

LA COMPOSIZIONE
D'UN RILIEVO TORLONIA

COMPLETATA

DA UN FRAMMENTO CONSERVATO NEL MUSEO DI BERLINO

MEMORIA

DI

VOLFANGO HELBIG

Estratto dai *Monumenti antichi*
pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei.
Vol. I° — Punt. 4^a — 1892.

ROMA
TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI
1892



148742

Quando nel passato mese di luglio visitai il Museo di Berlino, la mia attenzione fu colpita da un frammento di rilievo lavorato in marmo pentelico ⁽¹⁾, sul quale si vede una testa di giovane leggermente inclinata in avanti e vicino al mento una mano della medesima figura. Siccome le dita di questa mano sono ripiegate sopra un oggetto, la cui superficie è rotta, ma il quale non può essere stato altro che l'estremità superiore di un bastone, così è chiaro, che il giovane era rappresentato nell'atto di appoggiarsi con quella mano su di un lungo bastone. Sopra la testa è scolpita l'epigrafe ΘΕΣΕΥΣ. Il frammento è riprodotto sulla nostra tavola d'aggiunta n. 1 mediante una negativa favoritami gentilmente dai signori Puchstein e Winter. Esso apparteneva alla collezione del conte di Ingenheim, figlio naturale (nato nell'a. 1789) del re Federico Guglielmo II, e nell'anno 1827 fu acquistato dal Museo di Berlino insieme con parecchi altri oggetti antichi posseduti dallo stesso gentiluomo ⁽²⁾.

⁽¹⁾ *Verzeichniss der antiken Skulpturen* (Berlino 1885) n. 947. Il frammento è largo m. 0,25, alto 0,26. Sono moderni l'angolo superiore sinistro del fondo e quella parte del fondo che si stende sotto il collo e sotto la mano, i quali restauri si riconoscono chiaramente nella fototipia pubblicata sulla nostra tavola d'aggiunta n. 1. Una riproduzione di dimensioni troppo piccole e stilisticamente insufficiente, ne ha pubblicato lo Stephani *der Kampf zwischen Theseus und Minotaurus* (Lipsia 1842), usandone come di vignetta sul frontispizio. Cf. il medesimo *ibid.* p. 55, p. 81 n. 1.

⁽²⁾ Debbo queste notizie alla gentilezza del sig. Dressel, che le estrasse dall'inventario del Museo. Cf. Furtwaengler *Beschrei-*

Il Conze ⁽¹⁾ va errato, sostenendo che lo stile di tale rilievo sia quello del IV. secolo a. Cr. e che l'iscrizione sia moderna. Chiunque ha un'idea anche superficiale dello svolgimento dell'arte greca, riconoscerà che lo stile ricorda quello del fregio del Partenone e che perciò deve attribuirsi all'arte attica del secolo antecedente. Se poi il Conze dichiara moderna l'epigrafe senza addurre alcuna ragione, tale giudizio categorico sembrerà tanto più strano, in quanto che prima di lui due archeologi molto autorevoli, cioè il Gerhard ⁽²⁾ e lo Stephani ⁽³⁾, espressamente la riconobbero per antica.

Nessun epigrafista ardirà di sostenere che le forme delle lettere giustifichino la condanna pronunciata dal Conze, giacchè esse perfettamente combinano con forme usitate in circa dalla fine del III. secolo a. Cr. fino al principio dell'era nostra ⁽⁴⁾.

Se poi le lettere sono tracciate in maniera poco sicura e si è mal calcolato lo spazio da empirsi, essendo la Θ nel principio e la Σ finale più strette delle

bung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlino 1885), prefazione p. XIV. Forse si trova qualche altra notizia sopra questo frammento nel *Berliner Kunstblatt* 1828 p. 321 (citato nel *Verzeichniss d. ant. Skulpturen* n. 947) e nella *Geschichte des Berliner Museums* del Friedlaender, opere che non ho potuto rintracciare a Roma.

⁽¹⁾ *Theseus und Minotaurus* (Berlino 1878) p. 11 not. 1.

⁽²⁾ *Berlins antike Bildwerke* I n. 354.

⁽³⁾ *Der Kampf zwischen Theseus und Minotaurus* p. 81 n. 1.

⁽⁴⁾ Così giudica anche il sig. Halbherr, il quale dietro le mie preghiere a tal uopo esaminò la fototipia pubblicata sulla nostra tavola n. 1.

altre lettere, tali particolarità possono spiegarsi da ciò che l'iscrizione non è aggiunta da un lapicida di mestiere ma da uno scultore.

