

FEDRA.

Nel volume precedente, alla tav. n. 2, fu pubblicato dal sig. Bruno Sauer un affresco ch'egli interpretò per Fedra (pag. 17 e sgg.). La donna, in preda alla passione amorosa, sta seduta in un'ampia camera, in atteggiamento d'inquieto abbandono con lo sguardo fisso nello spazio; dietro a lei sta presso il sedile la nutrice, con un dittico spiegato nella mano sinistra e con uno stilo nella destra; « essa parla, o ha parlato, e aspetta risposta ». Alla destra di questo gruppo si vede una ancella che porta un paniere. Dalla riproduzione eliotipica non si può discernere tutto ciò che il Sauer indica nella sua descrizione; sembra giusta la sua interpretazione per Fedra, già proposta dal Sogliano, ma vengono meno le conclusioni a cui egli giunge. Egli sostiene che la rappresentanza pompeiana ci offra una scena interamente nuova, in cui figure non la Fedra tormentata dall'intima passione amorosa, ma bensì una scena posteriore, nella quale la nutrice, rapito alla padrona il segreto, pensi al modo di venirle in aiuto.

In conseguenza di ciò non si potrebbero più considerare, come io feci, le rappresentanze della Fedra malata d'amore come copie o imitazioni più o meno alterate di un unico e stesso archetipo, ma si dovrebbero ammettere due scene fra loro distinte: la Fedra innamorata e la Fedra della rappresentanza pompeiana. Per questa avrebbe servito da modello un celebre dipinto, per quella il teatro, non esclusa però la supposizione che qualche pittura murale abbia servito di transizione dall'una all'altra.

In queste due classi, secondo il Sauer, si dovrebbero dividere i sarcofaghi superstiti che contengono quelle rappresentanze. Io però rimando il lettore alla spiegazione che diedi nella *Archäologische Zeitung* (1883, pag. 119 e sgg.).

Non è qui la questione quale significato possa, con qualche probabilità, attribuirsi ad una rappresentanza, ma di riconoscere in quanto una rappresentanza all'altra rassomigli. Può darsi che in alcuni sarcofaghi Fedra abbia l'apparenza quasi le fosse già stato rapito il segreto, ma noi vediamo ripetersi appunto la rappresentanza di Fedra stessa sino ai minuti particolari, in modo del tutto analogo sui vari sarcofaghi; e se vogliamo ammettere l'esistenza di più originali, bisogna concludere che si rassomigliano in tutto fra loro.

Si deve pertanto partire dall'esame dei sarcofaghi di Girgenti e di Pietroburgo; entrambi offrono dai quattro lati le medesime scene in modo del tutto analogo; entrambi ci rappresentano Fedra circondata da molte ancelle: con tutto ciò il Sauer fa già qui una distinzione.

Il sarcofago di Girgenti, sostiene il Sauer, deve risentire nella sua rappresentanza l'influenza del teatro; quello di Pietroburgo invece deve appartenere ad una serie di rappresentanze, di cui il prototipo fu un'insigne pittura. Ora, solo ragioni molto gravi potrebbero giustificare questa strana conclusione. Ma quali sono queste ragioni? In entrambi i sarcofaghi vediamo la nutrice dietro Fedra malata d'amore. Su quello di Girgenti ella solleva con una mano il velo alla padrona, mentre alza l'altra come per incoraggiare e consigliare: sul sarcofago di Pietroburgo invece la nutrice volge lo sguardo innanzi a sè e alza ambe le braccia, di cui il destro è monco. — Siccome la nutrice è rappresentata spesso in atto di gesticolare, io supposi ch'ella anche qui gesticolasse (pag. 125-71). Il Sauer invece le attribuisce nella mano destra un dittico, contro la tradizione di tutti gli altri sarcofaghi, nei quali il dittico in tale scena non appare.

Se il sarcofago di Pietroburgo deve far capo ad una serie di tipi diversi da quelli del sarcofago di Girgenti, vi devono essere ben altre ragioni. Sauer trova entrambi i gruppi di rappresentanze in realtà differenti fra loro, per la forma e per lo stile, in quel che concerne la partecipazione delle ancelle alle sofferenze della padrona. Esse, mentre mostrano di prender parte viva nella scena del mal d'amore, nell'altra scena invece sembra che siano del tutto indifferenti. Sauer inoltre, dietro il modello della rappresentanza pompeiana, ascriverebbe all'originale una sola an-

cella, oltre la nutrice; cosicchè quasi tutti i sarcofaghi in cui è rappresentata un'ancella sola converrebbero al gruppo pompeiano.

