

LO SCUDO DI ACHILLE

(Tav. IV, V, VI).

I due frammenti di due rappresentanze Tav. IV, V, VI dello scudo di Achille riprodotti nelle nostre tavole, furono scoperti subito dopo la pubblicazione delle *Bilderchroniken* di O. Jahn-Michaelis (Bonn 1873) e si conservano presentemente nel Museo Capitolino, stanza delle colombe n. 83 a. b. (cf. Nuova descrizione del Museo Capitolino ², p. 170 sg.). Sebbene siano di grande interesse così per le immagini che presentano, come anche per i versi di Omero che le accompagnano, sono tuttavia passati quasi inosservati. Dell'uno di essi non si hanno nè riproduzioni, nè notizie nei giornali archeologici Romani; l'altro fu descritto e pubblicato da R. Garruccinella *Civiltà Cattolica* (1882, 469-79), ma in maniera affatto insufficiente, e pare che detta pubblicazione non sia uscita dal circolo di questo periodico. Ciò spiega il fatto che sia sfuggita all'accortezza del Kaibel (cf. *Corp. inscr. graec. Italiae* etc. n. 1285 sg.) e che il Robert lamenti la mancanza di qualsiasi pubblicazione in proposito (cf. *Homer. Becher.* p. 67, not. 10). Gioverà dunque estenderne la conoscenza, ed io credo di far cosa utile agli archeologi, e nello stesso tempo ai filologi studiosi di Omero, comunicando qui i facsimili fototipici dei due rilievi, che si è potuto far riprodurre, grazie alla ben nota gentilezza della Direzione del Museo Capitolino.

Il frammento maggiore fu trovato nell'anno 1882 in via Venti Settembre vicino alla chiesa di S. Maria della Vittoria fra rottami di vecchie mura e donato dal sig. ingegnere Agostino Cerasoli al Museo Capitolino, dove fu collocato accanto al frammento

della tavola iliaca Capitolina ⁽¹⁾. Il ch. G. Gatti, al quale fu dato di tenerlo per qualche tempo presso di sè prima che fosse collocato nel museo e di studiarne le rappresentanze e le iscrizioni, ne fece per primo a Roma una comunicazione scientifica. Egli lo presentò nella sessione di maggio a. 1882 alla pontificia accademia romana di archeologia e dopo averne accennato il grande valore archeologico, si limitò a fare su di esso « in attesa, che il monumento sia degnamente pubblicato da qualche valente archeologo » soltanto delle osservazioni brevi ma in generale giuste senza estendersi all'esame particolareggiato delle iscrizioni. La comunicazione del Gatti servì di base alle notizie, che del rilievo dettero il ch. H. Dressel nella *Deutsche Literaturzeit.* 1882, 1062, il ch. F. Barnabei nell'*Academy* 1882, 423 e 458 sg., e un anonimo nelle *Mélanges d'archéologie* II 397-99. — Seguì al Gatti il ch. R. Garrucci, il quale, come si disse, aggiunse alle proprie meno giuste osservazioni un disegno del rilievo che, se in certe parti rende troppo esattamente alcuni gruppi di figure, in altre invece lascia molto a desiderare. Infatti esso tralascia a dirittura gruppi di figure e particolarità essenziali, mentre per esempio i contorni di certi altri gruppi appaiono più chiari e pronunziati che nell'originale stesso: inconveniente quest'ultimo proprio di qualsiasi disegno. Noi perciò abbiamo preferito di far riprodurre il rilievo in fotografia, la quale, oltre agli altri vantaggi, presenta anche quello di rendere esattamente il carattere e la tecnica del lavoro. Cercherò poi di eliminare o d'attenuare gli inconvenienti proprii della fotografia mediante una descrizione, quanto più mi sia possibile, esatta ed accurata dei soggetti rappresentati. — Le iscrizioni, che dal Garrucci furono in generale lette male, io più volte accuratamente ho riveduto con la lente d'ingrandimento e riempiendo di gesso pol-

(¹) Il Garrucci scrive (l. c.) quanto segue intorno al rinvenimento di questo rilievo: Il clipeo di Achille, che è in marmo giallo, è stato trovato ad un cento passi della chiesa della Vittoria, mentre il signor Luigi Rinaldi faceva operare una diversione dell'acqua Felice fra rottami di vecchie mura. Assisteva allo sterro il sig. ingegnere Cerasoli, dal quale noi l'abbiamo avuto a studiare etc.... Il Gatti dice soltanto: presso la piazza di Termini, e il Barnabei: *It seems that the marble was found near the Ministry of Finance, in the via Venti Settembre, that is, in Region VI of Ancient Rome. When the relic was found, it formed part of a mediaeval wall.*

verizzato i solchi delle lettere; i luoghi mal sicuri furono riveduti dal prof. Petersen. Riprodurre *in extenso* queste iscrizioni mi parve inopportuno, sì perchè, per la mancanza dei tipi adatti, non si sarebbe potuto rendere per intero il loro carattere paleografico, sì perchè quest'ultimo appare abbastanza nelle lettere della zona di mezzo (v. tav. IV).

Per la rottura della pietra andò perduta quasi la metà del rilievo, il cui diametro è di $17 \frac{3}{4}$ cm., la maggior larghezza di 13 cm., la maggior grossezza di $4 \frac{1}{3}$ cm. Per il carattere generale spetta alla nota serie delle tavole iliache, ma mentre quasi tutti gli altri rilievi sono in marmo palombino, il nostro frammento invece è, come il terzo frammento parigino, (cf. Jahn *Bilderchr.* p. 5) in giallo antico.

Verso la metà del nostro marmo si legge su di un listello, che lo divide in due parti, la iscrizione, che serve di spiegazione e titolo al rilievo stesso. Le lettere superstiti sono:

ΑΣΠΙΣ ΑΧΙΛΛΗΟΣ ΘΕΟΔΩΡ

L'iscrizione intera si raccoglie dalle lettere, che poste in giuoco alfabetico si trovano graffite nella parte posteriore del rilievo; essa formava l'esametro seguente:

Ἀσπίς Ἀχιλλῆος Θεοδώρος καὶ Ὀμηρον

Queste parole di per sè manifestano che qui è figurato lo scudo di Achille secondochè lo ha descritto Omero, e che autore della ricostruzione fu Teodoro.

Il rilievo capitolino ha naturalmente la forma di uno scudo rotondo colla faccia anteriore leggermente convessa e la posteriore piana. La faccia anteriore ha due parti, quella di mezzo e principale, che è convessa e coperta dalle rappresentanze, di cui parla Omero, e l'estremo lembo, che è piano ma alquanto inchinato. L'artefice si è servito di questo per iscriversi sopra in minutissimi, ma nitidi caratteri, i versi di Omero che si riferiscono al soggetto, cioè i vs. 483-608 del lib. XVIII dell'Iliade. Erano distribuiti in 10 colonne da 10 a 15 versi ciascuna, cinque sulla metà sinistra, cinque sulla destra, separate le due metà mediante due rappre-

sentanze scolpite, i cui avanzi si vedono negli angoli del frammento rimasto e che penetrano un poco nella superficie convessa del marmo. La linea che le congiunge, forma l'asse verticale del rilievo, il suo *cardo*, e corrisponde con l'asse della figura lineare incisa nel rovescio della pietra. Il *decumanus* è formato dalla fascia orizzontale, che è verso il lembo alquanto ripiegata all'insù e che contiene l'esametro riportato di sopra; ond'è che la superficie convessa del marmo, ove si trovano le rappresentanze, resta divisa in due segmenti, superiore e inferiore. Ma il *decumanus* non taglia il cardo esattamente nel mezzo nè ad angolo retto, ma un poco più in su e obliquamente da sinistra a destra; perciò il segmento superiore, quale è attualmente, è più piccolo dell'inferiore.

Fra il lembo estremo dello scudo e la sua superficie convessa corre tutto intorno una piccola striscia incisa con poca cura, che naturalmente non si vede sulla fotografia; essa forma per così dire il punto di passaggio tra l'una e l'altra parte. Su di essa si vedono, fra l'è due rappresentanze dell'orlo, sei sporgenze quadrangolari, in due delle quali credo riconoscere i contorni di certe figure di animali; ciò che esse significano dirò più tardi dopo spiegate le rappresentanze della parte convessa dello scudo.

Prima di venire all'esame particolareggiato di queste rappresentanze, devesi notare, che della maggior parte delle figure di cui esse si compongono, possono appena distinguersi i contorni più generali, l'atteggiamento, la mossa ecc. rimanendo indistinte moltissime altre particolarità. Questo stato di cose si spiega in parte per la natura del materiale, che oppose grandi difficoltà allo scalpello, in parte per essere il nostro rilievo, com'io penso, un lavoro incompleto [? P.]; l'artefice ha prima eseguito in fretta il disegno di tutte le rappresentanze con l'unico scopo d'assicurarsi la composizione; vi aggiunse poi le iscrizioni, ma trascurò di eseguire le altre particolarità del lavoro. Del resto bisogna notare, che il nostro marmo è alquanto danneggiato per essere stato adoperato come materiale da costruzione.

