

Copyright information

Kroker, Ernst, 1859-1927.

Una testa marmorea del Palazzo dei Conservatori e il gruppo di Chirone ed Achille / memoria di E. Kroker.

Roma : Salviucci, 1884.

ICLASS Tract Volumes T.21.24

For the Stavros Niarchos Digital Library Euclid collection, [click here](#).



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#).

This book has been made available as part of the Stavros Niarchos Foundation Digital Library collection. It was digitised by UCL Creative Media Services and is copyright UCL. It has been kindly provided by the [Institute of Classical Studies Library and Joint Library of the Hellenic and Roman Societies](#), where it may be consulted.

Higher quality archival images of this book may be available. For permission to reuse this material, for further information about these items and UCL's Special Collections, and for requests to access books, manuscripts and archives held by UCL Special Collections, please contact [UCL Library Services Special Collections](#).

Further information on photographic orders and image reproduction is available [here](#).



With thanks to the Stavros Niarchos Foundation.



UCL Library Services
Gower Street, London WC1E 6BT
Tel: +44 (0) 20 7679 2000
ucl.ac.uk/niarchoslibrary

NOT TO BE
REMOVED
FROM THE
LIBRARY



24

UNA TESTA MARMOREA

DEL PALAZZO DEI CONSERVATORI

E

IL GRUPPO DI CHIRONE ED ACHILLE

MEMORIA

DI E. KROKER

Estratto dagli *Annali dell'Inst. di corrisp. archeol.*
anno 1884

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
1884

UNA TESTA MARMOREA

DEL PALAZZO DEI CONSERVATORI

IL GRUPPO DI CANTONE MD. AQUILARE

MEMORIA

DI M. KROKER

ROMA

CONSTITUZIONE DEL 1848

1848

La test
riprodotta
dei Monum
perta, nè
stato appro
stesse sinc
dall'anno 1
tutti gli alt
Roma nel
tori, e qui
la scritta «
Maggio MD
riconoscere
come tale
carattere »
rante l'ann

Una int
demann²,
della quest
appresso);
i capelli, n
leggiamento

¹ Bull. de
² Berichte

La testa che da un gesso del museo di Berlino vien riprodotta sotto due diversi punti di vista nella tav. I dei *Monumenti*, non è un oggetto di recentissima scoperta, nè può dirsi che sia rimasto sconosciuto, o sia stato apprezzato meno del giusto, sebbene non ne esistesse sino ad oggi alcuna riproduzione. Fu trovata sin dall'anno 1874 nell'Esquilino, e trasportata insieme con tutti gli altri oggetti rinvenuti negli scavi municipali di Roma nel Museo Capitolino del Palazzo dei Conservatori, e quivi collocata nella Rotonda sotto il n. 36 con la scritta « Esquilino, Piazza Vittorio Emanuele, XXII Maggio MCCCCLXXIV ». Si credette dapprima di dover riconoscere in questa scoltura la testa di un Sileno, e come tale venne designato « di grandioso ma selvaggio carattere » nella lista degli oggetti trovati in Roma durante l'anno 1874 ¹.

Una interpretazione più giusta ne diede però l'Heydemann ², riconoscendovi una testa di Centauro (punto della questione su cui mi propongo di ritornare in appresso); ma anch'egli nel modo onde son trattati i capelli, nelle contrazioni dei muscoli faciali e nell'atteggiamento di essa testa volle scorgere un non so che

¹ Bull. della Comm. arch. munic. II (1874) p. 249 n. 9.

² Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1878 p. 131 n. 77.

« di selvaggio e tormentato », ed espresse in conseguenza l'opinione che si trattasse di un frammento di qualche scena di battaglia.

Il prof. Helbig fu il primo a riconoscer nell'adunanza del 19 Dicembre 1879 ¹, che l'espressione del volto non è affatto selvaggia o addolorata, « ma semplicemente raccolta e seria », e insieme credette di dover ravvisare in quell'opera un frammento del celebre gruppo rappresentante Chirone in atto d'ammaestrare Achille nel suono della lira.

L'originale trovavasi ai tempi di Plinio nei *Saepta*, e faceva riscontro ad un altro gruppo che a detta di Plinio raffigurava riuniti Pane ed Olimpo ².

L'artefice o gli artefici di questi gruppi erano sin d'allora sconosciuti, non certo pel motivo con cui Plinio in questo passo ³ voleva spiegare il fatto dei tanti capolavori dell'arte che si ammiravano in Roma senza conoscersi il nome dell'autore; ma semplicemente perchè i Romani, come spesso facevano, eransi contentati di rapire soltanto i magnifici gruppi, lasciando le pesanti basi al loro posto. Noi dobbiamo tanto più amaramente lamentar questo fatto, inquantochè il gruppo di Chirone e di Achille — come senza dubbio parecchie altre opere artistiche trasportate in Roma, i cui autori erano sconosciuti — è degno di un insigne maestro del più recente fiore dell'arte, e basterebbe a farci collocar tra i sommi anche un nome non conosciuto per altro. L'eccellenza di questo gruppo ci è attestata non solo dalle

¹ Bull. d. Inst. 1880 p. 5.

² Plin. N. H. 36, 29 *nec minor quaestio est in saeptis Olympum et Pana, Chironem cum Achille qui fecerint, praesertim cum capitali satisfactione fama iudicet dignos.* Il fatto che questi gruppi siano menzionati nel libro 36 di Plinio, è una prova ch'essi erano di marmo.

³ Plin. N. H. 36, 27.

parole di Plinio, ma la riconosciamo altresì soprattutto dalle numerose imitazioni nelle pitture murali campane, nei rilievi e nelle gemme, imitazioni che ci consentono almeno d'indovinare in qualche modo la perfetta bellezza e la geniale composizione dell'originale. Ma in mezzo a sì frequenti imitazioni del nostro gruppo, non ne era sino al presente conosciuta alcuna copia statuaria. Quanto sarebbe per noi importante il possederne una, è cosa evidente.

Oltre le minute figure delle gemme e i bassorilievi di poco valore, noi abbiamo a dir vero le pitture murali campane; ma queste appartengono ad un genere stilisticamente del tutto diverso, tendente a dar risalto al piacevole, e non di rado accusano un particolare carattere sentimentale; oltre a ciò sono prodotti di artefici subalterni, cosicchè, trattandosi d'indovinare l'espressione del volto dell'originale, non possiamo ricorrere ad esse se non in casi rarissimi. Gli è perciò che siffatte imitazioni possono soltanto rappresentarci la composizione del nostro gruppo nei suoi più generali contorni, ma non mai ci ridaranno le particolarità stilistiche nel modo di trattare le forme, nè l'espressione delle teste, nè la maggiore o minore eccellenza nel lavoro del marmo; in breve esse ci lasciano all'oscuro in tutto quello che è l'essenza propria di un'opera dell'arte statuaria. Ora se noi potessimo insieme col professor Helbig riconoscere davvero nella testa del palazzo dei Conservatori un frammento di una copia del nostro gruppo, avremmo in essa un monumento d'indiscutibile importanza.

Che poi nella testa capitolina abbiasi soltanto a ravvisare una copia romana e non già un originale greco, sembra anche a me fuor di dubbio, sebbene io non possa accettar compiutamente il giudizio dell'Heydemann,

il quale designa questo lavoro coll'appellativo di « mediocre ». A me non sembra affatto così mediocre; ma tuttavia una certa durezza che apparisce segnatamente nella fronte presso gli occhi, accenna allo scalpello di un copista romano, e ci fa desiderare la freschezza e la temperata squisitezza di sentimento di un artista greco.

