

METAMORFOSI FIGURATE

In nova fert animus mutatas dicere formas corpora.
OVIDIO

IL MOTIVO della mirabile trasformazione dei corpi, molto comune nel mito classico per l'elaborazione fantastica di oscure sopravvivenze dei primitivi culti degli animali e delle piante, nonché di riflessi di credenze magiche e di osservazioni intorno agli elementi e fenomeni fisici, offrì frequente materia, com'è noto, alla poesia greco-romana. Il prodigioso trapasso di forme di Dioniso fra i pirati, o dei compagni di Ulisse presso Circe, e quelli di Proteo e di Glauco e di Peleo e Teti, rappresentano già nella più antica tradizione motivi di metamorfosi, largamente ripresi dai tragici maggiori. Queste e leggende consimili offrirono in età ellenistica larghe ispirazioni a Callimaco, Teocrito, Apollonio Rodio ed Euforione e, fra i latini, a Lucrezio, Cornelio Gallo e Virgilio, per dar materia a interi poemi di metamorfosi: l'*Ornithogonia* di Beo e la sua imitazione romana d'Emilio Macro, gli *Eterooumena* di Nicandro di Colofone, le *Metamorfosi* di Partenio di Nicea, delle quali possiamo non rimpiangere la perdita, possedendo il capolavoro di Ovidio.¹⁾

Di fronte a tale dovizia di poesia, le arti figurative non ci offrono che pochi monumenti corrispondenti. Pochi e non conspicui, se di solito si assume come il più compiuto e ardito tentativo di rappresentare plasticamente una metamorfosi la Dafne Borghese, oggi nella glittoteca Jacobsen di Ny Carlsberg.

Se questo è il più noto — può anche dirsi il solo largamente noto — non è però l'unico monumento figurato dell'antichità che tragga ispirazione dal motivo della trasformazione. È vero che, pur ricorrendo in tanti e diversi miti, i generi della metamorfosi si riducevano in fondo a ben pochi: la trasformazione avveniva in bruto, in pianta, in pietra. Anche più che alla poesia (la quale ha quelle risorse di divagazione che permisero tanta varietà ad Ovidio) alle arti figurative essa offriva perciò materia piuttosto monotona.

Nondimeno, che tali monumenti non mancassero nell'antichità si rileva dagli accenni che si ritrovano in scrittori ellenistici, specie in Filostrato, benché questi più che a descrivere opere esistenti si sia indulgiato, com'è noto, ad elaborare materiali di



COPENAGHEN, GLIPTOTECA NY CARLSBERG: DAFNE BORGHESE



SIRACUSA, MUSEO — PELEO E TETI: Pittura di una LEKYTHOS di Gela

erudizione e di poesia ellenistica, la quale però d'altro canto solea descriver fatti e situazioni, come se si trattasse di opere d'arte figurativa.

Una ricerca diligente permette comunque di mettere insieme un gruppo notevole di tali monumenti. Il loro esame mi sembra ricco di insegnamenti; ho voluto perciò tentarlo. E poichè esso non mira ad un risultato storico, bensì di valutazione estetica, ho stimato opportuno di estenderlo oltre l'ambito classico a quanto di più notevole l'arte posteriore ha tentato di creare sul motivo delle trasformazioni. Senza, naturalmente, per ciò presumere nè desiderare di fornire un corpo completo delle "metamorfosi figurate", anche nell'arte moderna; ma intendendo, per questa, di riferirmi soltanto alle opere più rappresentative.

I

Più che affrontare la formidabile difficoltà di rappresentare plasticamente la trasformazione dei corpi, gli artisti antichi si sono per lo più attenuti ad una soluzione negativa, che si offre come più ovvia e risponde anche alle ragioni speciali dell'arte.

Per un procedimento affine a quello con cui, ad esempio, per indicare il mare il ceramografo

Exekias nella celebre coppa di Monaco, ovvero lo scultore arcaico della metopa selinuntina di Europa, rappresentano dei pesci, si avvalgono cioè di un elemento puramente indicativo, l'artista greco, per individuare una metamorfosi, riproduce per solito un elemento anche tenue, che quasi preannunzi la forma successiva e costituisca un accenno, un indice, quasi un simbolo che abbia valore mnemonico e richiami il motivo del mito all'osservatore che lo conosca.

Per la sua naturalezza, per la sua semplicità, perchè consona a tutta la tradizione e lo spirito dell'arte ellenica, questa soluzione negativa si afferma trionfante.

Offre il maggior numero di tali tentativi la metamorfosi, così popolare, di Atteone. Un cratere attico di Vico Equense, oggi nel museo di Boston, ed un altro cratere apulo a figure rosse, del Museo di Napoli, proveniente da Ruvo, si possono assumere ad esempio di tutto un gruppo di pitture vascolari in cui la trasformazione è resa col facile expediente di rappresentare il giovane pastore con le corna cervine, anticipazione e indicazione della sua futura forma bestiale.²⁾ Tale ci appare Atteone anche in un'urna di Volterra.³⁾ Alcune delle pitture

vascolari, nonchè una statua del Museo britan-nico, aggiungono anche l'attributo di una pelle di cervo gettata sulle spalle di Atteone;⁴⁾ ma questo elemento può anche esser un riflesso di quella interpretazione razionalistica del mito, che risale a Stesicoro ed è seguita dallo scultore della nota metope del tempo *E* di Selinunte, e da Poli-gnoto nel dipinto della Lesche di Delfi (*Pausania*, X, 30, 3), secondo cui Atteone avrebbe appunto tentato di sorprendere la nudità della Dea, avvi-cinandosi occultato sotto la pelle d'un cervo.

È affine a questo di Atteone il modo con cui in un certo numero di monumenti sono indicate le più celebri trasformazioni in piante. Quella di Ciparisso che in un dipinto pompeiano è indi-viduato da una fronda di cipresso che sorge dietro la sua chioma, graziosamente seguendo la reclinazione della testa,⁵⁾ e le numerosissime Dafni in dipinti campani, con ramoscelli d'al-loro, alla testa, alle spalle, dietro il braccio levato,⁶⁾ e in altri monumenti in cui il richiamo al mito è discretamente affidato — come in una lekytos ariballica di Tebe oggi a Berlino e nella situla argentea di Dorogoi — ad una fronda d'alloro portata da Apollo o da altri personaggi della sce-na.⁷⁾ Sono elementi i quali, più che ripetere l'azione, mirano a indicare il mito.

Nè sono generalmente diverse le rap-representazioni della violenza amorosa di Peleo con la metamorfosi in leone, in ser-pente, in fuoco e in acqua, che la Nereide Tetide subisce secondo la tradizione dram-matica, prima di darsi vinta, mentre Peleo la tiene forte, secondo il suggerimento del saggio Chirone.⁸⁾

A cominciare dai rilievi della cassa di Cipselo, ove Tetide, a contrassegno della metamorfosi, portava in mano, come c'in-forma Pausania (X, 18,5), un serpe, ab-biamo una trentina di pitture vascolari a figure nere e sette a figure rosse le quali portano ora l'uno ora l'altro (fiere, ser-penti, fiamme) degli elementi che alludono alle diverse trasformazioni di Tetide.⁹⁾

Una lekythos di Gela, di molta impor-tanza (anche per la bontà del disegno, del migliore stile nero, con copiosi ed accura-

tissimi graffiti), ci offre tutti gli elementi della molteplice metamorfosi ricordati dalla tradizione: presso un'ara pulvinata su cui arde una fiamma giallastra, un giovane con la corta chioma, vestito di breve chitone senza maniche, cinge alla vita una giovane donna che mostra di dibattersi, e tiene nella destra un pesce, simbolo della sua natura marina, e la sinistra tiene rivolta alla bocca di un serpente, che si erge minaccioso sull'altare. Sul dorso del giovane si solleva un mostro ter-ribile, a testa leonina, retrocorpo di pesce. Dall'altro lato dell'ara, un albero al di là del quale fugge una donna.¹⁰⁾

Sebbene il valente pittore di questo vaso, dei primordi del sec. V, riproducendo il momento dell'aggressione e gli elementi rappresentativi della molteplice metamorfosi, abbia conferito un movimento ed una vita notevolissimi al suo disegno, anche in questo singolare monumento



LONDRA, MUSEO BRITANNICO - ATTEONE



POMPEI, CASA DI ARIANNA – APOLLO E DAFNE
AFFresco



POMPEI, CASA DETTA DI SALLUSTIO – DIANA E ATTEONE
AFFresco (Fot. Anderson)

non ci allontaniamo però dall'espedito fondamentale e usato dell'indicazione simbolica.

