giugno, Klein-Hünningen 1 luglio, Klein-Hünningen 5 luglio lettera ad Hans Paule (2 pagine), Klein-Hünningen 13 luglio (dedica uno scritto "Alla mia gioventù"), Klein-Hünningen 14 luglio (lettera ad Hans Paule), Klein-Hünningen 19 luglio, Klein-Hünningen 21 luglio (riporta un lungo dialogo col fratello René e la cognata), Klein-Hünningen 28 luglio, 31 luglio (a Basilea giunge la notizia ufficiale della mobilitazione generale della Germania, anche la Svizzera mobilita il suo esercito), 1 agosto, 2 agosto (la Germania ha dichiarato guerra alla Russia), 3 agosto (cena d'addio per il fratello richiamato alle armi), 4 agosto, 5 agosto, 6 agosto (i tedeschi hanno invaso il Belgio), 7 agosto, 9 agosto, 10 agosto, 11 agosto, 13 agosto, 14 agosto, 16 agosto, 19 agosto, 20 agosto (è morto il papa Pio X), 21 agosto, 22 agosto, 25 agosto, 27 agosto, 28 agosto, 29 agosto, 31 agosto, 5 settembre, 10 settembre, 12 settembre, 19 settembre (lettera a L. v. G.), Zurigo 22 settembre Hotel City, Klein-Hünningen (s.d.), Berna 30 settembre (visita la Fiera Regionale dove ammira la bellezza artistica d'una locomotiva), Losanna 5 ottobre Hotel Beau-Sejour, Losanna 6 ottobre, Klein-Hünningen 8 ottobre, Klein-Hünningen 13 ottobre, Klein-Hünningen 23 ottobre (lettera ad Hans Paule), Klein-Hünningen ?? ottobre, Klein-Hünningen 30 ottobre, Napoli 2 novembre Hotel Müller (è arrivato a Napoli dopo trenta ore di viaggio. La città gli appare più incantevole che mai), Napoli 3 novembre (va a cena da Carlo Spinelli dove incontra altri amici napoletani), Napoli ? novembre, Napoli 6 novembre, Capri ? novembre Hotel Royal, Capri ? novembre (ritrova la comitiva degli amici di Spinelli, «il grasso Ciri Piscicelli e l'innocente Massimo, se scrivessi delle scorribande che abbiamo compiuto insieme sarei considerato l'uomo più scapestrato del mondo»), Capri ? novembre (sta dormendo in albergo quando il portiere lo sveglia. Il conte Fersen e il signor Nino Cesarini desiderano vederlo. Fersen lo saluta: «Clavel, comme je suis content de vous revoir». Poi l'informa

*d'aver fumato troppo oppio in Cina e che la propria situazione economica è diventata disastrosa a causa della guerra: «D'abord j'ai perdu ma santé, et maintenant ma fortune». «Moi je vis d'une rente de ma mère, qui m'envoie 250 francs par mois – moi qui avait autre fois de 7 à 8 mille par mois»*), Capri ? novembre (gli viene annunciata la visita d'un signore con la barba rossa. È Hans Paule. È stato «come lo scorrere di due fiumi che dopo innumerevoli deviazioni si sono ritrovati»). «Abbiamo pranzato insieme sulla terrazza della mia camera mentre il sole splendeva»), Capri (s.d), Capri (s.d), (torna nella sua casa d'Anacapri dalla quale manca da cinque mesi, piena di casse arrivate dall'Egitto e non ancora aperte. Insieme al pittore Reiter ed al padrone di casa Gargiulo comincia aa aprirle mentre Paule si rifugia in un'altra stanza), Capri (s.d) Hotel Royal, Capri (s.d), Capri (s.d), (visita a Fersen), Capri (s.d) (serata musicale da Olsen), Capri ? novembre Hotel Royal, (Paule è tornato da Positano con una grossa cartella colma di xilografie), Capri ? novembre,

1915 (242 pagine, dal 15.01.15 al 28.07.15 )

Capri 4 gennaio, Capri 15 gennaio, Capri 20 gennaio Hotel Royal, Capri 8 febbraio Hotel Royal (racconta d'aver fatto visita a Sorrento, insieme alla madre e a Frieda, a Madame Soldatenkov, figlia dei principi Gorchakov), Roma 10 marzo Hotel de Russie (ha raggiunto il fratello René a Roma), Capri 21 marzo (descrizione del labirinto formato dalle vie di Napoli e della vita nei bassi - 6 pagine), Napoli Pasqua 1915 Hotel Continental, (trascorre le feste pasquali a Napoli insieme a Paule), Napoli 4 maggio, Anacapri 25 luglio (descrizione della festa di S.Anna), Anacapri 3 agosto (dissapori con Paule), Anacapri 26 agosto (stralci d'una lettera a Froblicher nella quale racconta d'essere stato colpito dalla dissenteria), Casamicciola 3 settembre (differenze tra l'erudito e l'artista), Casamicciola 8 settembre (la cura termale l'ha spossato), Casamicciola 10 settembre (stralci d'una lettera a Tavolato sulle caratteristiche della roccia vulcanica d'Ischia e diversità mineralogica di Capri). Casamicciola 17 settembre (si reca a LaccoAmeno in carrozza. Durante il tragitto conversa con il cocchiere. Descrive il paesaggio, il monte Epomeo Forio, ecc.) Napoli 16 novembre, Napoli 17 novembre (descrive i colori del cielo e del mare, vede in lontananza Capri, l'isola divenuta simbolo dei suoi desideri e del suo mondo interiore. Ama tanto la tramontana come lo scirocco perché in lui convivono l'animo latino e quello germanico. Si reca insieme a Graeser all'ospedale tedesco dove per caso si trovano ricoverati tre marittimi yemeniti di passaggio, facenti parte dell'equipaggio d'una nave inglese. Ascoltare e parlare nuovamente la lingua araba lo rende felice come un bambino) Napoli 18 novembre (ha preso in fitto un appartamento di fronte all'ospedale tedesco, in un palazzo dove abitano anche mendicanti, cani, pappagalli e altri uccelli. Ascoltando una causale conversazione apprende che, a causa della guerra, dalla Germania non possono più venire dottori) Napoli 20 novembre (lettera a Italo Tavolato ove parla della forte impressione lasciategli a Roma dalla vista degli edifici rinascimentali e dall'architettura della tarda antichità. Come sono brutte, a confronto, le costruzioni moderne. Confida all'amico la mancanza del mare e la nostalgia che prova per le serate trascorse insieme ad Anacapri. Parla di Fersen, «che è bello, giudizioso, e onesto a

*modo suo. Quello che non va sono le sue frequentazioni») Napoli 21 novembre (a colazione da Graeser s'è parlato, con opinioni contrastanti, del monumento romano a Vittorio Emanuele II) Napoli 23 novembre (per colpa d'un raffreddore deve restare confinato in casa dove riceve la visita inaspettata del padrone della sua villa d'Anacapri, il quale si lamenta dell'alto prezzo, a causa della guerra, del filo spinato col quale deve recitare il giardino. Clavel gli regala cinque lire e una bottiglia di vino, invitandolo a bere alla sua salute) Napoli 24 novembre, Napoli ...novembre (fa una passeggiata sul lungomare accanto alla Villa Comunale, dove un reggimento di marinai sta effettuando esercizi militari), Napoli 25 novembre, Napoli 27 novembre (visita il quartiere di Porta Nolana che, malgrado la sporcizia, trova estremamente pittoresco. Pranzo con Graeser e poi visita a Fersen all'Hôtel de France. Serata da Tschudis dove incontra una contessa ex amante del Kaiser di Germania), Napoli 28 novembre (soffia un vento gelido di tramontana e il Vesuvio è coperto di neve. Vede Fersen e pranza con lui al Caffè d'Italia. Serata da Tschudis al Vesuvio), Napoli 29 novembre (in mattinata provvede ai dispacci per Tschudis. Non trova Fersen al museo. Pranza al Vomero con Graeser e famiglia), Napoli 30 novembre (in mattinata prenota una camera per sua madre e sua sorella all'Albergo Parker. Nel pomeriggio riceve la visita di Nino Cesarini e poi di Graeser. Durante la notte ode l'ululato delle sirene delle navi in partenza per Genova, cariche di truppe dirette al fronte), Napoli 1 dicembre (si reca a far visita alla marchesa Spinelli. Osservazioni sulla lenta decadenza di quella nobile famiglia. In serata lavora alla sua «novella onirica»), Napoli 2 dicembre (trascorre la mattinata camminando senza meta per le strade, dapprima a via Toledo e poi nei vicoli laterali dove si diverte ad osservare la vita della gente, raggiungendo infine piazzetta Montecavario), Napoli 3 dicembre (negli anni passati Pauli gli è stato molto vicino spiritualmente, ma nel loro rapporto è mancata la schiettezza), Napoli 4 dicembre (trascorre la giornata a letto, scrive alla madre e alla sorella, aggiunge due pagine alla «novella onirica», legge alcune lettere di Flaubert dall'Egitto), Napoli 5 dicembre (va a colazione da Graeser, che poi accompagna a visitare un malato), Napoli 6 dicembre (si reca insieme a Fersen a un'asta della Galleria Corona dove acquista alcuni mobili. Poi nella Galleria Principe poco distante Fersen ritrova la statua, riproduzione d'un bronzo pompeiano raffigurante un giovane Priapo, regalata sei anni prima al parroco d'Anacapri che l'aveva rimproverato giudicandola troppo oscena. Promettendo di farla fondere a beneficio dei poveri, il parroco aveva aggiunto: «Il codice penale si ferma davanti alla porta, ma la chiesa cattolica entra dappertutto». Adesso invece la scultura stava nuovamente in vendita e il prezzo superava di duecento franchi quello originariamente pagato da Fersen), Napoli 7 dicembre (si reca nell'ex convento di S. Andrea delle Dame, ora diventato ospedale militare. Voleva salutare un amico, il Professor Poso, che però è partito. Nell'ospedale vede soldati gravemente feriti. Molti sono mutilati), Napoli 8 dicembre (va all'Ospedale Internazionale dove Graeser gli mostra un paziente, un marinaio inglese il quale ha sulla schiena, tatuata in rosso e blu, la figura d'una donna giapponese. Conversa in arabo con il ricoverato yemenita già incontrato, il quale s'è tagliata la barba e appare molto cambiato), Napoli 9 dicembre (pranza al Vomero, al ristorante Renzo e Lucia, insieme a Graeser il quale gli presenta un direttore di banca svizzero, un certo Dietler), Napoli 10 dicembre (in serata visita alla principessa*

*Soldatenkov Gorchacov che l'invita a Sorrento*), Napoli 11 dicembre (*considerazioni sulla qualità dei propri disegni, nei quali a Graeser sembra di vedere l'influenza del cubismo, corrente artistica ormai superata. In serata percorre a piedi il parco Amedeo, traversa piazza dei Martiri e si spinge fino all'Hotel de France. Lì sosta, incerto se far visita a Fersen. Finalmente si decide. Fersen sembra contento di vederlo, o almeno si comporta come se lo fosse. L'accoglie nella stanza annessa dal fumo d'oppio dove un gatto siamese sta seduto sul tavolo: «C'est gentil, que vous êtes venu. Voyez...».* Fersen mostra fatture dei mobili e oggetti d'arte acquistati alla Galleria Corona. Poi, conversando e discutendo d'arte, i due fumano un paio di pipe. Alle nove e mezza Clavel si congeda ed incontra a piazza Municipio un altro amico, il marchese Carlo Spinelli di Scalea insieme ai due cugini Piscicelli. Il gruppetto si reca nel vicolo S. Tommaso d'Aquino, sporco e buio, dove Marcello Piscicelli parla con una donna. Poi breve sosta in un'osteria ed infine visita a un bordello di via Taverna Penta), Napoli 19 dicembre (*trascorre la giornata a letto a causa di forti dolori addominali*), Napoli 20 dicembre (*visita alla marchesa Spinelli. Partecipa insieme a Fersen all'Asta Dalbono, ove acquista una credenza e un paio di sedie. Successivamente i due vanno in albergo a fumare l'oppio e dopo cena si recano da Graeser*), Napoli 21 dicembre, Napoli 23 dicembre (*sono arrivate a Napoli sua madre e sua sorella*), Napoli 24 dicembre (*accompagna sua madre e sua sorella in giro per la città*), 25 dicembre (*partecipa alla celebrazione del Natale all'ospedale tedesco*), 26 dicembre (*gita in auto con la madre e la sorella a Pozzuoli e Baia. Al ritorno comincia a correggere la "novella onirica"*), 30 dicembre (*pranza con la madre in un ristorante sul lungomare*).

1916 (123 pagine, dal 03.01.16 al 27.07.16 )

Napoli 3 gennaio (*il Vesuvio è in eruzione*), Napoli 4 gennaio (*gita alla Solfatara, Pozzuoli e Baia*), Napoli ?? gennaio (*si reca insieme a Fersen al teatro San Ferdinando ad assistere allo spettacolo della Cantata dei Pastori*), Capri Hotel Quisisana 6 febbraio (*ha terminato da una settimana la «novella onirica». Ne legge il finale a Italo Tavolato il quale rimane colpito*), Capri 7 febbraio, Capri 8 febbraio (*sintesi d'una conversazione con Tavolato su arte, sessualità e religione*), Capri 25 febbraio, Capri 26 febbraio (*considerazioni su arte e religione*), Napoli 1-2 aprile (*lettera a S. S.*), Napoli 5 aprile (*lettera a Italo Tavolato*), Anacapri 16 luglio (*lettera a Franziska Stoeklin*), Anacapri 22 luglio (*parla d'un tavolo bolognese di Edwin Cerio che, per errore o cattivo gusto, è stato tirato a lucido: «la pulitura è per i cafoni, la cera per i re»*), Anacapri 28 luglio (*Va, dietro consiglio di Carlo Palme, a trovare il Sindaco di Napoli Pasquale del Pezzo duca di Caianello. Scopo della visita è l'ottenimento, per la propria governante Frieda che s'era recata in ferie in Svizzera, il permesso di rientrare in Italia. Visita il Vice Questore di Napoli per chiarire un equivoco derivante dal caso d'omonimia del suo amico Ilro John Olsen. Conversazione con il parroco d'Anacapri il quale gli racconta vecchie storie e descrive antiche usanze locali. Riflessioni sui preti. Lettera a Italo Tavolato per commentare Au seuil de l'Apocalypse, ultimo libro del letterato francese Léon Bloy*).

*Seguono cinquantasette pagine d'un saggio sull'arte egizia.*

*Traum ist Leben*

Assuan, 14.1.1914

Wenn man einige Tage im Bett zwischen seinen vier Wänden verbracht hat und dann nur wieder ins Freie tritt, wirkt alles doppelt. Ich war gestern zum Tee bei Herrn Pfahl am Nil Svanssen eingeladen. Als die Gäste weggefahren waren und Herr Pfahl seine Arbeiter zu kontrollieren mich verliess, sass ich noch einige Zeit allein in der dunklen Dämmerung. Eine weite gelbe Landfläche, der vor Glitzern das Nil mit seinen Schiffen, dann der Gräberberg, schattenhaft. Jeden Augenblick wechselt die Farbe. Eine unendliche Schale von Tönen raascht vorüber. Erst wenn die Gegend so rotgelb, dann violett, darauf wieder gelb, intensiv wie Schwefel bis das Rot wieder auftauchte. Es ist ein beständiges Auf- und Abklingen, ein Wechsel und Abweichen. Alles ist weit, endlos weit. Man versinkt, die Worte verlieren sich. Plötzlich ist es Nacht. Was ist das für ein Geräusch? Das Wasser am Staudamm! Nein, es ist wie ein fernes Trommeln. In Assuan werden Lichter angezündet. "Sehen Sie die Nilinsel Sehel?" - "Ja, ganz deutlich". - "Warten Sie einen Augenblick, ich werde Ihnen das Telescop noch schärfer einstellen. So. Jetzt was erkennen Sie?" - "Ich sehe eine Reisegesellschaft im Schatten mächtiger Felsblöcke. Sie sitzen auf Decken und Mänteln im Sande eher sie scheinen ihr Mittagessen zu verzehren. Damen und Herren, ein Junge ...", - "Halten Sie das Glas nicht zu Nahe ans Auge, die Kraft der Strahlen könnte Sie sonst blenden". "Ist es so besser?" - "Nein, es fehlt eine kleine Drehung nach rechts, ein Millimeter, dann ist Ihnen die Gruppe so nahe gerückt, als sässen sie unter ihr. Versuchen Sie es noch einmal". Meine Hände zittern ein wenig, der ganze Körper zittert. Der Kopf ist dumpf und schwer, ich vermag ihn kaum aufrecht zu halten. Der merkwürdige aussergewöhnliche Mensch, der neben mir steht, merkt es, denn er antwortet, ohne dass ich die Frage an ihm richtete: - "Dieses Schwindelgefühl, werden Sie bald verlieren. Halten Sie nur das Glas fest. Was sehen Sie jetzt?". Die Gesellschaft nähert sich mir. Ich habe die Empfindung ihr entgegen zu eilen. Wie seltsam, das ist Frau von Gering ... die rosarote Hüte; ihre Tochter und der hellblonde Junge auf dem Felsen, Helmut, soeben lacht er und winkt jemandem zu. Ach, das ist Herr von Gering, der das Glas hoch hebt als wollte er eine Rede halten. Nur alle die anderen sie sitzen vor mir. Ist das sonderbar oder nicht? Ich war doch eben noch dabei, gehörte zu ihnen. Aber jetzt verschleiert ein farbloses Flimmern das Bild, die Gruppe gerät in Unordnung, ob das ... Der fremde grosse Mensch, der wie eine wandelnde ägyptische Statue anzuschauen ist, lächelt leise. Er legt nur die Hand auf die Schulter und sagt: - "Erschrecken Sie nicht, das war vor 500 Jahren!". - "Wie sagten Sie, ich habe nicht richtig verstanden ...". - "Vor 500 Jahren!". - "Jetzt belieben Sie zu scherzen oder traumten Sie gar. Wer beide. Die Gegend kommt mir verändert vor. Wo ist denn das Nilufer, wo die Felsen. Nur die Menschen, die Menschen". Der Fremde lächelt wieder leise: "Beruhigen Sie sich. Dieser Zustand ist Ihnen noch ungewohnt, aber bald wird es Ihnen verständlich". "Sie nennen dies einen Zustand? Ich bin wohl nicht recht beisinnen". Der Fremde schüttelt den Kopf, dann legt er wie vorher seine Hand auf meine Schulter. Die Hand. Sie ist leicht wie eine Feder. "Hören Sie. Sie haben doch soeben die Insel Sehel und ihre Reisegesellschaft erkannt. Sie kannten sogar die Einzelnen bei Namen. Deutlich

stand jedes Detail vor Ihnen bis das Glas trübe wurde, dann ertschwand das Bild und Sie sagten ... was sagten Sie nun". Ich bedauerte so plötzlich von meinen Bekannten losgerissen zu werde, ich wollte wieder mit ihnen reden wie ich es vor einer Stunde, vor einer Minute tat. – "Aber erklären Sie mir vorher die Trübung des Teleskops, dieses verblässene Durcheinander ...". Der Fremde wartet eine Weile, aber er besinnt sich nicht. Er blickt nur weit hinaus als müsste er unendliche Ebenen in sich aufsuchen. Jetzt habe ich richtig gehört, es klang wie ein Traum. "Das war ihr Tod. Sie starben vor 500 Jahren auf der Insel Sehel, im Folge eines Hitztschlages". "Ich hier tod. Ich ?...". "Sie sind es nicht mehr, denn jetzt sind Sie wieder in die Wirklichkeit getreten, im Umlauf der Seienden". – "Also, ich lebe". "Ja, Sie erkennen sich selbst, Sie besitzen alle Ihre Erinnerungen, mehr wie dies, Sie vermögen noch zu schauen was vor Ihnen war. Und nun wundern Sie sich über nichts, ich werde Ihnen vieles erklären". Ich starre den Fremden an der so ruhig und sicher spricht. Er ist zwar gross und klein, weder alt noch jung. Wirklichkeit ? Ich berühre sein Gewand wie einen Schatten. – "Wie gesagt, wundern Sie sich über nichts und glauben Sie mir unbedingt". – "Ich möchte mich vorerst ein wenig orientieren. Alles scheint mir verändert. Wo ist jetzt die Insel Sehel ? Ihr Telescop trägt über das Gegenwärtige hinaus". – "Das ist der Anfang. Wir steigen auf den nächsten Hügel und werden die Gegend weit überschauen. Kommen Sie". – "Wie leicht wir gehen, wir fliegen". – "Nicht wahr, es scheint so. Sie haben eben keine Hemmungen mehr". Der Fremde nimmt mich an der Hand, wir legen einen Weg zurück dessen Entfernung ich nicht zu schätzen vermag. Es fehlt das Maas-Begriff. Jetzt sind wir auf der Höhe des Hügel angelangt. "Ach, da liegt ja Elephantine, drüben Sehel. Der Berg der Fürstengräber. Assouan ist merkwürdig verändert. Und wo steht das Hotel Cataract, ich möchte dort später meinen Tee nehmen". Besinnt sich der Fremde ? Er rechnet. Seine Hände spielen mit dem Teleskop und sein Blick ist dabei hinausgerichtet. "Vor 500 Jahren warten Sie einmal. Ich muss mich erst wieder in Ihre individuelle Vorstellung und dann in die der damaligen Zeit versetzen. Da ich das Gedächtnis unzähliger Epochen in mir trage. Braucht das einen Augenblick Zeit. Es war in den Wintermonaten, es war". "Es war gestern, es war eher jetzt. Ach, wie ganz möchte ich einen Tee haben". Der Fremde lächelt wieder. Über mich, über die Zeit ? So jetzt habe ich die Constellation ihrer Zeit ... Fünfzig Jahre nach ihrem Tode fanden in Europa riesige politische Umwälzungen statt. Frankreich erstand ein(en) Kaiser. Deutschland ist für kurze Zeit eine riesige Republik. England wurde aus Indien verdrängt und verlor damit auch seinen Einfluss über Ägypten, das selbstständig wurde. Das Reisen, das in ihrer Zeit eine Modesache war hatte vollständig aufgehört. Die nächsten Hundert jahren sind frei von nervöser Hast, man bleibt ruhig in seinem eigenen Lande vor der Ausbau des religiösen Lebens, (das) nun die Hauptrolle spielt. Es würde In dieser Zeit sind die Fremden in Ägypten selten. Die von ihnen geschaffen Einrichtungen sind zerstört (dies infolge einer religiösen Bewegung) nachdem ein religiöser Aufstand, der von Nubien entflammte, den letzten Rest ihrer sogenannten Zivilisation weggefegt hatte. Da die Erfinder der Eisenbahnen nur Luftschiffe trotz der ungemässenen Mitteln, die ihm damals zur Verfügung standen, schlecht bauten, ist von ihren Werken beinahe nicht übrig geblieben. Also suchen Sie nicht nach der Wirklichkeit, sie werden nur elende Trümmer finden". – "Furchtbar so aus der Zeit gerückt zu werden, mir schwindelt". Ich suche

ein bekanntes Ziel: Elephantine. Die alten Trümmer stehen auch aber sonst wirkt die Insel verändert. Die Gegend scheint baumlos und kahl, was einst bewässert war, vertrocknet. Und wo sind die nubischen Mädchen, die einst die Wasserufer des Nil belebten ? Ich wende mich wieder an meinen Führer: "Wie ist es möglich, dass ich vorher meine Mitlebenden erkennen konnte, von denen mich, wie zu sagen, 500 Jahre trennen ? Sie waren doch, wie alles menschliche, eine flüchtige, wechselnde Erscheinung ?". – "Ganz richtig nach Ihrer früheren Auffassung. Allgemein verhält es sich so: jede Erscheinung, soweit sie mit dem menschlichen Leben und seiner spärlicher Wahrnehmung zusammenhängt, schafft in ihrer Umgebung ein Doppelbild, das nach seiner (optischer) Übertragung mit der Materie eine Verbindung eingeht. Diese lässt sich am ehesten mit den chemischen Veränderungen auf einer lichtempfindlichen Platte vergleichen, obschon sie von ganz anderer Art ist, denn dieses unbestimmte Etwas ist beinahe unzerstörbar. Ein Rest der mit ihm verbundene Materie genügt um es zu erhalten. Aber eine Erscheinung, die durch ein Glas, wie dieses hier aufgenommen wird, richtet sich auch nach den Lichtwellen, die tausendfach gebrochen, unmöglich wieder zu sammeln sind oder, wenn es keine optische Wirkung ist, kann sie durch ein Teleskop wahrgenommen werden. Jede Erscheinung, soweit sie mit dem menschlichen Leben und seinen spärlichen Wahrnehmungen zusammenhängt, schafft in ihrer Umgebung ein Doppelbild, das nach seiner (optischen) Übertragung mit der Materie eine Verbindung eingeht. Diese lässt sich am ehesten mit den chemischen Veränderungen auf eine lichtempfindliche Platte vergleichen, obschon sie von ganz anderer Art ist, denn dieses unbestimmte Etwas beinahe unzerstörbar ist. Ein Rest der mit ihm verbundene Materie genügt, um es zu erhalten. Aber eine Erscheinung die durch ein Glas, wie dieses hier aufgenommen wird, richtet sich aus nach den Lichtwellen, die tausendfach ausgebrochen unmöglich wieder zusammen zu sammeln sei. Oder, wenn es keine optische Wirkung ist, wie kann sie durch ein Teleskop wahrgenommen werden". Der Fremde lächelt wieder leise. Er dreht das Glas in den Händen. Seine Augen sind halbgeschlossen, nach meinen Gesicht. Ob er meine Frage überlegt ? Nein, er verwandelt nur vergangenes in Gegenwärtiges, in der Art wie ich einst tote Sprache in lebende übersetzte. Nun sage ich es deutlicher: „Das optische Doppelbild schafft eine Veränderung, die sich dem unentwickelten Bild auf der photographischen Platte vergleichen. Lässt man erst ein Gemisch von Sauren wieder, wird Wahrnehmungen hervorrufen. Halten Sie sich vor, dass ihr geistiges Auge jenem unbestimmten Etwas eine ähnliche Belebung in Teleskop verschafft und das lebende Vergangene steht neu gestaltet vor Ihnen. "Diese Umwandlung ist unmöglich; sie widerspricht der Physik bei allem, was die Wissenschaft gelehrt hat. Es handle sich demnach um ein grosses Wunder". „Ein Wunder ist es allerdings, ein grosses, ein kleines, ein Glaubhaftes, ein Angezweifeltes! Aber wo die Zusammenhänge passen, [... ...]". Jetzt blickt mich mein Führer scharf an, als wollte er mich durchdringen. "Hören Sie – sagt er – wenn ein Mensch ihrer Zeit, der nie von einem Phonographen noch von Kinomotographen reden hörte, seinen Vater 50 Jahre nach dessen Tode, leibhaftig vor sich sähe und seine Stimme vernähme, würde er nicht eben so an ein Wunder glauben müssen wie Sie?" Ich stammele: „Man würde ihm die Apparate zeigen, man würde sie erklären. So, das beweist die Physik, die Chemie, das ... ... Der Fremde unterbricht mich. Er legt die federleichte kühle Hand auf meine Schulter und spricht kaum hörbar:



“Glauben Sie alles was Sie jetzt sehen werden. Sie sind ein Kind in dieser neuen alten Welt”. Darauf stellt er sein Glas ein in der Richtung wo einst das Catärract-Hotel stand. Er richtet es genau und zählt dabei die Einzleinschnitte an der Schraube die einer kleinen Skala entsprechen. Diese Handhabung sucht er so einfach so selbstverständlich aus, dass man darüber lachen möchte. “Nehmen Sie jetzt das Glas und versuchen Sie das Bild von damals zu erkennen, ja überzeugen Sie sich”. Wie sollte es möglich sein. Ich halte das Glas, ich richte es hinaus, ich suche weit draussen über einem Hügel ein zeitloses und nebelhaftes Bild. Der Fremde warnt wieder “Nicht zu nahe dem Auge, das Licht könnte Sie blenden”. Wie oft hat er diese Worte schon gesagt, einmal, zweimal, zehnmal. Das Nebelhafte gestaltet sich, es wird grösser und gewinnt Farbe, Raum. Felsen steigen aus dem Boden hervor, Bäume bewegen ihre Äste im Winde und dann ein bekannter Weg herauf betreten mit Menschen. Und nun steht das längst entschwundene Hotel deutlich vor mir. Ich erkenne jedes Stockwerk, jedes Fenster, sogar die Fahnen auf dem Dach. “Erkennen Sie einzelne Menschen wie vorhin, als ich Ihnen Sehel zeigte” fragt der Fremde. “Nein, noch nicht”. “Warten Sie einen Augenblick. Das Bild braucht seine Einstellung. Was sehen Sie jetzt ?” “Die Terasse des Hotels. Es ist einfach unglaublich, wie deutlich doch alles vor mir steht. Wie ein Sirren treibt es aus dem Boden hervor, es flammt. Dann als ob sie aus Blasen und flussig quellenden Masse entständen, treten dort Menschen hervor. Jetzt vermag ich Einzelne zu erkennen. An kleinen unscheinbaren Tischen sitzen sie, meine Freunde von damals, und blicken hinaus nach der Richtung wo von 500 Jahren die Sonne unterging. Oder war es dies ein Gestern, ja was ist Zeit, gleich stehe ich unter Staunen und nehme an ihren Gesprächen teil. Von was reden sie wohl ? Ich möchte es wissen; mir scheint oder vermag ich die Worte aus den Bewegungen ihrer Gesichter nach(zu)empfinden. “Vorsicht. Achten Sie auf Ihr Auge” warnt der Fremde wieder. Seine Worte kommen wie von weit her. Seltsam, das Vergangene steht mir in diesem Augenblick näher. Jetzt tritt jemand aus dem Dunkel der Türe auf die Terasse hinaus, den ich genau kenne. Er ist mittelgross, das Haar trägt er nach hinten gekämmt, den Bart ... braun ist sein Gesicht, besser sähm würde ich sagen. Die Nase hat einen feinen Schnitt und die Augen sind blau, von einem ganz besonderen blau. Er ist nicht allein, er spricht mit einem anderen, der ihm begleitet. Dieser hat nervöse unruhige Bewegungen. Sein Gesicht zuckt und stösst heftige Worte hervor, dann wirft er auf einmal den Kopf zurück und blinzelt in der untergehenden Sonnenlicht. Um Gotteswillen bin ich das wirklich selbst oder ist es die Erinnerung eines Spiegels ? Ich sehe mich so wie (ich) bin, wie ich war. “Wenn Sie Ihre Augen überanstrengen, werden Sie gottesblind, es ist ein gefährliches schauen” sagt der Fremde. “Wie furchtbar ! Soll ich aufhören ?”. “Nein, reproduzieren Sie das Fehlende durch die eigene Erinnerung”. “Kann man das ?”. – “Gewiss, alles was der Mensch während seines Lebens gesehen und gedacht (hat), kann er später wieder zurückrufen, selbst das was er unbewusst wahrgenommen hat” . “Also, ein absolutes Gedächtnis ? Früher sprach man von einem guten und einem schlechten (Gedächtnis)? Nun es fehlte innerhalb des zeitlichen realistischen Lebensdauer die Kraft Eindrücke auszulösen. Unser Gedächtnis war ein Bruchteil, ein Reflex des Ganzen”. – “Erinnern und sehen ist also in diesem Falle dasselbe”. “Ja, man kann es so ausdrücken. Es gibt eben keine Besinnen mehr der sich entstellte Willensantrieb genügt und Bild um Bild rollt vorüber. “Wunderbar. Ich sehe und höre zugleich. Kein Gedanke,

nichts ist verloren. Die kleinste Bewegung bleibt dem Menschen bis ins Zeitlose erhalten". "Noch mehr wie dies. Doch halten Sie dieses Nachgefühl an das Gegebene". "Ja, schon steigt es vor mir auf". Der Herr mit den blauen Augen erklärt ein solches Phänomen: "Dies ist Quarz" – sagt er – und weist auf einem Stein, den er mir hält; dieses da Hornblende "Nun wissen Sie, wie dieses hier heisst, es sieht aus wie Gold?". Der Fremde unterbricht mich: "Sie haben nun gesehen, dass alles, was ich Ihnen sagte, möglich ist. Eher wir uns trennen, werde ich Sie in eine Zeit versetzen, wo weder Ihr Gedächtnis noch Ihr Willen hinreicht". – "Wohin? Ich möchte so gerne einmal zwei oder, wenn es möglich wäre, dreitausend Jahre zurück versetzt werden". "Drei – Tausend – Jahre". Ach, dieses ewige endlose Lächeln, dieses sagen und nicht sagen wollen, früher sah ich es an den Gesichtern ägyptischer Statuen und jetzt? Der Fremde lebt. Er öffnet die Hülsen des Teleskops und entnimmt ihnen geschliffene Gläser, Kristalle die zwischen rund und eckig noch eine dritte Form haben, die beides und keines von beiden ist. "Drei - tausend – Jahre!". "Was möchten Sie schauen. Den Tempel in Elephantine, Menschen, die damalige Stadt oder wollen Sie die Sklaven in den nahen Steinbrüche aufsuchen. Am liebsten möchte ich Ihnen den Einzug Tutmosis III. zeigen. Auf tausend Jahre mehr oder weniger kommt es hier nicht an. "Das wissenswerteste wäre (es) mir eine Kulthandlung im Tempel des Gottes Amun". "Gut, Sie sollen es schauen". Der Fremde dreht dreimal sein Glas zurecht. Er sucht die Richtung und Zeit, was kann es sonst noch sein, die Zusammenhänge fehlen mir. "Tempelsteine erhalten die Bilder vergangener Epochen besonders gut, sie haften daran wie Oxydationen ... Noch eine leichte Drehung so nun hätte (ich) was Sie sehen wollen". Er reicht mir wieder das Glas, er legt auch wieder die federleichte Hand auf meine Schulter. Dann fragt er leise: „Was erblickt Ihr Auge?“ "Ich sehe Nebel, Dienste. Es steigt auf wie Raucherwerk. Jetzt Gestalten, Gebilde Eisblumengleich, an ein Fenster hingehaucht, es werden Formen daraus, Figuren, Menschen. Nein noch nicht, alles ist Chaos und bewegt sich von rückwärts nach vorne. Es könnte ein Opferzug daraus werden. Eins, zwei, drei, vier Gestalten, schon sind sie nicht mehr. Und nun dringt Licht in die Erscheinung, es quillt farbig in feinen Blautönen aus dem Boden, es flammt auf und überzieht alles was meine Auge bisher erreicht. Da waren Zacken und sind Treppenstufen daraus geworden, es waren Blöcke die sich in Säulen verwandelten und die umgehende Wände deren Zeichnungen ich Zug um Zug erkennen, türmen sich immer noch auf. Tausende Umrisse erstarren zu Linien, durchsichtige Schleier verdichtet steinharte Fülle. Aus huschenden ringelnden Gerinseln stechen scharf geschnittenen Schriftzeichen hervor. Das ist der Tempel! Wie wunderbar lichtumflossen steht er vor mir. Seine Pylonen schneiden die turkisblaue Luft und die Wimpel auf hohem Mast gezogen flattern leicht im Wind. Oh ich möchte den Hof des Tempels erreichen, ich möchte seine Hallen durchwandeln mit denen die waren und wiederkommen; werden heraufbeschworen aus dem Leblosen durch mein geistiges Auge. Ja, erst jetzt wird es deutlich. Sie treten aus den Seitenhallen wie Götter. Oh, dieser rhythmische Schritt, dieses plötzliche Auftreten und wieder stehen bleiben. Zweimal zwei Reihen schliessen einen Zug. Es sind Gruppen aus den jeden einzelnen erkenne. Seine Haltung seine Handhabung. Die wunderbaren Mädchen halten Rasseln an den Händen, sie heben sie auf, sie schütteln sie wieder. Ja bin ich dabei gewesen? Ich vernehme das Geräusch wie man die verklingende Musik eines Festzuges vor der