Sono parimente persuaso che il professor Helbig interpretando la nostra testa per quella del Chirone del gruppo su menzionato, abbia colto nel segno, e mi lusingo di poter provare ciò che egli ha espresso in maniera più o meno ipotetica, mediante tre piccole osservazioni rispetto alla posizione delle orecchie aguzze, alla corona che devesi ammettere ornasse anche la nostra testa, e finalmente rispetto alle particolarità del piano di frattura. Basta questo per indurmi ad intraprenderne la pubblicazione; ma vi si aggiunse poi un altro riflesso. La collocazione presente della testa nel palazzo dei Conservatori difficilmente corrisponde alle intenzioni dell'artista; anzi ad essa si deve principalmente far colpa, se l'Heydemann potè così compiutamente disconoscerne il carattere e l'espressione. Nell'originale erano naturalmente impossibili i tentativi di una migliore collocazione, laddove la copia in gesso eseguita pel museo di Berlino vi si prestava acconciamente.

Come circostanza non trascurabile per giudicar di questa testa è da notare finalmente che l'originale in parecchi luoghi è stato stuccato, per il che diverse finezze e forse anche diverse durezze nel modo di trattare la pelle non appaiono perfettamente, che inoltre la punta del naso, che era spezzata sino alle pinne, è stata restaurata in maniera veramente brutta e tale da

Anche l'appianamento delle commessure del gesso nella copia ha recato danno, e soprattutto nell'attaccatura dei capelli e della barba.

deformare
musa, ma
bitorzolo
ha appicc
ciamente

Noi c
del natura
conservaz
staurato
punta dell
in gran pa
capigliatu
mostrano
mento era
lato destr
chio sinist
neggiato l

Il cap
che scend
robusto c
più corte
Le singole
e sono av
tamente s
lavorate c
e quantun
nostra test
somialanz
coi Galli,
cuzione m
renza tra

Nella
lore più scur

deformare. Certamente il naso doveva aver la forma camusa, ma è altrettanto certo che non doveva finire in un bitorzolo così brutto come quello che il restauratore vi ha appiccato, e che le narici non rimanevano così sconciamente aperte come nel moderno restauro.

Noi ci troviamo dinanzi una testa poco più grande del naturale, il cui materiale è marmo greco, e la cui conservazione può dirsi mediocrementemente buona. Di restaurato non vi ha che la parte anteriore del naso e la punta dell'orecchio sinistro; le ciocche dei capelli sono in gran parte spezzate all'estremità, ma la direzione della capigliatura e alcuni puntelli sulla fronte e sulle guance mostrano per qual verso scendessero. Inoltre il frammento era spezzato in due parti, e la fenditura corre dal lato destro attraverso il collo e la barba sino all'orecchio sinistro; per fortuna ciò non ha ulteriormente danneggiato la testa salvo alcuni riccioli della barba spezzati.

Il capo è coperto da una ricca e folta capigliatura, che scende giù in lunghe e semplici ciocche sino al robusto collo, mentre sulla fronte si solleva in masse più corte ed ispide e cade abbondante lungo le tempie. Le singole ciocche hanno un movimento molto energico e sono avvivate da pochi arditi colpi di scalpello e nettamente separate le une dalle altre; però non sono mai lavorate di sotto nè completamente staccate dal cranio, e quantunque la maniera ond'è trattata la chioma nella nostra testa, mostri nella sua disposizione generale una somiglianza innegabile col Menelao, col Laocoonte e coi Galli, tuttavia nella sua semplicità e nella sua esecuzione meno raffinata dà a vedere una grande differenza tra la nostra e quelle teste, che con maggiore o

¹ Nella riproduzione la parte restaurata è rappresentata con colore più scuro.

minor certezza si attribuiscono alla scuola di Rodi e di Pergamo.

Come la capigliatura, così anche la barba è divisa in poche ciocche di gagliardo effetto nettamente separate tra loro, ma non lavorate per di sotto neppur queste, e anche qui noi ravvisiamo una differenza da teste come quelle del Laocoonte e del Menelao.

L'impressione che produce sul riguardante la chioma trattata nella maniera testè descritta, è quella di una capigliatura trascurata, quale si conviene ad un individuo che molto vive all'aria aperta, esposto all'intemperie. Si noti inoltre che secondo le intenzioni dell'antico artefice l'effetto della capigliatura doveva essere per di più modificato da una corona che la ricingeva. Non vediamo a dir vero alcun buco dove potesse esser fissato quest'ornamento lavorato in bronzo; ma la disposizione particolare della chioma e il cerchio impresso dietro i ricci sulla fronte e accanto alle tempie, non ci permettono di dubitare che la testa portasse una corona. E sebbene presentemente noi non possiamo determinare di quali foglie fosse formata, tuttavia anche adesso apparisce chiaramente, come la medesima non doveva esser grande nè le sue foglie molto larghe. Poichè primieramente non vi sarebbe posto sufficiente per una grossa corona, la quale avrebbe richiesto inoltre a causa del suo peso di esser fissata con dei buchi che non ci sono, e che non erano necessari per una piccola corona; e finalmente i ricci sulla fronte e presso le tempie sono così egregiamente lavorati e bastano di per sè a incorniciare il viso con una sì ricca corona, che non vi faceva d'uopo un serto molto ricco di foglie per dar loro risalto; anzi una corona più grossa forse non avrebbe fatto altro che menomare l'effetto della maniera con cui la chioma stessa è trattata. Donde ci

è lecito concludere, che la corona, la quale ornava la chioma della nostra testa, aveva non tanto un'importanza artistica e di composizione, quanto attributiva, tendente cioè a caratterizzare particolarmente il personaggio nella determinata situazione.

Le orecchie aguzze di questa nostra testa cominciando con figura umana, terminano col prender quella di un'orecchia cavallina. Di queste la destra è meglio lavorata della sinistra, ed il passaggio dalla forma umana alla bestiale è reso egregiamente. Una particolarità strana ma del tutto caratteristica rilevasi nella diversa posizione delle due orecchie: la destra aderisce semplicemente al capo, la sinistra per contro è mossa e sporge infuori; atteggiamento che bene spesso possiamo verificare nelle mobili orecchie dei cavalli, quando essi ascoltano un suono che proviene, non dal dinanzi, ma di fianco, da destra o da sinistra; e tosto tendono l'orecchio corrispondente verso questo lato.

Il volto, incorniciato da copiose onde di capelli e di barba, ci presenta i lineamenti di un personaggio che ha molto operato e sofferto. La fronte, che sopra il naso e gli occhi sollevasi in una sentita protuberanza, è di mirabile lavoro in tutte le sue parti, ma specialmente nel lato destro. Le vene delle tempie sono rigonfie, e rughe profonde solcano la fronte, da per tutto la pelle è staccata dalle ossa sottoposte, e ciascuna parte ha la sua impronta. Le sopracciglia, molto sporgenti e lavorate d'intaglio profondo e un po' duro, s'inarcano arditamente sopra gli occhi infossati, e insieme colle piccole rughe, intagliate non senza una certa durezza, dell'angolo oculare danno alla faccia l'espressione di un'attenzione molto tesa e di uno spirito penetrante: questo è il volto di un uomo maturatosi nel lavoro e ricco di esperienza. Senonchè l'espressione

seria e contegnosa della fronte e degli occhi è mitigata dalla bontà e benevolenza che traspare dalle guance aggrinzate e dalle labbra aperte. È singolare che il labbro inferiore sia piegato un poco a sinistra, con che si produce una leggera espressione di malcontento.

