

749

FRANCESCO FORNARI

STUDI POLIGNOTEI

ESTRATTO DA "AUSONIA", ANNO IX, MCMXIV

pe a d R

Bibliothèque Maison de l'Orient



135799

# STUDI POLIGNOTEI

---

## I.

### NOTE SOPRA L'INFLUSSO DI POLIGNOTO SULL'ARTE DEL V SECOLO A. CR.

---

Della pittura greca, che fu senza dubbio arte nobilissima, a giudicare dalle testimonianze degli antichi, non restano che pochi e miseri avanzi. Perdute pur troppo per sempre le tavole sulle quali i maestri dipinsero, rovinati i monumenti che decorarono, e gli scavi di Delfi ci hanno tolto anche la speranza che almeno qualche frammento sussistesse dei capolavori di Polignoto nella Lesche degli Cnidi, a noi non restano che poche stele funebri dipinte, come quelle scoperte a Pagasai, o poche metope arcaiche, come quelle di Thermos, o ritratti ellenistici di epoca romana. Opere non certo di prim'ordine, per quanto alla decorazione delle stele sappiamo che solevano attendere gli artisti più insigni (1), e che accrescono in noi il rimpianto per quello che abbiamo perduto. Onde è che per farci una idea il più che possibile adeguata della pittura greca noi siamo costretti a porre a raffronto i testi antichi che ce ne parlano con opere d'arte le quali hanno relazioni più o meno dirette con essa.

La ceramica greca, sulla quale siamo abbastanza informati, ci permette di seguire la storia del disegno e della composizione in un'arte minore parallela alla grande pittura, che da questa trasse più volte ispirazione così nei soggetti come nella composizione. E perciò la paziente e sagace ricerca di quanto dalla pittura murale o su tavola sia passato nella ceramografia, alla quale da un pezzo si affaticano gli archeologi, riesce senza dubbio a portare sprazzi di luce sopra alcuni problemi riguardanti la pittura e a rivelarcene alcuni tratti.

Più arduo è stabilire i rapporti tra la pittura e la scultura antica, trattandosi di due arti che hanno procedimenti diversi e in certo senso anche fini diversi. Ammettere una precedenza assoluta della pittura sulla scultura, come talvolta si è fatto, significa seguire un procedimento inesatto contro il quale già qualcuno (2) ha giustamente levato la voce;

(1) V. 'Eφ. 'αρχ., 1908, p. 14 segg. (Arvanitopoulos).

(2) Della Seta, *Genesis dello scorcio*, p. 98.

e ugualmente errato sarebbe il procedimento inverso. Poichè vi sono alcuni problemi che la scultura coi suoi mezzi può risolvere prima della pittura ed è naturale che il pittore si sforzi poi di imitare, laddove in altri casi è naturale che la pittura preceda la scultura. Per poter quindi ricavare dalla storia della scultura greca insegnamenti valevoli sulla storia della pittura, converrebbe stabilire in molti casi particolari le relazioni tra le due arti, per poi cavarne conclusioni generali.

\*  
\* \*

Uno dei periodi più importanti della storia della pittura greca è, per concorde testimonianza degli antichi, quello in cui fiorì Polignoto di Taso. Ma pur troppo, come ho già accennato, dei suoi lavori non ci è pervenuto neppure il più piccolo frammento, onde per formarci un'idea dell'arte sua, siamo costretti a cercarne i riflessi nell'arte contemporanea di altro genere, confrontando i dati degli autori antichi con le opere che si presume abbiano risentito il suo influsso. Ed a questo lavoro gli archeologi si sono affaticati da un pezzo, con diversi risultati, giungendo talvolta a tentar di ricostruire con la guida di Pausania e la scorta di vasi ed altre opere antiche, alcune fra le sue più famose composizioni (1).

E in verità tentar di conoscere l'arte polignotea è di sommo interesse per chi si accinga allo studio della storia della pittura antica; e per conseguenza è molto importante cercare di formarsi un'idea, per quanto è possibile chiara, dell'influsso che il maestro esercitò sull'arte dei suoi tempi. Ma per raggiungere questo fine nel modo meno ipotetico che sia possibile, a me sembra che convenga cercare innanzi tutto di stabilire fino a qual punto questo influsso si estese e, anche più, entro quali limiti è permesso a noi di valutarlo.

Poichè se questi termini non sono bene fissati, può accadere, come è accaduto più volte, che si scorga l'influsso polignoteo in opere che ne sono esenti, e si attribuiscono per conseguenza all'artista peculiarità che non furono sue o innovazioni che non gli spettano (2). Non mi sembra quindi inutile presentare alcune osservazioni che tendano a mettere meglio in luce la natura e i limiti dell'influsso polignoteo nell'arte del quinto secolo.

Nell'esaltare l'opera di Polignoto gli scrittori antichi hanno commesso evidenti esagerazioni ed hanno attribuito al pittore di Taso un gran numero d'invenzioni e d'innovazioni. Plinio (3), che è per noi la fonte più esplicita, dice che egli per primo fece le bocche aperte, sicchè mostrassero i denti e primo dipinse le donne con vesti trasparenti e figurò

(1) Cfr. specialmente le ricostruzioni di C. Robert (16, 17, 18 *Hall. Winkelmannsprog.* 1892, 1893, 1895) della Nekyia e della Ilioupersis di Delfi e della battaglia di Maratona nella Poikile Stoa di Atene.

(2) Dubbi sulle innovazioni attribuite a Polignoto

furono già formulati dal Savignoni in *Ausonia* V, p. 145.

(3) Plin. *N. H.* XXXV, 58. La fonte di Plinio in questo luogo fu probabilmente Xenokrates di Siracusa. Cfr. Sellers, *Pliny's Chapters*, p. XXVIII e segg.

nelle teste il pathos. Ora se queste indicazioni fossero interamente esatte, sarebbe facile per noi rintracciare le vestigia della maniera polignotea nella pittura vascolare che, per l'affinità dei mezzi e la sua condizione di arte minore, è portata naturalmente ad imitare le conquiste della grande pittura. Ma lo studio dei monumenti ha dimostrato che tali pretese innovazioni di Polignoto erano nel dominio degli artisti già prima che il maestro di Taso fiorisse (1). Evidentemente, poichè gli antichi insistono su tali caratteristiche dell'arte sua, escludendo che siano invenzioni o innovazioni, bisogna ammettere che si tratti di perfezionamenti. Il che è molto diverso per i fini del nostro studio. Infatti se si trattasse di scervere le opere di Polignoto in una serie di pitture antiche di cui non si conoscesse l'autore, noi potremmo attribuirgli quelle che eccellono nel rendimento di queste qualità, ma essendo costretti a cercare solamente i riflessi di tali perfezionamenti in un'arte minore che si sforza bensì di seguire la grande pittura, ma che ha mezzi suoi propri ed una sua particolare evoluzione, questi canoni non si possono applicare nello stesso modo. Infatti noi non possiamo sapere fino a qual punto i ceramografi attici erano in grado di interpretare e seguire la maniera di Polignoto, nè fin dove i perfezionamenti che vediamo compiuti nei disegni vascolari siano dovuti all'influsso polignoteo invece che all'evoluzione naturale della ceramografia.

\*  
\*\*

Il museo di Bologna possiede alcuni vasi in cui si suol riconoscere l'influsso polignoteo e il Pellegrini (2) li divide in due categorie, una più arcaica, l'altra più recente e più evoluta. Di quest'ultima l'esemplare più insigne è un cratere a volute con scene dell'Iliouperis (3). Sopra una delle facce (fig. 1) è l'uccisione di Priamo, sull'altra l'attentato di Aiace a Cassandra.

Paragoniamo questo vaso con la famosa coppa firmata da Brygos (fig. 2 e 3) nel museo del Louvre (4). Anzitutto bisogna tener conto della diversa forma dei due oggetti: sul cratere si potevano disporre le figure come in un quadro, raccogliendole e sviluppandole in altezza, la superficie della coppa invece stretta e lunga invitava a svolgere la scena in estensione. Premesso ciò, credo che nessuno che studi con attenzione i due monumenti possa negare un'affinità tra di essi. La composizione nell'anfora di Bologna non è affatto più varia, nè obbedisce a leggi diverse.

(1) Cfr. per ciò Pottier, *Cat. des vases du Louvre*, p. 639 e 1068.

(2) *Atti e memorie della deputazione di storia patria per le Romagne*, 1907, p. 218.

(3) Pellegrini, *Cat. dei vasi delle necropoli felsinee*, n. 268, p. 107, segg., *Mon. d. Inst.*, XI,

tav. 14-15 = S. Reinach, *Rép. vases*, I, p. 221. I Roscher, *Lexikon d. Mythol.* II, 1, p. 985-6.

(4) Furtwaengler-Reichhold, *Vasenmalerei*, tav. 25; Pottier, *op. cit.* G. 152, p. 990 e segg.; Ducati, *Osservazioni sul ceramista Brigo*, p. 53 e segg.

Il gruppo centrale di Priamo e Neottolemo, mutata la direzione dei personaggi, ha molte analogie, e le divergenze si spiegano bene con la forma diversa degli oggetti. Infatti, per mancanza di spazio in altezza, nella coppa del Louvre l'artista non poteva rappresentare Neottolemo col braccio sollevato, come vediamo nel cratere, e viceversa, per mancanza di spazio in estensione, il disegnatore del cratere dovette figurare Priamo con le braccia sollevate anzichè protese, e collocare lo scudo di Neottolemo dietro la testa del vecchio re. E le analogie non si limitano al solo gruppo principale; il guerriero a sinistra nel vaso di Bologna somiglia assai da vicino all' "Acamante" della *kylix* di Brygos, e la fanciulla fuggente corrisponde non solo nel concetto, ma anche nello schema disegnativo (corpo rivolto in un senso e testa bruscamente voltata indietro) all' "Astianatte" che si vede sull'altro



Fig. 1.

lato della coppa del Louvre. Cosicchè io scorgo attraverso i due vasi una medesima fonte d'ispirazione e penso che se si vuole ammettere in questi due disegni l'influsso di qualche opera celebre dell'arte maggiore, si debba credere che questa opera sia stata la stessa e che i due ceramografi l'abbiano interpretata liberamente, obbedendo ciascuno alle esigenze dell'oggetto che decorava.

Tipi e movimenti adunque propri di un vaso considerato come polignoteo si ritrovano in un altro che è certamente anteriore al fiorire di Polignoto, e ne consegue naturalmente che se essi derivano da un'opera dell'arte maggiore, questa non può essere di Polignoto.

Ma l'atteggiamento di Neottolemo nel cratere di Bologna trova un riscontro assai stringente in un frammento di *kylix* di Euphronios (1) e in un'idria a figure nere (2) conservata a Monaco, e ciò prova che il tipo era già noto nel sesto secolo a. C. Si può quindi affer-

(1) *Arch. Zeit.*, 1882, tav. III = Reinach, *op. cit.*, I, p. 439, 3.

(2) *Mon. d. Inst.* I, tav. XXXIV = Reinach, *op. cit.*, p. 77, 1-3.

mare che i pittori vascolari riproducessero una creazione ormai antica interpretandola secondo il loro grado di abilità (1). Ed il fatto che la figura fuggente si ritrova nella coppa di Brygos,



Fig. 2.

e nel cratere di Bologna e anche nel noto vaso Vivenzio del museo di Napoli (2), prova che essa deve risalire a qualche tipo celebre nelle scene di Ilioupersis e consacrato dall'uso.



Fig. 3.

Insomma nel vaso di Bologna, che non presenta nessun elemento che si possa dire un nuovo acquisto, notiamo solo il progresso di un'arte che si trova nel suo periodo di

(1) La posizione delle gambe di Astianatte nell'idria di Monaco è dovuta anch'essa alle esigenze dello spazio.