Stadt vernimmt. Ich sehe gleichsam den schwirrenden Ton des Systrums, der plötzlich zwischen dem trockenen Rassellärm auftaucht. Aber schon folgen andere Tänzerinnen ? Zweimal drei Mützen, Kappen, Hauben deren Zipfel wie ausgeworfenen Ängeln durch die Luft sausen. Eine Silhouette tanzt voraus, die anderen folgen in pendelartigen Schwimmungen, fliegen ihre Körper von vorne nach hinten, die Köpfe von hinten nach vorne. Ein Fuss nach dem anderen stiebt in die Luft und berührt beinahe die Höhe der Schulter. Doch stört kein Rhythmus, ihre Bewegungen greifen rhythmisch geordnet ineinander wie Bauglieder. Wie sie jetzt die Arme ausstrecken, wie sie dazu ein Bein erheben und dennoch stehen. Unfassbar. Diese Bewegung gleitet wie eine grosse Welle durch den ganzen Zug. Aber schon will die folgende Gruppe in Erscheinung treten. Die Opfertragenden drängen vor. Oh, bleibt Mädchen, bleibt noch einen Augenblick, damit ich einen Rhythmus in mich aufnehme. Woher kommt ihr, seid ihr Lybierinnen oder kommt von innerwärts? Keinen Blick, keine Antwort gönnt ihr dem flüchtig Schauenden. Vorbei. Zweimal vier Opferbaren, voll beladen mit Broten, Früchten, Fleisch und darüber (wie nennt man die wohl diese) Körbe und pyramidengleichen Aufsätze! Das Blut tropft über die Träger und färbt ihre Gesichter rot. Wie furchtbar schön das aussieht, wie phantastisch wild. Der eine wischt sich die Auge, da ihm das Blut blendet. Jetzt will, da der andere die Tropfen aufsaugen, denn das Blut darf nicht den Boden berühren. Er streckt sich bückend die Hand aus, die Bahre sinkt, mit ihr der Opferturm ... halt ... halt ... er fällt. Melonen, Brote und Korne rollen, rauschen in Sturz über die Köpfe der Träger. Hornbläser, Flötenspieler, Priester, sie schreiten gemässen hinterher. Aber ich möchte den Gott sehen, Amun den widderköpfigen, wann trägt ihr ihn denn vorbei, dieser Zug ist endlos! Zweimal fünf Kohlenbecken von Priestern getragen. Eines glüht farbig auf und der Rauch streicht über ihre Köpfe. Die anderen sind opferbereit mit Tauben und Flussvögeln geschmückt. Ach, wie traurig: die Häse und Schnäbel herunterhängen. Scharfe, zackige aufwärtsgerichtete Eisen halten sie fest. Und darüber steif und hart die nach dem Naos gerichteten Priestergesichter in denen jeder Zug wie im Stein gemeisselt ist. Nie zuvor habe ich so blutleere, kühle ja gefesselte Menschlichkeit gesehen. Vielleicht bilden sie den Übergang zum gottgewordenen Amun selbst dessen goldgehämmerte Statue diesen folgen wird. Diese mit dem glitzernden Hellbau, das im Sonnenstrahlen über die offene Brust fällt, trägt die Züge des Fremden ! Ich würde ihn erkennen, ich würde ihn rufen, wenn sein Gesicht nur einmal das Lächeln preisgäbe, das jener hat, der nun unsichtbar neben mir lacht. "Sie werden erblinden, verbraunen". Ach, wie wäre da möglich, wenn man den Göttern so nahe ist. Wie kann Feuer Feuer verzehren. Lassen Sie mich schauen schauen. Jetzt tritt er hervor. Welche Liebesfülle ! Das ist es des gottes Fuss, sein Schurz, sein goldgehämmertes Leib. Er steht auf schwankenden Bahre über den Köpfen. Er tummelt wie ein Trunkener zwischen den Säulen. Er ist erstarrt und hält das Leben in den Händen. Wunderbares Gebilde aus Gold und Edelsteinen, gottgewordene Form die Jahrtausende übersteht. Seine Hörner blitzen in wühlende Dreiste, wenn sie die Brust des besiegtten Menschen treffen. Schon bist du mir näher, so nah, dass ich die sieben Ringe zähle (und mich) trifft dein steinharter Blick. Trifft mich dein glühender Atem. Das Leben verbrennt mich. Feuer, Feuer, rotes, weisses, verzehrendes. Ich sinke zurück. "Traum ist Leben" sagte eine wirkliche Stimme neben mir. "Und Sie haben ausgezeichnet geschlafen. Wollen Sie jetzt eine Tasse Tee trinken?"

*Il sogno è vita*

Assuan, 14.1.1914

Dopo aver trascorso alcuni giorni a letto, chiusi tra quattro pareti, quando si torna alla luce tutto pare doppio. Ieri sono stato invitato per un tè dal signor Pfahl al Nil Svanssen. Poi gli altri ospiti se ne sono andati, il signor Pfahl m'ha lasciato per andare a controllare gli operai, ed io sono rimasto solo ancora un po' ad ammirare la luce cupa del tramonto, la vasta pianura gialla, il Nilo scintillante percorso da imbarcazioni e la montagna dei sepolcri piena di ombre. I colori del terreno cambiano continuamente alternandosi con un gamma di tonalità infinite. Diventano rosso-giallo e poi violetti, e poi ancora giallo intenso come lo zolfo, finché finalmente è il rosso a predominare.

Un suono continuo va su e giù, modulandosi fino a smorzarsi. Tutto pare vasto, infinitamente vasto. Ho l'impressione di sprofondare e le parole si perdono. Improvvisamente è calata la notte.

Cos'è questo rumore ? L'acqua presso la diga?

Odo un distante risuonare di tam-tam. In lontananza s'accendono le luci di Assuan.

«Riconosce l'isola di Sehel?»

«Sì, perfettamente»

«Aspetti un attimo, metto il cannocchiale più a fuoco. Allora, cosa vede?»

«C'è una comitiva all'ombra di gigantesche rocce. I componenti siedono su coperte e mantelli stesi sulla sabbia. Sembra che stiano pranzando. Riconosco alcune dame, dei signori, un giovanotto ...».

«Non tenga la lente troppo vicina all'occhio. La forza dei raggi potrebbe accecarla»

«Va bene così?»

«No, ancora un piccolo giro verso destra, giusto un millimetro, e il gruppo s'accosterà, arriverà ai suoi piedi. Riprovi»

Le mie mani tremano, il corpo vibra. Ho la testa è intontita e pesante. Quasi non riesco a tenerla dritta. Lo strano individuo seduto accanto a me se n'è accorto ed interviene prima che abbia tempo di rivolgergli la domanda.

«Il senso di vertigine sparirà presto. Tenga solo ferma la lente. Adesso cosa vede?»

La comitiva sta avvicinandosi. Ho l'impressione di correrle incontro. Che strano, questa è la Signora von Gering ... il suo cappello rosa ... riconosco anche sua figlia. Il giovanotto biondo sulle rocce è Helmut ... sta ridendo e fa un cenno di saluto. Ah, questo è il Signor von Gering, che solleva il bicchiere come se volesse tenere un discorso. Ora tutti siedono dinanzi a me. Non è curioso? Poco fa c'ero anche io, appartenevo anch'io a quel gruppo. Ma ecco che uno scintillio senza colore copre l'immagine. Improvvisamente la visione si scompagina e sparisce, come se ...

Lo sconosciuto, somigliante sempre più una statua egizia, sorride e ponendomi una mano sulla spalla dice: «Non si spaventi, si tratta solo d'un viaggio all'indietro di cinquecento anni!»

«Cosa dice ? Non ho capito ...»

«Sì, cinquecento anni fa!»

«Ha voglia di scherzare? Sta sognando? Ma è vero! Il paesaggio intorno è cambiato. Dove è la riva del Nilo? Dove sono le rocce e gli uomini? Gli uomini...»

Lo sconosciuto continua a sorridere: «Sì tranquillizzi, tale condizione le è sconosciuta. Presto capirà»

«La chiama condizione? A me sembra d'impazzire»

Lo sconosciuto scuote la testa e mi poggia nuovamente la mano sulla spalla. Il suo tocco è... lieve come una piuma.

«Ascolti, ha appena riconosciuto l'isola di Sehel e la comitiva, addirittura ricordava i nomi. Ogni dettaglio appariva chiaro dinanzi ai suoi occhi finché la lente si è offuscata. Allora l'immagine è scomparsa e lei ha detto ... cosa ha detto?»

«Mi rincresceva essere stato strappato così improvvisamente dalla compagnia dei miei amici, avrei voluto parlare ancora con loro così come stavo facendo un'ora prima, un minuto prima. Ma mi spieghi l'inganno del cannocchiale. Cos'era quella confusione sbiadita ...»

Lo sconosciuto tarda a rispondere. Non si dà troppa pena. Il suo sguardo vaga lontano, come se stesse percorrendo immense pianure. Ora sento bene la sua voce, che risuona come in un sogno: «Quella era la sua morte. Lei è morto cinquecento anni fa sull'isola di Sehel a causa di un'insolazione»

«Come, io sono morto qui ... io?...»

«No, adesso non l'è più. Ora è tornato alla realtà, nel mondo dei viventi»

«Quindi sono vivo?»

«Ebbene sì, lei si riconosce, serba tutti i suoi ricordi. Ma oltre a questo è in grado di vedere quanto è accaduto prima. Pertanto non si meravigli di niente. Avrò molto da spiegarle»

Stupisce la maniera calma e determinata con la quale l'individuo sta parlando. È grande e piccolo al tempo stesso, né giovane né vecchio. Sarà vero? Tocco il suo abito e mi sembra di sfiorare un'ombra.

«Come le dicevo, non si meravigli di nulla. Mi creda assolutamente»

«Vorrei almeno orientarmi un po'. Tutto sembra così diverso. Dove è ora l'isola di Sehel? Il suo cannocchiale trasporta oltre il presente?»

«Questo è solo l'inizio. Salga con me su quel colle. Vedremo il panorama dall'alto. Mi segua.»

«Ma come procediamo leggeri..., pare di volare»

«Non è vero? Sembra proprio così. Constato che lei non ha più paura»

Lo sconosciuto mi prende la mano. Percorriamo un tratto assieme, non posso dire quanto lungo perché mi manca il senso della distanza. E raggiungiamo la sommità della collina. «Ah, qui c'è Elefantina e dall'altro lato Sehel. Il monte delle tombe reali. Assuan è stranamente cambiata. Dov'è l'Hotel Cateract? Quand'avremo finito andrò a prenderci un tè»

Il misterioso personaggio riflette in silenzio, come se stesse facendo dei calcoli. Le sue mani giocano con il cannocchiale mentre lo sguardo vaga lontano. «Aspetti un attimo. Si fermi a cinque secoli fa. Devo nuovamente spostarmi dalla sua immaginazione a quella di anni più antichi, dal momento che in me v'è il ricordo di tempi incommensurabili. Faccio subito. Era inverno, era ...»

«Era ieri, ma forse era ora. Ah, come vorrei avere un tè». Lo sconosciuto sorride di nuovo. Sta ridendo di me ? O del tempo ? «Allora, adesso ho le coordinate della sua epoca ... Cinquanta anni dopo la sua morte ebbero luogo in Europa numerosi sconvolgimenti politici. Un imperatore s'impadronì della Francia. La Germania divenne un'immensa repubblica. L'Inghilterra fu scacciata dall'India e perse anche la sua influenza sull'Egitto che diventò indipendente. I viaggi all'estero, ai suoi tempi così alla moda, cessarono completamente. Nel secolo successivo sparirono le attività frenetiche. Ognuno preferiva restarsene tranquillo nel proprio paese, in attesa della nascita dei movimenti religiosi che poi svolsero il ruolo principale. Gli stranieri in Egitto divennero rari. Tutto quanto da essi creato sarà distrutto da movimenti religiosi, dopo che la rivoluzione scoppiata nella Nubia avrà spazzato via gli ultimi resti della loro cosiddetta civiltà. Dal momento in cui gli inventori delle ferrovie si dedicarono a costruire male - malgrado le immense risorse a loro disposizione - dei dirigibili, delle loro opere non rimase quasi più niente. Quindi non cerchi verità. Troverebbe solo misere rovine»

«È terribile essere proiettato nel tempo, mi gira la testa». Mi guardo in giro cercando un punto di riferimento: Elefantine. Le antiche rovine ci sono ancora, ma l'aspetto dell'isola è cambiato. Il paesaggio appare desertico, privo di vegetazione. I terreni prima irrigati sono completamente aridi ... E che fine hanno fatto le fanciulle nubiane un tempo presenti sulle rive del Nilo?

Mi volgo nuovamente alla guida: «Come ho potuto prima riconoscere i miei contemporanei, dai quali adesso mi separano cinquecento anni? La loro vista m'aveva lasciato, come ogni cosa umana, un'impressione fugace e mutevole»

«È molto giusto. In generale succede questo: ogni apparizione, essendo collegata alla vita umana ed alla sua scarsa capacità di percezione, crea intorno a se una doppia immagine che, a causa della sua trasposizione ottica con la materia, si trasforma in una composizione. Il confronto più semplice, anche se si tratta d'un fenomeno di tutt'altra natura, può farsi con le mutazioni chimiche che si verificano su una lastra sensibile alla luce. Anche in questo caso l'indefinibile diventa in qualche modo indistruttibile. La presenza d'un suo residuo sulla materia alla quale s'unisce è sufficiente a conservarlo. Purtroppo l'apparizione ripresa da una lente s'orienta anche secondo onde ottiche le quali, una volta frammentate in mille raggi, non possono essere ricomposte. A meno di non utilizzare un cannocchiale come questo capace di ricreare l'effetto precedente»

Lo sconosciuto continua a sorridermi, facendo ruotare la lente tra le dita e scrutandomi attraverso le palpebre socchiusse. Sta forse preparando una risposta alla mia domanda? No, sta semplicemente trasformando il passato in presente, così come io stesso, effettuando delle traduzioni, ho talvolta convertito delle lingue morte in lingue vive: «Sarò più esplicito. La duplice immagine ottica crea una trasformazione paragonabile a quella d'una lastra fotografica impressionata ma non ancora sviluppata. Appena la lastra viene a contatto con una miscela di acidi, le percezioni diventano visibili. Nel suo caso è lo sguardo spirituale, attraversando il cannocchiale, a provocare quell'indefinibile qualcosa. Un intervento capace di far rivivere il passato»

«Ma una simile trasformazione è impossibile. Le sue affermazioni sono in contraddizione con la fisica e con tutto quanto c'insegna la scienza. Si deve trattare pertanto d'un miracolo»

«Miracolo lo è senz'altro. Un grande e piccolo miracolo. Degno di fede ma anche di dubbio»

La guida m'osserva fisso negli occhi, con uno sguardo che mi trapassa: «Ascolti – mi dice – se un uomo del suo tempo che non avesse mai sentito parlare di fonografo o di cinematografo vedesse apparire sullo schermo l'immagine viva del padre morto cinquant'anni prima, e ne udisse la voce, non dovrebbe forse pensare ad un miracolo come lei sta facendo in questo momento?»

Balbetto: «Gli si mostrerebbero le apparecchiature, glielo si spiegherebbero. Così questo sarebbe giustificato dalla fisica, quest'altro dalla chimica, quest'altro ancora ...». Lo sconosciuto m'interrompe. Pone la mano lieve sulla mia spalla sussurrando: «Deve credere a ciò che sta per vedere. Lei è come un bambino in un nuovo vecchio mondo». Quindi dirige il cannocchiale nella direzione ove una volta c'era l'Hotel Cataract. L'orienta con esattezza, e contemporaneamente conta le singole tacche sulla scala della ruota dentata. L'operazione è svolta con tanta semplicità e naturalezza che verrebbe quasi da ridere: «Adesso prenda lei il cannocchiale. Provi a riconoscere l'immagine d'allora. Sù, se ne accerti da solo»

Come poteva essere possibile? Prendo il cannocchiale, lo punto e vedo in lontananza un'immagine nebbiosa. L'uomo m'ammonisce di nuovo: «Non troppo vicino all'occhio, la luce potrebbe accecarla». Quante volte ha ripetuto quelle stesse parole ... una volta, due volte, decine di volte. L'immagine nebbiosa prende forma, diventa grande e si colora. Rocce emergono dal suolo e il vento muove i rami degli alberi. Alcuni uomini stanno percorrendo il sentiero a me noto. Improvvisamente l'albergo scomparso ricompare, perfettamente riconoscibile innanzi a me. Distinguo ogni piano, ogni finestra, persino le bandiere sul tetto.

«Riconosce qualcuno? Rammenta ciò che era accaduto poco fa, quando le avevo mostrato Sehel?», domanda lo sconosciuto.

«No, non ancora»

«Aspetti un attimo. L'immagine ha bisogno d'essere messa a fuoco. Cosa vede ora?»

«Vedo la terrazza dell'Hotel. E' semplicemente incredibile. Tutto si distingue con sorprendente chiarezza. Poi però uno scintillio fiammeggiante emerge dalla terra e, simili a bolle o masse fluide solidificate, vedo apparire delle figure umane. Ne riconosco qualcuna. Sono i miei amici d'allora. Stanno seduti a dei tavolini semplici e di modesta fattura e guardano nella direzione in cui cinquecento anni fa il sole tramontava».

O era ieri? Il mio stupore cresce appena m'accorgo che potrei partecipare alla loro conversazione. Ma di cosa parlano? Quanto vorrei saperlo. Cerco d'intuire le loro parole osservando l'espressione dei volti. «Attenzione. Faccia attenzione all'occhio», ammonisce di nuovo lo sconosciuto con una voce che sembra provenire da lontano. Strano, ma in questo momento il passato sembra più vicino del presente.

S'apre la porta sulla terrazza e qualcuno esce dall'oscurità. Lo conosco bene. E d'altezza media, porta i capelli pettinati all'indietro, la barba ... Il suo volto è bruno, anzi quasi scuro, direi. Il naso ha un profilo sottile e gli occhi sono azzurri, d'un colore speciale. L'uomo non è solo. S'intrattiene con un accompagnatore che compie movimenti nervosi ed inquieti. Il volto sussulta e dalla bocca gli escono parole violente. Poi all'improvviso getta la testa all'indietro e socchiude gli occhi, abbagliato dai raggi del sole al tramonto. Per l'amor di Dio, sono io? Oppure è il ricordo della mia immagine riflessa in uno specchio? Mi vedo come sono e com'ero.

«Se sforza gli occhi, diventerà cieco. È pericoloso guardare», ripete il misterioso individuo.

«Ma è terribile! Devo smettere?»

«No, ma provi a integrare qualcosa che manca nei suoi ricordi»

«È possibile?»

«Certamente. Tutto quanto ha visto e pensato durante la vita può essere richiamato alla memoria. Persino le sensazioni percepite inconsciamente»

«Esiste quindi una memoria assoluta? Ho sentito parlare d'una memoria buona e d'una cattiva all'interno della durata della vita. E ciò m'induceva a ritenere che mancasse una forza capace di liberare le impressioni. La memoria risultava pertanto un frammento, un riflesso del tutto»

«In realtà ricordare e vedere sono la stessa cosa»

«Se ciò è vero, non v'è dubbio. Basta la forza della volontà per far emergere i ricordi»

«Meraviglioso. Vedo e ascolto nello stesso tempo. Nessun pensiero, nulla si perde. Ogni minimo movimento resta custodito nell'uomo all'infinito»

«E ben oltre. Però arresti la sensazione al dato di fatto»

«È vero. Sento che già mi sta prendendo»

L'uomo dagli occhi azzurri mi spiega il fenomeno: «Questo è quarzo», dice porgendomi una pietra. «Quest'altro è corno di cervo. Ora sa come si chiama questo?»

«Sembra oro»

Lo sconosciuto m'interrompe: «Adesso ha constatato che quanto le ho detto è possibile. Prima di separarci desidero trasportarla in un tempo dove né la memoria né la sua volontà sarebbero in grado d'accedere»

«E dove? Per una volta desidererei tanto essere trasportato indietro nel tempo di due o, se possibile, tremila anni»

«Tremila anni fa»

Ah, quell'eterno e infinito sorriso. Quel voler dire e non dire veduto tante volte nei visi delle statue egizie. Ed ora? Lo sconosciuto si muove. Apre la custodia del cannocchiale ed estrae alcune lenti levigate, cristalli dall'aspetto sia rotondo che angolare, che tuttavia non hanno né l'una nell'altra forma. «Tre - mila - anni! Cosa desidera vedere? Il tempio di Elefantina? Gli uomini e la città di allora? Oppure preferisce andare a far visita agli schiavi nelle vicine cave di pietra? Le suggerirei il trionfo di Tutmosis III. Qualche millennio in più o in meno non sarebbe un problema».



«La cosa che apprezzerei di più sarebbe una cerimonia sacra nel tempio del dio Ammone»

«D'accordo. La vedrà»

Lo sconosciuto ruota la lente tre volte, evidentemente alla ricerca della direzione e del tempo desiderato. Altrimenti cos'altro potrebbe fare? Non lo so, dato che non conosco il meccanismo. «Le mura dei templi conservano bene le immagini del passato, le quali si fissano sulla pietra come ossidazioni ... Ancora una piccola ruotazione ed otterrò ciò che Lei desidera»

Mi porge la lente posando ancora una volta sulla mia spalla la mano lieve come una piuma. Poi sussurra: «Cosa scorge?»

«Vedo dei servitori, e una nebbia che vaga come fumo. Poi figure, forme simili a fiori di ghiaccio provocati dall'alito tiepido su un vetro gelato. Vedo formarsi delle figure, degli uomini. No, non ancora. Vedo un caos che si sposta in avanti. Potrebbe diventare un corteo sacro. Uno, due, tre, quattro figure, non di più. Ora l'immagine si riempie d'una luce emergente dalla terra che dapprima s'espandendo assumendo raffinate tonalità azzurre e poi infiammandosi avvolge lo spazio che il mio sguardo riesce ad abbracciare. I dentelli sono divenuti gradini di una scalinata. I blocchi si sono trasformati in colonne che si moltiplicano. Migliaia di linee s'irrigidiscono in profili. Veli trasparenti si condensano formando una massa dura come la pietra. Sugli sfuggenti aloni circolari si stagliano ideogrammi ben intagliati.

Ecco il tempio che, meraviglioso e pieno di luce, si erge dinanzi ai miei occhi. I suoi piloni tagliano l'aria color turchese, mentre i pennoni issati su lunghi pali ondeggiavano al vento. Come vorrei raggiungere il cortile, girare per le sale del tempio insieme a quegli esseri che furono ed ora ritornano dalla loro condizione senza vita, evocati dal mio occhio spirituale. Sì, adesso tutto è chiaro. Entrano dalle sale laterali muovendosi come divinità con un passo ritmico, con un improvviso avanzare per arrestarsi di nuovo. Due coppie di file chiudono il corteo, nel quale mi sembra di riconoscere tutti. Di ciascuno identifico il portamento e le maniere. Stupende fanciulle portano nelle mani sonagli che sollevano e scuotono in continuazione. C'ero anche io? Ascolto questo rumore simile a una musica mentre la processione s'allontana davanti alla città, ed il ronzio del sistro improvvisamente emerge tra il risonare sordo dei sonagli. Ed ecco ora comparire altre danzatrici. Due file di tre berretti, calotte e cuffie, e nappe che s'agitano come lenze lanciate nell'aria. Una figura sottile danza in testa al corteo. Altre la seguono muovendo avanti e indietro i corpi come pendoli mentre le teste vanno in senso opposto. Un piede dopo l'altro viene spinto in aria fin quasi a raggiungere la spalla. Nulla turba il ritmo della danza. I movimenti si compongono armoniosamente come gli elementi di un'architettura.

È incredibile come le danzatrici riescano a tendere le braccia e contemporaneamente sollevare una gamba senza perdere l'equilibrio. Il loro movimento sinuoso attraversa, come una gigantesca onda, l'intero corteo. Ed ecco che fa la sua comparsa il gruppo delle portatrici di offerte. Oh fanciulle, restate, restate ancora un poco, per darmi la possibilità continuare ad ammirare il vostro incedere ritmico. Da dove venite? Dai lontani lidi della Libia o dai deserti dall'en-

troterra? Perché non mi degnate d'uno sguardo o d'una risposta? Ancora un attimo e il corteo è passato.

Su quattro tavole sfilano in doppia fila montagne di pani, di frutta e carni posate su ceste piramidali! Il sangue, gocciolando sui portatori, tinge di rosso i loro volti. La scena è terribile e al tempo stesso fantasticamente selvaggia. Un uomo s'asciuga gli occhi accecati dal sangue. Un altro beve il sangue per impedirgli di cadere al suolo. Chinandosi tende la mano, ma la tavola s'abbassa e i meloni, i pani e le granaglie rotolano a terra. Ed ecco che sopraggiungono i suonatori di corno e di flauto. Io, però, vorrei vedere il dio Ammone dalla testa di capro. Quando arriverà? La processione è interminabile. Da due file di bracieri s'alza un fumo colorato che accarezza le teste dei sacerdoti che incedono reggendoli. Altri sacerdoti, pronti al sacrificio, portano colombe ed uccelli acquatici i cui colli penzolano da gabbie di ferro. I loro volti sono rigidi e duri. I loro occhi sono rivolti al santuario. I tratti sembrano scolpiti nella pietra. Mai prima d'ora ho visto uomini tanto gelidi e crudeli. La statua d'oro del dio Ammone che li segue ha il petto scoperto sul quale cadono raggi di sole d'un azzurro scintillante. Improvvisamente m'accorgo che il volto della statua ha i tratti della mia guida!

Lo riconosco. Vorrei chiamarlo. Almeno mi concedesse un sorriso. Invece odo la voce dello sconosciuto che, divenuto invisibile, dice: «Lei diventerà cieco, brucerà». Ma come potrebbe essere possibile, stando tanto vicino agli dei? Il fuoco non può bruciare il fuoco. «Mi faccia vedere....». Allora la portantina del dio esce dal corteo. Questo è il suo piede, questo il suo gonnellino, questo il corpo scolpito nell'oro. La statua di pietra tiene la vita nelle mani. La portantina che la regge vacilla sopra le teste, traversa la mischia, si sposta tra le colonne del tempio come ubriaca. Il meraviglioso simulacro d'oro e pietre preziose è la forma divenuta dio che sopravvive ai millenni. Le tue corna scintillano con rabbiosa sfrontatezza e feriscono il petto dell'uomo sconfitto. Mi sei vicino. Tanto vicino che riesco a contare i tuoi sette anelli. Il tuo sguardo, duro come il granito mi colpisce. Il tuo fiato ardente m'infiamma. Vedo dappertutto il fuoco. Un fuoco rosso e bianco che divora ogni cosa. Ho l'impressione di cadere all'indietro.

«Il sogno è vita», risuona una voce accanto a me: «Ha dormito perfettamente. Desidera una tazza di tè?».

*Nota presentata dal socio ordinario CARLO KNIGHT  
nella tornata del 5 maggio 2011*

## ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 1921, *Depero e la sua Casa D'Arte*, Catalogo della personale alla Galleria Centrale d'Arte di Palazzo Cova, 29 gennaio-20 febbraio.
- AA. VV. 1981, *Mir Iskusstva - Il mondo dell'arte*, a cura di SALVATORE ABITA, GABRIELLA DI MILIA, GIOVANNI PINTO con interventi di GIULIO CARLO ARGAN e MAURIZIO VALENZI, Collana *Mostre Musei* diretta da RAFFAELLO CAUSA, n. 6, Napoli.
- AMENDOLA G. 1976, *Una scelta di vita*, Milano.
- BELLI G. 1988, *Depero, Capri e l'arte degli anni 10*, in: *Depero, Capri, il teatro*, catalogo della mostra tenutasi alla Certosa di San Giacomo a Capri dal 16 luglio al 28 agosto 1988.
- BELLOLI C. 1979, *A cinquant'anni dalla morte di Diaghilev*, in «La Martinella di Milano», vol. XXXIII, fasc. XI-XII, 1979.
- BUCKLE R. 1979, *Diaghilev*, London.
- CAUSA PICONE M. 1992, *di buon Mattino*, Napoli.
- CLAVEL G. 1918a, *Un istituto per suicidi*, trad. ITALO TAVOLATO, Roma 1918 (rist. Venezia 1980, con introduzione di FEDERICO BONDI).
- CLAVEL G. 1918b, *Picasso e il Cubismo*, in «Valori Plastici», I, novembre.
- CLAVEL G. 1919, *Teatro Plastico*, in «Valori Plastici», XI-XII, novembre-dicembre 1919.
- CLAVEL G. 1920, *Espressioni d'Egitto*, prefazione e traduzione di ITALO TAVOLATO, in «Valori Plastici», III-IV, marzo-aprile 1920.
- DEPERO F. 1919, *Mondo e Teatro Plastico*, in «In penombra», Rivista di arte cinematografica diretta da TOMASO MONICELLI, Roma Aprile-Agosto 1919.
- DEPERO F. 1940, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento, Legione trentina, 1940.
- KNIGHT C. 1996, *Mikhail Nikolaevitch Semenov, positanese d'adozione*, in «Rassegna del centro di cultura e storia amalfitana», dicembre 1996.
- KNIGHT C. 1999, *La Torre di Clavel*, Capri.
- PASSAMANI B. (a cura di) 1970a, *Fortunato Depero 1892-1960*, Catalogo della mostra, Bassano del Grappa.
- PASSAMANI B. (a cura di) 1970b, *Depero e la scena, da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*, Torino.
- PASSAMANI B. 1981, *Fortunato Depero*, Rovereto.
- MASSINE L. 1968, *My life in ballet*, London.
- PONZI M. (a cura di) 2008, *Spazi di transizione, il Classico moderno (1888-1933)*, Milano
- SEME NOV M. N. 1950, *Bacco e sirene*, Roma
- SZEEMAN H. (a cura di) 1992, *Visionäre Schweiz*, catalogo della mostra tenutasi alla Kunsthaus di Zurigo dal 1° novembre 1991 al 26 gennaio 1992, Zurich
- VERGINE L. (a cura di) 1983, *Capri, Frammenti Postumi*, ricerche e testi di ELISABETTA FERMANI e SERGIO LAMBIASE, Milano.



