

John Howard Oakley, **Die attischen Sarkophage. Andere Mythen. Die antiken Sarkophagreliefs IX 1, 3.** Casa editrice Gebr. Mann, Berlino 2011. 112 pagine con 6 figure e 64 tavole, tutte in bianco e nero.

Questo volume di John Oakley completa la serie del Corpus dei sarcofagi di produzione attica con temi mitologici, dopo sei anni dall'uscita dell'opera di Sabine Rogge (*Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos. Die antiken Sarkophagreliefs [ASR] IX 1, 1* [Berlino 1995]), che ha catalogato gli esemplari con scene della vita eroica di Achille ed Ippolito, ed in attesa della prossima pubblicazione dei sarcofagi con amazzonomachia e con scene di battaglia terrestre e presso le navi di

Carola Kintrup (ASR IX 1, 2). Il mito di Meleagro nella produzione attica era già stato trattato da Guntram Koch (*Die mythologischen Sarkophage. Meleager. ASR XII 6* [Berlino 1975] 66–77; 138–148) insieme alla produzione urbana e microasiatica.

La caratteristica peculiare di questo volume è il grande numero dei miti esaminati, ben diciannove, per cui il contenuto risulta estremamente vario, con una frammentazione tematica, essendo ciascun mito documentato su pochi esemplari, a volte su uno soltanto, e raffigurato in genere su un unico lato del sarcofago, o al massimo su due, senza unitarietà tematica con le scene scolpite sulle altre pareti. Dei diciannove miti presi in esame, molti sono noti anche nella produzione urbana, ad eccezione delle rappresentazioni di Elena e dei Dioscuri (cat. 11), di Ifigenia in Tauride (cat. 23–24), di Kairos (cat. 25) e di Ofelte (cat. 50–52). Soltanto tre temi, Bellerofonte (cat. 1–10), Eracle (cat. 12–22) e i Centauri (cat. 26–41), ricorrono con maggiore frequenza sui sarcofagi attici, risultando più popolari, con una concentrazione nella seconda metà del secondo secolo. Gli altri temi, che compaiono su una o al massimo tre opere, si diffondono contemporaneamente; solo le scene con Leda (cat. 11; 42–43), Ifigenia in Aulide (cat. 23–24) e con le Muse (cat. 44–45) sono testimoniate in tempi diversi. I due esemplari più tardi, il sarcofago di Polissena (cat. 62), della metà del terzo secolo, e quello di Pelope (cat. 61), di un decennio posteriore, caratterizzati da uno sviluppo tematico coerente ed unitario, sono esemplari unici, realizzati su commissione. Nei sarcofagi più antichi, l'unitarietà tematica di due o tre scene si riscontra soltanto su pochi esemplari (cat. 11; 50; 12; 66), considerati peculiari della «fase sperimentale». È evidente la tendenza a prediligere per ogni tema lo stesso lato della cassa, collocando le scene con pochi personaggi o un solo protagonista sui fianchi (Bellerofonte, Orfeo, Leda), le scene più narrative sulla fronte (Oresteide) e le scene con personaggi minori e in composizioni simmetriche (Centauri) sul retro. L'influsso dei sarcofagi urbani su quelli attici è irrilevante, accertabile solo nei pezzi con l'uccisione di Egisto e Clitemnestra (cat. 53–56) e in un tardo sarcofago con le Muse (cat. 45), mentre forte è l'influenza dei sarcofagi attici sui prodotti locali di altre regioni, come può essere documentato nelle opere con scene di Eracle e Cerbero, Centauri, Muse e Leda.

Il volume è diviso in due sezioni: una relativa alla ricerca tematica, organizzata in ordine alfabetico (pp. 13–65), con un riassunto finale (pp. 60–62) fornito di una tabella cronologica, e un addendum di Sabine Rogge sulla ricostruzione del sarcofago di Pelope del Museo Nazionale di Atene (pp. 62–65), mentre la seconda sezione comprende il catalogo delle opere (pp. 69–99). Il libro si conclude con la postfazione (p. 101), la lista delle concordanze con gli altri volumi del Corpus (p. 102); l'elenco delle figure e delle tavole (pp. 103 s.); gli indici topografici (pp. 105–107) e nominali e l'indice analitico (pp. 108 s.); seguono le sessantaquattro tavole fotografiche, in bianco e nero. L'ottima qualità dell'apparato fotografico contribuisce notevolmente a valorizzare il

volume, fornendo una documentazione completa di ogni singolo esemplare.