A dire il vero, con una sola ancella è molto difficile esprimere la partecipazione del seguito all'azione del protagonista; inoltre, per la classificazione dei tipi dei sarcofaghi non influisce affatto il numero delle parti secondarie che circondano il protagonista, poichè lo scalpellino deve regolarsi secondo lo spazio che gli è concesso. Se non che, appunto nel sarcofago di Pietroburgo appaiono cinque ancelle, quattro delle quali il Sauer è obbligato a dichiarare « figure di ripiego ». Eppure due di queste, manchevoli nella parte superiore della persona, stanno raggruppate in grazioso atteggiamento di fronte a Fedra; e si completano quindi benissimo con istrumenti musicali, come dimostrai, dietro l'analogia di un frammento di bassorilievo del Louvre. D'altra parte, pure nel sarcofago di Girgenti due ancelle, dinanzi a Fedra, sono rappresentate con istrumenti musicali.

In ogni caso, non si può assolutamente smembrare, a capriccio, l'accurata e perfetta rappresentanza del sarcofago di Pietroburgo, che s'accorda tanto con la composizione poetica, quanto con la rappresentanza del sarcofago girgentino; nè si deve abbassarla al livello di quelle rappresentanze ridotte per mancanza di spazio. Finalmente la rappresentanza del mal d'amore è in intima relazione con quella della scena in cui Fedra è persuasa dalla nutrice, e poichè, come dimostrai con questa probabilmente ci riconduce ad un medesimo originale; così questa circostanza sola deve escludere la supposizione d'originali diversi.

È molto verosimile che un poeta alessandrino fingesse Fedra che affida il suo segreto amoroso ad una lettera ⁽¹⁾. Nella scena ove la nutrice fa la sua proposta, la lettera era il mezzo artistico più semplice per informare lo spettatore dei precedenti dell'azione, e questa lettera deve appartenere anche all'originale della scena stessa ⁽²⁾. Fra quello ch'era già avvenuto non destava interesse che la malata d'amore; essa era un personaggio famoso e riusciva un ottimo prototipo di altre figure analoghe ⁽³⁾. Chi non conosceva la

⁽¹⁾ Cf. *De Hippolytis Euripideis*, pag. 99 e segg.

⁽²⁾ Vedi *Archäologische Zeitung* 1883, pag. 128.

⁽³⁾ Cf.: *De Hippolytis Eurip.* pag. 122.

rea passione di Fedra, e chi non si interessava più alla rappresentanza di questa che alla banale corrispondenza amorosa? Di fatto fra le rappresentanze dei sarcofaghi meglio conosciuti, la lettera non appare che in quella della scena della proposta, e manca anche là dove la malata d'amore è raffigurata sola, come, p. es., nel bel rilievo del Disco di Ercolano (1).

Anche ad un efrasta di epoca così tarda quale è Chorikios, a cui non si possono negare reminiscenze di rappresentanze di quadri, interessa sopra ogni altra cosa la malata d'amore: Eros, che pure accenna alla lettera, è una reminiscenza poetica che pare aggiunta solo per poter collegare convenientemente questa scena con la seguente, nella quale la lettera sarà consegnata, perchè nè la nutrice, nè Fedra stessa tengono una lettera nelle mani.

Come unica rappresentanza dunque del dittico, che la nutrice porge alla padrona per scrivere, rimane la figurata di Pompei pubblicata dal Sauer. Fedra sta seduta in una posa dolorosa e inquieta, con lo sguardo fisso nel vuoto; la piccola nutrice si stringe dietro ad essa, vicino al sedile; un'ancella dall'altra parte porta un qualche trastullo. Ecco la solita scena della malattia d'amore, quale noi vediamo nei tempi posteriori, ridotta al nudo schema. La lettera è un mezzo artistico arbitrario, per richiamarci vivamente alla memoria la persona amata, mancando la scena della proposta da parte della nutrice.

Mentre quest'ultima scena sul suolo italico ci appare in una maniera nuova (2), lo stesso non si può dire della famosa rappresentanza di Fedra, che non vi accolse alcun nuovo e proprio concetto, nè subì alcuno sviluppo ulteriore. Perciò la nuova rappresentanza figurata di Pompei è di niuna importanza per la questione degli originali delle rappresentanze di Ippolito.

A. KALKMANN.

(1) La interpretazione della rappresentanza vascolare di Benndorf (*Gr. u. Sicil. Vasenbilder*, 45) per Fedra afflitta è arrischiata, poichè Fedra non vi appare nell'abbigliamento e nell'atteggiamento abituale, nè d'altra parte è sufficientemente caratterizzata per nutrice una delle due donne che circondano Fedra.

(2) L. c. pag. 131 e sgg.