Con straordinaria finezza di gusto seguendo l'esempio degli antichi, Sebastiano del Piombo, nella Farnesina, decorando con vivace e caldo colorito veneziano le lunette della famosa sala di Galatea, ha rappresentato Tereo minacciante Filomela e Progne, senza neppur tentare un accenno alla trasformazione, ma affidando ad un rosignolo sfuggente con rapido volo, l'indicazione della metamorfosi imminente.¹¹⁾

Così come Dosso Dossi,¹²⁾ nella Circe della collezione Benson di Londra, affolla il quadro d'animali, cani, cervi, uccelli, senza riferimento diretto alla metamorfosi subita dai marinai d'Ulisse, e nella Circe Melissa di Villa Borghese dissimula in posizione secondaria, al fianco della matronale figura della maga, una belva, affidando a qualche elemento d'armatura e a piccole figure umane nel fondo, il ricordo della perduta natura umana.

II

Più arditi tentativi non mancano. Le rappresentazioni dei compagni di Ulisse trasformati dagli incantesimi di Circe in belve, soggetto già tentato dall'antico intagliatore dell'arca di Cipselo (*Pausania*, V, 19, 7), ci mostrano una vera con-

taminazione delle due forme, bestiale ed umana. In un vaso a figure nere nel Cabyron di Tebe un marinaio, accosciato, mostra nel suo atteggiamento e nelle forme di maiale della parte superiore del corpo, come un procedere della natura ferina sull'umana. Nel perduto rilievo Rondanini, e in un lato del sarcofago di Torre S. Severo, come in alcune urne etrusche ci appaiono i corpi umani con teste di montone, di bue, di porco e di cavallo, e perfino una forma di testa semibestiale che io, più che mettere in corrispondenza colle idee della demonologia etrusca, ritengo un tentativo dell'artista — quanto però goffo — di dare il graduale trapasso della forma umana alla bestiale.¹³⁾

Qualche monumento di Atteone ci presenta del pari il giovanetto cacciatore con la testa di cervo.¹⁴⁾

A questa medesima soluzione ci riconduce quel tipo dei Giganti a gambe di serpente che appare nel fregio vigoroso e pieno di forza dell'altare di Pergamo, nella gigantomachia di Afrodisia, nel fregio di Priene e in tanti altri monumenti minori,¹⁵⁾ e che si fa risalire con ogni verisimiglianza ad una primitiva idea di metamorfosi. Anche qui però si ha la forma mostruosa che l'artista ha voluto opporre alla bellezza divina degli Dei, ma che, plasticamente, rappresenta nient'altro che una contaminazione, per quanto riuscita, di forme animali e umane.



ROMA, FARNESSINA — GIULIO ROMANO: DEUCALIONE E PIRRA (Fot. Alinari)

Sono molti i pittori dal Rinascimento in poi, che nel tentativo di rendere l'azione della metamorfosi non hanno saputo andare oltre una siffatta scialba fusione formale.

Così Giulio Romano decorando il fregio della gran sala del primo piano alla Farnesina — sulle cui pareti Baldassare Peruzzi, con tradizione romana, apriva prospettive architettoniche di logge aperte — lo affollava di scene di metamorfosi nelle quali vediamo ora le forme umane balzare, come in parte discolte dalle pietre gittate da Deucalione e Pirra; ora Dafne il cui corpo sorge da un tronco, mentre su di essa fiorisce statica e senza alcun impeto una chioma frondosa, ora Siringa goffamente schiacciata sotto il prorompere di ciuffi di canna.¹⁶⁾

Nè dissimilmente il Garofalo in un quadro della Minerva, rappresentante una Pica, figura femminile sfuggente, dalle spalle in su uccello ad ali spiegate, o in un quadro col medesimo mito, alla R. Pinacoteca di Bologna, Pellegrino Tibaldi,¹⁷⁾ e il fiammingo Bernard de Ryckere nell'Atteone del Museo delle Belle Arti di Budapest, giovane con la testa cervina, accorrente senza alcuna anima, o il Van der Stradt, italianamente detto Giovanni Stradano, quando nelle sue illustrazioni della Divina Commedia, riproduce la trasformazione dei ladri dal canto XXV, mirando a mostrare la fusione dei due corpi.¹⁸⁾ Tentativo la-

cui insufficienza non è soltanto rilevata per il formidabile confronto con la divina evidenza del testo dantesco.

Anche il mediocre illustratore anonimo già alquanto manierato, cui sono dovute le xilografie che illustrano il famoso rifacimento ovidiano di Lodovico Dolci,¹⁹⁾ si limita generalmente a una semplice giustapposizione di elementi delle due nature, come nell'Atteone (pag. 40) completamente statico, o nella Dafne (pag. 18) coi sottili ramoscelli d'alloro; se talvolta ricorre ad un indizio, come quando, in corrispondenza col motivo poetico, segna nel tronco del cipresso il volto di Ciparisso (pag. 211), perviene tale altra a maggiori ardimenti. Così nella caduta di Fetonte (pag. 40) con le sorelle Eliadi, composizione di una certa vivacità; in Rodope ed Emo, come inghiottiti dal monte (pag. 128), e soprattutto nei contadini Lici trasformati in rane (pag. 137), in cui è trovata, con una certa abilità, una linea d'elementi comuni a due corpi. Abilità, ma non certamente arte.²⁰⁾

III

Su questa strada della contaminazione delle due forme successive, si perviene ai tentativi più audaci, riusciti o no. Ho già accennato alla



ROMA, FARNESSINA — GIULIO ROMANO: APOLLO E DAFNE (Fot. Alinari)

Dafne Borghese. Gli apprezzamenti entusiastici che sono stati fatti di questa statua, sono senza dubbio discutibili. Occorre certamente troppa buona volontà per vedere nelle incerte e confuse forme del corpo femineo, quell'irridersi ed allungarsi che preannunzi il tronco dell'albero. Mentre virgulti e foglie d'alloro che spuntano all'intorno, più che "conquistare tutta la persona verso l'alto", (*Collignon*) sembrano invero un'efflorescenza cutanea o

quanto meno una decorazione del vestito. Troviamo quei particolari della trasformazione seguita parte a parte, con una corrispondenza precisa tra membra ed elementi della pianta, quale Filostrato (*Imag.*, I, 11) ci fa intravedere nella sua descrizione del quadro delle Eliadi, e Luciano in una sua chiara allusione a quadri di Dafne (*Ver. hist.*, I, 8), che tra poco vedremo. Manca invece ogni illusione del trapasso graduale della forma. Sicchè la statua è bensì



ROMA, FARNESSINA — GIULIO ROMANO: PAN E SIRINGA (Fot. Alinari)

un rappresentativo documento di quella ricerca di elementi nuovi e di ardite innovazioni, propria dell'arte ellenistica, ma rimane nient'altro che un'abile esercitazione tecnica.²¹⁾