Devesi inoltre badare alla inconseguente disuguaglianza delle singole figure ed alla diversa e sproporzionata loro collocazione. Infatti s'incontrano frequentemente figure tre e quattro volte più grandi della media proporzionale; inoltre nel segmento superiore stanno esse perpendicolarmente sul decumano, nell'inferiore invece,

specialmente quelle collocate all'esterno, sono piegate alquanto verso il centro.

Venendo ora a descrivere la metà superiore dello scudo cominceremo dalle scene, le quali son perfettamente conservate e si possono spiegare con sicurezza. Innanzi tutto si vede al disopra della fascia orizzontale di mezzo la città tutta circondata di mura con torri, la quale riempie la parte maggiore dello spazio ora conservato del segmento superiore del disco. Essa è rappresentata in prospettiva come tutte le fabbriche dello scudo e delle altre tavole iliache. Sul davanti sta la porta fatta ad arco; le torri sono di due piani indicati da due finestre in ciascuno, le mura sono merlate. Dentro le mura della città, nella sua metà superiore vedesi sopra un basamento a gradinata un cortile, cinto da tre parti da un portico, che sul davanti rimane aperto — il foro, l'*ἀγορά* di Omero. I portici sono coperti da un tetto a schiena d'asino e cinti soltanto all'esterno da una semplice fila di colonne; a destra ed a sinistra stanno le porticelle d'ingresso.

Dentro il foro si vedono due gruppi di persone, uno più in alto, l'altro più in basso.

Il gruppo superiore consta di tre uomini vestiti, due dei quali posti di riscontro l'uno all'altro sono seduti; il terzo che sta nel fondo e in parte sparisce dietro ai suoi compagni, si presenta forse di faccia e appoggia la sinistra sul bastone. L'uomo seduto a sinistra s'inchina alquanto verso destra e tiene con ambedue le mani un volume aperto; la sua gamba sinistra è messa avanti, la destra alquanto ritirata in dietro; l'uomo, che siede a destra, sembra inchinarsi verso la sinistra. Evidentemente è rappresentata una scena di giudizio.

Il gruppo inferiore è ancora meno visibile; anch'esso consta di tre uomini in piedi, tra i quali pare giaccia un cadavere in terra. Abbastanza chiaro è il movimento dell'uomo a destra. Egli — se si vegga di faccia o da tergo, non oso decidere — fa un gran passo verso destra e solleva ambedue le braccia come in atto di parlare calorosamente. Separato da lui per mezzo del cadavere sta un secondo uomo rivolto verso destra, il quale sembra posare una gamba molto in alto sopra un rialzo indistinto e appoggiare una mano sopra un'asta o bastone. Dietro di lui apparisce di faccia la metà superiore del corpo di un terzo uomo, che colla gamba destra fa un

gran passo verso la sinistra e appoggia il braccio destro probabilmente sulla coscia. Giudicando dal carattere generale della scena vi si riconosce una contesa sorta nel foro tra due cittadini intorno all'uomo, di cui si vede il cadavere.

Non c'è bisogno di dimostrare, che in queste due rappresentanze sono illustrati i versi 497-509; nella scena inferiore è effigiato il momento:

. δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποιῆς
ἀνδρός ἀποφθιμένον etc.

ed ivi il δῆμος, di cui parla Omero, è rappresentato da un uomo isolato, che sta aspettando; nella scena superiore è il giudizio, che fanno i seniori sedenti nel sacro recinto:

. οἱ δὲ γέροντες
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶν ἐνὶ κύκλῳ etc.

Le particolarità, come il popolo, gli araldi, i testimoni sono naturalmente omessi per la ristrettezza dello spazio; all'incontro il volume che troviamo nelle mani di un giudice, sebbene non menzionato da Omero, si spiega col linguaggio particolare dell'arte. Lo stesso motivo incontriamo nella scena di un giudizio figurata nella pittura parietaria pubblicata nella tav. XLV, zona seconda dei Monumenti dell'Institut. vol. XI, appartenente al fregio della casa antica scoperta nel giardino della Farnesina, (cf. Hülsen, *Annali* 1882, 309-314).

Al di sotto del foro ma pure nell'interno della città si vede espressa una pompa nuziale rivolta a destra. Più in dietro a sinistra quattro persone in posizione tranquilla in piedi, a quel che pare, formano un gruppo. Di esse, quella che è la prima, è preceduta da un citaredo involto nel suo lungo vestimento, il quale suona una grande cetra; davanti a lui cammina un'auleta con tibie doppie, poi una persona vestita di un lungo abito, probabilmente una donna, che pare rivolgersi in dietro, ed alla testa una figura in atto di ballare come baccante col capo gettato in dietro, colla gamba destra sollevata pure in dietro e colle mani alzate come se sonasse il *tympanon*. Sul dinanzi rasente alle mura della città credo riconoscere i contorni di una figura seduta verso sinistra e dietro di essa il busto di una donzella che sta osservando la pro-

cessione. È fuor di dubbio che con questa rappresentanza si illustrano i versi di Omero 491 sgg.:

ἐν τῇ μὲν ὅα γάμοι ἴῃσαν εἰλαπίναι τε, etc.

Tra le processioni nuziali rappresentate negli altri monumenti antichi rispondono di più alla nostra scena gli accompagnamenti dei così detti lutrofori attici (v. *Arch. Zeitung* 40, tav. 5, cf. p. 132 Herzog). Come è noto vi è espresso il momento quando la sposa viene condotta allo sposo per essere poi da lui e dalle sue compagne menata con fiaccole e canti alla sua nuova abitazione. Le persone che prendono parte alla scena, accoppiate a due a due e poste le une incontro le altre, stanno in posizione tranquilla, appunto come le ultime quattro figure a sinistra nel nostro rilievo. Mancano però il suonatore di flauto, il citaredo e le figure danzanti che troviamo qui. Evidentemente tali figure furono prese ad prestito dalle processioni di satiri e baccanti, che tante volte sono rappresentate sui rilievi attici recenti; sarebbe dunque superfluo citare analogie in proposito.

Nel segmento inferiore dello scudo, di cui resta una parte maggiore meglio conservata, salta prima di tutto agli occhi un recinto quadrangolare, che si trova circa nel mezzo; è questo la ἀλώη di Omero, come vedremo fra breve. Tutt'intorno sono figurate le altre scene che si riferiscono alla vita rustica, in generale ben conservate e in maniera chiara eseguite.

Al disotto del recinto vediamo tre aratori, due dei quali molto piegati verso sinistra guidano successivamente coppie di buoi aggiogati all'aratro, tenendo le mani all'altezza della stiva; i particolari dell'aggiogamento e dell'aratro non sono visibili. Ma soltanto le due prime paia di buoi stanno lavorando, il terzo, cioè l'ultimo a destra, s'arresta e l'aratore rivolto verso destra appressa colla mano destra alla bocca un vaso da bere portogli da una persona volta verso sinistra, che si vede presso la frattura della pietra. È chiaro, che qui è effigiata la scena di agricoltura o della primavera, che Omero descrive nei v. 541-49.

La rappresentazione di raccolta occupa lo spazio a sinistra del recinto quadrangolare. Essa consta di quattro gruppi che esprimono quattro diversi momenti della raccolta: (a) l'atto del mietere,

(*b*) il formare dei manipoli, (*c*) il caricar questi sul carro, (*d*) il preparare del pranzo pei mietitori.

Il primo gruppo (*a*) si trova subito accanto alla scena della primavera e si estende in direzione verticale all'insù. Vediamo prima di tutto un piccolo spazio vuoto, che forma il limite di ambedue le scene; seguono cinque o sei persone accoppiate a due a due in gruppi posti uno sopra l'altro. Esse si fanno rispettivamente riscontro, mettendo innanzi una gamba e piegandosi verso terra; il mietitore a destra del gruppo superiore tiene una falce nella destra. Più in basso si scorgono soltanto i contorni molto vaghi della figura a destra, che è rivolta verso sinistra in atto piuttosto di sedere che d'inchinarsi; a sinistra di essa si trova forse una quarta figura dai contorni molto indistinti, che s'inginocchia o s'accocchia.

Accanto a questa prima verso sinistra si estende la seconda scena (*b*) composta di cinque persone in fila. Due di esse, che sono le prime a destra, vanno verso sinistra e pare che portino qualche cosa sulle spalle; la terza si china in terra verso destra, con le mani in giù; la quarta è molto piegata a sinistra ed ha da fare sul terreno; l'ultima va piegata in avanti verso destra in su e sembra che porti un carico; una grande sporgenza del rilievo sopra il suo dorso riman dubbia, per un covone è troppo grande.

Sotto il listello orizzontale, che porta l'iscrizione, è scolpita la terza rappresentazione (*c*), la quale figura il caricar dei manipoli sul carro e aderisce alla scena già descritta.

Vi scorgiamo un carro a due ruote piene tirato a sinistra da due buoi e colmo (di spighe). Davanti ad esso sta un uomo rivolto a destra in atto di porgere, con una pertica, un manipolo (?) di grano mietuto ad un'altra persona che sta probabilmente inginocchiata sul carro e che per ricevere il manipolo s'inchina molto verso sinistra.

