

TP 141 1^M

MEMORIE DELLA R. ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

CLASSE DI SCIENZE MORALI, STORICHE E FILOLOGICHE

(ANNO CCCXVII 1920)

SERIE QUINTA — VOLUME XVI — FASCICOLO VI.

G. Q. GIGLIOLI

IL TRONO DELLO ZEUS DI FIDIA
IN OLYMPIA



ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

PROPRIETA DEL DOTT. PIO BEFANI

1921



RELAZIONE

letta dal Corrisp. L. MARIANI, relatore, a nome anche del Socio F. BAR-
NABEI, nella seduta del 15 giugno 1919, sulla Memoria del prof. G. Q. GI-
GLIOLI, intitolata: *Il trono dello Zeus di Fidia in Olimpia.*

La Memoria che il prof. dott. G. Q. Giglioli ha presentato all'Accademia ri-
guarda uno degli argomenti che hanno in tutti i tempi più interessato la scienza
archeologica.

Le parole di ammirazione profonda che gli antichi scrittori ci hanno lasciato
sullo Zeus criselefantino di Fidia, una delle sette meraviglie del mondo antico, ci
fanno grandemente rimpiangere la sua perdita. Nè finora la scienza è stata così for-
tunata come per l'altro capolavoro d'oro e d'avorio fidiaco, la Parthenos, e anche le
modeste piccole copie della statua di Atene mancano per quella di Olimpia. Eppure
dalla minuta descrizione di Pausania noi comprendiamo quale fosse l'importanza del-
l'insieme e delle molte rappresentazioni che decoravano la base e le varie parti del
trono, su cui sedeva il nume. Sin dalla fine del XVIII secolo pertanto si è tentato
di rievocare l'opera perduta; ma dal tempo del Quatremère de Quincy, che pubblicò
la sua opera nel 1815, nessuno aveva più tentato un lavoro completo sull'argomento.
All'arduo tema si è accinto il Giglioli che ha studiato sotto tutti i suoi aspetti il
trono e le sue varie rappresentazioni.

Il lavoro consta di tre parti: nella prima si riporta il testo di Pausania e si
tratta della copiosissima bibliografia dell'argomento, dal Giglioli raccolta e sottoposta
tutta all'esame della moderna critica. Poi un'importante capitolo è dedicato alla
cronologia del monumento, sulla quale la pubblicazione di G. Nicole di un fram-
mento papiraceo di Ginevra riaprì in questi ultimi anni, come è noto, la discussione.
Il Giglioli riesamina compiutamente la questione e con una nuova critica del testo
di Philochoros giunge a conclusioni che confermano la data del 438 av. Cr. per la
inaugurazione della Parthenos, quella del 432 per la morte di Fidia e la costruzione
quindi, tra quelle due date, dello Zeus di Olimpia.

La seconda parte è dedicata alla tettonica del trono, discutendosi nelle sue varie
parti con la retta interpretazione del testo di Pausania e con l'esame di tutti quei
monumenti che possono portare luce sull'argomento. Il Giglioli porta per ogni que-
sito o nuove ipotesi o conferme alle opinioni prescelte: particolarmente interessanti
i capitoli sui *κίονες* e gli *έρύματα*.

Dopo due brevi paragrafi sulla materia e sulle misure del trono, per le quali,
calcolate in base ai risultati delle misure dell'altezza del tempio e della base origi-

nale rinvenuta a Olimpia, si correggono errori ripetuti anche ora da autorevoli scienziati, il Giglioli esamina ad una ad una le rappresentazioni della base, delle barriere, del sedile, ognuna delle quali doveva essere una vera e propria opera d'arte.

In questo esame si studiano le opere a noi conservate che più rispondono alla descrizione di Pausania, per alcune delle quali, come i rilievi dei Niobidi, si può formulare l'ipotesi che probabilmente abbiamo copia della stessa rappresentazione del trono di Olimpia.

Notevole la trattazione della rappresentazione della base con la nascita di Afrodite, nella quale il Giglioli riconosce la presenza di Iris con una semplice correzione del testo di Pausania, e tenta la ricostruzione dell'opera perduta con quelle derivate dai tipi fidiaci, e specialmente con i vasi apuli, la cui dipendenza da tipi attici del V secolo va sempre più confermandosi. Anche per il quadro di Atlante e di Herakles e per quello di Prometeo ed Herakles si giunge a risultati concreti.

Con questo nuovo studio si ha finalmente raccolto e vagliato un enorme materiale disperso per lo più in riviste e difficilmente accessibile agli studiosi; in base ai risultati ottenuti è desiderabile che da un artista il quale sia anche uno studioso, si tenti una ricostruzione grafica del capolavoro, che possa sostituire le molte tentate nel secolo scorso, tutte più o meno imperfette.

Il lavoro, nonostante la parte congetturale che potea facilmente deviare lo scrittore dal retto giudizio, è condotto con metodo rigoroso e grande obiettività di vedute. È anzi una trattazione molto stringata ed organica dei numerosi argomenti presi in esame.

I risultati a cui giunge sono quasi sempre i più accettabili; ma se anche non fossero tali, rimarrebbe il merito dell'ampia discussione e della raccolta completa del materiale attualmente a nostra disposizione.

Per queste ragioni il lavoro del Giglioli ci è parso non solo degno di stampa come saggio di una monografia sistematica, ma anche fecondo di risultati utili alla conoscenza esatta del capolavoro fidiaco, e siamo lieti di proporne l'inserzione nelle Memorie accademiche.

ABBREVIAZIONI

- A. B. S. A.* = Annual of British School at Athen.
Adler, D. R. = F. Adler, Zeusbild in Olympia, in Deutsche Rundschau, 1908, n. IX, pp. 373 seg.
Amelung, Florenz = W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz. München, 1897.
Amelung, Vatic. = W. Amelung, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, Berlin, 1903-1908.
Ann. Ist. = Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica, Roma, 1829-1885.
Arch. Jahrb. = Jahrbuch des K. Deutschen Archäologischen Instituts, 1886 seg.
Arch. Zeit. = Archäologische Zeitung, herausgegeben von E. Gerhard, Berlin, 1848-1885.
Ath. Mitt. = Mitteilungen des K. Deutschen Archäologischen Instituts (Athen. Abteilung), 1876 seg.
Barthélemy = Abbé Barthélemy, Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IV siècle avant l'ère vulgaire. Paris, 1788.
Brunn, K. G. = H. Brunn, Gesch. der Griech. Künstler. Stuttgart, 1889.
Brunn, Trono = H. Brunn, Sul trono del Giove di Fidia in Olimpia, in *Ann. Ist.*, 1851, pp. 108 seg. = H. Brunn's Kleine Schriften (Leipzig, 1905), II, 248.
Brunn, Venere = H. Brunn, La nascita di Venere nella base del Giove fidiaco, in *Ann. Ist.* 1849, pp. 74 seg. = Kleine Schriften, II, 247.
B. C. H. = Bulletin de correspondance hellénique, 1877 seg.
Bull. Inst. = Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica. Roma, 1829-1885.
Bull. nap. = Bullettino archeologico napoletano. Napoli, 1853-1861.
Bursian = artic. in *Jahrb. für klass. Philologie*, herausg. von Alfr. Fleckeisen, vol. LXXVII, Leipzig, 1858.
Clarae (R.) = Clarae, Musée de sculpture (ed. Salom. Reinach, Rép. stat., I).
Collignon = M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris, 1892-1897.
Comptes-rendus = Comptes-rendus de la Commission impériale archéologique de St. Petersburg, 1859-1888.
Conze, A. GR. = Conze, Die attischen Grabreliefs.
Eph. arch. = Ἐφημερίς ἀρχαιολογική, 1883 e segg.
Evelyn-White = E. Evelyn-White, The throne of Zeus, in *Journal of hellenic studies*, 1908, pag. 49.
Friedländer = Julius Friedländer, Der Zeus des Phidias auf den Münzen von Elis, in *Monatsberichte der K. preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1874, pp. 498 seg.
Furtwängler (pei vasi) = A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung in Antiquarium von Berlin, 1885.
Furtwängler, Meisterw. = A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, Leipzig, 1893.
Furtw.-Reichh. = A. Furtwängler und C. Reichhold, Die griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder. München, 1900 seg. (testo continuato dallo Hauser).
Gardner, Panaenus = E. A. Gardner, The paintings by Panaenus in the throne of the Olympian Zeus, in *Journal of hellenic Studies*, XIV (1894), pp. 233-241.
Gardner, Sculpt. = E. A. Gardner, A handbook of greek Sculpture, London, 1897.
Gerhard A. VB. = E. Gerhard, Auserlesene griechische Vasenbilder. Berlin, 1840-1858.
Gerhard, G. A. Abh. = E. Gerhard, Gesammelte Akademische Abhandlungen. Berlin, 1866-1868.
Gerhard, Etr. Sp. = E. Gerhard, Die etruskische Spiegel. Berlin, 1839-1867 (V vol. del Körte).
Hall. Encykl. = Ersch-Gruber, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und der Künste.
Helbig-Amelung = W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom (3^a ed. rifatta da W. Amelung, E. Reisch e F. Weege), 1912-13.
Heydemann (pei vasi) = Die Vasensammlungen zu Neapel. Berlin, 1872.