La conformazione della bocca è caratteristica per l'epoca a cui avremo da riferir l'opera in discorso. Il solco che divide il labbro superiore dall'inferiore, è continuato oltre gli angoli della bocca, e l'estremità dei baffi sono profondamente incavate di sotto, cosicchè gli angoli della bocca stessa non sono rappresentati, e il labbro inferiore sporge quasi isolato. Noi troviamo questa singolare configurazione della bocca innanzi tutto e naturalmente quasi soltanto in volti barbati, e non meno nei ritratti che nelle teste ideali. È evidente che gli artisti miravano con ciò ad ottenere uno speciale risalto del labbro inferiore e della bocca sotto la barba mediante il maggior contrasto di luce ed ombra, e possiamo bene ammettere che si ricorresse particolarmente a questo artificio, quando una testa fosse collocata a notevole altezza, o dovesse contemplarsi da considerevole distanza. L'esempio più antico che mi si presenti, e che possa con qualche sicurezza attribuirsi ad una determinata epoca e ad una determinata scuola, è quello del Sofocle lateranense, nel quale questa particolarità apparisce già abbastanza nettamente. Si può ammettere che questa magnifica statua sia di mano d'un artista ateniese, e che sia stata eseguita non più tardi del secolo 4°. Ravvisiamo parimente siffatta conformazione della bocca, sebbene non così decisa e quasi in sul nascere, p. es. nella testa di Vulcano del museo Vaticano (Chiaramonti n. 420), il cui originale appartiene anch'esso press' a poco all'età di Lisippo, non però alla scuola di questo maestro, sibbene alla scuola

attica. Non
rono inc
come ne
e in op
Giove B
coli del
tempo s
figurazio
meno il
in Berlin
Capitolin
forma ca
artisti a
gameni l
non poc
Vole
sione ge
biamo d
non so
dai suoi
e addolo
non ci h
dola « s
garsi che
sia serio
più indiv
scoli faci
le soprac
un po' ap
tutto ciò
attentame
non è so
ma anche
bocca soc

attica. Ne' tempi posteriori gli angoli della bocca furono incisi con durezza e profondità sempre maggiori, come nei Pergameni, nella statua di Marsia appiccato e in opere ideali di quest'epoca, come nel magnifico Giove Blacas del museo Britannico, e nel Giove d'Otricoli del Vaticano; e sembra quasi che in quello stesso tempo si sia estesa questa particolarità anche alla configurazione di bocche giovanili: ce ne presentano almeno il principio la bella testa muliebre di Pergamo in Berlino, e un interessante busto di Giunone del museo Capitolino (Galleria n. 49). Vediamo pertanto che questa forma caratteristica della bocca fu già adoperata dagli artisti attici del quarto secolo a. Cr., dai quali i Pergameni la ricevettero e svilupparono ulteriormente come non pochi altri pregi degli Attici.

Volendo ora raccogliere in un concetto l'impressione generale in noi prodotta da questa testa, dobbiamo dire che l'Heydemann non ha osservato quel non so che di benevolo e quasi paterno che traspare dai suoi lineamenti, allorchè parlava di una selvaggia e addolorata espressione, e che anche il professor Helbig non ci ha reso tutto il carattere di essa testa designandola « semplicemente raccolta e seria ». Non può negarsi che il carattere fondamentale della nostra testa sia serio; ma vi si riconosce a un tempo qualcosa di più individuale e un momentaneo movimento dei muscoli faciali prodotto da una ben determinata situazione: le sopracciglia del personaggio sono contratte, le labbra un po' aperte, l'orecchio sinistro diretto in avanti. In tutto ciò riconosciamo nettamente l'atto di chi ascolta attentamente un suono, proveniente da sinistra, il che non è soltanto raffigurato dallo sporgere dell'orecchio, ma anche dalla contrazione delle sopracciglia e dalla bocca socchiusa, atteggiamento che noi stessi sogliamo

prendere, allorchè ci sforziamo di ascoltare un qualche suono.

È vero che questa espressione allora soltanto risalta completamente, quando diamo alla testa un'altra posizione. L'originale nel palazzo dei Conservatori è piegato piuttosto verso la sua destra, e guarda in alto. Noi abbiamo piegato la copia in gesso più verso il basso e verso la sua sinistra, indottivi da parecchie circostanze. Gettiamo anzitutto uno sguardo sulle forme del collo, e vi troveremo a sinistra una piega della pelle che corre obliquamente dal didietro in alto verso il davanti in basso; una tale piega può formarsi soltanto, quando il capo è piegato in basso a sinistra. Questo fatto è provato altresì dalla formazione dei muscoli e delle vene nella parte destra del collo, il cui rigonfiamento non può apparire così manifesto se non nella nostra collocazione ¹.

Abbiamo in secondo luogo accennato che la parte destra della fronte è lavorata con una cura speciale: evidentemente l'artefice voleva che questa parte stesse soprattutto in vista. Ora nella collocazione data all'originale appunto la parte della fronte maestrevolmente lavorata, è quella che meno si vede ². E finalmente la stretta corona, di cui dobbiamo ammettere fosse cinta la chioma della nostra testa, poteva essere visibile di fronte soltanto, quando la testa era chinata verso il suo lato sinistro.

E ora possiamo rivolgerci alla questione del ciclo di rappresentazioni a cui si ha da attribuire la nostra

¹ Cf. Helbig nel *Bull. d. I. I. c.*

² Specialmente se noi collochiamo la testa approssimativamente a quell'altezza in cui sarebbe veduta, dato che il tronco corrispondente fosse o quasi o del tutto diritto, cioè ad un'altezza per almeno di 2 m. $\frac{1}{2}$ o tre, compresa la base.

testa. Il campo è relativamente angusto. Le orecchie aguzze ci provano che noi non abbiamo dinanzi un dio o un uomo, sibbene uno di quegli esseri intermedi che si credevano trovarsi nel corteggio di Nettuno e di Bacco: può essere un Tritone o un Centauro marino, ovvero un Sileno o un Satiro, o finalmente un Centauro: giacchè tutti questi esseri son rappresentati con orecchie aguzze. Sin dal primo sguardo però ravvisiamo che questa testa non può appartenere ad un Tritone o ad un Centauro marino, perchè questi seguaci di Nettuno nella pluralità dei casi son effigiati di giovanile aspetto, e quando ci si presentano barbuti mostrano pur sempre una particolare espressione triste e sentimentale, che è caratteristica per tutto il *thiasus maritimus*, e della quale non ci è dato ravvisare traccia nella nostra testa. Inoltre questi esseri marini non hanno una capigliatura ispida ma liscia, dai cui ricci direi quasi che stillano le gocce di quell'elemento, attraverso il quale sogliono scorazzare. Altrettanto poco accettabile è l'interpretazione che può darsene per un Sileno o per un Satiro; giacchè questi servitori di Bacco, quando sono effigiati vecchi, veggonsi sempre invecchiati ai servigi del dio largitore del vino e del piacere, cioè essi hanno rada capigliatura o sono addirittura calvi, e l'aria dei loro volti è più o meno quella di un avvinazzato; e poi a quale Sileno si converrebbe una nuca così robusta come quella che sostiene la nostra testa?