Nella sezione tematica ogni soggetto mitico viene analizzato coerentemente e diffusamente, secondo l'organizzazione consueta degli altri volumi del Corpus: i singoli sarcofagi sono raggruppati in paragrafi, ordinati alfabeticamente. Ogni paragrafo inizia con l'elenco delle opere, cui segue la puntuale descrizione della scena e un'attenta analisi degli schemi compositivi e dei tipi figurativi, di cui l'Autore cerca di rintracciare il modello con un'analisi ragionata della bibliografia precedente, prendendo in considerazione ogni classe di materiale, dalla pittura vascolare alla plastica e alla glittica, comprese le monete e i mosaici, seguendo la formazione e la fortuna di ogni motivo iconografico nel suo sviluppo diacronico, a partire dall'età greca arcaica fino all'età romana imperiale, con particolare attenzione alle variazioni iconografiche, di cui si ricerca la fonte in altre classi monumentali. La maggior parte delle scene si può ricondurre a prototipi greci sia pittorici che scultorei, di età classica ed ellenistica, a volte del periodo arcaico. Soltanto le scene con Bellerofonte e Pegaso alla fonte (cat. 9–10) e quelle di Orfeo (cat. 59–60) potrebbero essere state create da artisti urbani. L'Autore è attento alle analogie e alle dissonanze iconografiche e compositive tra le rappresentazioni sui sarcofagi attici e quelle sui sarcofagi urbani, cercando di distinguerne i modelli. L'analisi comparativa con la produzione urbana rivela le analogie e le differenze quantitative, iconografiche e cronologiche delle due produzioni, evidenziando in alcuni casi le anticipazioni creative del settore urbano. Rara e ridotta a poche annotazioni è l'analisi del significato simbolico dei temi considerati, in genere funzionale all'interpretazione della scena. Anche la definizione cronologica dei singoli esemplari è sinteticamente trattata, basandola essenzialmente sulle proposte già avanzate dagli autori precedenti. Utile il ricorso dell'Autore a stabilire punti fissi, desunti dalle particolarità strutturali, tipologiche e tecnico-stilistiche; punti che vengono elencati come indizi di appartenenza alle singole fasi, tracciando l'evoluzione produttiva in un arco temporale di più di un secolo. Secondo Oakley l'antiorità, collegata alla «fase sperimentale» (150–180 d. C.), è segnalata da: formule iconografiche classicistiche, plasticità contenuta in un rilievo poco aggettante, fondo molto libero, solo parzialmente occupato dalle figure, ben distanziate l'una dall'altra, teste poste al di sotto delle cornici superiori, senza le caratteristiche sovrapposizioni del periodo successivo. Un indizio importante è fornito proprio dalle cornici, su cui Oakley ritorna più volte, fissando una progressione tipologica, che va dalle modanature lisce e senza ornati (es. cat. 11; 12; 26; 27), attribuibili alla produzione iniziale e alla cosiddetta «fase sperimentale» (pp. 18; 23 cat. 28–29), a quelle decorate secondo la successione canonica (astragali, kymation ionico, kymation lesbio e listello finale), appartenenti all'ultimo quarto del secondo secolo (pp. 23 e 59), fino alle cornici più tarde, unificate in gola dritta con foglie d'acanto e in una fascia superiore vegetalizzata (pp. 26, 32, 36, 48). Questa successione

sintetizza, semplificandola, la cronologia tradizionale, fissata da Koch (G. Koch / H. Sichtermann, *Römische Sarkophage* [Monaco di Bav. 1982] 369–371) e ribadita da Rogge (in: G. Koch [ed.], *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit* [Magonza 1993] 112–116), secondo cui nei primi sarcofagi attici del 140–150 d. C. con ghirlande ed eroti, le cornici sono lisce, mentre già dal 150 d. C., cioè dall'inizio della «fase sperimentale», compaiono le modanature decorate nella successione canonica sopra indicata. Già dal tardo secondo secolo il listello superiore comincia ad essere riccamente ornato con viticci, girali vegetali, meandri, onde correnti, mentre dall'inizio del terzo secolo sia le modanature superiori che quelle inferiori si riuniscono in un'unica cornice a gola con una serie di foglie acantive.