Non diversamente si può giudicare di quella gemma incisa che — fondendo, com'è costume, due momenti del mito — ci rappresenta la caduta di Fetonte sulle rive dell'Eridano, e le lamentazioni delle Elia-
di, che si trasformano in salici e pioppi. La metamorfosi è indicata con alti ramoscelli sorgenti alle loro estremità; i quali nient'altro riescono a dire, se non l'insufficienza del tentativo da parte di un artista, che pure, con gli arditissimi scorci nella quadriga precipitante, ha dato uno straordinario senso di vita al piccolo monumento.²²⁾

Alla medesima tendenza appartiene ancora una statua trovata a Roma ed oggi al Museo Britannico, in cui è rappresentato Dioniso che s'appoggia ad una vite, la quale in alto viene a finire in una piccola e tozza figura attorta di tralci ed efflorescenze di pampini e di grappoli.²³⁾

Dinanzi a questa figurazione sorge spontaneo il ricordo di quanto Luciano ci riferisce, in un passo di quella sua raccolta di stranezze trovate in varie fonti intitolata "Vera storia,,,. Riporta egli notizia "di un prodigioso genere

di viti che nella parte bassa — traduco un po' liberamente il testo — sono ceppi verdi e grossi, al disopra invece donne. Tale presso di noi, soggiunge Luciano, è dipinta Dafne tramutantesi in albero mentre Apollo la ghermisce. Dall'estremità delle dita (di quelle donne) vengono fuori tralci carichi d'uva. E le loro teste hanno al posto delle chiome, foglie e grappoli.....,



LONDRA, MUSEO BRITANNICO - DIONISO E AMPELO



FIRENZE, PALAZZO VECCHIO — BACCIO BANDINELLI
TERMINE (Fot. Soprint., Firenze)



FIRENZE, PALAZZO VECCHIO — VINCENZO DE' ROSSI
TERMINE (Fot. Soprint., Firenze)

E aggiunge del dolore ch'esse provano qualora si voglia cogliere un grappolo.

Per quanto così da vicino ricordi la strana notizia di Luciano, il gruppo di Londra non ci riconduce a codeste concezioni magiche e teratologiche localizzate in lontanissimi paesi, bensì al mito di Dioniso, che vien rappresentato con Ampelo, bel satirello di Frigia, da lui amato — a simboleggiare l'unione del dio del vino con la vite — e la cui metamorfosi è narrata con ricchezza di particolari da Nonno nel più bell'episodio del suo poema.²⁴⁾

Dopo la morte del giovinetto bellissimo e l'appassionata lamentazione di Dioniso, un nuovo prodigo si compie. L'amabile morto resuscita; prende una nuova forma, striscia come un rettile e diviene un delizioso arbusto, il ventre un ceppo allungato e le estremità tralci e pampini.

L'aspetto femmineo della figura nella nostra statua non contrasta con la bellezza del satiro giovinetto, ed io, anche per la sua connessione nel gruppo a Dioniso, non esito a riconoscervi



ROMA, MUSEO VATICANO: GIGANTOMACHIA

appunto Ampelo. S'è pensato invero che possa invece rappresentar Ambrosia, personificazione della vigna, figlia di Atlante e di Pleione, ninfa compagna di Dioniso la quale, come canta parimenti il poeta di Panopoli,²⁵⁾ per sfuggire alla violenza amorosa di Licurgo viene inghiottita dalla terra e prende poi forma vegetale diventando un ceppo di vite.

Questa forma della leggenda ci appare affine piuttosto a quelle di Narciso, di Giacinto e di Adone, e in ogni modo lontana dal sistematico trapasso delle parti. Non può escludersi però che lo scultore si attenga ad una diversa tradizione. È troppo noto perchè convenga qui insistervi, che i monumenti figurati rappresentano spesso motivi ignoti ed estranei alla tradizione letteraria, anche perchè spesso elaborati originalmente dagli scultori o pittori, piuttosto che dai poeti. Ma la vicinanza di Dioniso all'atto della metamorfosi più che ignota alla tradizione poetica, non sembra facilmente conciliabile col mito. Comunque ciò sia, Ampelo o Ambrosia, la statua del Museo Britannico non può certamente dirsi riesca a darci l'impressione del divenire della metamorfosi. Davanti alla fredda rappresentazione vien fatto di domandare se sia un corpo umano che si trasforma in vite, o non piuttosto una vite che l'artista ha fatto finire in elementi antropomorfi, come vediamo in forma stilizzata nei cosiddetti candelabri della decorazione del Rinascimento.

E tale dovette essere l'impressione che un qualche monumento affine, forse addirittura la

Dafne Borghese, dovette fare ai nostri vecchi artisti. A siffatti lavori io ritengo infatti ispirate le due statue, l'una di Baccio Bandinelli, l'altra del suo allievo Vincenzo de' Rossi,²⁶⁾ che fiancheggiano ancora la porta principale di Palazzo Vecchio a Firenze, a modo di termini per la catena che lo sbarrava secondo l'usanza d'ogni nobile edificio. Non fa meraviglia che gli artisti del nostro cinquecento abbiano potuto assumere questa contaminazione di forme umane radicate in alberi — sicura sopravvivenza formale d'una metamorfosi — a simboleggiare la "Bellezza", e la "Forza", della Toscana, facendo completamente esulare ogni senso di movimento, che non sapevano ritrovare nel supposto prototipo.²⁷⁾

IV

Il museo civico di Bologna conserva un *oxybaphon* attico di stile rosso bello,²⁸⁾ nel quale alla presenza di Atena impassibile, Perseo giovane agita il bianco capo reciso di Medusa avanti a Polidette; questi calvo, dolorante, ha figura umana soltanto nella parte superiore della persona, mentre è già diventato un roccioso masso nella parte inferiore. Nel lato opposto del vaso, la scena continua: uno dei satelliti di Polidette — secondo l'interpretazione del Luckembach — è già impietrito; le sue gambe visibili sotto lo scudo rotondo, ancora imbracciato, presentano i margini frastagliati del masso, e della testa con l'elmo — espressi a macchia nel colore rispettato dell'argilla — è appena riconoscibile il contorno.

È sorprendente l'efficacia raggiunta con così poveri mezzi di colore in questo quadro, in cui l'incertezza medesima del disegno concorre mirabilmente a rendere l'impietramento del corpo umano e permette quasi di tener dietro al graduale processo di rassodamento delle forme.

Un altro monumento dello stesso Museo, una stele della necropoli felsinea, riesce in una modesta composizione di un suo riquadro, a rendere efficacemente una metamorfosi, quella dei compagni d'Ulisso. Circe offre un beveraggio a due marinai che le stanno ai lati. Uno, alla sua sinistra, è già completamente trasformato in maiale, ma mantiene ancora la posizione eretta dell'uomo; l'altro va trasformandosi. La testa è già porcina, ma la fusione delle due nature è resa con felice ricerca.