(2) Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 34, I, p. 182 e segg., riprodotto anche in Roscher. *Lexikon*, III, 1, c. 171.

maggiore splendore. Ma se il perfezionamento dipenda dall'evoluzione naturale della ceramica, o sia in parte il riflesso dei progressi di un'arte maggiore è un quesito a cui il vaso di Bologna non permette di rispondere.

Il museo di Bologna possiede anche un altro vaso (fig. 4) con scene dell'Ilioupersis (1), il quale, secondo il Robert (2), avrebbe sentito anche più fortemente del primo l'influsso polignoteo. La scena principale rappresenta l'incontro di Menelao ed Elena dopo la presa di Troia. Il soggetto non è nuovo per l'arte del quinto secolo, poichè quell'episodio, che risale a Lesche e ad Ibico (3), era già rappresentato nell'età anteriore (4), e si vedeva figurato anche sulla famosa cassa di Cipselo (5), ove Menelao era parimenti coperto di corazza, stringeva una spada e s'avanzava per uccidere Elena. La composizione del vaso bolognese non



Fig. 4.

presenta nessuna caratteristica che debba attribuirsi ad una nuova invenzione della megalografia; sono otto figure, oltre la statua di Apollo che sta come nona, disposte simmetricamente e divise in tre gruppi di tre figure ciascuno, secondo uno schema di composizione già noto allo stile severo (6). E le movenze dei singoli personaggi e lo schema di essi non attestano nessun progresso rispetto all'arte precedente. I progressi consistono nella minore asperità dei contorni, nella maggiore libertà del disegno; sono insomma progressi puramente tecnici, che attestano il perfezionamento degli artefici. Lo stesso amore per la simmetria che si nota nella scena principale di questo vaso si ritrova anche nelle altre, soprattutto nelle due che decorano il collo, nelle quali le figure si fanno riscontro esattamente, disposte ai lati di una figura centrale, con un sistema di composizione che ricorda assai da vicino quello di Douris (7).

(1) Pellegrini, *Cat. cit.*, n. 269, p. 111 segg.; *Mon. d. Inst.*, X, tav. LIV = Reinach, I, p. 218.

(2) *Mon. Lincei*, IX, c. 24 seg.

(3) *Schol. in Aristoph. Lysistr.*, 155 e segg. ap. Kinkel *E. G. F. Ilias parva*. 16 (p. 45 e segg.), cfr. Ibico framm. 35 Bergk. ed Eurip. *Andr.*, 628, 631.

(4) V. per le indicazioni Roscher, *Lex.*, I, 2 c. 1970 (Engelmann) e II, 2 c. 2787 segg. (Stoll).

(5) Paus., V, 18, 3.

(6) Pottier, *Cat. cit.*, p. 839 e segg.

(7) Per la simmetria nei vasi di Douris vedi Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, I, p. 246.

E anche un terzo vaso dello stesso museo di Bologna, una kelebe (fig. 5) su cui si vede rappresentato Herakles accolto nell'Olimpo (1), che il Pellegrini iscrive nella categoria dei vasi polignotei più arcaici, a me pare che non offra nessuna novità di composizione. Sono cinque figure disposte simmetricamente intorno ad una centrale, come in un frontone di tempio e sembra che stiano ciascuna per conto proprio senza che un forte legame apparente le unisca tra loro. Confrontiamo ora questo vaso con qualche altro notevolmente più antico, per esempio con un'anfora a figure nere del British Museum, su cui si vede (fig. 6) la nascita di Athena (2).

Uno sguardo alle due opere basterà, credo, a persuaderci della notevole affinità della disposizione delle figure; ed io penso che se nel sesto secolo si poteva comporre una scena come quella della nascita di Athena, nel quinto, mutata la tecnica e perfezionato il disegno, si poteva produrre una rappresentazione come quella bolognese.



Fig. 5.

Osservazioni analoghe si potrebbero fare su altri vasi ascritti alla cerchia polignotea. L'idria di Capua con Apollo seduto (3) non ha alcuna varietà di composizione. Vi domina la simmetria più rigida, e anche qui le figure sembra che stiano ciascuna a sè: nè maggiori novità offre l'idria di Borea ed Orythia trovata con la precedente a Capua (4). In tutti e due i vasi, all'amore per la simmetria si unisce quello per le figure imponenti quasi statuarie che si riscontra già nei vasi di stile severo soprattutto della cerchia di Euthymides (5). Nè vi è alcun atteggiamento che possa dirsi nuovo nell'arte. Di nuovo non vi è, come negli altri vasi da noi esaminati, che la maggiore perfezione del disegno rispetto ai prodotti della ceramica precedente.

(1) *Mon. d. Inst.*, XI, tav. 19 = S. Reinach, *Rép. vases*, I, p. 222; Pellegrini, *Cat. cit.*, n. 228, pag. 89 e segg.; *Atti e Mem. cit.*, 1907, p. 218.

(2) *Mon. d. Inst.*, III, tav. 44. = Reinach, *op. cit.*, I, p. 116; Walters, *Br. Mus. Cat. of*

*vases*, B 147, II, p. 103 e segg.

(3) *Mon. d. Inst.*, IX, tav. 17 = Reinach, *op. cit.*, I, p. 184.

(4) *Mon. d. Inst.*, *loc. cit.*

(5) Pottier, *Cat. cit.*, p. 911.

Ed anche riguardo ad un'altra idria trovata a Capua ed ora nel museo britannico (1) si possono fare osservazioni analoghe, poichè la composizione non presenta nessuna qualità nuova e non vi è figura di cui lo schema non si ritrovi nei vasi anteriori (2).

La composizione dunque ed i tipi nei vasi finora esaminati non attestano nessuna rivoluzione o riforma artistica. E in verità il Robert (3) dice che essi lasciano « vedere l'influsso del gran Polignoto di Taso soltanto nelle figure e qualche volta anche nei motivi, ma non ancora nella composizione ».

È necessario quindi che noi guardiamo un po' più da vicino le figure di questi vasi e vediamo se veramente esse presentano caratteri tali che si debbano attribuire all'imitazione di figure create dall'arte maggiore con novità d'ispirazione e di mezzi tecnici.

Più di una volta esaminando i nostri vasi ho notato che i personaggi sembrano stare ciascuno per conto proprio senza che un forte legame li unisca tra loro e dia vita alla



Fig. 6.

scena rappresentata. Le caratteristiche più evidenti di queste figure infatti sono le proporzioni slanciate e l'atteggiamento imponente quasi statuario. Nessuna di esse è di pieno prospetto o di tre quarti, ma si presentano o di tutto profilo, o col corpo di prospetto e la testa di profilo, secondo schemi familiari non solo alla ceramica a figure rosse di stile severo, ma anche a quella a figure nere. Cosicchè nessun vero progresso dimostrano questi

(1) *Mon. d. Inst.*, IX, tav. 28 = Reinach, *op. cit.*, I, p. 185; Walters, *Brit. Mus. Cat. of vases*, E 170, III, p. 153 sgg.

(2) Il carro in corsa è rappresentato con forme analoghe nella posizione dei cavalli (nel nostro caso Pegasi) già in vasi a figure nere. Cfr., per esempio, oltre il vaso François (Furtwaengler-Reichhold, tav. I), la coppa di Kolchos a Berlino (Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, 122-123 = Reinach, *op. cit.*, II, p. 66; riprodotto in Buschor *Vasenmalerei*, fig. 89, p. 137); la kelebe di Caere a Berlino (*Mon. d. Inst.*, X, tav. 4-5 = Reinach,

I, p. 199) e l'idria pubblicata dal Gerhard (*op. cit.*, 94 = Reinach, II, p. 52, riprodotta in Buschor, *op. cit.*, f. 96, p. 145). Per lo schema della figura di Apollo che corre si può confrontare, per esempio il satiro Δρομῆς nella coppa di Brygos del museo britannico (*Mon. d. Inst.*, IX, tav. 46 = Reinach, *op. cit.*, I, p. 193; Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 47; Pottier, *Douris*, fig. 15) nella quale trova riscontro anche lo schema molto comune della figura fuggente con la testa rivolta indietro (v. sopra, p. 97).

(3) *Mon. Lincei*, IX, col. 24.

vasi nella conquista dello scorcio. Ed anche l'amore per le figure imponenti, come ho già avuto occasione di notare, non è nuovo.

Tra i vasi che siamo venuti esaminando e in generale tra quelli annoverati fra i polignotei (1), non vi è nessuna kylix. Invece lo studio della ceramica di stile severo si è rivolto da un pezzo soprattutto alle coppe, e appunto perchè gli archeologi consideravano lo stile dei principali autori di coppe come quello caratteristico del periodo pre-polignoteo, vedevano tra i vasi da noi considerati e i precedenti maggiori differenze che non vi siano in realtà. Poichè se anche non sono nel vero quelli che credono esservi state come due scuole di arte: una dei decoratori di coppe, l'altra dei decoratori di grandi vasi (2), bisogna nondimeno riconoscere che, come ho già osservato, le differenti forme degli oggetti portano con sè differenze nella decorazione. Alle coppe, anche per l'uso a cui erano destinate, si addicevano meglio scene spigliate e movimentate, così nel soggetto come nella traduzione formale di esso, alle anfore invece ed ai crateri convenivano maggiormente le scene più gravi e composte. È quindi facile supporre che un medesimo ceramografo adattasse la sua arte al genere di vaso che decorava (3) onde per conoscere compiutamente lo stile di un vasaio attico dovremmo possedere di lui in ugual numero coppe e vasi di altre forme; e poichè ciò non accade quasi mai, così non mi sembra prudente parlare dello stile di un ceramografo in modo assoluto, ma piuttosto si può parlare dello stile di lui, quale ci è dato conoscere dalle sue opere superstiti.

Ciò premesso possiamo citare Euthymides come rappresentante di una tendenza artistica che ha molti riscontri nei vasi da noi studiati. Amante della simmetria (4), egli dispone le sue figure rigidamente in modo quasi statuariao imprimendo loro un carattere austero di nobiltà. Le scene rappresentate non hanno vita, poichè i personaggi fanno i gesti che ad essi si convengono, ma non pare che si appassionino all'azione e quasi sembrano tutti compresi del compito loro di decorare un vaso di forma grave (5). Nella concezione dunque l'arte di Euthymides segue gli stessi criteri fondamentali che abbiamo illustrati nei vasi esaminati dianzi; la differenza è però grande nel disegno che in Euthymides è secco e angoloso, come si conveniva ad un artista che, seguace forse di Andokides (6), discendeva direttamente dallo stile a figure nere. Egli è che tra Euthymides ed i vasi già annoverati fra i polignotei sta tutta l'evoluzione della ceramica a figure rosse di

(1) V. gli elenchi dei vasi « polignotei » in Robert, *Marathonsschlacht*, p. 97 e *Mon. Lincei*, loc. cit., e in Walters, *History of ancient pottery*, I, p. 443 e segg.

(2) Cfr. in generale le osservazioni del Pottier, *Cal. cit.*, pag. 824 e segg., e quivi le indicazioni bibliografiche.

(3) Che di un medesimo ceramografo abbiamo

coppe e vasi di altra forma è cosa nota a tutti.

(4) Hoppin, *Euthymides*, p. 40.

(5) Cfr. buone riproduzioni di anfore di Euthymides in Furtwaengler-Reichhold, tav. 14 e 81. Allo stile di Euthymides si riporta anche l'anfora di Würzburg (Furtwaengler-Reichhold, tav. 103), che presenta i medesimi caratteri.

(6) Furtwaengler-Reichhold, I, pag. 63.

stile severo e tutto il perfezionamento graduale del disegno che a poco a poco si va liberando dalle strettoie dell'arcaismo più rigido. Questa evoluzione artistica, per il materiale di cui disponiamo, possiamo seguire nelle coppe meglio che nelle anfore e nelle idrie; ma non è compito mio tracciarne qui la storia e non posso neppure inoltrarmi nell'indagine, che sarebbe molto attraente, di certi atteggiamenti, caratteristici in modo particolare dei vasi di grandi dimensioni, passati nelle coppe e viceversa, poichè ci vorrebbe una lunga trattazione che mi porterebbe troppo fuori del mio tema (1). A me è bastato assodare che la tendenza alle figure in atteggiamento quasi statuario non è una novità nei vasi da noi esaminati, ma si trova già nello stile severo.

