

A Palomoni Reinach
con i saluti dell' A. e con gratitudine

CARLO ANTI

in recensione -

— Roma 27-6-921

LYKIOS

(CON CINQUE TAVOLE)



Estratto dal *Bull. della Comm. arch. com.* 1919.

ROMA

P. MAGLIONE & C. STRINI

(SUCCESSORI DI LOESCHER & C.^o)

Editori-Librari di S. M. la Regina

1921

Bibliothéque Maison de l'Orient



134869

CARLO ANTI

LYKIOS

(CON CINQUE TAVOLE)

Estratto dal *Bull. della Comm. arch. com.* 1919.

ROMA

P. MAGLIONE & C. STRINI

(SUCCESSORI DI LOESCHER & C.^o)

Editori-Librari di S. M. la Regina

1921

TYKIOS

ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCAD. NAZIONALE DEI LINCEI

PROPRIETÀ DEL DOTT. PIO BEFANI

—
1921



I.

Il gruppo stilistico della Demeter di Cherchel.

La Demeter di Cherchel ⁽¹⁾ è stata felicemente raccostata a una doppia erma virile del Museo Barracco ⁽²⁾. Il cranio a profilo allungato e schiacciato che si salda alla linea della fronte con un angolo molto marcato, il viso tondeggiante ma con le guance asciutte, quasi tese, incorniciato da una abbondante chioma ricciuta oppure ondulata resa con molto rilievo, le arcate orbitarie precise, ma non taglienti, divergenti dalla linea delle palpebre così che sembrano rovesciarsi verso le tempie, l'occhio fisso, la bocca dalle labbra deli-

(1). P. Gaukler, *Musée de Cherchel*, Parigi, 1895, p. 102 sgg. e tv. V; R. Kekule v. Stradonitz, *über Copien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias*, 57 berl. Winkelmannspr., 1897, e tvv. I-V a sin.; M. Ruhland, *eleusin. Göttinnen*, Strasburgo 1901, p. 10 sgg.; W. Klein, *Geschichte der griech. Kunst*, II, Lipsia, 1905, p. 124 sgg.; H. Schrader, *über Phidias in Jahreshfte d. öst. arch. Inst.* XIV (1911), p. 8 sgg. (qui e in seguito sono citate le pgg. dell'estratto).

(2) Helbig-Barracco, *Le Musée Barracco*, Lipsia, 1898, tvv. 35-36 e testo relativo; G. Barracco, *Catalogo del Museo*, Roma, 1910, n. 114, p. 29 e figg.; W. Helbig, *Führer durch die antiken Sammlungen in Rom*, I, Lipsia, 1912, n. 1094, p. 614; Fot. Moscioni 24303; Fot. Alinari 34922-24; W. Amelung, *moderner Cicerone*, I, 2, Lipsia, 1913, p. 269 sg. confronta fra di loro l'erma Barracco e la Demeter di Cherchel.

cate ma dalla linea ferma, con gli angoli leggermente abbassati, dettagli che, insieme agli altri, dà alla testa una caratteristica espressione di severità soffusa di delicato accoramento, tale che attraverso forme più evolute fa pensare all'efebo biondo dell'Acropoli (1) e alla core di Euthydicos (2), sono tutti elementi che legano indissolubilmente fra di loro i due tipi, come opere sorelle.

Il confronto va fatto fra l'erma Barraeco (fig. 2 e tv. V) prescindendo dalle sue presunte repliche, quali la testa di Wörlitz della quale parleremo più avanti (3), e la testa della statua di Cherchel (tv. IV). È noto infatti che di questa statua, oltre una replica acefala trovata insieme ad essa a Cherchel (4), esiste un'altra copia nel Museo di Berlino (5), copia fedele nelle proporzioni, nella composizione e nei motivi generali della testa e del panneggio, ma trattata con mollezza nel viso ed elaborata nel panneggio, dove i motivi larghi e semplici della statua di Cherchel si complicano di minuti dettagli. Che delle due copie la più vicina all'originale sia quella di Cherchel non dubita chiunque possiede la sensibilità dell'antico.

Che io mi sappia, salvo l'ovvio generico riferimento delle due opere all'arte attica del V° sec. non sono stati fatti ulteriori persuasivi raccostamenti ad altre sculture antiche. Lo Schrader, riprendendo un concetto del Kekule (6), volle è vero attribuire la

(1) H. Schrader, *arch. Marmorsculpt. in Acropolis-Mus.*, Vienna, 1909, p. 59 e fig. 48; [H.] Br[unn-Fr.] Br[uekmann], *Denkmäler griechischen und römischen Skulptur*, Monaco, 1888 sgg.] tv. 460; [H.] Bulle, [*der schöne Mensch in Altertum*, Lipsia, 1912], tv. 198 e col. 456; [P.] Ducati, [*L'arte classica*, Torino, 1920], p. 218 e fig. 206.

(2) Bulle, tv. 240 e col. 508; Ducati, p. 215 sg. e fig. 204 a, b.

(3) Vedi p. 62 sg.

(4) Vedi i testi citati per la prima copia alla nota 1, p. 55. Questa seconda copia è riprodotta da Schrader, in *Jahreshefte XIV* (1911), fig. 7, p. 9.

(5) A. Conze, *Beschreibung der ant. Skulpturen zu Berlin*, Berlino, 1891, n. 83, p. 42 sg.; Kekule, *über Copien* etc. p. 3 sgg. e tvv. I-V a destra; Kekule, *die griech. Skulptur*, Berlino, 1907, p. 149 sgg. e fig.

(6) Kekule, *über Copien* etc. p. 23 la confrontava con la testa della Parthenos trovata a Pergamo: *Altertümer von Pergamon*, VII, 1, Berlino 1908, p. 33 sgg. e tav. d'agg. 2; Kekule, *griech. Skulptur*, p. 120 sgg. e fig.

Demeter a Fidia ⁽¹⁾, e trovò identità di stile fra essa, la Cora Albani ⁽²⁾ e la Parthenos del Varvakion ⁽³⁾, ma a parte il confronto con la Parthenos, metodicamente molto discutibile, anche se avesse qualche evidenza, dato l'enorme divario fra i due monumenti, è evidente che lo scultore della Cora non può essere quello della Demeter, tali e tante sono le differenze così nel panneggio come nelle teste.

Monumenti nei quali le caratteristiche della Demeter e dell'erma Barracco si ripetano con assoluta identità non ne conosciamo. Invece, secondo me, ve ne sono altri nei quali ritornano le stesse caratteristiche di stile, ma accanto a dettagli più severi o a forme più evolute, si dà potersi supporre che sieno da attribuire allo stesso maestro in periodi diversi della sua attività.

Il primo è una figura di giovinetto conservata nell'Antiquarium del Celio ⁽⁴⁾, (fig. 1 e 5). Ritenuto da prima una imitazione pasitolica di opera peloponnesiaca del V° sec. av. Cr. ⁽⁵⁾, ne fu ben tosto rilevato il carattere di copia meccanica da originale del V° sec. ⁽⁶⁾, ma non ne è stata tentata una maggiore determina-

⁽¹⁾ Schrader, in *Jahreshefte* XIV (1911), p. 9.

⁽²⁾ Helbig, *Führer*, II, 1913, n. 1922, p. 454 ivi la letteratura anteriore; *Br. Br.* tv. 255; [P. Arndt-W. Amelung, *photogr.*] *Einzel Aufnahme [antiker Sculpturen]*, Monaco, 1893 sgg.] n. 1115-16 (la testa).

⁽³⁾ Stais, *Marbres et bronzes*, Atene, 1910, n. 129, p. 29 sgg.; *Br. Br.* tvv. 39-40; Bulle, col. 247 e fig. 57; Ducati, p. 351 sgg. e fig. 342.

⁽⁴⁾ È nel salone laterale al n. 14: L. Mariani, *Sculture provenienti dalla Galleria sotto il Quirinale*, in *Bull. Comunale*, XXIX (1901), p. 164 sgg. e tvv. Xa e XI; S. Reinach, *Répertoire*, III, 177, 2; W. Amelung, *di alcune sculture antiche e di un rito delle divinità sotterranee*, in *Dissertazioni della Pont. Acc. romana di Arch.* ser. II, tomo IX (1907), p. 113 sgg. e tv. V, 1 e VI, 1; K. Esdaile, *δ ἀφ' ἐστίας* in *Journ. of Hell. St.* XXIX (1909), p. 1 sgg. e tv. I, articolo scritto ignorando quello dell'Amelung citato precedentemente; L. A. Spaulding, *the « Camillus » - type in sculpture*, Lancaster Pa., 1911, p. 52 sgg. e fig.; Helbig, *Führer*, I, 1912, n. 1024, p. 583 sg.; Amelung, *moderner Cicerone*, I, 2, 1913, p. 255 sg.

⁽⁵⁾ Mariani, op. cit. Evidentemente sotto il suo influsso il Reinach, op. cit., giudicò la statua arcaizzante. Dello stesso parere è lo Spaulding, *Camillus-type*, p. 55 sgg.

⁽⁶⁾ Amelung, in *Dissertaz. della pont. Acc. rom. di arch.*, ser. II, t. IX (1907), p. 118 sg.; Esdaile, op. cit., p. 2, nota 2.

zione artistica, forse perchè gli studiosi furono distratti dalla questione antiquaria del soggetto, sulla quale ritorneremo più avanti (p. 69 sgg.), e perchè il giudizio era reso incerto da notevoli differenze esistenti fra le varie repliche giunte a noi. Una statua dei Conservatori ⁽¹⁾ abbastanza fedele nel panneggio, è molto libera nella testa, dove è aggiunto un torulo e i tratti del viso sono resi in modo superficiale. Un busto dell'Antiquarium ⁽²⁾ mostra pure l'aggiunta del torulo, rende i motivi della capigliatura con moltissima libertà e nel viso, pur conservando qualche elemento della severità dell'originale, ne modifica alquanto la sagoma togliendole carattere. Un'erma del Museo Nazionale delle Terme, già al Kircheriano ⁽³⁾ è fedele nei varii motivi, ma di esecuzione superficiale e danneggiata da notevole corrosione. Molto migliore invece è una testa del Louvre ⁽⁴⁾, di tutte la più vicina a quella della statua dell'Antiquarium.

Vedremo in seguito (p. 75) che la statua dei Conservatori e il busto dell'Antiquarium sono da ritenersi, per altri motivi, varianti, contaminazioni, adattamenti dell'originale ad altro uso, la testa del Museo delle Terme è foggiate ad erma, cioè era un lavoro a scopo decorativo, circostanze tutte che già *a priori* fanno dubitare della fedeltà di queste tre repliche a tutto favore delle altre due: la statua dell'Antiquarium e la testa del Louvre, le quali infatti si presentano con caratteristiche di piena fedeltà.

⁽¹⁾ Amelung, in *Dissertaz. etc.* l. cit., p. 117 sg. e tv. V, 2; Esdaile, op. cit., p. 1 sg. e tv. I, b-c; Helbig, *Führer*, I, n. 908, p. 514 sg.; Spaulding, op. cit., p. 55 sgg. *passim*.

⁽²⁾ Amelung, in *Dissertaz. etc.* l. cit., p. 117 sg. e tv. VI, 1; Spaulding, op. cit., p. 60 sg.

⁽³⁾ N. d'invent. 65194; Amelung, in *Dissertaz. etc.* l. cit. p. 120 e tv. VI, 2-4; Helbig, *Führer*, II, n. 1650, p. 278; Spaulding, op. cit., p. 60; R. Paribeni, *Guida del Museo Naz. delle Terme*, Roma, 1920, n. 476, p. 154.

⁽⁴⁾ N. 634 già Campana: S. Reinach, *Recueil des têtes antiques*, Parigi, 1903, p. 26 sgg. e tvv. 29-30; Amelung, *Dissertaz. etc.* p. 120; Esdaile, op. cit., p. 2 e nota 2. Fot. Giraudon nn. 1426-1427.

Messe a confronto l'una o l'altra con l'erma Barraceo (figg. 1 e 2), subito a prima vista appare l'affinità che intercede fra di loro. Le caratteristiche che prima abbiamo segnalato comuni all'erma Barraceo e alla Demeter (forma del cranio, trattamento della capigliatura, contorno del viso, modellato degli occhi e della bocca) ricompaiono tutte nella testa del fanciullo dell'Antiquarium, ma con aspetto leggermente più severo, quasi inasprite. Le arcate orbitarie sono un po' taglienti e le palpebre più metalliche, la bocca ricorda più da vicine i precedenti dell'arcaismo maturo e gli angoli sono così fortemente segnati da far quasi pensare al sorriso primitivo.

Una posizione opposta a quella del giovinetto dell'Antiquarium è occupata dal fanciullo in basalto del Palatino conservato nel Museo delle Terme⁽¹⁾ (figg. 7 e tv. VI). Quale è il grado di fedeltà di questa statua? Anche di essa, come dell'erma Barraceo, si sono volute riconoscere varie copie, ma vedremo poi (p. 63 s.g.) che in nessun caso si può parlare di copia vera e propria: per ora essa rappresenta un *unicum* nel suo tipo e perciò non è possibile risolvere la questione della fedeltà con i soliti mezzi comparativi. È stato espresso il parere che per la difficoltà di lavorare il basalto sieno andate perdute molte delle caratteristiche dell'originale e specialmente sieno scomparsi molti dettagli della muscolatura e ne sia risultato deformato il trattamento degli occhi, della bocca e dei capelli⁽²⁾. Che il materiale usato abbia attenuato qualche dettaglio e altri ne abbia irrigiditi è possibilissimo: il materiale influisce

(1) n. d'invent. 1059: Visconti-Lanciani, *Il Palatino*, Roma, 1873, p. 67; P. Rosa, in *Bollettino dell'Istituto*, 1869, p. 67; A. Furtwängler, *Meisterwerke der griech. Plastik*, Lipsia, 1893, p. 507; Matz-v. Duhn, *zerstreute Bildwerke in Rom*, I, Lipsia, 1881, n. 981, p. 280 s.g.; Fr. Hauser, *Basallstatue vom Palatin*, in *röm. Mitt.* X (1895), p. 97 sgg. e tv. I; R. Paribeni, *testa di Olympionikes del Museo Naz. Romano*, in *Bull. Com.* XXXVIII (1910), p. 42 sgg. *passim*; Schrader, in *Jahreshefte*, XIV (1911), p. 39 s.g.; Helbig, *Führer*, II, n. 1364, p. 156 s.g.; R. Paribeni, *Guida del Museo Naz.*, Roma, 1920, n. 481, p. 154.

(2) Hauser, *op. cit.*, p. 98.

sempre sulla forma artistica e a maggior ragione ciò può essersi verificato per il durissimo basalto, ma basta ricordare il torso fio-



Fot. Mariani.

FIG. 1.

ROMA, *Antiquarium*: fanciullo purificante (dettaglio).

rentino del doriforo ⁽¹⁾, che è certo la più fedele di quante copie sono giunte a noi del capolavoro policleteo, per convin-

(1) W. Amelung, *Führer durch die antiken in Florenz*, Monaco, 1897, n. 143, p. 93 sg.; *Einzelaufln.* nn. 94-95.

cersi che l'azione deformatrice del basalto non deve necessariamente essere stata grande. Come il copista abbia signoreggiato il



FIG. 2.

Fot. Alinari.

ROMA. Museo Barracco: doppia erma (dettaglio).

materiale e non se ne sia lasciato dominare è provato del resto dalla frequenza e dalla perizia con cui è ricorso a giunture e rappezzi ogniqualvolta i nodi del basalto gli impedivano di ottenere l'effetto

desiderato: la testa è lavorata a parte e le gambe sono rappezzate. In favore di una notevole fedeltà sono inoltre la deliberata volontà del copista di imitare quanto più possibile l'originale, testimoniata dalla scelta del materiale, dalla notoria eccellenza delle copie trovate sul Palatino ⁽¹⁾ e dalla purezza dello stile, evidente specialmente nel calco, dove sono aboliti i freddi riflessi del basalto.

Confrontiamone la testa con l'erma Barracco (tv. V e VI) e anche questa volta troveremo le principali caratteristiche già segnalate: la forma del cranio, il contorno del viso, il trattamento della capigliatura e la linea della bocca. Differente invece è il modellato degli occhi col taglio più stretto, le palpebre esageratamente sovrapposte, l'arcata orbitaria convergente verso la linea delle palpebre. A questi dettagli, che l'apparire della sovrapposizione delle palpebre autorizza a spiegare con ragioni cronologiche, si accompagna una delicatezza dell'ovale del viso leggermente maggiore e una capigliatura più varia e più mossa, per quanto animata dallo stesso spirito che ha creato quelle dell'erma Barracco e della Demeter di Cherchel. Si confronti, per esempio, la veduta di profilo di questa con quella corrispondente del fanciullo del Palatino.

*
* *

Varie volte si è creduto di poter segnalare copie delle opere ricordate.

L'Amelung vede una replica del tipo Barracco in una testa del castello di Wörlitz ⁽²⁾, ma non si tratta di copia. Il confronto

⁽¹⁾ Basti ricordare il celebre torso del satiro in riposo prassitelico, che si sospettò fosse l'originale stesso: H. Brunn, in *Deutsche Rundschau*, 1882, p. 200; [C] Fr[e]d[er]ichs-P[er] W[olters], *Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, Berlino, 1885, n. 1216; Furtwängler, *Meisterwerke* p. 560; Br. Br. tv. 126-127; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, Parigi, 1897, p. 290 e fig. 149.

⁽²⁾ *Einzelanf.* nn. 381-384; Amelung, *moderner Cicerone*, I, 2 (1913), p. 269 sg. e fig. La diversità della testa di Wörlitz è rilevata anche da C. Albizzati, in *Journal of. hell. St.* XXXVI (1916), p. 386, nota 26.

dei motivi dei capelli basta a dimostrarlo, non solo, ma nella testa di Wörlitz vi sono dettagli che la distinguono dal tipo di testa proprio del nostro gruppo: soprattutto essa non è tondeggiante e con le guance tese, ma alquanto allungata e con le guance leggermente rigonfie. Tale differenza non può essere dovuta a ragioni cronologiche perchè l'artista del nostro gruppo conserva sempre lo stesso tipo di testa; non può essere imputata al copista perchè troviamo le stesse caratteristiche in monumenti contemporanei e affini, come la testa della Pallade Albani (1) e, meglio ancora, l'erma Albani n. 62. Perciò le caratteristiche della testa di Wörlitz si devono ritenere proprie di un'altra personalità artistica del tempo.

Due sono i monumenti nei quali si sono volute riconoscere copie del fanciullo palatino imputando a una pretesa infedeltà di questo, provocata dalla difficoltà tecnica del lavoro in basalto, le evidenti differenze che, subito a prima vista, si opponevano all'identificazione. Il primo, una testa di *olympionikes* pure in basalto e trovata egualmente sul Palatino (2), sicuramente non è copia e forse neppure variante del nostro tipo: sono fortemente diversi i motivi della capigliatura e anche il viso, pur mostrando uno stile affine, è molto diverso specialmente nel modellato degli occhi (3). Anche per la meravigliosa testa in bronzo di Monaco n. 457, che pure fu accostata al fanciullo palatino (4), basta il

(1) *Einzelaufn.* n. 1113-14.

(2) n. d'invent. 49598: Paribeni, *testa di Olympionikes* etc., in *Bull. Com.* XXXVIII (1910), p. 42 sgg.; Schrader, in *Jahreshefte* XIV (1911), p. 39, sg.; Helbig, *Führer*, II, n. 1365, p. 158; Paribeni, *Guida*, n. 482, p. 155.

(3) Lo Schrader, in *Jahreshefte*, XIV (1911), p. 39 sg., pur ritenendola affine al fanciullo palatino, la crede invece una replica dell'efebo Albani n. 316: *Einzelaufn.* 1094-96 nel quale, rimettendo a nuovo una vecchia ipotesi, riconosce un Pantarkes opera di Fidia, diverso dall'*anadoumenos* dello stesso. Cfr. nota 1, p. 135.

(4) *Einzelaufn.* nn. 828-829; *Illustrierter Katalog*, p. 73; Furtwängler, Wolters, *Beschreibung der Glyptothek zu München*, Monaco 1910, n. 457, p. 398 sgg. ivi la letteratura anteriore; Bulle, *tv.* 207 e col. 472 sg.

semplice confronto dei motivi della capigliatura per escludere che si tratti di copia, ma poichè questa volta le affinità stilistiche sono marcatissime, si può pensare a un'opera dello stesso artista in uno stadio diverso e questa infatti è l'opinione corrente. Tuttavia va rilevato che mentre il viso sembra più evoluto, più affinato di quello del fanciullo palatino, la capigliatura ha un minor grado di plasticità, analogo a quello dell'erma Barracco. Sarebbe quindi un po' difficile far rientrare il bronzo di Monaco nella serie da noi stabilita per quanto quest'ultima non sia argomento sufficiente perchè non si deve essere troppo rigidi nell'apprezzare il valore cronologico degli elementi formali.

*
* *

Il gruppo di opere così costituito: giovinetto dell'Antiquarium, erma Barracco, Demeter di Cherchel, fanciullo del Palatino, si presenta con una sicura omogeneità stilistica delle teste, alla quale corrisponde omogeneità anche più notevole nella costruzione e composizione delle figure e nel trattamento del pannello, aspetti sui quali ritorneremo più avanti. Fra di esse vi è peraltro anche una certa varietà, che, poco sensibile da opera ad opera, diventa notevole se accostiamo le due estreme: il giovinetto dell'Antiquarium e il fanciullo del Palatino. Tali differenze peraltro riguardano solo dettagli stilistici secondari e si possono spiegare agevolmente con l'evoluzione naturale nell'interno della stessa individualità artistica.

Abbiamo già accennato al trattamento del viso progressivamente meno severo nel giovinetto dell'Antiquarium, nell'erma Barracco e nel fanciullo del Palatino: la Demeter mostra lo stesso stadio di evoluzione dell'erma Barracco. A tale evoluzione nel trattamento dei visi, corrisponde una evoluzione parallela nel modo di rendere la capigliatura. Questa in tutte le opere è a lunghe e grosse ciocche cilindriche, dettagliate a tratti cesellati, ricciute

oppure ondulate, ma sempre disposte in modo da incorniciare con notevole risalto i visi. I motivi sono sempre molto simili, malgrado le differenze fra figura e figura inerenti al soggetto, come per esempio la ricercata acconciatura del giovinetto dell'Antiquarium, imposta evidentemente da ragioni rituali, e l'acconciatura femminile della Demeter. In tutte poi, virili o femminili, i capelli sono tenuti fermi da uno *στροφίον* che sembra quasi una predilezione dell'artista. Mentre peraltro nel giovinetto dell'Antiquarium le lunghe ciocche scriminate, divergendo simmetricamente dal vortice, raggiungono tutte lo *στροφίον* che le serra, nell'erma Barracco, oltre queste ciocche lunghe ne vediamo altre più corte, serpeggianti, che non raggiungono lo *στροφίον*, messe lì a variare e ad animare la massa dei capelli sul cranio. Tale motivo nel fanciullo palatino è ancora più evoluto perchè mentre in quella erano appena disegnate, in questo acquistano corpo e il giuoco di luci e di ombre, prima limitato alle ciocche incornicianti il viso, si allarga a tutta la massa dei capelli.