- Hitzig-Blümner = H. Hitzig, Pausaniae Graeciae descr.; comm. Hitzig-Blümner. Berlin, 1901.
- Iwanoff = S. A. Iwanoff, Architektonische Studien herausg. von k. deutsch. Arch. Inst. mit Erläuterungen von R. Bohn. Berlin, 1892.
- J. H. S.* = Journal of hellenic studies, London, 1881 seg.
- Jahn (per i vasi) = O. Jahn, Beschreibung der Vasensammlung Kön. Ludwigs in der Pinakothek zu München, München, 1854.
- Jatta (per i vasi) = G. Jatta, Catalogo del museo Jatta. Napoli, 1869.
- Laloux = V. Laloux architecte et P. Monceaux docteur-ès-lettres, Restauration d'Olympie. Paris, 1889.
- Millingen = Peintures antiques de vases grecs. Rome, 1813 (ried. da S. Reinach, Paris, 1891).
- Mitchell = Lucy Mitchell, A history of ancient sculpture. London, 1883.
- Mon. Inst.* = Monumenti inediti dell'Istituto di corrispondenza archeologica. Roma, 1829-1891.
- Murray, *G. S.* = O. C. Murray, A history of greek sculpture, 1883.
- Murray, *Throne* = O. C. Murray, The barrow of the throne of Zeus of Olympia, in *Ath. Mitt.* VII (1882), pp. 274 seg.
- Mus. Borb.* = Museo Borbonico descritto e illustrato, ed. napoletana, 1824-1867.
- Oesterr. Jahresh.* = Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts, Wien, 1898 seg.
- Overbeck, *Myth.* = I. Overbeck, Griechische Kunstmythologie. Leipsig, 1871-1889.
- Overbeck, *Phidias* = I. Overbeck, Kritische Untersuchungen über die Composition des Zeus des Phidias, in *Symbola phil. Bonn. in honorem F. Ritschelii collecta*, 1864, pp. 609 seg.
- Overbeck, *Schriftq.* = I. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei der Griechen. Leipsig, 1868.
- Pellegrini = G. Pellegrini, Il trono di Giove e le pitture di Paneno a Olimpia, in *Atti dell'Istituto veneto di scienze lettere e arti*, vol. LXXIV (1914-15), pp. 1555 seg. (estratto).
- Petersen, *Aphrodite* = E. Petersen, Die Geburt der Aphrodite, in *Röm. Mitt.* XIV, pp. 54 seg.
- Petersen, *Panainos* = E. Petersen, Ein Werk des Panainos, 1904.
- Petersen, *Pheidias* = E. Petersen, Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia, 1873.
- Preller = art. *Pheidias* del Preller in *Hall. Encykl.* III, vol. XXII, pag. 188, an. 1846.
- Quatremère = Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue ecc. Paris, 1815.
- Rathgeber = Rathgeber, art. Olympische Iupiter, in *Hall. Encykl.* III, vol. III, pag. 256.
- Reinach, *R. R.* = S. Reinach, Répertoire des Reliefs grecs et romains, vol. 3, 1909-12.
- Reinach, *R. S.* = S. Reinach, Répertoire de la statuaire, vol. 4, 1897-1910.
- Reinach, *R. V.* = S. Reinach, Répertoire des vases peints, vol. 2, 1900.
- Robert = C. Robert, Pausanias als Schriftsteller, 1909.
- Robert, *S. R.* = C. Robert, Die antiken Sarkophag-reliefs, 1890-1904.
- Röm. Mitt.* = Mitteilungen des K. archäol. Instituts (Röm. Abteilung), 1886 seg.
- Ronchaud = L. de Ronchaud, Phidias, sa vie et ses ouvrages. Paris, 1861.
- Röse = Röse, in *Kuglers Museum*, 1837, n. 29.
- Schubart = Schubart, Zur Beschreibung des Olymp. Juppiter bei Pausanias, in *Zeitschrift für Alterthumswissenschaft*, 1849 (VII), pp. 385-416.
- Siebenkees = I. Ph. Siebenkees, Ueber den Tempel und die Bildsäule des Jupiter zu Olympia, 1795.
- Springer-Michaelis-Della Seta = A. Springer, Manuale di Storia dell'arte; ed. Michaelis*, trad. e ampl. da Alessandro Della Seta, Bergamo, 1910.
- Stackelberg = Restauro grafico dello Stackelberg pubbl. da H. Brunn in *Ann. Inst.* XXI (1851), tav. C.
- Stephani (pei vasi) = L. Stephani, Die Vasensammlung der Kais. Ermitage. 1879.
- Svoronos, *A. NM.* = Svoronos, Der Athener Nationalmuseum.
- Trendelenburg, *Olympia* = A. Trendelenburg, Pausanias in Olympia, Berlin, 1914.
- Völkel, *Olympia* = L. Völkel, Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiter zu Olympia, 1794.
- Völkel, *A. N.* = L. Völkel, Archäologischer Nachlass, 1831.
- Watkiss Lloyd = W. Watkiss Lloyd, The age of Perikles. London, 1875.
- Winnefeld (pei vasi) = H. Winnefeld, Beschreibung der Vasensammlung, Carlsruhe, 1887.

ELENCO DEI MONUMENTI PIÙ SPESSO CITATI

Marmi.

- Zeus del fregio del Partenone = *Mon. Inst.*, V, tav. XXVII = Braun-Bruckmann, *Denkm.*, tav. 108
= Collignon, *Le Parthénon* (1914), tav. 21-1.
Rilievo fidiaco del Museo Vaticano = Amelung, *Vat.*, II, n. 428.
Altare dei dodici Dèi = *Athen Mitt.*, IV, XX.
Puteal di Madrid = R.v. Schneider, *Geburt der Athena*. Tav. I = Svoronos, *A.N.M.*, p. 179, n. 1392.
Fregio dell'Eretteo = Schöne, *Gr. Rel.*, tav. III.
Kybele di Berlino = Springer-Michaelis-Della Seta, fig. 426.
Stele sepolcrale attica di Pamphile e Demetra = Conze, *A. GR.*, n. 109, tav. XI.
" " di Damosistrata = " " n. 410, tav. XCVII.
Gruppo di Lykosura = *A. B. S. A.*, 1906, XII, p. 109 segg.

Lamine d'oro.

- Λαυριός* di Nicopoli = *Compte-rendu*, 1865, IV.

Bronzi.

- Tronetto di Napoli (Fortuna) = Guida Ruesch, (inv. n. 111979), p. 362, n. 1550.

Pitture.

- Trono di Eleusi (Zeus) = *Eph. arch.*, 1889, tav. V. = Collignon, I, fig. 272.
Aphrodite della Farnesina = *Mon. Inst.*, XII, tav. XXI. = Helbig-Amelung, II, pag. 208, n. 1479
(fig. 4).

Vasi dipinti.

- Cratere di Herakles di villa Giulia = Furtw.-Reichh., tav. 20 = Della Seta, *Museo di Villa Giulia*
pp. 66, n. 2382 (fig. 9).
Anfora di Dario = Furtw.-Reichh., tav. 88 (fig. 7).
" di Hades a Monaco = Furtw.-Reichh., tav. 10 (fig. 6).
" " all'Ermitage = *Arch. Zeit.*, 1844, tav. XIII.
" " a Carlsruhe = *Mon. Inst.*, II, tav. XLIX.
Vaso lucano di Persephone = *Mon. Inst.*, IV, tav. XV.
" di Medea = Furtw.-Reichh., tav. 90.
" di Kreon a Berlino = *Arch. Zeit.*, 1871, tav. XI, 1.
" degli dèi all'Ermitage = *Mon. Inst.*, VI-VII, tav. LXXI (fig. 13).
" dell'Ermitage, Stephani 1792 = Furtw.-Reichh., tav. 70.
" Jatta 424 = *Bull. napol.*, I, tav. III.
" Stephani 498 = *Wien. Vorlegebl.*, E, V, 2.
-

Il trono dello Zeus di Fidia in Olympia.