MARIO PAGANO

## UNO SPLENDIDO RITRATTO DI RAIMONDO DI SANGRO PRINCIPE DI SANSEVERO, DI GIUSEPPE BONITO

Come è noto e come è stato sottolineato anche di recente, piuttosto carente è la raccolta iconografica nota del celebre principe di Sansevero Raimondo di Sangro (1710-1771), a dispetto della fama e della celebrità del personaggio<sup>1</sup>. Il ritratto eseguito in ovale sulla tomba, un olio su rame di Carlo Amalfi, presente nella stessa celebre cappella che ne accoglie i sepolcri, è piuttosto rovinato rispetto di quello del figlio che lo fronteggia, da cui è erroneamente derivata la litografia del Wenzel, che spesso viene riprodotta come ritratto del ben più celebre padre (fig. 3).

Erano finora noti solo una incisione di Ferdinando Vacca tratta da un altro dipinto di Carlo Amalfi, che raffigura il principe giovanetto, in alta uniforme e con tutti i simboli araldici della nobile casa Sansevero, e un piccolo ritratto ovale del principe anziano in corazza, attribuito a Francesco De Mura (figg. 2, 5), oltre ad un altro ritrattino di poca qualità di recente reso noto (fig. 4). Inoltre, una litografia di Antonio Zezion su disegno di G. Ruo sembra derivare da un ritratto di non molti anni precedente al nostro, ma certo precedente al 1742 (poiché raffigura il principe più giovane e privo dell'importante decorazione dell'Ordine di S. Gennaro, ottenuta nel 1742: fig. 3), ed è anche il più vicino dal punto di vista somatico.

Nel 2002, però, è apparsa in vendita presso la galleria d'arte Artemisia di Madrid, e presentata presso lo stand 5.02 di Milano Internazionale Antiquariato, accompagnata da un catalogo illustrativo di questo e di altri quadri posti in vendita dalla medesima galleria<sup>2</sup>, una bellissima tela di un "Gentiluomo della corte borbonica", giustamente attribuita al celebre ritrattista Giuseppe Bonito (Castellammare di Stabia, 1 novembre 1707-Napoli, 18 maggio 1789). Tale penetrante ritratto (fig. 1) ha subito attirato la mia attenzione, in particolare per il

<sup>1</sup> A. CROCCO-M. GUARINO, *La Cappella Sansevero e il suo mecenate*, Napoli 1964; L. VAGNI SANSONE, *Raimondo di Sangro principe di San Severo*, Foggia 1992; R. CIOFFI, *Protagonisti della storia di Napoli*, 6, Napoli 1996, pp. 28 sg.; O. DE SANGRO, principe di Fondi, *Raimondo de Sansevero e la Cappella Sansevero*, Roma 1991; A. M. PIEDIMONTE, *Raimondo di Sangro Principe di Sansevero. La vita, le invenzioni, le leggende, i misteri*, Napoli 2010; S. ATTANASIO, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011.

<sup>2</sup> *Catalogo Artemisia Arte Antica*, realizzato in occasione di Milano Internazionale Antiquariato, 11-19 Maggio 2002, Stand 5. 02.



Fig. 1. Giuseppe Bonito, Ritratto di Raimondo di Sangro, Principe di Sansevero (1747-1750).



Fig. 2. Incisione con ritratto giovanile del Principe di Sansevero di Ferdinando Vacca, tratta da un altro dipinto di Carlo Amalfi.

manoscritto aperto, come se si trattasse di un'opera in corso di compilazione, al quale è sovrapposto un foglio di "Ordannance du Roi", con una testata incisa rappresentante cannoni incrociati e un barile di polvere da sparo. Il personaggio, rappresentato appunto in vestito di gentiluomo di corte, reca la decorazione dell'Ordine di San Gennaro, istituito da Carlo Borbone e concesso ad un numero limitato di persone a titolo di particolare onore. I caratteri fisiognomici, in particolare la fronte larga, il volto dall'ovale allungato, il naso lungo, gli occhi piccoli ed espressivi, la pronunciata fossetta sotto la bocca, mi hanno fatto subito pensare ad un ritratto del celebre principe di Sansevero Raimondo di Sangro, che ottenne la decorazione



Fig. 3. Ritratto sulla tomba del principe di Sansevero. Olio su rame di Carlo Amalfi e litografia di Antonio Zezon su disegno di G. Ruo.



Fig. 4. Piccolo ritratto in ovale del principe di Sansevero.



Fig. 5. Ritratto del principe di Sansevero di Francesco La Mura.

di Cavaliere dell'Ordine di San Gennaro da Carlo Borbone nel 1742. Ma un passo della celebre *Lettera Apologetica dell'Esercitate Accademico della Crusca contenente la Difesa del libro intitolato Lettere d'una Peruana per rispetto alla supposizione de' Quipu scritta alla Duchessa di S\*\*\*\* e dalla medesima fatta pubblicare in Napoli MDCCL*, permette non solo di accertare la veridicità di tale ipotesi, ma di datare perfettamente il ritratto al 1748-50. Infatti, il principe si vanta di volere arricchire la monumentale opera del *Vocabolario Universale dell'Arte della Guerra*, alla quale si era dedicato dal 1742 al 1750 giungendo fino alla lettera "O" e che avrebbe dovuto essere pubblicata in sei volumi in foglio reale e nella quale venivano esposti – a detta dell'Origlia – "tutti gli uffizi, e le cariche militari, secondo si costumano presso le Principali Potenze dell'Europa, con notarsi eziando le loro relazioni, e differenze tra esse, e di tutte insieme con quelle degli antichi Romani; i termini dell'Architettura militare col lor'uso, e quelli della Geometria pratica e delle sue parti, e dell'Artiglieria, e della Pirotecnica con gli strumenti proprj di queste arti; la maniera di costruire ogni genere di Fortezza colle misure, che si devono osservare, li materiali, che vi bisognano, il modo di adattarli, e tutto altro che a ciò appartiene; e di più vi si spiega tutto quello che deve farsi nell'iffesa, e nella difesa delle Piazze con portarsi i sistemi dei più famosi Scrittori di questa Scienza, e formarne il giudizio; e i nomi dell'Armi, e delle Macchine della Milizia così antiche, che moderne colle voci del lor maneggio, e la maniera di praticarle in diversi, e vari incontri e a vario



fine”<sup>3</sup>. Lo stesso Federico II di Prussia gli scrisse una lettera di entusiastici complimenti, la cui conclusione è<sup>4</sup>: “Je Vous pris d’être persuadé, Monsieur, que Je suis avec beaucoup d’Estime”. Si tratta dunque delle celebri “Ordinanze” di Federico il Grande che, come tutte le opere del sovrano tedesco erano scritte in francese<sup>5</sup>.

La compilazione dell’opera fu interrotta nel 1750, in seguito all’ordine reale di non pubblicare nulla riguardante gli ordinamenti militari del Regno, e pertanto il ritratto non può essere posteriore a tale data, né di molto anteriore.

Gli interessi militari del principe di Sansevero risalgono al 1744 quando, nell’imminenza della guerra di Velletri, formò e comandò, come colonnello, il Reggimento di Capitana del Regio Esercito, che partecipò alla battaglia di Velletri. Nel 1747 pubblicò la “Pratica più agevole e più utile di Esercizj Militari per l’Infanteria”, stampata dal tipografo Giovanni di Simone e dedicata al Re Carlo di Borbone.

Giuseppe Bonito, nato a Castellammare di Stabia il 1707 e morto a Napoli il 19 maggio 1789 fu celebrato pittore di corte e ritrattista anche per le più nobili famiglie e gli alti prelati del Regno di Napoli<sup>6</sup>. L’alta qualità del ritratto in que-

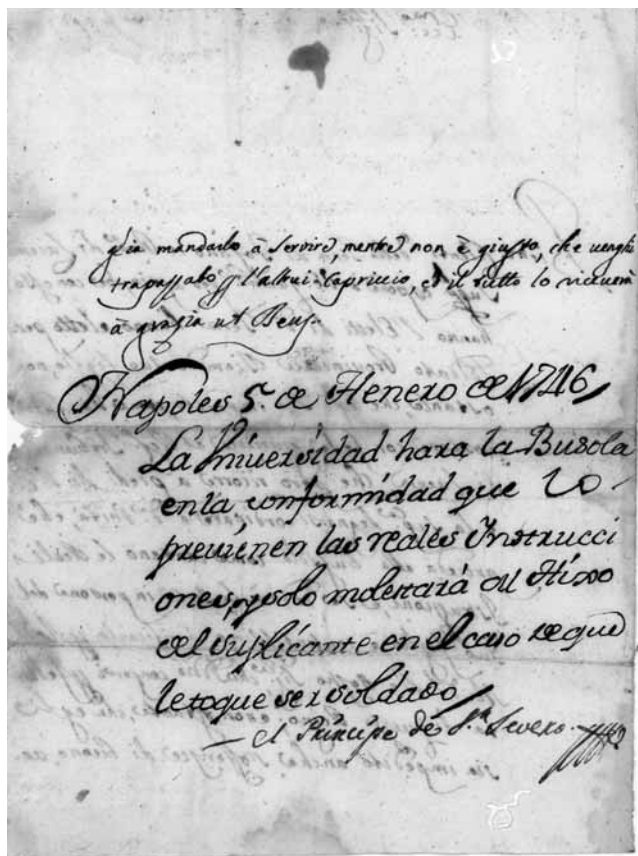


Fig. 6. Firma autografa del principe di Sansevero su di un documento del 5 gennaio 1746.

<sup>3</sup> DE SANGRO, *op. cit.*, pp. 38 sg.; A. MAURO, *I cavalieri del Real Ordine di San Gennaro da Carlo III a Ferdinando IV. Società, vicende e documenti*, Napoli, 2006.

<sup>4</sup> PIEDIMONTE, *op. cit.*, pp. 74 sgg.

<sup>5</sup> N. MITFORD, *Federico il Grande*, Milano 1973, pp. 128 sgg.

<sup>6</sup> G. COSENZA, *Giuseppe Bonito nella vita e nelle opere*, Trani 1902, pubblicato anche a puntate nella rivista *Napoli Nobilissima*, 1902-3; A. ACAMPORA, *L’infanzia di Giuseppe Bonito*, in *Cultura e Territorio. Rivista del Distretto Scolastico* 38, 1988, pp. 159 sgg.; M. PISANI, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all’Ottocento*, Napoli 1996, pp. 54 sgg.; U. BILE, in N. SPINOSA, a cura di, *I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, Milano 2009, pp. 117, 124 sgg.

stione induce a pensare ad una collocazione importante, forse nello stesso palazzo napoletano del Principe, in piazza S. Domenico Maggiore.

Il principe di Sansevero è strettamente legato agli studi ercolanesi, essendosi occupato, con pessimi risultati, di tentare di svolgere i papiri carbonizzati di Ercolano<sup>7</sup>. Egli fece dei tentativi col mercurio, che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto insinuarsi nelle volute del papiro e facilitarne l'apertura. In un primo momento, sistemato il papiro in posizione verticale dentro una cassetta di legno "alta più di un palmo" (26 cm) e rivestita internamente di pece, vi versò sopra il mercurio, che schizzò di qua e di là e col suo peso mandò il rotolo in mille pezzi. Successivamente il Principe, sistemato un altro papiro nella cassetta, la riempì completamente di mercurio: alcuni giorni dopo trovò il rotolo frantumato. Alla fine egli espose un rotolo sospeso in aria ai vapori di mercurio: "non si vide altro che fumo; ed in questo andò a finire la cosa, essendo andato il papiro in pezzi di mano in mano che si collocava or in una, ora in un'altra maniera".

*Nota presentata dal socio ordinario MARIO PAGANO  
nella seduta del 5 maggio 2011*

<sup>7</sup> Su questa vicenda v. D. BASSI, *Il P. Antonio Piaggio e i primi tentativi per lo svolgimento dei papiri ercolanesi (da documenti inediti)*, in *ASPN*, 32, 1907, p. 679; M. CAPASSO, *Manuale di papirologia ercolanese*, Galatina 1991, p. 88.

DANIELA MILO

CLEMENTE ALESSANDRINO, *STROMATA* V 5, 27

1. Il segmento testuale dagli *Stromata* di Clemente Alessandrino, qui oggetto della nostra attenzione, fa parte della sezione dei capitoli 4-10 del libro quinto, in cui Clemente discute sull'uso del linguaggio simbolico nella letteratura religiosa. Secondo il modulo della σύγκρισις fra filosofia greca e filosofia 'barbara', con rapporto di filiazione della prima dalla seconda, vale a dire in linea di massima di Platone da Mosé<sup>1</sup>, Clemente afferma preliminarmente che, «poiché [i Greci] non sono disposti a credere né per le buone opere, così come sarebbe giusto, né per la gnosi che guida alla salvezza, noi stessi riterremo nostro quello che è loro, poiché tutto è di Dio, e soprattutto perché il bene ha preso le mosse da noi per giungere ai Greci. Accingiamoci dunque a trattare di tutto ciò nel modo come essi sanno ascoltare: la massima parte della gente infatti esamina ciò che è oggetto di comprensione o ciò che è giusto non in base alla verità, ma in base alle sue predilezioni sensibili. E le sue predilezioni sensibili sono certamente orientate più che altro verso gli aspetti della realtà che le somigliano»<sup>2</sup>. Di qui dunque il metodo dell'interpretazione nascosta (τῆς ἐπικρύψεως τὸν τρόπον)<sup>3</sup>, che è veramente divino e assolutamente indispensabile anche per i cristiani, «perché è un discorso sacro in assoluto, riposto nei penetrali della verità»<sup>4</sup>. In avanti Clemente sostiene concetti simili a proposito degli Egizi, presso i quali l'educazione prevede *in primis* l'apprendimento del metodo di scrittura denominato epistolare, poi di quello della scrittura ieratica, usata dagli scribi nei templi, e infine di quello della geroglifica, della quale vengono distinti due tipi: il primo fa uso delle lettere e si esprime in termini propri, il secondo è simbolico; questo comprende a sua volta tre sottospecie, delle quali l'una si esprime in termini propri per imitazione, la seconda è scritta come per traslati, e la terza infine è del tutto allegorica, secondo determinate

<sup>1</sup> Questo concetto era diffuso nella cultura alessandrina; è esemplare il caso di Filone, ma anche quello di tardi stoici, quale Posidonio. In particolare, nel II secolo, e in età più vicina a Clemente, esso percorre non solo l'apologetica, ma anche alcune correnti medioplatoniche (Numenio).

<sup>2</sup> Clem. Al., *strom.* V 4, 19, 1-2 STÄHLIN. La traduzione riportata è di G. PINI (Clemente Alessandrino, *Stromati. Note di vera filosofia*. Introduzione, traduzione e note di G. PINI, Milano 1985).

<sup>3</sup> L'ἐπικρύψις caratterizza per Clemente la storia del pensiero umano, ed è mezzo di dispiegamento e rivelazione del vero (cfr. anche Clément d' Alexandrie, *Les Stromates* [V, 2]. Commentaire, bibliographie et index par A. LE BOULLUEC, Paris 1981 [SCbr. 279], p. 114).

<sup>4</sup> Clem. Al., *strom.* V 4, 19, 3.

allusioni enigmatiche<sup>5</sup>. È opportuno ricordare che la dipendenza della religione greca dagli Egizi era già tesi di Erodoto<sup>6</sup>.

Il capitolo quinto si apre con l'asserzione che anche i simboli pitagorici dipendono dalla filosofia 'barbara', e a dimostrazione dell' assunto sono introdotte una serie di massime di ascendenza pitagorica, e una in particolare, quella che prescrive di «non avere una rondine in casa» (χελιδόνα ἐν οἰκίᾳ μὴ ἔχειν):

Αὐτίκα τῆς βαρβάρου φιλοσοφίας πάνυ σφόδρα ἐπικεκρυμμένως ἤρτηται τὰ Πυθαγόρεια σύμβολα. παραινεί γοῦν ὁ Σάμιος· χελιδόνα ἐν οἰκίᾳ μὴ ἔχειν, τουτέστι λάλον καὶ ψίθυρον καὶ πρόγλωσσον ἄνθρωπον, μὴ δυνάμενον στέγειν ὧν ἂν μετὰσχη, μὴ δέχεσθαι. χελιδῶν γὰρ καὶ τρυγῶν, ἀγροῦ στρουθία, ἔγνωσαν καιροῦς εἰσόδων αὐτῶν, φησὶν ἢ γραφή, καὶ οὐ χρὴ ποτε φλυαρία συνοικεῖν. ναὶ μὴν γογγύζουσα ἢ τρυγῶν μέμψεως καταλαλιὰν ἀχάριστον ἐμφαίνουσα εἰκότως ἐξοικίζεται· ὡς μὴ μοι τρύζητε παρήμενοι ἄλλοθεν ἄλλος. ἢ χελιδῶν δέ, ἢ τὸν μῦθον αἰνίττεται τὸν Πανδίδιος, ἀφοσιοῦσθαι ἀξία <διὰ> τὰ ἐπ' ἐκείνῃ θρυλούμενα πάθη, ἐξ ὧν τὸν Τηρέα τὰ μὲν παθεῖν, τὰ δὲ | καὶ δρᾶσαι παρειλῆφμεν. διώκει δὲ ἄρα καὶ τέττιγας τοὺς μουσικούς, ὅθεν ἀποθεῖσθαι δίκαιος ὁ διώκτης τοῦ λόγου. ναὶ τὰν Ὀλυμπον καταδεκρομέναν σκηπτοῦχον Ἦραν / ἔστι μοι πιστὸν ταμιεῖον ἐπὶ γλώσσας, ἢ ποιητικὴ φησιν. ὁ τε Αἰσχύλος· ἀλλ' ἔστι κάμοι κλειῖς ἐπὶ γλώσση φύλαξ<sup>7</sup>.

«I simboli pitagorici dipendono senz'altro fortemente, per via misteriosa, dalla filosofia barbara. Orbene il Samio esorta: 'Non tenere una rondine in casa', vale a dire: non accogliere in casa un uomo ciarliero, chiacchierone e garrulo, che non è capace di tenere in segreto le cose di cui venga reso partecipe. 'Rondinella infatti e tortora, uccellini di campo, conoscono i tempi delle loro migrazioni' dice la Scrittura<sup>8</sup>, e giammai bisogna avere fami-

<sup>5</sup> *ibid.* 20, 3-4. Sull'argomento, cfr. Porph., *vit. Pyth.* 12 γραμμάτων δὲ τρισσὰς διαφορὰς, ἐπιστολογραφικῶν τε καὶ ἱερογλυφικῶν καὶ συμβολικῶν, τῶν μὲν κυριολογοῦμένων κατὰ μίμησιν, τῶν δ' ἄλληγορουμένων κατὰ τινὰς αἰνιγμοῦς· καὶ περὶ θεῶν πλέον τι ἔμαθεν: «... apprese le tre specie diverse di scrittura, epistolografica, geroglifica e simbolica, l'una espressa con parole proprie per imitazione della forma degli oggetti, l'altra, allegorica, secondo certi enigmi: e qualcosa di più imparò sugli dèi» (trad. di A. R. SODANO, Porfirio, *Vita di Pitagora*, a cura di A. R. SODANO e G. GIRGENTI, Milano 1998; cfr. anche *ibid.*, GIRGENTI, in *Introd.*, pp. 90s., nota 17 – che cita, tra l'altro, il luogo di Clemente Alessandrino, *strom.* V 4, 20, 4 –, anche per la discussione sulle fonti). Cfr. anche Iambl., *vit. Pyth.* 23, 103 ἀναγκαιότατος δὲ παρ' αὐτῷ τρόπος διδασκαλίας ὑπῆρχε καὶ ὁ διὰ τῶν συμβόλων. ὁ γὰρ χαρακτήρ οὗτος καὶ παρ' Ἑλλησι μὲν σχεδὸν ἅπασιν ἕτε παλαιότροπος ὧν ἐσπουδάζετο, ἐξαιρέτως δὲ παρ' Αἰγυπτίοις ποικιλώτατα ἐπρεσβεύετο («Di molto indispensabile era presso di lui il metodo di insegnamento che si esprime per simboli. Questa forma (d'espressione) veniva praticata con attenzione presso quasi tutti i Greci poiché metodo antico, ma veniva coltivata nel modo più vario specialmente dagli Egizi»).

<sup>6</sup> Herodot., II 52 ss.

<sup>7</sup> Clem. Alex., *strom.* V 27, 1-6.

<sup>8</sup> Cfr. *Ier.* 8, 7 καὶ ἡ ἀσίδα / ἐν τῷ οὐρανῷ ἔγνω τὸν καιρὸν αὐτῆς, τρυγῶν καὶ χελιδῶν, ἀγροῦ / στρουθία ἐφύλαξαν καιροῦς εἰσόδων αὐτῶν, ὁ δὲ λαὸς μου οὐκ / ἔγνω τὰ κρίματα κυρίου («anche la cicogna, nel cielo, conosce la sua stagione, la tortora e la rondine, uccelli di campo, conoscono il tempo della migrazione: ma il mio popolo non conosce la legge del Signore»), anche se resta oscura la relazione con il simbolo pitagorico, nonostante LE BOULLEUC, cit. *supra*, nota 3, p. 117, vi veda una allusione allegorica alle indiscrete intrusioni dei 'chiacchieroni'. Nel passo di Geremia gli uccelli, che conoscono bene il tempo delle loro migrazioni, sono in contrapposizione – positiva – con il

liarità con le stupide ciarle. E di certo, la tortora, quando tuba, a ragione è cacciata di casa perché manifesta sgradita maldicenza di rimprovero<sup>9</sup>: ‘purché non stiate a pigolarvi, appollaiati tutti all’intorno’<sup>10</sup>. La rondine d’altra parte, per la quale si allude alla storia di Pandione, merita di essere aborrita, in base ai fatti che su di essa son divulgati, di quelli che Tereo subì o fece. Scaccia anche le canore cicale, per la qual cosa è giusto che sia tenuto lontano anche chi perseguita la parola<sup>11</sup>. ‘Per Era scettrata che sorveglia dall’Olimpo / io ho una fida dispensa sulla lingua’, dice un testo di poeta. Eschilo dice: ‘ma anche io ho una chiave custode della lingua’<sup>12</sup>».

La massima pitagorica che avvia il nostro luogo è discussa anche da Plut., *quaest. conv.*, VIII 7, 727a-728b, in cui, sempre sull’autorità di Pitagora, la rondine rientra tra gli uccelli da evitare (cfr. in particolare 727c ἰσχυριζόμενος οὐχ ἥκιστα τοῖς συμβόλοις, οἷόν ἐστι καὶ τὸ συνταράττειν ἀναστάντας ἐξ εὐνῆς τὰ στρώματα

comportamento del popolo di Israele, che invece si è allontanato da Dio e non vuole ritornare alle sue leggi: nella menzione del passo di Geremia da parte di Clemente, la connotazione positiva legata agli uccelli menzionati non si evince, poiché egli esprime chiara disapprovazione per la rondine e la tortora (cfr. anche A. DI PILLA, «La rondine nella letteratura cristiana greca e latina di epoca patristica», in A. ISOLA, E. MENESTÒ, A. DI PILLA (edd.), *Curiositas. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, Napoli 2002, pp. 423-459, che offre un’ampia panoramica sulle valenze, positive e negative, della rondine in particolare nella letteratura cristiana. Sull’interpretazione degli animali nella letteratura cristiana, cfr. anche M. P. CICCARESE, *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano*, I-II, Bologna 2005-2007).

<sup>9</sup> In riferimento al suono fastidioso del verso dell’animale. Cfr. Men., fr. 346 K.-Th. τρυγῶνος λαλίστερος, espressione passata a proverbio. Nelle letteratura cristiana tuttavia la tortora assume anche connotazioni positive: cfr. p. es., Bas., *hexaem.* 8, 6c, in cui la tortora assurge a simbolo di fedeltà al suo compagno (τὴν τρυγῶνα φασί, διαζευχθεϊσάν ποτε τοῦ ὁμόζυγος, μηκέτι τὴν πρὸς ἕτερον καταδέχασθαι κοινωνίαν, ἀλλὰ μένειν ἀσυνδύαστον, μνήμη τοῦ ποτὲ συζευχθέντος τὴν πρὸς ἕτερον κοινωνίαν ἀπαρνούμενην). In Basilio anche alla rondine è attribuita una connotazione positiva: il suo comportamento nella costruzione del nido e nella cura dei piccoli anche nei momenti di maggiore difficoltà è indicato come esemplare (*hexaem.* 8, 5, 176d-177a).

<sup>10</sup> Cfr. Hom., *Il.* IX 311, in cui Achille esprime ad Odisseo il suo fastidio per i tentativi di persuasione a farlo rientrare in battaglia.

<sup>11</sup> Non sembra che nell’espressione ὁ διώκτης τοῦ λόγου (diamo valore pronominale all’articolo) sia da vedere un’allusione al Λόγος Cristo, che traspare invece in *protr.* I 1, 2-3, dove ricorre il tema della cicala ‘armoniosa’ nell’ambito della rievocazione di alcune leggende greche di cui Clemente intende mostrare l’infondatezza (cfr. anche I 1, 4). La leggenda di Eunomo di Locri e della cicala di Delfi ad inizio del *Protreptico ai Greci* introduce l’elogio del ‘nuovo canto’, quello delle cicale che di certo non celebravano il serpente di Delfi, bensì il Logos-Dio; il salto della cicala sulla cetra di Eunomo che inneggiava al drago pitico non sarebbe certamente da imputare, come pensavano i Greci all’attrazione che l’animale avrebbe provato per quel suono, bensì al fatto che la cicala naturalmente saltelli, e che quella cetra per essa fosse al pari di un ramo. διώκτης è vox neotestamentaria (cfr. *1 Tim.*, 1-13 βλάσφημον καὶ διώκτην καὶ ὕβριστήν: *blasphemus fui et persecutor et contumeliosus*), non infrequente nei testi patristici (cfr. LAMPE, s.v.).

<sup>12</sup> Ci siamo allontanati alquanto dalla traduzione di PINI, cit. *supra*, nota 2. La citazione da Eschilo costituisce il fr. 316 R. Si confronti anche la metafora della scolta nella parodo dell’*Agamemnone*, che dice di avere un bue sulla lingua (*Ag.* 36s. βουὸς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν). Cfr. anche Soph., *Oed. C.* 1052s. κλῆς ἐπὶ γλώσσῃ βέβα/κε, in cui il coro ribadisce la regola del segreto imposto dai misteri eleusini; fr. 81 R. ὦ παῖ, σίωπα· πόλλ’ ἔχει σιγὴ καλὰ («o fanciullo, taci: il silenzio ha molti pregi») e fr. 82 R. τί ταῦτα πολλῶν ῥημάτων ἔτ’ ἔστι σοι; / τὰ γὰρ περισσὰ πανταχοῦ λυπῆρ’ ἔπη («perché ciò necessita ancora di molte parole da parte tua? / Infatti, le parole in eccesso recano sempre dolore») dal dramma *Aleadi* e l’adespoto fr. 529, 1 Kn.-Sn. αἰσχρὸν γ’ ὅταν τις ἐπὶ γλώσση φυεῖς / γλώσση ματαίους ἐξακοντίση λόγους.

καὶ χύτρας τύπον ἀρθείσης ἐν σποδῶ μὴ ἀπολείπειν ἀλλὰ συγγεῖν καὶ χελιδόνας οἰκία μὴ δέχεσθαι μηδὲ σάρον ὑπερβαίνειν μηδὲ γαμψώνυχον οἰκοὶ τρέφειν· ταῦτα γὰρ ἔφη τῶν Πυθαγορικῶν λεγόντων καὶ γραφόντων μόνους ἔργῳ Τυρρηνοῦς ἐξευλαβεῖσθαι καὶ φυλάττειν: «insistendo in particolare sui precetti, come il non lasciare le coperte disfatte quando ci si alza dal letto, e non lasciare l'impronta di una pentola nella cenere dopo averla sollevata, ma confonderne le tracce, non accogliere una rondine in casa né scavalcare una scopa, né allevare in casa uccelli dalle unghie aguzze: disse infatti che i Pitagorici hanno dato in forma orale e scritta questi precetti, e soltanto gli Etruschi, nei fatti, li osservano scrupolosamente e ne mantengono la pratica»), cosa in certo modo incongruente giacché la rondine è un volatile amico dell'uomo (ζῷον ἀσινὲς καὶ φιλόανθρωπον). Anche Plutarco giustifica la sua cautela riguardo a quest'uccello rifacendosi al mito di Tereo (*ibid.* 727d-e 'ἄρ' οὖν', ὁ Σύλλας ἔφη, 'διὰ τὸν μῦθον τὸν περὶ τὴν παιδοφορίαν ἀφοσιοῦνται τὰς χελιδόνας, ἄπωθεν ἡμᾶς πρὸς ἐκεῖνα τὰ πάθη διαβάλλοντες, ἐξ ὧν τὸν Τηρέα καὶ τὰς γυναῖκας τὰ μὲν δρᾶσαι τὰ δὲ παθεῖν ἄθροισμα καὶ σχέτλια λέγουσι, καὶ μέχρι νῦν Δαυλίδας ὀνομάζουσιν τὰς ὄρνιθας, Γοργίας δ' ὁ σοφιστής, χελιδόνος ἀφείσης ἐπ' αὐτὸν ἀπόπατον, ἀναβλέψας πρὸς αὐτήν, 'οὐ καλὰ ταῦτ', εἶπεν, 'ὦ Φιλομήλα'; ἢ καὶ τοῦτο κενὸν ἐστίν; τὴν γὰρ ἀηδόνα, ταῖς αὐταῖς τραγωδίαις ἔνοχον οὖσαν, οὐκ ἀπειργουσιν οὐδὲ ξενηλατοῦσιν': «Dunque, disse Silla, essi evitano le rondini per via del mito sull'uccisione del fanciullo, distogliendoci da quei patimenti, di cui dicono che Tereo e le donne in parte furono artefici, in parte patirono, atti crudeli e criminali, e fino ad ora li chiamano uccelli dauliadi, e Gorgia il sofista, quando una rondine lasciò cadere su di lui i suoi escrementi, guardandola disse: 'O Filomela, questo non è bello!'. Forse anche questa spiegazione è vana? Infatti non respingono né bandiscono l'usignolo, sebbene sia connesso agli stessi eventi tragici»); inoltre la rondine rientrerebbe fra le *aves vitandae* dall'uomo poiché σαρκοφάγος<sup>13</sup>: si nutre di cicale, che sono consacrate alla musica (727e σαρκοφάγος γὰρ ἐστὶν καὶ μάλιστα τοὺς τέττιγας, ἱεροὺς καὶ μουσικοὺς ὄντας, ἀποκτίνουσι καὶ σιτεῖται). E ancora: per Plutarco la rondine è da evitare poiché vive da parassita nelle abitazioni umane (727f ἔπειτα μόνη τῶν ὁμορφίων ἀσύμβολος ἐνοικεῖ καὶ ἀτελής ἐνδαιτᾶται), è simbolo di incostanza e di ingratitudine, poiché non si lega ad un luogo ma dopo aver dato alla luce e nutrito i suoi piccoli va via (727f ὅταν ἐκθρέψη καὶ τελειώση τοὺς νεσσούς, ἄπεισιν ἀχάριστος γενομένη καὶ ἄπιστος); infine non si lascia addomesticare, è riottosa e sospettosa, è μισάνθρωπος per φύσιν (728a ἢ δὲ χελιδὼν τῷ φύσει μισάνθρωπος εἶναι καὶ δι' ἀπιστίαν ἀτιθάσευτος ἀεὶ καὶ ὑποπτος). Pertanto, la massima pitagorica, colta secondo il suo simbolo, ammonisce a diffidare di chi cerca asilo nei momenti di difficoltà e a non trattenerne costoro per troppo tempo in casa propria (728b οὐκ ἔῃ τοὺς ἔνεκα καιροῦ προσφερομένους καὶ ὑποδουμένους ποιεῖσθαι συνήθεις ἐπὶ πλεόν, ἐστίας καὶ οἴκου καὶ τῶν ἀγιωτάτων μεταδιδόντας). L'evidente vicinanza fra il testo plutarco e quello clementino indusse Hubert<sup>14</sup> a ritenere possibile che il saggio

<sup>13</sup> Cfr. LE BOULLUEC cit. *supra* nota 3, p. 117, che vi vede un'allusione ai divieti alimentari dei Pitagorici.

<sup>14</sup> Cfr. K. HUBERT, «Zur indirekten Überlieferung der Tischgespräch Plutarchs», in *Hermes* LXXIII (1938), pp. 321-325.

di Cheronea sia stato fonte di Clemente, o che ambedue possano risalire alle medesime fonti<sup>15</sup>.