Con ricerca affine, ma risultati anche maggiori, una scultura ateniese del sec. IV morente, il fregio del monumento coragico di Lisistrate chiaramente datato dall'epigrafe nel 335-4 av. C., ci riproduce la trasformazione in delfini dei pirati tirreni assalitori di Dioniso presso Chio.²⁹⁾ L'artista, come generalmente avviene nell'arte greca, muove nella composizione da uno schema già costituito, e del quale ci rimane eco in una lekythos attica già al Varvakeion.³⁰⁾ Ma vi introduce ciò che mancava assolutamente in questa

pittura vascolare, l'elemento della metamorfosi. Egli rappresenta la scena cogliendone vari momenti nei diversi pirati colpiti dall'ira del Dio, alcuni dei quali conservano ancora del tutto le forme umane e vengono assaliti dai satiri accorsi in difesa di Dioniso, mentre altri tre cominciano a subire la metamorfosi, che è in vario modo progredita ma non compiuta. A questi stadi intermedi e decisivi della trasformazione l'artista ha affidato l'effetto maggiore. Egli non crea semplicemente un mostro in parte uomo e in parte delfino; ma con questi corpi, dei quali uno ha soltanto la testa di delfino, un altro è tale fino al torace e un terzo conserva della figura umana soltanto le gambe,

determina una vivace impressione del graduale divenire della forma, ottenendo nell'innesto delle due nature, con felice ricerca di linee comuni, un tratto che si addice così al corpo del pesce come a quello dell'uomo, sicché a chi estenda lo sguardo dalla testa, che è di delfino, par di tener dietro al sostituirsì della forma del pesce a quella umana. E questo è reso più efficace dal movimento, che è insieme il tuffo del nuotatore e il guizzo del delfino. Se rileggiamo i versi relativi dell'episodio ovidiano (III, v. 670 e seguenti) non sapremo negare che lo scultore abbia saputo esser più efficace del poeta, anche là dove questi con mirabile evidenza ci mostra un pirata che



PITTURA DI UN CRATERE DI RUVO: IL MITO DI ATTEONE



BOLOGNA, MUSEO CIVICO – Pittura di un vaso attico
PERSEO, MINERVA E POLIDETTE



BOLOGNA, MUSEO CIVICO – Pittura di un vaso attico: METAMORFOSI
DI UN SATELLITE DI POLIDETTE

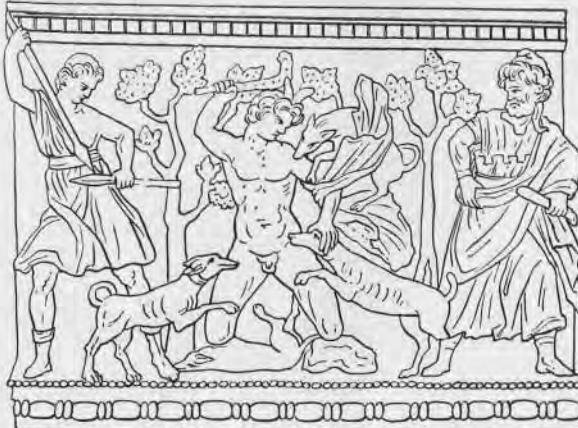
comincia "expresso spinae curvamine flecti,, e un altro che si sente tagliata la parola nella bocca trasformata mentre "squamamque cutis durata trahebat,,, e un terzo che sente accorciarsi le braccia in pinne. E certamente il rilievo ateniese ci lascia pensosi nei riguardi di quella descrizione che Filostrato il vecchio ci ha conservato d'un quadro con la metamorfosi dei pirati Tirreni (*Imag.*, I, 184), in quanto ci fa intravedere, fra le innegabili elaborazioni di dati tratti dalla letteratura e dalla poesia alessandrina, elementi assai probabili di una reale opera d'arte.

Un frammento di teca d'avorio del Museo di Ravenna presenta un rilievo in cui Apollo, con cetra e plettro, preceduto da un cigno svolazzante e sovrastato da un amorino, assiste alla metamorfosi di Dafne, la quale appare a metà, dal tronco di un albero di lauro, fra due rami.³¹⁾ Si tratta di uno scialbo lavoro, ma esso ci conserva lo schema di una composizione classica indubbiamente di ben altro valore, alla quale noi possiamo, come io credo, accostarci attraverso una scultura del Museo del Laterano.³²⁾

È questo un frammento raffigurante un albero d'alloro con forti rami e rare foglie, sulla cui parte superiore poggi il braccio d'una figura virile, oggi perduta, mentre alla base del tronco è attaccata una fanciulla ritta col braccio alzato e gli occhi e il viso rivolti in alto. Questo singolare frammento non può meglio intendersi ed integrarsi, che



ATENE, FREGIO DEL MONUMENTO CORAGICO DI LISICRATE



URNETTA ETRUSCA DI VOLTERRA

in riferimento al mito di Dafne. Apollo ha raggiunto la ninfa, ma le sue mani mosse a ghermire le belle membra, stringono rami e fronde di alloro, poichè nell'attimo che egli tocca la fanciulla si è prodotto il prodigo e la forma umana dileguia impiccolendo, come attratta ed occultantesi nel tronco, mentre la ninfa sprofonda e guarda dolorosamente al cielo e all'aggressore.

Questo motivo artistico, del quale testimonianza di così diversa efficacia ci è rimasta nel tardo avorio ravennate e nel marmo lateranense, ci riconduce ad una concezione, che appare del tutto indipendente da quella consueta di una graduale e sistematica sostituzione di elementi dell'albero a parti del corpo con le quali hanno rispondenza o somiglianza. Questa noi ritroviamo sempre negli episodi poetici, numerosi invero, di trasformazione in alberi, come nella Dafne Borghese e nelle descrizioni d'opere dell'arte figurativa più o meno immaginarie di Filostrato, le trasformazioni delle Eliadi (I, 11) e Armonia e Cadmo (I, 17), o anche in quell'accenno di Luciano, già riportato e assai più sicuro e significativo, a gruppi di Apollo e Dafne.

Qui invece abbiamo la simultanea scomparsa di tutto il corpo umano, che viene ad includersi dentro l'albero, con una evidenza che, se è chiara come schema nell'avorio di Ravenna, balza singolarmente nel mirabile frustulo di marmo del Laterano. Anche la tradizione letteraria conobbe queste metamorfosi per ἀφανισμός, per "svanimento,, Di esse

un'eco c'è conservata in quella versione nota anche ad Ovidio, della favola di Dafne, che la terra madre invocata, accoglie spalancandosi ed emette al suo posto il lauro,³³⁾ e parimenti nei miti di Siringa e di Ambrosia³⁴⁾ le quali vengono nella loro fuga accolte dalla terra, mentre nasce una canna ed una vite; modo di metamorfosi che solo in apparenza si accosta a quello ben più delicato e sereno di Narciso, di Giacinto e di quegli altri, dal cui sangue germogliano fiori meravigliosi.³⁵⁾

Ma ciò permette di valutare anche meglio l'originalità della statua lateranense. Va notato infatti che la tendenza della poesia ad un'analisi assai minuta e plastica dei particolari della trasformazione, attraverso la corrispondenza parallela delle due forme, vien giustamente considerata dai filologi come un aspetto della predilezione della poesia ellenistica per le descrizioni di oggetti e avvenimenti come se fossero prodotti d'arte figurata. Se questo è vero, ed anzi se proprio a questo influsso delle parti plastiche sopra la tecnica compositiva degli scrittori si deve il fatto che perde ogni importanza in essi la metamorfosi per scomparsa,³⁶⁾ non è senza significato per la valutazione della opera d'arte intrinseca, vederla invece seguita ed affrontata in modo così originale ed efficace dal nostro scultore.

Benchè la cattiva conservazione non ci consenta d'apprezzarlo pienamente, va ricordato lo stucco scoperto di recente in un ricco sepolcro a camera della necropoli ostiense, appartenente a tutto un ciclo di quadretti.

Rappresenta il mito di Deucalione; quelli che l'iscrizione chiama *homines nati* si potrebbero dire

meglio *nascenti*, se consideriamo quello che sembra come divincolarsi e sorgere dal basso. Sicché è lecito supporre che il prototipo di questa singolare composizione costituisse un tentativo riuscito di darci la dinamica del prodigo.³⁷⁾

Due grandi pittori italiani del Rinascimento, il Dosso e il Pollaiuolo, trovano un opposto ed originale modo di farci rivivere la metamorfosi di Dafne.

