

CRONACA D'ARTE

INTORNO AD UN DISEGNO "GIÀ ATTRIBUITO AD ANDREA MANTEGNA,,

IL LIBRO ROSEBERRY di disegni donato al British Museum nel 1922, ha soltanto una lontana connessione col Mantegna, difatti è descritto soltanto come già attribuito a lui. Fu pubblicato da Campbell Dogson nel 1923. Io concordo del tutto con il Dogson nel rifiutare il nome del Mantegna quale autore, e preferisco, con il Dogson, di lasciare anonimo il disegnatore. Il mio intento qui è di analizzare particolarmente l'iconografia del disegno riprodotto alla tavola XXI.

Il Dogson interpreta la scena come rappresentazione della 'Morte di Orfeo': "Due ninfe ed un cupido armati di clave stanno misurando colpi sulla loro vittima Una pelle di leone è gettata intorno a questa ...". La descrizione è alquanto errata: le due donne non sono ninfe ma menadi, ed è una semplice veste non una pelle di leone quella drappeggiata sulla figura maschile. Quello accovacciato a lato della vittima è un leone vivo con una bocca aperta.

Il gruppo di figure ci ricorda la rappresentazione perduta della 'Morte di Orfeo' del Mantegna che ci è giunta attraverso una copia disegnata da Albrecht Dürer

nel 1494, L. 159, nella Kunsthalle di Amburgo, e da una moderna incisione dell'Italia Settentrionale che per caso è finita anch'essa nella collezione di Amburgo. Ambedue sono state spesso illustrate, ad esempio nel nostro catalogo del Dürer (Tietze e E. Tietze-Conrat, *Der Junge Dürer*, 1928, p. 153, fig. 50 e p. 307). Nella mia monografia su Andrea Mantegna (1956, p. 271) datai il (perduto) originale, da cui deriva il disegno del Dürer, tra il 1491 e il 1494. Nel 1491 fu ripresa a Mantova la rappresentazione dell' "Orfeo", del Poliziano e in una lettera del 10 maggio 1494 Francesco Mantegna ricorda che nel suo soggiorno di Marmirolo era stato occupato con l' "Orfeo", (P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, ed. tedesca, p. 488, n. 57). Ci sono

notevolissime differenze fra la composizione nel Libro Roseberry e quella nel disegno di Amburgo, soprattutto fra la posizione delle donne e l'intera composizione: inoltre al posto del fanciullo che nelle copie di Amburgo corre via piuttosto spaventato, il disegno Roseberry presenta un cupido alato che brandisce la sua clava come gli adulti.

Lascio aperto il problema se anche il disegno Roseberry si rifaccia ad una invenzione del Mantegna, forse connessa con la prima rappresentazione dell' "Orfeo", nel 1472. La composizione presso a poco contemporanea della 'Morte di Orfeo' del Mantegna nella pittura del soffitto della "camera picta", a Mantova (illustrata nella mia monografia, fig. 83) è diversa da questa, come è da aspettarsi per la forma a spicchio e per la posizione di sotto-in-su.

Il dio d'amore, una sorta di annesso delle vendicatrici tracie e come quelle furioso per la misoginia di Orfeo — che Dürer nella sua copia chiamò il primo "puseran", — è più facile da interpretare nella scena che non il fanciullo che corre via nella composizione più tarda. Di essa non è stata mai data una spiegazione che abbia convinto qualcuno che non fosse colui che la formulava.

Il disegno Roseberry include un elemento che mi fa dubitare che il disegnatore si sia veramente proposto di rappresentare la 'Morte di Orfeo'. Non intendo soltanto che lo strumento musicale manca: mentre le copie di

Amburgo ne presentano due differenti. Lo strumento musicale manca infatti anche nello spicchio nella "camera", dove la 'Morte' è parte di altre scene di Orfeo. Ma non si può spiegare il fatto che un leone sia stato introdotto nella scena, dato che Orfeo non ha mai avuto nulla da fare con un leone.

La posizione della vittima è di eredità classica. Una grandiosa pittura murale nella Casa dei Vettii mostra Penteo in questa posa, mentre la pazza madre Agave e la zia lo stanno uccidendo. Il motivo ha raggiunto il primo Rinascimento italiano attraverso la mediazione dei sarcofagi. La rappresentazione della morte di Penteo si rifà alle *Baccanti* di Euripide. In tale tragedia, Agave e le sue



LONDRA, BRIT. MUS., LIBRO ROSEBERRY - ANONIMO SEC. XV
MORTE DI PENTEIO, DISEGNO

sorelle nella loro follia credono di vedere in Penteo un leone che esse lacerano a pezzi; Agave crede di aver infilzato la testa del leone e non quella di suo figlio sul suo tirso. Philostrato descrive nelle *Imagines*, I, 18 (Baccanti), la seguente scena di Euripide: *καὶ ἦδε σοι ἡ ἐλάτῃ χαμαὶ γυναικῶν ἔργον ἐκ Διονύσου μέγα, πέπτωκε δὲ τὸν Πενθέα ἀποσεισάμενη ταῖς βράχαις ἐν εἶδει λέοντος, αἱ δὲ καὶ ξαίνουσι τὸ θήραμα, μήτηρ ἐκείνη καὶ ἀδελφαὶ μητρὸς...* (e questo abete a terra per te, grande opera di donne per incitamento di Dioniso, cadde dopo aver scosso per opera delle Baccanti Penteo sotto l'aspetto di leone; quelle dilanano la preda, la madre stessa e le sorelle della madre...).