Memoria di G. Q. GIGLIOLI

[Ζεὺς Ὀλύμπιος] πάντων, ὅσα
ἔστιν ἐπὶ γῆς ἀγάλματα κάλλιστον
καὶ θεοφιλέστατον.

Dio Chrys., Or. XII.

INTRODUZIONE

Questo studio ⁽¹⁾ è dedicato al tentativo di una ricostruzione di uno dei più celebri simulacri dell'antichità — lo Zeus di Olympia ⁽²⁾ — e particolarmente del trono su cui sedeva il dio che Fidia creò. L'argomento è dei più discussi; ma non è ancora esaurito. Mio scopo è di fare un esame possibilmente completo dello stato attuale di ogni singola questione riferentesi al tema dello Zeus, e di vagliare le varie ipotesi, cercandone delle nuove o almeno rafforzando con nuovi argomenti quella prescelta, nella speranza di poter giungere a risultati convincenti.

La ricerca è divisa in tre parti:

- 1^a) Fonti, bibliografia e cronologia del simulacro.
- 2^a) Struttura del trono e posizione delle rappresentazioni ornamentali.
- 3^a) Studio della composizione di ciascuna di tali rappresentazioni ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Un primo abbozzo del lavoro fu da me presentato come tesi per la laurea di archeologia conseguita nella R. Università di Roma con Emanuele Löwy. Reduce dalla guerra di redenzione che ci separò, mi è grato egualmente manifestare a lui tutta la mia profonda gratitudine.

⁽²⁾ Nella trascrizione dei nomi greci, basandomi specialmente sulle norme seguite da Giovanni Pascoli nella sua *Lyra*, ho mantenuto abitualmente il valore dello spirito aspro, delle aspirate, del *q* ecc., conservando però nella loro forma ormai comune quei nomi, come Fidia o Atene, la cui ortografia in italiano è definitivamente fissata.

⁽³⁾ Il lavoro, compiuto prima della mia partenza per la fronte, nel 1915, fu da me definitivamente rivisto nell'inverno 1919; non mi è quindi stato possibile di conoscere eventuali scritti stranieri sull'argomento pubblicati durante la guerra.

CAPITOLO I.

LE FONTI PER LA RICOSTRUZIONE DEL TRONO DI ZEUS

§ I. — Lo stato della questione.

Quatremère de Quincy nel 1815 scriveva (1): « le trône va devenir la partie la plus considerable de nos recherches. Deux causes rendent cet objet d'art et de critique plus difficile à reproduire et à interpréter. L'une est le genre même de la description où il faut en puiser les éléments; l'autre est le manque absolu d'exemples dans tout ce qui nous reste de l'antiquité. Ce n'est pas que beaucoup de figures ne soient vues assises dans les trônes, soit sur des bas-reliefs soit sur des médailles; mais il faut dire que ces sièges n'y sont représentés que de la manière qu'on doit appeler indicative. La petitesse de l'ouvrage ne permit ni au sculpteur ni au graveur de donner, même en réduction la moindre idée de ces variétés d'ornements, de figures, d'inventions de tout genre, qui entraient dans la composition des trônes, de celui d'Olympie surtout, dont la proportion fut la plus colossale et dont rien aujourd'hui ne peut nous fournir d'exemple ».

Sono passati più di cento anni dacché lo studioso francese scriveva queste righe, eppure, *nella loro sostanza essenziale*, non sono invecchiate.

Mentre di molti degli antichi capolavori si è riusciti a rintracciare qualche copia, più o meno fedele ed accurata, più o meno discosta nelle dimensioni dall'originale, ma che è pur sempre un caposaldo per la ricostruzione scientifica dell'opera perduta, ancora nessun monumento è stato rinvenuto, che si possa dire veramente *copiato* dallo Zeus di Olympia. Ancora quanto di più sicuro abbiamo sono le monete d'Elide, di cui però si è esagerata l'importanza. Ma, d'altra parte, abbiamo guadagnato nuovi grandi vantaggi: anzitutto il lavoro di molti studiosi che si sono occupati dell'argomento e che son riusciti ormai a fissarne molti punti; in secondo luogo una lunga e accurata opera filologica sul testo di Pausania che ce lo ha restituito alla lezione genuina dell'autore; ma, più di tutto, una ricca serie di monumenti,

(1) Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique, considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique*, etc. Paris, 1815, pag. 269 e segg. (Un sunto dell'opera apparve anche in italiano: Leopoldo Cicognara, *Estratto dell'opera intitolata il Giove olimpico*, ecc. Venezia, 1817).

Avverto che, dopo la prima menzione, nelle note, i singoli scritti si citano col solo nome dell'autore. Solo nel caso che un autore abbia in più scritti trattato dell'argomento, le citazioni sono fatte nel modo indicato nella tavola al principio di questa Memoria. Per gli scritti infine pubblicati in periodici, il numero della pagina è quello del volume del periodico in cui apparvero.

che in questo secolo, fecondissimo di scoperte archeologiche, sono venuti a gettare luce su quelle questioni su cui ancora non si è raggiunto l'accordo.

Questi monumenti, in cui è rappresentato un trono, lo danno di grandezza infinitamente inferiore a quella del trono di Zeus, è vero; ma il loro numero è grande, e alcuni, specialmente nella serie dei vasi dipinti, sono per noi guida preziosa, anche perchè sono di epoca cronologicamente vicina a quella dello Zeus. Ora, nella grande quantità di stuli sul nostro argomento, questa importante fonte fu quasi intieramente trascurata, nonostante che il Quatremère avesse, per quanto era possibile ai suoi tempi, dato l'esempio: ciò è tentato qui e forse renderà questo studio non affatto inutile, dopo i tanti che lo precedettero.

§ II. — Il testo di Pausania.

Nota: Il testo adottato è quello dello Hitzig nell'ediz. in collaborazione col Blümner⁽¹⁾. Io l'ho riportato integralmente, riserbandomi di discuterne in seguito i singoli paragrafi. Su esso ho fatto la traduzione letterale italiana⁽²⁾.

(Pausania, V, 11).

Περιγρήσεως τῆς Ἑλλάδος Ε' [Ἡλιακῶν. α']

Καθέζεται μὲν δὴ ὁ θεὸς ἐν θρόνῳ χρυσοῦ πεποιημένος καὶ ἐλέφαντος· στέφανος δὲ ἐπίκειται οὐ τῆ κεφαλῆ μεμμημένος ἐλαίας κλώνας. ἐν μὲν δὴ τῆ δεξιᾷ φέρει Νίκην ἐξ ἐλεφαντος καὶ ταύτην καὶ χρυσοῦ, ταινίαν τε ἔχουσαν καὶ ἐπὶ τῆ κεφαλῆ στέφανον· τῆ δὲ ἀριστερᾷ τοῦ θεοῦ χεὶρὶ ἔνεστι σκήπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσι διηρηθισμένον· ὁ δὲ ὄρνις ὁ ἐπὶ τῆ σκήπτρου καθήμενός ἐστιν ὁ αἰτός. χρυσοῦ δὲ καὶ τὰ ὑποδήματα τῆ θεῶ καὶ ἱμάτιον ὡσαύτως ἐστὶ· τῆ δὲ ἱματίῳ ζῳδιά τε καὶ τῶν ἀνθρώπων τὰ κοῖνα ἐστὶν ἐμπεποιημένα.

Il dio, costruito d'oro e d'avorio, è assiso in trono: una corona, che imita ramoscelli di olivo, gli sta sul capo. Egli porta nella destra una Nike, anche essa di avorio e d'oro, che tiene una tenia e porta una corona in testa.

Nella mano sinistra del dio è uno scettro, tutto ornato d'ogni genere di metalli. L'uccello che è posto in cima allo scettro è l'aquila. D'oro sono anche i calzari del dio e così pure il mantello. Sul mantello sono posti, come ornamento, piccole figure e fiori di giglio.