Il Pollaiuolo, in un celebre quadro della National Gallery di Londra, presenta Dafne ghermita da Apollo in corsa che tenta di sollevarla; ma la Ninfa è già radicata al suolo per la gamba sinistra, le cui mutate forme vengono occultate dallo svolazzo del suo suggestivo costume del Rinascimento, e da un fiorire di virgulti dal terreno, mentre le sue braccia più non esistono, ma hanno dato luogo a due rami che accostano l'imponente massa delle

loro fronde. L'attacco del ramo all'ascella, dissimulato da una parte dalla bionda chioma scomposta della fanciulla, si nota nell'altro braccio che confonde linee e colori della pelle e del tronco; ma l'effetto del quadro è appunto affidato alla possibilità di percepire come completa, nella concitazione dell'atteggiamento, la bella figura femminile ed insieme dalla soverchiante massa verde dell'albero, nella quale, in un momento ulteriore dell'osservazione si vedono assorbite le forme umane mancanti.

Nel quadro del Dosso, alla Galleria Borghese,³⁸⁾ Apollo trionfa nell'estasi di un intervallo della sua musica divina, invadendo, completo, il primo piano del quadro, mentre in un limitato sfondo laterale un fitto laureto scopre ed insieme racchiude nel suo cupo verde una piccola, sbiancata,



RAVENNA, MUSEO — APOLLO E DAFNE: AVORIO
(Fot. Anderson)



ROMA, MUSEO LATERANENSE
FRAMMENTO DI UN GRUPPO DI APOLLO E DAFNE

evanescente mezza figura di Dafne. Nulla che accenni alla metamorfosi; ma il ricordo di essa, fine dell'insegnimento, s'impone, richiamato anche violentemente dalla fiorente corona di alloro che cinge la pensosa fronte del giovane Dio ignudo.

Con procedimento ancora diverso riesce a realizzare la sua visione Baldassare Peruzzi nell'Atteone del fregio di una sala al pianterreno di quel palazzo della Farnesina, in cui abbiamo visto altri esempi di metamorfosi del Peruzzi medesimo e di Sebastiano del Piombo. Inseguito dai cani, il giovane pastore si slancia ad una corsa sfrenata; ma la natura ferina ha in parte conquistato il suo corpo — le due forme si fondono mirabilmente attraverso i vestiti svolazzanti — sì che l'incurvarsi in avanti nella corsa, sembra anche il precipitare nella prona posizione del quadrupede.³⁹⁾

Un quadro del Museo di Ancona, di Giulio Carpiani, che rappresenta le Piche, raggiunge

senza dubbio una simile evidenza di rappresentazione.⁴⁰⁾ Le infelici fanciulle parte con le ali nascenti ancora giacciono al suolo, altre in diverso grado di trasformazione si levano a tentare il primo volo, mentre alcune già completamente uccelli si dileguano in alto. Conferisce singolare espressione non soltanto il connubio felicemente ricercato delle due nature, ma ancora più una certa evanescenza di contorni sfumati, specie là dove la duplice forma incertamente si fonde.

Con audacia anche maggiore ha affrontato il motivo il genio di Bernini, in quel suo gruppo di Dafne e Apollo che diciottenne scolpì nel 1616.⁴¹⁾

È soltanto per antitesi che davanti a questa opera formidabile si può ricordare la mediocrisima Dafne ellenistica di Ny Carlsberg. Il corpo della ninfa anche nel gruppo del Bernini fiorisce in virgulti, mentre sul davanti si scorge il tronco del lauro; sì che è giustificata l'opinione che al Bernini abbia offerto lo spunto l'antica statua borghesiana.⁴²⁾ È anche vero che lo sbocciare incomposto di rami e di foglie può riuscire meno efficace delle incerte linee del corpo inguinato della statua ellenistica, fra cui sorge e scompare il tronco. Ma il Bernini non spera di rendere la metamorfosi con la meccanica deformazione del corpo in elementi vegetali, per cui il busto diviene tronco d'albero, e rami le braccia e foglie le dita e fronde i capelli. Egli confida invece nella linea ascensionale di tutto il gruppo, che fa convergere là dove la mano della ninfa desinente in ramoscello e la testa fiorita e l'onda scioltà della sua capigliatura s'allarga, più che per il vento e la corsa, come per una forza interna che la fa prorompere in fronde fiorenti.

Lo sguardo va spontaneamente rivolgendosi verso quel punto e, giungendovi attraverso le forme efebiche dell'Apollo, rivede gli estremi dell'azione prodigiosa, da quando era ancora intatto il corpo virgineo, a quando — fra poco — sarà compiutamente svanito nell'albero solido e frondoso. Quando il Cardinal Barberini, non ancora Urbano VIII, faceva incidere sulla base del gruppo, al fianco del suo distico sentenzioso nel quale traeva il mito a conclusione morale, i versi relativi di Ovidio, non provvedeva ad una inutile didascalia, ma metteva a confronto come con diverso mezzo

i due artisti abbiano saputo ottenere una pari evidenza di rappresentazione cinetica, offrire, l'uno con la parola ricca ed armoniosa, l'altro col meraviglioso ritmo e lo slancio, una sensazione visiva del mutarsi della forma:

*Mollia cinguntur tenui praecordia libro:
In frondem crines, in ramos brachia crescunt:
Pes, modo tam velox, prigris radicibus haeret.* ⁴³⁾

Sulla scorta del Bernini e l'esempio del suo capolavoro di adolescente, parecchi artisti francesi — è noto quale influsso abbia esercitato sull'arte francese del Sei e del Settecento il Bernini, patrono spirituale dell'Accademia francese di Roma ⁴⁴⁾ — ritentarono il cimento.

Va prima d'ogni altro ricordato il Théodon, di cui al Louvre s'ammira una scultura: ⁴⁵⁾ la metamorfosi di una delle Eliadi, Fetusa, trasformata in albero per l'acerbo fato del fratello Fetonte. Il motivo identico della Dafne, trattato con arte e con grazia infinitamente minori, diviene una buona esercitazione stilistica: manca ogni impeto, ogni violento richiamo al divenire dell'azione.

Lungi dal gareggiare vantaggiosamente con la descrizione poetica, la statua del Théodon, con il convenzionale incrocio delle gambe, sciupa perfino il radicarsi berniniano delle dita dei piedi; mentre le braccia che con gesto accademico allontanano la corteccia che dovrebbe venir guadagnando il corpo per racchiuderlo in tronco, — *complectitur inguina cortex* del testo ovidiano (II, 353) — ci fanno ben rimpiangere l'allungarsi delle braccia in rami e l'invadente corteccia della Dafne.

Nè diverso risultato raggiunge il dominatore della pittura francese del '600, Nicola Poussin. ⁴⁶⁾ Il suo Apollo e Dafne, lasciato incompiuto nell'anno della sua morte, ed ora al Louvre, pur nella ricchezza meravigliosa della composizione, è una elaborazione fredda come le altre trasformazioni dello stesso pittore (una

"Morte di Narciso", all'Accademia di Barcellona), in cui l'effetto sembra sia affidato piuttosto alla folla di spettatori.