Non ci resta dunque altro che riconoscere in essa un Centauro, e dinanzi a questa espressione del volto dignitosa e nobile, l'unico di quei selvaggi e appassionati maestri, di cui possa esser questione, è Chirone, l'amico di Apollo, il maestro di Esculapio, di Achille, di Giasone e di altri eroi. E in vero l'aspetto e l'espres-

sione della nostra testa non è indegna di quel Chirone che Omero ¹ stesso chiama « τὸν δικαιοτάτον τῶν Κένταύρων », e Filostrato ² « ἀνθρώπου ὅμοιον », e Plutarco ³ τὸν σοφώτατον Χείρωνα, μουσικῆς τε ἅμα ὄντα καὶ δικαιοσύνης καὶ ἰατρικῆς διδάσκαλον ». Abbiamo già esposto, come noi ravvisiamo nella testa una certa aria di saggezza e di benevolenza, e sebbene nella situazione presente l'espressione ne sia piuttosto seria e raccolta che affettuosa, tuttavia crediamo che su quelle labbra semiaperte e su quelle guance possa aleggiare un dolce sorriso, e che da quegli occhi possa brillare un raggio di affetto paterno, quale lo descrive Pindaro ⁴ con le parole :

*Κένταυρος ζαμενῆς, ἀγανᾶ χλαρὸν
γελάσσαις ὄφρῦ.*

Ma in qual situazione è rappresentato Chirone? Il professor Helbig accennò già a quelle belle pitture murali rappresentanti il Centauro in atto d'ammaestrare il giovinetto Achille nel suono della lira. E invero non ci sembra una mera combinazione il fatto che la posizione che noi giudicammo di dover dare alla copia in gesso, sia identica a quella di Chirone nelle pitture murali. E qui ci vengono in appoggio quei tre punti, non avvertiti sino ad ora e che a mio credere comprovano la interpretazione della nostra testa per il Chirone di quei magnifici gruppi: I. La nostra testa non è spezzata da una statua, ma era formata di uno speciale pezzo di marmo e innestata sul tronco. Ciò risulta dal fatto che la superficie dell'attaccatura, per quanto gli orli non ne furono ulteriormente danneggiati, è liscia e mo-

¹ Il. 11, 832.

² Her. Χείρων.

³ De mus. 40.

⁴ Pyth. (ed. Mommsen) 9, 42.

stra molteplici evidenti tracce di scalpello ¹. Siffatti in-
nesti venivano di preferenza adoperati, quando la com-
messa poteva rimanere nascosta, per esempio dove il
petto o il collo usciva fuori nudo dal pannello
o le braccia dalle maniche. Non v'è d'uopo che io
insista su quello che un primo sguardo al gruppo della
pittura ercolanese mostra chiaramente, cioè che nella
testa del palazzo dei Conservatori rimane conservata
quella parte appunto del petto che doveva esser visibile
fuori della pelle annodata onde era rivestito Chirone.
II. La nostra testa portava una corona, ornamento non
comune per un Centauro ²; una corona e precisamente
una stretta corona di alloro è portata dal Chirone della
pittura ercolanese, quale di certo era egregiamente
appropriata all'amico di Apollo, al maestro della lira
apollinea. III. Finalmente nell'aria del volto, nell'orecchia
appuntata scorgesi nettamente l'attitudine di chi sta in
ascolto, attitudine in perfetto accordo con la situazione.
Chirone si è seduto puntando le zampe anteriori e cori-
cando le posteriori; ma anche in questa postura egli
supera d'altezza il giovinetto Achille, che gli sta ritto
in piedi a sinistra. Il Centauro perciò deve abbassare
un poco il capo verso Achille, e coll'orecchia sinistra
sporta infuori egli cerca di raccogliere il suono che il
suo allievo ha tratto dalle corde della lira. Se non che
pare che il primo tentativo dello scolare, a cui Chirone

¹ Disgraziatamente gli angoli della parte sinistra sono molto
scheggiati, quasi fino al collo, meno per contro a destra, e qui noi
vediamo nel marmo accanto ai sottoposti sostegni di gesso le tracce
dello scalpello. Completando col pensiero, secondo la proporzione
della parte intatta, la parte scheggiata, veniamo al risultato sopra
accennato.

² Una corona molto ricca di foglie o di largo fogliame, e quindi
di vite o di edera non poteva aver luogo nella chioma della nostra
testa.

mostra l'uso del plettro, poco soddisfa il maestro, poichè Chirone torce alquanto le labbra con lieve espressione di malcontento o disapprovazione. Non può negarsi che questa smorfia di Chirone, con cui disapprova il suono della lira toccata da Achille, non sia alquanto umoristica; ma egli è lecito di attribuire un tale ingegnoso ghiribizzo ad un artista dell'epoca a cui appartiene il nostro lavoro. Noi però non potremo pronunciare un giudizio sull'età del nostro gruppo, se non quando avremo raccolto tutte le imitazioni che ce ne rimangono, e saremo in grado di apprezzare non solo le particolarità stilistiche, quali appariscono nella testa del Palazzo dei Conservatori, ma anche i suoi pregi di composizione, i quali sono riconoscibili soltanto nelle imitazioni di tutto quanto il gruppo, che abbiamo in pitture murali, rilievi e gemme.

Tra le imitazioni sono a mia notizia le seguenti:

A. *Pitture murali.*

1) Da Ercolano: Helbig *Wandgem.* n. 1291; ripr. p. e. Zahn III 32. 33.

2) Da Pompei: Helbig l. c. n. 1292; cfr. pag. 460.

3) Da Pompei: Helbig l. c. n. 1293.

4) In Pompei, casa di Lucrezio, ora quasi irrecognoscibile: Helbig l. c. n. 1294.

5) In Pompei, casa d'Adonide ferito: Helbig l. c. n. 1295; ripr. p. e. quivi stesso introduzione tav. C.

a) Conservato solo nella parte superiore.

b) Composizione differente.

6) In Pompei, casa reg. IX is. 5 n. 6: Sogliano *Pitt. mur.* n. 571.

Lo stesso gruppo s'incontra di nuovo come insegna di scudo in parecchie pitture che rappresentano la scoperta di Achille a Sciro.

- 7) Da Pompei: Helbig l. c. n. 1297.
- 8) In Pompei, reg. IX is. 5 n. 2: Sogliano l. c. n. 572.
- 9) In Pompei, mosaico, casa d'Apolline: B. *Rilievi*.
- 10) Piccolo rilievo di stucco; in un sepolcro della Vigna Campana, Roma; ripr. Campana *due sepolcri ecc.* tav. VII A (p. 10).
- 11 a-f) Sei rilievi in bronzo della tensa capitolina; ripr. *Bull. d. Comm. mun.* V (1877) tav. XI-XV.
- 12) Rilievo d'una lucerna in terra cotta (*Bull. d. Inst.* 1844 p. 40). Identico ad un esemplare berlinese?
- 12a) Dove ora si trovi il rilievo (di sarcofago) menzionato dal Brunn *Bull. d. I.* 1862 p. 35, io non so; nè lo sanno Matz e Duhn.
- C. *Gemme*.
- 13) Sardonica. Firenze; ripr. p. e. Gori *Mus. fior.* II tav. XXV n. 2.
- 14) Gemma. Pietroburgo; ripr. Miliotti *Pierres gravées etc.* tav. 124.
- 15) Sardonica. Stosch: Winckelmann *Pierres grav.* etc. p. 360 n. 210.
- 16) Pasta. Stosch: Winckelmann l. c. n. 211.
- 17) Agatonice: Winckelmann l. c. n. 212.
- 18) Pasta. Copenaghen: *Musée Thorwaldsen* II p. 107 n. 878.
- 19) Pasta: Lippert *Dactyl. II Suppl* p. 118 n. 55.
- 20) Corniola: Lippert l. c. n. 56.
- 21) Agatonice: Lippert l. c. n. 57.
- 22) Ametista: Lippert l. c. p. 41 n. 136.
- 23) Corniola: Lippert l. c. n. 137.
- 24) Pasta: Tassie-Raspe *Cat. de pierres gr.* n. 9205.
- 25) Pasta: Tassie-Raspe l. c. n. 9206.

Possiamo contentarci con questo numero d'imitazioni, essendo per le nostre conclusioni indifferente l'aggiungervi o no anche due o tre gemme. Che poi tutte queste imitazioni si riportino ad un esemplare in plastica, è provato in maniera indubitabile dalle pitture pompeiane 5^a e 5^b, nelle quali il gruppo è caratterizzato per mezzo del colore come marmoreo, ed è collocato su di una base.