⁽¹⁾ *Pausaniae Graeciae descriptio, edidit Hermann Hitzig, commentarium addiderunt H. Hitzig-Hugo Blümner. Leipzig, 1901, II, 1, testo, pp. 222-226; comm. pp. 339-349.*

⁽²⁾ Rimando al volume dello Hitzig per l'apparato critico. Il testo dello Spiro non si discosta in questo capitolo da quello dello Hitzig se non per alcune particolarità senza importanza. La traduzione è stata fatta da me direttamente dal testo, perchè non m'è sembrato opportuno valermi nè di quella antica del Bonaccioli (1594), nè di quella classica italiana del Nibby (*Descrizione della Grecia di Pausania, tradotta da A. Nibby, Roma, 1830-33. La trad. fu eseguita nel 1817*), essendo troppo antiquate e talvolta errate. Nè migliore mi è sembrata quella di S. Ciampi, *La Grecia descritta da Pausania, ecc., Milano, 1826-29, con note basate specialmente sul Quatremère.*

* *

Ὁ δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσοῦ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένω τε καὶ ἐλέφαντί ἐστι· καὶ ζῆνά τε ἐπ' αὐτοῦ γραφῆ μεμιμημένα καὶ ἀμάλμαιά ἐστιν ἐργασμένα. Νίκαι μὲν δὴ τέσσαρες, χορευουσῶν παρεχόμεναι σχῆμα, καὶ ἕκαστον τοῦ θρόνου τὸν πόδα, δύο δὲ εἰσὶν ἄλλαι πρὸς ἑκάστου πῆξι ποδός· τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρω τῶν ἔμπροσθεν παῖδες ἰς ἐπίκεινται Θιβαίων, ὑπὸ σμιγγῶν ἠρπασμένοι, καὶ ὑπὸ τὰς σφίγγας Νιόβης τοὺς παῖδας Ἀπόλλων καταιοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις τῶν δὲ τοῦ θρόνου μεταξὺ ποδῶν τέσσαρες κανόνες εἰσὶν· ἕκ ποδὸς ἐς πόδα ἕτερον διήκων ἕκαστος· τῆ μὲν δὴ κατ' εὐθὺν τῆς ἐσόδου κανόνι, ἑπτὰ ἐστὶν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῶν· τὸ γὰρ ὕγδοον ἐξ αὐτῶν οὐκ ἴσασι τρόπον ὕψινα ἐγένετο ἀφανές, εἴη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα, οὐ γὰρ πω ἰὰ ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καθειστήκει τῆς Φειδίου· τὸν δὲ αὐτὸν ταινία τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενον εἰοικέναι τὸ εἶδος Παντάρκει λέγουσι, μειράκιον δὲ Ἥλεϊον τὸν Παντάρκη παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου· ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πάλης νίκην ὀλυμπιάδι ἔκτη πρὸς ταῖς ὀγδοήκοντα. Ἐπὶ δὲ τῶν κανόνων τοῖς λοιποῖς ὁ λόγος ἐστὶν ὁ σὺν Ἡρακλεῖ μαχόμενος πρὸς Ἀμαζόνιας· ἀριθμὸς μὲν δὴ συναμφοτέρων ἐς ἑννέα ἐστὶ καὶ εἴκοσι, τέτακται δὲ καὶ Θησεὺς ἐν τοῖς συμμάχοις τῆ Ἡρακλεῖ. ἀνέχουσι δὲ οὐχ οἱ πόδες μόνοι τὸν θρόνον, ἀλλὰ καὶ κίονες ἴσοι τοῖς ποσὶ μεταξὺ ἐστηρότερες τῶν ποδῶν· ὑπελθεῖν δὲ οὐχ οἷόν τε ἐστὶν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις, ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρερχόμεθα· ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα τὰ ἀπείρογντά ἐστι. τούτων

* *

Il trono è variamente ornato di oro e di pietre preziose, e anche di ebano e di avorio, e in esso ci sono figure rappresentate in pittura e figure scolpite. In ciascuna delle gambe del trono sono quattro Nikai, che presentano lo schema di danzatrici; ce ne sono poi due altre alla base di ciascuna gamba. Sopra ciascuna delle gambe anteriori si trovano dei fanciulli tebani rapiti da sfingi, e, sotto le sfingi, Apollo e Artemis saettano i figli di Niobe. Tra le gambe del trono sono quattro sbarre, ciascuna delle quali traversa dall'una all'altra gamba. Sulla sbarra anteriore (quella ch'è proprio dirimpetto all'entrata) si trovano sette statnette; l'ottava infatti non sanno in che modo sia sparita. Queste sembrerebbero immagini di antiche gare, poichè quelle per fanciulli non erano ancora istituite al tempo di Fidia. Si dice che il fanciullo che si cinge la testa con una tenia somigli nell'aspetto a *Pantarkes*, poichè si narra che *Pantarkes*, ragazzino Eleo, sia stato il favorito di Fidia: *Pantarkes* poi riportò anche una vittoria nella lotta di fanciulli nella Olimpiade ottantesima sesta. Sopra alle restanti sbarre è rappresentata la schiera combattente con Herakles contro le Amazoni. Il numero di queste e di quella insieme è di circa ventinove; anche Theus è in mezzo ai compagni di Herakles. Non le sole gambe però sostengono il trono, ma anche colonne uguali alle gambe e poste tra esse. Non è poi possibile di andare sotto il trono, così come noi in Amyklai penetriamo nell'interno. In Olympia sono d'impedimento certe barriere fatte a guisa di muri. Di queste barriere, quella che è di faccia alla porta è soltanto colorita di azzurro; le altre presentano pitture di Panainos. In esse

τῶν ἐρμιάτων ὅσον μὲν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐστίν, ἀλήλιπια κυανῶ μόνιον, τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέκειται Παναίου γραφάς. ἐν δὲ αὐταῖς ἔστι μὲν οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων, παρέστηκε δὲ καὶ Ἡρακλῆς ἐκδέξασθαι τὸ ἄχος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος, ἔτι δὲ Θησεύς τε καὶ Πειρίθους καὶ Ἑλλάς τε καὶ Σαλαμίς ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄγκραις ποιούμενον κόσμον. Ἡρακλέους τε τῶν ἀγωνισμάτων τὸ ἐς τὸν λέοντα τὸν ἐν τῇ Νεμέᾳ, καὶ τὸ ἐς Κασσάνδραν παρανόμημα Αἴαντος, Ἴπποδάμειά τε ἢ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρὶ, καὶ Προμηθεὺς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν, Ἡρακλῆς δὲ ἐς αὐτὸν ἦρται. λέγεται γὰρ δὴ καὶ τόδε ἐς τὸν Ἡρακλέα ὡς ἀποκτείναι μὲν τὸν ἄετιδὸν ὃς ἐν τῷ Καυκάσῳ τὸν Προμηθεῖα ἐλύπει, ἐξέλοιο δὲ καὶ αὐτὸν Προμηθεῖα ἐκ τῶν δεσμῶν· τελευτιᾶ δὲ ἐν τῇ γραφῇ Πενθεσίλειά τε ἀφίεισα τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν, καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μῆλα ὧν ἐπιτετράφθαι λέγονται τὴν φρουράν. Πάναινος μὲν δὴ οὗτος ἀδελφός τε ἦν Φειδίου, καὶ αὐτοῦ καὶ Ἀθήνησιν ἐν Ποικίλῃ τὸ Μαραθῶνι ἔργον ἐστὶ γεγραμμένον. Ἐπὶ δὲ τοῖς ἀνωτάτω τοῦ θρόνου πεποίηκεν ὁ Φειδίας ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος τοῦτο μὲν Χάριτας, τοῦτο δὲ Ὁρας, τρεῖς ἑκατέρας. εἶναι γὰρ θυγατέρας Διὸς καὶ ταύτας ἐν ἔπεσιν ἐστὶν εἰρημένα. Ὅμηρος δὲ ἐν Ἰλιάδι ἐποίησε τὰς Ὁρας καὶ ἐπιτετράφθαι τὸν οὐρανόν, καθάπερ τινὰς φύλακας βασιλέως ἀλλῆς.