Il Conze supporrà che il nome di Teseo scritto ΘΕΣΕΥΣ invece di ΘΗΣΕΥΣ sia uno sbaglio del moderno falsificatore. Ma anche questo fatto ammette un'interpretazione diversa. Siccome infatti ai tempi, ai quali dobbiamo attribuire l'originale del rilievo in discorso, gli Ateniesi generalmente si servivano dell'E invece dell'H, così sembra possibile che l'antico scultore a bella posta abbia conservato l'ortografia arcaica.

Decisivo però è il nome di Teseo dato alla figura del giovane. Come vedremo, la figura, della quale rimane la testa conservata sul frammento di Berlino, rappresentava infatti l'eroe attico. Cosiffatta supposizione si fonda sopra l'interpretazione d'un rilievo che riproduce la medesima composizione di quello, al quale apparteneva il frammento di cui ci occupiamo. Tale spiegazione fu proposta dal Petersen⁽¹⁾ soltanto nell'anno 1866. Dall'altro canto è certo che quell'iscrizione è anteriore all'anno 1827, cioè all'anno, nel quale il frammento passò nel Museo di Berlino. Dunque, se essa fosse moderna, il falsificatore, innanzi ad una sola testa conservata della rappresentanza, avrebbe anticipato un risultato raggiunto dalla scienza una quarantina d'anni dopo, basandosi sull'interpretazione della rappresentanza intera. La quale supposizione è decisamente impossibile. Perciò non esito a riconoscere quell'iscrizione per antica.

Questo risultato fornisce anche un criterio per giudicare del tempo nel quale fu eseguito il rilievo, di cui fece parte il frammento in discorso. Già il contrasto che si osserva tra il bellissimo disegno della testa e l'esecuzione, la quale lascia a desiderare e apparisce priva di vita specialmente nel trattamento dei capelli, rende improbabile che quel rilievo sia stato un lavoro attico del V. secolo. Tale apprezzamento ora trova conferma nell'iscrizione, se questa, come sembra, è aggiunta dal medesimo artista che eseguì il rilievo; giacchè le forme delle lettere accennano non al V. ma, come già ho detto, al penultimo o ultimo secolo a. Cr. Il rilievo dunque era una copia eseguita in quei tempi più recenti. Il copista sembra essere stato uno scultore stabilito ad Atene. La ma-

niera, colla quale ha riprodotto la testa, prova che i suoi occhi erano avvezzi alle forme stilistiche dell'arte attica e la medesima regione vien additata anche dal materiale, del quale si servì, cioè del marmo pentelico.

Il sopra mentovato rilievo, il quale ci offre la base per la ricerca attorno al frammento di Berlino, altre volte era esposto nella Villa Albani ed ora si trova nel Museo Torlonia alla Lungara⁽¹⁾. Esso è riprodotto nella nostra tavola n. 2 colla negativa, la quale ha servito per l'opera *I monumenti del Museo Torlonia riprodotti colla fototipia*, negativa che il sig. Principe Don Giulio Torlonia, Duca di Ceri, gentilmente mise a disposizione dell'Accademia. La giusta spiegazione del soggetto, come già dissi, fu data dal Petersen. Vi è raffigurato un episodio della discesa d'Ereole nell'Orco⁽²⁾. Teseo e Piritoo, i quali si erano recati nel regno di Plutone per rapirne Proserpina, ivi furono magicamente fissati dal re degli inferi sopra una roccia. Quando più tardi Ereole scese nell'Orco per portare via Cerbero, secondo una versione del mito egli riuscì a liberare ambedue gli eroi; secondo un'altra soltanto Teseo, mentre Piritoo restò prigioniero. Discuteremo più innanzi, quale delle

(1) Zoega *Bassirilievi antichi* II 103. *I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia* tav. XCH n. 377. Baumeister *Denkmäler des kl. Alterthums* III p. 1796 fig. 1880. Cf. Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 1201. *Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars in Wien* VIII (1890) p. 130 sg. Helbig *Führer durch die öffentlichen Sammlungen kl. Alterthümer in Rom* II n. 819. Sono restaurate nel rilievo le parti seguenti: l'intera cornice, il margine superiore del fondo quasi fino alle teste delle due figure in piedi, nel giovane in piedi a destra la testa, l'avambraccio destro colla parte superiore del bastone, l'estremità inferiore della spada con un pezzo del sottoposto mantello, nella figura seduta la testa, quasi l'intero braccio destro col pezzo della roccia, sul quale è appoggiata la mano, il ginocchio destro colle parti vicine della gamba, nel giovane in piedi a sinistra l'avambraccio sinistro coi pomi, oltre a ciò la parte inferiore del turcasso. L'avambraccio sinistro coi pomi del giovane a sinistra fu aggiunto soltanto dopo che il rilievo era stato trasportato nel Museo alla Lungara. Nella medesima occasione il restauratore cambiò anche le teste moderne, le quali finora erano imposte al giovane seduto ed a quello in piedi a destra, con altre teste che sembravano meglio corrispondere allo stile del rilievo. Il giovane di mezzo, prima aveva una testa simile a quella dell'Apolline del Belvedere. Il margine superiore della lastra era restaurato ai tempi dello Zoega, come lo prova l'incisione da lui pubblicata. Il quale restauro non esisteva, mentre il rilievo era incastrato in un muro vicino al bigliardo della villa Albani. Parecchie fotografie mostrano il rilievo in tale stato.