2. Di recente A. Sommerstein<sup>16</sup> ha richiamato l'attenzione sul luogo qui in discussione a proposito del frammento poetico adespoto ivi citato (PMG 960 Page), per il quale Bergk (PLG III, p. 1342) proponeva la paternità pindarica e che Diehl (*Anth. Lyr. Gr.* II, p. 319) riteneva di ambiente alessandrino. Sommerstein introduce una serie di argomentazioni che indurrebbero a proporre, invece, l'ascendenza tragica<sup>17</sup>: il frammento, in dattilo-epitriti, sembra riferirsi alla regolata prudenza nel parlare (ἔστι μοι πιστὸν ταμειῶν ἐπὶ γλώσσας) assunta probabilmente da una *persona loquens* con giuramento in nome di Era (ναὶ τὰν Ὀλυμπον καταδερχομένην σκηπτουχον Ἥραν). Così introdotto, il frammento ben si inserisce nell'economia del discorso: secondo la tradizione pitagorica, la ἐχεμυθία e la σιωπή sono finalizzate al κρατεῖν τῆς γλώσσης (Iambl., *vit. Pyth.* 16, 68 κατέδειξεν ... ἐχεμυθίαν τε καὶ παντελή σιωπήν, πρὸς τὸ γλώσσης κρατεῖν συνασκοῦσαν ἐπὶ ἔτη πολλά: «insegnava il riserbo e il silenzio totale, che educa al dominio della lingua per molti anni», *ibid.* 31, 195 παραπλήσια δὲ τούτοις καὶ τὰ περὶ τῆς σιωπῆς ἦν παραγγέλματα, φέροντα εἰς σωφροσύνης ἄσκησιν· πάντων γὰρ χαλεπώτατόν ἐστιν ἐγκρατευμάτων τὸ γλώσσης κρατεῖν: «vicine a queste sono anche le persecuzioni relative al silenzio, che portano all'esercizio della temperanza: il più difficile infatti di tutti gli esercizi di autocontrollo è il dominio della lingua»). Rivediamo *breviter* le argomentazioni addotte dallo studioso:

<sup>15</sup> Si tratta di raccolte dossografiche alle quali potrebbero risalire anche Diog. Laert. VIII 17 ὄμορφους χελιδόνας μὴ ἔχειν («non avere rondini sotto il medesimo tetto»); Porph., *vit. Pyth.* 42, 13 μὴδὲ χελιδόνας ἐν οἰκίᾳ δέχεσθαι, τοῦτ' ἔστι λάλους ἀνθρώπους καὶ περὶ γλώτταν ἀκρατεῖς ὄμορφους μὴ ποιεῖσθαι («non accogliere rondini in casa, cioè non rendere tuoi coinquilini uomini ciarlieri e che non sanno esercitare il controllo della lingua»); Iambl., *protr.* p. 107, 23. 119, 4 χελιδόνα οἰκία μὴ δέχου [...] τὸ δὲ χελιδόνα οἰκία μὴ δέχου συμβουλευεῖν ῥάθυμον καὶ μὴ διηνεκῶς φιλοπονοῦντα μὴδὲ ἐπίμονον αἰρετιστὴν καὶ γνώριμον εἰς τὰ σὰ δόγματα μὴ ἐπιδέχου, δεόμενα συνεχῶς καὶ εὐτονωτάτης προσοχῆς καὶ φερεπονίας διὰ τὴν τῶν ἐν αὐτοῖς ποικίλων μαθημάτων ἐξάλλαγὴν καὶ περιπλέκειαν. εἰκόνι δὲ ῥαθυμίας καὶ ἐγκοπῆς χρόνων χελιδόνι κέχρηται, ὅτι μέρος τι τοῦ ἐνιαυτοῦ αὐτῆ ἐπιφοιτᾷ ἡμῖν καὶ ὥσανεὶ ἐπιξενουταὶ πρὸς βραχὺν καιρὸν, τὸ δὲ πλεῖον ἀφίσταται καὶ ἀφανῆς ἡμῖν ὑπάρχει («non accogliere una rondine in casa [...] il detto 'non accogliere una rondine in casa' suggerisce: non accogliere alle tue lezioni, che necessitano di continuo e ben teso impegno e di sopportazione di fatica a motivo della varietà e della complessità dei vari insegnamenti in esse compresi, chi sia inerte e incostante nel lavoro e che non sia seguace perseverante e come tale riconosciuto. Si fa uso della rondine come immagine di indolenza e di discontinuità, perché essa ci visita per parte dell'anno e risiede a modo di ospite per breve tempo, ma per lo più se ne sta lontana e si nasconde alla nostra vista»).

<sup>16</sup> Cfr. A.H. SOMMERSTEIN, «An Overlooked Tragic Fragment: PMG 960» (da qui in avanti: SOMMERSTEIN) in F. CORTÉS GABAUDAN, J. V. MÉNDEZ DOSUNA (eds.), *Dic mihi, Musa, virum.* Homenaje al profesor Antonio López Eire, Salamanca 2010, pp. 653-658.

<sup>17</sup> L'argomento è già accennato in un lavoro dedicato ai giuramenti per Era (A.H. SOMMERSTEIN, «Swearing by Hera: A Deme Meme», in *Class. Quart.* LVIII (2008/1), p. 326, nota 6: «PMG 960, where someone swears ναὶ τὰν Ὀλυμπον καταδερχομένην σκηπτουχον Ἥραν that he/she has 'a reliable guard-house on my tongue', may well be tragic too – a female chorus assuring some hero(ine) that they can be depended on to keep a secret»).

1. Nella poesia non drammatica, il termine impiegato per 'scettro' (σκηπτουχος) presenta *a* dorico, mentre in tragedia, questa parola e i suoi derivati hanno sempre *η*, anche in contesto lirico. Sommerstein esclude che Clemente possa aver atticizzato proprio questo termine, poiché nel resto del frammento permangono altre forme doriche. E da osservare in proposito che alternanza fra forme doriche e attiche ricorre anche in contesti lirici tragici (cfr., p. es., Soph., *El.* 87 γῆς *pro* γᾶς. 89 πλαγὰς *pro* πληγὰς e *al.*) e che atticizzazioni di forme doriche sono abbastanza frequenti nella tradizione manoscritta, soprattutto di natura antologica.

2. Non si trovano nella lirica non drammatica del periodo arcaico e classico dei giuramenti introdotti dalla formula *vaí* (o dal suo equivalente negativo, *οὐ*), seguito direttamente dall'accusativo del nome della divinità. Per quanto riguarda la tragedia, lo studioso cita Soph., *Ant.* 758s., *Oed. r.* 660. 1088, *El.* 1063. 1239; Eur., *Bacch.* 534, gli ultimi tre luoghi da contesto lirico; pertanto: «the oath-formula thus points strongly to a tragic source for this fragment»<sup>18</sup>.

3. Giuramenti in nome di Era appaiono estremamente rari nei testi letterari greci. Sommerstein cita, in ambito tragico, Eur., *Andr.* 934 e *Iph. A.* 739, in cui sono espressi complicità o disappunto con i voleri di un marito, ed Era pare invocata in quanto protettrice della donna sposata<sup>19</sup>. Totale assenza di giuramenti per Era nel Sofocle superstite. Si può aggiungere ai luoghi citati dallo studioso anche Aesch., *Eum.* 213s., in cui Era è indicata protettrice, con Zeus, del vincolo nuziale (ἦ κάρτ' ἄτιμα, καὶ παρ' οὐδὲν ἠρκέσω / Ἡρας τελείας καὶ Διὸς πιστώματα).

4. Se il frammento dovesse rimandare a una tragedia, si tratterebbe di uno di quei casi, peraltro diffusi in Euripide, ma presenti anche in Sofocle, in cui il coro o un personaggio si impegnano con giuramento, o senza o anche tacitamente, al silenzio dopo una confidenza, e di norma su richiesta da parte di un personaggio di livello superiore (cfr., p. es., Aesch., *Choeph.* 581s. ὑμῖν δ' ἐπαινῶ γλῶσσαν εὐφημον φέρειν, / σιγᾶν θ' ὄπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ κάρια; Soph., *El.* 468s. πειρωμένη δὲ τῶνδε ἔργων ἔμοι / σιγὴ παρ' ὑμῶν, πρὸς θεῶν, ἔστω, φίλαι; Eur., *Med.* 267 δράσω τάδ' ἐνδίκως γὰρ ἐκτείση πόσιν; *Hipp.* 710-714 [ΦΑ.] ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζήνιαι, / τοσόνδε μοι παράσχετ' ἐξαιτουμένη, / σιγῇ καλύπτειν ἀνθάδ' εἰσηκούσατε. / [ΧΟ.] ὄμνυμι σεμνὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην, / μηδὲν κακῶν σῶν ἐς φάος δεῖξειν ποτέ; *Hel.* 1387s. σιγητέον μοι καὶ σὲ προσποιούμεθα / εὖνον κρατεῖν τε στόματος; *Iph. A.* 542 ὑμεῖς τε σιγῆν, ᾧ ξένοι, φυλάσσετε; *Iph. T.* 1076s. ὡς ἔκ γ' ἐμοῦ σοι πάντα σιγηθήσεται - / ἴστω μέγας Ζεὺς - ᾧ ἐπισκήπτεις πέρι). Sommerstein dà particolare rilievo a Soph., *Oed. r.* 660 ed *El.* 1239-1242, luoghi che sarà opportuno contestualizzare.

<sup>18</sup> SOMMERSTEIN, p. 655.

<sup>19</sup> Nell'*Andromaca* Era è verisimilmente l'*ἄνασσα* in nome della quale le fanciulle del coro avrebbero giurato, nel racconto che ne fa Ermione (cfr. 934s. μὰ τὴν ἄνασσαν, οὐκ ἂν ἔν γ' ἐμοῖς δόμοις / βλέπουσ' ἂν αὐγὰς τᾶμ' ἐκαρποῦτ' ἂν λέχη); nell'*Ifigenia in Aulide* Clitemestra giura in nome della dea «sovra di Argo» (Era), nel momento in cui ribadisce ad Agamennone che a lei spetta la cura di ciò che riguarda la 'casa' e quindi anche delle nozze della figlia (cfr. 739 μὰ τὴν ἄνασσαν Ἀργεῖαν θεάν). Nell'*Elettra* euripidea (674-676) Elettra ed Oreste invocano Era, signora di Micene, perché siano aiutati nella giusta vendetta.



In *Oed. r.* 660 Edipo è convinto che Creonte sia un sobillatore, che trami alle sue spalle, e manifesta a Tiresia questa convinzione. Creonte raggiunge la scena, offeso per le accuse di Edipo, e intrattiene con quest'ultimo un dialogo (532ss.). Edipo, dinnanzi al tentativo del coro di farlo ricredere su Creonte, afferma: «se questo è ciò che cerchi, sappi bene dunque che stai cercando la mia morte o la mia fuga da questa terra» (658s. εὐ νῦν ἐπίστω, ταῦθ' ὅταν ζητῆς, ἔμοι / ζητῶν ὄλεθρον ἢ φυγεῖν ἐκ τῆσδε γῆς). Il coro a questo punto esclama: (vv. 660-662) «No, per il dio che fra tutti gli dèi è primo, per il Sole: che io muoia, abbandonato dagli dèi e dagli amici, della morte più miserabile, se miro a questo» (οὐ τὸν πάντων θεῶν πρόμον / Ἄλιον· ἐπεὶ ἄθεος ἄφιλος ὅτι πύματον / ὀλοίμαν, φρόνησιν εἰ τάνδ' ἔχω).

In *El.* 1239-1242 dialogano Elettra e Oreste, nella fase ultima del riconoscimento: Elettra manifesta la sua esultanza per il ricongiungimento con il fratello creduto morto: «O figlio, figlio dell'uomo che a me è più caro, sei tornato finalmente, ti sei rivelato, sei tornato, rivedi chi desiderai» (1232-1235). Oreste la esorta al silenzio (1236 πάρεσμεν· ἀλλὰ σῖγ' ἔχουσα πρόσμενε. 1238 σιγᾶν ἄμεινον, μὴ τις ἔνδοθεν κλύη), esortazione non accolta da Elettra (cfr. 1239-1242 οὐ τὰν Ἄρτεμιν τὰν αἰὲν ἀδμήταν, / τόδε μὲν οὐ ποτ' ἀξιώσω τρέσαι / περισσὸν ἄχθος ἔνδον / γυναικῶν ὄν αἰεὶ: «No, per Artemide sempre vergine, mai più mi degnerò di tremare per quell'inutile carico di donne che sta sempre dentro casa!»); Elettra continua il suo 'canto' fino a 1287, e pronuncia poi un breve discorso (1301-1332) mentre Oreste cerca invano, più volte, di indurla al silenzio (1259 οὐ μὴ ἴστι καιρός, μὴ μακρὰν βούλου λέγειν. 1288 τὰ μὲν περισσεύοντα τῶν λόγων ἄφες. 1322s. σιγᾶν ἐπήνεσ' ὡς ἐπ' ἐξόδα κλύω / τῶν ἔνδοθεν χωροῦντος). Ai luoghi menzionati si può anche aggiungere *Trach.* 731-733: la corifea esorta Deianira a tacere, perché sta arrivando Illo (σιγᾶν ἂν ἀρμόζοι σε τὸν πλείω λόγον, / εἰ μὴ τί λέξεις παιδί τῷ σαυτῆς· ἐπεὶ / πάρεστι, μαστήρ πατρός ὃς πρὶν ὄχεται); l'esortazione del coro è motivata da una svolta nell'azione drammatica, il ritorno di Illo dall'Eubea che introduce la prima catastrofe. Sempre nelle *Trachinie*, alla fine del dramma, Eracle impegna Illo al giuramento in nome di Zeus (1185 ὄμνυ Διός νυν τοῦ με φύσαντος κάρα. 1188-1190 ὄμνυμ' ἔγωγε, Ζῆν' ἔχων ἐπώμοτον [HP.] εἰ δ' ἐκτὸς ἔλθοις, πημονὰς εὖχον λαβεῖν. / [ΥΛ.] οὐ μὴ λάβω, δράσω γάρ· εὖχομαι δ' ὅμως).

A conclusione, per Sommerstein il frammento in discussione, non supportato da esempi nella lirica non drammatica, appartarrebbe a una tragedia. La battuta sarebbe da attribuire ad un coro forse femminile, impegnato al silenzio, e solidale con una padrona in difficoltà, che confida alle testimoni delle sue vicende un piano per ingannare un altro personaggio, probabilmente il marito<sup>20</sup>. Circa la paternità del frammento, sarebbero in discussione Sofocle e Euripide, risultando solo mar-

<sup>20</sup> Cfr. SOMMERSTEIN, p. 656: «The whole pattern in which such pledge requests (whether agreed to or refused) find a place is essentially dramatic, and it is hardly surprising that we know of no instance of it in non-dramatic lyric. I conclude that PMG 960 should be regarded as a tragic fragment. The lines are sung by a married woman or women, either an individual character or the chorus, more probably the latter. They are responding positively to a request by a character, almost certainly another woman, to keep secret some information vital to that character, probably about a scheme of deception that she has contrived either alone or with an ally or allies, and probably with the character's husband as the person, or one of the persons, to be deceived».

ginale la presenza di dattilo-epitriti nel *Prometeo incatenato* eschileo (526-560. 887-900). Pur non assumendo una decisione fra Sofocle, del quale poco prima negli *Stromata* (V 4, 23) è citato il fr. 771 R. *incertae sedis* (καὶ τὸν θεὸν τοιοῦτον ἐξεπίσταμαι / σοφοῖς μὲν αἰνικτῆρα θεσφάτων ἄει, / σκαιοῖς δὲ φαῦλον κἂν βραχεῖ διδάσκαλον: «ben so che siffatta è la natura del dio: ai saggi sembra enigmatico rivelatore di oracoli, ma per gli sciocchi (è) maestro di poco conto e di poche parole»)²¹ ed Euripide, lo studioso propone cautamente che il verso possa risalire al *Tereo* di Sofocle, il cui mito è, come visto, menzionato poco prima (V 4, 24, 3) da Clemente. Ma va osservato che allusioni più o meno esplicite alla fosca vicenda di Tereo (e di Procne e Filomela) sono diffuse nelle testimonianze letterarie e che niente lascia presupporre che Clemente faccia qui allusione alla frammentaria tragedia sofoclea.

Se l'argomento dell'*α* dorico non è determinante, qualche riflessione va fatta in merito al giuramento per Era: pur risultando rari giuramenti in suo nome, va tenuto conto che le nostre conoscenze del patrimonio letterario antico costituiscono solo una minima parte della sua consistenza; non è da escludere che questa divinità fosse presente in testi andati perduti²².

Particolare attenzione merita però l'*argumentum metricum* addotto da Sommerstein. Il nostro frammento è un dattilo-epitrito (- e D - e - | e - D - -), metro, come è noto, non raro in tragedia e presente anche in tre frammenti di sicura attribuzione al *Tereo* sofocleo (fr. 11, 12, 13 della mia edizione = 591, 592, 593 R.).

Sommerstein osserva che la sequenza **e D** senza sillaba di collegamento ricorre in qualche luogo euripideo (fr. 303, 4 Kn. del *Bellerofonte*; *Andr.* 1012 = 1020; *Hel.* 1145s.; *Rh.* 224 = 233), ma non in Sofocle, fatto che potrebbe far pensare alla paternità euripidea del frammento clementino. Ma non si tratta di un argomento decisivo: l'attacco di un verso senza la sillaba ponte, ad esempio, direttamente con *e* (= cretico) o con *E* (= due cretici intervallati da una sillaba), compare in alcuni frammenti tragici, di probabile attribuzione al *Tereo* (si tratta dei fr. 167a, 167c Kn.-Sn.: 167a, 2. 4 [cfr. 1-4 - D - | **E** | - D² | **E**]; 167c, 4 [cfr. 3-5 - e - D - | **e** - | D - e -], e forse 879a R. [cfr. 1-3 - e - D - | - e - D | **e** - **D** -])²³. Se il frammento dovesse essere dal *Tereo*, andrebbe collocato a centro del dramma, dopo la scoperta, da parte di Procne, di quanto subito da sua sorella: Procne confiderebbe al coro, impegnandolo a un prudente silenzio, la terribile verità appresa tramite la stoffa inviata da Filomela e quindi il frammento andrebbe collocato prima del 585 R. (frammento 9 nella mia edizione), in cui il coro sembra invitare la donna alla sopportazione di eventi dolorosi; o, in alternativa, potrebbe introdurre il progetto di vendetta di Procne e Filomela contro Tereo (è l'ipotesi per la quale Sommerstein pare propendere)²⁴.

²¹ I vv. 2-3 sono citati da Plutarco, *Pyth. or.* 25, 406f.

²² Cfr. SOMMERSTEIN, p. 655; cfr. anche ID., «Swearing by Hera», cit. *supra*, nota 17.

²³ La scansione metrica risponde al testo del frammento così come tradito da Stobeo (IV 41, 57 = V 944, 4 HENSE), testo che tuttavia presenta alcune difficoltà soprattutto sintattiche (cfr. D. MILO, *Il Tereo di Sofocle*, Napoli 2008, Appendice I, pp. 115-124).

²⁴ In tal caso il frammento andrebbe posto verso la fine della tragedia, prima del fr. 14 (581 R.), in cui è data come già avvenuta la trasformazione di Tereo in upupa.

Va però osservato anche che in linea di massima Clemente è abbastanza puntuale nelle sue citazioni, che anzi in alcuni casi la sua testimonianza indiretta di testi tragici prevale, a giudizio di alcuni editori, su quella manoscritta<sup>25</sup>, o trasmette la lezione buona contro corruzione in alcuni testimoni<sup>26</sup>. Egli leggeva certamente nella sua fonte la paternità lirica del frammento. Come è noto, i dattilo-epitriti sono diffusi anche nella tradizione lirica, soprattutto corale: attestati già in Alcmane, Alceo, Ibico e Anacreonte, presenti in Stesicoro (fr. 222b Davies), e poi in Simonide (*PMG* 571), in Pindaro (in dattilo-epitriti è composta circa la metà degli epinici, ma dattilo-epitriti compaiono anche in *Istmiche* e *Olimpiche*) e in Bacchilide (epinici I, III, VII-XIV e ditirambo XV).

È opportuno ribadire, in conclusione, la già affermata cura con la quale Clemente, – che d'altra parte disponeva in Alessandria di buona biblioteca –, utilizza la 'bibliografia', quando anche antologica: riguardo al frammento in questione è da dire che egli ne riporta l'attribuzione alla ποιητική che ritrovava nella sua fonte. Può essere significativo che la citazione sia seguita da un frammento eschileo: sarebbe strano che subito prima Clemente abbia potuto equivocare. Non v'è ragione che permetta di presupporre di necessità per *PMG* 960 un contesto tragico; pertanto restano valide le proposte di Bergk e Diehl, che, sia pure diversamente, ne sostengono la derivazione lirica. Che a parlare sia una *persona loquens* non è notoriamente un dato determinante per presupporre un contesto tragico: si potrebbe – ed è la nostra proposta – ipotizzare un contesto ellenistico, forse nell'ambito del 'nuovo ditirambo'; può essere dunque ripresa in considerazione l'ipotesi di Diehl.

*Nota presentata dal socio ordinario UGO CRISCUOLO  
nella tornata del 14 dicembre 2011*

<sup>25</sup> È il caso, per limitarci a qualche esempio dalle citazioni tragiche, di Eur., *Her.* 1345s. (citato anche da Plut., *stoic. rep.* 1052e), dove gli editori scrivono con Clemente (*strom.* V 11, 75) δείται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός, / οὐδενός. ἀοιδῶν οὐδε δύστηνοι λόγοι, laddove il codice L (*Laur.* 32, 2) scrive a 1345 ὄντως in luogo di ὀρθῶς e a 1346 ἀοιδῶν δ' in luogo di ἀοιδῶν; di Eur., *Iph. A.* 71s. Μενέλαον, ἔλθων δ' ἐκ φρυγῶν ὁ τὰς θεὰς / κρίνων ὄδ', ὡς ὁ μῦθος Ἀργείων ἔχει, luogo citato da Clem. Al., *paed.* III 2, 13, 1 (κρίνων Clem.: κρίνας LP; 72 Ἀργείων Clem.: ἀνθρώπων LP. Clemente tramanda l'intera sezione 71-77: per κρίνων *pro* κρίνας, recepito, tra gli altri, da G. Murray, cfr. W. STOCKERT, Euripides. *Iphigenie in Aulis*, Wien 1992, Bd. II, pp. 191s.); *Ion* 444 εἰ δ' –οὐ γὰρ ἔσται, τῷ λόγῳ δὲ χρῆσθαι– (edd. e Clem. *protr.* VII 76, 11: λοιπῶ L).

<sup>26</sup> Cfr., p. es., Eur. *Alc.* 3 Ζεὺς γὰρ κατακτὰς παῖδα τὸν ἐμὸν αἴτιος (κατακτὰς Clem. *protr.* II 30, 2: κατ' ἀκτὰς P [*Pal. gr.* 287]).



## PRESENTAZIONI DI LIBRI

7 maggio 2008

Claudiano, *In Rufrium*. Libro I, a cura di A. Prenner, Napoli, Loffredo Editore (Studi Latini, 64), 2008, pp. 420 ISBN 978-88-7564-265-5

Claudiano non aveva ancora trascorso neppure trent'anni della sua breve esistenza quando, a Roma, compose l'*In Rufinum*: era nato in Egitto, ad Alessandria, intorno al 370 ed era venuto in Italia dopo aver già dato prova di sé come poeta in lingua greca; nell'antica capitale dell'impero si fa apprezzare per un panegirico in onore dei consoli del 395, Olibrio e Probino, ed entra subito in contatto con gli ambienti della corte di Onorio, scegliendo di appoggiarsi al gruppo che sosteneva il potente generale Stilicone. Questa fu la sua fortuna, nel breve tempo, perché con una produzione poetica che per quantità ha del prodigioso riuscì ad assicurarsi una fama straordinaria e perfino l'onore di una statua nel foro, a soli trent'anni, nel 400, ma anche la sua precipitosa disgrazia quando Stilicone entrò in rotta di collisione con l'imperatore: l'ultima opera di Claudiano di cui abbiamo notizia è il panegirico per il sesto consolato di Onorio, del 404, e di pochi anni successiva è la morte del generale. Se non era stato qualche male o qualche incidente a portarlo via a trentacinque anni, in ogni caso non ci poteva essere più posto per lui dopo che il generale da lui tanto esaltato era stato presentato alla comune opinione come un traditore pronto a consegnare l'impero agli invasori.

La retorica antica sapeva che c'erano due modi per esaltare un politico: farne il panegirico o attaccare con violenza i suoi avversari; entrambe le vie sono seguite da Claudiano, che affianca alle lodi di Stilicone di carattere epico, come nel *De bello Gildonico* del 398 e nel *De bello Gothico* del 402, e alle *laudationes* vere e proprie, come quelle dei tre libri del *De consulatu Stiliconis*, del 399-400, due violenti attacchi ai suoi peggiori nemici, sgradevoli nel tono ma ancor più per essere stati composti quando non comportavano più grandissimi rischi, cioè poco dopo la morte violenta dei personaggi vituperati, nel 396 l'*In Rufinum* e nel 399 l'*In Eutropium*. Mentre il secondo vide la luce quando Claudiano era ormai uno scrittore più che affermato e un uomo pubblico di grande rilevanza, il primo gli servì come biglietto da visita per guadagnarsi il favore di Stilicone, e ripercorre in due libri la vicenda del prestigioso dignitario di Costantinopoli, assai vicino all'imperatore d'Oriente Arcadio e nemico giurato di Stilicone, che ricopriva un ruolo molto simile al suo presso l'altro imperatore, quello d'Occidente, Onorio.

I due libri sono di tono molto diverso: più fantasioso e letterariamente efficace il primo, con efficaci figure retoriche e variazioni epiche sui toni del negativo che ne fanno forse il capolavoro del genere, più pesante e ripetitivo il secondo, con un'evidente prevalenza delle finalità di comunicazione e di propaganda sulla composizione fantastica e le ricostruzioni d'ambiente e d'azione, e proprio del primo libro è apparso negli scorsi mesi un commento in chiave letteraria curato da una ricercatrice napoletana che è valso alla sua autrice già due premi: un finanziamento della Regione Campania che ha coperto gran parte delle spese di pubblicazione delle quattrocento e più pagine di cui consta lo studio e il conferimento del premio assegnato dal Polo delle Scienze umane e sociali al giovane studioso dell'area delle scienze letterarie che più si fosse distinto nel campo della ricerca. E in effetti il lavoro copre una lacuna nel campo dei commenti all'*In Rufinum*: mentre gli aspetti storici ed eruditi del testo sono stati indagati più volte, e con ottimi risultati, ad esempio da Lévy nel suo *Exegetical Commentary* del 1971, che si distingue anche per il reperimento di molti luoghi paralleli al testo claudiano, ancora molto c'era da dire sugli aspetti linguistici, retorici e poetici del libro, sulle tecniche impiegate per ottenere i risultati più efficaci nella demonizzazione di Rufino, fino al suo inserimento in scene infernali che costituiscono un esempio di orrido, e di disgustoso, tra i meglio riusciti della letteratura latina.

I modi con cui la giovane studiosa ricostruisce il lavoro del poeta, descrive i suoi strumenti e le operazioni da lui compiute recuperando, rovesciate o alterate, le atmosfere e le tensioni poetiche proprie di episodi classici ben presenti alla mente di ogni possibile lettore colto, soprattutto dell'antichità e della tarda antichità, fanno di questo commento un testo prezioso che ci si deve augurare possa essere presto completato da quello del secondo libro, che non potrà non essere assai diverso da quello riservato al primo libro, proprio per le particolari caratteristiche di quest'altra sezione, tanto differente dalla prima, ma che la buona prova data dalla Prenner in questo suo ampio e impegnativo saggio ci fanno credere sarà altrettanto ben fatto e prezioso.

Giovanni Polara

3 dicembre 2008

*Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. Capaccioni, A. Paoli e P. Ranieri, Bologna 2007.

«Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale – promosso dalla Fondazione Uguccione Panieri di Sorbello, e svoltasi a Perugia nel dicembre 2005 – che ha inteso approfondire il tema delle biblioteche e degli archivi italiani durante il secondo conflitto mondiale. Gli interventi hanno riservato una particolare attenzione non solo alle misure governative per la difesa antiaerea, ma anche alla politica di razzia condotta dall'esercito tedesco e al coinvolgimento degli alleati nella salvaguardia dei beni documentari.

All'introduzione dei curatori – Andrea Capaccioni, Andrea Paoli e Ruggero Ranieri – segue la relazione di Flavia Cristiano sulle origini dei piani di protezione

già in vigore con la circolare del 13 gennaio 1935 emanata dalla Direzione generale delle Accademie e Biblioteche. Il materiale viene suddiviso in gruppo A e B: il primo, relativo a codici, pergamene, incunaboli e cinquecentine, viene riparato in zone sicure, lontane dalle città – sicuri obiettivi dei bombardamenti – e dai possibili teatri di combattimenti. Il gruppo B riguarda libri che, senza rivestire carattere di pregio, si considerano di qualche interesse: questi devono essere lasciati in *situ*, trasferendoli da ambienti più esposti in depositi di solida copertura, possibilmente in rifugi sotterranei. Andrea Paoli ne descrive gli aspetti più propriamente esecutivi: la valutazione delle condizioni di sicurezza dei ricoveri, le cautele degli imballaggi, le modalità del trasporto, la sistemazione dei sacchi di sabbia, l'addestramento delle squadre antincendio. Alberto Petrucciani esamina, sui dati disponibili, l'attività delle singole istituzioni bibliotecarie volte, anche nelle condizioni più difficili, a mantenere in funzione il servizio di lettura indispensabile a studiosi, studenti e cittadini. Lutz Klinkhammer intitola il suo intervento *Tra furto e tutela. Le biblioteche nel quadro dell'occupazione tedesca* sottolineando la palese disomogeneità “politica” delle organizzazioni tedesche operanti in territorio italiano: singole iniziative di furto, di illecite sottrazioni e di vandaliche distruzioni ad opera della soldataglia sono registrate assieme alle sistematiche requisizioni condotte da reparti tecnicamente attrezzati e altamente specializzati, ma anche allo stesso lavoro di storici, archeologici e storici dell'arte che tentano di preservare il patrimonio culturale italiano da inglobare, una volta terminata la guerra, in quello del Terzo Reich (basti citare il caso della messa in sicurezza delle opere d'arte e dell'intera biblioteca di Montecassino). Sulla scorta di inediti documenti custoditi negli archivi americani, Ruggero Ranieri incentra il suo contributo sul *ruolo degli alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione / occupazione* evidenziando come la macchina da guerra dell'esercito alleato, ancora impegnato in cruente operazioni belliche, per la prima volta deve misurarsi con i problemi della tutela di grandi centri storici in una scala certamente non prevista in tutta la sua complessità. Per le strutture d'assistenza culturale predisposte dalle Nazioni Unite, proprio la città partenopea rappresenta un campo di sperimentazione per verificare l'efficienza e l'efficacia della loro azione.

Giovanna Giubboni e Rosa López Alonso illustrano la situazione degli archivi italiani e di quelli spagnoli durante la guerra civile, che devono accusare perdite gravissime con la distruzione di archivi municipali, ecclesiastici, notarili e giudiziari. Simonetta Buttò esamina la formazione professionale dei bibliotecari che, nel “rispetto per la cosa pubblica”, trova i suoi valori fondamentali: la tenacia, l'impegno e la dedizione di personaggi della statura di Luigi de Gregori, Luigi Ferrari, Guerriera Guerrieri, Maria Giuseppina Castellano Lanzara hanno consentito di salvare – nonostante dolorose perdite – la parte più rara e preziosa del patrimonio documentario italiano.

Dopo le relazioni di carattere generale si succedono quelle dedicate alle singole realtà territoriali: Paolo Traniello si occupa di biblioteche, guerra ed enti locali a Milano, mentre Anna Maria Rosato ricostruisce le vicende della “Comunale” al Castello sforzesco dove, per l'incursione di bombardieri inglesi tra il 12 e il 13 agosto 1943, vengono distrutti oltre duecentomila volumi. Massimo Ceresa studia la Vaticana e le biblioteche romane; e ancora il caso di Genova (Petrucciani),

Perugia (Capaccioni, che pubblica anche un saggio su biblioteche e università in Italia tra il 1935 e il 1946), Trieste (Cristina Moro), Pisa (Alessandro Pesante), Ortona (Gabriella Grilli), Venezia (Stefano Trovato), Bologna (Valerla Roncuzzi Roversi Monaco).

A chi vi parla è stato affidato il compito di delineare la situazione napoletana. Per prevenire i pericoli di rovinose incursioni s'impone lo smembramento dei fondi della Biblioteca Nazionale, della Biblioteca Universitaria, dei Gerolamini operati secondo una logica di sparpagliamento sul territorio: centinaia le casse dirette a Montevergine, a Loreto, al Convento di S. Antonio a Teano, a Calvi Risorta, a S. Giorgio del Sannio e alla biblioteca di S. Domenico ad Aversa. Grande trepidazione si nutre per le sorti della libreria di Benedetto Croce – tra le prime collezioni bibliografiche italiane – che il filosofo aquilano, dall'aprile del 1943, comincia a trasferire a Sorrento. Nei suoi diari, alla data del 7 maggio, Croce appunta che la direttrice della Nazionale «prende in consegna tutta la parte della mia biblioteca che è rimasta in Napoli per salvarla dalle incursioni. Purché si faccia in tempo!».