Oakley ripropone come data iniziale della produzione attica dei sarcofagi quella tradizionalmente fissata al 140–150 d. C., senza tenere conto di alcune recenti proposte di anticipazione cronologica, basate sullo studio di prodotti locali di Roma e di Salonico, che testimoniano un'assimilazione precoce di motivi attici già nel 130–140 d. C. L'evidente incongruenza dell'anticipata ricezione a Roma e a Salonico di spunti di una produzione che, secondo i limiti cronologici canonici (Koch/Sichtermann op. cit. 436 s. 456 note 4–5 con bibl. prec.), in quegli stessi anni stava muovendo ancora i suoi primi passi, ha indotto a rialzare la fase produttiva iniziale di almeno un ventennio, intorno al 120–130 d. C. (A. Ambrogi in: G. Koch [ed.] *Sarkophag-Studien 3* [Magonza 2007] 78; Th. Stefanidou-Tiveriou in: *ibid.* 263–269; ead. in: G. Koch / F. Baratte (ed.), *Akten des Symposiums »Sarkophage der Römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren – Kopien in den Provinzen.* Convegno Parigi 2005. *Sarkophag-Studien 6* [Ruhpolding e Magonza 2012] 151–160), supponendo una sequenza cronologica che, subito dopo una fase creativa iniziale a distribuzione locale, ha visto un'espansione produttiva con l'esportazione dei sarcofagi attici nel mercato greco, romano ed italico, da cui dipende come conseguenza diretta l'imitazione dei motivi caratteristici da parte dell'artigianato locale. Queste proposte di anticipazione della datazione iniziale della produzione attica appaiono accolte in recenti studi del Koch, in cui lo studioso, fissando i criteri per il riconoscimento delle copie dei sarcofagi attici, stabilisce al 150 l'inizio della produzione di copie a Roma da parte di attici immigrati (G. Koch in: *Sarkophag-Studien 6*, op. cit. 1–16, in part. 2; 4 s.) e pone l'inizio della produzione dei sarcofagi attici al 130 circa (G. Koch in: Th. Stefanidou-Tiveriou / P. Karanastase / D. Damaskos [ed.] *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της Ρωμαϊκής Ελλάδας.* Convegno Salonico 2009 [Salonico 2012] 35–56). In base a queste osservazioni, la cronologia di alcuni esemplari del volume di Oakley (ad esempio i cat. 1; 12; 25–29) potrebbe essere anticipata al secondo quarto del secondo secolo d. C., presentando quelle caratteristiche compositive e tecnico-stilistiche proprie dell'età adrianeo-protantonina, quali il modellato classicistico solenne ed accademico, privo

di accentuazioni chiaroscurali in senso coloristico, non ancora segnate dal trapano corrente, l'isolamento quasi statuario delle figure, che lasciano ampi spazi liberi sul fondo, ed infine le cornici lisce sulle casse. Come esempio citiamo proprio il sarcofago di Eracle del Museo Nazionale di Atene (cat. 12), la cui datazione nel terzo quarto del secondo secolo si potrebbe rialzare di circa un ventennio, trovando significative analogie formali e tecniche con altre classi monumentali, prodotte nelle stesse botteghe dei sarcofagi, quali i rilievi mitologici «neoattici» di età adrianea e proto-antonina (Th. Stefanidou-Tiveriou, *Νεοαττικά. Οι ανάγλυφοι πίνακες από το λιμάνι του Πειραιά* [Atene 1979]), e i trapezofori coevi (Th. Stefanidou-Tiveriou, *Τραπεζοφόρα με πλαστική διακοσμήση. Η αττική ωμάδα* [Atene 1993]). In particolare la testa giovanile di Eracle in lotta con l'Idra sul lato destro del sarcofago cat. 12 (tav. 16 d) ha precise corrispondenze con la testa di Hermes sul rilievo con il ratto dal Pireo, inv. 2120, datato in età tardo-adrianea (Stefanidou-Tiveriou, *Νεοαττικά* op. cit. 30–32; 145–150 no. 44, Ξ 1 tav. 32–33, in part. tav. 33 b).