(2) Cf. *Archäolog. Zeitung* XXXV (1877) p. 119 sg.

(1) *Archäol. Zeitung* XXIV (1866) p. 258-259.

versioni sia stata seguita dall'artista che inventò cosiffatta composizione. Comunque se ne giudichi, sembra certo che questa composizione si riferisca all'anzidetto mito. A destra è in piedi Teseo, già liberato da Ercole e pronto per la partenza. Piritoo siede nel mezzo ancora fissato alla roccia. L'essere la libertà delle sue movenze impedita, risulta chiaramente dalla posizione forzata delle sue gambe. Accanto a lui si trova in piedi Ercole riconoscibile dalla mazza che tiene colla destra, dalla pelle di leone, la cui coda si scorge tra le gambe, dall'arco e dal turcasso che giacciono ai suoi piedi. Senza dubbio egli si sforza di liberare anche Piritoo. È vero che le sue movenze non si riconoscono più chiaramente, essendo moderni tanto il suo avambraccio sinistro quanto l'intero braccio destro di Piritoo come anche la parte della roccia, sopra la quale s'appoggiava la mano destra. Ma in ogni caso l'avambraccio sinistro d'Ercole, come si vede dalla parte superiore del medesimo braccio, la quale è antica, era stesa in giù e la mano messa in contatto col corpo di Piritoo. Sembra dunque che Ercole si studi di sollevare Piritoo dalla roccia, sia afferrandogli colla mano sinistra il braccio destro, sia appoggiandogli la stessa mano sul dorso.

Lo stile del rilievo accenna al medesimo tempo di quello del frammento berlinese, cioè al fiore dell'arte attica del V. secolo. Ma nemmeno l'esemplare Torlonia può essere un lavoro originale, giacchè l'esecuzione ineguale ed in certe parti stentata, forma un contrasto troppo spiccato in confronto colla bellezza calma e chiara della composizione. Il Reisch ⁽¹⁾ ha provato che questo rilievo per la disposizione, il concepimento e lo stile delle figure, come per le dimensioni della lastra stia in istretta relazione con altri che si riferiscono al mito d'Orfeo ed Euridice ed a quello di Medea e delle Peliadi, ed ha dimostrato probabile che gli originali di tutti questi esemplari fossero *anathemata* dedicati da coregi o poeti attici in memoria di vittorie sceniche, illustrando i loro soggetti gli argomenti delle tragedie che avevano riportato il premio.

Sul rilievo Torlonia nella figura di Teseo oltre alla estremità inferiore della spada ed al sottoposto

pezzo del mantello, sono moderni la testa e l'avambraccio destro colla parte superiore del bastone. Chiunque attentamente confronta le movenze del corpo di questa figura con quelle della testa espressa sul frammento berlinese, facilmente si convincerà che i due pezzi riuniti formano un insieme armonioso per tutti i rispetti. Per mettere in rilievo tale circostanza, aggiungo una zincografia (fig. 1), nella quale quella



Fig. 1.

testa è sovrapposta al corpo del Teseo del rilievo Torlonia e nella quale le parti restaurate sono lasciate in bianco. Oltre a ciò la nostra maniera di vedere trova una splendida conferma nell'altezza del rilievo, la quale in ambedue gli esemplari è di 5 millimetri, e nelle dimensioni della testa berlinese.

⁽¹⁾ *Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII* (1890) p. 130-133.

Delle tre figure rappresentate sul rilievo Torlonia soltanto quella d'Ercole ha conservato la testa antica. Ora, se confrontiamo le misure di quest'ultima testa con quelle della berlinese, le quali gentilmente mi furono comunicate dal signor Puchstein, troviamo una corrispondenza sorprendente. Ecco l'elenco delle misure dei due esemplari:

Altezza della testa dall'attacco superiore del collo fino alla cima del cranio: Ercole Torlonia 154 millimetri, testa berlinese 140 millimetri.

Larghezza della testa dalla fronte fino alla parte più sporgente dell'occipite: Ercole Torlonia 135 mm., testa berlinese 138 mm.

Distanza dall'angolo esterno dell'occhio fino al contorno esterno del naso: Ercole Torlonia 30 mm., testa berlinese 31 mm.