La scena prossima (*d*) ha luogo a destra del carro sotto un albero, di cui apparisce soltanto la chioma, probabilmente un pino. Ad essa è appeso a sinistra un oggetto di cui sta occupandosi un uomo rivolto verso destra. A destra dell'albero cioè subito sopra all'angolo superiore sinistro del recinto, di cui abbiamo già parlato, siede su di una rupe una donna velata inchinandosi verso sinistra, come se fosse in atto di ricevere qualche oggetto. Al di

sotto si scorge la metà superiore del corpo di una donna che nella posizione di una canefora porta sul capo una cesta somigliante ad un piatto e la regge colle mani. Più in basso presso al recinto si vede fino al ginocchio un'altra donna nella stessa attitudine della precedente, la quale dirige i passi verso sinistra.

Non fa bisogno dimostrare che queste quattro rappresentanze rispondono ai versi di Omero 550-552 *a*, 553 *b*, 554 sgg. *c*, 558 sgg. *d*.

Certamente il grano e le biade non sono espressi, il numero dei mietitori non combina, anche altri dettagli non sono fedelmente riprodotti, ma in generale la descrizione di Omero viene eccellentemente illustrata. Perciò dovremmo maravigliarci, se fosse omissa il re, che nella descrizione omerica stassi sul campo, lieto del frutto che vede raccolto (v. 556-7). Ma se la nostra supposizione è giusta, che cioè una delle figure appartenenti al primo gruppo dei mietitori non stia inchinata, ma piuttosto assisa, potremmo in essa riconoscere il re, che siede aspettando la raccolta. Anche questa differenza si spiegherebbe col diverso linguaggio dell'arte e troverebbe analogie negli esempi ricordati di sopra.

Non conviene separarci da queste scene senza aver conosciuto altre rappresentanze consimili, che si trovano nei monumenti antichi. Dobbiamo anzitutto osservare due tazze a figure nere, delle quali l'una con la iscrizione dell'artefice Nicostene proviene da Vulci ed ora si trova nel museo di Berlino, l'altra dal museo Campana è passata al Louvre (ripr. *Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss.* 1867, tav. I 1. 2, cf. p. 76 sg. (Jahn), Baumeister *Denkm.* I, tav. I 12 a, b. 13 a, b). Sulla tazza del museo di Berlino vediamo, come sul nostro rilievo, tre uomini l'uno dietro l'altro, che guidano l'aratro tenendone con la sinistra la stiva, mentre nella destra agitano un lungo bastone, col quale stimolano i buoi. Sulla tazza del Louvre sono figurati due aratri tirati l'uno da un pajo di buoi, l'altro da un pajo di muli. L'una e l'altra rappresentanza finisce con un uomo avvolto nel suo pallio in cui si deve riconoscere il custode o il padrone del podere.

Tra i monumenti romani un ottimo riscontro col nostro rilievo è dato da una rappresentanza che si trova su di un sarcofago romano del museo lateranense (cfr. Benndorf e Schöne, *Bildw. d. lat. Mus.* nr. 488, ripr. Garrucci *Mus. Lat.* tav. 32, anche *Arch.*

Zeit. 1861, tav. 148, cf. p. 1 (Jahn). In esso, com'è noto, sono rappresentati lavori campestri e la fabbricazione del pane. L'artefice espresse in primo luogo il contadino, che in modo simile come sul nostro rilievo dirige con lo stimolo i buoi e preme con la sinistra la stiva ⁽¹⁾.

Nella terza scena sono figurati i mietitori, due de' quali attendono tuttavia al duro travaglio stringendo i manipoli delle spighe e mietendo con la falce come sullo scudo; il terzo deposta la falce in terra e appoggiandovi una mano tiene con l'altra davanti alla bocca una tazza; a destra si vede un uomo, probabilmente il padrone, che sembra star là per porgere da bere ai mietitori, tosto che siano giunti al termine del fondo da mietere e stiano per voltarsi a cominciare il lavoro su di un nuovo solco. Quest'ultimo particolare concorda più specialmente con la scena di agricoltura figurata sullo scudo di Achille.

Il gruppo degli operai che stringono e portano via i manipoli ha molta analogia con la rappresentanza che si trova sul lato destro del sarcofago di Giunio Basso (Bottari Scult. e pitt. I praef. p. 1 vign.; cf. p. 49 sg). Vi si veggono tre genii alati, che stanno occupati intorno alla messe. Il primo è in atto di tagliare il grano con la falce, l'altro accumula il grano già tagliato, e il terzo finalmente lo trasporta all'aja per batterlo con un bastone, che tiene nella sinistra.

Alla scena in cui è rappresentato il caricare delle biade sul carro non so addurre alcuna stretta analogia; ma il momento che segue immediatamente è figurato sul sarcofago lateranense già accennato in modo molto somigliante alla nostra rappresentanza. Infatti nella quarta scena si vede un carro ricolmo di grano, che lentamente s'avvia condotto da un villano e seguito da un altro. Il carro qui figurato ha, come sul nostro marmo, soltanto due ruote senza raggi, così dette « tympana », che riscontreremo anche nell'altro frammento dello scudo di Achille.

Ma proseguiamo la spiegazione del nostro rilievo. Sopra il recinto quadrato è un campo (χώρας) con una rappresentanza chia-

(1) Altri monumenti con rappresentanza dell'aratura furono testè messi in confronto da H. Schaafhausen nel *Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinl.* 1890, 60 sg.

rissima; vi vediamo nove figure che tenendosi per le mani menano in cerchio, a quanto può immaginarsi, verso destra un'allegra danza (cf. Benndorf, *Ueber das Alter des Troiaspieles*, *Berr. d. Wiener Akad. d. Wiss. CXXIII. Band, III Abth.*). Non si distinguono bene le donzelle dai giovanetti; nel mezzo sembra potersi scorgere la testa di una figura, che rappresenta probabilmente un suonatore ovvero uno dei *κρηστωριῆρες* menzionati da Omero. Il gruppo dei danzatori non è completo a destra; presso la frattura del marmo vedesi un piede della decima figura. È evidente, che si debba riconoscere qui il primo schema di danza descritto da Omero nei versi 593 sgg., 599 sgg. e 604 sgg.

Per quest'ultimo particolare si potrebbe benissimo paragonare con la nostra rappresentanza una delle pitture del colombario nella villa Pamfili (*Abh. d. bayr. Akad. d. Wiss. Cl. 1, B. VIII Abth. II, tav. II 5, cf. p. 23 (Jahn)*). Vi si vede nel mezzo un suonatore e due giovani, che ballano con entusiasmo, probabilmente i *κρηστωριῆρες* ed attorno ad essi sono uomini e donne che, come appare dai loro atteggiamenti, prendono parte viva a questa azione.

Il recinto quadrangolare, che, come si è veduto, è circondato da rappresentanze dell'aratura, della raccolta e del ballo, è figurato in prospettiva, come dimostra la sua restremazione in su. Esso sembra sia in parte chiuso da un terrapieno, in parte, e propriamente nel lato inferiore e un poco anche nel lato destro e sinistro, da un vivo canneto o da un'incannucciata. Al suo lato superiore si vede una casetta con suo fastigio, che è, a quanto pare, scolpita in prospettiva ed ha nella facciata angusta una porticella. La parte inferiore del campo chiuso è così danneggiata, che non si può più distinguere ciò che vi era rappresentato. Si veggono lì attorno tracce di figure, alcune delle quali s'inclinano a prendere qualche cosa, altre pure afferrano qualche cosa rivolte l'una all'altra; ma nessun gruppo si può spiegare con sicurezza.

Nell'angolo superiore a sinistra sembra essere stato abbozzato un oggetto architettonico, forse una vasca quadrangolare. Questo particolare come l'esistenza del recinto col suo unico ingresso ricordano i versi di Omero (561 sg.). Quindi pare verisimile, che qui fosse espressa la vendemmia. Rispetto alla forma della vasca che riceve l'uva da spremersi si può confrontare il torchio di Hivan

in Lycia figurato in Petersen u. v. Luschán, *Reisen in Lykien* II p. 27 (Benndorf) (cf. Blümner, *Technologie* I p. 336 sg).

Nel medesimo nesso, che qui, è rappresentata la vendemmia anche sulla grande tavola con rilievi molto danneggiati, che sta adesso nella Loggia scoperta del Museo Pio-Clementino *Beschr. Roms* II 2, p. 197, 24, *Arch. Zeit* 1861 tav. CXLVIII 2, cf. p. 154 (Jahn). Quivi si vede un uomo che spezza le zolle, mentre un altro di fronte a lui è occupato a potare una vite; quindi seguono due figure, di cui l'una inchinata taglia il grano, l'altra guida l'aratro tirato da due buoi. Il gruppo seguente si riferisce alla vita pastorizia. Anche sul nostro rilievo dovremmo aspettarci fuori del recinto, a destra la rappresentazione della quarta scena campestre, che Omero descrive nei vv. 573-589, cioè le mandre di buoi e di pecore menate alla pastura (*ἀγέλη* e *βομός*).