Riassumendo ora le osservazioni fatte fin qui possiamo affermare che il gruppo di vasi da noi considerato non offre nessun elemento che possa dirsi nuovo, nè riguardo ai soggetti ed alla tipologia, nè riguardo alla composizione, nè al disegno. Messi a confronto coi prodotti della ceramica anteriore, questi vasi rivelano solo una mano più esperta in chi li decorò, ma non attestano nessun cambiamento d'indirizzo artistico; e, come è facile comprendere, questa maggiore abilità di mano deve essere il prodotto del perfezionamento della scuola dei disegnatori di vasi e non può considerarsi certo come l'effetto di un progresso dell'arte maggiore, che aveva compiti differenti e differenti mezzi tecnici.

\*  
\* \*

Vi sono però altri vasi nei quali si vedono figure nei medesimi atteggiamenti che abbiamo illustrati dianzi, ma diversamente disposte. E l'esemplare più famoso di questa classe di monumenti è il cratere detto degli Argonauti al Louvre (2).

Esaminando attentamente la scena principale (fig. 7) di questo celebre vaso, della quale non importa a noi discutere il soggetto, si vedrà facilmente che non è del tutto libera dalle leggi della simmetria: — Herakles è la figura di centro verso la quale le altre sono orientate — ma è una simmetria che non si afferra a prima vista; è, come qualcuno ha detto, una « simmetria nascosta » (3), e non costituisce il carattere dominante della compo-

(1) Come esempio indicherò qui, riferendomi per comodità alle tavole dello Hartwig (*Meisterschalen*) alcune kylikes nelle quali vedo qualche riflesso della tendenza da me esaminata. Tav. XXI (scena di combattimento firmata da Douris come pittore); tav. XXV (specialmente le figure femminili, opera di Peithinos); tav. XXVI (nota soprattutto la figura maschile col braccio dietro la schiena). Notevoli sotto questo rispetto sono le coppe attribuite dallo Hartwig al « maestro dalla testa calva », specialmente tav. XXXVIII. Vedi anche la *Kilix*

tav. LIV attribuita ad [Ones]imos, e la famosa coppa di Perugia (tav. LVIII) firmata da Euphronios e che lo Hartwig (pag. 530 e segg.) crede dipinta da [Ones]imos.

(2) *Mon. d. Inst.*, X, tav. 38-40 = S. Reinach, *op. cit.*, I, p. 226 e seg. Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 108; la faccia col mito dei Niobidi è riprodotta nel testo II, p. 251 (Hauser); cfr. Pottier, *Cat. cil.* G 341, p. 1082 e segg.

(3) P. Girard, in *Mon. Ass. Études grecques*, 1895, p. 18.

sizione come nei vasi dell'età anteriore, e soprattutto vi è un'innovazione di somma importanza per la storia dell'arte. Le figure cioè non posano più tutte sul medesimo piano, ma sono disposte a diverse altezze, segnate da linee, le quali vogliono rappresentare le accidentalità del terreno e per conseguenza la maggiore o minore distanza a cui le figure si trovano dallo spettatore. È insomma un tentativo di effetto prospettico, rozzo se vogliamo, e che tornerà spesso nei periodi di decadenza dell'arte, o nelle arti che dispongono di scarsi mezzi come il mosaico, ma assai importante per noi, in quanto che nuovo nell'arte di questa età.



Fig. 7.

È un'innovazione che non richiede in realtà una speciale perizia nel disegnatore e non rappresenta nemmeno un grande progresso di tecnica; ma è una novità di concezione tale che non poteva sorgere se non nella mente di un uomo di genio, il quale sentisse i bisogni dell'arte e si sforzasse di rendere nel disegno la realtà. Ciò poteva solo venir suggerito da un grande artista e non era un perfezionamento al quale potessero giungere pittori industriali, sia pure di talento.

Questa innovazione nella pittura vascolare attesta dunque una innovazione nella grande arte, che i ceramografi si sono sforzati di imitare; e la imitazione è in alcuni casi più spinta, come nel cratere degli Argonauti, in altri più ristretta come nei due crateri con battaglie di Amazzoni (fig. 8), conservati a New-York (1), nei quali le linee del terreno

(1) Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 116-117, p. 297 e segg.; e tav. 118-119, p. 304 e segg. (Hau- ser); il primo vaso (v. fig. 8) è riprodotto anche in Bulle, *Der Schoene Mensch*<sup>2</sup>, tav. 307, p. 627 e segg.

sono bensì segnate, ma non vogliono figurare tanta varietà di piani, come nel vaso del Louvre, e la simmetria è più rigidamente osservata.

Ma non voglio fermarmi troppo a lungo su questa classe di vasi assai nota e nella quale gli archeologi hanno riconosciuto da un pezzo l'influsso polignoteo, e questa volta a ragione. Tali vasi infatti, come ho già detto, rispecchiano i progressi che un grande maestro aveva fatto compiere all'arte maggiore. È quindi lecito supporre che questi progressi siano dovuti a Polignoto, il quale ci viene designato come il maggiore genio pittorico del quinto secolo; tanto più che la composizione di questi vasi concorda con ciò che sappiamo della composizione di alcuni suoi capolavori (1).

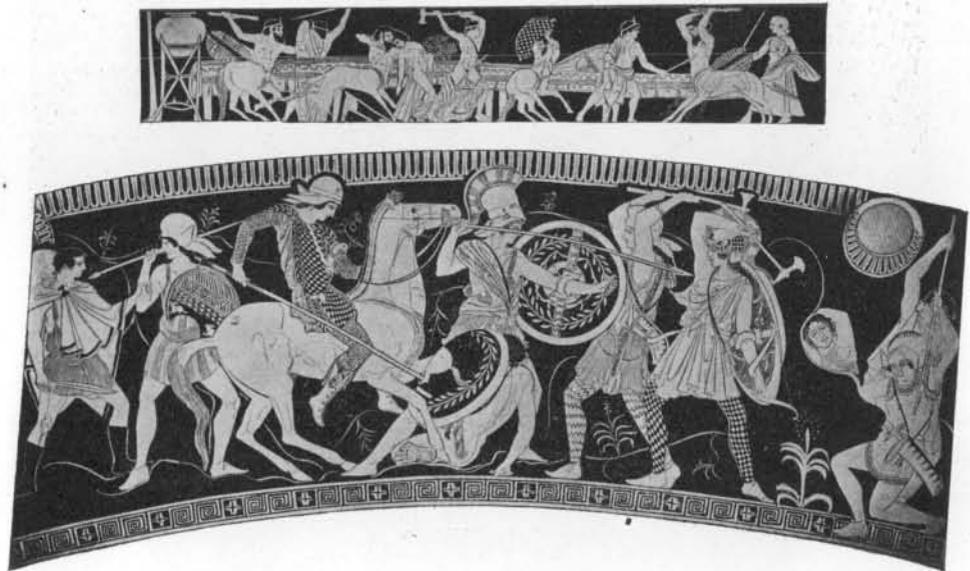


Fig. 8.

La novità dunque che possiamo considerare come polignotea si riferisce alla composizione; ed il fatto stesso che di alcune figure è rappresentata solo la parte superiore del corpo, come, per citare l'esempio più noto, il secondo guerriero a sinistra nel vaso degli Argonauti, è una innovazione più tosto di composizione che tipologica, poichè si suppone che l'altra parte della persona sia nascosta da qualche ostacolo, val quanto dire che non si veggia per le esigenze speciali dell'ambiente, in cui la scena si svolge. Anche questa però è una innovazione che non poteva essere introdotta, se non da un'artista di molto

Per i fini del nostro studio non interessa ricercare se questi vasi siano opera di un uomo o di una donna, come vorrebbe lo Hauser (*op. cit.*, p. 308 e seg.).

(1) V. la descrizione delle pitture di Polignoto nelle Lesche degli Cnidi in Pausania, X, pagg. 25-30.

talento, poichè è proprio dell'arte primitiva ed arcaica cercar di mostrare quanto più è possibile della persona, e solo in un periodo avanzato ad un artista di genio, poteva sorgere l'idea di sacrificare una parte della figura alle esigenze dell'ambiente.

Ho già detto che le figure di questi vasi presentano le stesse caratteristiche di quelle del gruppo esaminato prima e che abbiamo visto essere il prodotto dell'evoluzione naturale dell'arte, più tosto che la creazione di un genio innovatore. Però se noi consideriamo i vasi, di cui ci occupiamo ora, troveremo qualche elemento nuovo anche nel disegno delle figure. Nel vaso degli Argonauti, il volto del primo guerriero a sinistra, del penultimo a destra che ha il capo coperto di largo petaso e di quello centrale seduto che si regge il ginocchio, non è nè di pieno prospetto, nè di profilo, come si soleva fare nell'età anteriore; e il corpo stesso è piantato con molta maggiore libertà, non essendo costretto in uno dei due rigidi schemi (profilo o prospetto) usati prima. Queste innovazioni richiedono senza dubbio abilità tecnica nell'esecutore e attestano un grado di perfezione avanzato nell'arte dei vasai, tuttavia non credo che si possano attribuire senz'altro alla evoluzione della ceramografia, come altri progressi esaminati prima. Infatti se nella traduzione queste sono innovazioni tecniche, nello spirito che le ha promosse si riferiscono ad un nuovo concetto della posizione della figura nell'opera d'arte. La maggior libertà che si dà con essi al personaggio, il maggior movimento che ha il volto, sono strettamente connessi con la nuova concezione dello spazio ambiente. Finchè tutte le figure dovevano trovarsi allineate sopra un unico piano, ad un esecutore che cercasse solo di perfezionare i suoi prodotti, senza pensare ad introdurre nell'arte un nuovo concetto dello spazio, come si può supporre che facessero gl'industriali vasai, non sarebbe venuto in mente, per raffinata che fosse la sua tecnica, di muovere le figure in questo modo. Insomma a me pare che questa sia una novità di disegno che vada di pari passo con la novità di composizione e che perciò sia giusto attribuire a Polignoto.

\*  
\* \*

L'influsso polignoteo oltre che nei prodotti dell'arte minore si è ricercato anche in taluni capolavori della scultura greca e precisamente nella composizione dei frontoni.

Il Girard (1) ha veduto l'influsso di Polignoto perfino sui frontoni di Egina e lo Hauser (2) è giunto a sostenere che quelli di Olimpia sono stati addirittura disegnati da Panainos. Credo che un esame anche sommario sia sufficiente a dimostrare che non abbiamo nessun dato positivo per affermare quest'influsso.

(1) *Revue des études grecques*, 1894, p. 356 e segg.

(2) In Furtwaengler-Reichhold, *Vasenmalerei*, II, p. 309 e segg.

Nei frontoni di Egina, in qualunque modo si vogliano ricostruire (1), le figure si dispongono in perfetta simmetria ai lati della figura centrale. È una composizione strettamente connessa con la forma triangolare del frontone, e di cui si può seguire la genesi e la evoluzione sino dai piccoli frontoni arcaici dell'acropoli (2). E per ciò che riguarda le figure, i motivi per la maggior parte non sono nuovi, ma rappresentano solo un perfezionamento di motivi già noti (3); ed anche quei feriti che sembrano creazioni originali dello scultore di Egina, non sono del tutto senza precedenti nella storia della statuaria greca, poichè lo schema si trova già nel gigante *Enkelados* del frontone orientale dell'Hekatompedon nella ricostruzione pisistratica (4) e si ritrova in vasi a figure nere e a figure rosse di stile severo. Ed i molti raffronti, istituiti dal Furtwaengler (5) tra i frontoni di Egina ed alcuni prodotti della ceramica attica a figure rosse di stile severo, giovano a dimostrare che le fonti artistiche dei frontoni di Egina si debbono cercare in un periodo anteriore al fiorire di Polignoto.