Distanza dal medesimo angolo dell'occhio fino all'angolo della bocca: Ercole Torlonia 42 mm., testa berlinese 42 mm.

Distanza dal medesimo angolo dell'occhio fino alla punta del mento: Ercole Torlonia 69 mm., testa berlinese 71 mm.

Distanza dal medesimo angolo fino al principio della capigliatura: Ercole Torlonia 35 mm., testa berlinese 34 mm.

Vi troviamo soltanto una differenza di qualche importanza, cioè quella che la testa dell'Ercole Torlonia è di 14 millimetri più bassa che quella berlinese. Ma tale differenza si spiega sufficientemente da ciò che quest'ultima testa ha una forma ovale, mentre l'altra maggiormente si avvicina alla tonda. Le altre dimensioni offrono diversità così poco rilevanti che quasi possono dirsi identiche, specialmente se si tiene conto dell'imperfezione degli strumenti, coi quali si prendono simili misure. In tali condizioni il rapporto che ho supposto tra la testa del Museo berlinese e la figura rappresentata sul rilievo Torlonia a destra mi sembra perfettamente giustificato. È vero che quel frammento non può aver appartenuto al medesimo rilievo, giacchè quest'ultimo non è lavorato in marmo pentelico, ma in un altro marmo a grana finissima, la cui provenienza è sconosciuta. Invece il frammento è un avanzo di un altro esemplare che riproduceva la stessa composizione nelle medesime dimensioni. Se dunque la spiegazione del soggetto come liberazione di Teseo eseguita da Ercole avesse ancora bisogno di con-

ferma, me ne viene fornita una evidente dall'iscrizione di quel frammento, la quale espressamente determina per Teseo il giovane posto a destra.

Prima di esaminare, in quanto tale risultato serva all'intendimento del soggetto rappresentato, debbo tener conto di alcune obiezioni che il Wolters (1) fece contro la spiegazione da noi accettata. Egli, interpretando il rilievo Torlonia, scrive che la figura, nella quale abbiamo riconosciuto Teseo, è poco adatta per quest'eroe, che essa sembra rappresentare un uomo di età matura e che, se sul rilievo Torlonia fosse raffigurato Teseo, tale nome dovrebbe piuttosto darsi alla figura d'Ercole, convenendo il tipo di essa tanto all'uno quanto all'altro dei due eroi. In primo luogo non capisco come il Wolters possa sostenere che le forme della figura, la cui spiegazione per Teseo ora ha ricevuto un'evidente conferma, accennino ad un uomo di età matura. Chiunque in maniera spregiudicata confronti tale figura con quella generalmente spiegata per Ercole, riconoscerà che ambedue mostrano corpi giovanili e che le forme della prima sono perfino più delicate di quelle dell'altra. La quale impressione riceve conferma nella testa da noi scoperta, il cui volto palesa piuttosto un'indole mite e sensibile che vigorosa ed energica. Ed è facile di provare che un simile tipo di Teseo non disconviene punto all'arte attica del V. secolo.

Cominciando dal periodo dello stile arcaico avanzato, gli artisti rappresentavano il fondatore mitico della loro città con tipi che più o meno corrispondevano all'ideale del giovane ateniese di buona famiglia (2). Siccome quest'ideale, secondo le evoluzioni che fece lo spirito del popolo e secondo il diverso concepimento degli artisti, subiva vari cambiamenti, così

(1) Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 1201.

(2) Teseo apparisce barbato soltanto sopra sei vasi attici a figure nere (W. Müller *die Theseusmetopen* p. 6) che rappresentano la sua lotta col Minotauro con una composizione improntata all'antica arte peloponesiaca. Invece gli artisti ateniesi, dacchè cominciarono a raffigurare l'eroe nazionale indipendentemente da modelli stranieri, gli diedero sempre le sembianze d'un efebo. Come tale si presenta regolarmente sopra i vasi a figure rosse, dei quali soltanto uno lo mostra con una leggera lanugine sulle guancie (Gerhard *auserlesene Vasenbilder* III 165 n. 3, 4). Tali fatti in maniera definitiva confutano la congettura del Conze che un uomo barbato espresso sopra un rilievo attico di stile arcaico avanzato abbia da spiegarsi per Teseo (*Nuove memorie dell'Istituto* tav. XIII 1 p. 414-415, p. 419-420. Cf. Conze *Theseus und Minotauros* p. 11 not. 8).