Abbiamo veduto finora, che l'artefice del nostro rilievo ebbe cura di seguire con esattezza la descrizione di Omero in tutte le particolarità, nella serie delle scene, nei motivi, nelle situazioni. Le discrepanze che trovammo, sono isolate e insignificanti e si possono tutte spiegare o col diverso linguaggio dell'arte e della poesia ovvero con la natura del lavoro e la ristrettezza dello spazio. Quindi è tanto più strano il vedere a destra del recinto presso la frattura del marmo una figura, che col piede sinistro fa un gran passo verso destra e che, a quanto si può giudicare dall'elmo e dall'asta impugnata in atto di offesa, sembra un guerriero che fa parte di un esercito assediante la città menzionata da Omero (cf. v. 509 sg.). A destra di lui è rimasto un piede di un'altra figura che nel resto andò perduta. Al disotto dei piedi del primo guerriero si scorge un oggetto affatto irriconoscibile, forse il fondo del marmo non abbozzato.

Chi non volesse credere, che qui fosse rappresentata la città assediata, potrebbe almeno per ultima ipotesi immaginare, che tale figura invece di un guerriero significhi il pastore armato, che difende la sua mandra contro i leoni (cf. v. 583 sg.). Però questa supposizione diviene impossibile tosto che si badi alle figure rimaste nel segmento superiore dello scudo presso la frattura del marmo. Quasi nel mezzo di esso, a destra delle mura della città vediamo una mandra che consta di quattro animali appena abboz-

zati uno sopra l'altro. Il più basso con corna pare un montone, gli altri non si possono determinare.

Più in alto vediamo un uomo ignudo che corre verso destra. Il suo capo, la parte anteriore del corpo, la gamba sinistra e il gomito sinistro andarono perduti; dietro il dorso e davanti alla gamba destra gli svolazza la clamide. Sopra di esso si scorgono sul terreno, caratterizzato come rupe, due uomini; il primo visto di faccia fa un gran passo colla gamba sinistra verso destra e impugna con ambedue le mani l'asta nello stesso modo che il guerriero del segmento inferiore; ha una corta veste svolazzante e probabilmente anche calzoni, ha quindi l'aspetto d'un pastore. Dietro a lui e in parte coperto da lui sta un altro uomo vestito nella stessa maniera, con la destra gamba avanzata verso sin. e con la mano destra alzata in atto di lanciare un'asta o una pertica.

Al disotto di essi corrono due cani verso des. La parte posteriore del terzo cane pare visibile al disotto dell'asta, che tiene il primo pastore. La mandra, i cani, come pure l'abito degli uomini non lasciano quasi alcun dubbio, che qui sia figurata la scena descritta da Omero nei vv. 573-586, specialmente 583 sgg.

Così la quarta scena che si riferisce alla vita rustica, fu trasferita dal segmento inferiore del disco al superiore.

Rimane, che diciamo ancora di un gruppo che sta immediatamente sopra il listello di mezzo con la iscrizione presso la rottura del marmo. Vi è un uomo che allunga il passo verso destra; se egli rivolga allo spettatore il dorso o la faccia, non è chiaro. Nella mano protesa tiene un oggetto rotondo indistinto, non so se uno scudo; l'altra mano sembra tirata in dietro. Davanti a lui pare che s'inginocchi verso sinistra un uomo, che si appoggia con ambedue le mani sul terreno. Il suo capo è forse inchinato in atto di abbandono; il berretto, che ha distinti contorni d'un berretto frigio, è caduto sul suo occipite. Se ne abbiamo giustamente riconosciuto il berretto, si dovrebbe forse in questo gruppo ravvisare un avanzo della insidia (*λόχος*) descritta da Omero nei vv. 520-29. In questo caso la mandra rappresentata di sopra potrebbe appartenere tanto alla scena pastorizia quanto al *λόχος*.

Comunque sia, questo è fuor di dubbio che il gruppo ora descritto doveva appartenere alla serie delle rappresentanze, che si riferivano alla città in istato di guerra (vv. 509-540). Ma que-

sta non ce la possiamo immaginare altrove che sul lato destro del segmento superiore, simmetricamente opposta alla città in istato di pace, che è conservata. Questa disposizione è provata dalla distribuzione dei rilievi rimasti, che chiaramente — per così dire — trovano il loro punto di appoggio sulle rappresentanze che nel clipeo omerico sono contenute entro limiti di precisa forma architettonica. Quelle di tal fatta sono nel medesimo in numero di tre: la città in pace, la città in guerra e l'*ἄλγη*. Vedendo dunque la prima figurata nel segmento superiore a sinistra, la terza quasi nel mezzo del segmento inferiore, è pienamente presumibile, che nel segmento superiore a destra fosse espressa appunto la città guerreggiata. Così cotesti tre recinti formavano come un triangolo, intorno al quale s'aggruppavano tutte le altre rappresentanze.

A questa opinione sembra opporsi la circostanza che il guerriero rimasto presso la frattura del segmento inferiore debba pure appartenere al complesso delle scene della città in guerra, essendo altrimenti in sommo grado improbabile, che la pugna, che si fa intorno ad essa, s'estendesse dal segmento superiore all'inferiore senza riguardo al listello orizzontale che li separa. Dinanzi a questa difficoltà confesso francamente di non poter dare una spiegazione soddisfacente, quindi non mi abbandono ad ipotesi mal fondate.

In ogni caso parmi che delle combinazioni precedenti risulti, che il nostro artista abbia conosciuto soltanto il contenuto dello scudo omerico senza indovinare la composizione dei soggetti e quindi nel farne la ricostruzione si sia contentato di far spiccare i punti che a lui parevano più salienti, subordinando ai medesimi tutta la composizione.

In quest'opinione ci confermiamo considerando le rappresentanze descritte da Omero, che di certo non erano scolpite sulla superficie convessa del nostro scudo; cioè le figure dell'Oceano, del mare, del cielo, della terra e delle costellazioni.

L'orlo stesso del rilievo potrebbe significare il fiume Oceano, che nel clipeo omerico scorreva presso al cerchio estremo (v. 607-8): sebbene il fiume non è affatto espresso artisticamente. Nemmeno il mare è rappresentato. Il cielo è indicato con due rappresentanze, che si trovano sul lembo del clipeo e che abbiamo già di sopra accennate ma non ancora spiegate. Il quadretto superiore,

quasi a metà conservato, rappresenta una quadriga volta a destra e guidata da una figura involta in una veste svolazzante e coronata di raggi; è quindi il Sole, che dalla direzione del carro, entrante anche un po' sulla superficie convessa dello scudo si deduce sia espresso al tramonto. Dalla parte opposta verso sinistra è rappresentata la Luna sorgente nella quadriga; presso di essa si scorge un'altra figura, forse l'auriga.

Ma se queste due ultime rappresentanze stanno in esatta corrispondenza colle parole di Omero, la cosa non va così rispetto a *τὰ τεῖρεα πάντα τὰ τ'οὐρανὸς ἐστεγάνεται* etc.

Invece delle costellazioni indicate da Omero l'artista evidentemente ha voluto figurare intorno allo scudo i dodici animali dello zodiaco. Perchè quelle sei prominenze quadrangolari ricordate di sopra, che si trovano fra l'orlo e la superficie convessa dello scudo, non avrebbero ragione di essere se non servissero alla rappresentanza dello zodiaco. Nei due rettangoli superiori mi pare siano abbozzati il capricorno e lo scorpione.

Finalmente è da osservare, che l'artefice del nostro rilievo non ha ideato la terra come un globo, posta col mare e col cielo in mezzo allo scudo, sì bene come un planisfero, come il campo sopra cui distribuisce i soggetti partitamente descritti da Omero. Nel che si trova con lui d'accordo anche Filostrato il giovane, che nella descrizione della pittura riproducente il clipeo omerico di Achille (*Imag.* 10, p. 125 *ed.* Welcker) interpretò il concetto di Omero nella stessa maniera.

Già quest'ultima particolarità dimostra chiaramente, che l'artefice del nostro rilievo condivide idee speciali dell'epoca greco-romana, cosa che diviene anche più manifesta confrontando le altre antiche riproduzioni dello scudo.

Il riscontro più stretto è dato dal frammento così detto Sartiano delle tavole iliache (Jahn, *Bilderchron.* tav. II B. cf. p. 20). Nel mezzo di esso si vedono le tracce della città circondata dalle mura, più alto è figurato un gran clipeo rotondo sostenuto con ambedue le mani da una donna probabilmente Tetide. Disgraziatamente ne rimane soltanto una metà. Nel centro di esso si vede una gran testa di Gorgone come per solito s'incontra in questo luogo negli scudi greci. Intorno a questa testa sono poco chiaramente figurate le diverse scene che Omero immaginò scolpite da Vulcano

sullo scudo di Achille. Si distinguono quattro segmenti che si presentano non già in cerchi concentrici ma in fasce orizzontali appunto come per solito sulle tavole iliache. Le rappresentanze non sono più riconoscibili; si scorgono edifici e figure; il segmento superiore somiglia ad un paese montuoso ma niente più. Il margine dello scudo è ornato da uno zodiaco. Queste particolarità bastano per stabilire che anche qui non si tratta di una ricostruzione dello scudo di Achille nel senso dell'arte dell'età omerica, ma, come pel nostro rilievo, di una riproduzione affatto libera ed esteriore dell'argomento.