A conclusioni analoghe conduce l'osservare come si sovrappongono le palpebre delle varie figure, all'angolo esterno dell'occhio. Il giovinetto dell'Antiquarium le ha sovrapposte nella statua dell'Antiquarium, non sovrapposte nell'erma delle Terme e nella testa del Louvre e poichè si tratta di un dettaglio che i copisti romani aggiungevano facilmente dove mancava, ma non trascuravano quando esisteva nell'originale, perchè ciò era contrario alle abitudini stilistiche del loro tempo, si può ritenere che l'originale non avesse le palpebre sovrapposte. Queste non lo sono di sicuro così nell'erma Barracco, come nella Demeter; lo sono invece e quasi esageratamente nel fanciullo palatino. Che per questo il dettaglio fosse proprio anche dell'originale può esser provato dal confronto con il bronzo originale di Monaco, nel quale riappare con la stessa esagerazione. Dunque il fanciullo palatino è certo l'opera più recente della serie.

Le differenze esistenti fra opera e opera del gruppo si pos-

sono dunque spiegare agevolmente come differenze cronologiche, e il costante concordare delle serie che è possibile stabilire per mezzo di ciascuna di tali differenze, è un buon argomento per ritenere che la spiegazione datane sia la giusta e che siamo davvero davanti all'opera di un solo artista. Adesso occorre la controprova storica.

II.

Identificazione del gruppo con opere di Lykios.

Data la nostra disperante deficienza di notizie storiche sugli artisti antichi è già notevole conquista il poter ricomporre un insieme stilistico omogeneo, che si possa presumere di attribuire alla stessa mano. Ma quando a un tale insieme non si può dare un nome e quindi una data, sia pure approssimativa, una dipendenza scolastica, un qualunque riferimento topografico, il suo valore rimane sempre limitato, non solo, ma anche la sua unità è sempre sospetta perchè è difetto convenuto e non eliminabile del metodo stilistico puro, giungere a collegare per successive somiglianze, anche stringentissime di volta in volta, opere completamente estranee fra di loro. Perciò, costituito un insieme stilistico, è necessario sforzarsi di metterlo al paragone della storia o di monumenti già determinati per controllarne l'unità e fissarne il posto preciso.

Ciò indipendentemente dalla necessità, per me fondamentale, di tendere con i nostri studi alla ricostituzione delle individualità artistiche, maggiori e minori, nel loro singolo sviluppo, unico mezzo per superare nell'arte antica lo studio filologico preparatorio e l'esame dei semplici procedimenti artistici e giungere alla critica d'arte ⁽¹⁾.

(1) Ho sviluppato questi concetti in altro mio scritto: « *Monumenti policletei* » in corso di stampa nei *Monumenti antichi dei Lincei*, vol. XXVI, 2

Il paragone con la storia è poi specialmente necessario nel nostro caso per dimostrare che le differenze notate fra opera e opera corrispondono effettivamente a differenze cronologiche e non a mani diverse. In altre parole trattandosi di un insieme di opere stilisticamente non identiche ma omogenee, è necessario che i dati storici confermino l'attribuzione allo stesso artista almeno di un'opera per ciascuno dei gruppi che abbiamo supposto corrispondere a stadi diversi della vita dell'artista.

Le quattro opere illustrate sopra dicono subito in quale ambiente ne debba essere ricercato l'autore. Il fanciullo dell'Antiquarium rappresenta, come vedremo (p. 69 sgg.), un fanciullo ateniese addetto ai culti eleusini, la Demeter è imitata nel grande rilievo di Eleusi (p. 86) e trova stringenti paralleli nel fregio orientale del Partenone (p. 127), il fanciullo in basalto del Palatino, malgrado le forme stilistiche evolute che accennano alla fine del V^o sec., ignora quasi completamente il chiasmo fra anche e spalle, caratteristica che sembra propria delle opere attiche (p. 112 sg.), anche per l'erma Barracco vedremo che non mancano indizi che la collegano con l'Attica (p. 83 sgg.). L'autore del gruppo va dunque ricercato in questo ambiente, ma non basta: il fanciullo dell'Antiquarium, il lavoro più severo del gruppo, presenta delle affinità stilistiche con altre opere, che sono un prezioso indizio per rintracciarne il probabile autore.

Il fanciullo dell'Antiquarium fu considerato dal Mariani una imitazione pasitelica di opera peloponnesiaca, giudizio che fu accolto dallo Spaulding e, almeno genericamente, dal Reinach. L'Amelung ne sostenne invece il carattere di vera copia e K. Esdaile lo confrontò con le opere calamidee del Furtwängler: Apollo del-

(1921). Nel presente lavoro avrò occasione di toccare anche altri argomenti svolti in quello scritto e, pur non potendo indicare le pagine per i singoli riferimenti, per non ripetermi e per doverosa economia di spazio rimanderò egualmente ad esso.

l'Omphalos (1), così detto Jakchos del Museo Britannico (2), presunta Cora del Museo di Berlino (3). L'Amelung, più tardi, pur senza escludere questi confronti, lo attribuì all'arte peloponnesiaca della metà del V° sec. (4). I due giudizi in ultima analisi coincidono inquantochè anche le opere principali ricordate dalla Esdaile, come l'Apollo dell'Omphalos e la Cora di Berlino, non sono attiche, ma peloponnesiache della stessa cerchia delle « peplophoroi » (5). È chiaro che questi confronti furono suggeriti dal pannello semplice, quasi rigido, che può ricordare appunto le « peplophoroi » peloponnesiache e la Cora del Museo di Berlino, ma i confronti delle teste, cioè delle parti stilisticamente più caratteristiche, non sono altrettanto convincenti. Il fanciullo dell'Antiquarium ha comune con la testa dell'Apollo dell'Omphalos e con la Cora di Berlino la rigidità propria di tutte le opere dell'arcaismo maturo, ma le forme sono completamente diverse in queste e in quello. D'altra parte è ovvia l'osservazione di K. Esdaile che, rappresentando la statua, come vedremo, un fanciullo ateniese, è logico pensare ad un artista attico e non ad un artista peloponnesiaco (6).

Felice e conforme a questa premessa è il confronto istituito dal Reinach (7) fra la replica del Louvre, che peraltro non sapeva si collegasse con il fanciullo dell'Antiquarium, e la testa del disco-

(1) Stais, *Marbres et bronzes*, n. 45, p. 23 sg.; *Br. Br.* tv. 42; *Bulle.* tv. 105, coll. 199, 204 e fig. 46; *Ducati*, p. 313 e fig. 302.

(2) A. H. Smith, *Catalogue of Sculptures*, III, Londra, 1904, n. 1546, p. 14.

(3) W. Amelung, *weibliche Gewandstatue des fünften Jahrhunderts*, in *röm. Mitt.* XV (1900), p. 181 sgg. e tv. III-IV.]

(4) Amelung, *Moderne Cicerone*, I, 2, 1913, p. 255 sg.

(5) L. Mariani, in *Bull. Com.* XXV (1897), p. 169 sgg.; *röm. Mitt.* XII (1897), p. 87; Amelung, in *röm. Mitt.* XV (1900), p. 181 sgg.; Mariani, in *Bull. Com.* XXIX (1901), p. 71 sgg.; O. Benndorf, in *Jahreshefte* IV (1901), p. 181 sgg.; P. Arndt, *La Glyptothèque Ny Carlsberg*, p. 51; P. Orsi, in *Ausonia* VIII, (1913), p. 67 sgg.; Savignoni, *ibid.* p. 179 sgg.

(6) Esdaile, *op. cit.* p. 4.

(7) S. Reinach, *Recueil des têtes antiques*, Parigi, 1903, p. 26.

bolo mironiano ⁽¹⁾ (figg. 3 e 4). A parte la capigliatura (in questo i capelli tosati corti dell'atleta, in quello un'agghindata acconciatura festiva), forma del cranio, struttura del viso, modellato della fronte, degli occhi, del naso, della bocca e del mento, pur senza essere identici, si corrispondono con notevole esattezza. A questo felice confronto del Reinach può esser aggiunto quello del panneggio con il panneggio dell'Athena giovinetta di Mirone ⁽²⁾ (figg. 5 e 6): i tre rigidi piegoni verticali del chitonisco del fanciullo trovano buoni paralleli nella parte inferiore del peplo dell'Athena; il modo come la stoffa avvolge la spalla sinistra nell'una e nell'altra figura è identico; sul petto di ambedue vi sono delle curiosissime pieghe rettilinee, rigide, a dorso molto ristretto, elementi più disegnativi che plastici che si staccano dalle spalle irraggiandosi intorno ai seni, decisivi nel confronto appunto per la loro singolarità.

Il fanciullo dell'Antiquarium, opera con ogni probabilità attica, per lo stile della testa e per i motivi del panneggio deve dunque essere collocato nella cerchia di Mirone. Decisivi a questo riguardo sono gli argomenti che può fornire il soggetto della statua.

La corona di mirto e quella specie di torcia ornata di foglioline e di bacche di mirto, con le quali il copista ha ornato il puntello, avvertono che si tratta di un fanciullo addetto ai misteri eleusini ⁽³⁾. Infatti sappiamo che a questi prendevano parte anche dei fanciulli, *παῖδες δευτέρως ἡλικίας*, cioè fra gli otto e i quattordici anni (quello raffigurato nella statua dell'Antiquarium non supera certo questa età), i quali, scelti a sorte fra i giovani ateniesi *εὐπείριδες*, venivano istruiti nei misteri eleusini a spese

⁽¹⁾ Bulle tv. 200.

⁽²⁾ L. Pollak, in *Jahreshefte* XII (1909), p. 154 et tvv. II-V; Sieveking, in *Arch. Anz.* 1912, p. 1 sgg.; Bulle, tv. 119 e col. 243 sgg.; Ducati, p. 316 sgg. e fig. 306.

⁽³⁾ Il lato antiquario del fanciullo dell'Antiquarium è stato ampiamente trattato da Amelung e Esdaile negli scritti ripetutamente citati, pubblicati in *Dissertaz. etc.* e *Journ. of hell. St.*

dello stato, quasi *μύσται* ufficiali, erano chiamati *μνούμενοι* oppure *μνηθέντες ἀφ' ἑστίας* «iniziati dell'altare» ed era loro uf-

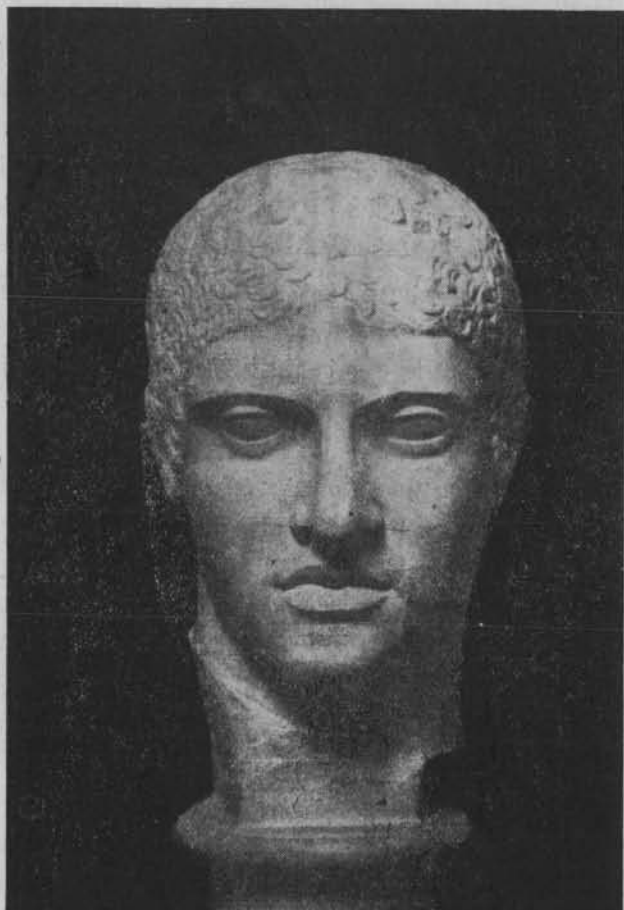


FIG. 3.

ROMA, Pal. Lancellotti: discobolo di Mirone (dettaglio, dal gesso).

ficio compiere determinati riti espiatori in nome e per conto degli altri *μύσται*, riti che compiuti da essi, ancora innocenti e puri, per un presupposto comune a tutte le religioni, si pensava riuscis-

sero più graditi agli dei e quindi più efficaci (¹). La scelta di questi fanciulli era argomento di gioia per i parenti, tanto che è conser-



FIG. 4.

ROMA. *Antiquarium*: fanciullo purificante (dettaglio).

vato ricordo essere state innalzate loro, in memoria dell'evento,

(¹) Recentemente Th. Homolle, in *Rev. Arch.* 1920, I, p. 56 **agg.**, ha voluto sostenere che questi *παῖδες ἀγ' ἑστίας* fossero molto più giovani. Sulla sua affermazione ha influito il monumento che si era proposto di

anche delle statue. Una di queste è da riconoscere indubbiamente



Fot. Anti.

FIG. 5.

ROMA, *Antiquarium*: fanciullo purificante.

in una statua acefala di fanciulla, trovata proprio ad Eleusi e de-

illustrare, il rilievo di Xenocrateia trovato al Falero, ma neppure questo è un buon argomento in suo favore perchè l'interpretazione datane non regge in alcun modo, come mi propongo di dimostrare altrove.

dicatavi dal $\delta\eta\mu\omicron\varsigma$ degli ateniesi ⁽¹⁾, statua che ha perduto le



da Pollak.

FIG. 6.

FRANCOFORTE S. M., Museo: Athena di Mirone.

braccia in gran parte e gli attributi, ma mostra sul petto un cas-

(1) Furtwängler, *über antiken Statuentopien*, p. 12 sg. e fig.

sello quadrato, analogo al rinforzo della statua dell'Antiquarium e che doveva rappresentare lo stesso soggetto. Sappiamo dalle fonti che i *μνηθέντες ἀφ' ἐστίας* potevano essere anche femmine. Nessun dubbio dunque che nel fanciullo dell'Antiquarium sia rappresentato uno di questi *παῖδες ἀφ' ἐστίας*.

Sia che l'originale avesse un piede scalzo, come nella statua dei Conservatori, o gli avesse scalzi ambedue, come più probabilmente era in quella dell'Antiquarium ⁽¹⁾, anche questo dettaglio conferma l'ipotesi precedente perchè l'uso di un piede scalzo si collega appunto con i culti delle divinità etonie e la completa nudità dei piedi si addice ai sacrificanti in genere ⁽²⁾.

Incerta è la ricostruzione delle braccia e di quanto esse dovevano reggere. Il braccio sinistro, piegato ad angolo, reggeva davanti al petto un oggetto alquanto voluminoso: ciò è provato da quanto rimane del braccio e dal grosso rinforzo quadrato visibile nel mezzo del petto. Il braccio sinistro era mosso in modo simile, ma non eguale, anch'esso piegato e portato in avanti, ma più abbassato come prova l'altro rinforzo visibile sul fianco.

La statua dei Conservatori regge con le braccia un maialletto, animale che conviene benissimo ai riti eleusini; ma esso è di restauro e non è possibile sapere se il restauro sia stato consigliato da qualche avanzo antico o semplicemente dal ricordo di una statua di « camillus » del castello di Petworth ⁽³⁾ nel quale il tipo

⁽¹⁾ Nella statua dei Conservatori è scalzo il piede sinistro e il destro ha il sandalo; in quella dell'Antiquarium il piede destro, unico conservato, è scalzo e il restauratore ha reintegrato il sandalo nel sinistro per semplice analogia con la prima, non per altro più sicuro indizio.

⁽²⁾ Per il rito del piede scalzo, oltre i due soliti scritti di Amelung e Esdaile, vedi: J. Heckenbach, *de nuditate sacra sacrisque vinculis*, Giessen 1911, pp. 23-31; M. Vollgräff, *a propos du fronton oriental du temple de Zeus a Olympie*, in *Melanges Holleux*, Parigi, 1913, p. 301 sgg.; G. E. Rizzo, *pitture della villa Gargiulo a Pompei*, in *Mem. d. R. Acc. di Napoli*, III (1918), p. 78.

⁽³⁾ *Specimens of ancient sculpture*, I, tv. 68 (citato); Reinach, *Rép.* I, 452. 3; A. Michaelis, *ancient marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, n. 53, p. 613; Amelung, op. cit., in *Dissertaz. etc.* p. 118; Esdaile, in *Journal of. hell. St.* XXIX (1909), p. 5, nota 2; proviene dalla Collezione Egremont.

dell'Antiquarium è stato adattato a rappresentare un soggetto analogo dell'ambiente religioso romano, un « camillus » addetto ai « fetiales ». Ad ogni modo, essendo la statua dei Conservatori una copia alquanto libera, propenderei a ritenere essa pure una *contaminatio* romana come quella di Petworth e a pensare quindi che per il restauro del maialetto sussistesse qualche indizio. Forse si può dire altrettanto del busto dell'Antiquarium, che fu trovato insieme alla statua dei Conservatori. Negli uffici della Commissione archeologica municipale di Roma è conservato anche un maialetto con parte delle braccia che lo reggevano, il quale testimonia la relativa frequenza di questo tipo nell'antichità romana.

Dunque non è necessario reintegrare nell'originale del nostro tipo un maialetto, che, pur convenendo ai riti eleusini, forse non conviene altrettanto ai *παῖδες ἀφ' ἐστίας*, i quali sembra si limitassero a compiere purificazioni preliminari, mentre il maialetto serviva ai maggiori riti espiatori del culto.

Il Furtwängler, per la statua di fanciulla sopra accennata, pensava ad un bacile o altro arnese del culto; tipologicamente potremmo ricordare anche i numerosissimi monumenti che sono stati accostati alla fanciulla d'Anzio (1); ma meglio di ogni altro può dare un'idea del motivo della statua dell'Antiquarium una figura femminile del Museo Charamonti, che regge davanti a sè con ambo le mani uno staccio, anche se questo, purtroppo, è completamente moderno (2). La figura, da originale del IV° sec., rappresenta una fanciulla e io non sono alieno dal riconoscervi un altro monumento onorario di qualche giovinetta ateniese *μνονυμένη ἀφ' ἐστίας*.

(1) A. Preyss, *Mädchen torso vom Ilissos*, in *röm. Mitt.* XXIX (1914), p. 12 sgg.; J. N. Svoronos, *Il « bello enigma » della fanciulla d'Anzio*, in *Journ. intern. d'arch. numism.* XII (1909-10), p. 209 sgg.; G. E. Rizzo, in *Mem. della R. Acc. di Napoli*, III (1918), p. 64.

(2) Reinach, *Rép.* I, 456, 1; Amelung, *vat. Catalog.*, I, Berlino, 1903, p. 780, n. 8 e tv. 84. Si confronti anche Reinach, *Rép.* I, 455, 3.

Giunti a questo punto è evidente con quale opera dell'ambiente mironiano deve essere identificato il fanciullo dell'Antiquarium: il *παῖς ὃς τὸ περιρραντήριον ἔχει*, opera di Lykios figlio di Mirone, che Pausania vide sull'acropoli di Atene (1).

Περιρραντήρια erano chiamati i vasi, di forma e di proporzioni variabilissime, che venivano collocati all'ingresso dei templi o usati nelle cerimonie per le lustrazioni rituali, è quindi l'arnese di culto tipico per un *παῖς ἀφ' ἐστίας* alle cui funzioni risponde molto meglio del maialetto. Non altro che un *περιρραντήριον* era il bacile che il Furtwängler reintegrava nella statua di Eleusi, una specie di *περιρραντήριον* ha restituito il restauratore della statua Chiaramonti. Non occorre rilevare che l'Acropoli di Atene era il sito più adatto per una statua votiva con la quale i parenti di un *παῖς ἀφ' ἐστίας* vollero ringraziare gli dei di aver designato all'onorifica carica un loro rampollo. Che l'originale del fanciullo dell'Antiquarium fosse di bronzo come la statua di Lykios, non ha bisogno di dimostrazione: le caratteristiche tecniche e formali delle sue copie lo dicono chiaramente.

Così un felice concorrere di dati storici, antiquari e stilistici ci restituisce con piena sicurezza un'opera di un maestro la cui attività era sfuggita finora ad ogni più arguta ricerca, per quanto grande fosse l'interesse che destava il poter conoscere le opere del figlio e allievo di una delle massime figure dell'arte greca.

Si può fare questione su come precisamente si debba supporre il motivo della statua e cioè se il fanciullo reggeva il *περιρραντήριον* con ambedue le mani o non piuttosto solo con la sinistra e con la destra stringesse a guisa di aspersorio un *θάλλος*, come farebbe supporre la disposizione dei rinforzi, ma è questione oziosa che potrà essere risolta solo dalla scoperta di una replica più completa.

La solidità dell'identificazione ci permette ora di rigettare definitivamente varie ipotesi fatte a proposito di quest'opera di

(1) Pausania, I, 23, 7.

Lykios. Essa era una statua votiva e quindi non potè essere adibita ad uso pratico, quasi uno dei nostri angeli acquasantieri (1), nè potè essere in relazione diretta con il recinto di Artemide Brauronia (2). Tanto meno si può riferire ad essa il frammento di base trovato sull'acropoli, nel quale si è creduto di poter riconoscere l'avanzo di un'opera firmata da Lykios (3): secondo l'integrazione più probabile, per quanto tutt'altro che sicura, tale opera fu dedicata da un cittadino di Eleutere e quindi non può coincidere con il *παῖς ὃς τὸ περιεραιτήριον ἔχει*, il quale rappresentava un fanciullo ateniese, dedicato da ateniesi.

*
* *

Il caso di copie romane identificabili con assoluta certezza con originali di antichi artisti in base alla semplice descrizione fattane dagli scrittori, è eccezionalissimo. Perchè ciò sia possibile occorre naturalmente che la descrizione sia molto dettagliata, come nel caso della Parthenos di Fidia (4); oppure, anche se sommaria,

(1) L. Urlichs, *Reise und Forschungen*, II, p. 152 sg.; Bötticher, *Tektonik Buch*, IV, 60, nota 26; C. Wachsmuth, *die Stadt Athen*, I, Lipsia, 1874, p. 143 sg.; A. Milchhöfer, *Athen*, p. 204 (citato); Lolling *Athen*, p. 345 (citato); I. G. Frazer, *Pausanias's description of Greece*, II, Londra, 1898, p. 282 sg. Il parallelo con gli angeli cristiani è dell'Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik*, I⁴, Lipsia, 1892, p. 493. Un concetto analogo ha fatto supporre una somiglianza con i fanciulli di Lykios nella ninfa inginocehiata di Napoli che regge una conchiglia: L. Mariani, in *Guida Ruesch*, Napoli, 1908, n. 111, p. 35; *Einzelaufl.* n. 532; Reinach, *Rép.* II, 682, 3. Altra consimile a Stoccolma: Reinach, *Rép.* I, 436, 1.

(2) Bursian, *Geogr. von Griech.* I, p. 310; A. Michaelis, in *athen. Mitt.* I (1876), p. 294; I. E. Harrison, *Mythology and Monuments of ancient Athens*, Londra, 1890, p. 391 sgg.; I. G. Frazer, l. cit.: Overbeck, *Geschichte*, op. cit., p. 492 sg.

(3) E. Löwy, *Inschriften griech. Bildhauer*, Lipsia, 1885, n. 417, p. 234. Secondo il Michaelis, *Pausaniae descr. arcis*, p. 7 essa sarebbe da integrare come segue:

[ὁ δὲ τὴν ἀνέστηξεν τοῦ δαίμονος] ἐς Ἐλευθερε[ῦς]
Λύκιος ἐποίησεν ὁ Μ]έθωνος.