risultarono parecchi tipi di Teseo diversi tra loro. Ma si può dire che il tipo predominante era quello d'un giovane, il cui corpo, sviluppato per esercizi ginnastici, si distingueva maggiormente per l'agilità e la sveltezza che per un soverchio sfoggio di forza (1). Taluni artisti invece fecero prevalere altri caratteri, anche essi da molti Ateniesi altamente apprezzati nei giovani, cioè la grazia e l'eleganza, ed in conseguenza di ciò diedero a Teseo le sembianze d'un giovane delicato. Come tale Teseo fu già rappresentato dai pittori vascolari Chachrylion ed Euphronios. Una tazza del primo pittore (2) lo mostra suonante la cetra in piedi dirimpetto ad Arianna con un tipo simile a quello d'un giovane Apollo. In una tazza d' Euphronios (3) lo vediamo nell'atto di salutare Anfitrite. Teseo vi è raffigurato come un giovane snello e delicato, d'incirca sedici anni; egli veste un fino chitone di tela a pieghe simmetricamente parallele; le sue movenze mostrano la grazia alquanto ricercata dello stile arcaico. In ambedue le tazze i suoi capelli sono acconciati secondo la moda arcaica, hanno cioè sul davanti della testa una lunghezza moderata, mentre dall'occipite arrivano fino alle spalle, acconciatura, la cui introduzione dagli Ateniesi si attribuiva a Teseo (4) e si chiamava *Θισιγίς* (5). I tipi espressi dai due pittori vascolari combinano molto bene colla favola (6), che Teseo, venuto da Trezene ad Atene, vestito come era del lungo chitone di tela ed avendo i capelli all'occipite legati insù da formare un *krobylos*, fu preso per una giovinetta, finchè palesò tutto il suo vigore virile. Anche in un celebre quadro di Parrasio, pittore, il quale fiorì nei tempi della guerra peloponnesiaca, Teseo deve essere stato raffigurato con forme piuttosto delicate. Altrimenti Eufanore, il quale di-

pinse il medesimo eroe nel IV. secolo, non avrebbe potuto dire che il Teseo di Parrasio sembrava nutrito con rose, il suo invece con carne (1). È vero che Parrasio era nato ad Efeso. Ma siccome sappiamo che egli dimorò parecchio tempo ad Atene e dipinse il suo Teseo appunto per incarico degli Ateniesi, siccome oltre a ciò è probabile che i medesimi come ricompensa di questo quadro gli accordassero la loro cittadinanza (2), così abbiamo il diritto di comprendere il Teseo di Parrasio nello svolgimento dell'arte attica. Non entrerà nell'esame, se il tipo espresso dal grande artista ionio abbia esercitato un'influenza diretta sopra le pitture vascolari attiche che appartengono agli ultimi decenni del V. ed al principio del IV. secolo a. Cr. Piuttosto mi limiterò ad accennare ad un cratere che sembra lavorato verso la fine del V. secolo e le cui pitture rappresentano Tideo, Atteone, Teseo e Castore che discorrono tra loro, riposando dopo una caccia alla lepre (3). Si può dire che la figura di Teseo compendii in sé l'eleganza attica di quei tempi: un corpo snello e svelto, una posa e delle movenze piene di grazia, un volto giovanile finamente tagliato e circondato da lunghi ricci delicati. Ma questi esempi basteranno per provare, che il tipo di Teseo, ch'abbiamo ricostituito congiungendo la testa berlinese col corpo conservato sul rilievo Torlonia, trova sufficienti analogie nell'arte attica del V. secolo. Esso tipo s'inserisce cronologicamente tra il Teseo dipinto da Euphronios ed il quadro di Parrasio, appartenendo però ad un tempo più vicino a quello del quadro che della pittura vascolare. Se l'avesse veduto Eufanore, egli forse nemmeno a questo tipo avrebbe risparmiato il rimprovero che l'eroe vi sembrasse nutrito con rose.

Non posso far a meno d'aggiungere ancora alcune parole sopra la capigliatura del tipo in discorso, nella quale fanno specie i lunghi ricci che scendono dall'occipite. Nel periodo dello stile arcaico avanzato, periodo che precedette a quello, nel quale fu inventata la composizione riferibile alla liberazione di Teseo, era tipica per l'eroe attico la già sopra (4) mentovata acconciatura

(1) Cf. Cecil Smith nel *Journal of Hellenic Studies* II p. 58. Significativo è il passo di Pausania I, 39, 3 sopra la lotta di Teseo con Cercione: *Θησεύς δὲ κατεπάλασεν αὐτὸν σοφίᾳ τὸ πλέον.*

(2) Wiener Vorlegeblätter D tav. 7, 2. Milani nel Museo italiano di antichità classica III p. 274-276. Cf. Klein *die griechischen Vasen mit Meistersignaturen* p. 127 n. 8.

(3) *Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques* pl. 1, 2. Wiener Vorlegeblätter V tav. I. Collignon *Histoire de la céramique grecque* p. 165 fig. 69. Cf. Klein l. c. p. 141 n. 7.

(4) Stephani *der Kampf zwischen Theseus und Minotaurus* p. 44.