Allo stesso risultato ci fa arrivare il confronto di una pittura pompeiana (Fiorelli, giorn. d. scavi di Pomp. 1862 tav. 6 p. 13, Kiessling Bull. 1862 p. 97, Helbig *Wandgem.* p. 289, 1316). Ivi è Vulcano nella sua officina ove in fondo lavorano i Ciclopi; esso è in piedi innanzi a Tetide assisa, alla quale mostra lo scudo di Achille poggiato sovra l'incudine. Accanto alla dea sta seduta una figura muliebre alata che con una verga le addita le meraviglie dello scudo medesimo. Questo è, come il nostro rilievo, circondato a guisa di corona coi segni dello zodiaco. In mezzo vi sono artificiosamente dipinti due serpenti ovvero dragoni che si attorcigliano e due cani, quindi le costellazioni non indicate nella descrizione omerica, ma ben noteggià dai tempi più antichi (cf. Jahn l. c.). Lo stesso argomento ma senza Ciclopi e con alquanto varietà è pure effigiato in altro dipinto pompeiano, che finora non è accuratamente pubblicato (Mus. Borb. X 18, Helbig l. c. p. 289, 1317). Ivi è nella mano della donna alata una trombetta invece della verga e lo scudo mostra due serpenti intrecciati. Ommettiamo altri monumenti, dove lo scudo di Achille è privo di ogni rappresentanza o ha un semplice segno figurato. Siccome pure troppo dovremmo dilungarci se volessimo dimostrare con altri monumenti quanto l'ornamento dello zodiaco fosse comune e caratteristico negli scudi dell'epoca greco-romana, ci contentiamo quindi di rimandare il lettore alla raccolta fattane da O. Jahn in *Bilderchron.* p. 20 sg.

Prima di parlare della faccia posteriore del nostro rilievo conviene dire poche parole sull'altro frammento di scudo raffigurato sulla nostra tavola VI. Esso è in palombino e proviene da scavi romani ma da luogo incerto. Fu donato al Comune dal comm. Castellani nel 1874 (cf. Bullett. della comm. arch. comunale. 1874,

elenco), sembra però non sia stato esposto prima dell'anno 1882, perchè nè il Gatti nè il Garrucci ne hanno fatto menzione. Dimensioni: m. $0,13 \times 0,10$.

Le rappresentanze sono anche qui divise in due piani e fra l'uno e l'altro corre una fascia relativamente stretta senza iscrizione. Nel piano superiore vediamo sul listello, che serve in qualche modo come sostruzione, le mura della città con sei torri.

Le mura sono munite di basamenti, cornicioni e merli, le torri sono di due piani con due finestre nel pianterreno e secondo piano, con una nel primo. Quattro torri sono rotonde, due di mezzo fra le quali è un'altra porta, quadrate.

Nel piano inferiore si vede il residuo della stessa scena agricola, che pure sul frammento maggiore occorre nello stesso luogo, cioè un carro tirato da due buoi davanti ad una edicola. Il carro ha due ruote piene (*tympana*) e la cassa consta di quattro pali verticali e due trasversali ed ha un fondo solido, è quindi un *plaustrum*. Esso è effigiato un po' in prospettiva, vedendosi una parte della parete posteriore. È ricolmo di covoni e sopra vi stanno in ginocchio due figure, inchinate molto verso destra, che caricano il frumento che un uomo a destra va loro porgendo. Innanzi ai buoi aggiogati è in piedi rivolto verso destra un uomo vestito con corta tunica a maniche e con calzoni, che si accinge a guidare il carro tenendo le mani all'altezza del timone; ai suoi piedi è un cane. A sinistra è rappresentata in prospettiva una edicola sacra con tetto a schiena d'asino e con alta porta quadrangolare. La cornice frontale è ornata di dentelli; il frontone di una ghirlanda.

A destra di questa scena si vede la cima di un albero, probabilmente una quercia. Ad esso è appeso un gran pezzo di carne, che due uomini vestiti con tunica succinta stanno tagliando in quarti. Più in alto quasi sospeso nell'aria si scorge il corpo e la gamba destra d'un uomo vestito di clamide svolazzante; presso la frattura del marmo apparisce un piede di un'altra figura.

È fuor di dubbio, che la prima scena apparteneva alla rappresentanza della raccolta, l'altra alla ciclica danza. E quindi molto probabile, che la disposizione di questo esemplare sia stata uguale o almeno simile a quella del frammento descritto in primo luogo. Certo tutto lo scudo era molto più grande e l'esecuzione molto migliore, favorita anche dal materiale più tenero e fino.

Nel rovescio di ambedue le lastre, cioè sulla superficie piana di esse, è incisa una figura lineare, la cui forma sul frammento maggiore si può ricostruire, ma non già sul frammento minore. È questo un castello merlato o piuttosto un'ara con basamento a due gradini e con due acroterî, che si congiungono nel mezzo. Era divisa in 614 piccoli quadretti o cassette ognuno dei quali portava una lettera. Ora v'è sul marmo una lacuna per rottura a sinistra e le lettere nei quadretti non sono tutte leggibili. Con tutto ciò è fuor di dubbio che questo sia un semplice giuoco alfabetico (v. tav. V).

Sul frammento minore erano soltanto, come credo, 29 lettere che formavano secondo il mio supplemento la leggenda: (Ἀσπὶς) Ἀχιλλεῖος, Θεοδώροτος ἡ τέχνη).

Le lettere del frammento maggiore sono 31 e formano le parole: Ἀσπὶς Ἀχιλλῆος Θεοδώροτος καὶ Ὀμήρου. Le quali lettere sono disposte in modo che danno sempre le indicate parole leggendo in varie direzioni, a destra a sinistra, di su e di giù, parte in linea verticale, parte orizzontale; purchè si prenda per punto di partenza A, che si trova nel centro della figura ed è come la chiave dell'enigma. Questa leggenda ci permette di supplire con tutta certezza l'iscrizione incisa nell'altro lato della pietra ed ora in parte monca.

Un notevolissimo confronto a questo giuoco di lettere e di parole si ha nel frammento di tavola iliaca, già a Verona ed ora a Parigi (Jahn *Bilderchron.* tav. III c¹. c²). Quivi nella parte anteriore sono figurate alcune scene dell'Iliade coll'indicazione Ἰλιάς Ὀμήρου; la faccia posteriore ha una serie di piccoli quadrati somiglianti a scacchiera ognuno dei quali colla propria lettera, donde si raccoglie intera l'iscrizione Θεοδώροτος ἡ τέχνη ripetuta più volte in varii sensi. Coll'aiuto di questa leggenda è stato sagacemente supplito dal Lehrs il distichon, che si legge nella tavola iliaca Θεοδ]ώροτον μάθῃ τάξιν Ὀμήρου etc.

Un altro esempio di simile giuoco alfabetico dell'anno 324 d. Cr. si ha, come fe' notare il de Rossi (oss. a Gatti l. c.), in due quadrati di lettere in mosaico nel pavimento della basilica di Orléansville nella Mauritania Cesariense (C. I. L. VIII 9710, 9711), dove si leggono, partendo dal centro e percorrendo in qualunque senso le linee, le medesime epigrafi (S)ancta ecclesia e (M)arinus sacerdos.

L'iscrizione che si trova al disotto della predetta ara in caratteri assai più grandi supplita, come si vede a tav. V, contiene un altro giuoco alfabetico, leggendosi da sinistra a destra come da destra a sinistra *ἰέστια ἰεστῖ*: *antistita antistiti*, secondo la regola prescritta sulla tavola presso Iahn-Michaelis tav. III c. 2.

Quanto all'artista Teodoro basti rimandare il lettore a ciò che ne hanno detto Brunn (Gr. *Kunstlergesch.* II 255 sg.), Michaelis (*Bilderchr.* 91 sg.) e Loewy (*Inscriptionen griech. Bildh.* p. 300).

Ma la opinione loro, che Teodoro fosse piuttosto un grammatico che suggerì l'ordine delle rappresentanze, devesi secondo che io penso col Robert (*Hom. Becher* p. 67, a 10), correggere in questo senso, che egli sia stato realmente un artefice, scultore o pittore e che alle sue opere originali si riferiscono, più o meno direttamente, le tavole iliache che portano il suo nome, o quelle che ne sono semplici copie. Perchè noi non abbiamo alcuna ragione sufficiente per restare nell'opinione, che tutta la serie delle croniche figurate greche provenga da un unico artista. E non è inutile rammentarsi, che finora apparvero col nome di Teodoro soltanto rilievi con rappresentanze, che si riferiscono alle favole troiane. La maniera artistica quasi identica, con cui generalmente sono condotte tutte le altre croniche, deve ripetere la sua origine piuttosto dallo studio di un medesimo indirizzo artistico che non dalla identità dell'artista. Dalla diversa grandezza dei frammenti del clipeo di Achille consegue, che l'originale di Teodoro poteva essere ancora più grande.