Fig. 9.

La composizione dei frontoni d'Olimpia è guidata dalle medesime leggi seguite in quelli di Egina; la simmetria vi domina con uguale rigidità: ad ogni figura (nell'orientale), o ad ogni gruppo di figure (nell'occidentale), da un lato del nume che sta nel centro corrisponde dall'altro lato un'altra figura o gruppo di figure analoghi, non solo nella funzione, ma anche nell'atteggiamento.

I tipi dei personaggi sono tutti nella concezione e nella forma prettamente statuari. Alcune figure si collegano coi tipi già noti all'arte e di cui esistono parecchi esemplari (6), altre appaiono nuove. E in queste appunto, più che nelle prime, troviamo affrontati ed in parte risolti alcuni problemi che la scultura coi suoi mezzi deve aver risolto prima della pittura. Il fanciullo accoccolato del frontone orientale (fig. 9) per la posizione delle gambe è in un atteggiamento che nella pittura sarebbe uno scorcio assai

(1) V. le ricostruzioni del Thorwaldsen, del Museo di Strasburgo e del Furtwaengler messe a riscontro in Springer-Michaelis, *Handbuch* I<sup>o</sup>, p. 214-215.

(2) Cfr. Furtwaengler, *Aegina*, p. 316 e segg.

(3) Cfr. Loewy, *Scultura greca*, p. 19 e segg.

(4) *Athen. Mittheil.*, 1897, tav. III, p. 59 e segg. (Schrader).

(5) Il Furtwaengler (*Aegina*, p. 341 e segg.) ha notato molte somiglianze tra i frontoni di Egina e i vasi attici a figure rosse di stile severo, specialmente dell'officina di Douris. Per i fini di questo

lavoro non importa discutere se tali somiglianze si debbano veramente all'influsso che l'arte samia avrebbe esercitato del pari sulla scultura eginetica e sulla ceramica attica, come crede il Furtwaengler (p. 343). Ma è interessante notare come l'indirizzo artistico, che si scorge attraverso i frontoni di Egina, è lo stesso che guida i vasi di stile severo. Analogie tra i vasi a figure nere e i motivi della gigantomachia dell'Hekatompedon nota anche lo Schrader (*loc. cit.*, p. 98 e seg.).

(6) Cfr. Loewy. — *Scultura greca*, p. 27.

ardito. Noi troviamo risolto qui un problema che allo scultore, che può tradurre la corporeità con la corporeità, non offre nessuna difficoltà straordinaria, neppure per la statica della figura che ha molti punti di appoggio. Un simile problema infatti la statuaria egizia aveva risolto sin dall'antico impero (1); ed anche la coroplastica greca offre esempi di figure analoghe già nel periodo arcaico (2). E perciò mi sembra naturale che questo atteggiamento sia stato rappresentato prima dalla scultura e che poi la pittura abbia cercato di riprodurlo coi propri mezzi (3). E la impresa non doveva essere agevole nelle condizioni, in cui si trovava l'arte del disegno nel quinto secolo.

La ceramica di stile severo ci offre infatti un tentativo assai interessante di scorcio nella magnifica coppa di Sosias (fig. 10) del Museo di Berlino (4). Il ceramografo voleva ritrarre la gamba destra di Patroclo in una posizione molto simile a quella della destra del fanciullo d'Olimpia, ed invece è riuscito a darle un atteggiamento che somiglia ad un tempo a quello della destra ed a quello della sinistra di questa statua e che è assai poco naturale. Vorrebbe essere una posizione di riposo ed è invece tale che richiederebbe un notevole sforzo per essere conservata. Inoltre non si distingue che appena la gamba dalla coscia, che sembra quasi attaccata artificialmente al corpo e non parte di esso.

L'artista, che pure ha saputo dare tanta espressione ai volti, ha lottato qui contro le difficoltà che gli opponeva il suo compito di ritrarre sopra un piano una posizione sporgente.

Considerazioni analoghe si potrebbero fare sulla figura dell'altro stalliere; ed anche su quella del vecchio pensoso (supposto Myrtilos) costruite con un senso così forte di corporeità che mal si potrebbe tradurre in disegno. Le figure sdraiate negli angoli poi, se sono nuove nella concezione del loro ufficio di spettatori, per la loro funzione nella costruzione



Fig. 10.

(1) Nel fanciullo di Olimpia si vedono contaminati lo schema dello scriba accoccolato (Maspero, *Egypte — Ars una species mille* — p. 89 e segg. fig. 159-161) e quello del cuoco del Cairo (Maspero, *op. cit.* fig. 163). Ma non si può ammettere nessuna relazione di dipendenza da queste statue egiziane.

(2) v. *Arch. Anz.* 1890, p. 9 (Riegel).

(3) Alcune monete di Nasso in Sicilia di cui si distinguono due tipi: il più arcaico e il più recente

cfr. *Head Hist. Num.*, p. 159 e segg., fig. 84-85 — rappresentano un sileno in atteggiamento analogo a quello del fanciullo di Olimpia, ma contorto per la difficoltà di riprodurre in rilievo un originale scultorio, cfr. *Bulle Der schoene Mensch*, pag. 403.

(4) *Mon. d. Inst.* I, tav. 25 e *Antike Deukmäler* I, tav. X = *Reinach Rép. d. vases* I, p. 71, *Furtwaengler-Reichhold*, p. 13 e segg., tav. 123; *Buschor, Vasenmal.* figura di frontespizio. *Bulle op. cit.*, tav. 304.

del frontone e per il loro schema si ricollegano con le figure analoghe dei frontoni arcaici.

Le figure adunque che in questo frontone ci appaiono come creazioni nuove, e per le quali si potrebbe quindi sospettare che fossero dovute all'influsso di una grande corrente artistica, sono concepite con così forte senso scultorio che non si può ammettere che siano state ispirate da opere di pittura. E la tendenza che queste figure dimostrano a rappresentare tipi del popolo con atteggiamenti piuttosto volgari, non trova affatto riscontro con ciò che le fonti antiche ci tramandano sul genere dell'arte di Polignoto.

Le figure di Teseo e Piritoo nel frontone occidentale, somigliano nell'atteggiamento e nello schema alle due Amazzoni che si avanzano da destra nel cratere a volute (fig. 8) di New-York, ed un atteggiamento simile ha pure la figura dell'Amazzone che brandisce la scure nel cratere a campana di New-York, vasi nei quali, come abbiamo veduto, si può riconoscere un influsso dell'arte polignotea.

Ma così le statue d'Olimpia come le Amazzoni dei vasi hanno strette affinità con le due statue dei tirannicidi; ed anzi nel cratere a volute anche la disposizione delle due Amazzoni è affine a quella di Armodio e Aristogitone, quale ci è tramandata dalle antiche rappresentazioni del gruppo (1).

Ora se si volesse affermare che l'atteggiamento dei due eroi nel frontone di Olimpia è d'ispirazione polignotea, bisognerebbe poter sostenere che anche le statue dei tirannicidi fossero state create sotto il medesimo influsso di Polignoto: ciò che non è possibile. Il gruppo di Kritios e Nesiotes, del quale per comune accordo ormai dei dotti abbiamo la riproduzione nelle statue di Napoli, fu inalzato nel 477-6, e se pure non si vuol credere che esso fosse una riproduzione del gruppo precedente di Antenor, come molti sostengono e altri negano (2), non si può disconoscere che le figure riproducono, con le forme proprie dell'arte del tempo, un tipo già noto da un pezzo alla scultura (3). Le statue dei tirannicidi da un lato e quelle di Olimpia dall'altro, sono un'applicazione del tipo arcaico delle figure in movimento. E forse la popolarità di cui godettero in Atene le statue dei due liberatori, non fu estranea alla fortuna che il loro tipo ebbe nell'arte attica posteriore (4).

Somiglianze non mancano neppure tra i gruppi del frontone occidentale e la centauromachia dello stesso cratere a volute di New-York. Il guerriero di centro brandisce la

(1) v. per queste varie riproduzioni le indicazioni in Collignon, *Hist. Sculpt. grecque* I, pag. 368 e seg.

(2) v. Lechat, *Sculp. attique*, p. 441. Lo stesso Lechat per altro (nota 4, p. 442) non esclude che possa esservi stata una certa analogia di profili e di attitudini fra i due gruppi successivi di Antenor e di Kritios e Nesiotes. Cfr. anche Patroni, *La scultura greca arcaica e le statue dei tirannicidi*,

in « *Atti della R. Accademia di Arch. Lett. e B. A. di Napoli*, vol. XIX », p. 33 e seg. V. per le due statue in generale *Guida del Museo di Napoli*<sup>2</sup>, n. 103, 104, p. 28 e segg. (Mariani).

(3) Loewy, *op. cit.*, p. 15.

(4) Il medesimo atteggiamento ha nello scudo di Strangford la figura del vecchio calvo nella quale si suole comunemente riconoscere Fidia. (Cfr. Loewy, *op. cit.* fig. 79).

scure con una mossa analoga a quella di Teseo e Piritoo e dei tirannoctoni di cui abbiamo dianzi parlato; e l'aggruppamento del secondo centauro a destra col giovane greco, ricorda quelli dei Lapiti e dei Centauri d'Olimpia.

Il ceramografo del vaso di New-York ha tentato qui scorci ardimentosi, specialmente nel centauro che oppone lo scudo alla scure dell'eroe, ed anche nel primo centauro a sinistra. Ma i suoi tentativi rivelano la sua non compiuta preparazione al compito che si prefiggeva: si direbbe che quei centauri facciano un grande sforzo per mantenersi in quelle posizioni; e il tentativo dell'artista, soprattutto per il secondo centauro a destra, non può dirsi più fortunato di quello di Sosias o degli altri ceramografi di stile severo. Nel frontone d'Olimpia invece vi è più di un aggruppamento che darebbe luogo nella pittura a scorci altrettanto arditi; ma egli è che anche qui si tratta di compiti che la statuaria per sua natura può risolvere meglio e perciò prima dell'arte del disegno.

Nessuna novità dunque di composizione ed un carattere strettamente scultorio nei singoli gruppi; questo si nota nei frontoni d'Olimpia, ed a me sembra che sia sufficiente per indurci a respingere la teoria dello Hauser, secondo la quale il creatore di essi non fu uno scultore, ma un pittore.

Tuttavia le somiglianze tra i frontoni ed i vasi polignotei esistono realmente, e poiché non sembra troppo probabile che i ceramografi attici attingessero ad Olimpia la ispirazione per i loro prodotti industriali, converrà cercare qualche altra spiegazione di questo fatto.

Ho notato più su alcune somiglianze di atteggiamento tra due figure del frontone occidentale di Olimpia e le statue dei tirannicidi; ma tra le sculture di Olimpia e l'arte attica si possono riscontrare anche altre analogie. La testa di Apollo (fig. 11) somiglia assai da vicino al cosiddetto efebo biondo (fig. 12) dell'Acropoli di Atene, gli somiglia così nella costruzione del cranio e del volto (calotta cranica rialzata quasi a cupola, taglio della bocca col labbro inferiore sporgente e leggermente ripiegato in fuori, taglio degli occhi, conformazione delle guance) come nel trattamento dei capelli (1).

L'efebo per altro è più rigido, più arcaico; l'Apollo attesta un'arte più libera; ma le caratteristiche fondamentali sono le stesse in tutt'e due le opere, le quali rappresentano un'arte medesima in due diversi stadi della sua evoluzione.