Nel pomeriggio del 12 settembre 1943 – appena quattro giorni dopo l'armistizio – reparti germanici accerchiano l'Università e irrompono nei suoi locali appiccando un disastroso incendio nell'intento di annientare il più antico centro culturale dell'Italia meridionale. Le fiamme devastano arredi, impianti, scaffali, quadri, libri, manoscritti, periodici, e carte d'archivio della Biblioteca dell'Accademia Pontaniana e della Società Reale di Scienze Lettere e Arti: il fuoco polverizza 200.000 volumi, 3.000 miscellanee, 200 legature di pregio e 1.500 carte geografiche. Ma, ancor più odioso, l'atto vandalico di pochi giorni dopo ordinato dal Comando Militare Germanico di Nola a S. Paolo Belsito, nella villa di Montesano, dove l'Archivio di Stato aveva depositato 866 casse di documenti, oltre a un migliaio di fasci e 55.000 pergamene d'inestimabile valore storico. Riccardo Filangieri lamenterà la completa distruzione degli archivi del Tribunale del Collaterale, della Real Camera di S. Chiara e della Sommaria, delle Segreterie dei Viceré, dei Ministeri borbonici, della Cappellania Maggiore, dell'Antica Tesoreria, degli Ordini cavallereschi, degli enti religiosi soppressi, oltre ai catasti, ai protocolli dei Notai, alle carte Farnesi e agli inestimabili registri in pergamena della Cancelleria Angioina e Aragonesa.

L'acuartieramento delle truppe alleate, in città dal 1° ottobre, provoca una serie di ruberie e di gratuiti danneggiamenti. Il Corpo di Polizia Americana occupa tutto l'Ateneo, ma soltanto il 9 dicembre 1944 la Biblioteca può esporre un cartello *Off Limits* per l'ingresso riservato ai soli studiosi. Alle truppe americane si devono ancora sottrazioni alla biblioteca del Circolo della Stampa, dell'Accademia di Belle Arti, dell'Istituto di Geologia e Paleontologia, della Facoltà di Economia e Commercio, della Società Africana, dell'Osservatorio Astronomico di Capodimonte.

Il 13 giugno 1948, il ministro Gonella inaugura nel salone della Biblioteca Universitaria la Mostra Bibliografica della Stamperia Reale di Napoli che espone alcuni dei tesori scampati ai disastri della guerra. Indubbia la valenza “politica” della manifestazione che, proprio nella conservazione dei materiali bibliografici, radica la premessa della rinascita civile e democratica del paese. Nelle teche vengono ordinate non soltanto le edizioni della Biblioteca Universitaria, ma anche quelle provenienti dalla Biblioteca Nazionale, dal Museo Nazionale, dalla Società di Storia Patria e dall'Archivio di Stato a sottolineare la collaborazione di tutte le istituzioni



di una città che, pur protesa nei difficili lavori di ricostruzione, intende offrire agli studiosi la testimonianza di un passato ricco d'incancellabili tradizioni culturali».

Vincenzo Trombetta

4 febbraio 2009

N. Busino, *La media valle del Miscano fra tarda antichità e medioevo. Carta archeologica di San Giorgio la Molara, Buonalbergo, Montefalcone di Valfortore, Casalbore dal pianoro della Guarana al torrente La Ginestra. Ricerche a Montegiòve (1999-2000)*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2007 (Archeologia postclassica, n. 11).

Il volume presenta i risultati dell'attività di ricognizione sistematica condotta tra il 2002 e il 2004 nella media valle del Miscano (territori di Buonalbergo e Casalbore, in provincia di Benevento e Avellino), su una superficie di quasi 54 km<sup>2</sup>, pari a poco meno di 540.000 ettari: come constatato per altri contesti campani, ove la ricognizione archeologica ha comportato l'incremento del 90-95% delle conoscenze rispetto a quanto era noto circa la distribuzione degli insediamenti, le indagini svolte in questo territorio, a bassa densità abitativa ed ancora sufficientemente integro dal punto di vista archeologico, hanno determinato un incremento del 79,3% del numero dei siti noti. Rispetto ai 19 conosciuti sulla base delle fonti d'archivio, della letteratura di carattere storico-topografico e degli studi relativi alla via Traiana e ai suoi ponti-viadotto, nonché al tempio di età ellenistica di Casalbore, la ricerca ne ha implementato il numero che ora è relativo, nel complesso, a 92 siti, costituiti da resti di strutture e da aree di dispersione reperti, quali fittili, metalli, rivestimenti, materiale struttivo (tegole, mattoni), elementi lapidei.

Situata nella Campania nord-orientale tra le province di Benevento e Avellino, la valle del Miscano è uno dei pochi valichi naturali di collegamento tra il versante tirrenico e la pianura pugliese, frequentato ininterrottamente dall'età del bronzo, com'è segnalato a La Starza di Ariano Irpino, ove le indagini archeologiche hanno evidenziato un consistente insediamento di età preistorica sulla collina di monte Gesso; i dati più consistenti riguardano tuttavia la *facies* appenninica che nel periodo più antico (protoappenninico) segna l'inizio dell'età del bronzo antico in Campania, allorché nuove esigenze di difesa connesse soprattutto all'arrivo dalla Puglia di comunità iapigiche d'origine illirica determinarono presso La Starza l'erezione di nuovi baluardi e il riadattamento a scopo difensivo di strutture più antiche. Le forme d'insediamento di età romana ruotano principalmente intorno alla via Traiana, importante arteria realizzata dall'imperatore iberico all'inizio del II secolo, ristrutturando percorsi più antichi verso la Daunia. Oltre ad una rete di ville rustiche, rilevate dall'indagine autoptica, lungo la Traiana si disponevano alcune *mutationes* e *mansiones*, ovvero luoghi utilizzati per il cambio dei cavalli e per il rifornimento, disposti nei pressi di sorgenti o di corsi d'acqua: oltre alla *mutatio Aquilonis*, riconosciuta nel territorio di Castelfranco in Miscano (alto corso del fiume), le fonti documentano la *mutatio* di *Forum Novum* e la *mansio* di *Aequum Tuticum*.

Nel suo lavoro Busino si è avvalso dell'impiego di tecnologie innovative: l'uso del ricevitore satellitare Map 330X, attribuendo coordinate assolute ai siti archeologici rilevati, ha consentito di riversarli in un sistema informativo territoriale (SIT) con cartografia georeferenziata, in scale differenziate (1:5.000, 1:10.000, 1:25.000, 1:50.000). Il SIT ha costituito la piattaforma su cui inserire stralci aerofotografici, cartografia storica e dati catastali (anch'essi georeferenziati), consentendo la lettura integrata di tracce da foto aeree, dati toponomastici e cartografici in genere, dati da ricognizione. Le più aggiornate tecniche fotogrammetriche hanno trovato applicazioni sia in ambito terrestre che aereo: sono state impiegati softwares MSR-Rollei per raddrizzamento di immagini e MeridianaCAD per la produzione di disegni mentre, in sede di fotogrammetria aerea, l'uso di un fotorestitutore analogico e del *software* GEOBIT ha reso possibile la restituzione planimetrica della collina di Montegiove/Montechiodo e delle sue evidenze più rilevanti: si tratta della tav. II allegata al volume le cui prime due parti, rispettivamente intitolate *La media valle del Miscano. Presentazione dei luoghi* e *I dati archeologici* offrono alle pp. 15-202 l'immagine del territorio esplorato rendendo conto delle modalità di realizzazione della sua carta archeologica che costituisce la tav. I. Nella sezione *I dati archeologici* il catalogo dei 92 siti (pp. 35-184) è integrato da un capitolo di *Considerazioni sulla ceramica* (pp. 184-202) presentata in dettaglio nell'ambito delle schede relative a ciascun sito.

La ricerca ha evidenziato la trasformazione degli assetti insediativi fra tarda antichità e medioevo in un contesto finora poco esplorato, tanto da prospettare un modello interpretativo analogo a quello rilevato per varie aree montane, sia alpine che appenniniche, come l'alta Irpinia e gran parte della Toscana, e ciò in coerenza col quadro che si va delineando per l'Europa carolingia e per l'impero bizantino: il forte indebolimento dell'autorità nelle campagne, subito dopo la scomparsa dei grandi proprietari, e il collasso dell'amministrazione tardoromana avrebbero fatto da premessa all'affermazione, fra VI e VII secolo, di un nuovo ceto contadino sostanzialmente libero da vincoli, quindi non solo esentato dal pagamento di tasse e rendite ma nella condizione di poter disporre di ampi territori per l'insediamento e l'attività agricola. In conflitto con gli assertori della diffusione del popolamento sparso (da ricondurre all'individualismo contadino e in stretto rapporto con i paesaggi e le strutture insediative di età romana) di cui offrirebbero indizio le scarse fonti disponibili, all'iniziativa di questo ceto contadino viene oggi attribuita da molti la formazione di villaggi accentrati, secondo il modello teorizzato da Georges Duby nel 1962: un modello nel quale trovano rispondenza insediamenti come Montella, Sant'Angelo dei Lombardi, Montegiove, la cui formazione, correlata alla disgregazione delle strutture agrarie dell'impero, rientra nell'ambito dei profondi processi di trasformazione dei sistemi insediativi antichi che, sostanzialmente, negano la continuità di certe forme di popolamento di ambito rurale, per cui tra la villa rustica operativa fino alla guerra greco-gotica e la *curtis* di età longobarda e carolingia sembra non sussistere alcun rapporto.

Gli scavi degli ultimi quarant'anni hanno del resto evidenziato in molti casi un assetto insediativo delle campagne tardoantiche e altomedievali per nuclei di popolamento strutturati, sia nelle aree influenzate dalla tradizione romana sia in quelle fortemente interessate dai modelli insediativi germanici basati sui villaggi di

capanne estesi dalla Scandinavia al bacino dei Carpazi, zona nella quale anche i popoli nomadi e seminomadi di origine eurasiatica, come Sarmati, àvari e Magiari, avrebbero finito col trovare stabilità insediativa in sedi nucleate a edilizia lignea, connotata da una forte labilità che ne circoscrive l'individuabilità archeologica.

Dopo il collasso dei sistemi distributivi, delle principali vie di comunicazione di età romana e degli insediamenti tardoantichi, le popolazioni rurali sarebbero state costrette a contare su se stesse per il soddisfacimento dei bisogni primari: orientato da dinamiche completamente diverse da quelle che avevano portato alla formazione dei paesaggi antichi, il popolamento rurale, sensibilmente ridotto, si andò rapidamente aggregando in nuovi insediamenti d'altura spesso ai margini degli spazi fino ad allora utilizzati per far fronte all'insicurezza politico-militare, alla difficile vivibilità in cui erano precipitate le aree di fondovalle per il degrado delle opere di regimazione delle acque e per la carente gestione del territorio e alle esigenze di sussistenza: l'accentramento insediativo consentì il raggiungimento della 'massa biologica' adeguata al conseguimento di una produttività agricola efficace per la sopravvivenza e i villaggi rappresentarono la sede in cui accumulare le scorte alimentari, uno spazio privilegiato per la produzione, la riparazione e lo scambio degli utensili e il contesto di riferimento per la conservazione e la trasmissione del patrimonio di conoscenze tecniche, tanto più prezioso quanto più ciascuna comunità era forzatamente spinta all'autarchia in quasi tutti i settori produttivi.

La ricerca sul territorio della media valle del Miscano ha costituito il necessario corollario dell'esperienza archeologica compiuta a Montegiove/Montechiodo, presso Buonalbergo, nel 1999-2000, sotto la direzione di chi scrive, grazie alla sinergia fra il Comune di Buonalbergo e la Seconda Università di Napoli, Dipartimento di studio delle componenti culturali del territorio. Legato dal punto di vista tematico e dei risultati alle indagini condotte per oltre un trentennio nella Campania interna, il lavoro ha consentito di riportare in vista alcuni tratti della cinta difensiva dell'ampio insediamento, le strutture della sua chiesa ad aula rettangolare monoabsidata, lunga 24,85 m, larga 8,85-9,10 m, con strutture d'ambito dello spessore di 85-100 cm e orientamento est-ovest, un ambiente di forma quadrangolare a sud-ovest dell'edificio religioso; ha permesso inoltre di evidenziare la rocca di forma trapezoidale, ubicata in posizione dominante. Nella terza parte il volume accoglie l'edizione dello scavo di Montegiove alla quale hanno contribuito Marcello Rotili e Carmela Calabria, il primo con i capitoli sulle aree di scavo 1000, 2000 e 4000 (pp. 203-214, 216-232), la seconda con quelli su alcune classi ceramiche (*Acroma*, *Acroma decorata*, *Acroma da fuoco*, *Acroma da fuoco incisa*, *Dipinta*, *Invetriata monocroma*, pp. 232-265; *Smaltata monocroma bianca*, pp. 275-277).

Nella *Presentazione* del volume (pp. 5-12) M. Rotili ha evidenziato che il villaggio di Montegiove/Montechiodo (sito 3 del catalogo) sorge a + 809,5 m s.l.m., circa 3 km a nord di Buonalbergo (sito 11), in posizione dominante rispetto al tratturo Pescasseroli-Candela e ad un ampio territorio attraversato dalla via Traiana e dalle sue diramazioni: a poco più di 2 km sul torrente Santo Spirito si conserva una delle ardite opere monumentali con cui venne incrementata la viabilità dell'Italia antica da Domiziano agli Antonini, il ponte delle Chianche, viadotto in opus caementicium entro cortine di laterizi (sito 70); si segnalano inoltre i ponti Ladrone (abbastanza ben conservato), San Marco (di cui restano solo le pile), Santo

Spirito (siti 36, 39, 83) e, più avanti, in direzione della Puglia, il Ponte Rotto sul Cervaro, un viadotto lungo 950 m dei quali 320 su archi continui. Il segmento di Traiana tra Benevento e Aecae fu impiegato da Costante II nel 663 nella spedizione contro il ducato beneventano e dal duca Romualdo I (671-687), figlio Grimoaldo I (che divenne re dei Longobardi nel 661-62 e morì nel 671) nella marcia alla volta di Taranto e Brindisi che espugnò; successivamente il suo impiego è documentato per tratti discontinui in rapporto al dissesto dei suoi ponti-viadotto in opera laterizia, la cui minore resistenza rispetto ai possenti ponti in opera quadrata di età tardo repubblicana e del primo impero è dovuta alla maggiore fragilità delle loro ardite strutture oltre che alla mancanza di costanti interventi di manutenzione. Il poggio su cui si estende l'insediamento fortificato si connota anche per l'esistenza di un'ampia scalea ricavata nella roccia che lo collegava all'area attraversata dal tratturo; oggi interrotta per l'escavazione del colle (fortunatamente fermata), essa potrebbe aver costituito l'accesso monumentale ad un luogo di culto di età classica che è lecito ipotizzare in rapporto al toponimo medievale. Montechiodo è infatti versione corrotta di *Mons Iovis* con cui l'insediamento è ricordato da Falcone Beneventano in rapporto all'intervento militare promosso nel 1122 da Guglielmo duca di Puglia che lo mise a ferro e fuoco per vendicarsi di Giordano, conte di Ariano: il cronista riferisce, fra l'altro, che nell'attacco furono catturati cinquanta soldati. L'episodio che attesta la pertinenza di Montegiove/Montechiodo alla contea di Ariano, non ancora soppressa nel 1122, è ricordato nel 1794 da Tommaso Vitale nella sua *Storia della regia città di Ariano e sua diocesi* con la precisazione che «su la cima del qual monte esistono ancora forti muraglie di un superbo edificio, con una spiaggia deliziosa verso settentrione, ed un acquidotto sotterraneo» (p. 307). L'identificazione del sito con l'antica Cluvia del Sannio, cara alla storiografia locale, appare legata solo al toponimo Mons Clovi con cui il sito è indicato nell'atto di vendita della Terra di Buonalbergo fatta dal re Ladislao d'Angiò a Giosuè Guevara il 27 settembre 1414; tuttavia la presenza di strutture che rinviano ad età premedievale sembra confermare, unitamente al toponimo, l'esistenza di un importante centro d'altura la cui origine, presumibilmente italica, trae partito dalla rilevanza strategica del sito.

La funzione di Montegiove e la sua preminenza rispetto a Buonalbergo nell'alto medioevo sono confermate dalle notevoli proporzioni: nonostante i crolli e la vegetazione spontanea, diversi aggregati abitativi suggeriscono la complessità dello sviluppo edilizio del sito che, racchiuso da una lunga e consistente murazione, è strutturato come un vero e proprio villaggio fortificato con connotati micro-urbani. Centro sorto in relazione al percorso della Traiana risulta essere invece Buonalbergo (sito 11) la cui rilevanza sin dai tempi del gran conte Gerardo è legata alla capacità di controllo politico e militare del territorio meridionale da parte dei Normanni. L'etimologia dal longobardo *haripergo* = alloggio (significato originario: accampamento militare, ricovero per l'esercito) che è rielaborazione fonetica del gotico *haribergo*, da cui derivano l'italiano *albergo*, il catalano *alberch*, il provenzale *auberc* vede la preposizione del qualificativo *bonus* secondo la consuetudine onomastica (ed evidentemente anche toponomastica longobarda) di VIII-IX secolo, largamente attestata da antroponomi ibridi o bimbri, nei quali cioè uno dei due temi non è germanico, ma latino o celtico o di altra origine. Nella *Presen-*

tazione del volume è stata riassunta la relativa casistica, ricordando i modi di comporsi dell'aggettivo *bonus* che dà luogo, per esempio, a *Bonecaus*, *Boneprand*, *Boneper(t)*, *Bonipertus*, *Boniperga*, *Bonoricus*, *Bonualdus*, *Bonerissi*, *Bonetrud*, *Vone-sind*. La formazione di *Bono Herbergo*, *Boni Albergi*, toponimo che si è conservato con continuità (e che non presenta rapporti con la forma dialettale '*bonopriévolè*'), come mostra la documentazione di età angioina, rientra e si giustifica nella situazione di integrazione e scambio culturale, propria della fase longobarda avanzata, che comportò il ricorso al patrimonio onomastico locale per integrare quello tradizionale ormai in crisi e che è spia certa del monolinguisimo latino-volgare oramai in uso fra i Longobardi, com'è stato rilevato da Elda Morlicchio e Bruno Luiselli..

L'accertata origine germanica della località troverebbe conferma nella supposta fondazione in età longobarda del cosiddetto castello di Boemondo (sito 12), ubicato su un picco roccioso a valle dell'attuale abitato di Buonalbergo che in origine, a differenza di quanto sarebbe avvenuto dal XVI secolo, si sviluppava ai piedi di tale picco e a ridosso della via Traiana.

Marcello Rotili

4 novembre 2009

*Trebula Balliensis. Notizia preliminare degli scavi e restauri 2007-2008-2009*, a cura di D. Caiazza, Libri Campano Sannitici VIII, Alife 2009.

Il volume pubblica, con un vasto apparato illustrativo, i primi, straordinari risultati degli scavi e restauri condotti, grazie al finanziamento del PIT Massiccio Trebulano nell'area dell'antica *Trebula Balliensis*, una delle città campano-sannitiche, posta in una fertile vallata trasversale celebrata in epoca romana per l'ottimo vino, rispetto a quella del medio Volturno, facilmente controllabile e difendibile, posta all'incrocio di importanti strade di comunicazione fra l'Appennino interno e la fertile piana campana. La città, dominata da un'alta acropoli, con recinto murario a sé, occupa un vasto pianoro distinto in terrazze degradanti, racchiuso da due corsi d'acqua. Essa costituisce una delle speranze dell'archeologia campana, per la straordinaria conservazione, in gran parte dovuta agli interri naturali e alla mancanza di sovrapposizioni successive.

La sua necropoli fu oggetto di scavi nel Settecento da parte di Lord Hamilton, che vi ritrovò una ricca tomba a camera disegnata da Bracci e incisa da C. Nolli, forse proprio quella, degli inizi del IV secolo a. C., rispettata, mutandone anche l'ingresso, dalla cinta muraria in opera poligonale (che è stato possibile datare alla fine del IV-inizi III secolo a. C.), della quale è stata possibile una ricostruzione grafica dettagliata. All'interno sono stati rinvenuti buchi di pali relativi ad un uso precedente dell'area per scopi artigianali, il cranio di un cane e una accetta in ferro miniaturistica, oltre ad un'anfora di Mende relativa al corredo, asportato, come si è detto, forse nel Settecento.

La scoperta più notevole e impressionante degli scavi 2007-8 è costituita dalla grande porta a tenaglia Ovest, a sezione trapezoidale, che prima dell'intervento si

poteva solo intuire dal ripiegamento delle mura. Il particolare spessore del muro fa ritenere che essa sorreggesse un alto e grande bastione, adatto al posizionamento di macchine da guerra in funzione difensiva. All'interno, un monumentale corridoio con muri in grandi blocchi squadrati di tufo grigio, lungo m. 11,80 e largo m. 3,40, conduceva ad una controporta. La strada e la porta rimasero in uso fino al tardo impero. All'esterno sono stati rinvenuti tracce di un antemurale, il battuto stradale extraurbano con fasi databili fra il IV secolo a. C. e il tardo impero, e numerose tombe, una delle quali con ricco corredo del IV secolo a. C. È stata individuata anche una nuova postierla, e rilevato il complesso sistema di postierle a distanza cadenzata, che presuppone la tattica della difesa attiva. Innovativo il lavoro di restauro del muro in poligonale. I crolli rialzati sono stati distinti con rete elettrosaldata e con leggerissimo sottosquadro, permettendo un'ottima coesione senza danneggiare la godibilità dell'insieme.

Un altro notevole intervento è stato effettuato nel cuore della città antica, su una terrazza sovrastante il foro, dove negli anni Settanta del '900 era stata esplorata parte di un ben conservato complesso termale, rimasto sostanzialmente inedito. Non solo esso è stato rilevato e sapientemente restaurato riconoscendovi numerose fasi a partire dalla sua costruzione alla metà circa del II secolo d. C., fino al crollo finale, avvenuto col rovinoso terremoto del 346 d. C., dopo che l'edificio era stato da poco restaurato. Nella statua ritratto rinvenuta nell'edificio, in nudità eroica, si è riconosciuto Costante come Cesare. La statua era stata appena rimossa, per essere evidentemente rilavorata. È proseguito poi lo scavo, individuando l'intero perimetro dell'edificio con altri ambienti, e un retrostante decumano basolato. Sullo strato di crollo del 346 d. C. furono impiantate alcune fornaci, databili al V-VI secolo. Lo studio dell'edificio costituisce uno dei più importanti documenti dell'uso e delle trasformazioni di un edificio termale in età tardo-antica.

Il volume costituisce un bell'esempio dei risultati positivi che può dare il rapporto sinergico istituzionale, unito anche all'apporto di istituzioni scolastiche e del volontariato, ampiamente documentato nel volume. Va sottolineato l'apporto dell'avv. Domenico Caiazza, ispettore onorario e noto studioso dell'area sannitica, vera anima del progetto con il suo entusiasmo, la sua passione, la sua competenza. La Soprintendenza per i Beni archeologici è tesa alla prosecuzione e all'allargamento del progetto, perché sia istituito il Parco Archeologico Trebulano.

Mario Pagano

14 aprile 2010

U. Zannini, *I fora in Italia e gli esempi campani di Forum Popilii e Forum Claudii*, Caserta, Giuseppe Voza Editore, 2009.

Il volume è dedicato a una delle aree meno note dell'archeologia campana, ma sicuramente tra le più importanti per comprendere l'economia e la società dell'Italia romana, l'agro Falerno. Esso è l'opera di un appassionato locale, profondo conoscitore del territorio e autore di molti e interessanti studi, e animatore del-

l'Archeoclub di Falciano del Massico, che ha eseguito ripuliture, ricognizioni e rilievi. Per la prima volta vengono rilevati nel dettaglio la topografia e i resti archeologici di quello che fu, insieme alla città costiera di *Sinuessa*, il centro amministrativo dell'agro Falerno, *Forum Popili*, sito all'estremità dell'asse mediano della centuriazione *per strigas* realizzata dai Romani all'indomani della conquista del territorio, nel 340 a. C., con la deduzione di coloni e la creazione della tribù *Falerna*. L'asse inferiore di questa centuriazione fu ricalcato, nel 312 a. C., dalla via Appia. La fondazione di questo *forum* fu probabilmente precoce, come ora cominciano a documentare gli scavi.

Notevole è il rilievo di un lungo settore della cinta muraria in opera incerta, ancora emergente. Sono poi analizzate le evidenze archeologiche di un altro abitato, dove poi fu edificata una chiesa paleocristiana ricostruita in età romanica, che fu a lungo sede episcopale, sito in loc. Ventaroli di Carinola, noto solo da fonti medioevali, probabilmente da non ritenersi false, col nome di *forum Claudii*. Gli importanti affreschi, i capitelli, gli elementi architettonici della chiesa di S. Maria di Foro Claudio sono analizzati nel dettaglio, e con un notevole apparato iconografico. Per la prima volta sono state rilevate sulle colonne lettere, che componevano una iscrizione di IV secolo con la dedica del portico da parte di un *vir honestus*.

Anche la Cattedrale di Carinola, dove il vescovo Bernardo traslò la sede vescovile e il venerato corpo di S. Martino dall'Eremo del Monte Massico, che comprende un piccolo e interessante edificio di culto paleocristiano ornato da mosaici, trasformato in chiesa comitale in età longobarda, è ampiamente analizzata.

Ampio spazio è dedicato alla topografia, all'archeologia e all'epigrafia del territorio. Una interessante novità è costituita dal Catalogo dei *fora* finora conosciuti in Italia, e dalla discussione sulla loro funzione e distribuzione areale. Il linguaggio divulgativo permette che il volume, assai interessante per gli studiosi, sia apprezzabile anche dalle popolazioni locali, che vi troveranno arricchimento di conoscenza e stimolo per la salvaguardia e la valorizzazione di un così diffuso e importante patrimonio culturale. I recenti scavi condotti, con fondi del Comune di Carinola, nel sito di *Forum Popili* con il ritrovamento di un battistero paleocristiano adattato nelle Terme pubbliche in perfetto stato di conservazione, e il restauro della chiesa dei Ventaroli, con lo scavo dell'interno, sono novità che fanno ben sperare per il futuro.

Mario Pagano

5 maggio 2010

Nella tornata accademica del 5 maggio 2010 il socio ordinario Antonio V. Nazzaro ha presentato il decimo volume di MYTHOS. Rivista di Storia delle Religioni (2002) pubblicata dal Dip. di Beni Culturali Storico-Archeologici Socio-antropologici e Geografici. Sez, Storico-Antica dell'Università di Palermo.

Si tratta di un numero monografico contenente un'interessante ricerca di Roberta Rizzo su *Persistenze pagane nel Mediterraneo occidentale fra VI e VII secolo*.

La ricerca, basata essenzialmente su un'attenta rilettura del *Registrum epistolarum* di papa Gregorio Magno, delle coeve fonti agiografiche catechistico-omiletiche (le *Omelie* di Massimo di Torino, i *Sermones* di Cesario d'Arles, i racconti agiografici di Gregorio di Tours e il *De correctione rusticorum* di Martino di Braga) e dei canoni conciliari contro il paganesimo, mira a una migliore intelligenza delle strategie missionarie elaborate dalla Chiesa nella diffusione del messaggio evangelico e delle resistenze da essa incontrate in età tarda, quando residui di paganesimo si ritrovano persino tra i neofiti e addirittura fra il clero.

Il pontificato di Gregorio (590-604) si caratterizza per un forte impegno sia nella propagazione del messaggio evangelico in terre lontane, come la Britannia, sia nella lotta antipagana in aree geografiche da tempo evangelizzate dell'Occidente romano, tormentate dalle invasioni barbariche e dalle pestilenze epidemiche, che diffondevano una lugubre atmosfera di morte e rinfocolavano forme di superstizione primitiva.

L'epistolario gregoriano, da una parte, documenta la persistenza di culti idolatrici, di pratiche magiche, astrologiche e divinatorie nelle città e nelle campagne dell'Italia, delle isole di Sicilia, Sardegna e Corsica, della Gallia e della Spagna e, dall'altra, rivela la politica culturale adottata da Gregorio, tesa a recuperare la tradizionale pratica religiosa delle masse da conquistare al cristianesimo, che andava naturalmente depurata dagli elementi di contaminazione pagana e giustificata a livello teologico. Si pensi all'organizzazione del calendario liturgico, nel quale le feste cristiane venivano sovrapposte a quelle pagane, di cui conservavano tracce di antichi rituali. La festività di S. Giovanni, per esempio, è tuttora celebrata in alcune zone del Mediterraneo con manifestazioni paganeggianti, quali i bagni notturni e i fuochi purificatori, che sembrano ricalcare i riti di lustrazione che si facevano durante la festa solstiziale di inizio estate a scopo espiatorio e propiziatore. Si tratta di una politica di forti compromessi e di soluzioni accomodanti che la Chiesa, spinta da esigenze di evangelizzazione, realizza con una religiosità ancora intrisa di elementi pagani, che ne contaminarono la stessa prassi liturgica e devozionale.

La paziente schedatura dell'epistolario gregoriano e dei testi sopra citati e l'interessante rassegna di misure legislative, laiche ed ecclesiastiche, dirette a stroncare culti idolatrici e pratiche magico-divinatorie offrono un panorama religioso del Mediterraneo occidentale tra VI e VII secolo, caratterizzato da resistenti persistenze pagane.

Collocata in questo periodo storico di forte destabilizzazione sia culturale sia politica, conseguente al crollo dell'impero romano, alla conquista bizantina e alle invasioni barbariche, diviene più chiara l'instancabile azione missionaria di Gregorio, che è impegnato a diffondere il cristianesimo tanto negli ambienti urbani quanto in quelli rurali, consolidandovi la presenza istituzionale delle gerarchie ecclesiastiche. Il tutto nel rispetto delle due diverse concezioni universalistiche, quella imperiale romana e quella apostolica cristiana, che in lui s'intrecciano dando vita alla *Sancta Respublica*.



Dall'ottima ricerca della Rizzo emerge in maniera chiara che l'impegno di Gregorio è improntato a un sano pragmatismo o a un "empirismo pastorale. Nel decidere caso per caso il vescovo di Roma si ispirava ora a benevolenza e a mitezza, ora a severi atteggiamenti di riprovazione che giungevano fino all'aspra censura e alle pene corporali.

Antonio V. Nazzaro

5 maggio 2011

Elio Dovere, *Medicina legum: I. Materiali tardoromani e formae dell'ordinamento giuridico*. Prefazione di Giovanni de Bonfils, Bari, Cacucci, 2009 (pp. XV-247) e II. *Formula fidei e normazione tardoantica*. Prefazione di Francesco Paolo Casavola, ivi 2011 (pp. XV-271).

Da almeno un quarantennio la ricerca di diritto romano non riguarda più solo lo studio dogmatico degli istituti di diritto privato o la ricostruzione delle strutture giuspubblicistiche lungo l'arco di circa quattordici secoli, da Romolo a Giustiniano. Un manipolo di ricercatori, storici e giuristi, ha da allora avviato un'indagine seria e approfondita sul periodo tardoantico, in particolare sui secoli IV e V, solitamente trascurato dai giusromanisti, perché in qualche maniera scientificamente schiacciato tra il principato (da Augusto a Diocleziano) e la rinascita giuridica giustiniana della prima parte del VI secolo, favorita non solo da forti e raffinate personalità individuali presenti al vertice delle istituzioni pubbliche, ma anche da una situazione politica caratterizzata da fortunate contingenze economico-sociali.

Fra questi studiosi di diritto romano particolarmente sensibili nei riguardi di una ricerca di marca tardoantichistica, e in specie concentrati sul Teodosiano, una fonte solitamente non privilegiata (almeno in confronto con il Digesto o con il Codice di Giustiniano), un posto di rilievo merita Elio Dovere, l'autore dei due libri che qui si presentano.

Nella scia di Gian Gualberto Archi, autore di un lavoro fondamentale su Teodosio II e la sua codificazione e di Lucio De Giovanni, autore di un lavoro non meno fondamentale sul XVI libro del Codice Teodosiano, Elio Dovere studia da più di cinque lustri la storia dell'ordinamento giuridico del V secolo. E lo fa non perdendo mai di vista la doviziosa letteratura patristica, nella quale sono presenti termini giuridici, allusioni a concetti e istituzioni giuridiche romane, riferimenti a documenti imperiali, critiche espresse nei riguardi dello stato o di parte dell'ordinamento, che aspettavano solo di essere adeguatamente indagati e valorizzati. L'analisi di tale presenza da parte del giusromanista, più che del patrologo o dello storico della letteratura, consente, da un lato, il recupero di misure legislative altrimenti sconosciute, e dall'altro una più piena intelligenza dei testi patristici. Questa costante attenzione alla letteratura, alle *Historiae ecclesiasticae* di Socrate di Costantinopoli ed Evagrio di Epifania e agli *Acta Conciliorum Oecumenicorum* ha consentito a Dovere nell'interessante saggio *Ius principale e catholica lex. Dal Teodosiano agli Editti di Calcedonia* (Napoli, Iovene, 1995, da me recensito in

«Cassiodorus» 3, 1997, pp. 341-47) di ricostruire la storia delle relazioni fra il diritto prodotto dal principe (il *ius principale*, appunto) e la fede della Chiesa cattolica vista nel suo momento formale (la *catholica lex*), dei rapporti, cioè, tra le *constitutiones* e le manifestazioni *de fide* provenienti dai vertici della Chiesa.