Anche Nonno (*Dionysiaka*, XLVI) segue Euripide: οὐκ εἰμὶ λέων (non sono un leone) grida invano Penteo. Ovidio, come di solito, introduce cambiamenti: nel libro III delle *Metamorfosi* è un enorme cinghiale quello che Agave nella sua follia crede di vedere vagare nei campi. L'antichità classica evita di rappresentare il mutamento dell'uomo in animale. L'anonimo artista del disegno Roseberry affronta il difficile compito di rendere plausibile all'osservatore il fatto che la figura di Penteo, che egli vede chiaramente, appaia ai personaggi della scena non come un uomo ma come un leone. Un surrealista del nostro tempo non avrebbe potuto far meglio.

Il disegno del Libro Roseberry è una spiegazione di come opera la fantasia creativa. La composizione è aderente alla rappresentazione tradizionale della morte di Orfeo, cioè la bastonatura della vittima. Noi dobbiamo scoprire i piccoli attributi che si allontanano dallo schema tradizionale che soli indicano il mutamento del soggetto. Ciò significa che dobbiamo seguire il metodo che è sempre stato applicato dalla nostra più vecchia scienza sorella, la archeologia, per questo genere di ermeneutica.

(trad. dall'inglese di M. V. Brugnoli)

E. TIETZE-CONRAT

IL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI GELA

ALLA PRESENZA del Sottosegretario alla P. I. on. Di Rocco e di numerose personalità, oltre che di un fitto gruppo di archeologi italiani e stranieri, è stato inaugurato nello scorso settembre il Museo Nazionale di Gela, allestito, su progetto dell'arch. Luigi Pasquarelli (l'edificio) e con la determinante collaborazione dell'arch. Franco Minissi (arredamento e soluzioni estetiche), dalla Soprintendenza alle Antichità per le province di Agrigento e Caltanissetta, nella cui giurisdizione appunto Gela ricade.

Alla realizzazione di essa hanno largamente contribuito, con il Ministero della Pubblica Istruzione, gli Assessorati Regionali della Pubblica Istruzione e del Turismo, e soprattutto la Cassa per il Mezzogiorno, cui il museo deve, in particolare, i fondi per la costruzione della sua sede e per molta parte della sua attrezzatura e sistemazione. A questa hanno atteso, con il Soprintendente, gli Ispettori Dinu Adamesteanu e Piero Orlandini.

La mancanza di un museo in questa zona era lacuna fortemente sentita, ove si pensi che Gela è centro antico di grandissima rinomanza nel dominio della cultura classica e zona di ritrovamenti archeologici frequentissimi, per cui — ora per effetto del commercio antiquario clandestino, ora a seguito di scavi regolari come quelli che vi aveva eseguito P. Orsi alcune decine di anni fa — oggetti di notevole valore (vasi, terrecotte, monete) erano andati ad arricchire senza sosta musei e collezioni di tutto il mondo (in Sicilia, i musei nazionali di Siracusa e di Palermo).

Alla istituzione del nuovo museo non si sarebbe certamente arrivati se la Soprintendenza di Agrigento non fosse stata in grado di svolgere, come ampiamente ha potuto, un suo razionale programma di ricerche, che hanno fornito al museo stesso, senza che fosse necessario affermare antiscientifiche rivendicazioni da altri istituti, tutti i materiali costituenti il suo patrimonio.

In un giro di ambienti luminosi disposti attorno ad un grande atrio rettangolare scoperto al primo piano e in un vasto salone complementare nel piano sotterraneo (al secondo piano sono i servizi e gli uffici) il museo contiene infatti una ricca scelta di oggetti venuti alla luce negli scavi e nei ritrovamenti occasionali che hanno avuto luogo negli ultimi sette o otto anni sulla collina di Gela e nel territorio ad essa circostante (testimonianze varie che vanno dall'epoca preistorica all'età ellenistica, con sporadiche ma interessanti puntate fino ai tardi tempi medioevali), nonché quelli degli scavi intensamente e sistematicamente condotti nello stesso periodo in provincia di Caltanissetta, sulle vie anticamente segnate dal penetrare della civiltà greca, ad opera dei rodio-cretesi di Gela e di Agrigento, nei territori interni della Sicilia centrale siculo-sicana.

Gli scavi di Gela hanno avuto quali obbiettivi principali la zona della più antica acropoli (la collina di Molino a vento, dove ha trovato posto il museo) e la zona di Capo Soprano (circa 4 km. più ad ovest, all'estremità occidentale della collina che fu sede della città antica). Sull'acropoli sono i resti di due santuari: uno arcaico di Athena; l'altro con un tempio del V sec. a. C., del quale oggi poco rimane oltre i segni della sua forma nella roccia e una colonna — recentemente rialzata — dell'opistodomo. Del santuario arcaico s'è saggiata con molta cura la parte più occidentale, raccogliendo le testimonianze monumentali e la suppellettile dello stanziamento indigeno che precedette la colonizzazione ellenica, dei culti greci che vi ebbero luogo dal VII al V sec. a. C., e di una trasformazione in quartiere di abitazioni che la zona subì nell'epoca di Timoleonte (2ª metà del IV sec. a. C.). A Capo Soprano, dal 1948, anno del loro fortuito rinvenimento, si sono scavati, restaurati e sistemati i resti di quelle imponenti fortificazioni greche a doppia tecnica (struttura lapidea e mattoni crudi) che ben possono considerarsi il monumento più cospicuo dell'architettura militare occidentale dei secoli tra V e IV a. C. Tra i due estremi sopra indicati, che segnano l'estensione raggiunta dall'antica Gela nelle ultime fasi della sua vita gloriosa (la sua fondazione è di circa il 689, il suo abbandono di circa il 282 a. C.), una serie numerosa e svariata di rinvenimenti, fatti nel corso di un divenire