Per i fini di questo lavoro non è necessario indagare a quale cerchia artistica si deb-

(1) Le somiglianze tra l'Apollo di Olimpia e l'efebo biondo sono state notate per la prima volta dal Sophoulis (*'Eφ 'Aφγ.* 1888, p. 81) cfr. anche Collignon, *Hist. Sculpt. gr.* I, p. 364; Bulle, *Der Schoene Mensch*<sup>2</sup> c. 459; Lerman, *Allgr. Plastik*, p. 135; Dickins, *Cat. Mus. Acr.* I, n. 689,

p. 248 e seg. e quivi la bibliografia. Le somiglianze si lasciano cogliere più agevolmente, quando si guardino le due teste di profilo (per l'efebo biondo Collignon, *op. cit.* fig. 184; Bulle, *cit.* fig. 130; Lerman, *cit.* fig. a, b, c: prospetto ed entrambi i profili).

bano attribuire i frontoni di Olimpia (1). Ma ho voluto ricordare le più evidenti somiglianze tra essi ed alcune opere famose trovate in Attica, per dimostrare come in Atene, nei primi decenni del quinto secolo si producessero, o in ogni modo fossero comuni (2), opere che avevano una stretta parentela artistica con le figure di Olimpia.

Ma della scultura attica di questo tempo molti esemplari senza dubbio non sono pervenuti a noi (3), ed è probabile quindi che altre opere esistessero ad Atene che avessero con le sculture di Olimpia affinità anche più strette che non i tirannicidi e l'efebo.

E poichè, per quanto abbiamo detto più sopra, nè la composizione, nè i tipi dei frontoni d'Olimpia si debbono attribuire all'influsso della pittura, è lecito supporre che le so-



Fig. 11.



Fig. 12.

miglianze tra queste figure frontonali si debbono spiegare piuttosto con un influsso che la corrente scultoria, di cui ho notato l'esistenza in Attica, avrebbe esercitato sull'arte a cui si debbono i vasi polignotei.

\*  
\* \*

Alla medesima maniera di cui furono rappresentanti, in diversi periodi della sua evoluzione, Euthymides e l'autore della Ilioupersis di Bologna, si collega, per ciò che riguarda le figure, il vaso degli Argonauti e poi la celebre "coppa di Kodros" (4). In quest'opera è facile riconoscere, come si è fatto già da un pezzo, molti riflessi della scultura fidiaca:

(1) v. le varie opinioni enumerate brevemente in Michaelis, *Un secolo di scoperte archeologiche* (trad. Pressi), p. 142; e [v. Duhn] *Verzeichnis d. Abgüsse in Heidelberg*<sup>6</sup>, p. 45 e quivi le indicazioni bibliografiche; aggiungi Lerman, *op. cit.*, pag. 226 (arte eclettica).

(2) Le somiglianze dell'efebo biondo con altre opere trovate sull'Acropoli, specialmente la *Kore* di

Euthydikos, e soprattutto il fatto che anche nelle stele funebri si trovano teste che somigliano allo stesso efebo (cfr. Lechat, *op. cit.*, p. 365 e segg.; Dickins, *op. cit.* n. 1332, p. 272) attestano a parer mio che l'opera fu creata in Attica.

(3) Patroni, *op. cit.*, p. 33.

(4) Pellegrini, *Cat. cit.* n. 273; Bulle, *op. cit.*, c. 634 e segg. fig. 197; *Wiener Vorlegebl.* I, 4.

è facile riconoscerli, perchè questa scultura ci è sufficientemente nota per le opere a noi pervenute.

Ma l'osservazione che la coppa di Kodros ci permette di fare dell'influsso della grande scultura fidiaca sulla pittura vascolare, ci conforta nell'idea che anche su altri vasi anteriori di data, ma appartenenti alla stessa corrente artistica, si possano vedere gl'influssi della statuaria contemporanea (1).

Giunti a questo punto ci si presenta un quesito che è di capitale importanza per la nostra conoscenza dell'arte di Polignoto. Al maestro di Taso e ai suoi collaboratori abbiamo attribuito le novità di composizione che vediamo nel cratere degli Argonauti e nei vasi della stessa cerchia; ma le figure di questi vasi, come abbiamo osservato, non presentano uguali novità ed hanno una lunga tradizione artistica. Logicamente questo fatto si potrebbe spiegare in due modi: o che i ceramografi avessero preso da Polignoto solo la composizione, nel qual caso ci resterebbero affatto sconosciuti i tipi delle figure polignotee, o che il grande maestro ripettesse anche egli i tipi già adoperati, perfezionandoli solo ed imprimendo loro quelle particolari caratteristiche che non si possono imitare dagli artisti minori. In base all'esame esclusivo dei monumenti non potremmo deciderci fra le due soluzioni; e perciò converrà invocare in aiuto anche la tradizione letteraria. Pur troppo non possiamo servirci di quel luogo di Plinio (2) che più sembrerebbe destinato ad illuminarci sullo stile del maestro, perchè in esso si attribuisce a Polignoto l'invenzione di molti elementi che esistevano prima di lui. Cercheremo invece di desumere le indicazioni che ci interessano da ciò che sappiamo di alcune opere del pittore e dei suoi collabori, attenendoci solo a ciò che ne dicono gli antichi e lasciando da parte le ricostruzioni e identificazioni degli archeologi moderni, per loro natura ipotetiche (3).

Dalla descrizione di Pausania (4) del capolavoro del maestro, che fu la decorazione della Lesche degli Cnidi a Delfi, si ricava che Polignoto non amava rappresentare scene movimentate e violente, ma preferiva ritrarre compostamente l'effetto che producevano sui personaggi i grandi avvenimenti, di cui erano stati attori e testimoni. Nella sua Ilioupersis non erano riprodotte le terribili scene ritratte da Brygos e nel cratere di Bologna, non la tragedia della notte fatale, ma gli effetti della tragedia. E così pure ad Atene Polignoto non aveva dipinto l'attentato di Aiace a Cassandra, ma una conseguenza di questo fatto (5).

(1) L'influsso della scultura si può riconoscere meglio nell'età più avanzata che nell'arcaica anche per il fatto che i mezzi tecnici più perfezionati permettevano al ceramografo di riprodurre meglio i motivi scultorii.

(2) v. sopra p. 94 n. 3.

(3) Nel corso di questo lavoro mi sono deliberatamente astenuto dal trarre qualunque deduzione dai prodotti artistici, nei quali si crede comunemente di riconoscere il ricordo di alcune opere de-

terminante di Polignoto o dei suoi compagni; perchè ho creduto che fosse opportuno stabilire entro quali limiti sia lecito riconoscere l'influsso Polignoteo, prima di porre a riscontro ciò che sappiamo dagli antichi riguardo alle opere di Polignoto coi monumenti che rappresentano gli stessi soggetti.

(4) Paus. X, 25-30.

(5) Paus. I, 15, 2.

Stando alla descrizione di Pausania, nella Lesche non si vedevano grovigli di figure, ma gruppi sparsi qua e là; alcuni personaggi in piedi altri seduti o in atto di camminare.

Atteggiamenti che ricordano quelli che vediamo nel cratere del Louvre e che c'inducono a credere che le figure del maestro di Taso fossero disegnate con forme somiglianti a quelle dei vasi da noi esaminati; non risulta infatti che nelle pitture di Delfi vi fossero tipi assolutamente nuovi.

A giudicare quindi dalla descrizione di Pausania e dalla conoscenza che i monumenti superstiti ci danno dell'arte della prima metà del quinto secolo, Polignoto non fu tanto un creatore di nuovi schemi disegnativi, quanto un perfezionatore di quelli già in uso; e mirò soprattutto a ritrarre con perfezione mai raggiunta prima lo stato d'animo dei personaggi, che traluceva dal volto e dall'attitudine della persona. Ed infatti per testimonianza degli antichi (1) Polignoto fu eccellente nel rappresentare il pathos e l'ethos.

Pur troppo perdute tutte le opere del maestro e costretti a cercare il ricordo delle sue creazioni in prodotti dell'arte minore, dobbiamo rinunciare a formarci un'idea esatta di ciò che dovevano essere i perfezionamenti di Polignoto; poichè sull'artista minore fa impressione soprattutto ciò che è novità e quello si sforza d'imitare. La perfezione dei particolari invece è difficilmente imitabile, perchè essa non dipende dalla introduzione di un nuovo elemento di arte, ma dalla eccellenza delle qualità dell'artista. Polignoto introdusse una nuova composizione, infatti dalla descrizione di Pausania si desume che nella Lesche di Delfi le figure erano disposte con un sistema analogo a quello che vediamo nel cratere degli Argonauti, ed i vasai lo imitarono, poichè in realtà ciò non presentava grandi difficoltà tecniche. Forse qualcuno si sforzò pure di seguire il pittore nel riprodurre l'espressione dei volti (2); ma non abbiamo elementi sufficienti per poter giudicare a quanta distanza rimanesse da lui. Rappresentare il volto di tre quarti anzichè di profilo o di pieno prospetto favorisce l'espressione dei sentimenti, e per la prima volta vediamo volti di tre quarti in vasi polignotei, poichè questa che era una novità del disegno, poteva essere imitata dall'arte minore. Dalla quale possiamo desumere solo qualcuna delle caratteristiche dell'arte polignotea, ma non la propria personalità del maestro.

(1) Aristot. *Poët* 6, 15; Ael. *Var. Hist.* IV, 3. Anche nel rappresentare il pathos Polignoto fu probabilmente un perfezionatore, poichè già prima di lui si cercò di rappresentare con risultati più o meno soddisfacenti il pathos. Cfr. come esempio la testa di Antaios nel noto cratere del Louvre firmato da Euphronios come pittore (Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 92; Pottier, *Cat. cit.*

G. 103, p. 930 segg.) mirabile per l'espressione del dolore fisico, e nota il particolare della bocca aperta che lascia vedere i denti.

(2) Di questo sforzo è testimone il bellissimo vaso di Orfeo trovato a Gela (Furtwaengler, 50 *Berl. Winckelmanns-progr.*, tav. 2; Bulle, *op. cit.*, tav. 305) in cui mi sembra lecito vedere, come si fa generalmente, un riflesso dell'ethos polignoteo.

## II

### NOTE SVLLA CRONOLOGIA DI POLIGNOTO DI TASO

Per fissare la cronologia di Polignoto di Taso nessun dato abbiamo dalla tradizione letteraria. Plinio (1) dice solo che fiorì prima dell'olimpiade 90 (420-417 a. Cr.), ma non specifica quanto, e perciò il suo dato ha un valore molto relativo e, senza contraddirlo, si potrebbero proporre varie cronologie. Nè le opere di Polignoto, di cui abbiamo memoria sono così strettamente collegate con avvenimenti storici da poterne trarre lume sicuro. Per stabilire quindi con una relativa esattezza l'età in cui fiorì il grande pittore, bisognerà fondarsi massimamente sulla cronologia delle opere che subirono l'influsso dell'arte sua e paragonarla con le notizie che abbiamo per qualcuna delle sue opere.

Cominciamo dall'enumerar queste. Per l'opera sua capitale, cioè la decorazione della Lesche degli Cnidi a Delfi, non abbiamo nessuna informazione cronologica, nè possiamo sapere quale avvenimento o stato di cose abbia dato occasione alla costruzione di questo edificio o alla esecuzione dei dipinti. Un dato veramente ci sarebbe, e qualcuno ha voluto farne gran caso: un epigramma, scritto sulla parete dell'Ilioupersis, che Pausania (2) e l'Antologia Palatina (3) ascrivono a Simonide, ma è noto a tutti quanti epigrammi furono attribuiti a Simonide, che in realtà non gli appartengono, e perciò sono disposto a credere col Robert (4) e l'Hauvette (5) che anche questo, il quale non ha nessuna particolare bellezza, sia spurio; ed il fatto che esso si trovava in un luogo assai famoso basta a spiegare la celebrità di cui godette (6). Escludendo dunque l'attribuzione dell'epigramma a Simonide, non è più necessario porre le pitture avanti il 467 a. Cr. Il Robert pensa che si debbano datare tra il 458 e il 447, ma le ragioni da cui egli trae questa conseguenza non mi sembrano decisive (7).