Il valore fondamentale dell'opera risiede nell'aver riunito tutta l'ampia letteratura sulle singole tematiche mitologiche, finora dispersa in molteplici pubblicazioni, fornendo una documentazione completa ed esaustiva. Il taglio sostanzialmente compilativo è giustificato dalla varietà dei temi analizzati e dall'impossibilità di considerare ogni sarcofago nella sua interezza, dovendosi limitare, a parte rare eccezioni, allo studio di una singola parte di esso. Ne consegue un'evidente mancanza di uniformità tra i vari settori della ricerca, con alcuni miti analizzati in modo più approfondito e complesso, altri in maniera più sbrigativa e superficiale; ciò dipende essenzialmente dalla diversa consistenza della bibliografia di riferimento. Inoltre, troppo breve risulta il riassunto finale: manca una sintesi ragionata più ampia e approfondita, con spunti di ricerca originali sulle problematiche della produzione attica dei sarcofagi, in particolare su alcuni punti ancora discussi, quali le modalità produttive e le questioni dei limiti cronologici.

Dobbiamo, inoltre, notare in tutta la prima parte (pp. 13–62) un uso non sempre appropriato e incisivo della terminologia scientifica, in particolare riguardo a concetti come «Typus» e «Motiv» (D. Willers, *Ant. Kunst* 29, 1986, 137–150; id. in: *Πανήγυρις συμφιλολογούντων. Festschrift für Thomas Gelzer zum 60. Geburtstag am 29. Juni 1986* [Berna 1986] 13–31; E. Pochmarski, *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, *Sonderschr. Österr. Arch. Inst.* 19 [Vienna 1990] 5–10). Si nota un'alternanza a volte arbitraria di termini diversi per indicare uno stesso concetto: in particolare il vocabolo «Typus» viene sostituito con altri di contenuto sostanzialmente differente, quali «Schema» o «Motiv»; anche le espressioni «Bildtypus» e «Bildmotiv» sono spesso interscambiate o sostituite in modo concettualmente impreciso con «Darstellungsschema» o «Pose». Inoltre, il termine «Prototypus» è indicato tra virgolette, senza chiarire cosa si voglia intendere.

Nella sezione tematica aprono la rassegna i dieci esemplari riguardanti il mito di Bellerofonte con Pegaso (pp. 13–15 cat. 1–10), datati nella seconda metà del secondo secolo d. C. Singolare il sarcofago di Atene (cat. 4), sul cui lato sinistro il cacciatore barbato presenta caratteri fisionomici individualizzati: unico esempio di sarcofago attico con contrapposizione tra il cacciatore mitico e il cacciatore reale. Il secondo tema (pp. 15–17 cat. 11), quello di Elena con i Dioscuri, è rappresentato su un unico esemplare, rinvenuto in una tomba a Kephissia collegata alla famiglia di Erode Attico, e datato da Theodosia Stefanidou-Tiveriou al 160–170 d. C. La cassa presenta tutti e quattro i lati figurati con scene contenutisticamente collegate: il protagonista è Eros, sul fianco destro, causa dell'amore di Zeus per Leda, sul lato sinistro, il cui frutto, Elena e i gemelli, è reso sulla fronte. Le imprese di Eracle sono documentate su otto esemplari certi (pp. 17–24 cat. 12–14; 16; 20–22) e su altri quattro di dubbia interpretazione (cat. 15; 17–19); in essi sono raffigurate non tutte e dodici le imprese canoniche, come sui sarcofagi urbani e microasiatici, ma solo sette, o forse otto. Qui l'arco cronologico è più ampio: va dal terzo quarto del secondo secolo al secondo quarto del terzo. A proposito del piccolo frammento di Cirene (cat. 16), interpretato da Oakley come porzione della scena di Eracle con il cinghiale di Erimanto, è da notare che l'atteggiamento dell'eroe, con il braccio destro piegato ad angolo retto (fig. 1), è assai raro per questa impresa, mentre risulta più consono ad un'azione di combattimento, ad esempio contro l'Idra (LIMC V [1990] 36 tav. 53 no. 1998; 38 tav. 57 no. 2033; 38 tav. 57 no. 2038, come è confermato dalla figura di Eracle sul fianco destro del cat. 12), oppure contro Gerione (LIMC V [1990] 76 s. tavv. 87–88, nn. 2486–2492: tipo b IV–V). Questa incongruenza iconografica, la rigidità della posa e la durezza dell'intaglio, meglio visibili nella fig. 1 (p. 19), potrebbero forse indicare nel pezzo di Cirene un prodotto locale d'imitazione attica. L'impresa contro Cerbero (pp. 21 s. cat. 12; 18–19), rappresentata con certezza solo sul fianco sinistro del sarcofago cat. 12, è di incerto riconoscimento sui frammenti cat. 18 e 19 essendo poco leggibili gli attributi del protagonista che sul frammento cat. 19 indossa un mantello, invece della leonté. Riguardo all'impresa contro la cerva cerinitide, testimoniata in un unico frammento del Louvre (p. 22 cat. 20), datato nel terzo quarto del secondo secolo, è criticabile il confronto, considerato il migliore da Oakley, con un sarcofago urbano molto più tardo, del 230–240 d. C. (P. F. B. Jongste, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi* [Roma 1992] 84–87 F 6 figg. 47–50 con bibl. prec.): oltre all'eccessiva distanza cronologica, si può notare anche una differenza tra le due rappresentazioni nel modo di rendere le corna della cerva, sottili e tubolari, dello stesso tipo scolpito sul lato sinistro di un sarcofago urbano a Londra (ibid. 48–52 B 3 figg. 9–12 con bibl. prec.), datato nel 160–170/180, che l'Oakley cita soltanto in nota (nota 70), con cui, invece, la porzione rimasta del frammento attico presenta una sostanziale identità tipologica. Singolare è la