Τὸ ὑπόθημα δὲ τὸ ὑπὸ τοῦ Διὸς τοῖς ποσίν, ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀτικῇ καλούμενον Θρανίων, λέοντάς τε χρυσοῦς καὶ Θησεῶς ἐπειρασμένην ἔχει μάχην

è Atlas che sostiene il cielo e la terra, e vicino gli è Herakles che vuole ricevere il carico di lui; poi vi sono Theseus e Peirithoos e la Ellade e Salamina, avendo questa in mano l'ornamento che si fa sull'estremità delle navi; tra le fatiche di Herakles poi c'è quella contro il leone nemeo, e il misfatto di Aiace contro Cassandra; poi Hippodameia, figlia di Oinomaos insieme con la madre e Prometheus, che è ancora in ceppi, e Herakles che alza lo sguardo verso di lui. *Si dice infatti anche questo di Herakles: che uccise l'aquila che nel Caucaso tormentava Prometheus, e sciolse anche dai legami Prometheus stesso.* Ultime scene della pittura sono Penthesileia che rende l'anima e Achille che la sorregge; e due Hesperides portano i pomi, dei quali si dice sia stata loro affidata la custodia. *Questo Panainos era fratello di Fidia, e di lui è anche la battaglia di Maratona dipinta in Atene, nella Poikile.* Nella più alta parte del trono, ed a maggiore altezza del capo della statua, Fidia fece già una parte le Charites e dall'altra le Horai, le une e le altre in numero di tre. *Infatti è detto nei poemi che anche queste sono figlie di Zeus. Omero nell'Iliade nominò le Horai dicendo essere stata commessa a loro la cura del cielo come guardie della reggia di un re.*

Lo sgabello posto sotto i piedi di Zeus, chiamato thranon dagli abitanti dell'Attica, ha leoni d'oro, e, scolpita in rilievo, la battaglia di Theseus contro le

τήν πρὸς Ἀμαζόνιας, τὸ Ἀθηναίων προῶ-
τον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους.

Ἐπὶ δὲ τοῦ βήθρου τοῦ τὸν θρόνον
τε ἀνέχοντος καὶ ὅσος ἄλλος κόσμος
περὶ τὸν Αἴα, ἐπὶ τούτου τοῦ βήθρου
χρυσᾶ ποιήματα, ἀναβεβηκὸς ἐπὶ ἄρμα
Ἥλιος, καὶ Ζεὺς τὲ ἐστὶ καὶ Ἥρα
παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις· ταύτης δὲ Ἑρ-
μῆς ἔχειται, τοῦ Ἑρμοῦ δὲ Ἔστια· μετὰ
δὲ τὴν Ἔστιαν Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης
Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος· τὴν
δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθῶ· ἐπιέρ-
γασται δὲ καὶ Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι,
Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς, καὶ ἤδη τοῦ
βήθρου πρὸς τῷ πέτραι Ἀμφιτρίτη καὶ
Ποσειδῶν, Σελήνη τε ἵππον ἐμοὶ δοκεῖν
ἐλαίνουσα· τοῖς δὲ ἐστὶν εἰρη-
μῆνα ἐφ' ἡμιόνου τὴν θεὸν ὀχεῖ-
σθαι καὶ οὐχ ἵππου, καὶ λόγον
γέ τινα ἐπὶ τῷ ἡμιόνῳ λεγουσιν
εὐήθη.

Μέτρα δὲ τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ Αἰὸς
ἐς ὕψος τε καὶ εὖρος ἐπιστάμενος
γεγραμμένα οὐκ ἐν ἐπαίνῳ θήσομαι
τοὺς μειρήσαντας, ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρη-
μῆνα αὐτοῖς μέτρα πολὺ τι ἀποδέοντά
ἐστὶν ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέστηκεν ἐς τὸ
ἄγαλμα δόξα, ὅπου γε καὶ αὐτὸν
τὸν θεὸν μάρτυρα ἐς τοῦ Φει-
δίου τὴν τέχνην γενέσθαι λε-
γουσιν, κ. τ. λ.

Amazoni, la prima prodezza degli Ate-
nesi contro gli stranieri.

Sopra la base poi che sostiene il
trono e tutti gli ornamenti posti intorno
a Zeus, ci sono delle sculture d'oro:
Helios che è salito sul carro, e Zeus
e Hera.... e presso a lui Charis. Vi-
cino a questa è Hermes, e ad Hermes
segue Hestia. Dopo Hestia è Eros che
accoglie Aphrodite sorgente dal mare;
e Peitho incorona Aphrodite. Vi sono poi
scolpiti Apollo con Artemis, Athena e
Herakles, e presso all'estremità della
base Amphitrite e Poseidon e Selene che
cavalca, come mi sembra, un cavallo. *Da
alcuni si dice che la dea cavalchi un
mulo e non un cavallo, e del mulo nar-
rano una certa sciocca storiella.*

Sapendo che sono scritte le misure
dello Zeus di Olympia, per l'altezza e
la larghezza sua, non loderò coloro che
lo hanno misurato, poichè le misure da
loro dette sono molto inferiori a quel-
l'opinione che hanno coloro che vedono
la statua.

*Si dice, poi, che anche il dio stesso
sia stato testimonia verso la statua di
Fidia, ecc.*

* * *

C. Robert, nel suo studio su Pausania ⁽¹⁾, distingue nel testo i *θεωρήματα*
(descrizioni di ciò che egli chiama τὰ θεᾶς ἄξια) dai *λόγοι* che sono *digressioni*,
specialmente storiche, mitologiche o biografiche. Questi *λόγοι* (da me sottolineati per
poter così apprezzare subito le parti costitutive della descrizione, tralasciando le
superflue) furono dal Robert indagati anche nella descrizione dello Zeus, e sono tre:
I) su Pantarkes; II) su Herakles e Prometheus e su Panainos; III) sulle Horai.
A questi bisogna aggiungere l'osservazione sul trono di Amyklai e sulla cavalcatura
di Selene. La descrizione finisce con i tre grossi *λόγοι*: sul fulmine mandato da Zeus,

(1) C. Robert, *Pausanias als Schriftsteller*, 1909, pag. 57.

sulla conservazione del simulacro e sulla natura dell'avorio, che a nulla servono pel nostro scopo, e perciò sono stati omessi.

Il testo di Pausania è, come ho detto, l'unica nostra fonte letteraria per il simulacro di Zeus; numerosissimi sono i passi di antichi scrittori sull'argomento, e li troviamo raccolti dall'Overbeck⁽¹⁾, ma tutti senza valore per noi, limitandosi a lodi enfatiche o a giudizi estetici. La questione del valore della descrizione di Pausania è poi una delle più discusse: è evidente che anche questo capitolo, che ha la più lunga e diligente descrizione che l'autore dedichi ad un simulacro, ha più l'aspetto di un'opera d'arte rettorica che non di una descrizione archeologica. Ma ciò non diminuisce la fiducia che possiamo avere in esso. Certo in qualche caso si sono potuti provare errori in Pausania; è noto, p. es. che dal Völkel (1794) fino al Petersen (1873)⁽²⁾, cioè fino alla vigilia degli scavi, sulla fede di lui si credeva da tutti che la statua di Peirithoos occupasse il centro del frontone occidentale del tempio di Zeus a Olympia. E al tempo stesso Pausania non prese per un auriga la donzella del frontone orientale?; non dimenticò la metopa di Herakles e Cerbero? (3). E così via (4). Se sia stato torto dei lettori, o, come in molti casi è certo, proprio di Pausania, non è questo il luogo di discutere, fatto sta che, fino alla scoperta degli originali, generalmente si persistette nell'errore. Ma che cosa sono questi casi, di fronte alle molte e splendide conferme che gli scavi, e specialmente quelli dell'Acropoli, di Olympia, di Delphi hanno dato al testo del periegeta? La mancanza di una copia dello Zeus, rendendo impossibile il controllo, può far nascere sospetti; ma non bisogna esagerare, e, se Pausania prese degli equivoci, fu al più in qualche particolare, e su ciò indagheremo. È però evidente che in alcuni casi, come per Pantarkes, sono riportati i discorsi che qualche *μυσταγωγός* del tempo faceva per interessare il forestiero.

Quanto alla questione, se Pausania descriva *de visu* o se si basi su una fonte anteriore, io non credo, col Robert, che ci siano prove del non esser egli mai stato a visitare i paesi che descrive (5); ma invece, con G. E. Rizzo, credo certissimo che egli abbia viaggiato per la Grecia (6). Ricorderò poi che il viaggio ad Olympia era il più facile e il più usuale per uno studioso del tempo degli Antonini, e che s'impondeva a chiunque si occupasse di storia greca; e poi, nella descrizione stessa, mi pare sia assai chiaramente accennato a ciò: così quando Pausania dice dell'impedimento di andare sotto il trono, della unzione della statua ecc. Si può obiettare che questa *ἀντροψία* potè essere dell'autore del libro che fu fonte a Pausania, nel qual caso per

(1) J. Overbeck, *Antike Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst*, 1868, n. 692-754, pp. 125-136.