Le imitazioni che abbiamo raccolto, si accordano tanto bene nelle loro parti principali, e così perfettamente si completano a vicenda, che non sembra troppo arrischiato di tentar col loro aiuto una ricostruzione del gruppo plastico.

L'aggruppamento del Centauro e del giovane eroe era in sostanza quello stesso che ci è rappresentato dalle pitture murali e specialmente dal numero 1. I rilievi e le gemme, obbedendo alle esigenze del loro stile, ci mostrano Chirone più di profilo; con che il gruppo viene notevolmente a perdere della sua bella connessione, rimanendo le figure presso a poco isolate. Oltre a ciò la pittura ercolanense riproduce fedelmente l'originale in questo, che ci rappresenta Chirone adorno d'una corona d'alloro. Anche la disposizione della pelle ferina, di cui è ammantato il Centauro, doveva esser fedelmente copiata nei suoi tratti essenziali dall'originale, almeno in quella parte che copre il petto e le spalle. Per contro io credo che nel gruppo in plastica la pelle scendesse di più al di là del corpo equino di Chirone e forse arrivasse con gli artigli posteriori, i quali nella pittura non son visibili, fino alla base; tale ipotesi è sostenuta almeno dalle gemme n. 13 e 14: in quella prima il mantello, che tien luogo della pelle ferina, scende sino al suolo; nell'altra tra le zampe anteriori e le posteriori del Centauro scorgiamo uno strano oggetto formato a coda di rondine, che non può concepirsi altri-

menti se non come gli artigli posteriori della pelle ferina, imperfettamente rappresentati o nella gemma o nella riproduzione. Se infatti ammettiamo che la pelle ferina scendesse sino alla base, noi avremo in essa un mezzo non forzato di riempire lo spazio vuoto tra le zampe anteriori e posteriori del Centauro, e d'altra parte un sostegno non inutile e destramente mascherato per la parte anteriore del corpo debolmente sostenuta dalle sottili zampe cavalline.

Pei lineamenti del volto e per l'espressione di Chirone sono addirittura insufficienti tutte le imitazioni. Fortunatamente qui ci soccorre la testa da noi pubblicata, dal cui esame noi possiamo indovinare che all'autore dell'originale riuscì perfettamente di rappresentare nella testa di quest'unico Centauro, non solo la mescolanza del ferino e dell'umano, ma anche la unione della forza fisica semiferina con la nobiltà spirituale e semidivina del senno. Il collo muscoloso sostiene gagliardamente il capo; non bello è il breve naso e la fronte sfuggente, nè sono celate le tracce di una lunga e faticosa esistenza; ma dalle guance aggrinzate per l'età traspare bontà e benevolenza, e dagli occhi balena lo sguardo indagatore e penetrante del saggio medico.

Achille stava dinanzi alla spalla sinistra di Chirone, appoggiandosi sulla gamba sinistra e sollevando il capo verso il maestro; una chioma lunghetta da mellefebo cadeva a ciocche sul bel collo. Una clamide affibbiata

¹ Nella gemma n. 13 vediamo una cintura attorno al corpo equino del Centauro; ma questa è da ritenersi come una oziosa aggiunta dell'incisore. Vi si potrebbe riconoscere un accenno al fatto che Achille soleva montato sul dorso del suo maestro inseguir le fiere; ma questo pensiero è proprietà speciale dell'incisore; poichè non potremmo ammettere che anche l'artefice dell'esemplare plastico abbia pensato ad esprimere che Chirone si sia lasciato mettere una sella dal giovane eroe.

sulla spalla destra copriva il petto del giovinetto e scendeva lungo il dorso fin sotto il poplite, formando un bel fondo, su le cui pieghe ombreggiate risaltava egregiamente lo splendido corpo del giovinetto. Tutto l'atteggiamento di Achille, tranne il mantello e la mossa del capo, offre un riscontro singolare al motivo dell'Amore di Centocelle, del quale ora trovasi nel palazzo dei Conservatori un esemplare meglio conservato¹; e come questa figura nella sinistra tien la lira e nella destra pendente il plectro, così credo io che anche Achille reggesse con la sinistra la lira e con la destra ugualmente atteggiata il plectro. È vero che la pittura ercolanense (n. 1) ci mostra la mano sinistra del giovinetto nelle corde della lira e il plectro nella destra di Chirone, ma i rilievi e le gemme son quasi tutti concordi nel mettere ambedue gli oggetti nelle mani di Achille; e in verità noi pensiamo che non si convenga ad Achille di pizzicar le corde, poichè il suonator di lira regge con la sinistra questo strumento e con la destra il plectro². A siffatta situazione accenna altresì l'espressione del volto della nostra testa: Chirone è un poco malcontento, il suono che il giovane scolare ha tratto dalle corde gli spiace, e mentre Achille lo riguarda attentamente, egli mostra al fanciullo con la sinistra come si avesse a tener la lira con la destra, come meglio si avessero a toccar le corde.

E ora, prima di passare a trattar la questione dell'epoca a cui sia da attribuire il gruppo di Chirone e Achille, ci si permetta una breve digressione sull'altro gruppo che gli faceva riscontro. Plinio ce ne tramanda la memoria designandolo *Pana et Olympum*. Ma lo Stephani³ ha con ragione messo in dubbio l'esattezza

¹ Ripr. *Bull. d. Comm. mun.* V (1877) tav. XVI.

² Cfr. Visconti nel *Bull.* l. c. p. 141 e segg.

³ *C. r. pour* 1862 p. 97 sgg.

di questa notizia, e in cambio di un gruppo di Pane e Olimpo, egli vorrebbe che servisse da contrapposto un gruppo di Marsia e Olimpo. Le obiezioni sollevate contro dal Friederichs ¹ non mi paiono infirmar punto le conclusioni dello Stephani. Anzi tutto si deve sostenere contro il Friederichs, che il noto gruppo di Pane e d' un fanciullo sonante la siringa (il migliore esemplare è in Napoli), che più volte fu messo in relazione con le parole di Plinio, non può in alcun modo aver fatto riscontro, nell'insieme della composizione, al gruppo di Chirone ed Achille da noi oggimai abbastanza conosciuto. Se poi in qualche particolare, e specialmente nella figura del fanciullo, sia stato tolto in prestito qualche concetto, è cosa che vedremo più tardi. Tre sono i motivi pe' quali non possiamo riguardar questi gruppi di « Pane e Dafni » siccome contrapposti al gruppo di Chirone e Achille, ma dobbiamo ritenerli come gruppi isolati. I) Tutti questi gruppi sono qual più qual meno indecenti, essendo l'atteggiamento di Pane improntato della sua sensualità. II) La testa di Pane è quasi all'uguale altezza di quella del fanciullo, e le due figure, onde consta il gruppo, hanno lo stesso valore nella composizione. Alla figura di Pane quale maestro non è dato anche nelle forme del corpo quel rilievo che avrebbe a ritenersi indispensabile, se si vuole che facesse riscontro al gruppo di Chirone e Achille, nè è concepito come il personaggio principale nella composizione; la sua testa non segna il vertice di un triangolo che circoscriva il gruppo, come quello che in bella e chiara maniera limita il gruppo di Chirone e Achille, ed ha il suo vertice nella testa del Centauro. III) Tutti questi gruppi sono poi di grandezza naturale

¹ Bausteine n. 654.

o minore; ma quand' anche vogliamo immaginarci le loro proporzioni maggiori del naturale, in corrispondenza del gruppo di Chirone e Achille, rimane tuttavia molto questionabile, se le sottili gambe caprine di Pane potessero formare un proporzionato contrapposto al massiccio corpo equino del Centauro.