(5) Plutarco *Theseus* 5.

(6) Pausan I 19, 1. Cf. *Nuove memorie dell'Istituto* p. 418.

(1) Plin. n. h. 35, 129. Plutarco *de gloria Atheniensium* 2 (p. 346 A). Cf. Brunn *Geschichte der griech. Künstler* II p. 99, p. 182-183.

(2) Brunn l. c. II p. 97-98.

(3) Millingen *ancient unedited monuments* Ser. I pl. 18. Müller-Wieseler *Denkmäler der alten Kunst* II t. XLVI 212.

(4) Pag. 13.

che gli Ateniesi chiamavano *Θησιφίς* e della quale erano caratteristici i capelli stralunghi scendenti dall'occipite. Ora è noto che l'arte greca, quando produsse un nuovo tipo d'un dio o d'un eroe, generalmente tenne conto delle particolarità dei tipi anteriori. In tali circostanze mi sembra opportuno di fare agli archeologi la domanda, se gli anzidetti ricci non stiano in relazione coll'acconciatura arcaica, cioè se in essi non abbia da riconoscersi un riflesso dell'antica *Θησιφίς* accomodato ai principî dello stile libero.

Ci resta da esaminare, in quanto il nostro ristauero della figura di Teseo giovi all'intendimento della composizione, della quale questa figura fa parte. L'espressione della testa palea del cordoglio, la quale espressione vi è resa con maggiore chiarezza di quello che generalmente lo permetta la tendenza di moderare il pathos, propria all'arte contemporanea. Combina coll'espressione del volto l'attitudine del giovane, il quale non sta francamente in piedi, ma, come se fosse stanco, s'appoggia sul suo lungo bastone. Siccome Teseo è già stato liberato da Ercole, così la sua costernazione non può essere cagionata dalla sua propria sorte, ma soltanto da quella dell'amico. Sembra dunque che l'artista abbia seguito quella versione del mito, secondo la quale lo sforzo d'Ercole di liberare anche Piritoo restò infruttuoso. Perciò il rilievo Torlonia deve ristaurarsi ed interpretarsi nella maniera seguente: Piritoo, mentre l'Alcide tenta sollevarlo dalla roccia, non si muove. La sua testa rivolta verso Ercole esprimeva l'affanno che gli ispirava la convinzione di dover restar ormai prigioniero nell'Orco. Teseo liberato da Ercole è profondamente addolorato per la disgrazia dell'amico e per l'idea di dover presto da lui separarsi.

Chiudo con alcune osservazioni sopra un frammento, la cui stretta relazione col rilievo Torlonia è stata riconosciuta dal Matz (1). Nel XVI. secolo esso si trovava a Roma nel Palazzo della Valle ed ora è conservato nel Louvre. La figura che si trova in piedi a destra anticamente era ristaurata come Minerva e soltanto ultimamente il signor Héron de Villefosse ne ha fatto levare le parti moderne. Siccome il frammento fino ad ora è stato pubblicato soltanto coll'anzidetto falso ristauero e nemmeno le parti antiche sono mai state rese

colla necessaria esattezza (1), così credo opportuno di riprodurlo (pag. 17 fig. 2) nello stato attuale secondo una fotografia favoritami gentilmente dal medesimo signor de Villefosse. Le due figure conservate sopra questo frammento nella disposizione generale corrispondono infatti al Piritoo ed al Teseo del rilievo Torlonia, ma mostrano parecchie differenze nei particolari. Mentre Piritoo sul rilievo tiene il braccio sinistro vicino al torace, e la mano sinistra, leggermente appoggiata su d'un bastone, è posta sul petto, nella figura corrispondente del frammento il medesimo braccio deve essere stato scostato dal torace e più o meno alzato. Altrimenti non si spiegherebbero le pieghe dell'himation che scendono accanto al lato sinistro del petto. Credo impossibile di stabilire con precisione l'originaria attitudine di quel braccio. Soltanto pare probabile che il braccio era steso e che la mano s'appoggiava sull'uno dei due bastoni visibili sopra la roccia, mentre l'altro bastone, s'intende, apparteneva alla figura in piedi. Oltre a ciò le gambe della figura seduta non hanno l'attitudine forzata, la quale si osserva nel Piritoo del rilievo Torlonia, ma sono poste in maniera più naturale e libera. Alla fine il torace è più ampio e muscoloso di quello del Piritoo. Se poi confrontiamo le due figure in piedi a destra, vediamo che esse diversificavano nella direzione del braccio sinistro. L'avambraccio sinistro nell'esemplare, al quale apparteneva il frammento parigino, s'incrociava col corpo in una parte più alta, giacchè sulla coscia non si osserva alcuna traccia nè della mano nè della spada da essa tenuta. Finalmente è diverso anche lo stile. Il torace della figura seduta mostra sul frammento, non le forme semplici dell'arte del V. secolo, ma il verismo particolareggiato, il quale cominciò a svolgersi nei tempi di Alessandro Magno. La stessa diversità si osserva nel trattamento dei panneggiamenti, le cui pieghe appaiono più ricche e svariate, ma nello stesso tempo meno chiare e meno naturali che sul rilievo Torlonia. Merita anche attenzione la maniera circostanziata, colla quale sul frammento sono