(2) L. Völkel, *Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiter zu Olympia; eine Erläuterung der Beschreib. des Pausanias*, Leipzig, 1794, pag. 90; E. Petersen, *Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia*, 1873, pag. 343.

(3) Paus., V, 10.

(4) P. es. A. Furtwängler dimostrò come Pausania non avesse compreso (Paus., V, 19, 2) la rappresentazione delle nozze di Peleus nell'arca di Kypselos a Olympia (A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, pag. 724).

(5) Cfr. anche I. G. Frazer, *Pausanias's Description of Greece* (1893), I, p. LXXVI seg.

(6) G. E. Rizzo, *Storia dell'arte greca* (Torino, 1913), p. 23.

noi non ci sarebbe differenza; ma insomma parmi, con molti ⁽¹⁾, verisimile che Pausania abbia visitato Olympia: solo è probabile che egli, nel visitare il luogo, prendesse degli appunti, e poi, nel redigere su questi il suo testo, si servisse delle descrizioni anteriori. Per quella di Olympia si può fare il nome di Polemon qual fonte principale ⁽²⁾. Peccato che di Polemon abbiamo solo miseri frammenti ⁽³⁾. Non ostante dunque i possibili errori, se si pon mente alla particolare cura di Pausania di stabilire le relazioni tra le parti del trono, di descrivere minutamente (procedendo dal basso all'alto e da sinistra a destra) ogni particolare di questo, e d'altra parte come il suo dire, giustamente interpretato, si presti a dare una soluzione veramente soddisfacente, bisogna riconoscere che nulla può farci dubitare dell'esattezza di lui, in quanto si riferisce alle linee di struttura del trono, alla distribuzione delle figure ornamentali, spesso fino ai particolari. Nè tra tanta esattezza è possibile di ammettere l'ipotesi del Quatremère ⁽⁴⁾ che P. descriva solo le figure più importanti, ipotesi che cadde subito; ma è evidente che egli menziona solo quelle cose che avevano bisogno di spiegazione o interesse mitologico: infatti degli tace p. es. delle parti che non potevano mancare, come braccioli, spalliera, sedile.

Il valore complessivo della descrizione di Pausania è dunque grandissimo e tanto più prezioso per noi che, in quella descrizione del 173 èra volg. ⁽⁵⁾, abbiamo l'unico mezzo per fondare una ricostruzione del simulacro di Fidia.

§ III. — Bibliografia.

Prima di esaminare la questione delle fonti monumentali, mi pare opportuno di dare uno sguardo alla bibliografia dell'argomento.

Se l'Overbeck scriveva, nel 1864 ⁽⁶⁾, che « su nessun monumento dell'antichità

⁽¹⁾ P. es. l'Evelyn-Withe sta per l'ipotesi che Pausania descriva ciò che vide (*The throne of Zeus*, in *J. H. S.*, 1908, pag. 49 segg.); così pure A. Trendelenburg, *Pausanias in Olympia*. Berlin, 1914).

⁽²⁾ Alle buone osservazioni del Kalkmann (*Pausanias*, pag. 59 e segg.) che mi paiono assai convincenti, nonostante i dubbi del Robert, se ne può aggiungere un'altra a conferma. Polemon visse, come si sa, al principio del II secolo avanti Cristo (nel 177-176 ricevette la *proxenia* a Delphi. Cfr. Wescher-Foucart, *Inscr. de Delphes*, n. 18, lin. 260: Πολέμων Μλησίον Ίλιεύς). Dopo gli ultimi studi su Damophon (G. Dickins, *Damophon of Messene*, in *A. B. S. A.*, XII, p. 109 segg.), in base agli scavi di Lykosura si è stabilita la cronologia di questo artista, pure al principio del II sec. Ora Pausania (IV, 31, 6) ricorda restauri di Damophon alla statua di Zeus in Olympia. La meraviglia che colpisce tutti al pensiero come questi restauri fossero ricordati dopo tanti secoli, mi pare cessi se si pensi che Pausania abbia tratto la notizia dall'opera di Polemon, che, come contemporaneo, poté facilmente vedere la cosa e ne fece perciò menzione. Così, mentre si spiega questo ricordo, si ha una conferma che Polemon fu, con molta probabilità, fonte a Pausania.

⁽³⁾ Raccolti dal Preller, *Polemonis periegetae fragm.*, Lipsia, 1838 = Müller, *F. H. G.*, III, 108-148. Vedi Rizzo, op. cit., p. 22. Un paragone tra i frammenti di Polemon e Pausania fu fatto dal Bencker (*Der Anteil der Periege an der Kunstschriftstellerei der Alten*, pp. 61-68). Il Frazer, I, p. LXXXVII seg. non crede però a questa dipendenza.

⁽⁴⁾ Quatremère, pag. 300.

⁽⁵⁾ Paus., V, I, 2; Christ, *Gesch. d. griech. Lit.*, p. 720.

⁽⁶⁾ J. Overbeck, *Kritische Untersuchungen über die Composition des Zeus des Phidias*, in *Sym-bola philol. Bonnens. in hon. F. Ritschelii collecta* (1864), pag. 609 e segg. (= *Berichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft*, 1866, pag. 173); id., *Griech. Kunstmythologie* (1871), I, vol. II, pag. 34.

si era tanto e più lungamente e diversamente parlato quanto sullo Zeus di Fidia *, la cosa tanto più può dirsi ora dopo altri cinquant'anni di lavoro scientifico.

Il numero delle opere dove lo Zeus di Fidia si menziona è grandissimo, ed è stata naturalmente mia cura di studiare accuratamente tutte quelle che sono a mia conoscenza ⁽¹⁾ dedicate, in tutto o in parte, a questa questione (limitatamente però al trono), non tralasciando spesso neppure quelle dove il monumento è nominato per incidenza o si parla dell'aspetto del nume. La conoscenza della bibliografia per poche opere d'arte è tanto importante quanto per la presente, e mi preme notare subito che *pochi degli studi anteriori possono dirsi veramente antiquati*. Mentre infatti generalmente si deve solo per diligenza ricorrere alle opere antiche, appartenendo esse ad uno stadio ormai sorpassato della scienza, ciò non può dirsi per quanto riguarda lo Zeus. Anzi noi assistiamo ad un fenomeno caratteristico: le idee, che subito si presentarono ai primi di coloro che si occuparono dell'argomento, continuavano a sussistere fino ai nostri tempi, volta per volta riprese e combattute. Così per esempio, riguardo alle barriere (*ἐρμούατα*) della parte inferiore del trono, si vide con il Murray nel 1882 ⁽²⁾ risorgere una spiegazione che era stata proposta dagli autori del sec. XVIII e che poi sembrava definitivamente abbandonata, che cioè appartenessero alla cella e fossero situate intorno alla base del trono, e, quando venne la reazione col Gardner (1894) ⁽³⁾, si ripresero e riportarono da lui e da altri gli stessi argomenti che si erano usati dal Röse (1837) ⁽⁴⁾ e da altri dell'epoca per combattere il primo gruppo di sostenitori dell'ipotesi. Ciò non toglie che le varie questioni, a poco a poco, non si sian venute chiarendo e definendo da quando l'abate Barthélemy, nel suo celebre viaggio di Anacharsis ⁽⁵⁾, gettò le basi di una ricostruzione sul testo di Pausania. Egli fu il primo a occuparsi dell'argomento, a cui solo aveva accennato il Winckelmann; chè, se la sua opera uscì nel 1788, fu scritta un ventennio prima. Intanto, con lo stesso metodo filologico, in Germania lo Heyne ⁽⁶⁾, il Völkel e il Siebenkees ⁽⁷⁾ venivano a conclusioni quasi identiche, almeno nelle parti essenziali, prova che erano quelle a cui logicamente si poteva giungere in quello stato embrionale dell'archeologia. Un nuovo e poderoso impulso lo diede il Quatremère nella sua opera grandiosa (1815): egli per primo tentò la ricostruzione grafica e per primo fece

(1) Debbo qui avvertire che per due o tre delle opere più antiche non mi è riuscito di trovare nessun esemplare nelle biblioteche di Roma. Così ricordo ora i seguenti scritti che non avrei occasione di citare altrove: E. H. Tölken, *De Phidiae Jove Olympio observationes*, Gottingae, 1812; (Marchese) *Saggio sul tempio e la statua di Giove in Olimpia e sul tempio dello stesso dio Olimpio, recentemente disotterrato in Agrigento*, Palermo, 1814; Levezow, *Jupiter imp.*, Berlin, 1826.