Per questi motivi io accetto l'opinione dello Stephani, che in Plinio al posto del gruppo di Pane e d'Olimpo sia da sostituirsi quello di Marsia e di Olimpo quale contrapposto al gruppo di Chirone e d'Achille; opinione che trova un valido appoggio nella esistenza di quella pittura ercolanense¹ che sotto ogni aspetto è caratterizzata quale perfetto contrapposto alla scena di Chirone e Achille. Ma dobbiamo noi riconoscere in questa pittura una imitazione ugualmente fedele del gruppo marmoreo, quale ce l'offre pel gruppo di Chirone ed Achille la pittura che le fa riscontro? Lo Stephani rispose affermativamente. Per me, quanto più a lungo osservo questa pittura, tanto più mi persuado che difficilmente il gruppo che faceva riscontro a quello di Chirone ed Achille potesse esser precisamente così composto. Marsia a dir vero è perfettamente adattato; quest'alta figura col capo leggermente inclinato, colle orecchie aguzze, con la chioma e la barba incolta, con la corona, col largo petto, con le robuste cosce - la cui massa è ingrandita inoltre dalla pelle ferina sovrapposta e dalla rupe mezza coperta anch'essa dalla pelle, ci offre un contrapposto sufficiente al corpo equino del Centauro - questo Marsia insomma fa egregiamente riscontro sotto ogni aspetto a Chirone. Ma l'aggruppamento di Olimpo con questo Marsia mi sembra troppo slegato, la posizione del fanciullo di profilo mi pare in-

¹ Ripr. *Pitt. d'Erc.* I p. 47.

ammissi
quale e
parte su
interrom

Una
è offerta
perta ch
sta pittu
neggiata
mente r
presso a
salvo ch
il capo i
cade sul
di sedile
mezzo se
e Dafni.
mento de
dasi più
gruppo m
il pittore
ogni tratt
l'artefice
del suo I
vero il pi
posizione
gruppo P
tremmo v
di Marsia
s'ultima i
più ovvio
poco prob

¹ Cfr. M

ammissibile per un gruppo plastico e particolarmente quale contrapposto a quello di Chirone e Achille; la parte superiore del corpo di Olimpo alquanto ripiegata interrompe la stretta unità del gruppo.

Una soluzione soddisfacente per questo gruppo, ci è offerta forse da una pittura pompeiana di recente scoperta che noi pubblichiamo nella tav. d'agg. G. Questa pittura non è delle migliori, è anche molto danneggiata, ma i contorni almeno sono tuttora chiaramente riconoscibili. Vi scorgiamo Marsia atteggiato presso a poco come il Marsia della pittura ercolanense, salvo che si vede più da sinistra; egli inclina un poco il capo incoronato (?) e solleva la destra; un mantello cade sulla sua coscia destra e sul sasso che gli serve di sedile. Alla sua sinistra sta mezzo appoggiata e mezzo seduta la figura del fanciullo del gruppo di Pane e Dafni. Infatti, se si eccettui il diverso atteggiamento del capo, la posizione di quest'Olimpo accordasi più che casualmente con quella del Dafni nel gruppo marmoreo. Ora abbiamo dinanzi due ipotesi: o il pittore dell'affresco pompeiano ha reso fedelmente in ogni tratto essenziale il gruppo delle Saepta, e allora l'artefice del gruppo Pane e Dafni ha tolto il motivo del suo Dafni più o meno da quello dell'Olimpo; ovvero il pittore pompeiano ha riunito in una nuova composizione il Marsia del gruppo romano col fanciullo del gruppo Pane e Dafni, e allora naturalmente noi non potremmo valerci di questa pittura per ricostruire il gruppo di Marsia e Olimpo. Io però devo confessare che quest'ultima ipotesi mi sembra tanto più inverosimile, quanto più ovvio era il primo caso. Innanzi tutto è di per sé poco probabile la supposizione di un amalgama di due

¹ Cfr. *Notizie degli scavi* 1883 pag. 284.

gruppi per opera di un oscuro pittore murale pompeiano, specialmente quando ne risulti un gruppo così egregiamente collegato come quello della nostra pittura. In secondo luogo io mi son già da prima proposto indarno la questione del perchè l'artefice del gruppo Pane e Dafni abbia due volte ripetuto lo stesso atteggiamento, cioè l'atto del sollevare la gamba sinistra tanto in Pane quanto nel fanciullo. Trattandosi di Pane il motivo è perfettamente chiaro: nel mostro dalle zampe di becco la lascivia palpita per tutte le membra, ed egli solleva la gamba per nascondere qualcosa che poteva spaventare il fanciullo. Ma perchè anche questi piega la gamba sinistra? È una certa timidezza? È un atteggiamento di comodo abbandono? Certamente è quest'ultimo, poichè tutta la figura si appoggia nell'atteggiamento del più molle riposo. Considerata di per sè (come p. e. nell'esemplare degli Uffizj ¹) questa figura di fanciullo ci pare dotata di grande e molle bellezza; ma aggrupata che sia con Pane, mi offende quella ripetizione di uno stesso motivo in due figure d'un solo gruppo.

E non solo questo; tutto l'aggruppamento non mi riesce punto chiaro. Dafni ha inteso egli ciò che Pane vuole? Stando al volto si potrebbe quasi credere, specialmente se col Burckhardt si vuol riconoscere nella testa di Dafni « un'espressione di piacevole lascivia ». Ma l'atteggiamento è così dolce, così noncurante, così comodo, tutta la figura così ingenua!

« Forse la spiegazione di tutto questo può aversi, ammettendo che il pittore pompeiano non abbia tolto il suo Olimpo dal Dafni di questo gruppo, ma che l'artista del gruppo Pane e Dafni abbia imitato la figura del suo Dafni dal gruppo romano di Marsia e Olimpo. E invero

¹ Dütschke n. 232.

la pittura pompeiana, malgrado la sua imperfetta esecuzione ci presenta un gruppo in cui una figura apparisce trovata per l'altra; se ora noi c'immaginiamo questa pittura eseguita dall'artista che dipinse il Marsia e Olimpo d'Ercolano, troveremo in essa una graziosa composizione non indegna dell'artista che eseguì il gruppo di Chirone e Achille. Al pari di questo anche il gruppo di Marsia e Olimpo è disposto a formare un triangolo: la linea sale dalla gamba di Marsia sporta un po' a sinistra sino al capo leggermente inclinato a destra, discende toccando il capo sollevato del fanciullo e lungo il corpo mollemente abbandonato e la gamba alquanto ritratta del medesimo. In ambedue i gruppi il vertice della composizione è formato dalla testa del precettore, e poichè sì Chirone come Marsia piegano un poco il capo, e tanto Achille quanto Olimpo rivolgono la faccia al maestro: l'aggruppamento delle due figure è nella più stretta corrispondenza. In ambedue i gruppi maestro e scolare ci si mostrano essenzialmente di faccia. In ambedue i gruppi finalmente l'insegnamento vedesi interrotto: Achille tiene tuttora la lira e il plettro; Olimpo sostiene colle mani alquanto sollevate il doppio flauto, il maestro s'inclina verso lo scolare in atto d'amorevole insegnamento, e questi volge lo sguardo al maestro con garbo di docile ascoltatore.