(4) Pausania, I, 24, 5, messo a confronto con la nota statuette del Vaccation, i medaglioni di Koulo-Oba, la gemma di Aspasio, etc.

che accenni a particolari così singolari da doversi escludere la possibilità di confusione con opere consimili, come nel caso del discobolo di Mirone ⁽¹⁾. In generale una identificazione « diretta », in base alle sole fonti scritte, non ha mai carattere di *certezza*, ma solo di *possibilità* e nella migliore delle ipotesi di *probabilità*. L'ipotesi acquista poi consistenza per il successivo concorrere di altri dati, specialmente stilistici, topografici, antiquarii, oppure per l'identificazione di altre opere dello stesso artista, che pur avendo tutte lo stesso limitato grado di probabilità, si rafforzano l'una con l'altra fino a poter dare in qualche caso la *certezza*. L'esempio classico di questo sistema di identificazioni « concomitanti » si ha nella ricostruzione dell'attività di Policleto: la felice identificazione del doriforo fatta dal Friederichs, che a noi sembra tanto ovvia ⁽²⁾, incontrò sul principio obiezioni fortissime e tutt'altro che ingiustificate ⁽³⁾, le quali in seguito crollarono via via per il successivo raggrupparsi intorno al doriforo di altre opere ricordate dalle fonti, quali il diadumeno, l'amazzone, il Kyniscos, per non parlare che delle più popolari. Non va dimenticato che ciascuna di queste identificazioni, presa per se stessa, è di una tenuità estrema e le disparate opinioni che si hanno tuttora su alcune di esse ne sono una prova, mentre, considerate nel loro complesso, raggiungono tale grado di certezza da potersi sicuramente affermare che forse nessun altro scultore greco ci è conosciuto più e meglio di Policleto.

L'identificazione del fanciullo con il *περιρρανήριον* di Lykios non è certo da annoverare nella categoria delle identificazioni « dirette », sicure già di per sè, quali quelle ricordate della Parthenos e del discobolo di Mirone, ma è di gran lunga superiore per grado di probabilità alla media delle identificazioni. Se volessimo rigettarla, per spiegare l'atticità del fanciullo dell'Antiquarium, il sog-

⁽¹⁾ Luciano, *Philops*, 18; Quintiliano, *Institut. orat.* II, 13, 8.

⁽²⁾ K. Friederichs, *der Doryphoros des Polyklet*, berl. Winckelmannspr. 1863; *Arch. Zeitung*, 1864, p. 149 sgg.

⁽³⁾ O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, tv. 29.

getto rappresentato e le relazioni stilistiche con il discobolo e con l'Athena di Mirone, dovremmo ammettere l'esistenza di un altro fanciullo con il *περιρραυτήριον* o altro soggetto consimile, opera di un ignoto scolaro di Mirone e sconosciuta alle fonti, malgrado la fama goduta nell'antichità, attestata dalle numerose eopie.

Ma a convalidare l'attribuzione, se ve ne è bisogno, oltre questo fascio di argomenti stilistici, antiquarii e topografici, concorre anche l'altra importantissima categoria di conferme, quella delle identificazioni « concomitanti », la possibilità cioè di identificare con le altre opere di Lykios ricordate dalle fonti, quasi tutti i monumenti che per ragioni stilistiche abbiamo già raggruppato intorno al fanciullo dell'Antiquarium.

*
* *

Vi è pieno accordo fra gli studiosi circa la reintegrazione di massima del fanciullo in basalto del Palatino (fig. 7). A parte la vecchia opinione di Matz e v. Duhn, che rappresentasse un doriforo, opinione che non è più sostenuta da alcuno ⁽¹⁾, è convenuto che in esso sia raffigurato un fanciullo pugillatore o pancraziaste: i rinforzi visibili sulla coscia destra e sul seno sinistro dicono che il braccio destro era abbassato e piegato un po' in avanti, il sinistro completamente ripiegato davanti al petto nel movimento della guardia. Con ciò concordano le spalle incurvate, il petto rinsertato, quasi per offrire minor bersaglio all'avversario, la testa eretta malgrado l'incurvamento del torace, la capigliatura abbondante che ricopre completamente gli orecchi forse per proteggerli dai colpi, il virgulto di cui è ricinta la testa, simbolo ridotto della corona vinta dal fanciullo. Il vincitore non è un giovinetto, ma proprio un fanciullo e anche questa volta l'originale era di bronzo.

(1) Matz-v. Duhn, *Zerstreute Bildwerke in Rom*, I, Lipsia, 1881, n. 981, p. 280 sg.

Tutti questi particolari coincidono con quanto sappiamo circa la statua di Autolico, il fanciullo bellissimo, il prediletto di Callia,



Fot. Alinari.

FIG. 7.

ROMA, Museo delle Terme: fanciullo del Palatino.

che vinse al *pancratium* dei fanciulli nelle panatenee del 422 av. Cr. (1) e la cui statua in bronzo, che lo rappresentava appunto come pan-

(1) J. Kirchner, *Prosopographia attica*, I, 1901, p. 183, n. 2748.

craziaste ⁽¹⁾ fu vista da Pausania nel pritaneo di Atene ⁽²⁾ ed era opera di Lykios ⁽³⁾. Il virgulto che cinge la testa del fanciullo è il sacro olivo dell'Acropoli che veniva dato in premio ai vincitori.

Nel passo pliniano la statua di Autolico, veramente, è compresa fra le opere di Leocare, ma già l'Urlichs ⁽⁴⁾ notò come si trattasse di una evidente trasposizione e dovesse essere riunita alle opere di Lykios ricordate prima. La correzione è giusta non tanto per l'argomento di cui egli si servi, non aver potuto Leocare, vissuto nel IV^o sec., modellare il ritratto di persona morta nel 404/3, chè sappiamo benissimo come forse nessuna statua atletica, anche nel IV^o sec., avesse carattere ritrattistico, quanto per il fatto che dopo l'uccisione di Autolico, avvenuta nel 404/3 per ordine dei trenta tiranni ⁽⁵⁾, essendo già scomparsi il padre Licone e il suo amico e protettore Callia ⁽⁶⁾, nessuno avrebbe certo pensato a celebrarne la vittoria giovanile. Infatti non pare che Autolico, crescendo in età, mantenesse le promesse di virile onestà che Socrate esaltava in lui ancora fanciullo, al convito del Pireo bandito da Callia in suo onore ⁽⁷⁾. La impossibilità che la sua statua avesse elementi ritrattistici, ovvia a priori, è confermata dalla no-

⁽¹⁾ Plutarco, *Lysander*, 15; Diodoro 14,5.

⁽²⁾ Pausania, I, 18, 3; IX, 32, 8.

⁽³⁾ Plinio, *N. H.*, XXXIV, 79.

⁽⁴⁾ L. Urlichs, *Chrestomathia pliniana*, Berlino, 1857, p. 327 e in *Arch. Zeit.* 1856, p. 256.

⁽⁵⁾ Kirchner, I. cit.

⁽⁶⁾ Kirchner, op. cit., I, 1901, [p. 520 sg., n. 7826; II, 1903, p. 29 n. 9271.

⁽⁷⁾ Senofonte, *Symposion*, II, 5. Recentemente C. Bobert, in *Hermes* L (1915) p. 159 sg., riprendendo una vecchia ipotesi di O. Jahn, *arch. Beitr.*, Berlino, 1847, p. 44, ha tentato di mantenere a Leocare la statua di Autolico, identificando questo con l'Autolico areopagita: Kirchner, op. cit. I, n. 2746, p. 183, vissuto nel IV^o sec.; la collocazione nel Pritaneo si addibbe molto bene alla statua di un uomo di stato. L'ipotesi non mi pare attendibile perchè non si arriva a capire perchè un uomo di stato, nel Pritaneo, fosse stato rappresentato come pancraziaste. Gli argomenti in favore dell'Autolico figlio di Licone, malgrado lo scoglio del passo pliniano, rimangono sempre i più persuasivi.

stra identificazione: nella statua palatina non solo manca qualsiasi elemento individuale, ma il tipo di testa proprio di Lykios è ripetuto con le sole varianti che importava un diverso stadio di evoluzione stilistica.

Ciò non ci impedisce di vedere meravigliosamente riflessa in esso l'immagine ideale di giovanile e sana bellezza, soffusa di modestia e di affettuosità, che risulta con tanto rilievo dalle parole ammirative di Senofonte I, 8-9: *Εὐθὺς οὖν ἐννοήσας τις τὰ γιγνόμενα ἠγήσασαί ἂν φύσει βασιλικόν τι τὸ κάλλος εἶναι, ἄλλως τε καὶ ἦν μετ' αἰδοῦς καὶ σωφροσύνης καθάπερ Ἀντολόκου τότε κεκτῆται τις αὐτό. Προῖτον μὲν γὰρ ὡσπερ ὅταν φέγγος τι ἐν νυκτὶ φανῆ, πάντων προσάγεται τὰ ὄμματα, οὕτω καὶ τότε τοῦ Ἀντολόκου τὸ κάλλος πάντων εἴλεε τὰς ὄψεις πρὸς αὐτόν· ἔπειτα τῶν ὁρώντων οὐδεὶς οὐκ ἔπασχε τι τὴν ψυχὴν ὑπ' ἐκείνου.*

Abbiamo davanti a noi un'immagine squisita del giovanetto ateniese dal corpo bellissimo, nel quale grazia e forza si equilibrano in modo perfetto, e dalla testa delicata, che sembra riflettere le doti di tenerezza che ne adornavano l'animo.

Lo Hauser, legato da una parte dall'attribuzione del bronzo di Monaco alla scuola polieletea corrente ai suoi giorni, colpito d'altra parte dagli evidenti caratteri attici di quello e del fanciullo del Palatino, che giustamente riferiva al 420 circa, ne cercò l'autore in un polieleteo del quale si conoscessero due statue di pugilatori e per il quale si potesse supporre un influsso attico, trovandolo in Callicles di Megara (1). Questa identificazione peraltro non ebbe seguito, non reggendo gli argomenti sui quali posa: non è certo che Callicles abbia fatto due statue di fanciulli pugilatori e i caratteri polieletei delle due opere in questione sono puramente illusori. Se è possibile vedere un ricordo di Policleto nell'inclinazione modesta della testa di Monaco e in qualche tratto del viso, tutta la

(1) Fr. Hauser, in *rdm. Mitt.* X (1895), p. 115 sg.

costruzione della figura è la negazione assoluta del canone del grande maestro peloponnesiaco (1).

*
* *

Si è discusso se la doppia erma Barracco riproduca due teste diverse o ripeta due volte la stessa testa (2). Che le somiglianze fra l'una e l'altra sieno grandissime, tali da far pensare a prima vista all'identità, è innegabile, ma il controllo dettagliato dei motivi della capigliatura nell'una e nell'altra escludono che si tratti di un solo tipo ripetuto due volte. Ad ogni modo la questione è risolta favorevolmente allo sdoppiamento dal confronto con un sarcofago di Kephisia istituito dal Robert (3) e sfuggito all'Amelung sostenitore della tesi contraria.

Il sarcofago di Kephisia (4), come altri sarcofagi greci, è decorato di figure che riproducono celebri tipi statuarii. Così su uno dei lati corti vi è l'Eros lisippeo che incorda l'arco, sull'altro una Leda con il cigno, agli angoli delle cariatidi di tipo arcaizzante e sul lato lungo principale, ai lati di una figura femminile, due virili le cui teste ricordano in modo singolare quelle dell'erma Barracco (fig. 8). Lo stile del viso, pur nel fare superficiale e mediocre dello scultore del sarcofago, è conservato con notevole fedeltà: si noti soprattutto la bocca caratteristica, la capigliatura che è ripetuta tale e quale nei motivi delle lunghe ciocche accuratamente pettinate sul cranio, dello *στόμιον* e delle buccole che

(1) Ne sostengono il carattere peloponnesiaco: Paribeni, in *Bull. Com.* XXXVIII (1910), p. 42 sgg.; H. Schrader, in *Jahreshefte* XIV (1911), p. 40. Ne ha invece rilevato il carattere attico: Bulle, tv. 207 e col. 472 sg.

(2) Sostenitori della prima tesi furono l'Helbig e il Barracco, della seconda l'Amelung negli scritti già citati.

(3) C. Robert, *die antiken Sarkophagrelief*, II, Berlino, 1890, p. 10.

(4) Robert. op. cit. tv. III e p. 9 sg., ivi la letteratura anteriore. Altra riproduzione presso L. Urlichs, *Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1885, tv. 16 e 17 (citato).

scendono a incorniciare il viso. Le due figure si corrispondono e perciò l'una è stante sulla destra, l'altra sulla sinistra, mentre



FIG. 8.

Fot. Guidi.

KEPHISIA, sarcofago (dettaglio).

l'altra gamba è piegata in avanti; il braccio esterno abbassato regge una spada, l'interno sollevato si appoggiava certo ad un'asta, che in origine doveva essere lavorata a parte in metallo, oppure espressa a colori. La testa è girata leggermente in alto e verso la

gamba piegata. Sulla spalla destra è affibbiato un ampio mantello che scende dietro il corpo fino ai polpacci. Il soggetto rappresentato è evidente: Elena fra i Dioscuri e quindi è giusta l'interpretazione primitiva Helbig-Barracco, che vedevano nell'erma i Dioscuri.

Stabilito che l'erma Barracco rappresenta i Dioscuri è ovvia la loro identificazione con gli « argonautae » di Lykios ricordati da Plinio (1). I dioscuroi, anche se ben determinati come tali, non vi è difficoltà perchè sieno chiamati con il nome più generico di « argonautae », e nel caso speciale può aver contribuito al mutamento di nome la mancanza dell'attributo loro più caratteristico: il pileo.

Così una terza opera trova giusto riscontro fra quelle di Lykios ricordate dalle fonti antiche. Il fascio delle identificazioni « concomitanti » si arricchisce e queste si rafforzano l'una con l'altra.

Il sarcofago di Kephisia riproduce fedelmente gli originali dell'erma Barracco? la precisione con cui su uno dei lati corti è stato ripetuto l'Eros lisippeo, salvo solo il diverso movimento della testa, e la cura messa nel rendere le forme e lo stile delle teste dei dioscuroi sarebbero buoni argomenti in favore. Inoltre il complesso della figura corrisponde, per semplicità di composizione e per il tipo di ponderazione, al fanciullo con il *περιρρανήσιον* e all'Autolico; il movimento delle braccia risente della posa, ma la stessa impressione si riceve anche davanti all'Autolico. Dunque non vi sono indizi per ritenere che nel sarcofago l'originale imitato sia stato notevolmente modificato.

È superfluo rilevare come l'imitazione fatta degli originali dell'erma Barracco nel sarcofago di Kephisia sia uno dei più forti indizi dell'atticità di tutto il gruppo stilistico, dopo quelli forniti dal fanciullo con il *περιρρανήσιον* e dalla Demeter.

(1) Plinio, *N. H.*, XXXIV, 79.

*
* *

Delle opere che per ragioni stilistiche abbiamo creduto di poter riunire insieme e che indizi varii collegano con l'Attica, con la cerchia di Mirone e precisamente con il figlio suo Lykios, una sola non trova riscontro fra le opere che di questi ricorda la tradizione: la Demeter di Cherchel (tv. VII). Si potrebbe pensare, è vero, che in essa sia conservata una delle figure femminili, Tetide oppure Eos, del donario degli Apolloniati ad Olimpia, altra opera di Lykios (p. 87 sg.): le proporzioni, quali si possono dedurre da un probabile frammento della base di quel gruppo, coincidono, nè l'atteggiamento calmo della statua di Cherchel contrasterebbe con la parte che Tetide od Eos vi avevano, perchè il gruppo, come vedremo (p. 88) non era che uno schematico allineamento di figure, ma vi sono buoni argomenti per ritenere che essa rappresenti veramente Demeter.

È noto l'ovvio confronto fra la statua di Cherchel e la Demeter del grande rilievo di Eleusi (1): le concordanze fra l'una e l'altro sono tante e così singolari che la dipendenza del rilievo dalla statua è fuori dubbio, ciò che del resto è confermato dal carattere statuariale anche delle figure di Trittolemo e Cora nello stesso rilievo. La grandiosa figura di Cherchel è dunque indubbiamente Demeter e deve riprodurre un celebre simulacro di culto con ogni probabilità già ad Eleusi stessa (2). Il non essere ricordata dalle fonti, naturalmente, non implica nessuna difficoltà per il riferimento a Lykios.

(1) Kekule, *über Copien* etc. p. 24.(2) Kekule, *op. cit.*, p. 29 sg.

III.

Altre opere di Lykios ricordate dalle fonti.

Fra le altre opere di Lykios ricordate dalle fonti e non identificate sono il donario di Olimpia accennato prima, il « *puer suffitor* » e il « *puer sufflans* » ricordati da Plinio, e i « cavalieri » visti da Pausania davanti ai Propilei.

Pausania ⁽¹⁾ vide ad Olimpia e descrisse abbastanza minutamente un gruppo di tredici figure dedicato dagli Joni di Apollonia, ἡ κατ' Ἐπίδαμνον, e della cui base sembra si sieno trovati alcuni pezzi ⁽²⁾. Su di essa, che era semicircolare, con un diametro di circa 10 metri, le figure in bronzo erano collocate una accanto all'altra secondo un rigido criterio di simmetria che ricorda i gruppi consimili fatti molto prima ad Olimpia da Onata ⁽³⁾. Soggetto del gruppo era il combattimento fra Achille e Mennone, rappresentato forse secondo la versione che ne aveva data Aretino di Mileto nella sua Aethiopis ⁽⁴⁾. Al centro stava Zeus, che, a giudicare da figurazioni analoghe, dobbiamo pensare in trono e con la bilancia della psicostasia; ai lati Tetide ed Eos, ciascuna implorante per la vittoria del proprio figlio; seguivano quindi, fronteggiandosi da una parte e dall'altra, quattro coppie di eroi greci e troiani e precisamente: Odisseo ed Eleno, Menelao e Paride, Diomede ed Enea, Aiace Telamonio e Deifobo; chiudevano il gruppo i due protagonisti: Achille e Mennone.

Il fatto che i due contendenti principali erano proprio alle due

(1) Pausania, V, 22, 2.

(2) *Olympia*, V, *Inschriften*, 1896, n. 692, p. 711 sg.

(3) Pausania, V, 25, 8.

(4) J. Overbeck, *Geschichte der gr. Plastik*, I⁴, Lipsia, 1892, p. 491 sg.

estremità del semicerchio (1), la rigida simmetria delle figure intermedie, il gruppo centrale delle divinità, presente all'osservatore, ma supposto non visto dagli eroi e che quindi spezza la scena immaginata in terra inserendovi un episodio supposto in cielo, dimostrano quanto Lykios si sia tenuto vicino agli schemi arcaici, poco o forse nulla concedendo alla drammaticità dell'azione. Questa ha fornito il soggetto delle singole figure, ma non le ha mosse e legate fra di loro in un vero gruppo.

Nessuno dei gruppi consimili, ricordati dalle fonti letterarie o dei quali si è trovato traccia ad Olimpia e a Delfi, è giunto a noi: non abbiamo un esempio di questo tipo artistico che era fra i più caratteristici e preferiti dell'arte greca arcaica e solo possiamo formarcene un'idea generica considerando le cinque figure centrali del frontone orientale di Olimpia (2). Per mezzo di queste sembra appunto di vedere quali potevano essere tali gruppi. Il parallelo è specialmente favorevole con il donario degli Apolloniati per l'apparire anche in mezzo ad esse di figure divine non viste dagli eroi mortali che le circondano. È stato detto che nel donario degli Apolloniati Lykios trasportava nella plastica libera uno schema frontonale, evidentemente pensando al frontone orientale di Olimpia (3); ma a me sembra più giusto dire che in questo è stato trasportato uno schema tradizionale della plastica libera.

*
* *

Plinio ricorda altre due opere di Lykios analoghe per soggetto al fanciullo con il *περιερρανήριον*. Nel libro XXXIV, 79 egli dice:

(1) A. S. Murray, *History of greek Sculpture*, II², p. 229 sgg. sostenne che le figure di Achille e Menone fossero subito ai lati del gruppo delle divinità, ma la sua opinione non può in nessun modo essere giustificata dal passo di Pausania, V, 22, 2, e non ha avuto seguito.

(2) Buona a questo scopo è la fotografia Alinari, n. 24829, riprodotta anche in Ducati alla fig. 288, p. 300.

(3) J. Overbeck, op. cit., p. 492, seguito da K. v. Jahm, in: Baumeister, *Denkmäler des kl. Altertums*, II, Monaco, 1887, p. 833 s. v. « Lykios ».

«*Lycius Myronis discipulus fuit, qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes...*» ricorda quindi gli argonauti, l'Autolico, enumera varie opere di Leocare e finalmente riprende: «*Lycius et ipse puerum suffitorem*» parole che hanno tutto l'aspetto di una giunta.

Vi è chi in base a questo testo attribuisce a Lykios, oltre il fanciullo con il *περιρρανήριον*, un «*puer sufflans languidos ignes*» e un «*puer suffitor*»⁽¹⁾, ma la maggioranza degli studiosi⁽²⁾ conviene con la vecchia osservazione del Brunn⁽³⁾ che l'ultimo è tutt'uno con il fanciullo dal *περιρρανήριον* perchè presso i romani in alcune cerimonie funebri la «*suffitio*» veniva compiuta per mezzo di lustrazioni fatte con l'acqua, così che per un romano un fanciullo con il *περιρρανήριον* non era altro che un «*puer suffitor*».

Ma il Brunn⁽⁴⁾ andò più oltre e sostenne che anche nel «*puer sufflans languidos ignes*» si nascondesse ancora una volta il fanciullo con il *περιρρανήριον*, opinione che venne respinta dai più, pur ammettendosi analogia di soggetto fra le due opere, sembrando evidente che nel primo si aveva un fanciullo purificante per mezzo dell'acqua, nel secondo un purificante per mezzo del fuoco. A me,

(1) E. Sellers, *Elder Pliny's chapters on the history of Art*, Londra, 1896, p. 65, nota 10; L. v. Sybel, *Weltgeschichte der Kunst im Altertum*, Marburgo, 1903, p. 194.

(2) K. v. Jahn, in Baumeister, *Denkmäler des klass. Alterthums*, II, Monaco, 1887, p. 833 s. v. «*Lykios*»; Overbeck, *Geschichte etc.* I⁴, Lipsia 1892, p. 505, nota 5; E. A. Gardner, *Handbook of greek sculpture*, Londra, 1897, p. 315. Il Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, Parigi, 1897, p. 128 sg. identifica invece il «*puer sufflans*» con il «*puer suffitor*» distinguendo quest'opera dal fanciullo con il *περιρρανήριον*. Il Blümner poi in *Arch. Zeit.* XXVIII (1870), p. 55, suppose che il «*puer sufflans=puer suffitor*» fosse il Phryxos visto da Pausania, I, 24, 2, fra i Propilei e il Partenone e che facesse parte del gruppo degli «*argonautae*» ricordati da Plinio, *N. H.*, XXXIV, 79. Contro questa complicata ipotesi vedi Furtwängler, *der Dornauszieher etc.*, Berlino, 1876, p. 89, nota 32 e Overbeck, *Geschichte etc.* I⁴, p. 505, nota 5.

(3) H. Brunn, *Kunstlergeschichte*, I, Stoccarda, 1889, p. 181 sg.