scelta, per la raffigurazione della lotta tra Eracle e il leone nemeo, dello schema con i corpi distesi, noto nella pittura vascolare attica del sesto secolo a. C., sulla fronte del sarcofago di Santa Maria sopra Minerva (pp. 22 s. cat. 21), datato nel terzo quarto del secondo secolo. L'impresa degli uccelli stinfalidi è riconosciuta da Oakley all'estremità sinistra della fronte del sarcofago di Atene (pp. 23 s. cat. 12 tav. 14a), ma la testa coperta dalla leonté, lo sguardo rivolto davanti a sé e la posizione di entrambe le braccia distese fanno pensare, più che a »prototipi« diversi, come propone Oakley, ad un'altra impresa. Il mito di Ifigenia in Aulide è raffigurato su una fronte conservata nel Museo Archeologico di Salonico, del primo quarto del terzo secolo, e su un piccolo frammento di un fianco a Varsavia, della metà del terzo (pp. 24–26 cat. 23–24). La fronte di Salonico presenta una scena complessa con quindici figure, comprese quelle angolari: precedentemente interpretata come rappresentazione dell'Aldilà o come Iudicium Orestis, è stata correttamente riletta dalla Stefanidou-Tiveriou. Oakley ribadisce l'attribuzione della lastra di Torino (pp. 26 s. cat. 25) ad un fianco di sarcofago attico della »fase sperimentale«, già proposta nel 1985 da Filippo Carinci (Riv. Ist. Naz. Arch. 8/9, 1985/86, 108), identificando la figura nella personificazione del Kairos, secondo il tipo figurativo del prototipo bronzeo lisippeo. Il paragrafo dedicato alle rappresentazioni dei Centauri (pp. 27–32), di cui sono attestati quattordici, forse sedici esemplari, è suddiviso in due gruppi tematici: quello della caccia a grossi felini e quello della battaglia contro i Lapiti. Sul retro di un solo sarcofago, ascritto all'ultima fase della produzione attica, è raffigurata la battaglia tra Centauri e Grifi (p. 32 cat. 41). Il tema della caccia è scolpito sui lati lunghi (quattro fronti e un retro) di cinque sarcofagi (pp. 28–29 cat. 26–30), la cui datazione nel 160–180 d. C. andrebbe ripensata: in alcuni di essi (cat. 26–28), infatti, le caratteristiche strutturali e tecnico-stilistiche inducono ad anticipare la datazione in età adrianea o proto-antonina. Lo confermano la presenza sui lati e sui retri (certa nel cat. 26, probabile nel cat. 27) del più antico tema delle ghirlande appese alle teste di toro (secondo la recente revisione cronologica le ghirlande decorano i sarcofagi attici almeno un ventennio prima del 140–150 d. C.) e il coperchio a tetto embricato (cat. 28). Del sarcofago di Atene (cat. 29) andrebbe meglio evidenziata l'unicità (Koch/Sichter mann op. cit. 460 nota 28), che Oakley rileva solo a livello iconografico, a proposito della presenza del serpente sull'albero. In realtà, appaiono sostanzialmente estranei alle caratteristiche strutturali e formali della produzione attica anche l'assenza del rilievo figurato sui fianchi e sul retro, la particolare durezza e la schematicità del modellato dei protagonisti, ridotti a figurine appiattite, ritagliate sul fondo, e la resa ancor più grossolana degli animali di complemento (cfr. V. Gaggadis-Robin in: G. Koch (ed.), *Akten des Symposiums ›125 Jahre Sarkophag-Corpus‹*. Convegno Marburg 1995. *Sarkophag-Studien I* [Magonza 1998] 267 tav. 106, 4). Queste anomalie sono ascrivibili al gusto provinciale dello scalpellino non attico, forse proveniente