Finalmente ecco una conclusione, che si deduce dai minutissimi caratteri con cui sono incisi i versi di Omero. Come si disse, essi sono illegibili ad occhio nudo. Ora se iscrizioni per solito più nettamente e in maggiori proporzioni incise, che si trovano sulle altre tavole, non escludono la possibilità, che esse fossero destinate a render più facile ai giovinetti l'intelligenza delle plastiche rappresentazioni cavate da Omero, è evidente che noi dobbiamo guardarci dal giungere ad una simile conclusione relativamente al nostro rilievo. A mio avviso tutto questo genere di piccole sculture è nato dalle scherzose esercitazioni artistico-letterarie dell'epoca ellenistica e greco-romana per quel capriccioso gusto che dovette esserle particolare di riprodurre tutta la serie delle favole troiane e simili

sopra ristrettissimo spazio e in lavori accessibili a qualsiasi prezzo, senza perciò prefiggersi lo scopo di un determinato risultato pratico. Così le così dette croniche figurate furono già nell'antichità stessa semplici rilievi da gabinetto e dovettero soltanto alla loro originalità e al loro costo moderato, se furono particolarmente predilette e divulgate nell'epoca greco-romana.

Delle dieci colonne, in cui era distribuito primitivamente il passo relativo al carne omerico sono rimaste soltanto le cinque della metà destra e parte della sesta, la prima delle quali contiene soli dieci versi (483-492), la seconda ne conta dodici (493-504), la terza quindici (505-519), la quarta tredici (533-545), la sesta non più di dodici (546-557). Soltanto la prima, seconda e quinta colonna sono intere, la terza e quarta sono manche, perchè l'orlo della pietra è stato danneggiato in due luoghi (1). Perciò andò perduta la fine di molti versi nella terza colonna e il principio di molti altri nella quarta, nonchè in questa due versi interi; inoltre esistono lacune nel mezzo dei versi, segnatamente nella terza colonna. Della colonna sesta rimangono soltanto frammenti di versi che non ne offrono nemmeno la metà.

Le colonne si seguono le une accanto alle altre; i versi sono posti esattamente gli uni sotto gli altri e sono scritti con lettere piccolissime quasi invisibili all'occhio nudo, ma tuttavia incise con gran cura. Le linee dei versi sono diritte e parallele, le une alle altre come se fossero scritte realmente sopra linee, delle quali io però non ho potuto scoprir più traccia alcuna. Accenti, segni divisorii di interpunzione, spirito debole non appariscono punto; lo spirito grave invece colla forma più recente (°) si trova soltanto nel principio di tre versi (547, 548, 551), e una volta nel mezzo del verso (554) (cf. Kühner, *Gr. Grammat.* I³, p. 318).

Confrontata con il testo commune di Omero, qual'è dato nella edizione critica di Nauck, troviamo nel nostro nuovo testo le seguenti varianti:

(1) Garrucci nella sua copia dà per intere le colonne terza e quarta: ma la rottura è certamente antica e il disegno di Garrucci la riproduce già esattamente. Circostanza questa che può darci un'idea della giustezza delle osservazioni sue e tenerci per iscusati se noi non facciamo conto della sua copia, la quale del resto non conosce lezioni diverse dal testo commune di Omero.

v. 483 *εμμενγαϊανεθιχ* etc. 485 *τιρεα*, sopra il secondo o 486 in *ουρανος* è forse posto un accento presso a poco della forma o, *ωριωνος*, 488 *καιτοιωριωνα*, 491 *τη, μερρα, ιλαπιναι*, 492 *νυμφαι*, 493 *ανα ΑΣ*////*Σ δυμεναιος* ecc., 496 *ισταμεναι* correzione da *ισταμενοι*, *προθυροισιν*, ΕΚΑΣΤΗ legatura del T col H, 497 *λαοιδιν αγορη, νικος*, 498 *ορωρι, ενικεον, ειη*//*α*, 499 *αποφθιμενου*, 500 *δημωπιφρανσων*, 501 *δειεσθην*, ΠΙΛΡ (= *πιαρ*), 505 *ηεροφο*////, 506 *τοισιδεπειτ, δικαζο*//, 507 *εμμεσσοισι*, 508 *τοδομεν, ειποι* è andato perduto in una grande lacuna con tutta la parte destra della terza colonna e con la parte sinistra della quarta. Un'altra più piccola lacuna ha divorato gran parte dei versi sgg. 509 *δυοστρατουα*..., 510 *τευχρεσι, σφισι*... 511 *παντ*//*δ*...., 512 *κτησι*////*ν*, *επηρατ*...., 513 *οιδ*//////*οντο, υποθ*...., 514 *τιχ*.... *οιτε φιλαι και νη*...., 515 *ρν*.... *μετιδανερα*....., 516 *οι*....*ης και πα*...., 517 *α*..... *αταης*..., 518 *κ*....*εσινω*...., 519 *α*....*ονες*, 520 *οθισφισιν*, 521 ...*ην παντεσσι βροτοισι*, 522*ενοι*, 523*οποι*, 524 ...*ελικας*, 525*νομηες*, 526 ...*νοησαν*, 527*επιτα*, 528 perduto, 529*ς* (finale), 531 sgg. perduti, 534 *ενχειρσιν*, 537 *ελκε*, 538 *ιμαδεχαμφωμοισιδαφωμοισιδαφοτιον*, 539 *ωρπες*, 540 *τεαλληλων, κατατεθνηotas*, 541 *νηον*, 544 *οιδΟΠΟΔΗΕΣΤΡΕΨΑΣ ικοιατο* ecc.; 545 *τοι*//////*ΕΠΙΤΧΕΡΣΙ* ecc....; 546 *δοσκενανηρεπι*...., essendo perduta la maggior parte destra della sesta colonna, 547 *ιεμενοιειοιοβα*...., 548 *η δεμελαινει*...., 549 *χρησιηπερεο*...., 550 conservato soltanto *ειθειτ*, 551 *ημωνοξι*...., 552 *δραγματα*...., 553 *αλλαδαμα*...., 554 *τρις ιστα*...., 555 *παιδες*...., 556 *ασπερ*...., 557 *σκη*....

Queste numerose varianti si possono spiegare o per particolarità ortografiche o grammaticali o per semplici errori. Ma per un miglior riscontro di esse bisogna rammentarci, che oltre i codici, dei quali il più antico non va oltre il secolo decimo, abbiamo anche alcuni papiri, dove si trovano almeno in parte i medesimi versi o i loro frammenti, così nel papiro del secondo secolo a. Cr. trovato da Battisier nella necropoli di Tebe in Egitto conservato adesso nel Museo di Parigi e pubblicato da de Longperier (*Oeuvres* II 343) leggiamo anche i frammenti dei v. 475-499, 518-535, 544-561; poi in un papiro della medesima età di A. C. Harris i vv. 311-617, dei quali però soltanto i due primi e i due ul-

timi sono stati letti e pubblicati nell'*Arch. Zeit.* 1849, p. 93; in un palinsesto siriano di Cureton (London 1851) del sec. VI-VII di Cr. anche 10 versi della descrizione dello scudo, cioè 483-492. Finalmente ulteriore riscontro è dato dai 28 versi dell'*Odissea*, i frammenti dei quali si trovano iscritti sui così detti *Hom. merische Becher* (cf. Robert p. 8-20 sg.), e dagli otto versi dell'*Iliade A*, che si leggono sul terzo frammento parigino delle tavole iliache (O. Jahn *Bilderchr.* tav. IV E, cf. p. 62).

Fra le particolarità ortografiche vanno notate η in luogo di ϵ nel sostantivo $\nu\eta\omicron\nu$ 541, nell'aggettivo $\Theta\epsilon\omicron\delta\omega\rho\eta\omicron\varsigma$ nel rovescio dei rilievi; ι per ϵ in $\iota\rho\epsilon\alpha$ 485, $\iota\lambda\alpha\pi\iota\nu\alpha\iota$ 491, $\iota\nu$ 497, $\nu\iota\kappa\omicron\varsigma$ 497, $\omicron\rho\omega\rho\iota$ 498, $\epsilon\nu\iota\kappa\epsilon\omicron\nu$ 498, $\pi\iota\alpha\rho$ (= $\pi\iota\rho\alpha\rho$) 501, $\iota\alpha\tau\omicron$ 509, $\tau\iota\chi(\omicron\varsigma)$ 514, $\epsilon\pi\iota\alpha$ 527, $\iota\mu\alpha$ 538, $\chi\rho\upsilon\sigma\iota\eta$ 549, $\omicron\zeta\iota(\alpha\varsigma)$ 551, $\tau\rho\iota\varsigma$ 554. Tutti questi particolari si spiegano con lo jotacismo, che cominciò a diffondersi già negli ultimi secoli a. Cr. e che si trova più o meno in tutti i papiri conservati dall'epoca greco-romana (cf. La Roche *Hom. Textkritik* 435 e 154; *Zeitschr. f. d. österr. Gymn.* 1866, p. 91 sg.). Specialmente leggiamo $\nu\iota\kappa\omicron\varsigma$ 497 anche nel papiro Battisier (Longperier *Oeuvres* II 343), $\epsilon\iota\delta\nu\eta\mu\iota$ 482 nel palinsesto di Cureton (cf. Bekker *Hom. Blätter* p. 116, La Roche *Hom. Textkrit.* p. 455), $\omicron\iota\eta\zeta$ e $\nu\eta\theta\omicron\epsilon\lambda\pi\omicron\varsigma$ 616 nel papiro di Harris (cf. La Roche *Hom. Textkr.* p. 446). Sulle « coppe omeriche » non si trova ancora esempio di jotacismo; all'incontro è molto frequente sulle tavole iliache, segnatamente vedi nel terzo frammento parigino $\omicron\upsilon\lambda\iota\mu\pi\omicron\nu\delta\epsilon$ A 425 (cf. Michaelis *Bilderchr.*, p. 78).