(1) Plin., *N. H.* XXXV, 58.

(2) Paus., X, 27, 4.

(3) *Anth. Pal.*, IX, 700.

(4) Robert, *Nekyia*, p. 76; e spec. *Marathonsschlacht*, p. 70 seg.

(5) Hauvette, *Sur les épigrammes de Simonides*, p. 35 e p. 138, n° 78.

(6) È anche ripetuto da Plutarco, *de def. orac.*, 47; e negli *Schol. in Plat. Gorgiam*, p. 338 ed. Becker.

(7) Il Robert (*Nekyia* p. 76) si fonda sul fatto che delle quattro donne tebane che Odisseo vide nell'Ade (λ 260-280) solo una fu dipinta da Polignoto (Paus. X, 29, 7) e l'omissione delle altre interpreta come un affronto fatto volontariamente

ai Tebani in un tempo in cui i Focesi, loro nemici, erano in possesso di Delfi, cioè appunto tra il 458 e il 447. La ragione, come si vede è debole; ma più debole è l'argomentazione del Frazer (*Pausanias*, V, p. 359) il quale interpreta lo stesso fatto come un complimento fatto ai Tebani e perciò combatte la data del Robert. Secondo lui non c'è motivo di dubitare dell'attribuzione dell'epigramma a Simonide, quindi le pitture sarebbero anteriori al 467.

Più forte ragione per porre la decorazione della Lesche al tempo del dominio focese è la presenza dell'eroe Phokos (Paus., X, 30, 4) che già indusse il Wilamowitz (*Hom. Untersuch.* p. 223, n. 19) a porre quest'opera prima del 447.

È possibile tuttavia, anzi sommamente probabile, che questo capolavoro di Polignoto non fosse al tempo stesso la sua prima opera sul continente ellenico, ed io sono disposto a credere col Robert (1), col Milchhoefer (2) e col Girard (3) che prima della Lesche di Delfi decorasse il tempio di Athena Areia a Platea.

Pausania narra (4) che questo tempio fu fondato col bottino della battaglia di Maratona, ma è noto, come già videro il Müller ed il Brunn, che la maggior parte delle opere che il periegeta dice dedicate in tal modo, sono molto posteriori alla battaglia e si devono attribuire al tempo in cui lo stato ateniese era già arricchito per opera di Temistocle e di Cimone. Nel caso nostro particolare la testimonianza di Pausania è invalidata da quella di Plutarco (5), il quale asserisce che il tempio fu costruito col bottino della battaglia di Platea. Siamo dunque portati più giù del 478 e forse abbastanza più giù, perchè sappiamo che l'ἀγάλμαξ del tempio era un'opera pseudo-criselefantina attribuita da Pausania a Fidia: perciò qualunque cronologia si ammetta, per il grande maestro ateniese (si ponga la sua nascita prima della battaglia di Maratona o, come è più probabile, verso il 480) è chiaro che non potè compiere questo lavoro negli anni immediatamente successivi al 478. È vero che qualcuno ha dubitato, senza addurre ragioni sufficienti, della giustezza dell'attribuzione della statua a Fidia (6), ma ciò non altera per noi la questione cronologica, poichè l'opera ci apparirebbe, in ogni caso, come una imitazione meno costosa delle celebrate statue criselefantine del sommo scultore e quindi non anteriore all'epoca del fiorire di lui. E la data della statua trae con sè quella delle pitture, poichè ci parrebbe per lo meno strano che si pensasse a decorare un tempio prima di provvederlo dell'immagine di culto.

Vengono ora le opere che egli compì in Atene. Sappiamo che ivi decorò insieme con Micon e Panainos (7) la Ποικίλη στοά, ma neppure per questa abbiamo dati cronologici sicuri e si può solo stabilire entro certi limiti la data seguendo alcune considerazioni generali, e perciò converrà fermarsi un po' sopra.

La costruzione di questo portico si volle ascrivere all'attività edilizia di Cimone e ciò per due ragioni: il fatterello narrato da Plutarco (8) della relazione tra Polignoto e la sorella di Cimone, Elpinice, che il pittore avrebbe ritratto sotto le forme di Laodice tra le donne troiane, e il nome che il portico aveva prima che dalle pitture fosse chiamato Ποικίλη. Quanto al primo, nessuno ha pensato finora a metterne in dubbio la veridicità, ed io certamente non voglio negarla; solo faccio osservare che essa posa su basi meno solide di quanto si potrebbe credere e che la testimonianza di Plutarco posteriore di cinque secoli all'età del pittore, non esclude che si possa trattare di una leggenda creata poi e fon-

(1) Robert, *loc. cit.*

(2) Milchhoefer, *Jahrb. d. Inst.*, 1894, p. 72.

(3) Girard, *Rev. études grec.*, 1894, p. 354, n. 1.

(4) Paus., IX, 4, 1.

(5) Plut. *Arist.*, 20.

(6) Lechat, *Phidias*, p. 70.

(7) Plin., *N. H.*, XXXV, 59.

(8) Plut., *Cim.*, 4.

data sulla nota amicizia di Cimone con Polignoto. E non ho bisogno, credo, di indugiarmi a dimostrare la tendenza che vi fu sempre ad infiorare di aneddoti più o meno veritieri le vite degli artisti. Aneddoti più che biografie abbiamo degli artisti antichi e in parte anche di quelli del Rinascimento italiano. Nè contro le mie riserve può essere valida ragione l'asserire che Plutarco attinse probabilmente a fonti dell'epoca: noi sappiamo quante false identificazioni si hanno delle opere del nostro cinquecento (1), epoca per la quale non mancano certo le testimonianze contemporanee.

Prima di chiamarsi Ποικίλη, pare che la στοά si chiamasse Πεισιαννάκτειος (2), e questo ha fatto pensare a relazioni tra il portico ed un Peisianatte, cognato di Cimone, perchè fratello della moglie di lui Isodice (3). Ma neppure questo è per noi un dato cronologico

(1) Accennerò, per tacere d'altri, al caso della Venere di Tiziano nella « Tribuna » degli Uffizi, nella quale si volle riconoscere la Duchessa d'Urbino o l'amante del Duca. v. Lafenestre et Richtenberger, *La peinture en Europe, Florence*, p. 42.

(2) Così si legge ora in molti testi, ma la tradizione manoscritta è discorde. Plutarco (*Cim.* 4) ha ἐν τῇ Πηλειαννάκτειῳ τότε ἀλουμένη κ. τ. λ., che lo Xylander corresse in Πεισιαννάκτειῳ. I codici di Harpocraton s. v. βασιλείου στοά sono anche più discordi, essi ci danno ἀνάκτειος e il codice L (cartaceo del sec. XV, ora nella Marciana n. 490) ἀνακτειος; nella epitome codd. Palatino e Parisino si legge Παννάκτειος e la correzione Πεισιαννάκτειος è dovuta a Ph. Jac. Maussacus tolosano che curò nel 1614 un'edizione di Harpocraton. L'autorità di questo autore per l'età sua, (forse i tempi di Antonino e M. Aurelio, v. Croiset, *Hist. lit. gr.* V p. 446 seg.; Christ-Schmid, *Griech. Lit.*<sup>5</sup>, II, p. 697) sarebbe grande, ma i manoscritti che ne abbiamo, in numero di undici o dodici, datano dal secolo XV, quelli dell'epitome sono meno numerosi ma migliori; il più antico è il Palatino membranaceo del sec. XV. E dubbio però che Harpocraton avesse realmente Πεισιαννάκτειος e ciò per quanto dirò più sotto a riguardo di Suidas. Questa forma si trova in Diogene Laerzio (VII, 5): Suidas la ha sotto la voce Ζήνων, per la quale ha attinto certamente a Diogene Laerzio, che fu sua fonte (v. Christ-Schmid, *op. cit.* II p. 895; Krumbacher, *Byz. Lit.*<sup>8</sup>, p. 567) e sotto la voce στοά, ove parla di filosofi e può avere attinto allo stesso Diogene; ha invece Παννάκτειος s. v. Βασιλείου στοά, per la quale copiò Harpocraton (cfr. H. Steph. *Thes.* s.

v. Πεισιαννάξ) e ciò prova che almeno nel secolo X in questo autore non si leggeva Πεισιαννάκτειος. Negli *Schol. in Aeschin.*, III, 185, si trova ora Πεισιαννάκτειος corretto da Πεισιαννάκτις del cod. Laur., che subito dopo dice ἀνακτος dove ora si legge Πεισιαννάκτος. Πεισιαννάκτιος si legge in Tzetzes (*Schol. in Hermog.* in Cramer, *Anecdota graeca*, IV, p. 21) che attinse alle stesse fonti degli scolii ad Eschine (cfr. Wachsmuth, *Stadt. Athen.*, II p. 501, n. 1) e negli *Scholia Demostenica* XX, 112, che hanno la stessa origine. In Isidoro di Siviglia (*Etym.* VIII, 6, 8) la denominazione Pesianactiam fu aggiunta dall'editore J. Grial (ap. Migne *P. L.*: vol. 82, col. 306). È chiaro che i vari testi sono corrotti e l'unica restituzione possibile è quella generalmente accettata di Πεισιαννάκτειος, ma questo appellativo non c'illumina troppo sulle relazioni tra il portico e il personaggio di Peisianatte, non avendo gran valore le testimonianze dello scolio ad Eschine (ἀνακτος) e di Tzetzes (κτίτοιος) che ne fanno il padrone. Il Curtius (*Storia Greca*, trad. ital. II, p. 294) asserì senza ragione alcuna che ne era l'architetto. Il Robert (*Hermes*, XXV, p. 422) disse, parimenti senza ragione che era il presidente della commissione edilizia, ma si corresse in *Marathonsschlacht* p. 8 e n. 6. Probabilmente egli diede i denari per la costruzione, come crede anche il Lechat, *Sculp. att. av. Phidias*, p. 432. Il fatto del cambiamento di nome del portico in seguito ai dipinti fa credere che il personaggio di Peisianatte debba collegarsi più tosto con la costruzione che con la decorazione dell'edificio.

(3) Vedi Kirchner, *Prosopogr. attica*, II, p. 119 seg. e prospetto a p. 54. Erra il Kirchner nel porre

assoluto, poichè prima di tutto non sappiamo se il nome di Peisianatte debba collegarsi con la costruzione o con la decorazione del portico; e pure ammettendo come vero l'aneddoto di Elpinice e ponendo in relazione Peisianatte con Polignoto, veniamo solo a concludere che questi lavorò al tempo di Cimone, ma non è necessario credere che lo facesse prima dell'esilio del figlio di Milziade (459), chè potrebbe anche avervi lavorato, per esempio, dopo il richiamo di lui (454). Nè troppa luce possono darci i soggetti rappresentati: Troia presa e la lotta con le Amazzoni sono fatti dell'età mitologica e la battaglia di Maratona è pur essa troppo antica da potersi ammettere una immediata dipendenza cronologica del dipinto da essa. Sola luce potrebbe venirci dalla battaglia di Oinoa, ma pur troppo questa ci è nota solo da fonti che si riferiscono ad opere d'arte ed aspetta luce essa stessa dalla cronologia di Polignoto. Tuttavia qualche aiuto può darci. A parte la inverosimiglianza che il dipinto rappresentante questa battaglia fosse stato eseguito molti anni dopo degli altri, che, in altri termini, la decorazione del portico fosse rimasta per quasi un secolo incompiuta, a porre la vittoria di Oinoa verso la metà del V secolo ci obbliga la cronologia di Ipatodoro e Aristogitone, autori del gruppo eretto a Delfi dagli Argivi come *ex voto* di questa battaglia (1).