dalla Grecia Settentrionale, che, ispirandosi a modelli attici, ha realizzato l'intera composizione, non l'ha soltanto ultimata, come scrive Oakley. La scena di Leda sedotta da Zeus, trasformatosi in cigno, ritorna in modo diverso: con la protagonista stante sui fianchi di due esemplari (cat. 11; 42), secondo un tipo di raffigurazione del primo Ellenismo, variato nella contrapposizione più netta e distaccata del più tardo cat. 42; con Leda sdraiata sul fianco di un'opera (cat. 43) del terzo quarto del terzo secolo, in cui è riproposto un tipo noto per Arianna e per la Menade dormiente nel repertorio figurativo dei sarcofagi con tematica dionisiaca. Nella didascalia a tavola 33, fig. 3, si nota l'errore del numero di catalogo: »43« e non »44«. Due soltanto sono gli esemplari, frammentari, con la rappresentazione delle Muse (pp. 34–36 cat. 44–45); la porzione di fronte a Milano (cat. 44), ascrivibile al terzo quarto del secondo secolo, presenta la testa di Apollo rilavorata con indicazioni fisionomiche nel secondo quarto del terzo secolo. Oakley, a proposito di questo pezzo, oscilla tra la somiglianza delle figure di Apollo e delle Muse con i modelli urbani (p. 35) e la mancanza di confronto diretto (p. 36) con i sarcofagi urbani con le Muse. I due frammenti, uno a Vienna e uno in Vaticano (cat. 45), appartengono, come dimostrato da Fritz Eichler, ad uno stesso sarcofago, databile alla fine del secondo quarto del terzo secolo. Da notare lo scambio dei due frammenti sia nella descrizione (p. 36), che nelle didascalie delle figure alla tavola 34, mentre è esatta la scheda del catalogo (p. 85). Documentato una sola volta è il mito di Edipo davanti alla Sfinge, rappresentato sul lato sinistro di un sarcofago nel Museo Nazionale di Atene (pp. 38 s. cat. 49), datato nel terzo quarto del secondo secolo. Oakley, riguardo all'insolita caratterizzazione giovanile di Edipo, appare incerto tra lo stretto rapporto con gli eroti della scena frontale e la distanza da questi, per tipo di abbigliamento e di acconciatura. Il paragrafo dedicato alla rappresentazione della morte di Ofelte verte essenzialmente sul riconoscimento, merito del Brendel, del mito in tre sarcofagi attici (pp. 39 s. cat. 50–52). Sul sarcofago di Corinto del 170–180 circa (cat. 50) il tema compare su un fianco in diretta relazione con il contenuto della scena della partenza dei Sette da Argo, rappresentata sulla fronte. Il soggetto è ripetuto con schemi iconografici diversi sul frammento cat. 51, mentre per la più tarda porzione cat. 52, la mancanza di precise coincidenze e la frammentarietà rendono impossibile un'identificazione certa. Su sei sarcofagi (pp. 41–45 cat. 53–58), ascrivibili all'ultimo quarto del secondo secolo, ad eccezione del cat. 57, pertinente al terzo quarto, si incontrano quattro diverse scene della vita di Oreste, cui sarebbero da aggiungere altri due esemplari (cat. 66–67) con il relativo giudizio. Su quattro fronti (pp. 41–43 cat. 53–56) è rappresentato l'episodio dell'uccisione di Egisto e Clitemnestra: tema noto nella produzione urbana, che certamente influenzò i più tardi prodotti attici, ma senza che questi si possano considerare delle semplici copie. Sul fianco destro del sarcofago perduto, cat. 53, noto dagli schizzi di Nicolas de Peiresc, è reso l'incontro di Oreste ed Elettra presso