Assai raramente si ha sul nostro marmo $\omicron$ invece ω : $\tau\omicron$ 508. $\chi\alpha\tau\alpha\tau\epsilon\theta\eta\eta\omicron\tau\alpha\varsigma$ 540. Più spesso troviamo questo cambiamento nei versi di A nel terzo frammento parigino; cf. $\omicron\kappa\nu\pi\omicron\rho\omicron\iota\varsigma\iota$ 421, $\delta\omicron\delta\epsilon\kappa\alpha\tau\eta$ 425.

Il jota muto è oMESSO ordinariamente nel nostro marmo, come nel frammento parigino e nelle altre tavole iliache (cf. Michaelis *Bilderchr* p. 78, Kühner *Gr. Gr.* I³, 183); è rimasto soltanto nel dativo del singolare $\alpha\nu\tau\eta\iota$ 542. Questa inconseguenza nella omisione dell' ι muto si può già osservare nei versi delle coppe « omeriche » (cf. Robert *Hom. Bech.* p. 10 e 13).

L'assimilazione delle consonanti è oMESSA in $\epsilon\nu\chi\epsilon\iota\eta\sigma\iota\nu$ 534; contro l'uso commune (cf. Kühner *Gr. Grammat.* I³ 291; Gom-

perz *Ber. d. Wien. Akad. Bd.* 83, 87) è seguita in *εμ μεν* 483, *μερ ρα* 491, *εμ μεσσοισι* 507.

Il *ν* paragogicon è posto davanti al digamma sparito (cf. Kühner *Gr. Gr.* I⁵ 87): *προθυροισιν εκαστη* 496, *σφισιν ειχε* 520; all' incontro manca nella fine del verso e della proposizione alla vocale finale: *βοροισι ενθ αρα* 521-522.

L'elisione dentro i versi (cf. La Roche *H. T.* 396, Kühner *Gr. Gr.* I³ 232) è espressa in *αμφω δε ιεσθην* 501; *τε αλληλων*.

I particolari grammaticali appariscono nelle forme *Ωριωνος* 486, *Ωριωνα* 488 per *Ωριωνος* e *Ωριωνα* di Nauck, ma concordemente con tutti i manoscritti e con Choerob. in Theodos. p. 281, 1: *τὸ Ὁρίων ἀναλογώτερόν ἐστι συντέλλων τὸ ι, ὡς παρ' Εὐριπίδῃ — ὁ γὰρ ποιητὴς ἐξέτεινεν αὐτὸ* (cf. Ebeling *Lex. Hom.* s. v., Kühner *Gr. Gr.* I³ 309, 9); nella forma *ησ(θ)ην* 517 invece di *ἐσθην*, ma in concordanza col codice D e con Odiss. λ 191, dove varii libri leggono *εἴσται*, Zenodoto *ῆσται*, Aristarco *ῆστο* (?) (cf. Kühner, p. 500; Ebeling *Lex. Hom.* s. v.; Ludwich, *Odys.* (1891), ann. crit.); nella forma *ειλκε* 537 invece di *ελκε* come *εἰστήκει* nel papiro Battisier per *ἐστήκει* di Aristarco, il quale ommetteva l'aumento secondo il Didym. A 213 *εἶλκεν Ἀρίσταρχος Ἰακῶς καὶ αἱ πλείους* (cf. La Roche *H. T.* 238, Ebeling *Lex. Hom.* s. v. Kühner 90 s. v. *ἐλεῖν*). Rarissima, ma corretta è la forma dell'adiettivo *Ἀχιλλεῖος* (*ἀσπίς*) sul rovescio del frammento minore. Stefano nel Tesauro ne cita soltanto un esempio da Tzetzes *Anecd. gr.* (ed. Matrangola) 18, 597: *Τὴν Ἀχιλλεῖον ἀσπίδα* (ma cf. Kühner *Gr. Gr.* I³ p. 450).

Sbagli dello scarpellino nel nostro marmo non sono rari e hanno tutti analogie negli sbagli di altri frammenti omerici nominati di sopra. Infatti notiamo l'ommissione delle singole lettere *νυμφα* 392, *πιαρ* 501 invece di *πιραρ* (lo stesso sbaglio si trova nel nostro verso citato da Apoll. Sof. 93, 2). Per sbaglio una lettera è posta invece di altra in *(με)τι* 515 invece di *μετὰ*. Superflua è la lettera *ρ* in *πιφρανσων* 500, *τενχρεσι* 510; due lettere sono intercalate contro l'esametro e il senso in *καιτοιωριωνα* 488 invece di *καὶ τ'Ωριωνα* o *καὶ ρ'Ωριωνα*, che hanno altri codici.

Tutta una serie di errori si trova nel verso 538, dove leggiamo *εμιαδεχαμφωμοισι δαφωμοισι δαφοτιον*. Qui abbiamo 1° una dittografia, 2° un omoiarcton, 3° *ο* in *φοτιον* invece di *ω*,

4° *ω* nell' istessa parola invece di *ω* (cf. Madvig *Adv. crit.* I p. 34; 40 sg.; Iw. Müller *Handb. f. klass. A W.* I, 229 sg.).

Siccome in varii altri punti delle iscrizioni ci sono correzioni ed emendamenti (cf. v. 488, 496, 544), è possibile, anzi probabile, che gli errori di questo luogo non provengono direttamente dalla incapacità dell'artista, ma esistessero già nell'esemplare, che egli aveva dinanzi.

Come sbaglio si deve considerare anche la lezione del v. 544 ΟΙΔΟΠΟΔ'ΗΣΤΡΕΥΑΣΙΚΟΙΑΤΟ ecc. Lo scalpellino scrivendo la parola *οποτε* scrisse per isbaglio l'ultima sillaba ΔΗ come se precedesse ΕΠΕΙ; ma accortosi del suo errore lo corresse in tal modo che aggiunse alle lettere già incise le proprie lettere o piuttosto le aste orizzontali della sillaba, che avrebbe dovuto scrivere, formando così una specie di sigla che non ha nessun senso. Inoltre tralasciò tre lettere nella parola seguente *στρεψαντες*.

Nel v. 554, essendo rimasto soltanto il principio *τρισιστα* la natura della variante è incerta. Un errore sarebbe tanto meno strano in quanto il verso 554 è parimente corrotto in molti codici.

Un cambio di sinonimi ha avuto luogo nel v. 483: *ἐθρηξ'* invece di *ἐτενξ'*, v. 539 *ὥσπερ* invece di *ὥστε*.

Al v. 515 *ανερας* parimente si trova nel codice D, e qui è manifesto che l'errore, nato dalla doppia natura, e preposizionale e avverbiale di *μετά*, è più antico del marmo perchè in questo *μετά* è corrotto in *μετι*.

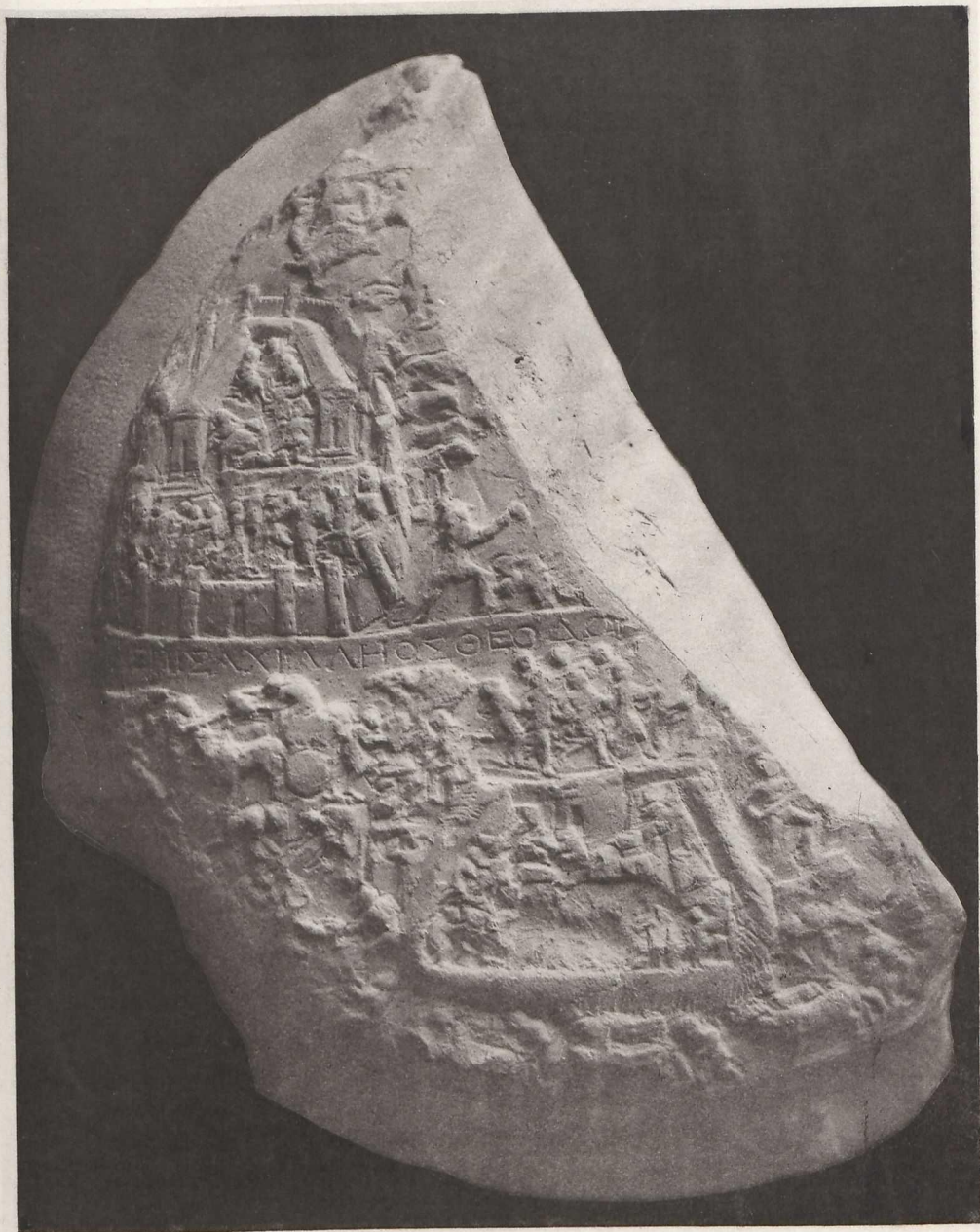
Un altro mutamento di data antica è la lezione *βοτοισι* 521 in luogo di *βοτοισιν*, che tutti i codici hanno concordemente, come si conosce da una notizia finora inintelligibile di Didymos la quale si trova nei scholii del codice Veneto B (e del codice Townleyano) siccome nell'apografo Vittoriano (raccolti da Ludwig *Aristarch. Textkritik* p. 436). Vi leggiamo: *βοτοισι δὲ γραπτέον, ὁθεν καὶ βοτῆρες καὶ βοτάνη*, e finora non si sapeva, contro quale variante la notizia di Didymos si rivolgesse.