Si tratta, come attesta Pausania (2), di una vittoria degli Ateniesi e degli Argivi sui Lacedemoni, ma Tuciddide non ne parla affatto, quindi non sappiamo se fu riportata

in relazione il portico con Peisianatte, figlio di Megacle e fratello di Euryptolemos, padre di Isodice. Deve ascriversi ad un Peisianatte figlio di questo Euryptolemos e padre dell'altro menzionato da Senofonte (*Hell.* I, 4, 19 e 7, 12) come parente di Alcibiade.

(1) Pausania (X, 10, 3) attribuisce questo gruppo agli scultori Ipatodoro e Aristogitone. Plinio (*N.H.*, XXXIV, 50) pone la fioritura di Ipatodoro nell'olimpiade 102 (372-369 a. Cr.) ma la data pliniana può ben essere errata o riferirsi ad un altro scultore omonimo. D'altro canto Polibio (IV, 78) e Pausania (VIII, 26, 5) attribuiscono la statua di Athena di Aliphera in Arcadia ad Ipatodoro — i codici di Polibio hanno per errore Ecatodoro — e Sostrato; ora Plinio (XXXIV, 51) pone un Sostrato nella olimpiade 113 (328-325 a. C.) ma nel tempo stesso attesta (XXXIV, 60) che era nipote di Pitagora Samio. Se bene Plinio dica il contrario, Pitagora Samio può considerarsi la stessa persona di Pitagora di Reggio (v. Lechat, *Pythagoras*, p. 2 e segg.) che fiorì, sempre secondo Plinio (XXXIV, 49), nella olimpiade 90 (420-417). Ma quanto poco conto si possa fare di questi dati cronologici pliniani basta

a provarlo il fatto che nella stessa olimpiade egli pone l'attività di Scopas! Il Lechat, *op. cit.*, passim, e spec. p. 36 seg.) crede a ragione che Pitagora abbia lavorato fra il 490 e il 450 a. Cr. Quindi se realmente Sostrato fu figlio di una sorella di Pitagora, bisognerà porlo verso la metà del V secolo, ed alla medesima epoca converrà ascrivere il suo collega Ipatodoro. Ma abbiamo anche un'altra prova migliore e più evidente per collocare Ipatodoro e Aristogitone verso la metà del V secolo. Essa ci è fornita da una epigrafe di questi artisti a Delfi; nota da molto tempo (Boeck, *C. I. G.*, n. 25; Loewy *I. G. B.*, n. 101) da un apografo del Dodwel, fondandosi sul quale poterono essere accettate varie cronologie (cfr. Loewy, *loc. cit.*; Collignon, *Hist. de la Sculpt. gr.*, II, p. 355) fu poi ritrovata non molti anni or sono e pubblicata in facsimile dal Pomtow (*Klio*, 1908, p. 187 e segg.). E questi giustamente per la paleografia e per altri argomenti la pone verso la metà del V secolo, dando così una conferma di ciò che dalle ragioni addotte più sopra si sarebbe potuto concludere.

(2) Paus. I, 15, 1 e X, 10, 4.

prima della battaglia di Tanagra, tra il 462 e il 458, come vuole il Robert (1), o dopo di essa, come credono il Busolt (2) e il Pomtow (3), nè abbiamo dati sufficienti per risolvere la questione, ma in ogni caso, siamo portati al decennio 460-450.

La decorazione della Poecile non fu la sola opera di Polignoto ad Atene e forse neppure la prima. Da Suidas (4) sappiamo che gli fu data la cittadinanza ateniese per aver dipinto nel santuario di Teseo e in quello dei Dioscuri, veramente i codici hanno ἐν τῷ θησαυρῷ καὶ . . . ἐν ἀνακείῳ, ed il Reinesio mutò la prima indicazione in ἐν τῷ Θησέως ἱερῷ, se bene Pausania (5) ascrive la decorazione del Theseion a Micon che fu collaboratore di Polignoto. Pur troppo non abbiamo una data precisa neanche per questo tempio, del quale non esiste nessun avanzo, poichè par bene che quello che oggi è detto Theseion appartenesse ad un'altra divinità, forse Hephaistos (6) e non avesse relazione con l'edificio decorato da Polignoto. La translazione delle ossa di Teseo si ascrive al 475 (7), ma non sappiamo se proprio allora si erigesse il santuario o se si facesse in principio solo un *temenos*, o se, costruito il tempio, lo si decorasse subito o si attendessero tempi migliori per le finanze dello stato. Forse alla soluzione approssimativa del problema può portare un contributo la data che si deve accettare per l'abbellimento di Atene dopo l'incendio persiano. Ora io non credo, come taluni, e per esempio il Gardner (8), che l'abbellimento seguisse a breve distanza la distruzione: si dovè prima pensare a tenersi pronti contro nuovi attacchi, all'esercito, alla flotta, alle fortificazioni della città stessa; e le scoperte del Noack (9) nelle mura di Atene non confermano la rapidità, poco credibile, con la quale Tuciddide (10) dice che queste furono elevate da Temistocle, ma solo il modo nel quale furono costruite, che sta ad attestare le cattive condizioni finanziarie in cui versavano gli Ateniesi. E se per ricostruire il tempio della maggiore divinità cittadina si attese un trentennio, non si sarà pensato assai prima ad abbellire i santuari minori. Ma non voglio fermarmi troppo a lungo su questo punto; tanto più che altri hanno già esposto queste teorie (11). In realtà l'operosità edilizia di Cimone va ridotta a più modeste proporzioni di quel che non si creda generalmente, ed anche questo fatto è notevole per la cronologia di Polignoto.

Neppure per l'Anakeion abbiamo un criterio cronologico; ma forse un *terminus* potrebbe esserci dato dai Propilei. Pausania (12) dice che ivi erano alcuni dipinti di Polignoto; Achille tra le figlie di Licomede e Nausicaa; è vero che Plinio (13) dice che in quel luogo era una rappresentazione di Paralo e Hammoniada detta anche Nausicaa, opera di Protogene e

- |  |  |
|--|--|
| (1) v. <i>Hermes</i> , 1890, p. 412 segg.                  | (8) E. A. Gardner, <i>Ancient Athens</i> , p. 208 segg.  |
| (2) v. Busolt, <i>G. G.</i> , III, 1, p. 324 seg.          | (9) v. <i>Athen. Mittheil.</i> , 1907, p. 513 segg.  |
| (3) v. <i>Klio</i> , 1908, p. 191.                         | (10) <i>Thuc.</i> , I, 93. Cfr. su ciò Beloch, <i>G. G.</i> , II <sup>2</sup> , 2, p. 149, segg. |
| (4) Suidas, s. v. Πολύγνωτος.                              | (11) Cfr. Lechat, <i>Sculpt. att. av. Phidias</i> , p. 424 segg.                                 |
| (5) Paus., I, 17, 3.                                       | (12) Paus., I, 22, 6.  |
| (6) v. Sauer, <i>Das sogenannte Theseion</i> , p. 52 segg. | (13) Plin., <i>N. H.</i> , XXXV, 101.  |
| (7) v. Busolt, <i>op. cit.</i> , III, 1, p. 106.           |  |

si è sospettato che fosse proprio il quadro ascritto dal periegeta a Polignoto; ma per Achille in Sciro non può esservi dubbio, dato il testo di Pausania, e forse erano anche suoi il ratto del Palladio, Odisseo e Filottete, Polissena e l'uccisione di Egisto, onde io credo col Furtwaengler (1) che non vi sia ragione di dubitare che Polignoto abbia lavorato nei Propilei. Questo potrebbe essere l'unico termine cronologico, poichè sappiamo che i Propilei furono costruiti fra il 437 e il 432 (2), date che impedirebbero di ascrivere l'inizio della carriera di Polignoto ai primi decenni del v secolo; ma non nascondo che, ignorando noi di che genere fossero le pitture che decoravano i Propilei, si potrebbe sostenere che, eseguite prima, vi fossero poi collocate, e per conseguenza anche tale criterio verrebbe a mancare. Io veramente non sono di questo avviso e penso che il testo di Pausania ci permetta di credere che la sala dei Propilei contenente le pitture non fosse una pinacoteca (3) nel senso che noi diamo alla parola, ma più tosto un ambiente decorato con dipinti, alcuni dei quali al tempo del periegeta erano già svaniti.

Come si vede le notizie che abbiamo intorno alle opere di Polignoto ci aiutano ben poco per stabilire la cronologia del maestro; solo da quanto ho esposto e dalle considerazioni che ho fatto mi pare che si possa dedurre che non è prudente porre la sua attività nei primi decenni del secolo quinto. Le notizie intorno alla sua vita sono molto scarse, ma non in contraddizione con la deduzione precedente. Sappiamo che ebbe la cittadinanza ateniese e questo non può essere un criterio cronologico: sappiamo che fu amico di Cimone, anzi corse voce che avesse una relazione con la sorella di lui, e si potrebbe supporre che egli, tasio, stringesse amicizia con Cimone, quando questi prese Thasos nel 463 e che venisse con lui nel continente greco.

Accanto a Polignoto lavorarono spesso Micon e Panainos. Del primo sappiamo che fu anche scultore ed erano pregiate le sue statue di atleti (4), fra le quali fu quella del pancraziaste Kallias (5), di cui si è trovata l'epigrafe ad Olimpia (6). La vittoria di Kallias è dell'olimpiade, 77 (472 a. Cr.) (7), ma da ciò non possiamo trarre una data precisa per la statua, la quale potè essere collocata anche alcuni anni dopo la vittoria, che fu l'unica di Kallias ad Olimpia (8), quando il forte atleta non sperava di vincere più (9).

(1) Furtwaengler, *Collect. Sabouloff*, I, Introd. aux vases, p. 6.

(2) Cfr. Judeich, *Topographie von Athen*, p. 75 e 209.

(3) Il nome di *pinacoteca* dato alla sala dei Propilei è moderno. Cfr. Hitzig-Bluemner, *Pausanias*, I, p. 247. Pausania (I, 22, 6) la chiama *ὄργανα ἑλῶν γράφει*. Pare certo però che non fossero affreschi, ma tavole; cfr. Judeich, *op. cit.*, p. 212.

(4) Plin., *N. H.*, XXXIV, 88.

(5) Paus., VI, 6, 1. Il Furtwaengler (*Collect. Somzée*, pl. III-V, p. 3 segg.), credeva riconoscerne una copia in una statua della collezione Somzée, pro-

veniente da Villa Ludovisi. S. Reinach, *Rép. de la statuaire*, II<sup>e</sup>, p. 179, 3.

(6) Loewy, *I. G. B.*, 41; *Olympia*, V, p. 250 seg., n. 146 (Dittenberger-Purgold).

(7) Paus., V, 9, 3; Grenfell-Hunt, *Oxyrhinc. Pap.*, II, CCXXII, col. I, 26, p. 89; cfr. *Hermes*, 1900, p. 167 (Robert).

(8) *V. C. I. A.*, I, 419. Per i caratteri è generalmente giudicata non anteriore all'olimpiade 85 (440 a. Cr.).

(9) *V.* per il collocamento delle statue dei vincitori ad Olimpia le giuste osservazioni del Lechat, *Pythagoras*, p. 10 segg.

Un'altra epigrafe ateniese (1) riferentesi a questo artista non è databile con precisione, mostra caratteri attici interpolati con segni dell'alfabeto ionico e perciò sarei propenso a metterla piuttosto dopo, che prima del 450 (2).

Di Panainos sappiamo che fu fratello di Fidia (3) e lavorò con lui allo Zeus d'Olimpia. Non è questo il luogo di discutere la cronologia del capolavoro fidiaco (4), ma qualunque data si accetti, siamo portati al trentennio 460-430, con assai poca probabilità per il primo decennio.