Ma quanto diversa, quanto leggiadramente variata è la invenzione dei particolari, nonostante l'accordo della composizione. Là abbiamo i rappresentanti della solenne musica apollinea: Chirone quasi in piedi, Achille è ritto presso di lui nel pieno splendore del suo corpo giovanile, cosicchè nelle forme del fanciullo s'indovina la forza invincibile e l'agilità dell'uccisore di Ettore. A riscontro Marsia è seduto, il fanciullesco, gentile e quasi femminile Olimpo è comodamente e mollemente

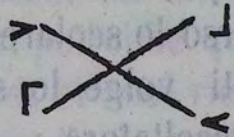
appoggiato: sono essi i rappresentanti della musica bacchica. In verità questi due gruppi sono in sì stretta relazione tra loro, che non possiamo con Plinio attribuirli a due diversi artisti e dobbiamo ammettere che un solo sia l'autore di ambedue. E come ora ci stanno innanzi ricostruiti dalla nostra fantasia, così un tempo essi formavano un magnifico adornamento di un teatro o di un'aula festiva.

Dalla loro composizione noi potremmo forse indovinar persino come fossero collocati. In ambedue i gruppi il posto del maestro è a sinistra, quello dello scolare a destra; ciò mi sembra non possa accordarsi colla collocazione che qui tento di rappresentare:



M corpo del maestro. V corpo dello scolare.

Noi dobbiamo piuttosto ammettere una collocazione per cui le linee che uniscono i personaggi affini s'incrociassero a questo modo:

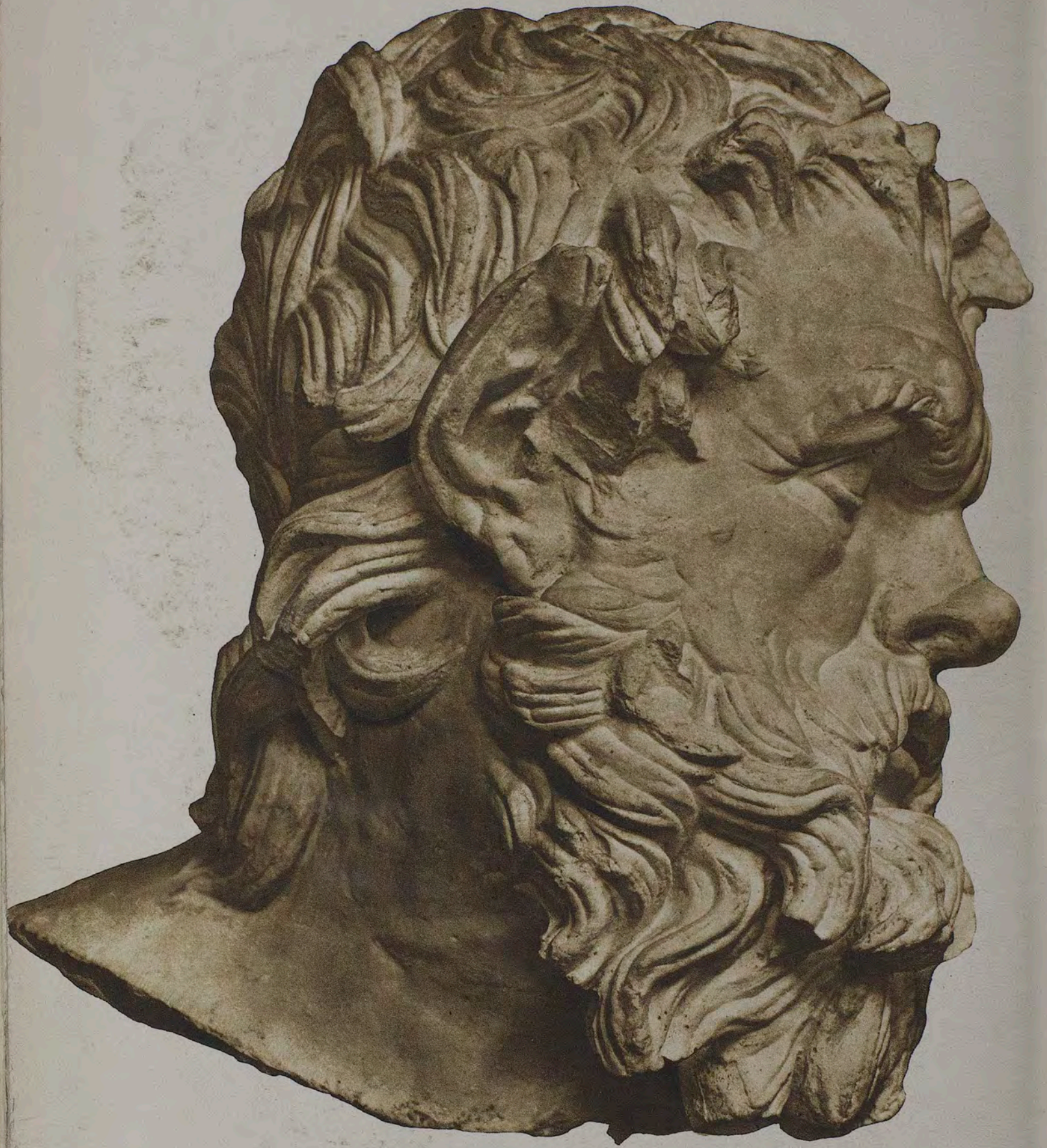


Finalmente la questione dell'epoca e della scuola a cui devesi attribuire il nostro gruppo, non può naturalmente risolversi, se non in maniera approssimativa. Nella testa del Palazzo dei Conservatori noi abbiamo ravvisato delle particolarità stilistiche accennanti ad epoca posteriore ad Alessandro Magno: il modo ond'è rappresentata la pelle sopra il cranio, il trattamento della chioma, la conformazione della bocca, gli occhi

in cui sono rese plasticamente le ciglia, ma non l'iride e la pupilla, il vedersi tra le labbra solo la fila dei denti superiori; tutto ciò serve di conferma a tale determinazione di tempo. Ma queste particolarità debbono suppersi in quell'epoca comuni quasi a tutti gli artisti greci, e gli argomenti stilistici non mi danno luce sufficiente per risolvere la questione della scuola a cui il nostro gruppo appartiene. Mi sembra per contro che lo spirito artistico onde ambedue i gruppi sono animati, accenni all'arte della Grecia propria; quivi troviamo trattati soggetti del tutto affini in due quadri di Aristide giuniore, il cui fiorire è da riportarsi circa all'Olimpiade 112¹. Intendo parlare delle due pitture menzionate da Plinio 35, 100 « *tragoedum et puerum* » e « *imago senis cum lyra puerum docentis* ». Anche qui, e specialmente nell'ultima pittura, è caratteristico l'aggruppamento di un vecchio e d'un fanciullo, mediante l'insegnamento della musica; soggetto di cui dobbiamo ravvisare nei nostri gruppi un ulteriore più grandioso svolgimento, reso inoltre piccante dal contrasto del semiferino maestro coll'avvenenza giovanile dell'allievo. Un'epoca artistica moralmente decaduta profanò poi il gruppo di Marsia e Olimpo trasformandolo in quello di Pane e Dafni.

¹ Cfr. la mia dissertazione *Gleichnamige gr. Künstler* p. 12.

in cui son ni
liqny si o
duali spt
terminare
spport
greci. e
cielo per
gruppo sp
artificio
ab. str. la
gelli del
li cui for
intendo pa
35. 100
l'ultima pi
vechio e
musica; so
gruppi un
inoltre p
l'asson
ralcato
Olimpo



Testa a rilievo
esposta nel Museo Cap.