E fredde esercitazioni, d'evidente influsso berniniano, rimangono l'Apollo e Dafne dipinto dall'Angelelli sulla volta della tribuna del gruppo berniniano, ⁴⁷⁾ e quello affrescato da Andrea Appiani, nel quale nondimeno la larghezza del comporre e la freschezza del delineare rende un certo impeto di corsa e di movimento, mentre un accurato studio di tinte intermedie e di forme tra la carne e il legno, mira a rendere la



ROMA, GALLERIA BORGHESE – DOSSO DOSSI: APOLLO E DAFNE
(Fot. Anderson)



ROMA, GALLERIA BORGHESE - GIAN LORENZO BERNINI
APOLLO E DAFNE (Fot. Vasari)

gamba aderente al suolo. Eleganza di composizione e mollezza di disegno e di colore, non salvano dal medesimo giudizio neppure un bel quadro di Carlo Maratti da Ancona, dipinto per re Luigi XIV ed oggi al Museo di Bruxelles. È sempre la creazione berniniana che risorge nella figura della Ninfa, se pure essa, secondo l'espressione di un suo troppo entusiasta esegeta, Giampietro Ballori, "nella corsa vien ritardata da forza improvvisa,, e "abbarbicandosi le dita delle piante, sembra che una



PARIGI, LOUVRE - J. B. THEODON: METAMORFOSI
DI FETUSA

virtù occulta la leghi in terra nel radicarsi il piede, sciogliendo all'aria le palme in verdi rami frondeggianti ,,"⁴⁸⁾

V

Il vecchio Nibby, discorrendo della Dafne di Bernini notava che "l'azione è di soverchio vera e studiata... A dir vero, soggiunge, non credo che meglio potesse esprimersi l'istante della metamorfosi, ma non c'è sublimità di



ROMA, FARNESSINA - BALDASSARRE PERUZZI: ATTEONE (*Fot. Anderson*)



GIULIO CARPIONI: LE PICHE (*Fot. Corsini*)



MILANO, PINACOTECA DI BRERA — ANDREA APPIANI: APOLLO E DAFNE
(Fot. Alinari)

concetto: la forma e le mosse sono volgari, non convenienti ad un nume, e mentre da un canto si ammira il meccanismo dell'arte, dall'altro deplorasi la mancanza del gusto,,,(pag. 83).

Noi per fortuna non sappiamo più comprendere siffatte considerazioni. Perchè siamo lunghi dal considerare ideale ed essenza dell'arte la riproduzione meccanica di quella esteriore perfezione degli antichi, che il Nibby considera "gusto,, e "forme appropriate,, e "sublimità di concetto,,. E perchè proprio in questo "meccanismo,, dell'arte, che il Nibby non apprezza ma è costretto ad ammirare, è tutta l'opera d'arte, con l'"espressione,, non superabile dell'istante prodigioso della metamorfosi, che è quanto dire la realizzazione plastica dell'opera d'arte concepita.

Con un apposito discorso, che non è privo d'importanza per la storia delle idee critiche, benchè secondo la tendenza del tempo sia di prevalente natura retorica, Giampietro Bellori, nella sua vita or ora ricordata dal pittore Maratti, volendo "osservare la conformità tra la pittura e la poesia,, riconosce al quadro di Dafne del seicentista anconetano "lode di aver portato alla vista con li colori quanto la poesia col suono dei carmi dona all'udito,, (pag. 123).

Non credo vi sia alcuno disposto a condividere sul quadro del Maratti un così esagerato giudizio; ma questo conviene senza dubbio ad alcune delle opere d'arte che abbiamo fin qui esaminato: all'Atteone del Peruzzi, alla Dafne del Pollaiuolo, del Dosso, del Bernini, o al perduto gruppo statuario di cui ci ricordano la struttura il frammento del Laterano e l'avorio di Ravenna, ai delfini del monumento di Lisicrate, agli impietrati di Polidette, infine, del vaso bolognese.

Doveva più tardi la vecchia estetica, quella appena nascente del Lessing, sostenere che l'arte figurativa, appunto in relazione con quello che il Nibby chiama meccanismo "a cagione — cioè — dei mezzi d'imitazione che essa adopera e che non può combinare se non nello spazio,, fosse costretta "a rinunziare totalmente al tempo,,. E da ciò cavar la conseguenza, che dovrebbe essere appropriata sopra ogni altra alla rappresentazione delle metamorfosi, "che le azioni progressive non sono fatte per lei,, (*Laocoonte*, cap. XV).

L'arte, che sia veramente tale, ignora invece tali limiti ed ha in se stessa — come abbiamo veduto con esempi conspicui — il "meccanismo,, adeguato alla espressione con qualsiasi mezzo, sia esso il colore o la poesia, il marmo o il suono.

Mirone seppe rappresentare il movimento senza applicarsi naturalmente a renderlo con la rappresentazione di momenti successivi della

azione, cioè con una artificiosa analisi, bensì procurando l'immagine del momento già passato e di quello susseguente. Così nel Discobolo, con l'alto sforzo dei muscoli che preannuncia il saltare del corpo, nel Marsia, con lo sguardo che fissa cupidamente il flauto caduto e ci fa prevedere che lo riprenderà.

Altrettanto hanno saputo fare alcuni artisti per questo movimento continuato e complicato, che è il portentoso succedersi di forme della metamorfosi. Senza naturalmente arrestarsi davanti alla impossibilità esteriore di riprodurre formalmente stadi diversi dell'azione che valgano ad individuarla, bensì



METAMORFOSI DELLE SORELLE DI FETONTE. DA "LE TRASFORMAZIONI",
DI LODOVICO DOLCE (VENEZIA, 1553)

ricercando una efficace ricostruzione sintetica, essi hanno saputo far docile la tecnica alla creazione dell'opera che riproducesse il procedere del misterioso mutamento, qual'era apparso alla loro fantasia.

BIAGIO PACE

¹⁾ Gli elementi dei poemi ellenistici si trovano, com'è noto, nella Μεταμορφώσεων συναγωγή del mitografo ANTONIO LIBERALE del II secolo d. Cr. Si vedano anche i materiali conservati nella *Fabulae* di IGINO.

Sono anche da ricordare quelle *historiae mirabiles* povera cosa, attribuita al retore del III secolo av. Cr. Antigono di Caristo. Cito fra i Latini, Cornelio Gallo, contemporaneo ed amico di Virgilio, se è vero che la VI Ecloga di questi, che è tutta una serie di metamorfosi, dipende da lui.

Cfr. per tutto ciò: F. SUSEMIDL, *Gesch. der griechischen Litter. in dem Alexanderzeit*, I, Lipsia, 1891, pag. 191 e seguenti; 202 e seguenti; 347 e seguenti; 393 e seguenti, ecc.; ROHDE, *Griech. Roman*, pag. 92 e seguenti; M. SCHANZ, *Gesch. d. Rom. Litteratur*, II, 1, pag. 209, 244 e seguenti, nonchè la larga elaborazione di materiali di L. CASTIGLIONI, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa, 1907.

²⁾ Cratere di Vico Equense (*Mon. dell'Inst.*, XI, tav. 42; MERCANTI, in *Neapolis* II, pag. 125, fig. 20);

Cratere di Ruvo dalla coll. Santangelo (HEYDEMANN, *Die Vasensammlung der Museo Naz. in Neapel*, n. 641, n. 31; *Neapolis*, II, pag. 131, fig. 22).

Altri vasi in *Ann. dell'Istit.*, 1831, tav. D, pag. 406 (da Eboli); *Bull. dell'Istit.*, 1829, pag. 151, ecc.; LENORMANT-DE WITTE, *Élise ceram.*, II, 101, pag. 337.

Si vedano anche le pitture pompeiane, HELBIG, *Camp. Wandgem.*, n. 249 e seguenti, (DAREMBERG-SAGLIO,

I, p. 53, fig. 86) Fot. Anderson, n. 26449 e la gemma in Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, n. 183.

³⁾ BRUNN, *I rilievi delle urne Etrusche*, II, 3-3.

⁴⁾ BRUNN-BRUKMANN, *Denkmael.*, n. 209.

⁵⁾ HELBIG, *Camp. Wandgem.*, n. 218; REINACH, *Rep. des Peintures*, pag. 28.