(1) *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome* X 1890 pl. III p. 178 ss. (dove è riprodotto un disegno eseguito nel XVI. secolo da Pierre Jacques di Reims). Bouillon *Musée des antiquités* III supplément pl. II 24. Clarac II pl. 202 n. 761 (testo del Clarac II 1 p. 215 n. 34). Cf. Reisch l. c. p. 133 not. 1.

(1) *Archäol. Zeitung* XL (1882) p. 80. (683)

espressi oggetti secondarii, come i pesi attaccati alle vesti e le teste di uccelli che adornano le estremità del corno dell'arco, maniera che corrisponde ad una nota tendenza dell'arte ellenistica inoltrata (1). Riassumendo tutti questi fatti, dobbiamo riconoscere nel rilievo, al quale apparteneva il frammento parigino, non semplicemente una replica, ma piuttosto una riproduzione abbastanza libera della composizione espressa sull'esemplare Torlonia, riproduzione, nella quale parecchi motivi sono stati cambiati e lo stile è stato trasformato nel senso d'un'arte più recente.

vane in piedi è diretta insù, guardando cioè nella direzione donde arrivano i dardi micidiali. Altri artisti invece, riproducendo la medesima figura col capo inclinato in avanti, raffiguravano collo stesso gruppo Pilade, mentre nel paese dei Taurii sorregge il delirante Oreste (1). L'arte greca nel tempo che immediatamente precedette al libero sviluppo aveva prodotto una statua d'Atteone, il quale si difende contro i cani che l'assalgono. Uno scultore del tempo ellenistico si servì del motivo di quella statua, per raffigurare un Satiro nell'atto di vibrare un colpo contro

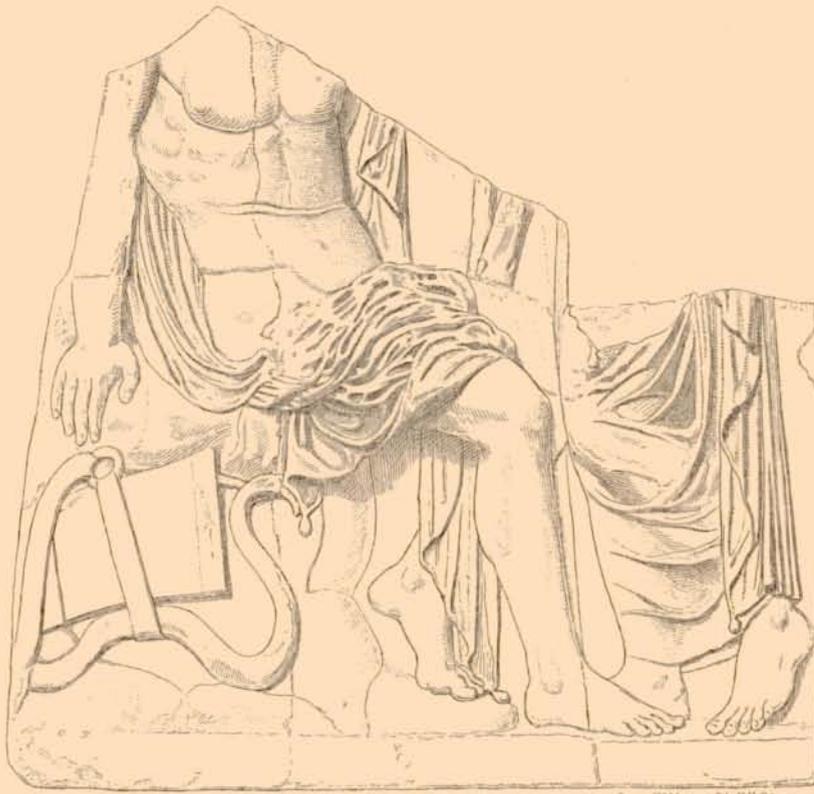


Fig. 2.

È noto che gli artisti antichi talvolta impiegavano motivi inventati dai loro antecessori per rappresentare altri soggetti diversi da quelli, per i quali quei motivi originariamente avevano servito. Così un gruppo che raffigura un giovine in piedi, il quale sorregge un compagno che sta per cadere, fu adoperato per due miti diversi. Dall'un canto esso serviva per rappresentare un Niobida, il quale si occupa attorno ad un fratello ferito. In tale caso la testa del gio-

un animale (2). Innanzi a tali fatti sembrerà dubbioso, se l'artista, il quale rimaneggiò l'antica composizione riferibile a Teseo e Piritoo nella maniera propria al frammento parigino, abbia voluto rappresentare il medesimo o un altro soggetto.