la tomba di Agamennone: unica rappresentazione di tale episodio, già attestato sui rilievi melii della seconda metà del quinto secolo a. C. (e non d. C., come è scritto nel volume: p. 43). Anche il parallelismo stabilito tra il frammento cat. 54, perduto, e un sarcofago di Achille ad Adana (Rogge, ASR IX 1, 1 op. cit. 125 cat. 1 tav. 2, 1), ascritti entrambi all'ultimo quarto del secondo secolo, se giustificabile dal punto di vista della tipologia delle cornici, appare improprio se si osserva la resa formale delle singole componenti ornamentali (ad esempio la diversa lunghezza delle fusarole, la resa più chiaroscurata ed attenta delle cornici nel pezzo di Adana) e del fregio figurato (di un plasticismo più organico e un ridotto uso del trapano nella cassa turca, rispetto alla resa più dura e disegnativa con profondi solchi di trapano nel cat. 54), che porterebbe ad abbassare di qualche decennio la datazione del frammento cat. 54, vicino piuttosto al pezzo cat. 55, mentre la piccola porzione cat. 56 si affiancherebbe meglio al sarcofago di Adana. A proposito dell'opera frammentaria a Tebe (pp. 44 s. cat. 58), della fine del secondo secolo, in cui Margherita Bonanno, basandosi sui rilievi coevi della tomba di Šempeter (Norico), ha ricomposto episodi del mito di Oreste, Oakley (p. 44 nota 244) elenca le varie ipotesi degli studiosi di come sia potuta avvenire la trasmissione dei modelli iconografici di matrice greca in luoghi tra loro così lontani: tramite i calchi in gesso, l'importazione dei sarcofagi attici nel Norico e in Pannonia, oppure le illustrazioni di libri. L'episodio mitico di Orfeo (pp. 45 s.) è rappresentato su due fianchi destri: di un sarcofago a Salonico (cat. 59) del secondo quarto del terzo secolo e di una cassa frammentaria, contemporanea, conservata a Roma (cat. 60). Nella continuazione della scena frontale sull'angolo destro del sarcofago di Salonico (cat. 59) appare tra gli alberi una figura femminile con un vaso, da cui sgorga l'acqua: più che di personificazione fluviale, si potrebbe trattare di una ninfa di sorgente. Episodi della vita dell'eroe Pelope (pp. 46–49) sono raffigurati sui quattro lati di un sarcofago del Museo Nazionale di Atene (cat. 61), riassembleto da vari pezzi, la cui ricostruzione proposta da Rogge (pp. 62–65 fig. 6), ne accorcia la lunghezza, proponendo nuove identificazioni dei personaggi. Riguardo alla cronologia nel 250–260 d. C., Oakley sottolinea che si tratta di uno degli ultimi sarcofagi attici, riunendo in un puntuale elenco gli strumenti diagnostici per l'attribuzione a questa fase tarda (p. 48): (1) il notevole oggetto del rilievo che in alcuni punti diventa quasi a tutto tondo; (2) i panneggi pesanti con pieghe duramente segnate dai solchi incisi; (3) le nette incisioni sulla fronte e sulle sopracciglia; (4) le profonde trapanature dei capelli; (5) la disposizione paratattica delle figure. Al punto (1) si dovrebbe aggiungere la completa sovrapposizione delle teste sulla gola con foglie acantine, secondo la consuetudine e la tipologia dei sarcofagi più tardi. Il punto (3) è, invece, impreciso: le incisioni frontali e sopraccigliari, prive di rilievo plastico, insieme al solco di contorno delle figure, sono elementi peculiari di tutto l'arco temporale della produzione dei sarcofagi attici e non soltanto della fase