⁶⁾ HELBIG, *op. cit.*, nn. 206, 208, 211, 213, 214; OVERBECK, *Griech. Kunstmymthol.*, III *Apollon*, Lipsia, 1889 pag. 498 e seguenti e *Atlas*, XXVI, 9, 12 ecc.; REINACH, *op. cit.*, pag. 26-27; MAIURI, *Notizie degli Scavi*, 1927, pag. 42, fig. 17; FIORELLI, *Guida di Pompei*, pag. 218; Fot. Alinari 39156-7. Lo Helbig ha dedicato uno studio al mito di Dafne, sulla base dei dipinti pompeiani, cfr. *Rhein. Mus.*, XXVI, 1869, pag. 251 e seguenti. Intorno ad una seconda versione del mito, in cui sia escluso l'inseguimento, che secondo lo Helbig sarebbe rappresentata da alcuni di questi dipinti; cfr. le osservazioni di L. CASTIGLIONI, *Studi cit.*, pag. 122-131.

⁷⁾ *Arch. Zeit.*, 1878, pag. 161; *Antiquités du Bosphore Cimm.*, tav. 39.

Cfr. anche OVERBECK, III, *Apoll.*, pag. 497 e seguenti e *Atlas*, tav. XXIV e XXVI.

⁸⁾ Rimando alla monografia di BOTHO GRAEF, *Peleus und Thetis* in *Jahrbuch*, I. Dei vari monumenti si prendano ad esempio HEYDEMANN, *op. cit.*, n. 2535; COLLIGNON-COUVE, *Vases du Musée Nat. d'Athènes*, n. 1202; GRAEF, *op. cit.*, n. 15 e 70-31; HEYDEMANN, *Raccolta Cumana*, 207 (oxybaphon da confrontare col vaso gelese di cui alla nota 1 della pag. seguente).

- 9) *Pindaro*, Nem. 4, 101; *Sofocle*, frag. 155 (Nauck); *Apollodoro*, 3, 73, 5.
- 10) P. ORSI, *Gela in Monum. ant. dei Lincei*, XVII, col. 346.
- 11) FED. HERMANIN, *La Farnesina*, Bergamo, 1927, pag. 43 e seguenti, tav. VI.
- 12) W. C. ZWANZIGER, *Dosso Dossi*, Lipsia, 1911, tav. 7 e 6. *La Circe di Villa Borghese*, fot. Alinari, P. 2, n. 8009.
- 13) ROMAGNOLI, *Ninfe e Cabiri in Ausonia*, 1907, pag. 161, fig. 12; BRUNN, *I rilievi delle urne etrusche*, I, pag. 116 e seguenti, tav. 88 e seguenti; E. GALLI, *Mon. ant. dei Lincei*, XXIV, vol. 84 e seguenti (tav. III).
- 14) INGHIRANI, *Mon. Etruschi*, I, tav. LXV-LXX; R. ROCHELINE, *Mém. de l'Acad. d. Inscr.*, XIII, 2^o p., pag. 554 e tav. IX, 2.
- Affine è talvolta la rappresentazione di *Io*, nella quale gli elementi della forma bestiale (le corna, la testa di vacca nel campo) stanno però ad indicare il mito, escludendo da questo e dall'intendimento dell'artista, di riprodurre l'"atto" della trasformazione. Cfr. comunque ENGELMANN, *Io in Roscher's Lexikon*.
- 15) Questo motivo trae forse origine da pittureellenistiche cfr. BRUNN, *Pergam. Gigantomachie in Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, V, 1884, pag. 348; COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, II, pag. 517; HELBIG-AMELUNG, *Führer*, I, pag. 87, n. 138; pag. 137, n. 209; FURTWAENGLER, *Ant. Gemmen*, tav. 57, n. 2.
- 16) HERMANIN, *op. cit.*, tav. XLV e XLVI.
- 17) Fot. Anderson, n. 22486.
- 18) C. RICCI, *La Divina Commedia nell'arte del '500*, Milano, Treves, 1908, pag. 77.
- 19) *Le trasformazioni* di LODOVICO DOLCI, prima edizione, Venezia, Gabriel Giolito De Ferrari, 1553. È noto che questo libro, che costituì uno dei più grandi "successi" editoriali del sec. XVI, — la prima edizione di 1800 esemplari s'esaurì in 4 mesi — fu ristampato con l'aggiunta di qualche nuova incisione, nel 1555, 1561, 1570, ecc. Cito nel testo l'Edizione del 1553.
- 20) Altre illustrazioni di Ovidio a me note non presentano materiale notevole ai fini della presente ricerca. Così quelle nell'OVIDIO di ANDREA dell'ANGUILLARA, (Venezia, F. de Franceschi, 1572, n. 12); di BANIER (Amsterdam, 1732; Parigi, 1757) con fig. di Picort, Le Nieve, Bazan ed altri, e quelle di G. T. VILLENAVE, (Parigi, P. Didot l'ainé, 1806-22) ecc. Non conosco invece le altre edizioni illustrate dei secoli XVI-VIII che sono ricordate da I. M. PAITONI, *Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati*, vol. III, Venezia, 1707, pag. 43 e seguenti.
- 21) CLARAC (REINACH, *Répertoire*, I, pag. 284, n. 966); OBERBECK, *Kunstmythologie*, III, *Apollon*, pag. 508, *Atlas*, XXVI n. 20; BRUNN-BRUCKMANN, *Denckmael*, n. 260; COLLIGNON, *Hist. de la Sculpt. grecque*, II, pag. 586; DUCATI, *Arte classica*, pag. 620 e seguenti, fig. 615.

Questa statua trovata a Montecalvo, fu per molto tempo nella celebre Villa, da dove attraverso il com-

mercio antiquario di Firenze passò al Museo Jacobsen di Ny-Carlsberg. S'è supposto che facesse gruppo con l'Apollo di Dresden, cfr. OVERBECK, *loc. cit.*

22) DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionn.*, vol. IV, 2, fig. 6895.

23) *Ancient Marbles*, III, tav. 11; *Specimens of ancient Sculpture*, II, 50; BAUMEISTER, *Denkmael*, I, pag. 437, fig. 484; REINACH, *Rep.*, I, pag. 387 COLLIGNON, *Sculpt. grecque*, II, pag. 589.

24) *Dionisiache*, XII, v. 172 e seguenti.

25) NONNO, *Dionisiache*, XXI, v. 26 e seguenti. Cfr. anche IGINO, *Fab.*, 182 e 192.

26) VASARI, *Vita di B. Bandinelli*, annotata da G. Urbini, ed. Bemporad, pag. 95, cfr. anche ALFREDO LENSI, *Palazzo vecchio*, ed. Alinari, 1911, pag. 118.

27) Fra i dipinti che si possono considerare come non superiori appunto ad un tentativo di fusione delle nature, ricordo ancora i seguenti:

JACOPO DEL SELLAIO (?) *Episodi tolti dal mito di Atteone*; fronte di cassone nella Sale University (cfr. R. OFFNER, *Italian primitives at Sale University*, New Haven, 1927, fig. 24).

Altre metamorfosi nei cassoni fiorentini del '400 cfr. nella nota opera di PAUL SCHUBRING, *Cassoni, Truhnen und Truhnenbilder der italienischen Frührenaissance*, Lipsia, 1923 (n. 169, Atteone, con testa cervina; n. 689, Dencaleone e Pirra; n. 879, di Giorgione, Apollo e Dafne; questa discretamente giovane con virgulti alle mani soltanto).

Andrea Schiavone (sec. XVI), *Diana ed Atteone*. Hampton Court.

TIEPOLO, *Diana ed Atteone*, Venezia, Accademia. Fot. Brogi 22625.