W. HELBIG.

(1) Cf. Brunn nel Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen V (1884) p. 265 ss.

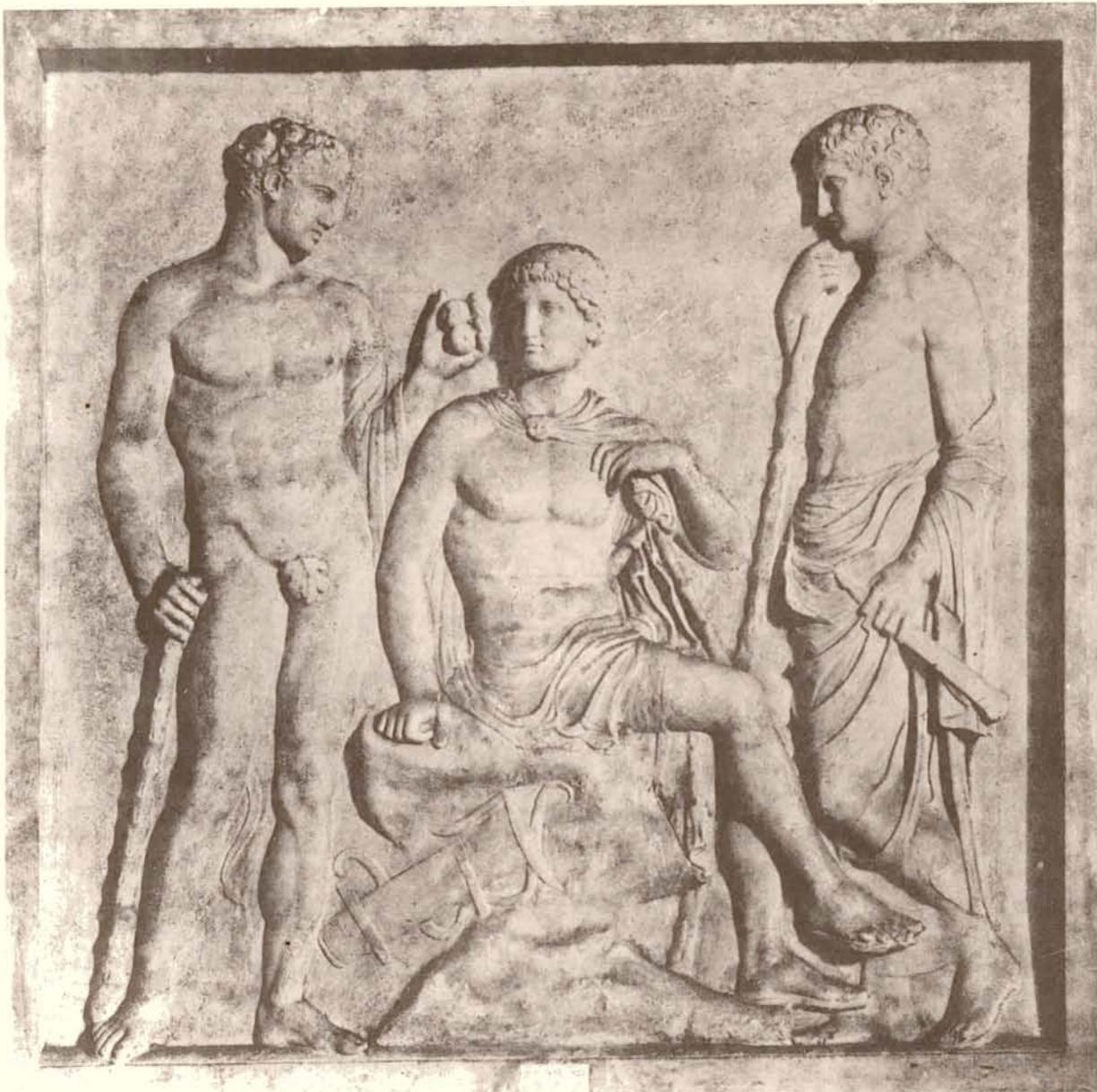
(2) Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 331 n. 469. Robert die antiken Sarkophag-reliefs II p. 178. Helbig Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom I p. 532 n. 682. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 108.

(2) Furtwaengler der Satyr aus Pergamon p. 8 sg.

1



2



ROMA FOTOTIPIA DANESI

1 Frammento conservato nel Museo di Berlino.

2 Rilievo del Museo Torlonia.