(4) Brunn, l. cit. Il primo ad affacciare questa ipotesi fu Th. Bergk, in *Zeitschrift für die Altertumswissenschaft*, III (1845), p. 970 sg. Essa fu accolta anche da J. G. Frazer, *Pausanias's Description etc.* p. 283.

ora che ci è restituita una solida immagine dell'attività di Lykios, nella quale un soggetto come il « *puer sufflans languidos ignes* » quadra in modo malagevole, sembra che il Brunn, come al solito, abbia visto molto bene. La descrizione di Pausania ⁽¹⁾ ci assicura che il fanciullo con il *περιρρανήριον* nel II sec. d. Cr. era ancora sull'Acropoli, quindi non era noto a Plinio per visione diretta, ma solo attraverso le fonti, certamente fonti greche: è probabile perciò che i suoi « *pueri* », tanto il « *sufflans* » quanto il « *suffitor* », non sieno che due traduzioni poco felici, ma spiegabilissime, di due termini greci diversi, trovati in due fonti diverse ad indicare il solo fanciullo con il *περιρρανήριον*. Il fatto che la menzione del « *puer suffitor* » è un'evidente aggiunta, mi conferma in questa persuasione e ritengo sia fatica vana ricercare nei nostri musei copie delle due opere ricordate da Plinio o, peggio ancora, sforzarsi di indovinare quali potevano essere ⁽²⁾.

*
* *

Ultima delle opere ricordate dalle fonti è il donario che i cavalieri ateniesi, essendo ipparchi Lacedemonio, Senofonte e Pronapo, dedicarono all'ingresso dell'Acropoli, con la decima di alcune imprese guerresche, e che ci è noto per un passo di Pausania ⁽³⁾ combinato con le epigrafi di due basi trovate sull'Acropoli e sulle quali è

⁽¹⁾ Pausania, I, 23, 7.

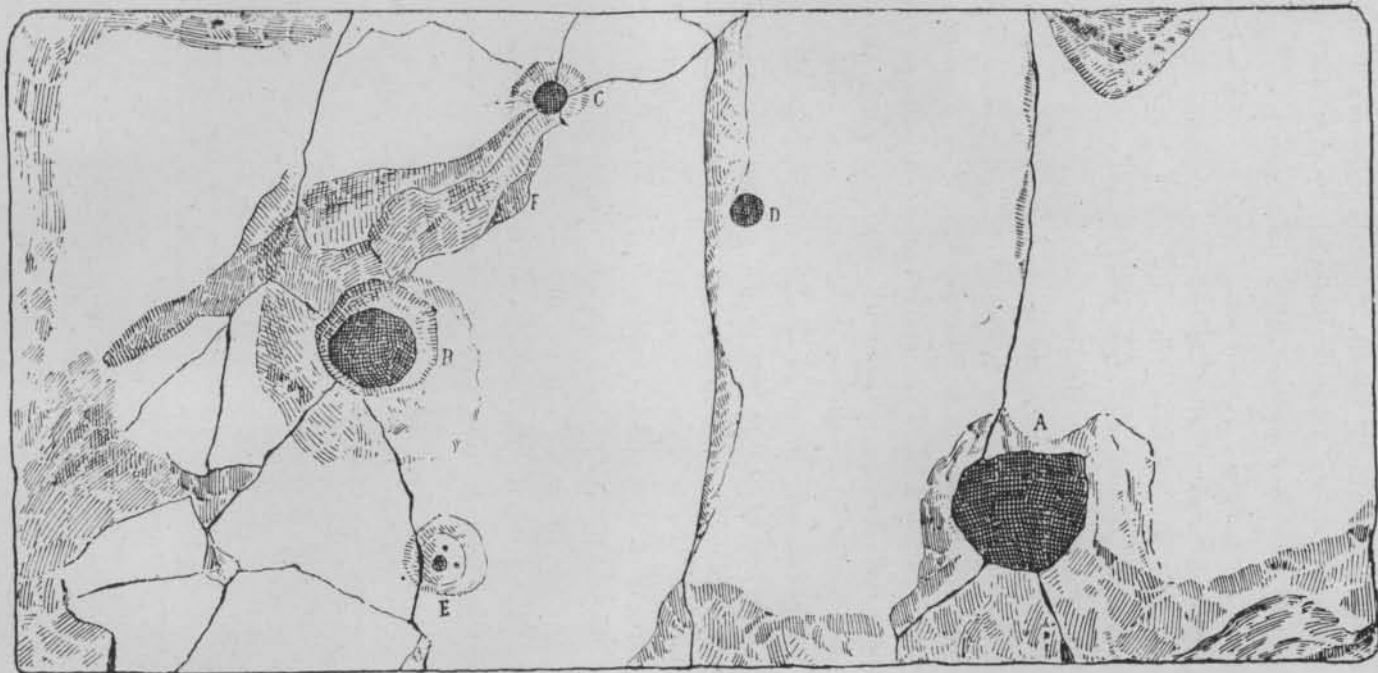
⁽²⁾ Credo superfluo dimostrare l'infondatezza delle ipotesi del Klein, *arch. epigr. Mitth. aus Oesterr.*, VII (1883), p. 71 sgg. secondo il quale il « *puer sufflans languidos ignes* » sarebbe ricordato da Plinio con parole diverse ben altre due volte. Infatti lo « *splanchnoptes* » ricordato a *N. H.*, XXII, 44; XXXIV, 81 come opera di Styppax, sarebbe il « *puer sufflans* » di Lykios e Styppax sarebbe il donatore. Vedi contro: Overbeck, *Geschichte etc.* I^a p. 505 nota 10. Similmente a *N. H.* XXXIV, 79 anziché « *Lyciscum langonem* (scil. Leochares fecit) » legge con alcuni codici « *Lyciscus langonem* (scil. fecit) »; riconosce in « *Lyciscus* » Lykios e nel « *lango* » ancora una volta il « *puer sufflans* ». Contro vedi Overbeck, *Geschichte etc.* II^a, p. 110, nota 2.

⁽³⁾ Pausania, I, 22, 4.

anche la firma dell'artista (1). Secondo Pausania consisteva di due figure di cavalieri ed era collocato davanti ai Propilei. Le basi rinvenute, una delle quali quasi completa, hanno permesso di individuare il posto preciso: il pilone sotto il quale si svolge la scaletta di accesso al tempietto della Nike e un altro consimile che gli corrisponde dalla parte opposta. Dalle parole di Pausania non è possibile ricavare nessuna indicazione circa l'aspetto del duplice monumento e anche se egli fosse stato più dettagliato a nulla avrebbe giovato perchè abbiamo la prova che ai suoi tempi gli originali di Lykios erano stati sostituiti da figure diverse. Infatti sulla base meglio conservata, la meridionale, l'iscrizione del V sec. è ripetuta tale e quale in caratteri molto più recenti sull'altro lato lungo, ma a rovescio, e sulla faccia corrispondente a questo diverso andamento sono visibili dei casselli per la saldatura delle statue di bronzo, completamente diversi da quelli dell'iscrizione più antica. Per avere qualche indicazione possiamo quindi servirci solo dei casselli più antichi. L'esame di questi (fig. 9) dice che effettivamente sulla base dovettero essere collocate delle figure di cavalli, per quanto di proporzioni notevolmente inferiori alle naturali: i due grandi casselli circolari A e B, infatti, non possono corrispondere che alle zampe anteriore destra e posteriore sinistra di un quadrupede; le altre due zampe o non erano saldate o addirittura non toccavano la base: il piccolo cassello. E potrebbe rife-

(1) Per la base più completa vedi: A. Lolling, *Il donario dei cavalieri presso i Propilei*, in *Δελτίον ἀρχαιολογικόν*, 1889, p. 179 sgg. con fac-simile; Wolters, in *Bonner Studien*, Berlino, 1890, p. 92 sgg. e tvv. V-VI; A. Kirchhof, in CIA, IV, *Supplementa*, p. 183 sgg.; Dittenberger, *Sylloge*, I, Lipsia, 1898, n. 15, p. 24 sg.; W. Judeich, *Topographie von Athen*, Monaco, 1905, p. 210; Fr. Köpp, in *Mus. Rhen.*, L, p. 273 (citato); G. Busolt, *griech. Geschichte*, III, 1, Gotha, 1893, p. 589; E. Curtius, *Stadtgeschichte von Athen*, Berlino, 1891, p. 155; J. G. Frazer, *Pausanias's Description*, 1898, p. 255 sgg. Per la base meno completa vedi: Löwy, *Bildhauerinschr.*, n. 57, p. 48 ivi la letteratura anteriore. Il testo dell'iscrizione è il seguente:

[]Οι ἄ[π]η[ς] ἀπὸ τῶν πολεμίων ἐπικα[χ]ο[ύ]σ[υ]
 τῶν Λακεδαιμονίων Ξενοφῶντος Πρῶ...
 Ἀν[χ]ίος ἐ[ποίησεν] Ἐλευθερέως Μόρων[ος]



(32)

FIG. 9.

ATENE, Acropoli: base meridionale dei Cavalieri (1:10).

rirsi all'anteriore sinistra, ma ad ogni modo, piccolo e poco profondo, serviva più di rinforzo che di saldatura vera e propria. Il cavallo era dunque in attitudine relativamente tranquilla e disposto sulla base un po' di traverso. Il perchè di questa particolarità è spiegato dagli altri due casselli C e D, i quali non possono in nessun modo riferirsi al cavallo, ma devono appartenere ad altra figura; e appunto per far luogo a questa figura era stato disposto un po' di traverso il cavallo.

Due frammenti del donario degli Apolloniati e specialmente uno senza iscrizione ⁽¹⁾ ci mostrano la tecnica usata da Lykios per saldare alle basi le statue di bronzo. È la tecnica propria del V sec.: uno o due perni rotondi per ciascun piede ⁽²⁾. Ciò stabilito è evidente che i casselli C e D della base dell'Acropoli servirono ad ancorare la figura del cavaliere, che era appiedato e collocato di fianco al cavallo. La distanza fra C e D è di 30 etm., che, trattandosi di figure alquanto inferiori alla grandezza normale, forse a $\frac{2}{3}$, corrisponde in natura a circa 45 em.; quindi i cavalieri non erano rappresentati in calma, ma con le gambe notevolmente scostate. Difficile è dire se fossero rivolti verso il lato lungo della base e cioè verso la rampa di accesso ai Propilei, oppure nella stessa direzione dei cavalli ⁽³⁾. Un loro ricordo si può forse riconoscere nella figura V, 9 del fregio occidentale del Partenone ⁽⁴⁾, che, come vedremo, non è di molto posteriore alle due statue.

⁽¹⁾ *Olympia*, V, *Inscriptionen*, 1896, n. 692, p. 711 sg.

⁽²⁾ In proposito vedere osservazioni di maggior dettaglio più avanti, p. 97 sg.

⁽³⁾ Il Lolling riconosceva un altro cassello nel punto F, ma il dott. Giacomo Guidi della Scuola Archeologica Italiana di Atene, che ha accuratamente esaminato la base per mio conto, crede che sia « una frattura la quale per caso ha preso forma ovoidale ». Se fosse veramente un cassello permetterebbe di dedurre la lunghezza del piede (circa etm. 20) e proverebbe che la figura era proprio rivolta verso la rampa dei Propilei. Il rilievo riprodotto alla figura 17 è pure lavoro del dott. Guidi, che qui ringrazio pubblicamente della cortese e valida cooperazione.

⁽⁴⁾ H. A. Smith, *the sculptures of the Parthenon*, Londra, 1910, tv. 64; M. Collignon-F. Boissonas, *Le Parthénon*, Parigi, 1912, tv. 83.

L'aver Lykios nei suoi Dioscuri — *argonautae* accentuato soprattutto il carattere di cavalieri, il fatto che Pausania per aver letto male l'epigrafe dei Propilei o, come è più probabile non nominando egli l'artista ricordato dall'iscrizione, per aver raccolto una tradizione locale, si domanda se i cavalieri rappresentavano i figli di Senofonte, che da altre fonti sappiamo essere stati soprannominati i Dioscuri (¹), la certezza che ai suoi tempi gli originali di Lykios non erano più al loro posto e quindi con ogni probabilità a Roma, tutte queste circostanze potrebbero far sospettare che gli «*argonautae*» ricordati da Plinio e i cavalieri dell'Acropoli, che è probabile rappresentassero pure i Dioscuri, sieno una sola cosa. L'ipotesi è seducente, ma distrutta da due fatti: l'erma Barracco ha proporzioni superiori al vero, mentre i cavalieri dell'Acropoli erano di misura inferiore alla naturale e le figure del sarcofago di Kephisia, per la loro posizione tranquilla, non possono corrispondere a quelle dei cavalieri, che, come abbiamo notato, erano rappresentate in movimento piuttosto violento.

IV.

Cronologia delle opere di Lykios.

Per alcune opere di Lykios è possibile stabilire dei punti fissi anche per quanto riguarda la cronologia assoluta, intorno ai quali distribuire poi le altre e avere della sua attività un'immagine determinata anche nel tempo, che permetta di coglierne con sicurezza i legami di interdipendenza dagli altri artisti del tempo.

Plinio (*N. H.* XXXIV, 49) dà come ἀκμή di Lykios l'Ol. 90 = 420–417 av. Cr., olimpiade nella quale, come è noto, egli ha

(¹) Diogene Laerzio, 2, 52; Eustazio, *ad Odys.* 2, 299, p. 1686, 60.

raggruppato artisti che per altre notizie sicure dobbiamo invece distribuire in un periodo di tempo molto ampio. Ma non è in me l'intenzione di trovare nella cronologia di Lykios un nuovo argomento per negare qualsiasi valore alle date di Plinio (1), chè anche questa volta è facile indovinare l'opera che ha determinato l'*ἀκμὴ* pliniana e cioè la dedicazione della statua di Autolico, che aveva vinto nelle Panatenee del 422. In altre parole la data di Plinio non è una *ἀκμὴ* vera e propria, non segna il centro dell'attività di Lykios, ma è semplicemente la data di una delle sue opere più note.

Data la duplice dipendenza di Lykios da Mirone come figlio e come allievo, sembrerebbe ovvio poter ricavare dalla cronologia del padre, di tanto più famoso, dati precisi su quella del figlio, ma purtroppo la cronologia di Mirone è molto vaga: i suoi punti fissi si limitano ad alcune vittorie olimpiche, che vanno dal 456 al 444 av. Cr., alle quali peraltro non possiamo ancora collegare nessun monumento, che, confrontato con le sue opere note ma non datate, ci dica almeno quale fase dell'attività dell'artista rappresentino quelle due date. In ultima analisi si può dire che la cronologia di Mirone è determinata in gran parte da quella del figlio (2): cadiamo dunque nel circolo vizioso.

Si è creduto di avere una specie di « *terminus ante quem* » nel fatto che Ateneo, desumendolo dall'autorevole Polemone, dice che Lykios era Beota (3). Ritenendosi infatti che Eleutere fosse passata sotto il dominio di Atene già nel 480, se ne dedusse che egli

(1) Th. Reinach, in *Rev. Arch.*, 1899, II, p. 408 arrivava a dire: « Il faudrait une bonne fois prendre le parti de considérer comme nulle et non avenue toute indication chronologique de ce compilateur pressé, dès qu'elle n'est pas appuyée par un autre ou par une inscription » che sarebbe quanto dire che in fatto di cronologia ci si può servire di Plinio solo quando le sue notizie sono superflue.

(2) C. Robert, in *Hermes*, XXXV (1900), p. 184; Th. Reinach, in *Rev. Arch.*, 1899, II, p. 408 sg.

(3) Ateneo, XI, p. 486 D. Di questo criterio si serve per esempio il Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 2.

dovesse essere nato prima di tale anno. Ma poichè è stato assodato ⁽¹⁾ che non vi è nessun motivo per fissare quella data per il passaggio di Eleutere dal dominio di Tebe a quello di Atene, e che anzi è molto probabile che ciò sia avvenuto solo durante la guerra del Peloponneso, questo indizio cronologico viene a mancare ⁽²⁾.

I dati migliori e, dal nostro punto di vista, anche i più importanti, sono quelli forniti dalle opere.

Nulla sappiamo circa la cronologia del fanciullo con il *περιερ-
γαντήριον* e degli « *argonautae* », forse nulla per il donario degli Apolloniati, ma abbiamo dati abbastanza precisi per i cavalieri dell'Acropoli e per l'Autolico.

Sul donario di Olimpia, incisa sotto i piedi della figura di Zeus era la seguente iscrizione, il cui testo ci è conservato da Pausania V, 22, 3:

μνάματ' Ἀπολλωνίας ἀνακείμεθα, τὰν ἐνὶ πόντῳ
Ἴονίῳ Φοῖβος ἦκισ' ἀκροσεκόμας.
οἱ γὰρ τέρμαθ' ἔλόντες Ἀβαντίδος, ἐνθάδε ταῦτα
ἔστασαν σὺν θεοῖς ἐκ Θρονίου δεκάταν.

Pausania aggiunge che era scritta *γράμμασιν ἀρχαίοις*, ciò che coincide con la grafia del nome *Μέμνων* inciso su uno dei frammenti della base ritrovati ad Olimpia ⁽³⁾, nome che se è troppo piccola cosa per ricavarne un indizio cronologico di qualche precisione, basta tuttavia a comprovare che nel monumento era usata la grafia preeuclidea. L'Overbeck ⁽⁴⁾ pensò che il donario fosse posteriore

⁽¹⁾ W. Vollgraf, *Dionysos Eleuthereus*, in *athen. Mitt.*, XXXII (1907), p. 567 sgg.

⁽²⁾ Il fatto che Lykios modellava l'Autolico certo dopo il 422, e, se gli si deve attribuire anche la testa di Monaco, che continuò a lavorare e ad evolversi notevolmente anche dopo tale anno, renderebbe già di per sè inverosimile il collocarne la nascita prima del 480. Questa può essere una buona conferma indiretta della tesi sostenuta dal Vollgraf (vedi nota precedente).

⁽³⁾ *Olympia*, V, *Inscripfen*, Berlino, 1896, n. 692, p. 711 sg.

⁽⁴⁾ Overbek, *Geschichte etc.* I⁴, Lipsia, 1892, p. 491 sg. Ad esso ha aderito H. Stuart Jones, *Select passages etc.* p. 114 (citato).

al 431 av. Cr., evidentemente credendo che gli Apolloniati avessero preso parte, insieme agli Ateniesi, sul principio della guerra peloponnesiaca, alla presa di Thorion di Eubea ⁽¹⁾, ma non avendosi notizia che in tale epoca gli Apolloniati fossero alleati degli Ateniesi, è più logico pensare che il Thorion dell'epigramma sia quello illirico, relativamente vicino ad Apollonia e che pure, secondo la tradizione, era stato fondato dagli Abanti di Eubea ⁽²⁾. Peraltro della storia di questo Thorion illirico nulla si sa e quindi manca ogni possibilità di ricavare dati cronologici dall'epigramma del donario.

Per i Cavalieri dell'Acropoli, invece, possiamo dire che sono certo posteriori al 450 circa, perchè solo dopo quell'anno gli Ateniesi pensarono a costituirsi un corpo regolare di cavalleria; che sono certo anteriori al 433-32 anno in cui furono compiuti i Propilei, perchè essi preesistero a questi, inquantochè Mnesicles li ha organicamente incorporati nelle sue costruzioni. Ciò stabilito, il Lolling ⁽³⁾ suppose felicemente che le imprese di guerra cui si accenna nell'epigrafe senza specificarle, sieno da identificare con la campagna di Eubea fatta da Pericle nel 446. Le statue sarebbero state di poco posteriori a quest'anno come provano i caratteri paleografici dell'iscrizione più antica, sulla base meridionale, i quali, malgrado l'uso di lettere ioniche come la Η e la Ξ, uso che indusse il Lolling a negare l'originalità dell'epigrafe e a ritrarla nel IV sec., accennano al decennio immediatamente successivo al 450 ⁽⁴⁾.

Una buona conferma di questa cronologia è fornita dalla tecnica usata per ancorare alla base le figure dei cavalieri appiedati. Questi sono fermati con perni circolari isolati, tecnica che troviamo

⁽¹⁾ Tucidide, II, 26; Diodoro, XII, 44.

⁽²⁾ W. Smith, *Dictionary of gr. and roman Geography*, I, 1873, p. 174.

⁽³⁾ A. Lolling, *Il donario dei Cavalieri presso i Propilei*, in *Δελτίον ἀρχαιολογικόν* 1899, p. 179 sgg.

⁽⁴⁾ A. Kirchhof, in *CIA*, IV, *Supplementa*, p. 183 sg.

seguita costantemente per buona parte del V sec. ⁽¹⁾ mentre già intorno al 420 comincia a sostituirlesi quella che sarà propria del IV sec. e di tutti i secoli successivi: l'ancoramento con colate di piombo corrispondenti, più o meno, all'intera pianta dei piedi ⁽²⁾. Pertanto è positivo che se la base giunta a noi fosse posteriore alla riforma euclidea su di essa non troveremmo più la saldatura a perni, bensì quella ad orme, come avviene infatti sull'altra faccia della base stessa. A questo proposito si deve anche aggiungere che l'ancoramento con un sol pernio per piede, quale appare nella base dei propilei, anziché con due, è rarissimo quando si tratti di piedi completamente posati ⁽³⁾, mentre sembra caratteristico di Lykios, il quale lo usò anche ad Olimpia nella base degli Apolloniati ⁽⁴⁾. Per questo io riconosco nella base dei Propilei anche le caratteristiche tecniche di Lykios e non esito a ritenerla sicuramente originale.

Come si è accennato, Autolico vinse al *pancratation* nelle grandi Panatenee del 422 av. Cr., ma *a priori* non si può dire che questa sia anche la data della statua. La data di una vittoria agonistica non implica affatto la contemporaneità della statua votiva, non è

⁽¹⁾ Base di Telson ad Olimpia: *Olympia*, V, nn. 147-148, col. 253 sgg.; principio del V sec. Base di Callias ad Olimpia opera di Micone: *Olympia*, V, n. 146, col. 249 sgg.; Ol. 77=472 av. Cr. Base di Critios e Nesiotes dall'Acropoli: *Jahreshefte*, IX (1906), p. 134, nota 3. Basi originali di Policeto: Kyniscos: *Olympia*, V, n. 149, col. 255 sgg. del 450 circa; Pythocles, *Olympia*, V, nn. 162-163, col. 281 sgg. certo posteriore al 452, probabilmente del 420 circa.

⁽²⁾ Fra gli esempi più antichi vedi la base di Hellanicos ad Olimpia: *Olympia*, V, n. 155, col. 267 sgg. Ol. 89=124 av. Cr. e la base di Damoxenidas pure ad Olimpia, opera di Nicomaco: *Olympia*, V, n. 158, col. 273 sgg. del principio del IV sec.

⁽³⁾ Ne so indicare un solo esempio sicuro e per uno solo dei piedi, mentre per l'altro sono usati al solito due perni, nella base olimpica di Telson: *Olympia*, V, nn. 147-148, col. 253 sgg.

⁽⁴⁾ *Olympia*, V, n. 692, col. 711 sg. Ciò è sicuro per il frammento senza iscrizione perchè la degradazione del marmo permette di riconoscere il contorno dei piedi, ma quasi certo anche per quello con il nome MEMNON perchè i 38 ctm. che dividono i due casselli, da margine esterno a margine esterno non possono riferirsi allo stesso piede.

che un «*terminus post quem*» che può solo essere limitato dai caratteri paleografici della base originale e dai caratteri stilistici della statua stessa, quando si abbia la fortuna di rintracciare o l'una o l'altra o, di quest'ultima, almeno una copia (1). I caratteri stilistici dell'efebo palatino, come si è già detto, sono certo più evoluti di quelli di tutte le altre opere di Lykios e ciò concorda pienamente con la seriorità dell'Autolico rispetto alle altre opere databili, concomitanza importantissima che ne comprova l'attribuzione, ma d'altra parte conserva ancora in notevole grado una certa severità, una qualche rigidità, che ci vietano di scendere molto verso il 400. Le ragioni stilistiche fanno dunque ritenere che la statua di Autolico sia stata dedicata effettivamente subito dopo il 422, ciò che è confermato dalle notizie che abbiamo su Autolico e sull'ambiente in cui egli viveva in quegli anni (2).