Elio Doveire mette ora a disposizione degli studiosi sedici saggi pubblicati dal 1985 al 2010 in riviste italiane e straniere e in atti di convegni, raccolti in due volumi sotto il significativo titolo di *Medicina legum*, un'espressione tolta da un editto del 452 dell'imperatore Marciano. L'espressione richiama – secondo il Casavola – «una funzione della legge che trova origine nella rappresentazione cristiana della condizione umana» (cf. vol. II, p. IX).

Nel primo libro sono raccolti studi per così dire ruotanti intorno a nuclei di ricerca ben precisi: critica del testo, stabilizzazione del diritto, prassi costituzionale, Credo cristiano e politica legislativa. Alcuni di questi studi traggono linfa vitale da importanti opere dei Padri quali le Storie ecclesiastiche di Socrate e di Evagrio Scolastico, oltre che dai *Chronica* di Vittore tunnunense e da alcuni passaggi di *Theodorus Anagnostes*. Altri studi, invece, si rivolgono sia all'esame minuzioso di molte costituzioni organizzate prima nel Teodosiano e poi nel Codice del VI secolo – tutte relative alla centralità tardoantica della figura del vescovo e al ruolo a esso variamente riconosciuto dal legislatore –, sia alla valutazione generale della codificazione di Teodosio II nel contesto socio-politico della metà del V secolo. Altri saggi, infine, identificando precise e importanti suggestioni di carattere giuspubblicistico presenti nelle pagine di alcuni tardissimi autori di lingua greca ricostruiscono tratti significativi della consuetudinaria prassi costituzionale dei cent'anni pregiustiniani.

Il secondo volume testimonia pur esso un lunghissimo percorso scientifico interdisciplinare e costituisce, al tempo medesimo, un comodo repertorio per gli studiosi del Tardoantico. Sono anzitutto i libri di Evagrio che consentono di indagare gli eccentrici modi di legiferare dei principi di Costantinopoli, nei decenni successivi al concilio di Calcedonia, in materia di fede; al contrario, sono le leggi del Codice Teodosiano, qui accostate con letture palinogenetiche e approfonditamente esegetiche, che rivelano l'esatta misura dei rispettivi ruoli *de religione* di chiesa e impero intorno alla metà del V secolo. Sono, altresì, i documenti del Teodosiano, e stavolta sostanziose tracce della sua tradizione manoscritta (i *Gesta senatus Romani de Theodosiano publicando*), che forniscono materia per ricostruire un arioso scenario della politica religiosa descritta dalla dinastia teodosiana-valentiniana in funzione difensiva, non solo della stabilità ordinamentale giuridica, ma anche della compattezza istituzionale dell'intero impero.

Si tratta, a leggere bene entrambe le opere, del tentativo riuscito di mostrare tutta l'ampiezza, la profondità e la complessità delle sollecitazioni che ancora provengono dalle fonti dell'epoca tardoantica; quel periodo, appunto, solitamente misconosciuto dai giusromanisti ma che ora, con il serio approccio interdisciplinare messo in atto dal nostro autore, rivela dati e prospettive inaspettate, che promettono bene per il futuro.

Elio Doveire, sottoponendo al mondo scientifico un aggregato di documenti e un mosaico di problemi, offre più di un'opzione interpretativa e taluni condivisibili tentativi di soluzione, mostrando come una serie composita di interrogativi di carattere strettamente giusromanistico, se affrontati anche con preparazione metodo-

logica patristica e canonistica, rivelino la straordinaria ricchezza di informazione di molte sparse e normalmente silenti fonti pregiustiniane.

I due volumi – cui ci auguriamo faccia presto seguito qualche altra raccolta – mostrano la concreta possibilità di comunicare, da parte dello storico-giurista, con tutti i ricercatori dell'Antico, dal patrologo al teologo, dal filologo al cristianista.

Sono personalmente convinto della bontà del metodo sperimentato con successo da Elio Dovere, consistente nella disponibilità da parte del giurista a cercare altrove, anche nella storia della teologia, le risposte ai quesiti posti dalla esuberante normazione tardoantica. Viceversa, il patrologo e lo storico dell'antica letteratura cristiana dovrebbero (*hoc est in votis!*) seguire l'esempio del giusromanista, avendo sempre a portata di mano insieme con i loro tradizionali *instrumenta studiorum* anche i *Codices* romani.

Antonio V. Nazzaro



## ABSTRACTS

MARIA GRAZIA SCAPPATICCIO, *Arma verumque canó: Eneide at Vindolanda's castrum*

Looking at the wooden tablets (*TVindol.*) from Vindolanda – now, Chesterholm – is something ‘astonishing’ to try to reconstruct the (micro)history of such a fort between 85 and 125 a.D.: these tablets have caught the attention of scholars since they have been discovered, as they represent a unique source. Among several letters and military documents, the presence of tablets containing hexameters from Vergilian works is still more interesting. In particular, the *TVindol.* II 452 has the first verse of the *Aeneid* written on both sides, mirroring the well known exemplariness (and the need) of studying Vergil we know while reading grammarians and other literary sources.

In this paper, a new interpretation of part of the tablet is given, thanks to the aid of optimised digital photos; moreover, the new reading *Jerumque [c]anó Tro* on ‘Side A’ is proposed, making one think about the form *verumque* as a particular spelling of *virumque*, with the use of *e* instead of *i*, which is something (together with *ō* instead of *ū*) quite common in the so called ‘vulgar Latin’.

Particular attention is given to the sign of an acute accent on the last syllable of *canó*: the sign – called *apex*, by the editors, too – is analysed in a palaeographical and tonal direction. The acute accent is compared to the parallel cases in other (but all documentary) tablets from Vindolanda and ‘framed’ in the grammatical tradition which examines Verg. *Aen.* 1, 1 in its performative dimension.

GIULIO COPPOLA, *Rodi Eraclide between Achaeans and Dorians*

A lot of ancient authors (Homer, Pindar, Diodorus) insist on the unity between the old Rhodian cities: Ialysos, Lindos, Kamiros. This unity explains the *synoikismos* of 411-407 b.C. However, the traditions about the *ktiseis* of the cities shown a different picture, a condition of *Lokalpatriotismus*: every town have own *ktisis* legend that denotes the priority on the other cities. These pages study the traditions and try to evince the existence of two favorite mythic moment: on the one side the age before Dorian migration, on the other after this *Wanderung*.

PASQUALE SABBATINO, *Ariosto and Tasso portraits at poetic picture gallery of G.B. Marino*

Through an analysis of the collection of poems entitled *Galeria* by Giovan Battista Marino (1620), Sabatino places an emphasis on three sonnets dedicated to

Boiardo, Ariosto and Tasso and to their cross-references. These sonnets are presented like self-portraits of the poets through a progressive overcoming of a poet over the others within the chivalric epic.

GIOVANNA GRECO, *Continuity and discontinuity of a cult: from the goddesses mothers to the Mother of God*

Some great female deities of the ancient *pantheon* have always attracted a great fascination in the history of the religious-historical studies, giving rise to the discussion on the possible cultural passage from these goddesses to the figure of the Mother of God, linked by the theme of motherhood. But between the pagan and Christian cults there is a clear and strong break. The identification of the Mother of Christ with the Mother of God takes place *via* a process that lasts for eight centuries, when it is confirmed also the iconographic model that characterizes it, only remembering that of pagan goddesses. If the images are strongly rooted in the collective imagination, they are in fact used to convey messages totally different. In Paestum, for example, the Madonna del Granato venerated in Capaccio, takes an iconography inspired by Hera, the great goddess of the natural cycle, wife and sister of Zeus, but only marginally mother. After a careful examination of the cult statue, however, is easy to identify later additions to the original fifteenth-century wooden statue of the *Theotokos*, which is reinterpreted as the Madonna del Granato. However, this is essentially an erudite operation, aimed at recovering an ancient iconography that is not understood, and whose purpose is mainly to highlight the illustrious past of its territory.

PAOLA GAGLIARDI, *O terque quaterque beati* (considerations on *Aen.* 1, 81-101)

The famous words of Aeneas in *Aen.* 1, 94 ff. establish a clear comparison with *Od.* 5, 306, but the imitation, with its differences from the model, reveals also a new humanity in the protagonist and a new idea of heroism in Virgil's masterpiece.

MARIO PAGANO, *On the attribution of the silver unscripted oboli with a Chimaera, thought to be from Phistelia*

A numerous series of unscripted *oboli* with a frontal representation of the head of a female goddess, which is here identified as the Samnitic Mefitis, on the obverse, and the Chimaera with or without symbols (a Phrygian cap, a star or an owl) were so far attributed to the Samnitic city of Phistelia. The symbol of the Chimaera, connected with volcanic phenomena and the exceptional quantity of such coins found in the famous sanctuary of Mefitis in Valle d'Ansanto as well as the distribution map of other finds of such coins and their connection with the rare didrachms with Bellerophon killing the Chimaera minted by the *Fenserni* (possibly modern Frigento, where the sanctuary is located), have allowed us to attribute these coins to the *Hirpini* and to date them to the late IV century b.C., in

connection with the expedition of Alexander the Molossian. A bronze statuary group of Bellerophon killing the Chimaera may have been placed at that time at the sanctuary of Mefitis in Valle d'Ansanto. It is quite likely that to this statuary group belonged the Chimaera and the Minerva from Arezzo, dated to this period and isolated pieces in the Etruscan context. They would have been given to the faithful Etruscan city as paer of war booty and then dismembered in the late antique period. Unlike what has been generally argued until now, the Etruscan inscription with a dedication to Tin (Juppiter) on the paw of the Chimaera from Arezzo has been scratched at a later time.

BIANCA FERRARA, *Western sanctuaries of Hera: a model can be defined?*

During the last decades, the scientific debate around the category of extra-urban sanctuary has significantly improved, also questioning the well known spatial and funcional categories and paying attention instead to the political and social modes of territorial organization, therefore to the reality of surrounding areas and the sacred spatial dimention.

Further new elements have emerged too from the historical debate concerning the definition of different ethnic identities, especially Achaeen, through the analysis of mythographic and literary tradition and from structural and material evidences.

Our research was focused on the worship places devoted to Hera, which were first individually and analytically examined, in all their specific and typical aspects, in order to understand the entire system of cult; then they have been compared and, finally, detecting a development procedure of the cult and ritual peculiar to Heraia has been attempted.

This study has pointed out that sanctuaries attributed to Hera for sure do not show, as a whole, a specific complex of cult so evident as to make them immediately distinguishable from those dedicated to other gods.

So it is impossible to apply our concept of model to these sanctuaries. Actually, the analysis of their system of worship must necessarily take into account individual and contextual realities and deal with a different interpretation: an ethnic-cultural identity slowly becoming clear, particularly for the Achaeen world.

LUIGI CICALA, *Domestic and commercial space in Velia's first Insula*

The *Insula* I, in the Quartiere meridionale, represents a very significant example of the housing culture during the Imperial age at Velia. In the northeast corner of the block lies the Unit I.2, connoted as a commercial building, placed at a crossroad, near to Porta Marina Sud, one of the most important city gates.

This unit, explored in the Sixties of the 20th century and until now unpublished, shows at least three main building phases, changing over time the organization of the edifice. The domestic unit is divided into two sectors separated by a corridor leading into a courtyard. The commercial activities characterize both sectors, displaying open rooms on the road.

Over time the unit is expanded, occupying the original outside porticoes and then the sidewalk along Porta Marina Sud street. In this last phase the building seems to change its destination, becoming exclusively a residential edifice.

Unit I.2 is an interesting case study on the commercial space organization at Velia, so far known only from the single-cell *Tabernae* in the adjacent *Insula II*.

The south-western sector of the building exemplifies the relationships between housing and commercial space. It not refers to the schemes 'workshop-backshop, but to models articulated in a residential part, consisting of more rooms, behind the commercial space.

CRESCENZO FORMICOLA, *The Poet and the Politician. Virgilio and Power*

In the *Eclogues* Vergil makes already an ideological-political choice and sets his hopes of peace in a man who can normalize Roman history. This figure, so it seems, could be that *deus* who *otia fecit*. Then in the *Georgics* the poet feels called to the important office of civil education, but above all he identifies Octavian as the future ruler of Rome.

The dramatic episode of Orpheus and Eurydice in fourth *Georgic*, that symbolizes a necessary sacrifice for the accomplishment of History, must be interpreted also as a warning to the man who rules the world. Octavian takes the responsibility of keeping the Roman people out of a new crisis. A presumption of omnipotence would cause the *princeps* to commit the same '*crimen*' as Orpheus. The *sphragis* of *Georgics*, from the beginning, shows once again the contiguity of Vergil's literary work and of Octavian's political-military engagement, pointing out the poet's ethical and paedagogical contribution to the reformation of popular and national conscience.

Vergil, as we know, is moved for the pain of his characters; in the *Aeneid* he shares the universal suffering, he sympathizes not only with Pallas but also with Lausus; therefore, it would be illogical to attribute to such a man a unilateral and dull ideology; he doesn't take a stand against another without a preliminary judgement. Vergil is ready to favour the ruler who wants to fight the opposers of a program aiming at the triumph of Rome; an absolute condition for the safety of the *Urbs* and peace for the world.

ANTONIO FRIELLO, *Conservation and restoration aspects during Bourbon age: Campanian amphitheater*

Published in this paper are the documents of the works made to preserve the Anfiteatro Campano, one of the most important monuments of the ancient Campania Felix, since the end of XVIII till the first half of the XIX century. The aim is to clarify the aspects and the evolution of the theory of "Restoration" of ancient buildings, in a crucial period in which it was evolving as an autonomous architecture discipline.



MARIO PAGANO, *A sixth century floor tile with a representation of the Phoenix, from Ariano Irpino*

A roughly square terracotta floor tile found in 1950 by Signor Stefano Scrina, inserted into the masonry of the Palazzo Adinolfi-Anzani, to-day's seat of the Civic Museum of Ariano Irpino was erroneously considered to have been produced in 1696, because of a graffito scratched at a much later period. It is in fact an interesting representation of the Phoenix of Justinianic age. It is highly likely that it came from nearby Aequum Tuticum, a major road station, where important remains of this period are known.

CHIARA GARZYA, *The fountains of the royal garden of Caserta in the writings of Luigi Vanvitelli*

A collection of manuscripts of Luigi Vanvitelli which are in the custody of the Archives of State in Naples and which dates around 1768 allow us to know the different ideas developed by the architect for the fountains of the Garden of the Bourbon royal palace at Caserta. These latter would have been the distinctive peculiarity of the garden. Unfortunately the project, still connected to a traditional style, with its rational and hierarchical organization of the natural space and its celebrating purposes, wasn't successful. It was replaced by the aesthetics of the *new gardening*.

If the project had been completed, it would have shown an extraordinary variety of solutions which, from the *index* of the general plan of the garden published in the *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle Sacre Reali Maestà* of Charles of Bourbon and Maria Amalia (1756), doesn't come out if not partially.

UGO ZANNINI, *New prehistoric evidences from ager Falernus*

They are presented here eneolithic artefacts that have been found in "Falciiano del Massico" in the high "casertano". In the course of agricultural work in a piece of land in the locality "Gigli" were recovered several times in the same place two daggers and a flint arrow. These discoveries come on top of the already known in the northern sector of Campania (Caiazzo, Calvi, Colle Sannita, Mondragone, Piedimonte Matese and Piedimonte di Sessa) and indicate the area on the slopes of Mount Massico as areal to attention also for future and desirable archaeological research. The Communication collocates, also, this discovery in the frame of the previous research in the province of Caserta, among others, of Mario Pagano, Claude Albore Livadie and more recently Alessandro Guidi.

Little by little that more meaningful investigations are implemented in areas erroneously considered marginal has been seen that the data attributable to the culture of Gaudio, known in all the Campania region, with claims to the north, in the meridional Lazio, and to the south-east, in Puglia and Basilicata, with its principal witness in Paestum, Pontecagnano, Eboli, Buccino, Piano di Sorrento and Mirabella-Eclano- systematically tend to increase also due to specific research conducted on the territory.

MARIO PAGANO, *Hercules Acheruntinus, the villa belonging to Memmius Vitrasius Orfitus, Symmachus and Boethius at Torregaveta and the production of gold glasses at Puteoli in the fourth century AD.*

Cameron and Gualtieri have recently re-examined a gold glass bowl with the name of the senator Memmius Vitrasius Orfitus, made on the occasion of his marriage with a *Constantia* (more likely connected with the *Neratii* than with the Imperial family), which bears a well-wishing inscriptions and a representation of Hercules Aceruntinus. They have connected the piece with the city of *Acerentia* in Lucania. It is here argued, on the basis of another such bowl also bearing an inscription dedicated to *Hercules Acerentinus*, that we are rather dealing with the river Acheronte near lake Fusaro (between Cumae and Misenum) and, thus, with the famous villa at Torregaveta which had belonged to Servilius Vata and then to Symmachus and finally to Fl. Boethius, the son of the famous man of letters put to death by Theoderic. The presence of people of such a high standing in the area of Cumae testifies to the importance of the city at this time. This identification also allows us to argue against attributing the theological treatises to Severinus Boethius: they would be, rather, an early work of the homonymus son.

GIUSEPPE SCARPATI, *Tiberius' portrait discovered at Sessa Aurunca. Some notes on a probable cycle of Julio-Claudian dynasty honorary statues*

After the founding of the Augustan colony of Suessa, the Auruncan town was involved with important urban and building redevelopment, as evidenced by the first installation of the Roman theatre, object of recent excavations. This expansion was accompanied by an increase in the production of artworks destined to embellish the renovated public areas, where without doubt the series of honorific statues of the Iulio-Claudian dynasty found place. The assumption, formulated over thirty years ago by A. De Franciscis, based on a small group of statuary fragments coming from the structure of the cryptoporticus, today can be interpreted in a different and more articulated way, thanks to archival documentation. Four photographs taken in 1926, reproducing the images of four marble portraits, dispersed during the Second World War from the Museo Civico Aurunco, reveal three which are referable to personalities belonging to the Imperial family. The rediscovery of the portrait of Tiberius in a private collection in the United States, recently published by J. Pollini without provenance and with doubtful interpretation as to the productive context, consents to put forward new hypotheses on the composition, consistency and chronology of the dynastic group. Together with Tiberius would have certainly been shown his son Drusus Minor and most likely also his adoptive son Germanicus and Livia, the mother. More uncertain appears the inclusion of other personalities of the succeeding phase of the Claudian period. The available data, at the moment, does not permit to verify the place where the Imperial statues were originally set, even though it seems most probable that they were inside one of the buildings of the forensic area.

MARIO PAGANO, *A hypothetical fraction of the follaro minted by Atenolfo of Capua which can be attributed to Athanasius II, Bishop/Duke of Naples, and the bronze horse from Naples*

This paper re-assesses a group of interesting bronze coins (or *tesserae*) bearing the representation of a racing horse with the legend ATN and ANT on the obverse and a blank reverse, until now hypothetically attributed to the princes of Capua Atenolfo or Anfuso. For the first time it has been possible to identify a specimen among the coins recovered from the Garigliano riverbed. The hypothesis is here made that we are dealing with an obsidional coin minted in the name of the Bishop/Duke of Naples Athanasius II and with the symbol of the racing horse from Naples, during the occupation of the Amphitheatre of Capua by the garrison of Guaferio the Colossese (882-888). Alternatively, we may be dealing with a late-Republican Roman *tessera*.

ANNA CARAMICO, *Notes on ms. 1252 of Athens' National Library concerning Manuele File's De animalium proprietate*

The manuscript 1252 of the National Library in Athens, which contains the Manuel Philes' work *De animalium proprietate*, is described for the first time. The scribe is Mamola, perhaps a monk, a teacher or a simple student of a school of Yanina in the eighteenth century. In the text (p. 68, § 29) there is an Italian word in Latin Characters, *bufazza*, a noun used to describe the "toad" and the "owl". Next to the Greek text of the poem is also a *paraphrasis* which serves to explain the text. The manuscript presents frequent simplifications and misunderstandings. The Athenian manuscript probably isn't useful to *constitutio textus*, but it is a document of the fortune of the poem in the modern age.

VINCENZO CAPUTO, «*Dolersi degli altrui beni*». *Varchi's speech about artists, scholars and envious leaders of mercenaries*

The essay aims to analyze the central role of Envy in the figurative arts and literary works of the second half of the XVI century. Some XVI century biographies of artists, men of letters and men at arms are analyzed. The emphasis is placed on Benedetto Varchi's work which is mainly focused on the Envy.

MARIO PAGANO, *Observations on the Insula Episcopalis and on the Catacombs of San Gennaro in Naples*

Thanks to the careful re-examination of the archaeological documentation and of the new drawings, the recent hypothesis by Lucherini, who identifies Santa Restituta as the Basilica Stefania rather than the Basilica Costantiniana is shown to be erroneous. The colonnaded Atrium, incorporated into the modern Palace of the

Archbishop is in fact the entrance to the ancient Episcopio still at the time of the Angevin monarchy and the triclinium with the dedicatory mosaic inscription by Vincenzo and the cubicula near the Sacresty of the Cathedral are part of the same, vast complex. Furthermore, the Catacombs of San Gennaro are here identified as the triclinium built by the Bishop Paul II. Also, the Basilica of Santo Stefano built in the fifth century by the Bishop Vittore is identified with to-day's Basilica of San Gennaro *extra moenia*. A re-examination of the hypogean Basilica of San Gennaro, on the basis of the mediaeval sources has made it possible to identify the oratory of the Bishop Lorenzo with the room with frescoes representing San Gennaro and his companions and, thus, of the nearby tombs of the Bishops of Naples John IV, the Scriba and Atanasius I and II.

LAURENT PERNOT, *The Farnese collection of Greek manuscripts at the National Library of Naples*

The Farnese family gathered a collection of Greek manuscripts in their palace in Rome, along with other precious belongings. Then these manuscripts were conveyed to Naples. A series of investigations conducted at the Library of Naples during the years '70 and '80 of the past century made it possible to recognize the manuscripts of Farnesian origin with better reliability. Currently the research is still going on and producing new results.

ARMANDO CRISTILLI, *Chronological and topographic reconsiderations about a statua loricata from Neapolitan area*

Useful elements have reconsider the marble cuirassed statue from Fuorigrotta (*pagus* of Naples) chronology and original position. On the basis of the available data the statue could be supposed to stand along the *Via Puteolis-Neapolim per colles*, near the bridge on the ancient San Lorenzo torrent, maybe as gift for emperor by the Fuorigrotta village: in fact, it actually reproduces an emperor (or a member of the royal family) of the middle of the II century AD and the cuirass technical details and decorations show it. The sculpture, now in the Naples National Archaeological Museum, would be gone to "Rione Nicola Miraglia" (discovery spot) after falling down in the torrent, which has changed over the years in a farm road (called "Strada Comunale San Lorenzo", obliterated by the urban excavations in the early XX century). Furthermore, the Neapolitan *pagus* landscape in Roman age is reproduced in this contribute.

MARCELLO ROTILI, *Archaeology of the Lombards: for a new edition of the findings of Benevento*

The new study of artefacts from the graves found at Benevento in 1927 keeps into account the new ideas produced in the debate on populations of the Migration

period assuming the approach of these peoples to the Late Roman culture before their arrival in Italy. The contacts of the Lombards with the Roman world had been mainly conflicting until they settled in the Danube basin and became part of the Eastern-Merovingian cultural area of Europe.

On their arrival in Southern Italy, they complicated a situation consisting of a varied composition of populations: in fact the Lombards were an articulated group of unified peoples under a name documented by various classical authors. All this means that the Lombards in Southern Italy can not be recognized as a Germanic native people, as evidenced by the composition of the grave goods found in the cemeteries of Vicenne and Morrione at Campochiaro near Boiano in Molise, the largest identified in the South, in which are evident the cultural influences originated in the Eurasian steppes: therefore it was thought that the graves were those of a group of Avars or of the Bulgarians of Alzeco arrived around 665 when the duke Grimoaldo I permitted them to settle in the area of Isernia-Sepino-Boiano.

In the tombs of Benevento the Germanic culture documented by weapons of some knights of Eastern-Merovingian culture between the VI and the first half of VII century coexists with the Latin-Mediterranean represented for the most part by the ornaments of dress worn by the female population buried in the cemetery.

Jewelery and ornaments document testify the female costume, while other objects can come from both male and female graves: the two crosses in gold foil, the five iron crosses, a comb made of bone and some jugs and bottles with dipinture from red to brown, distributed over the entire surface with straight or wavy parallel lines engraved. The leaf crosses, such as cross fibulas used not only by Roman women, are the most visible sign of Christianity which is an aspect of the broader process of acculturation of the Lombards testified also by the seal-rings.

GIANLUCA DEL MASTRO, *A Letter written by Father Piaggio to Gennaro Sisti and some Trouvailles about the Herculaneum Papyri*

The first part of this work investigates a letter sent by Antonio Piaggio to Gennaro Sisti in which he makes an interesting reference to the Herculaneum Papyri. The second part contains annotations written by Salvatore Di Giacomo about a letter in which Samuel Sharp mentioned the Papyri. The third and final part discusses the discovery of an unpublished manuscript in the Biblioteca Centrale della Regione Siciliana in Palermo which contains a nineteenth-century transcription of PHerc. 817 (Carmen De Bello Actiaco).

GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, *Pietro Napoli Signorelli's extraordinary life, literary man and "tribunal's unsuccessful lawyer"*

This essay shows the biographical itinerary of Pietro Napoli Signorelli, intimately connected to a concise but complete redefinition of his experience as

theatre author. Napoli Signorelli is among the most committed intellectuals of the 18th century, always aimed at providing a poignant testimony of his own intense, ethical and social research, by writing comedies, in where one perceives the full maturity of the playwright.

Taken as a whole, the human story of Pietro Napoli Signorelli is such that it seems the figure of the playwright be progressively illuminated in its civil, moral and cultural meanings.

The author is a great portraitist of humanity, because the theatre is usually a genre that foresees experience and life to be shown, and when Signorelli began writing, lots of things had already happened in his life.

MARIO PAGANO, *The griffin and the bronze lion Perugia's symbols: two statues from Constantinople's hippodrome*

The bronze griffin and bronze lion in the Palazzo dei Priori at Perugia, true symbols of the city, are mentioned in documents dated to 1274-77. On the basis of radiocarbon analyses of the earth residue from the casting process, made on the occasion of their restoration, the two bronzes have been generally dated to the 13<sup>th</sup> century. This dating, however, is not trustworthy since at that time they were in fact reworked and coated with gold leaf. The presence of visible holes along the main axis and of a lateral line of square holes would not only exclude a 13<sup>th</sup> century date but, at the same time, indicates that there was a mechanism for their movement.

The testimony of ca 900 A.D. of an Arab prisoner and of Robert de Clary in 1204 certify that such a mechanism with large bronze animals was placed on the 'spina' of the Constantinople hippodrome.

Such a mechanism was then removed during the last years of the Latin Empire and sold to western merchants, together with other relics as well as the lead tiles of the imperial palaces. We can thus safely say that the two statues belonged to a Byzantine automaton. They must have originally pertained to two statuary groups placed in the sanctuary of Apollo at Actium, representing Nemesis and Admetus bringing to king Pelias a chariot yoked to a boar and a lion (the boar is mentioned by the Byzantine sources on the mentioned 'spina' of the hippodrome).

CARLO KNIGHT, *Two unpublished works by Gilbert Clavel: the journal and the oneiric tale*

The Swiss author Gilbert Clavel (1883-1927), a wealthy aesthete animated by a cultural eclecticism, was almost unknown until a few years ago. He was only occasionally mentioned in connection with his relationship with prominent members of the artistic world of his time, such as, for instance, Djaghilev, Picasso and Cocteau. For health reasons (he was hunchbacked and consumptive) he spent many years in Capri and Positano. There, driven by curiosity and sensitivity, he started

to wander both physically (to Tunisia and Egypt) and mentally (by painting and writing poetry). His interests roved over many different fields: egyptology and psychoanalysis, symbolism and futurism, esoteric doctrines and occultism. Whilst pursuing those subjects, he purchased in 1909, more or less as a whim, the ruins of a mediaeval coastal tower in Positano. In 1917, despite his illness, he started to “restore” this building. In reality he incessantly altered its shape, working side by side with his masons, moulding it almost as if it were a sculpture. This mad project was never completed, but the strenuous physical efforts it required exhausted Clavel, leading him to his death. During his short life Clavel published only one book, *Un Istituto per suicidi*, and several essays. However he achieved some notoriety with the theatrical production of the “Balli Plastici” a revolutionary puppet-show conceived by the futurist painter Fortunato Depero, with music composed by Alfredo Casella, Francesco Malipiero, Gérald Tyrwhitt, e Bela Bartok. Two unpublished works of Clavel, the *Oneiric novel* and a resumé of his Diary, are now presented here for the first time.

MARIO PAGANO, *A wonderful portrait of Raimondo di Sangro, prince of Sansevero, by Joseph Bonito*

A beautiful oil portrait by Giuseppe Bonito, court painter of the Bourbons of Naples, has recently turned up on the antique market. The perfect resemblance with the few known portraits of Raimondo de Sangro, the famous prince of Sansevero, allows us to admire the most beautiful portrait so far known of the great Neapolitan scholar who also worked, unsuccessfully, on the unrolling of the Herculean scrolls. The decoration of the order of San Gennaro, awarded to him in 1742 and of the famous ‘Ordinanze’ of Frederic the Great, King of Prussia, which the Prince of Sansevero obtained thanks to the King’s special favour, allow us to date the painting between 1747 and 1750, when he interrupted at the ‘O’ entry the composition of his Vocabulary on the Art of War.

DANIELA MILO, *Clemente Alessandrino stromata V 5, 27*

This note is an analysis of a lyric quotation in Clem. Alex, *strom.* V 5, 27. We discuss its attribution to a tragedy, probably the Sophocles’ *Tereus*, recently proposed by A. Sommerstein, but his conclusions do not seem to have reliable evidence.





ANNI ACCADEMICI 2008-2011

*Estratto dai processi verbali delle sedute accademiche*

9 gennaio 2008

Sono presenti i soci Aceto, Camodeca, Criscuolo, De Simone, Garzya, Gasparri, Johannowsky, G. Luongo, Nazzaro, Polara, Trombetta. Sono assenti giustificati i soci Knight, F. Longo Auricchio, Pizzolato, G. M. Rispoli, Rotili, Luiselli, Cioffi, Gigli, Quilici, Maisano, Roselli, Pagano, Di Vita, Corciulo, Maddoli, Tamburello, Fiengo, Mello, Giuliano, Ulianich. Presiede Nazzaro, Segretario Criscuolo in assenza del prof. Rotili. Verificato il concorrere del numero legale, il Presidente apre la seduta alle 16,50 e, per il punto 1, dell'o.d.g., *Comunicazioni*, ricorda che il 31 gennaio avrà luogo la cerimonia di inaugurazione dell'anno accademico 2008 con la conferenza del socio Boris Ulianich; passa quindi al punto 2. *Presentazione di note scientifiche*, dando la parola al socio prof. Aceto che presenta la dr. Paola Vitolo, autrice del lavoro *L'iconografia dei Sacramenti nel Trecento fra liturgia e strategie narrative*. Il lavoro ottiene l'approvazione dei soci e viene affidato in seconda lettura alla prof.ssa Perriccioli. Il socio Gasparri presenta la dr. Carmela Capaldi, autrice della nota *Un monumento augusteo dal foro dell'antica Capua*. Il lavoro viene apprezzato e suscita gli interventi dei soci Aceto, Camodeca, Johannowsky, Polara; viene affidato in seconda lettura al prof. De Simone. Infine per il punto 3. *Presentazione di libri*, lo stesso Presidente Nazzaro presenta la pubblicazione *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, a cura di B. Ulianich e con la collaborazione di U. Parente (3 volumi, Napoli 2007) che raccoglie gli *Atti* del Convegno Internazionale sul tema che le dà titolo, celebrato in Napoli nel dicembre 1999. L'opera viene donata all'Accademia. Alle 18,30 il Presidente dichiara sciolta la tornata.

6 febbraio 2008

Sono presenti i soci Cioffi, Luongo, Criscuolo, Polara, Nazzaro, Rotili, Camodeca, De Cunzo, Pagano, Rispoli, Longo Auricchio. Sono assenti giustificati i soci Garzya, Gigli, Quilici, Bologna, Knight, Luiselli, Di Mauro, Ambrasi, Venditti, Ulianich, Maisano, Roselli, Corciulo, Gasparri, Fiengo, Mello, Giuliano, Bologna. Presiede Nazzaro, Segretario Rotili. Verificato il numero legale, il Presidente apre la seduta alle 16,50 e, per il punto 1, dell'o.d.g., *Comunicazioni*, ricorda il gravissimo lutto che ha colpito il prof. Garzya per la scomparsa della nipote ed esprime le sentite condoglianze dell'Accademia. Informa inoltre che la prossima tornata si terrà mercoledì 5 marzo 2008 alle ore 16,30. Passando quindi al punto 2. *Presentazione di note scientifiche*, il Presidente dà la parola al socio Polara che presenta la dott.ssa Maria Chiara Scappaticcio, autrice della nota *Arma virumque canó: l'Enedie di Vindolanda*. La dr. Scappaticcio espone l'argomento riscuotendo l'approvazione dei soci; la seconda lettura viene affidata alla socia Longo Auricchio. Per il punto 3. *Presentazione di libri*, il socio Luongo presenta *San Gennaro nel*

*XVII centenario del martirio (305-2005)*, a cura di G. Luongo, Napoli, ECS, 2007 (2 volumi). La pubblicazione, che viene donata all'Accademia, raccoglie gli *Atti* del Convegno Internazionale sul tema che le dà titolo, celebrato in Napoli nel settembre 2005. Alle ore 18,30 il Presidente dichiara sciolta la tornata.