(2) O. C. Murray, *The barrier of the throne of Zeus at Olympia*, in *Athen. Mitt.*, VII (1882), pp. 274-276.

(3) E. A. Gardner, *The paintings by Panaenus on the throne of the Olympian Zeus*, in *J. H. S.*, XIV (1894), pp. 233 segg.

(4) Röse, art. in *Kugler's Museum*, 1837, n. 29.

(5) Abbé Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IV siècle avant l'ère vulgaire*. Paris, 1788, chap. XXVIII (*Voyage dans l'Élide*)

(6) Heyne, *Samml. Ant. Aufsätze über die Kunst. beyrn Plin.* Göttingen, 1778, I, pag. 10; II, pag. 149.

(7) J. Ph. Siebenkees, *Ueber den Tempel und die Bildsäule des Jupiters zu Olympia - Eine antiq. Versuchung*, Nürnberg, 1795.

ciò che gli altri avevano trascurato e che tanto si trascurò in seguito, di ricorrere in larga misura alle analogie monumentali. Così con lui molte questioni, come quella dei bracciuoli sostenuti da sfingi, presero il loro aspetto definitivo e furono risolte. La sua opera ebbe influenza grandissima; basti dire che ancora cinquant'anni dopo si trovò chi, come il Ronchaud⁽¹⁾, la prese come definitiva, ed ancora dopo tanto tempo fu base di opere di divulgazione⁽²⁾. Il Quatremère pose gli *εἱρύματα* intorno alla base, mentre il Völkel li aveva messi su essa, alla periferia, benchè poi in seguito aderisse all'idea del Quatremère⁽³⁾. Solo, come dicemmo, nel 1837, in un brevissimo articolo, il Röse, supponendoli tra le gambe del trono, pose una delle pietre angolari per la ricostruzione del monumento.

Sin dal 1832 intanto il Rathgeber, nella *Hallische Encyclopädie*⁽⁴⁾, per primo aveva riassunto gli studi anteriori e discusso a fondo l'argomento: non molto di nuovo egli portò, e spesso lasciò correre la fantasia. Ma il suo studio è di grande valore, perchè egli impostò bene le principali questioni, tanto che solo 20 anni dopo lo Schubart (1849)⁽⁵⁾ e il Brunn (1851)⁽⁶⁾ lo ripresero. Nonostante qualche abbaglio, lo studio del Brunn è ancora fondamentale sull'argomento; poi con l'Overbeck e col Friedländer⁽⁷⁾ si venne a dimostrare l'importanza delle monete di Elide; ma, per reazione a chi ne impugnava l'autenticità, si venne all'eccesso opposto, considerando addirittura quale copia esattissima quella minuscola riproduzione del colosso. Di grande valore fu poi lo studio citato del Petersen (1873); e, più che per la parte costruttiva, in cui non fu originale, per la parte *psicologica*. Mi servo di questa parola per indicare il suo tentativo (spesso riuscito, e sempre ingegnoso) di scoprire le ragioni che dovettero guidare Fidia nella scelta delle rappresentazioni ornamentali del trono.

Intanto si facevano le scoperte di Olympia mentre sorgeva la questione, che già ricordammo, sugli *εἱρύματα* per l'ipotesi del Murray (1882) (accolta nella pubblicazione ufficiale dello scavo), combattuta con reazione violenta dal Gardner (1894) e da altri; ma ancora i campi sono divisi. In questi ultimi anni si moltiplicarono gli studi, specialmente sui vari argomenti particolari, e tutti naturalmente portarono qualche contributo⁽⁸⁾; tra essi noto i commenti del Frazer⁽⁹⁾ e del Blümner a

(1) L. de Ronchaud, *Phidias, sa vie et ses ouvrages*. Paris, 1861, pag. 132 segg.

(2) P. es. nel manuale Hoepli del prof. I. Gentile, *Storia dell'arte greca*, 1892, pag. 110.

(3) L. Völkel, *Archäol. Nachlass, herausg. von K. O. Müller*, I Heft. Göttingen, 1831.

(4) G. Rathgeber, *Der Olympische Juppiter*, in *Ersch-Grüber, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und der Künste* (= *Hallische Encyclop.*), 1832, parte III, vol. III, pag. 256 segg.

(5) Schubart, *Zur Beschreibung des Olympischen Jupiter des Pausanias*, in *Zeitschrift für Alterthumswissenschaft*, VII, 1849, nn. 49-52, pp. 385, 413.

(6) H. Brunn, *Sul trono del Giove di Fidia in Olimpia*, in *Annali Inst.*, XXIII (1851), pp. 108-117, tav. C e D = *Kleine Schriften*, II, 248.

(7) J. Friedländer, *Der Zeus des Phidias auf den Münzen von Elis*, in *Monatsberichte der K. Preuss. Akad. der Wissensch. zu Berlin*, 1874, pp. 498-501.

(8) Saranno citati a luogo opportuno; voglio però subito ricordarne uno del compianto prof. G. Pellegrini, *Il trono di Giove e le pitture di Paneno in Olimpia*, in *Atti dell'Istituto veneto di scienze lettere e arti*, vol. LXXIV (1914-15), pp. 1555 a 1574.

(9) Frazer, *Pausanias*, vol. I, p. 251 segg.; vol. III, pag. 530 segg.

Pausania e il breve studio riassuntivo, che già citammo, dell'Evelyn-White, notevole specialmente per la riproduzione con ingrandimento delle monete di Elide, su cui esso è basato. Lo scritto dell'Adler⁽¹⁾ nella *Deutsche Rundschau* è solo di divulgazione.

Non sono entrato nei particolari, perchè dovremo esaminare tali lavori e spesso disenterli, nei singoli paragrafi; qui mi bastava accennare alla storia della questione.

Debbo però ancora ricordare una serie che per noi ha grande interesse e valore: quella delle ricostruzioni grafiche. Sono parecchie; ma le più antiche, citate dal Rathgeber⁽²⁾, sono già da lui dette in nulla riuscite:

a) di Abraham Aubry, nella collezione delle Sette meraviglie del mondo (coll. stampe di Gotha; Miscellanea, n. 4).

b) 1725, Joh. Bernh. Fischer von Erlachen, *Entwurf einer hist. Architektur in Abbildung unterschiedener berühmter Gebäude des Altherthums und fremder Völker*. Leipsig, fol., tav. V.

c) Bertuch, *Bilderbuch für Kinder*, XIV, n. 70, fig. 2.

Quelle fatte con base scientifica cominciano nel 1815, e sono le seguenti:

I. 1815, del Quatremère, op. cit. (tav. di frontispizio e XIII-XVII)⁽³⁾.

II, 1851, dello Stackelberg, pubblicata dal Brunn in *Annali Inst. corr. arch.*, 1851, tavola C (veduta di fianco)

III, 1851, del Brunn negli *Annali* cit., tav. D (veduta di fianco).

IV, 1857-58, di S. A. Iwanoff, pubblicata in *Architektonische Studien von Sergius Andrejewitsch Iwanoff* (il quale eseguì la ricostruzione di Olympia nel 1857-58) *herausg. von K. Deut. Arch. Inst. mit Erläuterungen von R. Bohn*. Berlin, 1892 (veduta di faccia e di fianco). Tav. XL e XLI.

V, 1889, del Laloux in *Restauration d'Olympie* par V. Laloux architecte et P. Monceaux docteur ès-lettres (Paris, 1889) (veduta di faccia).

VI, 1892, dell'Adler, nella pubblicazione ufficiale tedesca di Olympia, vol. II, pag. 15 A, la tav. nel vol. I, tav. XII (veduta di faccia)⁽⁴⁾.

VII, 1905, del Petersen, nella fig. 7 dell'opera *Ein Werk des Panainos* [1904] (veduta di fianco della parte inferiore).

Inoltre l'Adler ricorda⁽⁵⁾ un acquarello del Pape col restauro (che dice non molto felice) del simulacro di Zeus nella sala greca del museo di Berlino; ma a non è riuscito di averne conoscenza diretta.

Vario è il valore di queste ricostruzioni. Tralasciando quella del Quatremère che è illustrazione delle teoriche sostenute nel suo studio, e pur non curandoci della ricostruzione dello Stackelberg (opera più d'artista che da archeologo, che fu definitivamente combattuta dallo stesso Brunn che la pubblicò), bisogna segnalare quelle del Brunn, dell'Iwanoff e dell'Adler. Basate sul testo di Pausania e sulle precedenti

(1) F. Adler, *Zeusbild zu Olympia*, in *Deutsche Rundschau*, 1908, IX, pag. 373.