La tradizione letteraria non qualifica Micon e Panainos come discepoli di Polignoto, ma solo come suoi collaboratori, forse un po' meno illustri di lui, perciò nulla ci vieta di supporli suoi coetanei o anche maggiori e pensare che uno almeno dei due lavorasse già quando il maestro di Taso venne nel continente greco.

\*  
\*\*

Per mezzo di queste ricerche adunque non possiamo stabilire con sicurezza nessuna data; ma le notizie che abbiamo raccolte e le considerazioni che abbiamo fatte ci inducono a credere che Polignoto e i suoi collaboratori lavorassero intorno alla metà del quinto secolo. Vediamo ora quale indicazione si può trarre dalle opere d'arte che risentirono l'influsso polignoteo.

Nella prima parte di questo lavoro sono venuto alla conclusione che non abbiamo prove sufficienti per riconoscere riflessi dell'arte di Polignoto in quel gruppo di vasi i quali, secondo il Robert, dimostrano l'influsso polignoteo solo nelle figure e non ancora nella composizione. Essi dunque non possono darci nessuna indicazione utile per la cronologia del maestro. Restano per ciò da considerare i vasi dell'altro gruppo a capo dei quali sta il cratere degli Argonauti. Sarebbe quindi molto importante poter conoscere con esattezza l'età di questo vaso per stabilire in che tempo l'influsso polignoteo cominciò a farsi sentire sull'arte minore.

L'esame stilistico del cratere d'Orvieto (fig. 7) induce a credere che esso sia stato fatto dopo la fine dello stile severo; ma bisogna riconoscere che questa considerazione non ha, per la cronologia assoluta dell'oggetto, un valore decisivo, poichè potrebbe darsi che un'artista più avanzato producesse opere come il cratere di Orvieto, quando ancora altri continuassero a lavorare nello stile severo. Per altro non dobbiamo disprezzare i dati che si possono trarre da ricerche di questo genere. Ora non credo che lo stile severo debba

(1) *C. I. A.*, I, 418; Loewy, *op. cit.*, 42.

(2) V. Larfeld, *Handbuch d. gr. Epigr.*, II, p. 433 (tabella) e 434.

(3) V. Paus., V, 11, 6; Plin., *N. H.*, XXXV, 54, 57; XXXVI, 177; Strabone, VIII, p. 354 dice

nipote (*ἀδελφιδόμος*).

(4) Per la cronologia degli ultimi anni di Fidia cfr. Frickenhaus *Phidias und Kolotes in Jahrbuch d. Inst.* 1913, pag. 342 segg. e quivi la bibliografia.

considerarsi finito nel 480 e ciò per varie ragioni. Innanzi tutto non si può ammettere, e difatti non si ammette, che dopo quell'anno non si producessero più vasi in Atene, e d'altra parte non è probabile che proprio allora, dopo la presa d'Atene, quando le condizioni dello Stato erano tutt'altro che floride, ci fosse una riforma in un'arte come la ceramica, che aveva carattere industriale. È molto più ovvio pensare che si continuasse per alcun tempo coi metodi già in uso. Ma più che da queste considerazioni astratte a me sembra che un dato importante si possa trarre dal fatto, già molte volte notato, che il nome di Glaukon, figlio di Leagros, si trova negli ultimi vasi di stile severo. E poichè Glaukon dovette essere  $\pi\alpha\tau\epsilon\rho\varsigma$   $\kappa\alpha\lambda\acute{\iota}\varsigma$  su per giù nel decennio 470-460 (1) è chiaro che lo stile severo deve essersi esteso fino a questo tempo circa, senza voler proporre una determinazione cronologica più particolare. Se dunque bastasse conoscere quando finì lo stile severo per avere la data del vaso degli Argonauti, questo si dovrebbe attribuire al decennio 460-450.

Ma altre prove si possono trarre dalle figure che sembrano statuarie. Ho già ricordato (2) le somiglianze coi frontoni d'Olimpia. La figura di Artemide, nella scena dell'uccisione dei Niobidi, ricorda nell'impostatura e nel vestito la statua di Athena nella quale il Furtwaengler (3) crede di riconoscere la Lemnia di Fidia, e la testa somiglia a quella di Artemide nel fregio del Partenone (4): accenni dunque all'arte fidiaca. E ricordi simili desta la figura di Athena nella faccia principale: anche essa ricorda la « Lemnia » (corpo rigidamente eretto, testa un poco voltata) e per la compostezza la Parthenos; in alcuni particolari dell'atteggiamento poi (braccio destro posato al fianco, sinistro appoggiato alla lancia) nell'inclinazione del corpo e nel profilo del viso somiglia alla così detta Athena malinconica (5) nel noto rilievo del Museo dell'Acropoli, che si deve attribuire al 460 circa. Non si tratta della riproduzione di nessuna di queste opere: si tratta di un tipo prodotto da una stessa corrente d'ispirazione: una classe di tipi che compare nell'arte greca poco prima della metà del secolo quinto ed è perfezionata e condotta al suo massimo fiore da Fidia. E mi sembra che questa figura di Athena sia così statuaria nella concezione da attestare che il suo tipo sia stato creato dalla scultura e poi imitato in pittura, piuttosto che viceversa. Così che, se vogliamo servirci di queste somiglianze come dato cronologico per il cratere degli Argonauti, non siamo certo indotti a considerarlo anteriore alla comparsa di questi tipi nella scultura.

(1) V. le varie indicazioni su Glaukon in Pauly-Wissowa *Realenc.*, VII, 1, c. 1402 (Willrich). Che egli debba essere stato  $\pi\alpha\tau\epsilon\rho\varsigma$   $\kappa\alpha\lambda\acute{\iota}\varsigma$  non prima del decennio 470-460 si desume, oltre che dalle notizie che abbiamo sul suo conto — fu stratego presso Samo nel 441/0 e comandante della flotta a Corcira nel 433/2 — anche da quanto ci è tramandato intorno al figlio di lui Leagros, il quale do-

vette essere a un dipresso coetaneo dell'oratore Andokides.

(2) V. sopra, p. 106 segg.

(3) Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 1 e segg.

(4) Michaelis, *Parthenon*, tav. 14, p. 6; Smith, *Sculpt. of Parth.*, tav. 8.

(5) Bulle, *Der schoene Mensch*<sup>2</sup>, tav. 273, p. 578 e seg.; Dickins, *Cat. of Acr. Mus.*, p. 259.

Questo vaso dunque mostra affinità da un lato con la corrente artistica che produsse i frontoni d'Olimpia, dall'altro con la produzione fidiaca; e più specialmente con quei prodotti che sembrano precorrere alle creazioni maggiori del sommo scultore. Ora se questa affinità artistica indica pure, come è probabile, una coincidenza cronologica, siamo portati anche per questa via agli anni successivi al 460, cioè allo stesso periodo a cui ci conduce il semplice esame stilistico del vaso. Onde a me sembra che non si vada lontano dal vero attribuendo la fabbricazione del cratere d'Orvieto al decennio 460-450 (1).

Allo stesso periodo circa siamo portati anche per il cratere a volute (fig. 8) di New-York (2), che sembra allo Hauser (3) di un decennio più tardo del vaso delle Amazzoni trovato a Ruvo ed ora a Napoli, che il Furtwaengler ascrive al 460 circa (4). Gli accenni paesistici sono anche più sviluppati che nel vaso degli Argonauti e la maggiore ricchezza degli ornamenti prelude allo stile di Meidias; e l'ariballo di Cuma, ora a Napoli (5), anche per la paleografia delle iscrizioni (nota H = η) non si può mettere prima del 450 circa.

Gli altri vasi enumerati dal Robert (6) tra i polignotei si rivelano evidentemente posteriori a questi di cui abbiamo parlato ora, e perciò credo inutile fermarci a considerarli più particolarmente.

I primi documenti sicuri dell'influsso polignoteo appartengono dunque alla metà circa del quinto secolo. E poichè di quel secolo abbiamo una serie di prodotti vascolari abbastanza ricca, che ci permette di seguire la storia della ceramica con sufficiente esattezza, è lecito supporre che l'influsso di Polignoto sia cominciato appunto in quel tempo, in cui ne troviamo i più antichi testimoni. Ora se teniamo conto di una giusta osservazione del Furtwaengler (7) che cioè i pittori vascolari, nell'ispirarsi a grandi modelli, non facevano gli archeologi, ma seguivano una moda artistica corrente che, possiamo supporre, li precedeva di qualche anno o tutt'al più di un decennio, saremo indotti a porre l'inizio della carriera di Polignoto in Attica poco prima del tempo in cui si comincia a sentire l'influsso delle sue creazioni nei prodotti dell'arte minore, cioè al decennio 470-460 e forse anche agli ultimi anni di esso. E questa datazione si accorda assai bene con quanto abbiamo ricavato dall'esame delle tradizioni storiche sulle opere del maestro.

Sappiamo che Polignoto fu amico di Cimone e che questi prese Taso nel 463; sorge quindi spontanea l'ipotesi che proprio in quell'occasione il figlio di Milziade conoscesse il

(1) Verso il 450 lo pose già il Furtwaengler, *Collection Sabouloff, Introd. aux vases*, pag. 5, n. 1.

(2) Furtwaengler-Reichhold, *Vasenmalerei*, tav. 116-117 (Hauser) Bulle, *op. cit.*, tav. 307. Lo Hauser, pag. 306, lo crede un poco più arcaico di quello a campana (tav. 118-119).

(3) Hauser, *op. cit.*, p. 297.

(4) Furtwaengler-Reichhold, *op. cit.*, tav. 26-28; per la data, *ivi*, I, p. 124; Reinach, *Rép. d. vases*, II, pag. 277 segg.

(5) Reinach, *op. cit.*, I, p. 482; Buschor, *Vasenmalerei*, fig. 139.

(6) Robert, *Marathonsschlacht*, p. 97 seg.

(7) Furtwaengler, *Collect. Sabouloff.*, loc. cit.; cfr. anche Ducati, *Midia*, p. 134.

pittore e lo conducesse con sè nella penisola greca. E l'ipotesi, che non sono il primo a formulare (1), può essere avvalorata anche da un'altra considerazione. L'attività di Polignoto in Attica si collega col rinnovamento edilizio di Atene dopo le guerre persiane, ed abbiamo già detto che questo rinnovamento, soprattutto per ciò che riguarda l'abbellimento della città, non seguì immediatamente il 480; ora è noto (2) che la vittoria su Taso assicurò ad Atene numerosi vantaggi economici, fra i quali il possesso delle miniere di oro della Tracia, onde è lecito supporre che questo avvenimento non sia stato senza effetto sulla storia edilizia della città.

Se l'influsso di Polignoto fu così notevole pochi anni dopo il 463, conviene ammettere che fin d'allora egli avesse acquistato in Taso grande perizia artistica e che Cimone conducesse in Grecia un pittore già maturo. E la ipotesi non è inverosimile, poichè sappiamo che egli fu discepolo di suo padre Aglaofonte (3) e non abbiamo notizia di altri suoi maestri. Possiamo anche supporre, dato che l'influsso dell'arte sua si sentì specialmente intorno alla metà del secolo, che la maggior parte delle sue attività si svolgesse proprio nel decennio 460-450.

Pur troppo non è possibile avere una precisa cronologia relativa delle sue opere, nè possiamo fare una ipotesi sicura sulla data della sua morte; solo se si vuole ammettere che lavorasse egli stesso nei Propilei, si deve pensare che morisse al più presto poco prima del 430.

Cosicchè possiamo dire che la sua attività si svolse in gran parte contemporanea a quella di Fidìa, e sarebbe molto interessante poter conoscere con esattezza le relazioni tra i due artisti e quale influsso ciascuno di essi abbia esercitato sull'altro.

FRANCESCO FORNARI.

(1) Furtwaengler, 50, *Berl. Winckelmannsprog.*, p. 162.

(2) Thuc., I, 101, 3.

(3) Lykurg., *Fragm.* 45, ed. Didot.