Carlo Von Mander, *Pane e Siringa*, Firenze, Uffizi, fot. Brogi, 1277, C.

Non ha invece alcun riferimento con le metamorfosi un ritratto di donna romana, probabilmente Antonia figlia di M. Antonio e madre dell'Imperatore Claudio, dall'Africa settentrionale (Mauretania), il cui "taglio" è segnato da una elegante corona di petali, che ha fatto arbitrariamente credere ad una rappresentazione di Clytia, la fanciulla amata dal Sole e trasformata in fiore. Cfr. G. Q. GIGLIOLI, *Catalogo della Mostra archeol. nelle Terme di Diocleziano*, Roma, 1911, pag. 161, fig. a pag. 159.

28) *Annali dell'Istituto*, 1881, pag. 82 e seguenti tav. agg. F. G.; G. PELLEGRINI, *Catal. dei vasi greci dipinti delle Necropoli felsinee*, Bologna, 1912, n. 325, pag. 161 e seguenti.

29) BRIZIO, *Not. degli Scavi*, 1890, pag. 139 e seguenti, tav. I; DUCATI, *Le pietre funerarie felsinee in Mon. ant. dei Lincei*, XX, col. 272 e seguenti, num. 11.

30) La scultura meglio che sull'originale danneggiato può studiarsi sul calco preso da Lord Elgin; cfr. SMITH, *Cat. of sculpt. in the Br. Mus.*, I, pag. 250-1. Per l'iscrizione C. I. A., II, 1242.

31) OVERBECK, *op. cit.*, III, *Apollon*, pag. 506, *Atlas*, XXVI, n. 13 Bonn. Jahrb., LII, tav. 2. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, I, pag. 532 e fig. 363 (a pag. 399).

Una certa affinità con l'avorio ravennate presenta il singolare rilievo (primi del sec. XVI) della tomba di

Maria di Serbia già nel Duomo di Casal Monferrato, nel quale una figura femminile, come occlusa in un albero d'alloro e circondata di rami, è una evidente ripetizione del motivo di Dafne, se pure chiamato a significare la sofferenza umana che termina nel lauro il giorno della resurrezione, simboleggiata dalla fenice. Cfr. P. D'ANCONA, *Un frammento della tomba di Maria di Serbia, opera di Matteo Sanmicheli ne L'Arte*, 1916, pag. 21 e seguenti.

In qualche modo a questo medesimo schema ci riconduce un cassone fiorentino del '400, con Apollo che serra il tronco spoglio di fronde di un lauro, fra i cui rami appare la testa di Dafne (cfr. SCHUBRING, *op. cit.*, n. 155).

³²⁾ R. GARRUCCI, *Monum. del Museo Lateranense*, 2 voll. Roma, 1861, tav. XLV, n. 3, pag. 84 e seguenti, cfr. anche OVERBECK, *op. cit.*, pag. 508, *Atlas*, XXVI, n. 18; BENNDORF-SCHÖNE, *Ant. Bildw. in Later. Mus.*, n. 240.

³³⁾ CASTIGLIONI, *op. cit.*, pag. 147 e seguenti.

³⁴⁾ ACHILLE TAZIO, pag. 194, 18 e seguenti; LONGO SOFISTA, pag. 281, 2 (Siringa); NONNO, *Dionisiache*, XXI, pag. 24 e seguenti.

³⁵⁾ Va a questo proposito notato come nessun rapporto con le metamorfosi, e quindi col presente studio, abbiano i monumenti di Narciso esaminati da HELBIG, *Rhein. Mus.*, pag. 267 e seguenti.

³⁶⁾ Cfr. CASTIGLIONI, *op. cit.*, pag. 46 e seguenti.

³⁷⁾ G. CALZA, *Notizie degli Scavi*, 1928, pag. 155 e seguenti, fig. 16.

³⁸⁾ W. M. ZWANZIGER, *Dosso Dossi*, Lipsia, 1911; VENTURI, *Galleria Borghese*.

³⁹⁾ HERMANIN, *op. cit.*, tav. XXXIV.

⁴⁰⁾ Cfr. RICCI, *La Divina Commedia nell'Arte del '500* cit., pag. 112; L. SERRA, *Le gallerie comunali delle Marche*, Roma, pag. 12, tav. 3.

⁴¹⁾ Per le notizie storiche del gruppo cfr. NIBBY, *Monum. scelti della Villa Borghese*, Roma, 1832, pag. 82 e seguenti e le opere ivi citate.

Vedi anche C. RICCI, *Bernini in Roma, visioni e figure*, pag. 90 e seguenti.

⁴²⁾ Cfr. A. BERTINI CALOSO, *Il classicismo di Gian Lorenzo Bernini e l'arte francese ne l'Arte*, XXIV, fasc. 5-6, pag. 16, ecc.

⁴³⁾ Sugli elementi — generalmente comuni — ai quali da Ovidio è affidata la narrazione del graduale sviluppo della metamorfosi nel gruppo delle mutazioni in albero, cfr. CASTIGLIONI, *Studi cit.*, pag. 18 e seguenti.

⁴⁴⁾ A. BERTINI CALOSO, *op. cit.*, pag. 12 e seguenti.

⁴⁵⁾ S. LAMI, *Dictionnaire des Sculptures de l'école française sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1906.

⁴⁶⁾ P. DESJARDINS, *Poussin*, Parigi 1906; O. GRAUTOFF, *Nicolas Poussin*, Monaco, 1914, II, pag. 252, n. 160.

⁴⁷⁾ NIBBY, *loc. cit.* S'ignora ove si trovi presentemente un paese del Moore, con la stessa metamorfosi nella valle di Tempe, già esistente negli intercolumni della medesima sala.

Non esula dal gruppo di codeste derivazioni berniane, attraverso Poussin, il quadro con Aglauro trasformato in pietra, del settecentista francese I. B. Maria Pierre, al Louvre (sala XVI, n. 701). Un altro *Narciso* di Poussin è pure al Louvre (sala XIV, n. 731).

⁴⁸⁾ GIAMPIETRO BELLORI, *Vita di Carlo Maratti pittore*, Roma, 1732, pag. 116.

CONSIDERAZIONI SU FRANCESCO ZUCCARELLI

IL DIPINTO che qui (fig. 1) si riproduce reca tuttora, nella galleria di Glasgow, il nome di Pier Francesco Mola. E infatti esso palesemente echeggia, sia nella scelta del soggetto sia nei modi della composizione, un motivo familiare al pittore lombardo-romano, che a sua volta l'ebbe probabilmente dal Tassi, dal Saraceni. Come nel dipinto del Museo del Louvre e, più ancora, in quello della raccolta Ojetti a Firenze, ambedue del Mola, il Precursore è raffigurato come sul limitare di una boschiaglia, stretto d'attorno da una folla di persone d'ogni ceto. E non mancano nel dipinto di Glasgow, come in quello della raccolta Ojetti, orientali con la testa cinta da un turbante, e un uomo armato a cavallo.

Senonchè, a indicare la pertinenza del dipinto di Glasgow a una tendenza diversa da quella di un neoveneziano del Seicento basterebbe il colorito. Mai il Mola accostò tali tinte squillanti e fredde, come quelle che ci vengono incontro dalla prima figura seduta, con accento affatto accademico, sul davanti: un rosso, un bianco, un azzurro. È ben questo invece un accento del toscano Zuccarelli che forse non tagliò mai del tutto i ponti che lo univano alla peculiare tradizione artistica della sua regione, e insomma non fu mai del tutto saturato dal tono e dal colore veneziani. Ne ebbi la conferma allorquando tornato in Italia (vidi questo quadro nell'agosto del 1928), conobbi l'incisione del Monaco, compresa nella celebre raccolta