5 marzo 2008

Sono presenti i soci: Criscuolo, Nazzaro, Breglia, De Cunzo, Pagano, Di Mauro, Rotili, Rispoli. Sono assenti giustificati i soci: Garzya, Ulianich, Luongo, Polara, Gigli Quilici, Bologna, Camodeca, Knight, Luiselli, Di Mauro, Ambrasi, Venditti, Ulianich, Maisano, Roselli, Corciulo, Gasparri, Fiengo, Mello, Giuliano. Presiede Nazzaro, Segretario Rotili. Verificato il numero legale, il Presidente apre la seduta riservata ai soli soci nazionali alle ore 16,30. Al primo punto dell'o.d.g. è previsto lo spoglio delle schede per la votazione dei nuovi soci. Il Presidente comunica che sono pervenute o sono state consegnate di persona all'Accademia 37 schede. Costituito quindi il seggio e riscontrato il rispetto della segretezza, si procede all'apertura delle buste con indicazione del mittente contenenti al loro interno le buste anonime con le schede votate; lo scrutinio dà il seguente risultato:

- nella sezione di Archeologia, i soci Antonio De Simone e Mario Pagano passano da soci corrispondenti a soci ordinari residenti rispettivamente con voti 30 e 32; la prof.ssa Giovanna Greco è eletta socio corrispondente nazionale con voti 24;
- nella sezione di Lettere, il socio corrispondente nazionale Gennaro Luongo viene eletto socio ordinario residente con voti 29; il prof. Pasquale Sabbatino è eletto socio corrispondente nazionale con voti 22;
- nella sezione di Belle Arti, il socio corrispondente nazionale Francesco Aceto viene eletto socio ordinario residente con voti 28; la prof.ssa Chiara Garzya è eletta socio corrispondente nazionale con voti 30; il prof. Renato Di Benedetto è eletto socio ordinario non residente con voti 31; la prof.ssa Alessandra Perriccioli è eletta socia ordinaria residente con voti 32.

Il Presidente proclama eletti nelle rispettive classi e qualifiche i soci sopra menzionati.

Si passa quindi alla seduta ordinaria che vede la presenza degli stessi soci partecipanti alla tornata riservata, con la *Presentazione di note scientifiche*, prevista all'o.d.g. La socia Breglia presenta il dott. Giulio Coppola, autore del lavoro *Le tradizioni sulla fondazione di Rodi* che viene apprezzato dall'Accademia e viene assegnato in seconda lettura al prof. Criscuolo. Il socio De Cunzo presenta quindi la pubblicazione di P. Dazio, *Santa Maria della Purità di Domenico Antonio Vaccaro nell'inedita platea autografa di Gaetano Barba*, Giugliano, Pro Loco, 2008 che viene lasciata in dono all'Accademia. Alle 18,30 il Presidente dichiara chiusa la tornata.

2 aprile 2008

Sono presenti i soci Antonio Garzya, Rotili, G. Luongo, F. Longo Auricchio, Knight, Pagano, A. Leone, Sabbatino, G. Greco, Trombetta. Assenti giustificati: Nazzaro, Criscuolo, Conca, Polara, Gigli Quilici, Bologna, Camodeca, Luiselli, Di Mauro, Ambrasi, Venditti, Ulianich, Maisano, Roselli, Corciulo, Gasparri, Fiengo,

Mello, Giuliano. Presiede il Vicepresidente Antonio Garzya, Segretario Rotili. Verificato il numero legale, il Presidente apre la seduta alle 16,30. Per il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*, informa che la prossima seduta si terrà il 7 maggio alle 16,30; passa quindi al punto 2. *Presentazione di note scientifiche*, dando la parola alla socia Giovanna Greco che presenta una nota sul tema *Discontinuità di culto: quando la Theotokos di Capaccio fu travestita da Hera Argiva*; subito dopo il socio Pasquale Sabbatino illustra la nota *I ritratti di Ariosto e Tasso nella pinacoteca poetica di G. B. Marino*. I due lavori riscuotono vivo interesse e consenso da parte dei soci. Per il punto 3. *Presentazione di libri*, la prof.ssa Francesca Longo Auricchio presenta la nuova annualità di «Cronache Ercolanesi», 36 (2006) e il volume di A. Romano, *I segni nel Papiro Ercolanese 1497 (Filodemo. De musica liber quartus)*, Suppl. a «Cronache Ercolanesi» 2007. Le due pubblicazioni vengono donate all'Accademia. Alle 18,30 il Presidente dichiara sciolta la tornata.

7 maggio 2008

Sono presenti i soci Nazzaro, Chiara Garzya, Giovanna Greco, Camodeca, Pagano, Criscuolo, Polara, Trombetta, Rotili. Sono assenti giustificati i soci: Antonio Garzya, Quilici, Perriccioli, Cioffi, Rispoli, Longo Auricchio, Luongo, Conca, Ulianich, Gigli Quilici, Bologna, Luiselli, Di Mauro, Ambrasi, Venditti, Maisano, Roselli, Corciulo, Gasparri, Fiengo, Mello, Giuliano. Presiede Nazzaro, Segretario Rotili. Verificato il numero legale, il Presidente apre la seduta alle 16,30 e, per il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*, informa che la prossima seduta si terrà il 4 giugno 2008, alle 16,30; passa quindi al punto 2. *Presentazione di note scientifiche*; dà la parola al socio De Cunzo che presenta la dott.ssa Alessandra Norma autrice della nota sul tema *Ricerche sull'Albergo dei poveri in Napoli*. La dott.ssa Norma espone l'argomento riscuotendo l'approvazione dei soci; sull'argomento interviene Riccardo D'Alisi. Il testo viene affidato in seconda lettura al socio Di Mauro. Per il punto 3. *Presentazione di libri*, il socio Polara presenta Claudiano, *In Rufinum* libro I, a cura di Antonella Prenner, Napoli, Loffredo, 2007; quindi il prof. Claudio Ferone presenta il volume di Angelo Russi, *Silvio Accame*, San Severo, Gerni Editore, 2006. Le due pubblicazioni vengono lasciate in dono all'Accademia. Alle ore 18,30 il Presidente dichiara chiusa la seduta.

4 giugno 2008

Sono presenti i soci Nazzaro, Knight, Aceto, Perriccioli, A. Garzya, C. Garzya, Sabbatino, G.M. Rispoli, Camodeca. Assenti giustificati i soci Trombetta, Polara, Criscuolo, G. Luongo, Pagano, Sornicola, De Simone, De Mauro, F. Longo Auricchio, Rotili, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, S. Gigli Quilici, De Cunzo, Várvaro, Monti Sabia, Maisano, Roselli, Ulianich, Carlini, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Cerqua Sarnelli, Guerra, Tamburello, De Caro, Sornicola. Presiede Nazzaro, Segretario Perriccioli. Verificato il numero legale, il Presidente apre la seduta alle ore 16,30. Per il punto 1 all'o.d.g., *Comunicazioni*, informa i presenti che la prossima seduta si terrà il 5 novembre alle ore 16,50. Passa quindi al punto 2, *Presentazione di note scientifiche*, dando la parola alla prof.ssa Perriccioli che illustra I

*rapporti con Firenze nella miniatura napoletana del Trecento*. La nota riscuote vivo interesse e consenso da parte dei soci. Per il punto 3 all'o.d.g., *Presentazione di libri*, il socio Nazzaro presenta Teodoro Studita, *Catechesi-epitafio per la madre*, a cura di Adriana Pignani, Napoli, Bibliopolis, 2007. In assenza del prof. Rotili la presentazione del volume di Nicola Busino, *La media Valle del Miscano fra Tarda Antichità e Medioevo*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2007 viene rinviata. Alle ore 18,45 il Presidente dichiara sciolta la tornata. Del che è verbale, letto, approvato e sottoscritto seduta stante. Alle ore 18,15, non essendovi altro, il Presidente dichiara sciolta la tornata.

5 novembre 2008

Sono presenti i soci Aceto, Camodeca, Criscuolo, De Simone, Garzya, Luongo, Pagano, Nazzaro, Polara, De Mauro, F. Longo Auricchio, Sabatino, Rotili. Sono assenti giustificati i soci Knight, Perriccioli, Pizzolato, Rispoli, L. Quilici, Bologna, S. Gigli Quilici, De Cunzo, Várvaro, Monti Sabia, Maisano, Roselli, Cioffi, Ulianich, Carlini, Stazio, Cerqua Sarnelli, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli. Presiede Nazzaro, Segretario è Rotili. Verificato il concorrere del numero legale, il Presidente apre la seduta riservata ai soci ordinari alle ore 16,50 ricordando l'unico punto all'o.d.g.: *Rinnovo delle cariche per il triennio 2009-2011*. Da quindi lettura degli articoli dello Statuto inerenti l'elezione del Vicepresidente, del Segretario e del Tesoriere e i compiti loro attribuiti. Nessuno chiede la parola; quindi il Presidente domanda se vi siano proposte di candidatura alla carica di Vicepresidente. In assenza di proposte sottopone all'Assemblea la propria candidatura. L'Accademia elegge, con la sola dichiarata astensione dello stesso candidato, il Prof. Antonio V. Nazzaro quale Vicepresidente per il triennio 2009-2011. Il Presidente chiede se vi siano proposte di candidatura alla carica di Segretario. Non venendo formulata alcuna proposta, pone la propria candidatura il prof. Rotili. L'Accademia, con la sola dichiarata astensione del candidato, elegge il Prof. Marcello Rotili quale Segretario per il triennio 2009-2011. Il Presidente chiede se vi siano proposte di candidatura alla carica di Tesoriere. In mancanza di proposte, pone la propria candidatura il prof. Ugo Criscuolo. L'Accademia, con la sola dichiarata astensione del candidato, elegge il Prof. Ugo Criscuolo quale Tesoriere per il triennio 2009-2011. Alle ore 17,25 il Presidente dichiara chiusa la seduta.

Terminata la seduta riservata ai soci ordinari, il Presidente apre la seduta ordinaria alle ore 17,30. Sono presenti i soci: Aceto, Camodeca, Criscuolo, De Simone, A. Garzya, G. Luongo, Pagano, Nazzaro, Polara, De Mauro, F. Longo Auricchio, Sabatino, V. Trombetta, Rotili. Sono assenti giustificati i soci: Knight, Perriccioli, Pizzolato, Rispoli, L. Quilici, Bologna, S. Gigli Quilici, De Cunzo, Várvaro, Cioffi, Monti Sabia, Maisano, Roselli, Ulianich, Carlini, Stazio, Cerqua Sarnelli, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli. Presiede Nazzaro, Segretario Rotili. Verificato il concorrere del numero legale, il Presidente ricorda i tre punti all'o.d.g.: 1) Consegna dei diplomi accademici; 2) presentazione di note scientifiche; 3) Presentazione di libri. In riferimento al punto 1) dell'o.d.g. il Presidente procede alla distribuzione dei diplomi accademici ai soci ammessi nell'ultimo anno. Per il

punto 2) il Presidente dà la parola al prof. Giovanni Polara che introduce la dr.ssa Paola Gagliardi, autrice del contributo *O terque quaterque beati*: Riflessioni su *Aen*, 1, 81-101. La dr.ssa Gagliardi illustra il proprio lavoro. Dopo la discussione l'Accademia conferisce il compito della seconda lettura al prof. Criscuolo. Quindi il dr. Mario Pagano presenta il contributo *Sull'attribuzione degli oboli anepigrafici d'argento in genere ritenuti di Phistelia*. Intervengono i proff. Camodeca e Rotili. Quindi il dr. Pagano introduce Davide Peluso, autore di *Una proposta di identificazione per il teatro di Puteoli*. Dopo una breve discussione l'Accademia attribuisce la seconda lettura del lavoro alla prof.ssa Giovanna Greco. Il Presidente dà quindi la parola al dr. Vincenzo Trombetta che informa i presenti circa la presentazione del volume *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. Capaccioni-A. Paoli-R. Ranieri, Bologna, Pendragon, 2007 che si terrà presso l'Archivio di Stato di Napoli il 14 novembre, ore 16,00. I presentatori saranno Guido D'Agostino, Stefano Moscatelli e Marco Santoro, seguirà una Tavola rotonda con la partecipazione di Dimitri Brunetti, Flavia Cristiano, Maria Rosaria de Divitiis, Mauro Giancaspro, Marta Herling, Giulio Raimondi, Ruggero Ranieri. Il Presidente comunica quindi che la prossima seduta dell'Accademia si terrà il 3 dicembre alle ore 16,50. Alle ore 18,50 il Presidente dichiara chiusa la seduta.

3 dicembre 2008

Sono presenti i soci Nazzaro, Trombetta, Polara, Criscuolo, G. Luongo, Pagano, Aceto, Knight, Sornicola, A. Garzya, Sabbatino. Assenti giustificati: Camodeca, De Simone, C. Garzya, Pagano, De Mauro, F. Longo Auricchio, Rotili, Perriccioli, Pizzolato, Rispoli, L. Quilici, Bologna, S. Gigli Quilici, De Cunzo, Várvaro, Monti Sabia, Maisano, Roselli, Ulianich, Carlini, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Cerqua Sarnelli, Guerra. Presiede Nazzaro, Segretario è Criscuolo in assenza di Rotili. Verificato il numero legale, il Presidente apre la seduta alle ore 16,50. Per il punto 1 all'o.d.g., *Comunicazioni*, informa che la prossima seduta si terrà il 7 gennaio 2009, ore 16,30. In assenza di note scientifiche da proporre all'Accademia si passa al punto 3 dell'o.d.g., *Presentazione di libri* per il quale il socio A. Garzya presenta *Le proprietà degli animali, II, di Manuele File* a cura di A. Caramico, Quaderni dell'Accademia Pontaniana, 40, Napoli 2008; il prof. Garzya presenta inoltre E. Renna, *G. Leopardi, sul colle d'Antela (Canti e Operette morali, in traduzione latina e greca)*; infine il socio Trombetta presenta *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. Capaccioni-A. Paoli-R. Ranieri, Bologna, Pendragon, 2007. In assenza del prof Rotili la presentazione del volume di Nicola Busino, *La media Valle del Miscano fra Tarda Antichità e Medioevo*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2007 viene rinviata. Alle ore 18,45 il Presidente dichiara sciolta la tornata.

7 gennaio 2009

Sono presenti i soci: Aceto, Criscuolo, Knight, Nazzaro, Polara, Trombetta. Sono assenti giustificati i soci: Garzya, G. Greco, F. Longo Auricchio, Maisano, Rispoli, Rotili, Perriccioli, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, S. Gigli Quilici, De

Cunzo, Várvaro, Cioffi, Monti Sabia, Roselli, Ulianich, Carlini, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Ermini Pani, Ambrasi, Cuozzo. Nell'assenza giustificata del Presidente Garzya e del Segretario Rotili, assume la presidenza il Vicepresidente Nazzaro ed è Segretario verbalizzante il Tesoriere Criscuolo. Verificato il numero legale il Presidente dà inizio alla seduta e, per il punto 1. all'o.d.g., *Comunicazioni*, esprime a nome dei soci l'augurio di pronto ristabilimento al Presidente Garzya; informa inoltre che la prossima tornata avrà luogo il 4 febbraio 2009 alle ore 16,30. Passando al punto 2. *Presentazione di note scientifiche*, il Presidente invita il socio Aceto a presentare il suo lavoro *Giovanni Boccaccio e il sepolcro dell'arcivescovo Filippo Minutolo: un'ipotesi di restituzione*. La nota, convenientemente illustrata dalla proiezione di immagini, desta la viva approvazione dei soci. In assenza della socia G. Greco, la presentazione della nota di Bianca Ferraro è rinviata ad altra tornata. In assenza del socio Rotili, la presentazione del volume di N. Busino, *La media valle del Miscano fra tarda antichità e medioevo*, Napoli 2007, prevista al punto 3 dell'o.d.g., è rinviata ad altra tornata. Il Presidente dichiara chiusa la tornata alle ore 17,55.

4 febbraio 2009

Sono presenti i soci: Nazzaro, F. Longo Auricchio, Gasparri, G. Greco, Knight, Pagano, Rotili. Sono assenti giustificati i soci: Garzya, Polara, Trombetta, Maisano, Rispoli, Perriccioli, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, Cioffi, S. Gigli Quilici, De Cunzo, Várvaro, Monti Sabia, Roselli, Ulianich, Carlini, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Ermini Pani, Ambrasi, Cuozzo. Nell'assenza giustificata del Presidente Garzya, assume la presidenza il Vicepresidente Nazzaro, verbalizza il Segretario Rotili. Verificato il numero legale il Presidente dà inizio alla seduta e, per il punto 1. all'o.d.g., *Comunicazioni*, esprime a nome dei soci l'augurio di pronto ristabilimento al Presidente Garzya; informa inoltre che la prossima tornata avrà luogo il 4 marzo 2009 alle ore 16,30. Passando al punto 2. *Presentazione di note scientifiche*, il Presidente dà la parola alla prof.ssa Greco che presenta il lavoro di Bianca Ferrara, *I santuari di Hera in Occidente: si può definire un modello?* Dopo l'illustrazione della ricerca da parte dell'autrice l'Accademia esprime consenso; la seconda lettura della nota è affidata al prof. Gasparri. Per il punto 3 dell'o.d.g., *Presentazione di libri*, il prof. Rotili presenta il volume di N. Busino, *La media valle del Miscano fra tarda antichità e medioevo*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2007; ha quindi la parola Carlo Knight che illustra i tre volumi del *Carteggio San Nicandro-Carlo III. Il periodo della Reggenza 1760-1767*, pubblicato dalla Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2009. Non essendovi altro, il Presidente dichiara chiusa la tornata alle ore 18,25.

4 marzo 2009

Sono presenti i soci Criscuolo, De Simone, G. Greco, F. Longo Auricchio, Pagano. Sono assenti giustificati i soci Di Mauro, A. Garzya, G. Luongo, Nazzaro, G. M. Rispoli, Rotili, Polara, Trombetta, Maisano, Perriccioli, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, Cioffi, S. Gigli Quilici, De Cunzo, Várvaro, Monti Sabia, Roselli,

Ulianich, Carlini, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Ermini Pani, Ambrasi, Cuozzo. Nell'assenza giustificata del Presidente Garzya e del Vicepresidente Nazzaro, presiede il socio ordinario anziano Criscuolo, che invita la socia Longo Auricchio a svolgere le mansioni di Segretario verbalizzante, considerata l'assenza giustificata del Segretario Rotili. Verificato il numero legale, la seduta ha inizio alle 16,30. Per il punto 1. all'o.d.g. *Comunicazioni*, il Presidente informa i soci che è stata fondata l'Associazione "Amici della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli", alla quale hanno aderito con un versamento volontario già alcuni soci. L'iniziativa, che è aperta anche a Enti e Istituzioni esterni, è volta a sostenere le attività dell'Accademia in un periodo di crisi nei finanziamenti. Viene distribuita la lettera informativa in merito redatta dal Consiglio Generale. Si passa al punto 2. dell'o.d.g. *Presentazione di note scientifiche*. Il Presidente invita la socia Giovanna Greco a presentare il dr. L. Cicala che illustra il contenuto del suo lavoro riguardante *Il complesso edilizio della c. d. Casa degli affreschi a Velia: le nuove acquisizioni*. Il Presidente ringrazia il dr. Cicala per l'ottimo lavoro. Interviene per alcune precisazioni il socio Gasparri, al quale è affidata la seconda lettura della nota. Per il punto 3. all'o.d.g. il Presidente presenta il fascicolo A. De Franciscis, *Ercolano: bilancio di uno scavo*, Napoli 2008 (testo finora inedito, recuperato e curato per la stampa dalla dr. Vincenzina Castiglione Morelli, già allieva del De Franciscis, che è presente alla seduta). Vede così la luce la prolusione tenuta dal De Franciscis in occasione della seduta inaugurale dell'anno accademico 1978 della Società Nazionale e il Presidente rievoca la personalità umana e scientifica di De Franciscis, che fu a lungo Segretario dell'Accademia, a venti anni dalla scomparsa. Il Presidente presenta poi il volume di Daniela Milo, *Il Tereo di Sofocle*, Napoli 2008, del quale fa dono all'Accademia, dopo averne illustrato contenuto e merito. Non essendovi altro, la seduta è tolta alle ore 17,45.

1° aprile 2009

Sono presenti i soci Aceto, Criscuolo, De Cunzo, Di Mauro, Knight, G. Luongo, Nazzaro, Polara, Sabbatino, Trombetta. Sono assenti giustificati i soci Garzya, Rotili, Maisano, Rispoli, Perriccioli, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, Cioffi, S. Gigli Quilici, Várvaro, Monti Sabia, Roselli, Ulianich, Carlini, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Ermini Pani, Ambrasi, Cuozzo. Nell'assenza giustificata del Presidente Garzya assume la presidenza il Vicepresidente Nazzaro, mentre, data l'assenza giustificata del Segretario Rotili, svolge le funzioni di Segretario verbalizzante il Tesoriere Criscuolo.

Verificato il concorso del numero legale, il Presidente dichiara aperta la tornata alle 16,30. Per il punto 1. all'o.d.g. *Comunicazioni*, il Presidente informa i soci che la prossima tornata si terrà il 6 maggio alle ore 16,30. Si passa quindi al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* e il socio Carlo Knight parla de *Le cinte murarie di Hampi, capitale dell'Impero Vijayanagara*, avvalendosi della proiezione di immagini relative al tema. Per il punto 3 dell'o.d.g., *Presentazione di libri*, in assenza del socio Garzya, la presentazione di J. Romilly-M. Trédé, *Petit leçons sur le grec ancien*, Paris, Stock, 2008 è rinviata alla prossima tornata. Il socio Nazzaro presenta quindi il volume da lui curato *Prime Giornate Virgiliane*, San

Giorgio del Sannio 2008 e ne illustra il contenuto. Segue dibattito. Subito dopo il socio Pasquale Sabbatino presenta il fascicolo 6, 2008 di *Studi Rinascimentali*. Rivista internazionale di letteratura italiana. Alle ore 18 il Presidente dichiara chiusa la seduta.

6 maggio 2009

Sono presenti i soci Criscuolo, Gasparri, De Mauro, G. Luongo, Nazzaro, G. Polara, Rotili, Trombetta. Sono assenti giustificati i soci A. Garzya, Maisano, Rispoli, Perriccioli, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, Cioffi, S. Gigli Quilici, Várvaro, Monti Sabia, Roselli, Ulianich, Carlini, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Ermini Pani, Ambrasi, Cuozzo. Nell'assenza giustificata del Presidente Garzya assume la presidenza il Vicepresidente Nazzaro, verbalizza il Segretario Rotili. Verificato il concorso del numero legale, il Presidente dichiara aperta la tornata alle ore 16,30. Per il punto 1 all'o.d.g., *Comunicazioni*, il Presidente ricorda il prossimo impegno per i "Lunedì delle Accademie", con la lezione del consocio prof. Fabrizio Conca, dell'Università di Milano (16 maggio, ore 16, 30); informa inoltre i soci presenti sull'esito della riunione svoltasi a Roma fra i rappresentanti delle Accademie comprese nell'Unione Accademica Nazionale e denuncia ancora una volta la precaria situazione finanziaria delle Accademie stesse. Infine informa che la prossima seduta si terrà il 3 giugno alle 16,30. Per il punto 2 all'o.d.g., *Presentazione di note scientifiche*, il socio Polara presenta il prof. Crescenzo Formicola, autore del lavoro *Il poeta e il politico: Virgilio e il potere*. Il prof. Formicola riassume l'argomento trattato; la seconda lettura viene affidata al socio Nazzaro. Per il punto 3 dell'o.d.g., *Presentazione di libri*, in assenza del socio Garzya, la presentazione di J. Romilly-M. Trédé, *Petit leçons sur le grec ancien*, Paris, Stock, 2008 è rinviata altra tornata. Il prof. G. Luongo presenta quindi il volume edito da M. Talalay, *Dal lago di Tiberiade ad Amalfi. Sant'Andrea nell'VIII centenario della traslazione*, Amalfi 2008, e ne dona una copia per la biblioteca dell'Accademia. Alle ore 17,45 il Presidente dichiara chiusa la tornata.

3 giugno 2009

Sono presenti i soci Pagano, Camodeca, Johannowsky, G. Greco, Polara, C. Garzya, A. Garzya, Criscuolo, Di Mauro, G. Luongo, Roselli, Nazzaro, G.A. Leone. Sono assenti giustificati i soci Maisano, Rispoli, Perriccioli, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, Cioffi, S. Gigli Quilici, Várvaro, Monti Sabia, Ulianich, Carlini, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Ermini Pani, Ambrasi, Cuozzo, Rotili, Guerra, De Cunzo, De Caro, Sornicola. Presiede Garzya, verbalizza il Tesoriere prof. Criscuolo data l'assenza giustificata del Segretario Rotili. Verificato il concorso del numero legale, il Presidente dichiara aperta la tornata alle ore 16,30. Per il punto 1 all'o.d.g., *Comunicazioni*, il Presidente informa che la prossima seduta si terrà il 4 novembre alle 16,30. Per il punto 2, *Presentazione di note scientifiche*, il Presidente dà la parola al prof. Leonardo Di Mauro che commemora il socio Raffaele Mormone. Per il punto 3 dell'o.d.g., *Presentazione di libri*, il prof. Garzya dà la parola ai proff. Pietro Giovanni Guzzo e Alfonso Mele che presentano il volume *Doni agli*



*dei. Il sistema dei doni votivi nei santuari. Atti del Seminario di studi, Napoli 21 aprile 2006*, a cura di G. Greco-B.Ferrara, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 6, Pozzuoli 2008. Copia dell'opera viene donata all'Accademia. Alle ore 18,45 il Presidente dichiara chiusa la tornata.

4 novembre 2009

Sono presenti i soci Criscuolo, Cuozzo, De Simone, A. Garzya, C. Garzya, M. Pagano, P. Sabbatino. Sono assenti giustificati i soci: F. Longo Auricchio, Nazzaro, Rotili, Maisano, Rispoli, Perriccioli, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, Cioffi, S. Gigli Quilici, Várvaro, Monti Sabia, Roselli, Ulianich, Carlini, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Ermini Pani, Ambrasi, Tamburello, De Cunzo. Presiede A. Garzya, Segretario Criscuolo. Verificato il numero legale, la seduta ha inizio alle ore 16,30. Per il punto 1 all'o.d.g., *Comunicazioni*, il Presidente informa che la prossima seduta si terrà il 2 dicembre 2009, ore 16,30; passa quindi al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* e dà la parola al prof. Sabbatino che presenta la dott. Cristiana Anna Addesso, autrice del lavoro "*Voler descrivere il sito di Napoli per lettera non è egli cosa temeraria?*". *Alcune descrizioni epistolari della città di Napoli dall'antichità al XVI secolo*. Dopo l'intervento della dr.ssa Addesso, l'Accademia affida la seconda lettura al socio Di Mauro. Il dr. Pagano presenta quindi la nota *Una mattonella bizantina del VI secolo con la rappresentazione della Fenice da Ariano Irpino*, illustrandola con la proiezione di immagini. Subito dopo lo stesso socio Pagano introduce il dott. Antonio Friello che presenta *Note per il restauro archeologico in Campania nel periodo borbonico*. La seconda lettura del lavoro viene affidata al socio Rotili. Per il punto 3 all'o.d.g., *Presentazione di libri*, il socio A. Garzya illustra il volume *Trent'anni di studi sulla tarda Antichità*, a cura di U. Criscuolo e L. De Giovanni, Napoli 2009, che raccoglie le relazioni tenute nel corso dell'omonimo convegno internazionale (Napoli, 21-23 novembre 2007). Subito dopo il prof. Garzya presenta il volume J. De Romilly- M. Trédé, *Petites leçons sur le grec ancien*, Paris 2008. Ha quindi la parola il socio Pagano che presenta il volume di D. Caiazza, *Trebula Baliensis. Notizia preliminare degli scavi e restauri 2007-2009*. È presente l'autore, che, su invito del Presidente, proietta e commenta immagini significative relative al tema del volume. Non essendovi altro, il Presidente dichiara chiusa la tornata alle ore 18,30.

2 dicembre 2009

Sono presenti i soci Aceto, Criscuolo, A. Garzya, C. Garzya, C. Gasparri, G. Greco, F. Longo Auricchio, G. Luongo, A. V. Nazzaro, Pagano. Sono assenti giustificati Maisano, Polara, G. M. Rispoli, Rotili, Perriccioli, Pizzolato, L. Quilici, Bologna, Cioffi, S. Gigli Quilici, Várvaro, Monti Sabia, Roselli, Ulianich, Carlini, Cecaro, Fiengo, Giuliano, Luiselli, Ermini Pani, Ambrasi, Tamburello, De Cunzo, Sornicola. Presiede A. Garzya, Segretario Criscuolo. Verificato il numero legale, la seduta ha inizio alle ore 16,30. Per il punto 1 all'o.d.g., *Comunicazioni*, il Presidente informa che la prossima seduta si terrà il 13 gennaio 2010, ore 16,30. Per il punto 2, *Presentazione di note scientifiche*, dà la parola alla socia C.

Garzya che illustra il lavoro *Le fontane del Real Giardino di Caserta negli scritti di L. Vanvitelli*. L'Accademia manifesta il più vivo interesse e il socio Pagano segnala altre testimonianze sull'argomento trattato. Quindi lo stesso dr. Pagano presenta il dr. Ugo Zannini che illustra, con l'ausilio di immagini, il suo contributo *Nuove testimonianze archeologiche di epoca preistorica dall'agro Falerno*. La nota è affidata per la revisione alla socia G. Greco. Per il punto 3 all'o.d.g., *Presentazione di libri*, la socia Longo Auricchio presenta il vol. 38 di "Cronache Ercolanesi", illustrando brevemente il contenuto dei vari contributi e il volume *Catalogo descrittivo dei Papiri Ercolanesi*, curato da Agnese Travaglione, Napoli 2008. Delle due pubblicazioni è fatto dono all'Accademia. Non essendovi altro, il Presidente dichiara chiusa la seduta alle ore 18,25.

13 gennaio 2010

Presiede Garzya in assenza del Segretario Rotili verbalizza Criscuolo. Sono presenti i soci Criscuolo, Nazzaro, Polara, A. Garzya, Knight, Longo Auricchio, Pagano. Assenti giustificati Gasparri, Rotili, Di Mauro, G. Luongo, Chiara Garzya, Sabbatino, Rispoli, Roselli, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Guerra, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Caro, De Cunzo, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto, Várvaro, Sornicola, Giancaspro, De Simone, Pizzolato. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Garzya dà inizio ai lavori alle 16,30, comunicando, giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*, che la prossima tornata si terrà il 10 febbraio alla stessa ora. In assenza di altre informazioni da dare, si passa al punto 2, *Presentazione di note scientifiche*, ma, per l'assenza giustificata del socio Carlo Gasparri la presentazione della nota di Giuseppe Scarpati, *Un ritratto ritrovato: un ciclo di statue onorarie giulio-claudie a Sessa Aurunca?* viene rinviata. Quindi, per il punto 3 dell'o.d.g., *Presentazione di libri*, il prof. Nazzaro presenta di Roberta Rizzo, *Persistenze pagane nel Mediterraneo occidentale fra VI e VII secolo*, in "Mythos. Rivista di storia delle religioni", Palermo 2002. La tornata si conclude alle ore 17,45.

10 febbraio 2010

Presiede Garzya, Segretario Rotili; sono presenti i soci A. Garzya, Pagano, Rotili, Knight, Criscuolo, Di Mauro, Chiara Garzya. Assenti giustificati Nazzaro, G. Luongo, Sabbatino, Rispoli, Roselli, Polara, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Caro, De Cunzo, Luiselli, Venditti, Perriccioli, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Maddoli, Aceto, Várvaro, Sornicola, Giancaspro, De Simone, Knight, Longo Auricchio, Pizzolato, Cioffi. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Garzya, in riferimento al punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*, informa che la prossima conferenza della serie "I lunedì delle Accademie" sarà tenuta dalla prof.ssa Valeria Fiorani Piacentini e che le prossime due sedute si terranno rispettivamente nei giorni 3 marzo e 14 aprile, ore 16,30. Il Presidente passa quindi al punto 2 dell'odg, *Presentazione di libri*, ed

illustra egli stesso il volume *Aurelio Giuseppe Amatucci (Avellino, 2 settembre 1867-Roma 22 aprile 1960). Atti della Giornata di studio, Sorbo Serpico, 26 maggio 2007*, a cura di A. V. Nazzaro, Avellino 2009. La tornata si conclude alle ore 17,25.