La causa principale di ritardo nella dedica delle statue agonistiche è stata quasi sempre quella economica, ma questa non sussisteva certo per Autolico. Come deduciamo dal Convivio di Senofonte e da altre fonti (3), il padre suo Licone conduceva allora vita piuttosto splendida, inoltre il giovinetto era il prediletto del ricco e splendidissimo Callia, e la relazione formava argomento di malignità per Atene, cosicchè è logico pensare che l'uno o l'altro abbia subito pensato a erigergli una statua. Probabilmente in relazione con la dedica di questa e con le solennità, forse esagerate alle quali potè dar occasione, è connessa la beffa di Eupoli del 420 (4).

(1) Ho sviluppato maggiormente questi concetti, documentandoli con gli accertamenti possibili per le opere di Policleteo, in *Monumenti policletei* (vedi nota a p. 66).

(2) Anche lo Hauser, in *röm. Mitt.* X (1895), p. 114 sg., pur seguendo una traccia completamente diversa, fissava intorno al 420 la data del fanciullo palatino.

(3) Queste sono raccolte da Kirchner, *Prosopographia attica*, II, 1903, p. 29, n. 9271.

(4) Kirchner, op. cit., I, 1901, p. 183, n. 2748 e p. 383 sg. n. 5936. L. Urlichs, *Chrestomathia pliniana*, Berlino, 1857, p. 327 pensò che la

La statua di Autolico così datata è dunque il caposaldo più importante per la nostra conoscenza dell'arte di Lykios e spiega l'*ἀκμή* fissata da Plinio.

Non è prudente, data l'incertezza dell'integrazione, chiedere un dato cronologico alla supposta base di altra opera di Lykios trovata sull'Acropoli ⁽¹⁾, ma quand'anche se ne potesse dimostrare il riferimento a Lykios, essa non fornirebbe nuovi dati, ma solo confermerebbe l'attività di Lykios ad Atene intorno al 420, già testimoniata dall'Autolico. Infatti un donario votivo di un Eleutereo sull'Acropoli di Atene non è concepibile che dopo avvenuta l'unione delle due città, forse anzi proprio in occasione di tale riunione, riferibile, come si è visto, al 420 circa ⁽²⁾.

L'attività di Lykios, in base ai dati storici che ci sono noti, è compresa dunque fra il 446 (probabile «*terminus post quem*» dei cavalieri dell'Acropoli) e il 420 (probabile data della statua di Autolico). Il fatto che la statua di Autolico è certo quella che mostra caratteri stilistici più recenti di tutte le altre sue opere potute identificare e la necessità di mettere l'attività di Lykios in relazione con quella paterna, la quale, pur giudicando dai soli caratteri stilistici, non deve scendere di molto al di qua del 450 av. Cr. ⁽³⁾,

statua del Pritaneo lo raffigurasse in età virile perchè Pausania, IX, 32, 8 Plutarco, *Lysander* 15, Diodoro 14, 5, lo dicono *ἀνὴρ παγκρατιάστης*. È da notare peraltro che i passi citati si riferiscono ad episodi dell'età virile di Autolico e non alla sua gara. Pausania, quando parla della statua, I, 18, 3, dice semplicemente *Αὐτόλικος ὁ παγκρατιάστης* e così pure nei passi ricordati dall'Uhrlich, dove l'*ἀνὴρ* segue poi a proposito della lite da lui avuta con lo spartano Eteonico.

⁽¹⁾ Vedi nota 3 a p. 77.

⁽²⁾ Vedi p. 95 sg.

⁽³⁾ Mi riferisco al discobolo, opera sicura, che per il modellato del viso e per il trattamento dei capelli mostra di essere notevolmente anteriore al 450 av. Cr. E anche più in su si risalirebbe se fosse possibile dimostrare l'appartenenza a Mirone dell'Heracles Altemps: P. Arndt, testo a *Br. Br. tvv.* 612-613 (1909) ivi la letteratura anteriore e del piccolo Heracles di Boston: P. Arndt, in testo a *Br. Br. tvv.* 569-570 (1904). Si tenga presente che il Robert, in *Hermes*, XXXV (1900), p. 165, colloca non senza qualche buon

dicono poi che il 420 deve essere considerato il margine inferiore. D'altra parte anche ammettendo che Lykios abbia lavorato ancora qualche anno dopo il 420, e la testa in bronzo di Monaco potrebbe essere un indizio, il periodo di circa trent'anni che ne risulta è un po' scarso per l'attività media di un artista e dobbiamo pensare che egli abbia cominciato a lavorare già nel 450 se non anche qualche anno prima.

Si tratta di vedere se le altre opere di Lykios, per le quali non abbiamo potuto guadagnare nessun riferimento storico, confermino tale supposizione e in quale punto della sua attività si possano approssimativamente collocare.

Del fanciullo con il *περιρρανήριον* abbiamo rilevato il carattere di maggiore severità rispetto a tutte le altre e la stretta affinità con il discobolo. Possiamo aggiungere che se il suo panneggio ricorda in varii motivi l'Athena del gruppo con Marsia, è tuttavia più semplice e più rigido ⁽¹⁾ e le somiglianze con il viso sono infinitamente attenuate, quasi scomparse. Ciò può dipendere in piccola parte dal diverso carattere delle due teste, ma soprattutto si deve spiegare con ragioni cronologiche. Il fanciullo con il *περιρρανήριον* è più vicino al discobolo che all'Athena e poichè il gruppo del Marsia, per evidenti caratteri formali, è notevolmente posteriore al discobolo ⁽²⁾, si può ritenere che il fanciullo con il *περιρρανήριον*

fondamento nell'Ol. 76=476 av. Cr. la vittoria di Ladas. Forse non molto dopo tale epoca Mirone avrebbe dunque già affermato il proprio indirizzo artistico. Th. Reinach, in *Rev. Arch.*, 1899, II, p. 408 sg. fissava l'*ἀκμή* di Mirone all'Ol. 81=456 av. Cr., corrispondente alla vittoria del pancraziaste Timante di Cleone: è press'a poco la cronologia seguita anche dal Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 359 sg.

⁽¹⁾ Bisogna peraltro notare che per il giovinetto dell'Antiquarium l'uniformità della veste, che ci colpisce un po' sgradevolmente, era rotta nell'originale dal movimento delle braccia, dall'oggetto certo voluminoso che queste reggevano e dall'ombra che esso gettava sulla parte inferiore del chitonisco.

⁽²⁾ Basti confrontare il trattamento delle parti villose del Marsia con quello del discobolo; qui è puramente disegnativo, là è già alquanto plastico.

sia intermedio fra quelle due opere del maestro-padre, e precisamente anteriore almeno di qualche anno al 450. In esso sono ancora le ultime tracce dello stile severo, tracce che tanto nell'ambiente attico, quanto in quello peloponnesiaco, scompaiono via via appunto nel decennio 460-450 (1).

La Demeter di Cherchel e gli «*argonautae*» sono su un altro piano cronologico, più recente, comune ad ambedue. Fallita la seducente ipotesi di identificare questi con i cavalieri dell'Acropoli (2), non resta che riferirsi ai caratteri stilistici, specialmente della Demeter, nella quale, per l'integrità della figura e per la presenza del panneggio, sono più evidenti. Questa è certo posteriore alle figure di Sterope e Ippodamia del frontone orientale di Olimpia (3) e alle opere statuarie ad esse connesse (4), certo anteriore alle cariatidi dell'Eretteo (5). Questo lasso di tempo, che va, all'ingrosso, dal 460 al 420 av. Cr., può peraltro essere ulteriormente ristretto da altri indizi. La Demeter trova dei riscontri così stringenti in alcune figure del fregio orientale del Partenone, e su questo punto ritorneremo ampiamente più avanti (6), che è inevitabile presupporne la conoscenza in cui ha eseguito quel fregio: risaliremmo quindi, in cifra tonda, a prima del 440 (7). Inoltre lo

(1) Mi riferisco in modo specifico a Policleteo le cui opere giovanili, l'Atleta della Galleria delle statue in Vaticano e l'Hermes, riferibili al periodo 460-455 av. Cr. circa, mostrano gli stessi elementi di arcaismo, che invece mancano nel doriforo, di poco anteriore al 450 av. Cr. In proposito vedi *Monumenti policletei, passim* (vedi nota a p. 66).

(2) Vedi p. 94.

(3) G. Treu, in *Olympia*, III *Bildwerke*. Berlino, 1894, tv. X, 1 e 2 e p. 50 sgg.; *Br. Br.* tvv. 446-448; Ducati, p. 299 e fig. 288.

(4) E cioè, oltre le peplophoroi di cui alla nota 5 a p. 68, l'Hestia Giustiniani, la così detta Aspasia di Berlino, le danzatrici di Ercolano, la Nike dei Conservatori, etc.

(5) A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture*. I, Londra, 1892, n. 407, p. 233 sgg.; *Br. Br.* tv. 176; Bulle, tv. 129 e col. 271; Ducati, p. 400 sgg. e fig. 390.

(6) Vedi p. 127.

(7) Ciò coinciderebbe con l'ipotesi (p. 86) che essa fosse un simulacro del culto, fatto per Eleusi in occasione dei lavori compiutivi da Pericle: Ke-

Schrader volle vedere un ricordo del tipo di Cherchel anche in una metopa del Partenone (1) e in tal caso, essendo le metope contemporanee ai primi grandi lavori del Partenone (2), dovremmo respingere la creazione dell'originale almeno fino al 445, se non anche prima. Certo anteriore al fregio del Partenone e quindi riferibile pure al decennio 450-440 è il grande rilievo di Eleusi, una figura del quale è ispirata dalla Demeter (3).

Tutti i confronti con opere specialmente attiche largamente databili inducono dunque a collocare la Demeter e quindi gli « *argonautae* » intorno al 445 av. Cr. Sarebbe forse opportuno corroborare questi confronti con altri da istituirsi con altre figure femminili panneggiate della metà del V sec. (4), ma la mancanza quasi completa di una distinzione fra pannello attico e pannello peloponnesiaco di quest'epoca, distinzione che pure deve esservi stata e salientissima, il fatto che quasi nessuna di queste opere offre un riferimento cronologico, e la singolarità stilistica del pannello della Demeter, il quale si distingue nettamente da tutte le opere contemporanee, mi dissuadono dall'allargare il campo dei confronti.

D'altra parte sembrerà strano il non accontentarsi di aver

kule, über Copien etc. p. 30. Sui lavori compiuti da Pericle ad Eleusi vedi: Dittenberger, *Sylloge*, I, 384; Rubensohn, *Mysterienheiligtümer*, p. 49 sgg.; Rohland, *eleus. Göttinnen*, p. 10 sgg.

(1) Schrader, in *Jahreshefte*, XIV (1911), p. 13 e fig. 20. Si tratta della metopa Carrey, XIX: Collignon-Boissonas, *Le Parthénon*, Parigi, 1912, tv. 23-24. Il confronto, secondo me, non è sicuro.

(2) Collignon, *Le Parthénon*, Parigi, 1914, p. 44 sg.

(3) Ammesso il parallelo fra la Demeter di Cherchel e il rilievo di Eleusi, l'annosa controversia per la denominazione delle due figure femminili è risolta nel senso che quella di sinistra è Demeter, quella di destra Cora. La vecchia ipotesi di O. Jahn, *Aus der Altertumswiss.*, p. 231 che il grande rilievo di Eleusi riproduca tre tipi statuari è ora comunemente accolta, salvo disparità di vedute circa il grado di fedeltà con cui ciò sarebbe stato fatto.

(4) Alludo ai varii tipi specialmente di Athena e di Hera, che caratterizzano l'arte greca intorno alla metà del V sec., alla Demeter Capitolina, a quella della Rotonda vaticana, alla Proene dell'Acropoli, alla cosiddetta Hera di Pergamo, etc.

fissato la successione delle opere nell'interno del gruppo stilistico e la presunzione di voler fissare per ciascuna di esse una cronologia in qualche modo assoluta, ma io lo ritengo indispensabile appunto per fissare i capisaldi delle varie scuole, avere il mezzo di distinguerle, stabilire concretamente le relazioni di interdipendenza che certo corrono fra di loro e sottrarsi al livellamento arbitrario che il semplice criterio stilistico, non corretto continuamente dai riferimenti storici, ha prodotto nei nostri studi.

Tutti gli indizi storici, diretti e indiretti, che abbiamo potuto raccogliere e tutti i confronti stilistici istituiti hanno dunque confermato appieno la successione stabilita in principio e permettono di abbozzare così il quadro cronologico dell'attività di Lykios:

fanciullo con il <i>περιρραυτήριον</i>	anteriore al 450 av. Cr.:
Demeter e « <i>argonautae</i> » . . .	del 445 av. Cr. circa;
Cavalieri dell'Acropoli . . .	fra il 446 e il 433/32;
Autolico	dopo il 422, forse del 420:
Donario degli Apolloniati . . .	? *

È probabile quindi che egli sia nato intorno al 475, data che si accorda bene con quella comunemente fissata per la nascita del padre, il 500 ⁽¹⁾. Sarebbe stato dunque di una quindicina d'anni più giovane di Fidia ⁽²⁾, coetaneo o di pochissimi anni più giovane di Policeto ⁽³⁾. Tale la sua posizione storica.

⁽¹⁾ Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 1 sg.

⁽²⁾ Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 34.

⁽³⁾ La nascita di Policeto è infatti da collocare nel 480 av. Cr. o poco dopo, come ho cercato di dimostrare in *Monumenti policetei* (vedi nota a p. 66).

V.

Posizione e valore artistici di Lykios.

Singularissima è la posizione stilistica di Lykios. Dal ieratico fanciullo con il *περιθρανήριον*, al compassato Autolico, attraverso la solenne Demeter, nella sua arte è una grande unità: buon indizio che siamo davanti ad un artista sincero e sicuro di sè, che trova presto la sua via e la segue senza tentennamenti. Quanto sappiamo del donario degli Apolloniati e quanto possiamo arguire per i cavalieri dell'Aeropoli conferma tale giudizio.

Ora è interessante notare che in quest'arte ieratica e compassata non vi è traccia del fare paterno, audacemente dinamico. La vorticoso figura del discobolo, l'anelante corpo di Ladas, Marsia che scatta all'indietro davanti alla solennità di Athena, rappresentano un mondo senza legami con le statue di Lykios. Fra il padremaestro e il figlio-allievo manca ogni rapporto in quella che è la loro sensibilità artistica; i motivi lirici che essi fissano nelle loro opere esprimono categorie di intuizioni opposte. Rimane solo il legame materiale in ciò che il maestro trasfonde scolasticamente nell'allievo e cioè nella tecnica e nello stile.

Lykios, sebbene vissuto ad Atene e proprio nell'epoca gloriosa dei grandi scultori in marmo, si mantiene fedele alla tecnica del bronzo preferita dal padre. Di bronzo era il fanciullo con il *περιθρανήριον* ⁽¹⁾, di bronzo gli « *argonautae* » ⁽²⁾, il donario di Olimpia e i cavalieri dell'Aeropoli ⁽³⁾ e infine l'Autolico ⁽⁴⁾. Si può invece di-

(1) Lo dice Pausania, I, 23, 7 ed è confermato dal fatto che Plinio annovera i « pueri » di Lykios nel libro XXXIV, cioè fra le opere in bronzo.

(2) Anche questi ricordati da Plinio nel libro XXXIV.

(3) Come è provato dai casselli rimasti sulle basi.

(4) Ricordato al solito da Plinio nel libro XXXIV.

scutere di che materiale fosse la Demeter. Nelle copie non vi è nessun particolare che imponga di pensare ad un originale in bronzo (1) ma lo stile del panneggio, nella sua grandiosa semplicità e nella sua accentuata pastosità, ricorda più la tecnica del bronzo riflettente il morbido modellato della creta, che quella del marmo tormentato dallo scalpello. Perciò, dato anche l'uso costante del bronzo in tutte le altre opere, io propendo ad ammetterlo anche per questa.

Oltre la predilezione per la fusione, è logico che Mirone abbia trasmesso al figlio anche la scienza tecnica per l'esecuzione pratica delle opere. L'abitudine di Lykios di ancorare le sue statue con un sol pernio per piede (p. 98) fa pensare al discobolo, al Ladas, al Marsia nei quali tale procedimento era quasi una necessità e al quale doveva accompagnarsi una consumata perizia nella fusione, perchè le statue, per equilibrio e per resistenza delle parti più soggette a sforzo, risultassero atte ad una collocazione così audace.

Con la tecnica Lykios ebbe dal padre, almeno nelle prime opere, prima cioè che sviluppasse uno stile proprio e subisse altri influssi, anche le forme stilistiche: il confronto della testa e del panneggio del fanciullo dal *περιρρανήσιον* con la testa del discobolo e con motivi di panneggio dell'Athena, è la prova del trapasso scolastico delle forme d'espressione dall'uno all'altro, trapasso che anche nel nostro caso ha adempiuto all'importantissima funzione propria della ricerca stilistica, indicare la relazione scolastica fra artista e artista.

Pure dal padre è probabile che egli abbia preso la ponderazione che troviamo uguale nel fanciullo con il *περιρρανήσιον*, nella Demeter e nell'Autolico. È la ponderazione pre-fidiaca per l'ambiente attico, pre-policetea per l'ambiente peloponnesiaco, che troviamo usata già da Critios e Nesiotes in quello (2) dalla

(1) Ciò venne rilevato anche dal Kekule, *über Copien* etc. p. 18.

(2) Accenno all'efebio dell'Acropoli: Schrader, *archaische Marmorskulpturen*, p. 58; Bulle, *tv.* 40 e col. 85 sgg. che comunemente viene appunto attribuito a Critios e Nesiotes.

generazione compresa fra Hagelaidas e Policeto in questo ⁽¹⁾, ponderazione che appare anche nel piccolo Herakles di Boston di indubbio carattere mironiano ⁽²⁾.

All'infuori delle predilezioni e conoscenze tecniche, dei mezzi materiali d'espressione e del tipo di ponderazione, che tuttavia è comune a tutte le scuole greche fra il 480 e il 460, Mirone non ha trasfuso altro della propria arte in quella del figlio, egli è stato per questo il maestro materiale e non più: il maestro spirituale, il vero maestro, è da ricercare altrove.

Questa netta divisione fra l'arte del figlio e quella del padre è il migliore commento, la spiegazione chiarissima delle parole di Petronio (*Satyricon* 88): «*et Myron, qui paene hominum animas ferarumque aere comprehenderat, non invenit heredem*». Questo passo, data la cultura e il raffinato gusto artistico di Petronio e l'uso di quel singolare «*heredem*», che forse racchiude un'allusione più precisa e più ristretta di quanto può sembrare a prima vista, è una preziosa conferma alla nostra ricostruzione della personalità artistica di Lykios.

L'identificazione delle opere di Lykios e il loro confronto con quelle del padre offrono anche validissimi argomenti per negare l'innaturale preteso tradizionalismo dell'arte greca, che hanno immaginato e tuttora difendono un po' le idee preconcepite, un po' l'uso del metodo stilistico non corretto dal costante controllo della storia, un po' l'effetto livellatore che produce la visione a grande distanza con il far scomparire le peculiarità individuali e mettere in rilievo gli stili di scuole e di epoche, astrazioni create da una deficiente visione, che non hanno parte nel fenomeno artistico.

Esaminiamo il fanciullo con il *περιρρανεύριον*: Lykios, salvo i tratti fisionomici che non era nello spirito dell'arte di allora curare, ha riprodotto nel bronzo il fanciullo ateniese, che la sorte aveva

(1) Alludo all'Eros Soranzos, alla statua Somzée, all'Apollo di Pompei, al tipo di Stephanos e alle altre figure connesse.

(2) P. Arndt in testo a *Br. Br.* t. xv, 569-570 (1904).

designato alla speciale iniziazione, con tutti gli attributi della sua carica: il *περιορραντήριον* e forse il *θάλλος*, la veste e l'acconciatura di rito (chè la forma speciale di chitonisco, il nodo dei capelli sulla fronte, lo *σπρόγιον* erano certo prescritti), ha aggiunto altri dettagli quali i capelli inanellati ad arte e forse il *μονοσάνδαλον* che meglio ne precisavano il carattere festivo e la relazione con i culti chthonii; infine il braccio destro con il *θάλλος*; era forse raffigurato proprio nel gesto della lustrazione. La statua è dunque un saggio di arte eminentemente illustrazionista. Tale era stato il carattere di tutta l'arte arcaica e tale si era mantenuto, pur raffinandolo con una nuova tendenza espressionista, quello del maggiore indirizzo artistico attico, che culminava allora in Fidia e nella sua scuola. Per tale indirizzo il motivo centrale dell'opera d'arte era il soggetto, e questo si cercava di determinare, di illustrare il più possibile, anche a scapito dell'euritmia della composizione, con attributi e con gesti peculiari e mettendo ogni cura nell'espressione delle teste.

Come potesse essere reso un soggetto, certo molto vicino a quello del fanciullo con il *περιορραντήριον*, in un ambiente artistico nel quale motivi centrali dell'opera d'arte erano invece l'armonia e l'euritmia della composizione, è mostrato dall'Idolino ⁽¹⁾, lavoro di evidente ispirazione policletea, nel quale la figura del fanciullo, liberata da ogni elemento illustrazionistico, è idealizzata, quasi eroizzata ed ogni bellezza è nel ritmo della composizione.

L'Autolico conferma nel modo più evidente il carattere illustrazionista dell'arte di Lykios. Non solo il giovinetto è determinato come atleta vincitore dalla corona che gli ricinge la testa, ma è rappresentato proprio in uno dei momenti tipici dell'esercizio

(1) Kekule, *über die Bronzestatue des sogenannten Idolino*, 49 berl. Winkelmannspr., 1889; Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, Monaco, 1897, n. 268, p. 272 sgg.; L. A. Milani, *Il R. Museo arch. di Firenze*, 1912, p. 173 sg.; *Br. Br.* tvv. 274-277; *Bulle.* tvv. 52, 53 e col. 105; Dueati p. 377 sg. e fig. 366.

nel quale ha riportato la vittoria: le braccia in guardia, il petto costretto, il dorso leggermente incurvato, il piede sinistro avanzato come a tastare il terreno, senza peraltro che la figura assuma carattere di equilibrio momentaneo, quale troviamo, per esempio, nella stele del Pancraziaste Agacles e che sembra fosse caratteristico anche di una celebre statua atletica di Pitagora⁽¹⁾. È scelto dunque un momento dell'esercizio proprio dell'atleta non perchè offriva un migliore ritmo di composizione, come avrebbe fatto un peloponnesiaco, non perchè offriva uno speciale problema dinamico, come avrebbe fatto Mirone o un seguace del suo indirizzo, ma solo perchè il più evidente, il più illustrativo.

Anche questa volta il pensiero corre, per contrasto, agli atleti peloponnesiaci e soprattutto a quelli policletei nei quali poichè il soggetto non preoccupa l'artista non è mai rappresentato un esercizio determinato, ma un motivo generico preparatorio o successivo alla gara. Il Kyniseos di Policleto⁽²⁾ e l'Autolico, come nel caso precedente l'Idolino e il fanciullo con il *περιρρανήριον*, sono i rappresentanti tipici di due opposti mondi artistici.

L'illustrazionismo di Lykios è ribadito negli «*argonautae*» quali possiamo immaginarli attraverso il sarcofago di Kephisia: ivi la solita ponderazione, una composizione piuttosto impacciata e sovrabbondanza di elementi illustrativi: il mantello da cavaliere, la lancia, la spada.