tarda, come fu evidenziato già dal Rodenwaldt (G. Rodenwaldt, *Jahrb. DAI* 45, 1930, 156–163 figg. 34–45; cfr. H. Wiegartz in: *Mélanges Arif Müfid Mansel I* [Ankara 1974] 354; 358; G. Koch, *Arch. Anz.* 1978, 119 nota 10; Rogge, *ASR IX* 1, 1 op. cit. tavv. 18, 2–3; 48–50; 56, 3; 64, 1; 65, 1; 67, 1; 72, 3; 88, 1–2; 100, 2; 103, 2; 112, 2–5). Sul fianco frammentario di un sarcofago di Eracle a Parigi (cat. 17), si conservano un personaggio in abiti orientali, zampe equine e tracce di una figura giacente, che Oakley suppone possano riferirsi al mito di Pelope, mai però associato ad Eracle: essendo tale identificazione improbabile, sarebbe meglio escludere questo frammento. Un unicum, eseguito intorno alla metà del terzo secolo su ordinazione diretta del committente, si può considerare il sarcofago Madrid-Parigi (pp. 49–52 cat. 62), su cui sono rappresentate scene relative al mito di Polissena. Anche il tema della spedizione dei Sette contro Tebe (pp. 52–55) è raffigurato una sola volta su un sarcofago attico a Corinto (cat. 50), prodotto straordinario, realizzato su commissione nel 170–180 circa, sulla cui fronte è scolpito il congedo degli eroi e sul fianco destro, di cui si è già trattato, l'episodio del piccolo Ofelte. Oakley crea un'utile tabella riassuntiva (p. 53), in cui alla tradizionale ricostruzione aggiunge la propria proposta interpretativa. Un altro tema raro è quello di Arianna abbandonata sull'isola di Nasso da Teseo (pp. 55 s.), che compare solo sul fianco destro (cat. 65) di un esemplare ad Istanbul, realizzato alla fine del secondo secolo. Incerta è l'interpretazione come *Iudicium Orestis* della scena con otto personaggi tra due figure angolari, scolpita sulla fronte di un sarcofago con coperchio a kline, conservato nel Museo di Beirut (pp. 56–59 cat. 66) e datato nel terzo quarto del secondo secolo. La sua metà destra è del tutto analoga alla scena della cosiddetta coppa Corsini, kantharos d'argento del secondo quarto del primo secolo a. C., su cui è raffigurato il giudizio di Oreste nell'Areopago di Atene, secondo tipi iconografici derivanti da una pittura perduta di epoca classica, che Oakley (p. 56) definisce «Wandgemälde», ma che o doveva essere più precisamente una pittura funeraria o un dipinto su tavola (cfr. E. Will, *Un sarcophage romain a sujet eschatologique au musée de Beyrouth*, *Bull. Mus. Beyrouth* 8, 1946–1948, 120 nota 1; G. Hafner, *Iudicium Orestis. Klassisches und Klassizistisches*, *Berliner Winckelmannsprog.* 113, 1958, 18–30). Su ciascun fianco sono rappresentate due scene uniche, senza confronti nei sarcofagi attici: una donna seduta gesticolante verso un uomo a cavallo, che caccia un cinghiale, sul fianco destro; una coppia seduta in conversazione, su quello sinistro. Oakley, riportando le diverse interpretazioni degli studiosi, che vedono nella coppia personaggi mitici o reali, suppone che la defunta, unica destinataria del sarcofago, fosse morta molto presto, nubile, senza poter godere della vita in comune con un uomo, cui alludono le scene laterali (pp. 58 s.). Quest'ultima asserzione di Oakley risulta alquanto discutibile: le due scene sui fianchi più che un'allusione a ciò che non è stato, potrebbero essere un richiamo alle gioie della vita coniugale vissuta dalla donna, della qua-

le il committente, il coniuge ancora in vita o uno dei figli, ha inteso esaltare l'esistenza virtuosa. A proposito delle due figure angolari in abiti orientali, recanti un elemento sferico (pietra o palla?) e uno strumento (un bastone ricurvo?), si dovrebbe tener conto della somiglianza iconografica tra le immagini di Attis e le generiche rappresentazioni di barbari orientali, simili negli abiti e nell'attributo del lagobolon, per i quali è stata accertata la valenza funeraria (vd. da ultimo A. Landskron in: M. Sanader / A. Rendić Miočević [ed.], *Akten des VIII. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provincialrömischen Kunstschaffens*, *Convegno Zagabria 2003* [Zagabria 2005] 121–130).

Nella seconda parte del volume del *Corpus* si sviluppa il catalogo dei sessantasette esemplari con schede contenenti in modo sintetico, ma completo, tutti i dati significativi di ogni singolo pezzo: luogo di conservazione, misure, bibliografia, stato di conservazione e descrizione essenziale.

Possiamo concludere sottolineando l'indubbia validità della pubblicazione, che fornisce un apporto significativo alla conoscenza della classe in oggetto, costituendo un imprescindibile punto di riferimento per tutti gli studi futuri, non solo sui sarcofagi attici, ma anche sull'intera produzione scultorea greca di età romana: questo è il grande merito e il vero obiettivo del volume di Oakley e dell'intero progetto del *Corpus*.

Roma

Annarena Ambrogi