3 marzo 2010

Presiede Rotili in assenza del Presidente e del Vicepresidente; svolge le funzioni di Segretario il prof. Criscuolo; sono presenti i soci Pagano, Rotili, Knight, Criscuolo, Di Mauro, Gasparri, De Simone. Assenti giustificati Nazzaro, A. Garzya, Chiara Garzya. G. Luongo, Sabbatino, Rispoli, Roselli, Polara, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Cunzo, Luiselli, Venditti, Perriccioli, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Maddoli, Aceto, Várvaro, Sornicola, Giancaspro, Longo Auricchio, Pizzolato. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il Presidente ricorda, per il punto 1 all'odg, che la prossima seduta si terrà il 14 aprile, ore 16,30. Il Presidente passa quindi al punto 2 dell'o.d.g., *Presentazione di lavori* e dà la parola al socio Mario Pagano che illustra la nota *L'Ercole Acheruntino, la villa di Memmio Vitrasio Orfito, di Simmaco e di Boezio a Torregaveta e la produzione di vetri dorati a Pozzuoli nel IV secolo d.C.* L'Accademia approva. La tornata si conclude alle ore 17,20.

14 aprile 2010

Presiede Nazzaro in assenza del Presidente A. Garzya indisposto; svolge le funzioni di Segretario, in assenza del prof. Rotili il dr. Pagano. Sono presenti i soci Pagano, Polara, Knight, Nazzaro, Gasparri. Assenti giustificati A. Garzya, Rotili, Criscuolo, Chiara Garzya, G. Luongo, Sabbatino, Rispoli, Roselli, Perriccioli, Cioffi, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Guerra, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Cunzo, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto, Várvaro, Sornicola, Giancaspro, Longo Auricchio, Pizzolato, G. Greco. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il Presidente comunica, per il punto 1 all'o.d.g., *Comunicazioni*, che la prossima tornata si terrà il 5 maggio, ore 16,30. Il Presidente passa quindi al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* e, in assenza del prof. Garzya, introduce il prof. Witold Dobrowolski che illustra il suo lavoro *I viaggiatori polacchi a Napoli sette e ottocenteschi e la conoscenza della ceramica greca in Polonia*; dà quindi la parola al prof. Mario Pagano che presenta la nota *Una supposta frazione di follaro di Atenulfo di Capua attribuibile al vescovo-duca di Napoli Atanasio II e il cavallo di bronzo di Napoli*. L'Accademia approva entrambe le relazioni e assegna la seconda lettura della nota di Dobrowolski al prof. Carlo Gasparri. Il Presidente dà quindi la parola allo stesso Gasparri che introduce la ricerca di Giuseppe Scarpati *Un ritratto di Tiberio da Sessa Aurunca ritrovato. Nota su un probabile ciclo suessano di statue onorarie giulio-claudie*. Terminato l'intervento, la seconda lettura del contributo viene affidata alla prof.ssa Giovanna Greco. Per il punto 3 dell'odg, *Presentazione di libri*, Mario Pagano illustra di U. Zannini, *I fora in Italia e gli esempi campani di*

*Forum Popilii e Forum Claudii*, Caserta, Giuseppe Voza Editore, 2009. La tornata si conclude alle ore 18,20.

5 maggio 2010

Presiede Garzya, Segretario Rotili; alla tornata riservata sono presenti i soci Di Mauro, G. Luongo, Polara, Nazzaro, Rotili, Garzya, Pagano, Longo Auricchio; assenti giustificati Criscuolo, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Knight, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Guerra, Maddoli, Tamburello, Ulianich, Ambrasi, Bologna, Cuozzo, Várvaro, Ermini Pani, Aceto, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Caro, Garzya, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il Presidente dà inizio ai lavori alle ore 16,30, passando al primo ed unico punto all'ordine del giorno *Proposte per l'ammissione di nuovi soci*". Su proposta del Presidente, il Consiglio approva all'unanimità le seguenti proposte:

- il socio Leonardo Di Mauro propone di nominare socio ordinario residente per la classe di Belle Arti l'arch. Stefano Gizzi, Soprintendente ai Beni storico-artistici e ambientali di Napoli;

- il socio Antonio Garzya propone di nominare socio straniero per la sezione di Lettere il prof. Laurent Pernot, ordinario di Filologia classica dell'Università di Strasburgo;

- la prof.ssa Francesca Longo Auricchio propone il prof. Guido Bastianini, ordinario di Papirologia nell'Università di Firenze, come socio ordinario non residente per la classe di Lettere;

- il prof. Gennaro Luongo propone il prof. Marcello Marin, ordinario di Letteratura cristiana antica nell'Università di Foggia, come socio corrispondente nazionale per la classe di Lettere;

- il prof. Antonio Nazzaro propone il prof. Roberto Silvano Palla, ordinario di Letteratura cristiana antica nell'Università di Macerata, come socio corrispondente nazionale per la classe di Lettere;

- il socio Marcello Rotili propone il prof. Carlo Ebanista, associato di Archeologia cristiana e medievale nell'Università del Molise, come socio corrispondente nazionale per la sezione di Archeologia.

La tornata si conclude alle ore 17,15 e subito dopo ha inizio la seduta aperta. Presiede Garzya, Segretario Rotili; sono presenti i soci Di Mauro, G. Luongo, Polara, Nazzaro, Rotili, Garzya, Pagano, Longo Auricchio, Sabbatino, Trombetta; assenti giustificati Criscuolo, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Knight, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Tamburello, Ulianich, Ambrasi, Bologna, Cuozzo, Várvaro, Ermini Pani, Aceto, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Caro, Garzya, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il Presidente dà inizio ai lavori alle ore 17,20 e, per il primo punto all'o.d.g., *Comunicazioni*, informa che la prossima tornata avrà luogo il 9 giugno, ore 16,30. Di Mauro si allontana poco dopo l'inizio della seduta. Venendo al punto 2. dell'odg, *Presentazione di note scientifiche*, il Presidente dà la parola al prof. Sabbatino che introduce la nota scientifica di Toni Iermano «*Allora sprofondati nella vecchia poltrona*». *I racconti fantastici di Salvatore Di Gia-*

como. Prende quindi la parola lo stesso prof. Iermano che espone il contenuto del suo lavoro. La seconda lettura viene affidata al prof. Nazzaro che peraltro aveva espresso apprezzamento per l'idea di ricordare e celebrare Salvatore Di Giacomo nel 150° anniversario della nascita. Per il punto 3 dell'odg, *Presentazione di libri*, il Presidente dà la parola al prof. Sabbatino che illustra i volumi di Anna Cristiana Adesso, *Francesco Mastriani a teatro*, Napoli, Fridericiana Editrice, 2010 e di Armando Rotondi, *Roberto Bracco e gli «ismi» del suo tempo. Dal Wagnerismo all'Intimismo*, Napoli, ESI, 2010. La tornata si conclude alle ore 18,30.

9 giugno 2010

Presiede Garzya, svolge le funzioni di Segretario Criscuolo in assenza del prof. Rotili; sono presenti i soci Garzya, Criscuolo, Nazzaro, Sabbatino. Assenti giustificati Pagano, Rotili, Di Mauro, G. Luongo, Chiara Garzya, Rispoli, Roselli, Polara, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Cunzo, Luiselli, Venditti, Perriccioli, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Maddoli, Aceto, Várvaro, Sornicola, Giancaspro, De Simone, Knight, Longo Auricchio. Verificato il concorrere del numero legale alle ore 16,30, il Presidente dà inizio alla seduta e per il punto 1 all'o.d.g., *Comunicazioni* informa che lo spoglio delle schede della votazione per la cooptazione di nuovi soci sarà tenuto nella tornata del 3 novembre 2010 che avrà luogo alle ore 16,30; il socio Nazzaro annuncia per il prossimo autunno una *Giornata di Studi sull'opera di Francesco De Sanctis* che sarà aperta con la prolusione del socio F. Tessitore. Si passa al punto 2, *Presentazione di note scientifiche*. Il socio Garzya presenta la dr. Anna Caramico, che legge il lavoro *Su un nuovo codice dei "Carmi zoologici" di Emanuele File conservato nella Biblioteca Nazionale di Atene*; il socio Sabbatino presenta quindi il dr. Vincenzo Caputo, che legge la nota *Dolersi degli altrui beni. L'orazione di Varchi su artisti, letterati e condottieri invidiosi*. Ambedue le note destano il vivo interesse dei soci. Il Presidente affida la revisione della nota della dr. Caramico al prof. Criscuolo e quella del dr. Caputo al socio Nazzaro. Non essendovi interventi per il punto 3 all'o.d.g., il Presidente dichiara chiusa la tornata alle ore 17,40.

novembre 2010

Presiede Nazzaro in assenza del Presidente Garzya, Segretario Rotili; sono presenti i soci Nazzaro, Pagano, Rotili, Di Mauro, G. Luongo, Chiara Garzya, Sabbatino, Rispoli, Roselli. Assenti giustificati Polara, A. Garzya, Criscuolo, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Caro, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti, Perriccioli, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Maddoli, Aceto, Várvaro, Sornicola, Giancaspro, De Simone, Knight, Longo Auricchio, Pizzolato. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle ore 16,30, porgendo i saluti del Presidente Garzya ancora indisposto e comunicando che la prossima seduta si terrà il 1° dicembre, ore 16,30, giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*. In assenza di altre informazioni da dare, si passa al punto 3, *Presentazione di note scientifiche*

spostando lo spoglio delle schede per l'elezione di nuovi soci al termine della seduta. Pertanto il prof. Nazzaro informa che l'intervento di A. Cristilli è rinviato alla tornata del 1° dicembre per l'assenza del prof. De Simone e dà quindi la parola al prof. Mario Pagano che presenta proprie *Osservazioni sull'insula episcopalis e sulle catacombe di S. Gennaro in Napoli*. Sulla comunicazione di Pagano intervengono G. Luongo e L. Di Mauro. Lo stesso Pagano, per il punto 4 dell'o.d.g., *Presentazione di libri*, illustra di Ciro Pierattini, che interviene subito dopo, il *Manuale del restauro archeologico di Ercolano*, Roma 2009. Quindi il socio Pasquale Sabbatino informa che nei giorni 24-25 novembre 2010 si terranno a Napoli le Giornate di studio *La nuova scienza come rinascita dell'identità nazionale. La Storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis* promosse dal Dipartimento di Filologia moderna "Salvatore Battaglia" dell'Università Federico II. Dopo aver costituito la Commissione elettorale nelle persone dei proff. Marcello Rotili, Gennaro Luongo e Mario Pagano, si passa quindi allo spoglio delle schede secondo quanto previsto dal punto 2 dell'o.d.g., *Ammissione di nuovi soci: costituzione della Commissione Elettorale, scrutinio delle schede pervenute e proclamazione degli eletti*. Costatato preliminarmente che la votazione è valida in considerazione del numero dei votanti pari a 42 (quarantadue), ha luogo lo spoglio che dà i seguenti risultati: Stefano Gizzi, 39 voti, che viene proclamato socio nazionale ordinario residente per la classe di Belle Arti; Laurent Pernot, 39 voti, che viene proclamato socio straniero per la classe di Lettere; Guido Bastianini, 41 voti, che viene proclamato socio nazionale ordinario non residente per la classe di Archeologia; Marcello Marin, 40 voti, che viene proclamato socio nazionale corrispondente per la classe di Lettere; Roberto Silvano Palla, 41 voti, che viene proclamato socio nazionale corrispondente per la classe di Lettere; Carlo Ebanista, 41 voti, che viene proclamato socio nazionale corrispondente per la classe di Archeologia. La tornata si conclude alle ore 18,25.

1° dicembre 2010

Presiede Nazzaro in assenza del Presidente Garzya, Segretario Rotili; sono presenti i soci Aceto, Nazzaro, Várvaro, Sornicola, Giancaspro, Breglia, Pagano, De Simone, Knight, Rotili, Pernot, Longo Auricchio, Di Mauro, Guerra, G. Luongo, Chiara Garzya. Assenti giustificati Polara, A. Garzya, Criscuolo, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Caro, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti, Perriccioli, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Maddoli, Gizzi. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle ore 16,30, porgendo i saluti del Presidente Garzya ancora indispoto e comunicando che la prossima tornata si terrà il 12 gennaio 2011. In assenza di comunicazioni, previste al punto 1. dell'o.d.g., si passa al punto 2, *Presentazione di note scientifiche*. Pertanto il prof. Nazzaro dà la parola al prof. Antonio De Simone che presenta la nota di Armando Cristilli, *Riconsiderazioni cronologiche e topografiche su una statua loricata del territorio di Napoli*. Prende quindi la parola lo stesso dr. Cristilli che illustra la sua ricerca la cui seconda lettura è affidata al socio prof. Ebanista. Dopo una breve discussione il Presidente dà la parola al socio straniero, prof. Laurent

Pernot che parla dell'*Attualità della collezione dei manoscritti greci farnesiani della Biblioteca Nazionale di Napoli*. L'Accademia accoglie la nota del prof. Pernot con il più ampio consenso. Quindi prende la parola il socio Rotili che illustra il suo lavoro *Archeologia dei Longobardi: per una nuova edizione dei rinvenimenti di Benevento*; l'Accademia approva. Subito dopo si passa al punto 3 dell'o.d.g., *Presentazione di libri*, per il quale il prof. Nazzaro dà la parola al socio G. Luongo che illustra l'opera *Domenico Mallardo: studi e testimonianze*, in "Campania Sacra", 40-41, 2009-10. Al termine della seduta il Segretario sollecita gli autori delle note scientifiche da pubblicare nel volume dei *Rendiconti* in preparazione a presentare quanto prima i loro testi. La tornata si conclude alle ore 18,15.

12 gennaio 2011

Presiede Nazzaro in assenza del Presidente Garzya, Segretario Rotili; sono presenti i soci Nazzaro, Pagano, Rotili, Polara, Chiara Garzya, Sabbatino, Criscuolo, Longo Auricchio. Assenti giustificati A. Garzya, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Caro, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto, Varvaro, Sornicola, Pizzolato, E. Greco, Sciolla, A. Di Vita, M. Marin, M.S. Corciulo, R. Palla, L. Pernot, Ebanista, Giancaspro, De Simone, Knight. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle 16,30, comunicando che la prossima seduta si terrà il 2 febbraio, giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*. In assenza di altre informazioni da dare, si passa al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* per il quale il Presidente dà la parola al socio Francesca Longo Auricchio che introduce il dr. Gianluca Del Mastro, autore della nota *Una lettera di Padre Piaggio a Gennaro Sisti e altre trouvailles sui papiri ercolanesi*. Dopo una breve discussione l'Accademia affida la seconda lettura del contributo di Del Mastro al prof. Polara. Quindi il prof. Nazzaro dà la parola al socio Pasquale Sabbatino che presenta il lavoro del dr. Vincenzo Caputo, «*Ammalarsi d'amore*». *Le opere spirituali (1592) di Paolo Regio tra agiografia e novellistica*. Dopo l'illustrazione del contributo da parte dell'autore intervengono i proff. Nazzaro e Pagano. La seconda lettura viene affidata al prof. Nazzaro. Per il punto 3 dell'o.d.g., *Presentazione di libri*, il Presidente dà la parola alla socia F. Longo Auricchio che presenta il n. 39/2009 di «Cronache Ercolanesi» e di I. C. Mc Ilwaine, *Herculaneum. A Guide to Sources*, Napoli, Bibliopolis, 2009. La tornata si conclude alle ore 17,45.

2 febbraio 2011

Presiede Nazzaro, in assenza del Presidente Garzya, Segretario Rotili. Sono presenti i soci Nazzaro, Rotili, Polara, Sabbatino, Criscuolo, Longo Auricchio, G. Luongo, Knight, L. Di Mauro, Trombetta. Assenti giustificati A. Garzya, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Caro, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto,

Varvaro, Sornicola, Pizzolato, E. Greco, Sciolla, A. Di Vita, M. Marin, M.S. Corciulo, R. Palla, L. Pernot, Ebanista, Giancaspro, De Simone, Chiara Garzya. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle ore 16,30, comunicando che la prossima seduta si terrà il 2 marzo, giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*. In assenza di altre informazioni da dare, si passa al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* per il quale il Presidente dà la parola al socio Sabbatino che presenta il lavoro di Giuseppina Scognamiglio *L'esperienza teatrale di Pietro Napoli Signorelli "avvocato fallito del foro"*. Dopo l'illustrazione del contributo, intervengono i soci Nazzaro, Knight, Sabbatino, Rotili, Trombetta; la seconda lettura viene affidata al prof. Nazzaro. Per il punto 3 all'o.d.g., *Presentazione di libri*, il Presidente dà la parola al socio Criscuolo che presenta *Il Tereo di Sofocle*, Napoli 2008, di cui è autrice Daniela Milo, e il vol. XXX (2010) di Koinonìa, organo dell'Associazione di Studi tardoantichi. Il Presidente dà quindi la parola al prof. Sabbatino che illustra il volume *Peppino De Filippo attore e autore*, Napoli, ESI, 2010, a cura di P. Sabbatino-G. Scognamiglio. La tornata si conclude alle ore 17,50.

2 marzo 2011

Presiede Nazzaro, in assenza del Presidente Garzya, Segretario Rotili. Sono presenti i soci Nazzaro, Rotili, Polara, Sabbatino, Chiara Garzya. Assenti giustificati A. Garzya, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Pagano, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto, Varvaro, Sornicola, Pizzolato, E. Greco, Sciolla, A. Di Vita, M. Marin, M.S. Corciulo, R. Palla, L. Pernot, Ebanista, Giancaspro, De Simone, Criscuolo, Longo Auricchio, G. Luongo, Knight, L. Di Mauro, Trombetta. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle ore 16,30, comunicando che la prossima seduta si terrà il 6 aprile, giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*. In assenza di altre informazioni da dare, si passa al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* per il quale il Presidente dà la parola al socio Sabbatino che presenta il lavoro di Cristiana Anna Adesso, *Testi teatrali della Napoli aragonese: la farsa del magico di Pier Antonio Caracciolo*. Dopo una breve discussione il prof. Nazzaro propone di assegnare il testo per la seconda lettura al prof. Polara che accetta. Per il punto 3 all'o.d.g., *Presentazione di libri*, il Presidente dà la parola al socio Giovanni Polara che presenta di R. Raffaelli e A. Tontini (a cura di), *L'Atellana letteraria. Atti della prima Giornata di studi sull'Atellana*, Urbino 2010. La tornata si conclude alle ore 18,00.

6 aprile 2011

Presiede Nazzaro, in assenza del Presidente Garzya, Segretario Rotili. Sono presenti i soci Nazzaro, Rotili, Camodeca, Polara, Pagano, G. Luongo, Di Mauro, Trombetta, Sabbatino, Chiara Garzya, Ebanista. Assenti giustificati A. Garzya, Criscuolo, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Pagano, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo,



Mello, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto, Vàrvaro, Sornicola, Pizzolato, E. Greco, Sciolla, A. Di Vita, M. Marin, M.S. Corciulo, R. Palla, S. Gizzi, L. Pernot, Giancaspro, De Simone, Longo Auricchio, Knight. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle ore 16,30, comunicando che la prossima tornata si terrà il 4 maggio, giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*. In assenza di altre informazioni da dare, si passa al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* per il quale il Presidente dà la parola al socio Mario Pagano che presenta il lavoro *Il grifone e il leone di bronzo simboli di Perugia: due sculture dell'ippodromo di Costantinopoli*. Al termine interviene Nazzaro che domanda quale sia il significato simbolico degli animali. Conclusa la discussione, per il punto 3 all'o.d.g. il Presidente dà la parola al socio Pasquale Sabbatino che presenta «Studi Rinascimentali». Rivista internazionale di letteratura italiana, n. 7, 2009 (apparsa nel 2010). Interviene il prof. Giovanni Polara per ricordare come l'interesse per il Rinascimento nell'Università napoletana sia stato alimentato dall'intesa tra Francesco Arnaldi e Giuseppe Toffanin, due maestri originari rispettivamente del Friuli e del Veneto, che hanno insegnato a lungo nell'ateneo campano. La tornata si conclude alle ore 18,15.

5 maggio 2011

Presiede Nazzaro, in assenza del Presidente Garzya, assente giustificato, svolge le funzioni di Segretario il prof. Trombetta in assenza del prof. Rotili. Sono presenti i soci Nazzaro, Knight, Trombetta, Polara, Pagano, Longo Auricchio. Assenti giustificati A. Garzya, Rotili, Perriccioli, Criscuolo, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Maddoli, Ulianich, Ebanista, G. Luongo, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto, Vàrvaro, Sornicola, Pizzolato, E. Greco, Sciolla, A. Di Vita, M. Marin, M.S. Corciulo, R. Palla, S. Gizzi, L. Pernot, Giancaspro, De Simone, Longo Auricchio. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle ore 16,30, comunicando che la prossima tornata avrà luogo il 1° giugno giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*. In assenza di altre informazioni da fornire ai soci si passa al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* per il quale il Presidente dà la parola al socio Carlo Knight che illustra il lavoro *Due inediti di Gilbert Clavel: il diario e la novella onirica*. Quindi Mario Pagano presenta *Un ritratto del principe di Sansevero, Raimondo di Sangro, di Giuseppe Bonito*. Per la *Presentazione di libri* il socio Nazzaro presenta di Elio Dovere, *Medicina legum. Materiali tardo romani e formae dell'ordinamento giuridico*, Bari, Cacucci editore, 2009. La tornata si conclude alle ore 18,15.

1° giugno 2011

Presiede Nazzaro, in assenza del Presidente Garzya, svolge le funzioni di Segretario il prof. Criscuolo in assenza del prof. Rotili. Sono presenti i soci Nazzaro, Polara, Rispoli, Sabbatino, Criscuolo, Chiara Garzya. Assenti giustificati A.

Garzya, Rotili, Perriccioli, Cioffi, Gasparri, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Ebanista, Camodeca, Cecaro, Pagano, Maddoli, Ulianich, Bologna, Cuozzo, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Cunzo, Roselli, Rispoli, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto, Vårvaro, Sornicola, Pizzolato, E. Greco, Sciolla, M. Marin, M.S. Corciulo, R. Palla, S. Gizzi, L. Pernot, Giancaspro, De Simone, Longo Auricchio. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle ore 16,30, comunicando che la prossima seduta si terrà il 9 settembre, giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*. In assenza di altre informazioni da dare, si passa al punto 2, Presentazione di note scientifiche per il quale dà la parola al socio Ugo Criscuolo che illustra il lavoro *Gregorio di Nazianzo, or. 40, 45: sul problema del male fra Plotino e Proclo*. L'Accademia accetta all'unanimità il lavoro. Ha ancora la parola il socio Criscuolo che introduce la dr.ssa Valentina Caruso, autrice della nota *Sul secondo coro nelle Supplici di Euripide*. La seconda lettura del lavoro viene attribuita alla prof.ssa Longo Auricchio. Per il punto 3 all'o.d.g., *Presentazione di libri*, il Presidente dà la parola al socio Marcello Marin che presenta di Giorgio Otranto, *Per una storia dell'Italia tardoantica cristiana*, Bari, Edipuglia, 2009. La tornata si conclude alle ore 18,00.

9 novembre 2011

Presiede Nazzaro, in assenza del Presidente Garzya, Segretario Rotili. Sono presenti i soci Nazzaro, Rotili, Criscuolo, Cuozzo, Gasparri, Gizzi, Perriccioli, De Simone, Di Mauro, Rispoli, Polara, G. Luongo, Ulianich, Sabbatino, Chiara Garzya, Ebanista. Assenti giustificati A. Garzya, Cioffi, Gigli Quilici, L. Quilici, Maisano, Cecaro, Pagano, Maddoli, Bologna, Ermini Pani, Monti Sabia, Fiengo, Mello, De Cunzo, Roselli, Luiselli, Venditti, Simonetti, Sciolla, Di Benedetto, Aceto, Vårvaro, Sornicola, Pizzolato, E. Greco, Sciolla, M. Marin, M.S. Corciulo, R. Palla, L. Pernot, Giancaspro, Longo Auricchio. Costatato il numero legale e la regolarità della seduta, il prof. Nazzaro dà inizio ai lavori alle ore 16,30, informando, giusta il punto 1 dell'o.d.g., *Comunicazioni*, che la prossima tornata si terrà il 14 dicembre. Dà inoltre notizia che la dr.ssa Castiglione Morelli prepara una breve monografia su Werner Johannowsky da pubblicare nella serie "Profili e ricordi". Dà quindi lettura dell'art 4. dello Statuto secondo il quale può essere nominato Socio Emerito il socio che abbia almeno vent'anni di presenza nell'Accademia e abbia ricoperto la carica di Presidente della Società o di Classe. Dopo aver ricordato che il prof. Antonio Garzya è stato Presidente dell'Accademia per ben tre trienni mentre ne è socio ordinario residente dal 1988 ne propone la nomina a Socio Emerito. L'Accademia approva all'unanimità. Il prof. Nazzaro, attuale vice-presidente che dal 1° gennaio 2012 sarà il Presidente dell'Accademia, propone di rinnovare le cariche per il triennio 2012-14 nominando Vicepresidente il prof. Marcello Rotili, Segretario il prof. Giovanni Polara e Tesoriere il prof. Ugo Criscuolo. Interviene il prof. Cuozzo che propone di approvare le nomine per acclamazione e subito dopo l'Accademia approva all'unanimità. Si passa quindi al punto 2, *Presentazione di note scientifiche* per il quale il Presidente dà la parola al socio Pasquale Sabbatino che introduce il lavoro del dr. Domenico Giorgio, *Con-*

*fessioni, diari e dolore nella scrittura devozionale del Seicento*. L'Accademia delibera di attribuire la seconda lettura del lavoro al prof. Gennaro Luongo. Il prof. Nazzaro dà quindi la parola al prof. Leonardo Di Mauro che parla de *La Villa di Poggioreale: le persistenze "archeologiche"*. Subito dopo introduce il lavoro di Massimo Visone, *La Villa di Poggioreale: decadenza e trasformazioni tra XVIII e XIX secolo* che lo stesso Visone illustra in dettaglio. Interviene il prof. Ebanista al quale viene assegnata la seconda lettura del contributo. La tornata si conclude alle ore 18,25.

14 dicembre 2011

Presiede Nazzaro, segretario Polara in sostituzione di Rotili impossibilitato a intervenire all'inizio della tornata. Sono presenti i soci Nazzaro, Polara, Criscuolo, Varvaro, Sabbatino, F. Longo Auricchio, Breglia, Trombetta, C. Garzja, Knight, Luongo, M. Sofia Corciulo, G.M. Rispoli, Sornicola, De Simone, Rotili che entra alle ore 17,05. Assenti giustificati i soci Ulianich, Corciulo, Simonetti, Pizzolato, Palla, Marin, Carlini, Gigli, De Caro, Zevi, Giuliano, Giancaspro, Sabia, Arnaldi, Luiselli, Cioffi, Perriccioli. Verificata la regolarità della seduta, il Presidente apre i lavori alle 16,30 e, per il punto 1 dell'o.d.g. *Comunicazioni della Presidenza*, ricorda che per il triennio 2012-14, in seguito al rinnovo delle cariche avvenuto nella precedente adunanza accademica, il Consiglio direttivo sarà così costituito: Presidente prof. Antonio V. Nazzaro; Vicepresidente prof. Marcello Rotili; Segretario prof. Giovanni Polara; Tesoriere prof. Ugo Criscuolo. Fa presente inoltre che alle ore 17 il prof. Salvatore Settis ricorderà la figura di Marcello Gigante, già presidente dell'Accademia, nel decimo anniversario della scomparsa. Per il punto 2 dell'o.d.g. *Presentazione di note scientifiche* il Presidente dà la parola al prof. Criscuolo che introduce la dr.ssa Milo, già nota ai soci per i suoi precedenti studi, e accenna al luogo degli *Stromata* clementini che sarà oggetto della sua comunicazione. La dr.ssa Milo, autrice del lavoro *Clemente Alessandrino*, strom. V 5, 27, espone quindi la sua ricerca sul passo, relativo alla formazione culturale e all'alfabetizzazione nel mondo antico, confrontandolo con luoghi di Porfirio su Pitagora e sui suoi rapporti con la cultura dei paesi che i Greci definivano barbari. Il Presidente Nazzaro interviene nella successiva discussione ricordando la presenza di animali nella letteratura cristiana greca postclementina. La seconda lettura del testo è affidata al prof. Nazzaro. Alle ore 17,00, alla presenza della signora Valeria Lanzara Gigante e di numerosi amici, allievi ed estimatori, ha inizio la commemorazione del prof. Marcello Gigante con le parole del prof. Nazzaro, che ringrazia gli organizzatori dell'iniziativa e ricorda i rapporti fra l'illustre studioso e l'Accademia, da lui presieduta per undici anni. Il Presidente invita quindi il prof. Polara a dare lettura di una lettera del prof. Fulvio Tessitore che giustifica la propria assenza, lettera che viene allegata al verbale. Prendono poi la parola il prof. Mario Rusciano, Presidente del Polo delle Scienze umane e sociali dell'Università di Napoli Federico II, che anche a nome del Magnifico Rettore Massimo Marrelli porta ai presenti il saluto dell'Ateneo e ricorda Marcello Gigante come prestigioso docente della Facoltà di Lettere e Filosofia; l'avv. Gerardo Marotta, che pronunzia un breve, commosso ricordo del prof. Gigante; la prof. Francesca Longo Auricchio,

Presidente del Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanesi da lui fondato, che presenta l'ultimo numero delle "Cronache Ercolanesi" dedicato a Marcello Gigante dal CISPE e dall'editore Macchiaroli. Quindi il prof. Polara legge la presentazione del prof. Salvatore Settis e il Presidente Nazzaro gli dà la parola. L'impegnato ed efficace discorso di Settis viene salutato dal lungo e convinto applauso di tutti i presenti. Alle ore 18,30 la seduta è tolta.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI LUGLIO MMXII  
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.  
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI

MEMORIE DELL'ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA  
LETTERE E BELLE ARTI IN NAPOLI

- I. Alfonso de Franciscis, *Il ritratto romano a Pompei*
- II. Giulio Quirino Giglioli, *La colonna di Arcadio a Costantinopoli*
- III. Amedeo Maiuri, *L'Anfiteatro flavio puteolano*
- IV. Ettore Gabrici, *Problemi di numismatica greca della Sicilia e della Magna Grecia*
- V. Norman Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*
- VI. Francesco Arnaldi, *Tacito*
- VII. Giuseppina Cerulli Irelli, *La casa "del colonnato tuscanico" ad Ercolano*
- VIII. Antonio Giuliano, *Giacomo Leopardi e la restaurazione*
- IX. Aldo Vallone, *Percorsi medievali e cultura dantesca*
- X. Antonio Giuliano, *Giacomo Leopardi e la restaurazione. Nuovi documenti*
- XI. Marcello Gigante, *Filodemo nella storia della letteratura greca*
- XII. Franco Strazzullo, *Alcubierre-Weber-Paderni: un difficile "tandem" nello scavo di Ercolano-Pompei-Stabia*
- XIII. Marcello Rotili, *Archeologia del donjon di Montella*
- XIV. Franco Strazzullo, *P. Antonio Piaggio e lo svolgimento dei papiri ercolanesi*
- XV. Carlo Ebanista, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. La basilica di S. Felice a Cimitile: storia degli scavi, fasi edilizie, reperti*
- XVI. Teresa D'Urso, *Giovanni Todeschino. La Miniatura all'antica tra Venezia, Napoli e Tours*

MONUMENTI

1. Antonio De Simone, *La collezione antiquaria della biblioteca dei girolamini in Napoli* (1975)
2. Lucia A. Scatozza, *Le sculture del Vallone di Punta Pennata (Bacoli)* (1976)
3. Gioia Conta Haller, *Ricerche su alcuni centri fortificati in opera poligonale in area campano-sannitica* (1978)
4. Elena Laforgia, *Edificio termale romano di Fuorigrotta (Napoli)* (1981)
5. Rita Compatangelo, *L'Ager Calenus, saggio di ricognizione topografica* (1985)
6. Rosaria Angelone, *L'Officina Coactiliaria di M. Vecilio Verucundo Pompei* (1986)
7. Anna Gallo, *La casa dei quattro stili* (1989)
8. Domenico Russo, *Il tempio di Giove Meilichio a Pompei* (1991)
9. Alessandro Gallo, *La casa di Lucio Elvio Severo a Pompei* (1994)
10. Daniela Bonanome, *Il rilievo di Mondragone nel Museo Nazionale di Napoli* (1995)

RENDICONTI DELLA ACCADEMIA  
DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI

fino al n. LIX	€ 52,00	LXIX 2000	€ 21,00
LX - LXI - LXII	€ 78,00	LXX 2001	€ 78,00
LXIII - LXIV	€ 130,00	LXXI 2002	€ 42,00
LXV	€ 52,00	LXXII 2003	€ 65,00
LXVI	€ 62,00	LXXIII 2004-2005	€ 70,00
LXVII	€ 93,00	LXXIV 2006-2007	€ 80,00
LXVIII 1999	€ 31,00		

€ 130,00

ISBN: 978-88-6419-068-6



9 788864 190686

ISSN 2035-7729