La Demeter illumina invece un altro lato dell'indirizzo proprio della scuola di Fidia: l'espressionismo. Accanto al carattere materialmente illustrazionistico delle figure umane si fa strada l'illustrazionismo ideale delle figure divine, la ricerca per determinare i tipi diversi nell'espressione dei visi, oltrechè con la materialità

(1) Conze, *att. Grabreliefs*, 927, tv. 183; Springer-Michaelis, *Manuale*, Bergamo 1910, p. 210 e fig. 373; Lechat, *Pythagoras*, Lione 1905, p. 21 sg. e fig. 1.

(2) Smith, *Catalogue III*, Londra, 1904, n. 1754, p. 106 sgg.; *Br. Br.* tv. 46; Bulle, tv. 51 e col. 104.

degli attributi. La Demeter di Cherchel è un esempio insigne di quest'arte: la solennità della composizione e la severa espressione del viso fanno di essa l'immagine viva della madre misteriosa della terra e delle messi.

Lykios, spiritualmente, rientra dunque nella cerchia di Fidia e della sua scuola, ma il panneggio della Demeter può indicarci anche un'altra grande figura, che, insieme a Mirone e a Fidia, ha contribuito a formare la sua personalità artistica.

Dal panneggiare schematico-illustrativo dell'arcaismo, quale appare nelle sculture dedaliche e nelle statue di Mileto, era derivato nel Peloponneso, per influsso delle gravi lane nazionali, del prevalere della plastica e certo anche di un innato gusto artistico più semplice, un panneggiare naturalistico a grandi masse, a motivi larghi ed evidenti che troviamo, pienamente costituito, nella nota serie delle « peplophoroi ». Nell'Attica, invece, lo schematismo originario, sotto l'influsso delle raffinate mode ioniche e della minuta tecnica del marmo, aveva dato luogo al panneggio decorativo, sempre di carattere disegnativo, delle « corai » dell'Acropoli, che soffocato fra il 480 e il 450 dal prevalere del fare peloponnesiaco, risorge in seguito, per nuovi e diversi impulsi pittorici, nel panneggio cinematico di Peonio e del monumento delle Nereidi e in quello trasparente e modellatore del frontone orientale del Partenone. La maniera peloponnesiaca invece, prima di temperare, con la seconda metà del V sec., in forme più evolute, la propria e grandiosa rigida solennità originaria, crea in questo stesso indirizzo altri capolavori nei quali il panneggio trattato a masse quasi geometriche assurge a una vera funzione architettonica: esempio classico la così detta Aspasia di Berlino (1).

Ora il panneggio della Demeter non ha affinità con gli indirizzi proprii di Atene, sia quello fidiaco, sia quello trasparente e modellatore del Partenone. Le sue affinità, chiare e stringentissime,

(1) Vedi nota 3 a p. 68.

sono invece con quello naturalistico-tettonico del Peloponneso. Questo, come abbiamo già accennato, aveva già influito su altri artisti attici: l'Athena acefala dell'Acropoli (1), la clamide di Aristogeiton (2), il rilievo dell'Athena che legge (3), lo stesso panneggiare di Fidia mostrano come sotto il suo influsso si tramutasse presso gli attici il panneggio elaborato, trito e puramente disegnativo delle figure ioniche, nella Demeter di Lykios la dipendenza è più immediata per le evidenti relazioni che corrono fra essa e l'Hestia Giustiniani (4), della quale si può ritenere quasi un rinnovamento con forme più recenti.

Lykios ha subito dunque anche l'influsso del capo di questa singolare e vigorosa scuola peloponnesiaca, ricevendone il senso naturalistico ed eminentemente plastico del panneggio, l'idea della sua funzione architettonica nella composizione, che è peculiare a lui solo fra tutti gli attici. Chi fosse quel grande artista, precursore immediato di Policleto (5), non è il momento di indagare: per le opere che possono essergli attribuite vien fatto con insistenza sempre maggiore il nome di Calamide (6).

(1) Fr. Studniczka, in *Ephem. Archaeol.*, 1887, col. 148 sgg. e tv. VIII, 1-2; H. Lechat, *Au Musée de l'Acrop. d'Athènes*, Lione 1903, p. 191 e fig. 20; H. Schrader, in *Jahreshefte XIV* (1911) p. 32 e fig. 34; G. Dickins, *Catalogue of the Acrop. Museum*, Cambridge, 1912, p. 98 sgg. n. 140.

(2) *Br. Br.* tv. 326; Bulle, tv. 84 e col. 166 sgg.; Ducati, p. 288 sgg. e fig. 276.

(3) H. Lechat, in *Mon. Piot III* (1896), p. 1 sgg. e tv. I; L. Pollak, in *Jahreshefte XII* (1909) p. 164; A. de Ridder, in *Bull. Corr. hell.*, XXXVI (1912), p. 523 sgg.; Bulle, tv. 278 e col. 578.

(4) Fr. W. 212; *Br. Br.* tv. 491; Bulle, tv. 218 e coll. 241, 264, 682; Ducati, p. 295 sg. e fig. 283. Per queste relazioni vedi specialmente; Furtwängler, *Griech. Originalst. in Venedig*, in *Abhandl. ber bayr. Akad. der Wiss.*, 1908, p. 295 sg.

(5) Ho illustrato la diretta dipendenza di Policleto da questo grande maestro nel lavoro più volte ricordato: *Monumenti policletei* (vedi n. a p. 66).

(6) W. Klein, *Geschichte I* (1904), p. 386 sgg.; E. Reisch, in *Jahreshefte*, IX (1906), p. 199 sgg.; Fr. Studniczka, *Kalamis*, in *Abhandlungen, d. sächs. Gesellschaft der Wissensch.*, XXV, 4 (1907); J. Six, in *Jahrbuch*, XXX, (1915) p. 74 sgg.

Quanto è viva ed evidente l'azione dei prepolicetei su Lykios, altrettanto gli è estranea l'arte del grande siconio.

Altrove ⁽¹⁾ ho avuto occasione di illustrare la possibilità che forse abbiamo di distinguere le figure apollinee attiche da quelle peloponnesiache, secondo che in esse il chiasmo fra linea delle spalle e linea delle anche, in relazione con la diversa funzione della gamba portante e della gamba piegata, è interpretato giustamente o erroneamente, oppure è più o meno accentuato. Ivi ho accennato come nell'ambiente attico l'interpretazione erronea e, in seguito, la scarsa accentuazione del chiasmo, durino anche in periodo molto avanzato e ricordavo l'Hermes Ludovisi ⁽²⁾, l'Hermes di Cirene ⁽³⁾, il diadumeno Farnese ⁽⁴⁾ e l'Apollo Blundell Hall ad Ince ⁽⁵⁾. Ma se dell'Hermes Ludovisi e dell'Hermes di Cirene è ignota la cronologia, se è ancora discutibile l'attribuzione del diadumeno Farnese a Fidia, se incerta è la cronologia dell'Apollo peoniano della Blundell Hall, ora l'Autolico rappresenta un punto fisso ben sicuro. Ancora nel 420 av. Cr. il chiasmo proprio dei peloponnesiaci fin dal 480 av. Cr. ⁽⁶⁾ e che Policeteo aveva sistematicamente sviluppato applicando la ponderazione sua tipica,

⁽¹⁾ In *Monumenti policetei* (vedi nota a p. 66).

⁽²⁾ Helbig, *Führer* II, n. 1299, p. 94 sg.; Paribeni, *Guida* etc. 1920, n. 47, p. 64; *Br. Br.* tv. 413; *Bulle.* tv. 44 e col. 92; *Einzelaufl.* nn. 270-271 (la testa).

⁽³⁾ E. Ghislanzoni, *gli scavi delle Terme romane di Cirene*, in *Notiz. arch. Minist. Colonie*, II (1916), p. 85 sgg. figg. 41-43 e tv. IV; L. Mariani, in *Cronaca delle Belle Arti*, V, nn. 5-8 p. 29 sg. In *Monumenti policetei* (vedi nota 30) ho rilevato il carattere puramente attico di questa interessante statua.

⁽⁴⁾ A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture*, I, Londra, 1892, n. 501 p. 267 sg.; *Br. Br.* tv. 271; *Bulle.* tv. 49 e col. 102.

⁽⁵⁾ Michaelis, *Ancient Marbles in Gr. Br.* p. 340 n. 15; *Arch. Zeitung*, XXXII (1874), p. 22 e tv. II; Fr. W. 499; Sauer, in *Jahrbuch XXI* (1906), p. 163 sgg.; *Arch. Anz.* 1906, col. 328 sg.

⁽⁶⁾ Infatti lo troviamo già nell'Eros Soranzo, che non è di molto posteriore, in alcuni torsi di Olimpia; G. Treu, in *Olympia*, III, Berlino, 1894, p. 216 sg. e tv. 56, 2; e in uno del Laterano, Sala I, n. 1, che rappresentano i precedenti del tipo di Stephanos intorno al 480.

era ancora completamente sconosciuto ai maestri attici, almeno a quelli che allora erano già maturi. Nell'Autolico vedo la conferma decisiva del criterio stilistico sopra accennato (1).

La dipendenza dai prepolicletei e l'assoluta indipendenza da Policleteo è anche una prova indiretta della giustezza della cronologia fissata per Lykios. Infatti se Lykios fosse stato alquanto più giovane di Policleteo, difficilmente si sarebbe sottratto all'azione della sua potente personalità, alla quale in Atene stessa soggiacquero forse lo stesso Alcamene (2), certo Pyrrhos (3). Dunque all'apparire del grande astro di Sicione la sua personalità artistica doveva essere già formata. Inoltre l'aver lavorato, per quanto sappiamo, quasi esclusivamente ad Atene, ci dice anche che ebbe poche occasioni di trovarsi a contatto con i peloponnesiaci e quando Policleteo fu ad Atene fra il 435 e il 430 (4) era troppo tardi perchè il carattere della sua arte potesse esserne mutato. L'evidente azione esercitata su di lui dal maestro dell'Hestia Giustiniani e delle opere connesse ben si accorderebbe con la loro attribuzione a Calamide, del quale è nota l'attività ateniese (5).

(1) Questo fatto spiega la discordanza fra forme evolute e disarmonia delle membra, che si è avvertita nel bellissimo bronsetto di New-York: G. Richter, *Greek etr. and Roman bronzes*. New-York, 1905, n. 89, p. 58 sg., ivi la letteratura anteriore; G. Richter, *Handbook of the class. Collection in the Metr. Mus.* New-York, 1920, p. 116 e fig. 73. Questo bronsetto è un originale attico contemporaneo della statua di Autolico, da questa ispirato e adattato a rappresentare un fanciullo orante semplicemente con l'abolire la corona di ulivo e con il mutare il movimento del braccio destro in quello tipico della preghiera. Invece, e il particolare è curioso e sintomatico, al braccio sinistro è stato mantenuto il movimento della « guardia » proprio dell'originale atletico.

(2) Se l'Afrodite del Frejus è veramente sua: Ducati, p. 370 e fig. 360.

(3) Infatti con Fr. Studniczka, *arch. Anz.* 1899, p. 134 sg. riconosco la sua Athena Higyeia nell'Athena Farnese: L. Mariani, in *Guida Ruesch*, Napoli, 1908, n. 133 p. 41 sgg.; Ducati, p. 363 sg. e fig. 354.

(4) Le ragioni che permettono di fissare questo periodo sono da me esposte ampiamente in *Monumenti policletei* (vedi nota a p. 66).

(5) Ricordo l'Apollo Alexicacos al Ceramico: Pausania, I, 3, 4; la Sosandra dell'Acropoli: Luciano, *Imag.* 4 e 6; *Dial. Meretr.*, III, 2, da identi-

Riassumendo, Lykios non può essere annoverato fra le grandi figure che fanno procedere l'arte a grandi passi, grandi figure che sono rarissime in tutti i domini dell'arte e in tutti i tempi; non è un innovatore, ma, nell'ambiente illustrativo-espressionistico di Atene, un delicato elaboratore di forme già acquisite, dotato di particolare sensibilità espressiva e di un senso altissimo del naturalismo del panneggio e della sua funzione compositiva. È una simpatica, anzi una suggestiva figura secondaria, intesa questa parola nel senso relativo illustrato sopra, della radiosa schiera fidiaca, il cui valore splende soprattutto nella tenera espressione degli efebi e nei grandiosi simulacri dei numi.

VI.

Vecchie identificazioni delle opere di Lykios.

Assolta la parte positiva della ricostruzione dell'individualità artistica di Lykios ne rimane una negativa, che, a rigore di metodo, avrebbe dovuto precedere: dimostrare l'infondatezza delle identificazioni tentate precedentemente. La fiducia che le nuove identificazioni proposte abbiano colto nel vero e il nessun seguito che quelle hanno avuto renderebbero superflua una critica, ma è tuttavia interessante accennarle perchè in esse si rispecchia quasi la storia del metodo archeologico e perchè per esse viene luminosamente provato come il preconcetto ancora tanto radicato del tradizionalismo dell'arte greca possa alle volte sviare dalla buona strada, allontanando lo studioso da una verità spesso vicina.

ficarsi con ogni probabilità con l'Afrodite di Callias; la Semne dell'Areopago che J. Six, in *Jahrbuch*, XXX (1915) p. 89 sg. ha recentemente rivendicato al Calamide maggiore identificandola con la cosiddetta Aspasia di Berlino.

Già il Winckelmann ⁽¹⁾ ebbe a proporre una identificazione del « *puer sufflans languidos ignes* » come quello che per la singolarità del soggetto invitava più delle altre opere ad essere ricercato, e lo riconobbe nella figura di un fanciullo facente parte di un gruppo di genere ellenistico, allora in Roma alla Farnesina, ora al Museo Nazionale di Napoli ⁽²⁾. L'identificazione, indipendentemente dalle ragioni sopra esposte per ritenere che il « *puer sufflans languidos ignes* » sia nato dalla traduzione molto libera di un termine greco indicante il fanciullo con il *περιφραγίσιον* ⁽³⁾, non ha bisogno di essere combattuta, ma è caratteristica degli studi al tempo del Winckelmann, quando i criteri filologici soverchiavano tutti gli altri.

Sulla stessa via era il Petersen quando proponeva di riconoscere la stessa opera su un coperchio di sarcofago del Laterano, in una figurina di satiro, accovacciato presso una marmitta e intento a soffiare sul fuoco che vi è acceso sotto ⁽⁴⁾. Alquanto più tardi lo Zielinski ⁽⁵⁾ si accostava all'opinione del Petersen e ricordava anche l'antica identificazione del Winckelmann, vedendo nel gruppo Farnese una modificazione ellenistica dell'opera di Lykios. Il criterio stilistico non si era ancora affermato negli studi d'arte antica e ciò spiega come si potesse riconoscere un'opera della metà del V sec. in motivi di struttura prettamente ellenistica: strano invece si è che una tale opinione, evidente relitto di vecchia erudizione, sia stata mantenuta nell'ultima edizione della guida dello Helbig ⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ G. Winckelmann, *Storia delle arti del Disegno* (ediz. Fea) II, Roma, 1783, p. 212 sg.

⁽²⁾ *Rhein. Museum*, XXXIX (1884) tv. I; L. Mariani, in *Guida Ruesch*, 1908, n. 298, p. 98.

⁽³⁾ Vedi a p. 89 sg.

⁽⁴⁾ E. Petersen, in *Annali*, 1863, p. 387 sgg. e *Monum. dell'Istit.*, VI-VII, tv. 80, 2. Per lo stesso monumento vedi anche: Benndorf-Schöne, n. 373; Helbig, *Führer*, II², p. 37.

⁽⁵⁾ Th. Zielinski, in *rhein. Mus.* XXXIX (1884), p. 98.

⁽⁶⁾ Helbig, *Führer*, II², p. 37.

Intanto si affermava il metodo stilistico e naturalmente si passava all'eccesso opposto: si tenne scarso conto delle notizie letterarie e si videro opere di Lykios in tutti quei monumenti che, per un verso o per l'altro, avevano qualche cosa di mironiano, ma apparivano troppo recenti per essere attribuiti a Miron stesso: era il preconcetto del tradizionalismo che si affermava e che per trent'anni doveva impedire l'identificazione delle vere opere di Lykios.

Lo Studniczka⁽¹⁾ ritenendo che l'Idolino fosse opera attica pura, della generazione posteriore a Miron, pensò ad uno dei « pueri » di Lykios e a lui si accostarono il Klein e il Ducati, per quanto in forma non recisa⁽²⁾.

Il Furtwängler colpito dal motivo nettamente mironiano di equilibrio momentaneo del versatore d'olio di Monaco, rilevato già dal Brunn⁽³⁾ e tenuto conto d'altra parte dei caratteri quasi prassitelici della testa, lo attribuì a Lykios⁽⁴⁾, seguito fra gli altri dal Bulle⁽⁵⁾.

Finalmente l'Arndt, pubblicando il palestrita di Sorrento⁽⁶⁾, opera intermedia fra l'Herakles Altemps⁽⁷⁾, forse di Miron, e il versatore d'olio di Monaco, fece anche per esso il nome di Lykios.

Ragioni filologiche e ragioni stilistiche insieme guidarono invece il Kalkmann ad attribuire a Lykios il Diomede di Monaco⁽⁸⁾. Le affinità fra la testa del Diomede⁽⁹⁾ e l'efebo Ric-

(1) Studniczka, in *Festschrift für Benndorf*, p. 175.

(2) Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 31; Ducati, p. 378.

(3) Brunn, in *Annali dell'Istituto LI* (1879), p. 201 sgg.

(4) Furtwängler, *Meisterwerke*, 1893, p. 467; *Masterpieces*, 1895, p. 259; *Beschreibung der Glyptothek*, Monaco, 1910, n. 302, p. 331 sgg.

(5) Bulle, *tv.* 50 e col. 107.

(6) Arndt, in testo a *Br. Br.* *tv.* 614-615 (1909) *ivi* la letteratura anteriore.

(7) Arndt, in testo a *Br. Br.* *tv.* 612-613 (1909) *ivi* la letteratura anteriore.

(8) Kalkmann, *Proportionen des Gesichtes*, 58 berl. Winkelmannspr., (1893), p. 30 sgg.

(9) Furtwängler-Wolters, *Beschreibung etc.* Monaco, 1910, n. 304, p. 334 sgg.; *Br. Br.* *tv.* 128.

cardi (1), che ha tanti elementi mironiani, e la possibilità di identificare il Diomede con una delle figure del Donario degli Apolloniati, a prima vista fanno apparire questa ipotesi molto seria (2), ma per distruggerla basta tener presente che il Diomede di Monaco per il palladio che tiene nella sinistra e per tutto il movimento è immaginato in relazione con Odisseo, mentre nel donario degli Apolloniati era accoppiato con Enea, cioè era immaginato in tutt'altro momento (3). Dal punto di vista stilistico fissare l'ambiente artistico del Diomede è più difficile di quanto sembra a prima vista: si è fatto per esso il nome di Silanione (4) e quello di Cresila (5), ma nessuna delle due attribuzioni soddisfa e il nome definitivo è ancora da fare.

*
* *

L'aver identificato le opere di Lykios è istruttivo anche da un altro punto di vista metodico e cioè per dimostrare come alle volte nei testi antichi con un po' di buona volontà si possa leggere anche il contrario di quanto vi sta scritto. A parte la moltiplicazione dei « pueri » a proposito dei quali le opinioni saranno diverse anche in avvenire, è curioso vedere come sotto l'impulso

(1) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 339 e tv. 17; Amelung, *Führer durch die Ant. in Florenz*, n. 210, p. 150; Klein, *Geschichte* II, 1905, p. 17 sg.; *Br. Br.* tv. 361; L. Curtius testo a *Br. Br.* tv. 601-604, nota 17.

(2) Essa per esempio è accolta favorevolmente dal Klein, *Geschichte* II, p. 29.

(3) Sulla scorta di monumenti minori, che riproducono il tipo del Diomede di Monaco nella scena del ratto del Palladio, si è voluto identificare anche l'Odisseo che avrebbe fatto gruppo con esso: Pfuhl, in *röm. Mitt.* XIV (1901), p. 33 sg., ma credo che ciò sia tanto giustificato quanto sarebbe giustificato ricercare una Eurycleia e un Odisseo da mettere a gruppo con la cosiddetta Penelope vaticana, solo perchè in alcuni monumenti minori questo tipo è adattato alla scena del ritorno di Odisseo. Il Diomede di Monaco con ogni probabilità non ebbe nessun compagno.

(4) Fr. Winter, in *Jahrbuch*, V (1890), p. 167 e contro: Flasch, in *Verhandlungen d. 41 Philolog. Versammlung*, Monaco, 1891, p. 262 sgg.; Brunn, in *Sitzungsberichte d. bair. Akad. der Wissensch.*, 1892, p. 651 sg.

(5) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 311 sgg.

del preteso tradizionalismo e quindi della presunta necessità che anche le opere di Lykios tenessero dell'equilibristico, del momentaneo, si sia asserito che l'Autolico rientrava nella pura tradizione mironiana (1) e sulla scheletrica enumerazione dei suoi « pueri » si sia giunti a favoleggiare addirittura di una scuola di scultori di genere in pieno V sec. (2), della quale, insieme a Lykios, avrebbero fatto parte Styppax con il suo « *splanchnoptes* » (3) e Strongylion (4).

L'identificazione del fanciullo con il *περιρραυτίριον* è una conferma indiretta della solidità dell'identificazione dello « *splanchnoptes* » fatta dal Mayer (5) con il cosiddetto efebo dell'Olympieion al Museo Nazionale di Atene (6): fra le due opere vi è una grandissima affinità, quale infatti si sospettava, ma anche questa volta siamo ben lontani dall'arte mironiana. Forse proprio per questo l'identificazione del Mayer non ha avuto l'accoglienza che meritava (7) e forse lo stesso preconcetto delle figure in rapido movi-

(1) M. Collignon, *Histoire*, II, 1897, p. 129.

(2) E. A. Gardner, *Handbook of greek Sculpture*, 1897, p. 316; L. v. Sibel, *Weltgeschichte der Kunst im Altertum*, 1903, p. 194; Collignon, *Histoire*, II, 1897, p. 128 sg.

(3) Plinio, *N. H.*, XXII, 44; XXXIV, 81.

(4) Specialmente per l'Artemide Soteira di Megara, l'Amazzone e il famoso « Bruti puer ». Il tentativo più recente di identificare un'opera di Strongylion è quello di Noack, *Amazonenstudien*, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 176 sgg. il quale gli attribuisce il tipo berlinese delle note amazzoni efesie. A parte che secondo me il carattere policleto di questo tipo è fuori dubbio, l'identificazione del Noack si regge sull'ipotesi non giustificabile che nel noto passo pliniano relativo alle amazzoni efesie: *N. H.* XXXIV, 53 al posto di « Cydonis » si debba leggere « Strongylionis ».

(5) M. Mayer, *Splanchnoptes*, in *Jahrbuch*, VIII (1893), p. 218 sgg. e tv. IV.

(6) Oltre il lavoro del Mayer citato alla nota precedente, vedi: Lepsius, *griech. Marmorstudien*, in *Abhandl. der berlin. Akad.* 1890, p. 79 n. 178; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 378 n. 3, 685 n. 2, 737; Arndt, in *Einzelaufn.* III, p. 16 e nn. 627-628; Joubin, *la sculpt. grecque etc.* Parigi, 1901, p. 79 e fig. 10; Stais, *Marbres et bronzes*, Atene, 1910, n. 248, p. 86.