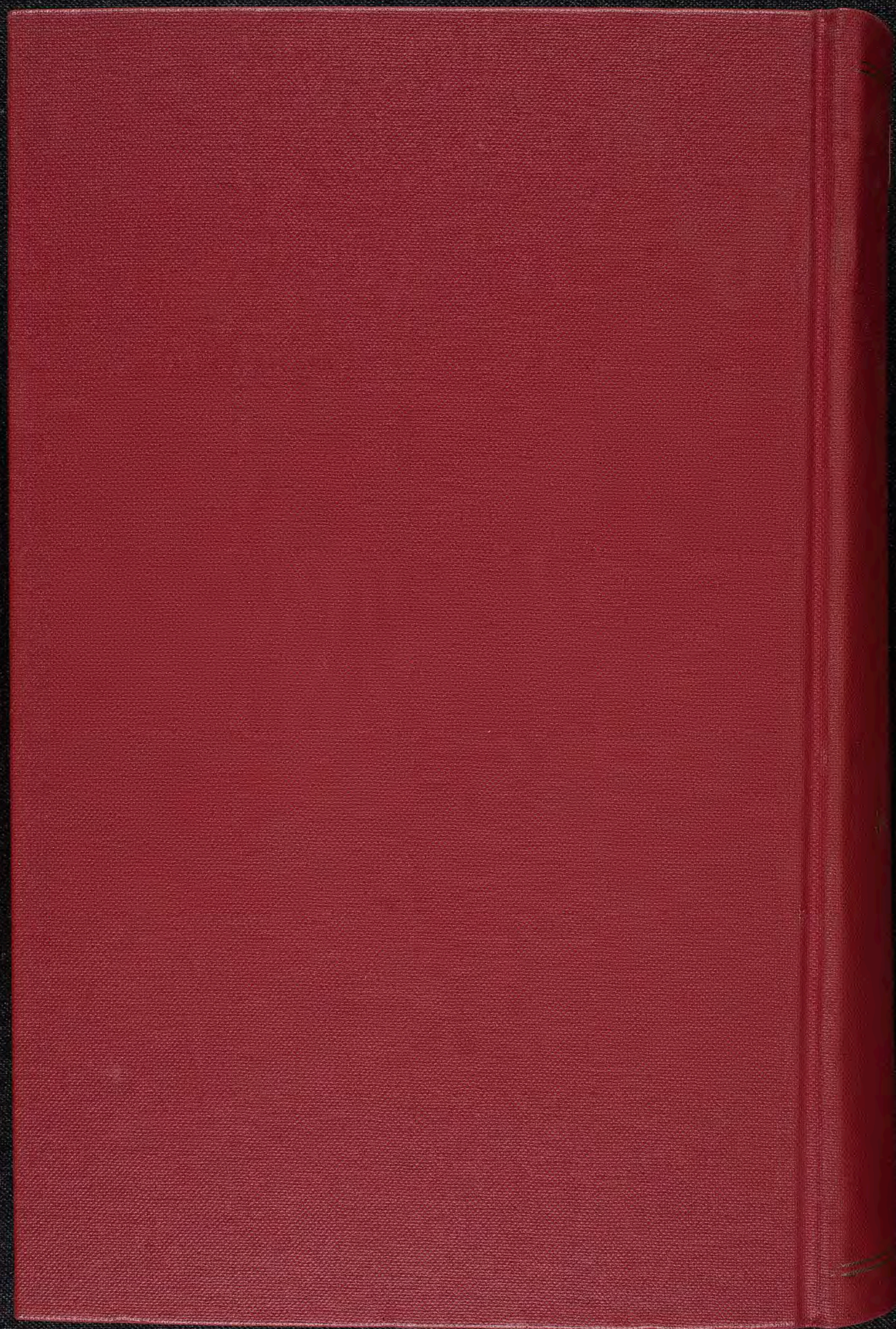
Testa Chirone.

nel Museo Capitolino.





Amoy
Luzon
Bataan



XST.30

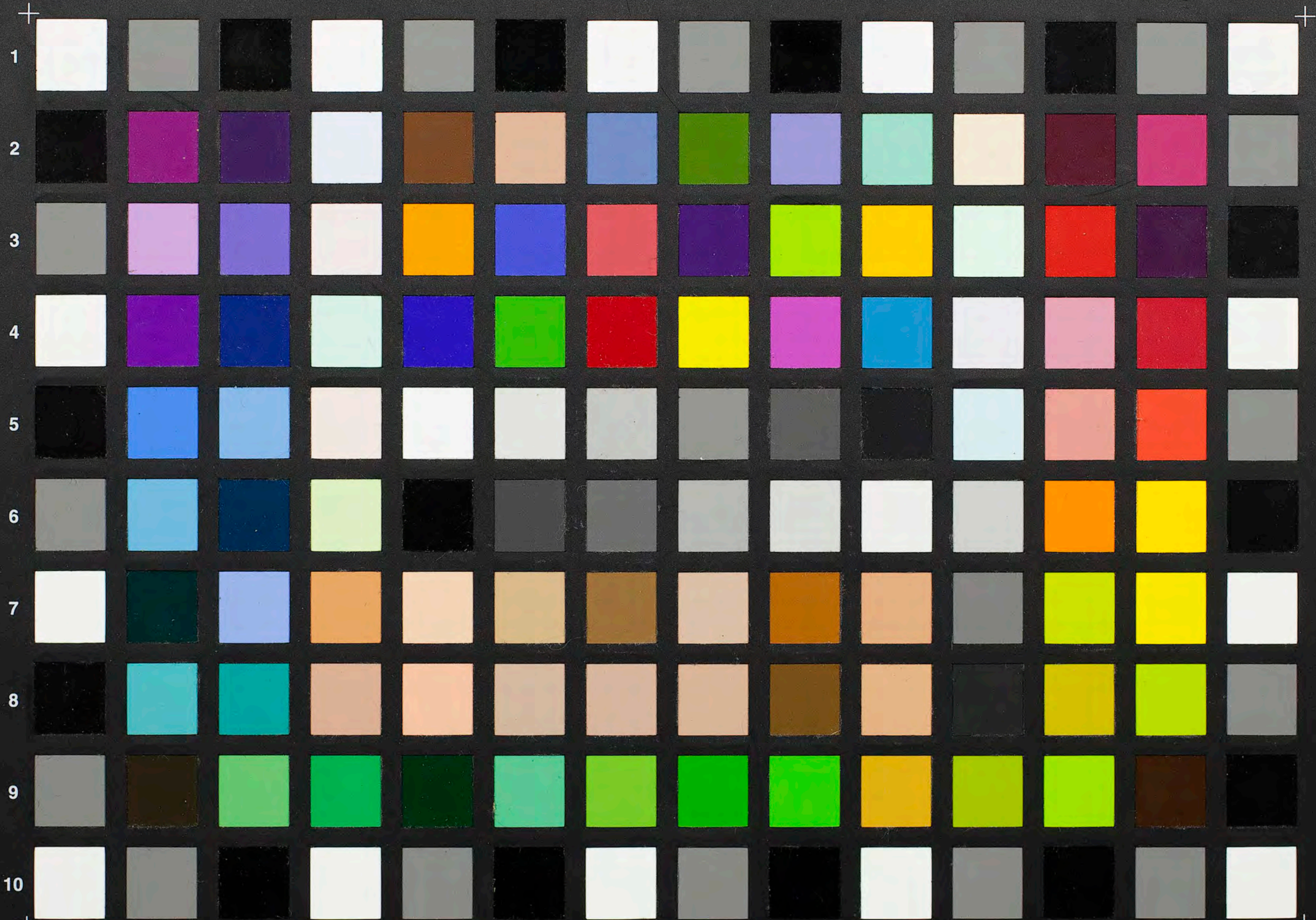
OVERBECK'S
TRACTS

21

SCULPTURE



Digital ColorChecker® SG



1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

A B C D E F G H I J K L M N

gmb
GRETAGMACBETH

0 1 2 3 4 5 6 mm