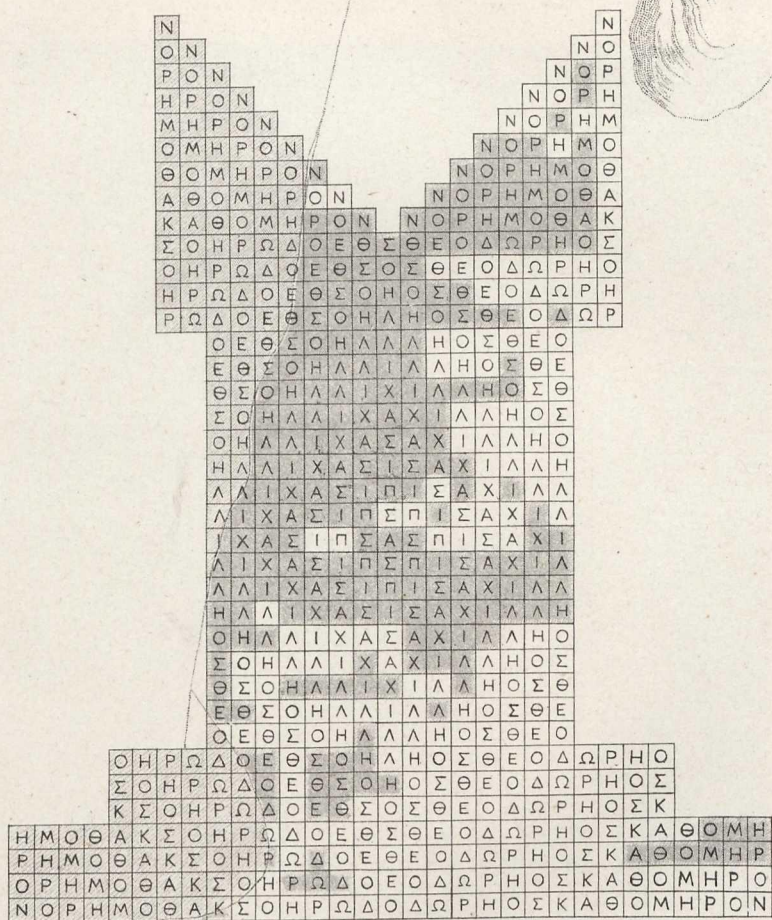
Finalmente è da notare, che il nostro marmo presenta la lezione *αποφθιμενον* nel v. 499, accettata da Aristarco e data tutti i codici; *ἀποκταμενον* che approvò il Nauck, proviene da Zenodoto (cf. Lehrs, *Arist. Textkritik* p. 435).

In somma il nostro marmo sebbene debba considerarsi come uno dei codici più antichi di Omero, non presenta alcuna variante

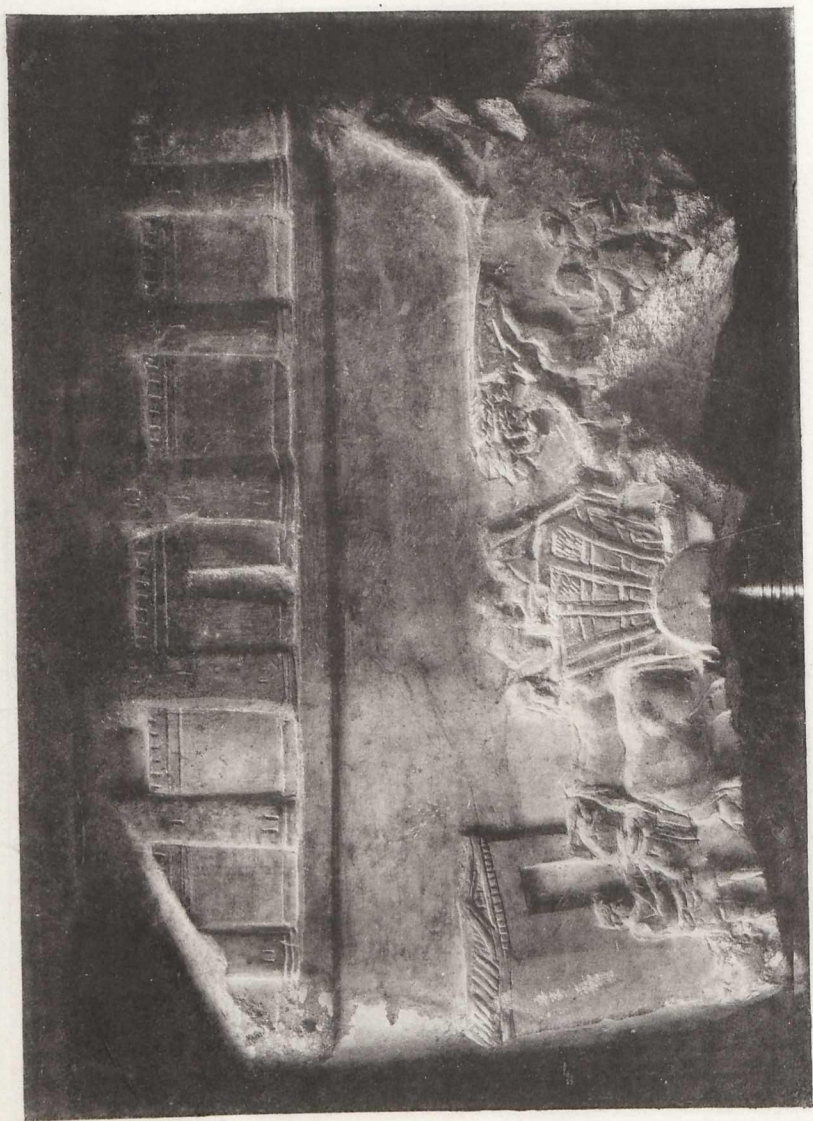
più importante e raccomandabile al testo di Omero, essendo in generale d'accordo con la così detta vulgata, in alcuni luoghi segnatamente col codice D (cf. vv. 507, 517, 553, 554), e provenendo da un esemplare corrotto. Rispetto ai particolari ortografici s'avvicina di più alle altre tavole iliache (cf. Michaelis *Bilderchr.* p. 79), con cui lo congiungono anche i particolari paleografici, specialmente il carattere quasi corsivo delle lettere unciali nei versi di Omero. Per quest'ultimo rapporto l'affinità sua con esse è così grande da dover ritenere che anch'esso provenga dall'epoca medesima cioè dal primo o secondo secolo d. Cr. E infatti questa conclusione viene corroborata se esaminiamo il carattere delle iscrizioni ben chiare e distinte tracciate sotto l'ara e sul listello orizzontale del rilievo. Le singole lettere hanno la forma più lunga che larga, il riccio della lettera Φ è quadrato, e l'asta trasversa dell' Λ è angolare — quest'ultimo particolare apparisce già nelle iscrizioni del terzo secolo a. Cr. Parimenti la sigla che si scorge nel v. 496 ΕΚΑΣΤΗ, è indizio di epoca tarda (cf. v. 544).

P. BIENKOWSKI.





ΙΕΡΕΙΑΙΕΡΕΙ



Roma Fototipia Danesi