(7) La trova accolta solo da Collignon; *Histoire*, II, 1897, p. 129; Arndt, in *Einzelaufn.* testo ai nn. 627-628 non si pronuncia; lo Stais, op. cit., ritiene molto verosimile la spiegazione antiquaria della statua, ma non si pronuncia sull'attribuzione stilistica.

mento o in equilibrio momentaneo è anche la causa per cui non è stato ancora possibile identificare una sola delle molte e caratteristiche opere, che la tradizione ricorda del terzo scultore di questo gruppo, Strongylion.

VII.

Lykios e il fregio del Partenone.

L'esame delle opere rivendicate a Lykios ha dimostrato che spiritualmente egli è stato attratto nell'orbita dell'arte fidiaca, ma credo che della sua dipendenza da Fidia ci sia conservata una prova materiale diretta. Io riconosco il tipo di testa caratteristico del gruppo centrale delle sue opere, gli « *argonautae* » e la Demeter, e il panneggio pure tanto peculiare e singolare di quest'ultima in parte del fregio del Partenone.

È convenuto che il fregio del Partenone è stato eseguito da mani diverse ⁽¹⁾ sebbene si ripeta spesso, non vedo con quanta ragione, che in esso l'uniformità stilistica è molto maggiore che nelle metope ⁽²⁾: forse ha influito su questa convinzione il preconcetto che nelle metope, di qualche anno più antiche, dovessero manifestarsi ancora le disparate individualità artistiche alle quali Fidia aveva ricorso, mentre nel fregio il nuovo stile ispirato dal grande maestro sarebbe già stato un fatto più o meno compiuto. Nel fregio del Partenone non solo si avvertono varie mani, molto diverse per abitudini stilistiche e per valentia, ma le parti da esse eseguite sono spesso crudamente giustapposte, talvolta anzi me-

⁽¹⁾ Recentemente anche B. Schröder, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 121.

⁽²⁾ H. Lechat, *Phidias*, Parigi, 1906, p. 94, dice addirittura che le disuguaglianze rilevabili nelle metope sono attenuate o scomparse del tutto nel fregio. Concetto analogo sembra esprimere il Collignon, *Le Parthénon*, Parigi, 1912, p. 29 sg. e p. 35 sgg.

scolate fra di loro così che è necessario pensare che la parte avuta dalla polieromia sia stata molto rilevante per poter dare al rilievo quell'aspetto stilistico uniforme del quale non poteva fare a meno.

Conosco gli originali del fregio solo per la parte ateniese, ma l'immagine diretta avutane anni fa è necessariamente sbiadita; pertanto il mio esame è fondato sui calchi esistenti in Roma delle lastre meglio conservate di Londra e di Atene e sulle due grandi pubblicazioni dello Smith (1) e del Collignon (2). Non pretendo quindi di presentare un'analisi completa e tanto meno definitiva, ma solo accennare un abbozzo di quella che potrebbe essere la ripartizione del fregio fra i vari esecutori, avvertendo che tale ripartizione è naturalmente impossibile per le parti note solo attraverso i disegni del preteso Carrey ed estremamente incerta per le parti più frammentarie, nelle quali spesso sono andati perduti proprio gli elementi stilisticamente più caratteristici.

Il fregio occidentale si presenta con aspetto singolarmente unitario. I suoi elementi più caratteristici sono le teste delle figure umane e il panneggio. Nelle teste troviamo nasi tendenti alla forma aquilina, menti molto pronunciati e tondeggianti, occhi troppo grandi che invadono la faccia, bocche con gli angoli fortemente abbassati. Tipiche sono le teste IX, 17 e VII, 14 (3). Le capigliature con le ciocche lunghe a virgola, ben distinte l'una dall'altra, dettagliate con fitti tratti paralleli, hanno un aspetto ispido, quasi bagnato. Tipiche per questo particolare sono le teste XI, 21 e IV, 7; le criniere dei cavalli sono trattate alla stessa maniera. Il panneggio ha discreto rilievo, ma troppo poco articolato nelle stoffe di lana, trito in quelle di lino; le pieghe indicate con dei cordoni rilevati hanno scarso volume. Tutti questi dettagli danno alle lastre del fregio occidentale un aspetto di severità, ignoto alle

(1) H. A. Smith, *the Sculptures of the Parthenon*, Londra, 1910.

(2) M. Collignon-Fr. Boissonas, *Le Parthénon*, Parigi, 1912.

(3) Uso la numerazione classica del Michaelis, adottata anche dallo Smith e da Collignon-Boissonas.

lastre degli altri lati. Si può dire che alcuni tratti ricordino ancora il fare di Critios e Nesiotes. Chiamiamo l'autore di questo lato lo scultore « A » oppure, dalla sua caratteristica più appariscente, il « maestro severo » (1).

Nel fregio settentrionale è possibile distinguere almeno due mani: ad una sono dovute le lastre XXIX-XLII, all'altra quelle I-X. Le lastre XI-XXVIII con ogni probabilità sono pure della prima mano, ma non è facile decidere causa il loro stato frammentario e soprattutto causa la mancanza delle teste, che sono fra gli elementi più caratteristici di quello scultore. Le figure dovute all'esecutore delle lastre XXIX-XLII si riconoscono infatti dal resto del fregio per le teste con i capelli non dettagliati, ma trattati a massa, la fronte profondamente incisa a metà da un forte sviluppo delle arcate orbitarie, la palpebra superiore aderente a tali arcate, l'angolo esterno dell'occhio molto allungato che arriva alle tempie, gli angoli della bocca leggermente abbassati. Tipiche sono le teste delle figure 121, 120, 118, 117. I caratteri sopra accennati danno loro un aspetto quasi lagrimoso e richiamano qualche elemento dei frammenti scultorei provenienti dalla base della Nemese di Ramunte (2). Chiamiamone l'autore lo scultore « B » o il « maestro lagrimoso ».

(1) Come si è detto l'unità stilistica di questo lato è grande, ma tuttavia si potrebbe dubitare delle figure VIII, 15 e 16. Specialmente nella prima, che si stacca a prima vista da tutte le altre, sulle quali eccelle per singolare bellezza, troviamo alcuni tratti nuovi: il panneggio è meglio eseguito, la testa quale è conservata nel calco del Museo Britannico, per quanto consunta sembra non abbia le stesse caratteristiche delle altre: la criniera del cavallo è resa a masse non dettagliate; la coda sfuma in un fiocco di crini radi e ondulati, mentre negli altri cavalli di questo lato le code sono rese con una grossa massa dettagliata a incisioni. Vedremo che anche sugli altri lati non sono rare commistioni di pochissime figure fra altre di mano diversa.

(2) *Ephemeris Archaeol.*, XI (1891), p. 8 sg.; Stais, *Marbres et bronzes*, Atene, 1910, nn. 203-214, p. 51 sg. Vedo un fare molto simile anche nella testa 607 di Berlino: A. Conze, *Beschreibung der ant. Skulpt.*, Berlino, 1891, n. 607 p. 237; Schröder, in *Museum*, XI, tv. 25, p. 13 (citato); Kekule, *griech. Sculptur*, Berlino, 1907, p. 107 sg. e fig.; Schröder, in *Jahrbuch*, XXX (1915),

L'esecutore delle lastre I-X è un buon panneggiatore, ma con poco rilievo e piuttosto minuto; anche le teste hanno rilievo limitato, capelli trattati a ciocche lunghe e sottili, occhi giusti tondeggianti con palpebre sottili a cordone. La lastra tipica è quella dei portatori di idrie e da questa possiamo chiamarlo il « maestro degli spondophoroi » o lo scultore « C ».

Nel fregio meridionale, che fa quasi da *pendant* al precedente, si distinguono tre mani. Lo scultore che vi ha avuto parte maggiore è l'esecutore delle lastre I-V, metà della VI e X-XXXI. Affronta e risolve scorcî magistrali e superbe gradazioni di piani, è un meraviglioso modellatore di cavalli, per i quali e per il panneggio minuto e mosso, ricorda le figure più antiche dei frontoni. Segni suoi caratteristici sono le criniere fiammeggianti dei cavalli e le teste umane, piuttosto antipatiche, con i capelli di solito non dettagliati, i colli larghi e corti, fronti basse con profonda incisione orizzontale a circa due terzi, occhi grandi troppo affioranti, quasi sporgenti, e menti piccoli. Vi è qualene somiglianza fra lo stile di questo scultore e quello dello scultore « B », del « maestro lagrimoso », nel fregio settentrionale. Chiamiamolo ad ogni modo lo scultore « D », il « maestro dai bei cavalli ».

In pieno contrasto con il suo è il fare dell'esecutore di metà della lastra VI e delle lastre VII-IX, riconoscibile al panneggio semplicissimo, alle criniere non dettagliate dei cavalli e soprattutto alle teste virili allungate, con colli lunghi ed esili e trattate quasi in tutto tonfo. Lo direi il maestro « E » dai « colli lunghi ».

Inferiore di gran lunga a tutti è l'esecutore delle lastre XXXI, XXXV-XXXVI, XXXVIII-XLIV al quale, giudicando dai frammenti superstiti, dovrebbero riferirsi anche le lastre XXXII-XXXIV

p. 123. Si deve forse pensare ad Agoracrito? Certo è molto probabile che Agoracrito ed Alcamene, i due allievi preferiti di Fidia, abbiano eseguito parte delle sculture del Partenone: A. E. Murray, *The Sculptures of the Parthenon*, Londra, 1903, p. 7 sg. e se un giorno si avrà un'immagine sicura della loro arte sarà certo possibile distinguere quale sia stata la loro parte.

e XXXVII. Egli manca completamente del senso della plasticità; non sa graduare i piani e la prospettiva non è il suo forte. Le masse panneggiate non hanno corpo; sono una superficie confusamente incisa, alcune figure del primo piano sembrano ricavate dal corpo dei bovini che stanno loro dietro, mentre quelle dietro i bovini sporgono quasi al di qua; il disegno di una testa di bovino è assolutamente disgraziato. Eguale imperizia nelle poche teste conservate (figure 127, 120, 114, 110): nessun modellato, le singole parti accennate ma non studiate, i capelli dove dettagliati a leggere incisioni, dove accennati a masse. È lo scultore « F » che potremmo chiamare il « maestro dei buoi ».

Ed eccoci al fregio orientale dove converge il movimento e l'interesse della pompa solenne. È facile fare una prima divisione fra le lastre I-III e le lastre IV-VIII; il contrasto fra il pannello ricco, morbido ed evidente nei suoi motivi di queste e la confusione amorfa e senza plasticità di quelle appare a prima vista. Il ripetersi nelle due ali di figure analoghe facilita e rende più evidente il paragone. Si confronti per esempio la fig. 1 con la 20, la 19 con la 49 e le figg. 16-17 con le figg. 50-51 e 53-54; la differenza è enorme: in queste abbiamo un artista di prim'ordine, in quelle un mediocre esecutore, che chiameremo « G » e che ricorda molto il fare dello scultore « F », quello « dei buoi » (1).

Anche nelle rimanenti lastre del fregio orientale, dalla IV all'VIII non è uniformità assoluta di esecuzione: pannello e tipo delle teste permettono di distinguere le figure 24-27 (Hermes, Dionysos, Artemis, Ares) e 38-42 (Poseidon, Apollo, Dione, Aphrodite, Eros) dalle rimanenti. In quelle abbiamo visi ovali con capigliature a ciocche lunghe e sottili, occhi tondeggianti con palpebre sottili a cordone, panneggiare buono ed evidente, ma un po' trito e manierato a serie di pieghe uguali: si veda nel Poseidon la fila di pieghe

(1) È difficile dire se si tratti proprio dello stesso, perchè nelle lastre I-III non è conservata nessuna testa, ma il fatto che le lastre riferibili all'uno e all'altro sono contigue non è indizio senza valore.

schiacciate lungo l'orlo del sedile, le cinque pieghe a V che si staccano dalla gamba sinistra, nell'Apollo la serie di pieghe parallele che fascia la coscia destra, nella Dione, pure intorno alla coscia destra, un gruppo monotono di ammaccature serpeggianti. È uno stile che somiglia un po' a quello dello scultore degli « spondophoroi » nel fregio settentrionale e a proposito del quale va ricordato il noto raffronto fra la testa del Poseidon e quella dello Zeus di Dresda⁽¹⁾, raffronto che può essere esteso anche alle caratteristiche del panneggio. Chiamiamo l'esecutore di queste figure lo scultore « H » oppure il « maestro del Poseidon ».

Secondo la ripartizione fatta il variare degli esecutori non solo non combinerrebbe con il mutare dei lati, come, secondo la tradizione, sarebbe avvenuto per esempio nel fregio del Mausoleo⁽²⁾, ma neppure coinciderebbe con il mutare delle singole lastre: scultori diversi si sono alternati nell'esecuzione di una stessa lastra. Ciò si verifica forse nel fregio occidentale per la lastra VIII, certo nel meridionale per la lastra VI e nell'orientale per le lastre IV e VI. Un intrecciarsi di mani a prima vista può sembrare assurdo, ma tale non doveva sembrare agli antichi: a parte l'evidenza delle differenze stilistiche, tale da escludere il dubbio che le distinzioni da noi stabilite sieno illusorie o arbitrarie, abbiamo l'esempio di poco posteriore e storicamente certo del fregio dell'Eretteo per il quale sappiamo che l'esecutore cambiava da figura a figura⁽³⁾. Non va poi dimenticato il fatto che, data la collocazione molto alta del fregio, la policromia poteva benissimo bastare a dare al complesso l'indispensabile unità esteriore, che ora manca al marmo bianco.

(1) G. Treu, in *Olympia*, III, *Bildwerke*, Berlino, 1897, p. 228 sg.; Schrader, *über Phidias* in *Jahreshefte*, XIV (1911), p. 43 sgg.; Ducati, p. 364 seg. e fig. 355. Questo confronto permette forse di pensare ad Alcamene? Vedi la nota 2, p. 121 sg.

(2) Plinio, *N. H.*, XXXVI, 31.

(3) A. Kirchhoff, in *CIA*, I, Berlino, 1873, n. 324, p. 169 sgg. e specialmente p. 174.

Rimangono le altre figure delle lastre IV-VIII e fra queste eccellenti per buona conservazione i due gruppi di cittadini conversanti e il gruppo di sinistra delle fanciulle. La scena centrale con la consegna del peplo e le figure divine adiacenti, Iris, Hera e Zeus da una parte, Athena ed Ephaistos dall'altra, meno la testa di Iris, sono molto consuete e quindi si prestano meno ad un'analisi dettagliata.

Chi si faccia ad analizzare e a fissare le caratteristiche di queste figure rimarrà subito colpito dalle singolari ed evidenti analogie di stile con le opere rivendicate a Lykios. Le parole usate per definire la sua arte ritornano spontanee tali e quali per illustrare questa parte del fregio. Sono analogie che comprendono tutti i caratteri specifici dell'arte di Lykios e, fra i più salienti, le teste con le loro tipiche capigliature, e il panneggiare.

Per le teste si confrontino le figure 60, 58, 55, 51 (tv. VIII) 46-44 e 28 con i profili degli « *argonautae* » e della Demeter (1). Anche nelle teste delle « *ergastinai* » e in quella di Iris troviamo l'occhio fisso e la bocca rigida che danno al viso un aspetto di accorata severità, il modellato a piani ampi e distinti, le capigliature ben dettagliate, ma non disegnativamente, bensì a masse che creano l'illusione plastica con un vivo giuoco di luci e di ombre. Le teste più singolari per questo rispetto sono quelle dei tre cittadini 44-46 nelle quali tale giuoco, favorito dal materiale di lavoro, raggiunge effetti ignoti alle opere in bronzo (2).

(1) Il fatto che le somiglianze maggiori del fregio si limitino a queste due sole opere fra quelle rivendicate a Lykios, ha la sua importanza: esso è un buon indizio della bontà delle attribuzioni fatte e dei confronti istituiti. Infatti la Demeter e gli « Argonautae » sono all'incirca del 445 av. Cr. cioè immediatamente anteriori al fregio del Partenone, le opere di Lykios cronologicamente più vicine a questo.

(2) Il trapasso « definitivo » dalle capigliature disegnative, nelle quali si cerca imitare la natura riproducendone naturalisticamente i singoli dettagli, a quelle plastiche, nelle quali si cerca di riprodurre gli effetti di ombra e di luce illusionisticamente, avverrà infatti nel IV sec. per merito della scultura in marmo e il primo perfetto esempio sarà l'Hermes di Prassitele.

Quanto al panneggio, per bene apprezzarlo conviene insistere sull'enorme divario fra le figure riferibili a Lykios e le rimanenti del fregio orientale specialmente nelle lastre I-III. In quelle la disposizione delle vesti è chiara subito a prima vista: lo scultore ha studiato i singoli motivi nella realtà, li ha presenti e li rende con piena evidenza. Si accostino le figure 50-51 e 53-54 alle figure 14-17: nelle une e nelle altre si hanno gli stessi identici motivi, ma mentre in quelle anche un imperito afferra subito la forma della veste e comprende il sovrapporsi del *kolpos* alla parte inferiore del *peplos* e quello dell'*apoptygma* sul *kolpos* e in un altro piano ancora il velo posato sulle spalle, in queste è un farraginoso intrecciarsi di segni e di colpi di scalpello che non rendono una massa organica, ma mostrano solo una superficie confusa. Nelle lastre eseguite da Lykios, alla chiarezza della disposizione delle vesti si accompagna poi il trattamento naturalistico: grandi pieghe profonde e a larghi dorsi, piegoline a festone, ammaccature, seni, occhi, tutta la varietà naturale della stoffa, piuttosto pesante, ma morbida, resa con fedeltà ed evidenza. Insuperabili per questo rispetto sono le figure 57-61. L'amore per la semplicità grandiosa si rivela anche nei piccoli dettagli: mentre lo scultore mediocre delle lastre I-III complica le sue figure di fanciulle imponendo loro anche il chitone ionico, del quale si scorgono le maniche a bottoncini sulle braccia e l'orlo inferiore sotto il peplo, Lykios approfitta della severa semplicità del peplo senza mai staccarsene.

Se le differenze nel panneggio fra la parte dovuta a Lykios e quella dovuta allo scultore G sono addirittura stridenti, tuttavia evidenti sono anche quelle con lo scultore H, il maestro del Poseidon. Per esempio si noti il minore rilievo e la minore varietà degli *himatia* intorno ai fianchi delle varie figure di numi in confronto dei motivi analoghi nelle figure virili di Lykios. La distinzione è sicura anche indipendentemente dalle notevoli differenze rilevate sopra per lo stile delle teste.

La prova materiale dell'attribuzione a Lykios della parte del

fregio orientale in discussione è data dalla ergastine VII, 51⁽¹⁾ (tv. VIII) messa a confronto con le vedute laterali della Demeter (tv. VII). A parte le somiglianze stilistiche della testa già rilevate, si noti il motivo del velo posato sulle spalle, disposto in quattro strati spessi e soffici, articolati a segmenti quasi rettilinei, motivo che nella Demeter, dove per le proporzioni maggiori non vi era pericolo di creare confusioni, si arricchisce di ripiegamenti che lo rendono ancora più variato; il motivo del peplo puntato davanti alla spalla in modo che l'apertura fasci il braccio e parte dell'avambraccio lasciando nuda la bella curva dell'attacco della spalla; i tre occhi singolarmente profondi che rompono la superficie del *diploidion* presso l'orlo inferiore, i quali ritornano tali e quali sul fianco sinistro della Demeter; i piegoni verticali, regolari ma non rigidi, con dorsi larghissimi ammaccati per il lungo, divisi da infossature molto profonde. E ancora si possono confrontare motivi minori del velo, del *kolpos*, della parte inferiore del peplo nella veduta di prospetto della Demeter. È lo stesso fare, lo stesso stile, non solo, è lo stesso spirito che anima le due opere. Il raffronto è agevolato dall'identità della veste, ma non è dovuto a questa: basti vedere quale abisso divida la Demeter da figure che pure hanno l'identico vestire, così nelle lastre I-III, come nel grande rilievo di Eleusi.

Qualche differenza fra la Demeter e le fanciulle del fregio vi è indubbiamente, ma qui abbiamo degli originali in marmo, là una copia dal bronzo, qui dei rilievi, là una statua. Quella maggiore semplicità che sembra di scorgere nella Demeter, come il motivo del triangolo fra i seni, preso dalle peplophoroi peloponnesiache⁽²⁾, e del piegone verticale che scende dal ginocchio piegato, preso dalle

(¹) Prezioso per il confronto è il meraviglioso dettaglio di questa figura riprodotto in Collignon-Boissonas, *Le Parthénon*, tv. 124. È una vera veduta laterale della Demeter e mostra all'evidenza l'artista abituato alla plastica e alla grande statuaria.

(²) Vedi la fanciulla Ludovisi: Helbig, *Führer*, II, n. 1287, p. 81 sgg.; Paribeni, *Guida* etc. 1920, n. 45, p. 73; l'Hestia Giustiniani (nota 4 a p. 111); la Sterope di Olimpia (nota 3 a p. 102).

figure di Fidia ⁽¹⁾, può darsi che tradisca una precedenza della Demeter, ciò che può essere confermato dal trattamento degli occhi: nella Demeter probabilmente le palpebre non erano sovrapposte, nel fregio lo sono di già e notevolmente.

Lykios era bronzista e anche questa sua qualità si rivela chiarissima nel fregio orientale a confermarne l'attribuzione. Il forte rilievo, l'evidenza dei motivi di panneggio, le pieghe profondissime, i larghi dorsi, l'uso costante di indicare le cimose delle vesti, la preferenza per le vesti di lana, la precisione di ogni tratto, tradiscono appunto il bronzista e danno a questa parte del fregio lo stesso aspetto stilistico che troviamo nella *peplophoros* dell'Accademia Americana, altro originale in marmo eseguito da una scuola di bronzisti ⁽²⁾.

*
* *

La cooperazione di Lykios al fregio del Partenone è la prova materiale della sua appartenenza alla scuola di Fidia, appartenenza non tanto stilistica, quanto di ispirazione, perchè abbiamo notato come le sue opere che si possono ritenere anteriori al fregio del Partenone (fanciullo con il *περιρρανήριον*, *argonautae* e Demeter), stilisticamente accennino prima a Mirone e poi all'autore dell'Hestia Giustiniani. Il contrasto fra la parte del fregio dovuta a Lykios e la rimanente, per non parlare delle altre sculture del Partenone, conferma tale diversa dipendenza stilistica. Spiritualmente invece, come si è detto, Lykios è nella stessa corrente illustrativo-espressionista di Fidia e della sua scuola e certo per questo fu attratto nell'orbita del grande artista ateniese, che lo chiamò a proprio cooperatore affidandogli l'esecuzione di una delle parti più in vista del fregio.

⁽¹⁾ È un motivo caratteristico della Parthenos, che probabilmente non mancò anche in opere anteriori di Fidia.

⁽²⁾ L. Mariani, in *Bull. Com.* XXIX (1901), tv. VI e p. 71 sgg.; O. Bendorf, in *Jahreshefte* IV (1901), p. 183 sg. e fig. 199; Schrader, in *Jahreshefte*, XIV (1911), fig. 36 a p. 33; *Memoirs of the American Acad. in Rom*, I.

La figura di Lykios, fin qui completamente sconosciuta, sorge così improvvisamente dalle tenebre con le sue opere più famose e, sorte rarissima per gli scultori antichi, non ci riappare solo attraverso le frigide copie romane, ma anche nella radiosa bellezza degli originali: parte del fregio del Partenone e forse anche un originale in bronzo, se vogliamo attribuirgli la superba testa in bronzo di Monaco. Riconquistiamo nelle sue grandi linee l'immagine completa di uno degli artisti più puramente attici, del periodo in cui l'arte attica toccava i vertici del suo splendore. Le numerose opere dell'Acropoli (i cavalieri, il fanciullo con il *περιρρανήριον*, il probabile donario del suo concittadino di Eleutere) e la collaborazione alla decorazione del Partenone sono indizi di altissima fama, che le opere identificate giustificano pienamente, ma che forse non era dato intravedere dalle misere notizie delle fonti. Infine le sue opere permettono dei precisi riferimenti cronologici e aiutano così a costituire la rete di punti fissi indispensabile per chiarire nella massa delle opere del V sec. la parte avuta dalle due grandi scuole d'allora, la peloponnesiaca e l'attica.

Tante fortunate circostanze, naturalmente, suscitano dubbi fortissimi: la nostra costruzione sarebbe forse il frutto di una illusione?

La ricostruzione delle individualità artistiche greche ha condotto spesso a risultati che, evidenti a prima vista, in seguito sono crollati miseramente sotto la critica o per merito di nuove scoperte, ma se molte furono le rovine, molte furono anche le conquiste definitive. Tali tentativi non meritano dunque il facile ridicolo di cui certi critici furono larghi, ma aspettano serenamente la critica severa e serena. È dei nostri giorni la storia non ancora compiuta per la « scoperta » di Calamide: il mistero della sua arte che sembrava sfidare ogni più acuta ricerca, accenna finalmente a rompersi e sarà una immensa luce per l'arte del V sec. Il risultato compenserà delle strenue fatiche e dei moltissimi errori e dirà, nella sua prova forse più ardua, che ricostruire le

antiche individualità artistiche non solo è necessario, ma è anche possibile.

Quanto all'opera di Lykios da noi ricostituita, l'unità stilistica del gruppo di monumenti attribuitigli, la evidente dipendenza del fanciullo dell'Antiquarium da Mirone, la sua sicura identificazione dal punto di vista antiquario, il fascio di identificazioni concomitanti che gli si stringono d'attorno, permettono di confidare che anche alla prova della critica più severa qualche cosa rimarrà certo e per quanto poco possa essere, sarà sempre una preziosa conquista.

VIII.

Fidia e le sculture del Partenone.

L'aver identificato l'autore di parte del fregio del Partenone apre la via a considerazioni e permette di trarre alcune conclusioni, che non riguardano più la personalità artistica di Lykios, ma che hanno tale valore generale per il massimo monumento dell'arte greca, che non è possibile tacerne.

Oltre alcune lastre del fregio noi abbiamo di Lykios anche copie di varie opere sue e quindi siamo in grado di giudicare quanto vi è di suo nel fregio stesso. La parte da lui eseguita facilita poi il nostro giudizio per la fortunata circostanza che sullo stesso lato orientale un altro artista ha scolpito delle figure quasi identiche. Questo doppio confronto fra parte e parte del fregio, e fra questo e le opere di Lykios, permette subito di dire che Lykios e quindi anche gli altri che lavorarono al fregio del Partenone furono dei semplici esecutori, non degli ideatori. Noi troviamo gli stessi tipi, gli stessi motivi di vesti, gli stessi movimenti da una parte e dall'altra e se traducessimo il rilievo in disegno non avvertiremmo nessuna differenza tipologica o compositiva fra i vari lati. Vice-

versa sono molto forti le differenze stilistiche. Dunque ai singoli esecutori risale solo l'interpretazione delle forme, la quale peraltro è personalissima, non costretta da riguardi per i collaboratori contigui.

Le grandissime differenze fra esecutore ed esecutore, per le quali avviene talvolta, per esempio sul lato orientale, che lo stesso tipo sia reso da uno con perfetta chiarezza e pieno risalto, dall'altro confusamente, quasi non abbia compreso i motivi che doveva rendere, dimostrano che questi scultori non traducevano in marmo un modello plastico nel quale il fregio fosse già fissato nelle sue linee compositive, nelle masse, nei piani, nei dettagli, ma interpretavano un disegno, probabilmente anche di scala notevolmente ridotta. Ciò è confermato del resto dalle tracce di una correzione rilevate nelle lastre del fregio.

Limitata così la parte avuta dai singoli compositori si affaccia subito la domanda: «chi ha disegnato il fregio?» domanda che si collega con il problema, non ingiustificatamente assillante, della parte avuta da Fidia nella decorazione scultorea del Partenone.

Non intendo riprendere qui tutta la questione, ma accennare solo al contributo che ad essa possono portare le conclusioni che derivano dall'aver identificato l'autore di parte del fregio. In base a queste i quesiti che si possono formulare si riducono a due: il problema risulta dunque circoscritto, che è quanto dire in parte risolto.

1°. Il fregio tradisce varie mani ben distinte, dunque va escluso senz'altro che sia tutto di Fidia: può essere di Fidia almeno una parte?

2°. L'aver distinto varie mani e l'aver identificato uno degli esecutori conferma l'unità compositiva del fregio, che deve essere stato «disegnato» da un solo artista: questi può essere Fidia?

Per la prima risposta si urta tuttavia contro le solite difficoltà per le quali non è stato ancora possibile risolvere il problema del Partenone, nelle cui sculture così singolarmente sublimi, noi ameremmo tanto vedere degli originali usciti dalle mani del grande

artista, malgrado le esplicite parole di Plutarco, che gli assegna solo una funzione direttiva sulla schiera di artisti famosi e di illustri architetti ai suoi ordini (1).

Lo stile del Partenone, che nella scultura attica non è un miracolo nuovo, come spesso si ripete, sorto all'improvviso già pienamente sviluppato, quasi come la Parthenos dal cervello del padre (2), ma ha un proprio sviluppo nel Partenone stesso, le cui tappe, per accennare solo ai pezzi più significativi, sono segnalati dalla metopa settentrionale XXXII, dal gruppo delle divinità nel fregio orientale, dai torsi di Cora e Demeter, di Afrodite e Dione nel frontone orientale, e dei precedenti fra monumenti attici più antichi, rari e dispersi, ma che ci conducono fin verso il 480, cioè fino a collegarsi con il tramonto dello stile ionico sull'Acropoli (3), è uno stile tipico del marmo, nel lavoro del marmo nato e sviluppatosi, anche se si debba, e si deve, fare larga parte all'influsso della pittura (4). Perciò non tutte le opere di Fidia che sia possibile identificare possono offrire il termine di paragone decisivo: occorre identificare copie di suoi originali in marmo (5),

(1) Plutarco, *Pericl.* 13.

(2) Ciò fu sostenuto ultimamente dallo Schröder, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 101.

(3) Ricordo la Penelope vaticana, un rilievo dell'Acropoli: Dickins, *Catalogue*, n. 577, p. 117, e un rilievo inedito del Museo di Eleusi. Mi riservo di sviluppare maggiormente questo argomento in un articolo che sarà pubblicato nell'*Annuario della Scuola di Atene*, IV (1921).

(4) L'opinione che sullo stile del Partenone abbia influito molto la megalografia polignotea è vecchia e di vari studiosi: Studniczka, in *Jahrbuch*, II (1887), p. 167; Robert, *Iliupersis*, p. 48; Girard, *la peinture antique*, p. 178; Waldstein, *Essays on the art of Phidias*, p. 65; Klein, *Praxiteles*, p. 58; ma è stata trattata di recente in modo ampio ed organico da B. Schröder, *die polygotische Malerei und die Parthenongiebel*, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 95 sgg. e tvv. II-V.

(5) Si può avere qualche speranza solo per l'Afrodite Urania di Melite: Pausania I, 14, 7 forse la stessa vista da Plinio al Portico di Ottavia: *N. H.* XXXVI, 15; perchè l'Hermes pronaos dell'Ismenion di Tebe: Pausania, IX, 10, 2 e lo Zeus di Costantinopoli; Cedreno, *Comp. histor.* p. 323 si può dubitare fossero veramente lavori di Fidia.

mentre fra i pochi monumenti, che, con maggiore o minore sicurezza, possiamo attribuirgli, nessuno deriva da originale in marmo.

L'identificazione della divina Lemnia del Furtwängler ⁽¹⁾, nello stile, nella linea di contorno e nel chiasmo accentuato della quale io pure, con lo Schrader ⁽²⁾, riconosco elementi peloponnesiaci, si può dire tramontata. Anche le ipotesi dell'Amelung ⁽³⁾ e del Frickenhaus ⁽⁴⁾ circa il torso Medici, certo nello stile del Partenone, ma che nessun argomento permette di attribuire a Fidia e tant'altro meno al suo scolaro Colotes, sono fallite. Il tentativo dello Schrader ⁽⁵⁾ di ricomporre una vasta immagine della figura del maestro non ha condotto a risultati più positivi: egli ha additato un gruppo di opere indubbiamente attiche, per nessuna delle quali siamo peraltro autorizzati a fare il nome di Fidia. Illusoria è anche la convinzione del Preyss ⁽⁶⁾ che nell'Athena Hope ci sia conservata copia di un'opera di Fidia. Qualunque spiegazione si voglia dare della composizione di questa statua, rimane certo che copia autentica dell'originale è solo la Pallade Farnese alla quale si collegano tutti i torsi dal Preyss riferiti alla Hope. Di questa solo la testa può dirsi fidiaca.

Infine Carlo Albizzati ha richiamato l'attenzione su degli avanzi tecnicamente preziosi di una statua criselefantina conservati nella biblioteca vaticana ⁽⁷⁾, nei quali, se non ingannano le fortuite condizioni in cui il tempo ha ridotto l'avorio, vi sono buone

(1) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 4 sgg.

(2) Schrader, *über Phidias*, in *Jahreshefte*, XIV (1911), p. 27 sgg. Con esso conviene anche C. Albizzati, in *Journ. of hell. St.*, XXXVI (1916), p. 391, nota 50. Invece Ducati p. 381 sgg. sostiene ancora la tesi del Furtwängler.

(3) Amelung, in *Jahreshefte*, XI (1908), p. 169 sgg.

(4) A. Frickenhaus, in *Jahrbuch*, XXVIII (1913), p. 341 sgg.

(5) Schrader, op. cit., in *Jahreshefte*, XIV (1911).

(6) Preyss, *Athena Hope*, in *Jahrbuch*, XXVII (1912), p. 88 sgg.

(7) C. Albizzati, *two ivory fragments of a statue of Athena*, in *Journ. of hell. St.*, XXXVI (1916), p. 373 sgg. e tavv. VIII-IX.

rassomiglianze con l'Athena Carpegna (1), ma da questo al parlare di Fidia corre ancora molto.

La nostra conoscenza dell'arte di Fidia si limita dunque alla statua criselefantina della Parthenos, quale possiamo ricostruirla, a un di presso, attraverso i numerosi monumenti che ha ispirato (2), e all'amazzone capitolina nella quale, insieme al Bulle, credo di poter riconoscere con piena sicurezza l'amazzone in bronzo τὴν ἐπεφειδομένην τῷ δορατίῳ di Fidia e che per il suo carattere di copia meccanica è per ora l'unica base solida per giudicare del suo stile (3).

Altri due monumenti possono essere connessi con Fidia, l'Afrodite Grimani (4) e il Diadumeno Farnese (5), che dovrebbero derivare la prima dal simulacro criselefantino di Afrodite Urania fatto da Fidia per Elide (6), il secondo da una statua ago-

(1) Helbig, *Führer*, II, 1367, p. 158 sg.; Paribeni, *Guida* etc., 1920, n. 475 e p. 153.

(2) Fr. v. Duhn, *Verzeichnis der Abgüsse*, Heidelberg, 1907, p. 55 sg.; Pick, in *Verhandl. D. Phil. u. Schulmänner*, Amburgo 1905, p. 90 (citato); R. Pagenstecher, in *athen. Mitt.* XXIII (1908), p. 113 sgg. Vedi poi l'analisi dei principali monumenti riferibili alla Parthenos fatta da C. Albizzati, in *Journ. of hell. St.*, XXXVI (1916), p. 388 sgg.

(3) Bulle, col. 308 sg. Ho esposto ampiamente le ragioni che mi inducono ad accettare l'opinione del Bulle, in *Monumenti policletei* (vedi nota a p. 66). All'opinione del Bulle si accosta ora anche Ducati, p. 381.

(4) Kekule, *über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Pathenongiebelfiguren*, Berlino, 1894; *Br. Br.* tv. 537; Ducati, p. 365 sg. e fig. 356.

(5) Vedi nota 4 a p. 112.

(6) Pausania, VI, 25, 1; Plutarco, *Coniug. praecept.* 32; Plutarco, *de Isid. et Osir.* 75. L'identificazione della statua Grimani con l'Afrodite di Elide, sostenuta con nuovi argomenti dal Frickenhaus, in *Jahrbuch* XXVIII, (1913), p. 341 sgg., è stata ancora negata dallo Schröder, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 99 sgg. perchè la reintegrazione della tartaruga non è sicura, perchè si tratta di un originale e non di una copia, e perchè in essa non si avvertono elementi della tecnica criselefantina. L'attuale tartaruga è certo di restauro, ma è impossibile pensare che il restauratore non vi sia stato indotto da qualche buon indizio e in tal caso la relazione con l'Afrodite di Elide è ovvia. Che la statua Grimani non sia una copia è logico perchè non esistono copie di originali criselefantini che non potevano essere calcati, e il suo carattere

nistica in bronzo di Olimpia (1). Ma, a parte il diadumeno Farnese, di lavoro scadentissimo e ad ogni modo senza quegli elementi di panneggio che più importano per giudicare di una eventuale relazione con le sculture del Partenone, l'amazzone, la Parthenos e l'Afrodite Urania, nelle quali il panneggio prevale, erano statue di bronzo o criselenfatine. La differenza di tecnica, rispetto alle sculture del Partenone, non sarebbe tuttavia un ostacolo insormontabile per un confronto, in quantochè, per quanta parte si voglia fare all'influsso del materiale sullo stile, in pieno V sec. e sotto le mani di un artista quale Fidia, non può averne mutato radicalmente lo stile da opera a opera, ma per le prime due alla ragione tecnica si aggiunge la cronologica, e per l'Afrodite l'incertezza sulla sua fedeltà. Infatti l'amazzone è certo anteriore al Partenone (2); la Parthenos, pur essendo stata compiuta nel 438, era certo fissata in ogni dettaglio quando Fidia cominciò a lavorarvi nel 443-42 (3), anni nei quali forse non si era ancora messo mano neppure al fregio e quindi lo stile tipico del Partenone era ancora in formazione, l'Afrodite, riferibile con ogni probabilità agli anni posteriori al 437 (4), e che quindi sarebbe un termine di confronto prezioso malgrado la diversità di tecnica, non è una copia, ma bensì un originale all'incirca contemporaneo di Fidia nel quale non possiamo dire quanto sia rimasto del motivo e tanto meno dello stile del prototipo.

di originale spiega forse perchè lo stile della tecnica criselefantina non vi si tradisce in nessun modo, quantunque lo Schröder mostri di avere di questo stile un concetto troppo limitato, sotto l'evidente influsso della sola Parthenos.

(1) Pausania, VI, 4, 5 e V, 11, 3. La vecchia ipotesi rimessa a nuovo dallo Schrader, in *Jahreshefte*, XIV (1911), p. 40 sg. di distinguere l'*anadumenos* dal *Pantarkes* è, secondo me, insostenibile: vedi *Monum. policletei*.

(2) Per le ragioni che mi inducono in questa opinione vedere *Monumenti policletei*.

(3) Collignon, *le Parthénon*, Parigi, 1914, p. 44 sg.

(4) È da ritenersi infatti che essa sia all'incirca contemporanea dello Zeus di Olimpia e dell'*anadumenos* con i quali rappresenterebbe l'attività del Maestro in Elide dopo l'abbandono di Atene.

Finchè dunque non si identificheranno copie sicure di opere panneggiate di Fidia in marmo, presumibilmente contemporanee o posteriori ai lavori del Partenone, non sarà possibile decidere in via definitiva se e quale parte abbia avuto Fidia nell'esecuzione della decorazione del Partenone.

Per quanto riguarda poi in particolare l'esecuzione del fregio, la parte dovuta a Lykios è indubbiamente superiore in bellezza a tutte le altre e il pensare che Fidia gli sia stato inferiore ci ripugna; ad ogni modo nelle lastre dovute al « maestro lagrimoso » (B) e al « maestro del Poseidon » (H), che sono le migliori dopo quelle di Lykios, solo elementi tipici inconciliabili con quel poco di sicuro che conosciamo dello stile di Fidia. Del resto che Fidia abbia eseguito personalmente una sezione del fregio sembra incompatibile a priori con l'alta funzione direttiva che egli ebbe di certo nei lavori del Partenone (1).

Abbiamo invece maggiori elementi per rispondere alla seconda domanda: « il disegno del fregio è opera di Fidia? »

La decorazione del Partenone nelle sue varie parti presenta un insieme complesso e organico. La nascita di Athena in cielo fra i numi dell'Olimpo, la gara per la signoria dell'Attica sulla terra, limitata dall'Oceano donde sorge Helios e dove scende Nyx, i quattro cicli delle lotte contro i giganti, le amazzoni, i centauri e Troia, testimoni della gloria eterna di Athena e finalmente la sua glorificazione terrena nella processione delle panatenee, costituiscono un'unità di pensiero, un grandioso ciclo mitico, quale ritroviamo ripetuto con altri mezzi, ma con lo stesso spirito, nella Parthenos e nello Zeus Olimpia.

Nella Parthenos (2), determinata in tutti i suoi aspetti dalla sfinge, dai pegasi, dalle civette, dalla gorgone, dal serpente, dalle armi e dalla Nike, riappaiono le lotte contro i giganti e contro le

(1) Plutarco, *Pericl.* 13.

(2) Vedi specialmente Pausania, I, 24,5 sgg; Plinio, *N.H.*, XXXVI, 18.

amazzone scolpite o dipinte sulle due facce dello scudo, quelle contro i centauri cesellate sull'orlo dei calzari, e sulla base, su cui sorge il simulacro, con evidente concetto allegorico, è raffigurato il manifestarsi della vita, il nascere dell'umanità, nel mito di Pandora presenti i numi, in un'alba radiosa come quella della nascita di Athena, indicata anche qui da Helios e da Nyx.

Nello Zeus di Olimpia ⁽¹⁾ lo scettro con l'aquila, la corona di olivo, la Nike, le folgore gigliate precisano i poteri del nume, ma intorno rappresentazioni secondarie ne fanno la figura centrale di un vero sistema: sulle varie parti del trono erano distribuite altre Nikai, sfingi, la strage dei Niobidi, varie scene mitiche, le Charites e le Horai; sullo sgabello erano raffigurati dei leoni e la lotta di Teseo contro le amazzoni e sulla base del simulacro anche questa volta, con motivo quasi identico a quello usato nella Parthenos, un altro aspetto del manifestarsi della vita: la nascita di Afrodite presenti gli dei fra il sorgere di Helios e il tramontare di Selene.

Evidentemente nella Parthenos, nello Zeus e nel Partenone ritorna lo stesso concetto ispiratore: è la stessa mente immaginosa, profondamente religiosa, incline alle speculazioni cosmogoniche e teogoniche, desiderosa di ridurre a sistema le immagini mitologiche, che ha creato questi tre grandi cicli artistico-religiosi. Pertanto mi sembra fuori dubbio che la concezione complessiva della decorazione del Partenone e quindi anche del fregio si debba proprio a Fidia, ciò che coincide pienamente con la funzione direttiva che gli è assegnata da Plutarco.

Quanto alla possibilità che egli sia l'autore del disegno del fregio io concordo pienamente con la vecchia opinione del Puchstein ⁽²⁾: la nascita di Afrodite sulla base dello Zeus, quale ci è nota dalla descrizione di Pausania ⁽³⁾, la nascita di Pandora

⁽¹⁾ Vedi in particolar modo Pausania, V, 11.

⁽²⁾ Puchstein, in *Jahrbuch*, V (1890), p. 79 sgg.

⁽³⁾ Pausania, V, 11, 8.

sulla base della Parthenos, quale ci è nota dal frammento di base dell'Athena di Pergamo (1) ci mostrano che a Fidia nel comporre fregi figurati mancava completamente il senso pittorico che pervade e anima in modo meraviglioso il fregio del Partenone. Malgrado le prove pittoriche da lui fatte in gioventù (2), nella rigida simmetria di quelle composizioni a monotone figure giustapposte si tradisce lo statuario, mentre il fluido groviglio di linee del fregio del Partenone, anche se è andata perduta l'antica policromia, è pittura, pittura purissima. Perciò io non esito a negare a Fidia qualsiasi parte oltrechè nell'esecuzione, anche nel disegno del fregio del Partenone. A lui resta il merito del vasto concetto religioso, che ispira e unifica la decorazione del tempio.

È stata questa la sua parte anche per le metope e i frontoni? non vi è nessun motivo per generalizzare le conclusioni alle quali siamo giunti per il fregio. Se da una parte queste possono sembrare un nuovo ottimo argomento per chi nega a Fidia anche i disegni delle metope e i modelli dei frontoni, d'altra parte va notato il carattere meno spiccatamente pittorico di queste parti rispetto al fregio. Solo nuove scoperte potranno risolvere il problema.

(1) *Altertümer von Pergamon*, VII, 1, Berlino, 1908, p. 38 sgg. e tav. d'agg. 3.

(2) Plinio, *N. H.*, XXXV, 54.



1

ALGERI - DEMETER DI CHERCHEL (PARTICOLARI DELLA TESTA)



da KEKULE (dal gesso)

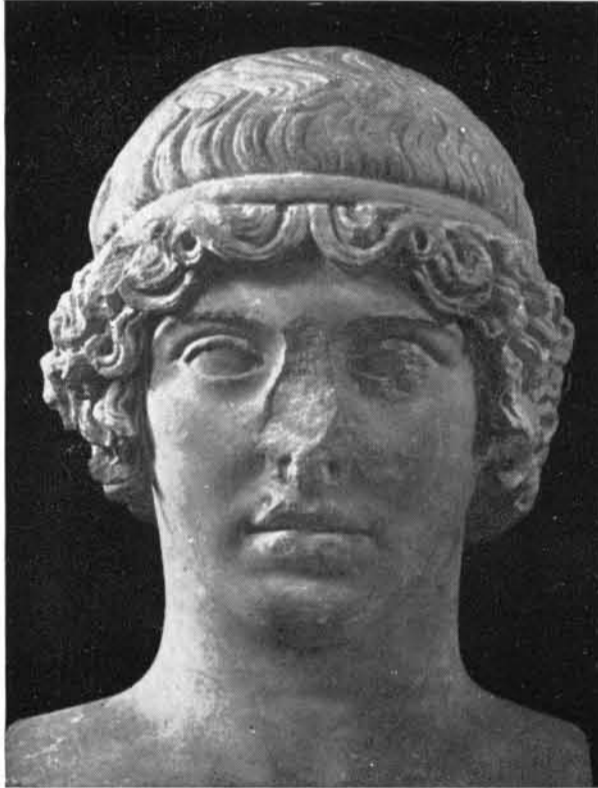
2



Fot. ANTI (dal gesso)

3

ROMA - Museo Barracco: PARTICOLARI DELL'ERMA N. 114



Fot. MOSCIONI 24303

4



5

ROMA - Museo delle Terme: PARTICOLARI DELLA STATUA N. 49598



Fot. ANTI (dal gesso)

6



1



2



da KEKULE (dal gesso)
3

ALGERI - STATUA DI DEMETER PROVENIENTE DA CHERCHEL.



4

Fot. ALINARI

PARIGI - Louvre: FRAMMENTO DEL FREGIO DEL PARTENONE (LATO ORIENTALE)