(2) Rathgeber, pag. 293, nota 80.

(3) Occorre anche ricordare i disegni derivati dalla prima congettura del Völkel e da quella del Barthélemy (per le gambe), fatti dal Quatremère e pubblicati nella tav. XIV della sua opera.

(4) Vedi anche la comunicazione del restauro dello Zeus fatta dall'Adler nella *Berlin. Philol.-Wochenschrift*, XI, pag. 1184

(5) Nell'art. cit. nella *Deutsche Rundschau*.

interpretazioni, esse hanno gravi difetti e ce ne occuperemo nella discussione dei vari quesiti; ma non si può negare loro un carattere di grande serietà.

Nella ricostruzione dell'Iwanoff, che non esito a riconoscere di gran lunga la migliore di quante finora ne furono tentate, benchè non sia opera di un archeologo e non sia accompagnata da testo, abbiamo la certezza che l'autore dovette amorosamente studiare l'argomento. Se pur non sempre accettabili, tutte le sue soluzioni dei vari problemi sono possibili. È strano come un così notevole tentativo sia stato trascurato dagli ultimi studiosi della questione.

La vignetta del Petersen è importante per la questione degli *εἰδύματα* e dei *καρόνες* del trono. La ricostruzione del Laloux è affatto priva di valore: non solo per le rappresentazioni, nella ricostruzione delle quali si serve di opere arcaiche, assai anteriori a Fidia; ma anche per la parte struttiva, seguendo egli sempre le teoriche più antiquate, tanto da far nascere il sospetto che egli, che non era un archeologo, si sia servito di qualcuno degli studi del secolo XVIII, di quello dello Heyne per esempio!

§ IV. — Nota cronologica.

Prima di stabilire le fonti monumentali per la ricostruzione del simulacro di Zeus, occorre fissarne uno dei punti maggiormente controversi: la data della costruzione, connessa intimamente, com'è noto, con il *processo di Fidia*. Il cardine della questione è: *se Fidia abbia fatto prima la Parthenos o prima lo Zeus e in che anno*. La disputa s'era quietata, quando la risollevò in questi ultimi anni la scoperta di due frammenti di un papiro ritrovato a Ešmunên (= Hermopolis Magna), conservato a Ginevra (n. 263 e 264) e pubblicato da Jules Nicole (1). Esso diede luogo a notevoli studi di Luigi Pareti (2), di Pericle Ducati (3), di A. Frickenhaus (4) e di Carl Robert (5). Prima di loro gli studiosi si erano divisi in due schiere, i più parteggiando per la priorità della Parthenos (ricorderò il Quatremère, lo Schöll e A. Furtwängler) (6), altri invece sostenendo la priorità dello Zeus, tra i quali lo Heyne e poi G. Löschke (7), C. Robert (8), M. Collignon (9), e da ultimo

(1) J. Nicole, *Le procès de Phidias dans les Chroniques d'Apollodore, d'après un papyrus inédit de la collection de Genève*, 1910.

(2) L. Pareti, *Il processo di Fidia ed un papiro di Ginevra*, in *Röm. Mitt.*, XXIV (1910), pag. 271 segg. Rec. di H. Lechat, in *Revue ét. anc.*, XIII (1911), p. 125 segg.

(3) P. Ducati, *Notizie di studi relativi alla vita di Fidia*, in *Atene e Roma*, XIV (1911), c. 9.

(4) A. Frickenhaus, *Phidias und Kolotes* in *Arch. Jahrb.*, 1913, pp. 341-369.

(5) Carl Robert, *Ueber den Genfer Pheidias-Papyrus*, in *Sitzungsb. der K. Preussischen Akademie der Wissenschaften*, XXXI (1914), pag. 806 segg.

(6) Quatremère, p. 220; Schöll, *Der Prozes des Pheidias*, in *Sitzungsb. der K. Bayer. Akad.*, 1888, I, pag. 153; A. Furtwängler, *Meisterwerke* (1893), pag. 58; id., *Vom Zeus des Pheidias*, in *Mélanges Perrot*, 1903, pp. 109-120.

(7) G. Löschke, *Phidias Tod*, in *Historische Untersuch. für Schäfer*, 1882, pag. 25 segg.; *Nochmal's Phidias Tod*, in *Fests. des Verein von Altertumsfreunden in Rheinlande*, 1891, pag. 16 segg.

(8) C. Robert, *Arch. Märchen*, 1887, pag. 101; id., *Die Marathonschlacht*, 1895, pag. 42.

(9) M. Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, I, 525. Nell'op. *Le Parthénon*, pag. 49 (1914), mostra accettare la datazione posteriore dello Zeus.

G. Beloch ⁽¹⁾. Sembrerebbe quindi veramente ozioso ritornarci ancora; ma siccome le conclusioni del Nicole, del Pareti, del Frickenhaus o del Robert sono assai discordanti, nè alcuna, a parer mio, è interamente accettabile, mi trovo costretto a riprendere tutta la questione.

È noto che le fonti principali per la conoscenza del processo di Fidia sono alcuni versi di Aristofane (*Pace*, v. 605 sgg.), con i relativi *scholia*, riportanti un passo dell'attidografo Philochoros; un brano di Diodoro (XII, 39), che egli mette sotto l'arcontato di Euthydemos (431-430 av. Cr.), mentre, d'altra parte, riconosce lo storico Ephoros, del IV sec., come sua fonte; un frammento dello pseudo-Aristodemo, del Basso Impero (Müller, *F. H. G.*, V 16); un passo di Plutarco, nella vita di Pericle (*Plut.*, *Per.* 31) e, finalmente i due frammenti citati (uno di 18 e l'altro di 20 linee di scrittura, in gran parte inutile) del papiro di Ginevra, appartenenti, secondo il Nicole, alla cronaca di Apollodoro, cosa ora recisamente negata ⁽²⁾. Queste fonti, tutte, tranne la terza e l'ultima, raccolte nell'opera dell'Overbeck ⁽³⁾, alla quale rimando per il loro testo, si possono facilmente raggruppare tra loro. Anzitutto naturalmente si deve considerare Aristofane, che, benchè scrivesse la « Pace » verso il 421 av. Cr. ⁽⁴⁾ e fosse portato dalla stessa natura della sua arte a dar spesso peso a storie calunniose, è pur sempre il più vicino all'avvenimento e dice molto chiaramente che la disgrazia avvenuta a Fidia procedette immediatamente lo *ψήφισμα* contro i Megaresi, emanato nel 432, probabilmente nell'estate ⁽⁵⁾.

Questo stretto rapporto dei due avvenimenti si ricava anche da Diodoro, dallo pseudo-Aristodemo e da Plutarco, i quali ci parlano tutt'e tre di quest'accusa come d'una delle cause prossime della guerra del Peloponneso. Fidia sarebbe stato accusato di furto dei preziosi materiali coi quali aveva costruito la Parthenos. L'accusa, mossa da scolari di Fidia e specialmente da un certo Menon, per passione politica, fallì; ma ne fu tosto sollevata un'altra per *ἀσέβεια*, per aver egli messo il ritratto suo e di Pericle nello scudo della dea. Fidia fu riconosciuto colpevole, e, condannato, morì in carcere mentre Menon era premiato per proposta di un certo Glykon, nel quale il Pareti acutamente propone di riconoscere quel Glaukon che fu, fra l'altro, stratega nella guerra di Corceira. Ora, come s'è detto, Diodoro nomina Ephoros come sua fonte; e gli stretti rapporti del suo racconto con quello degli altri scrittori citati mostrano come questi debba ritenersi fonte comune. Ephoros del resto, deve avere avuto davanti il documento ufficiale dell'*ἀτέλεια* concessa a Menon per opera di Glaukon, quel documento che, secondo il Löschcke, Plutarco poté vedere nella raccolta degli *ψηφίσματα* fatta da Krateros. Ma io sono, col Frickenhaus propenso a escludere questa seconda ipotesi, mentre l'autenticità delle ricompense date all'accusatore e la notorietà del fatto ci vietano di seguire l'ipotesi

⁽¹⁾ G. Beloch, *Gr. Geschichte*, ²II (1914), pag. 296 A. Rimando specialmente allo scritto del Frickenhaus per la restante bibliografia sull'argomento. Quella fino al 1893 era già nel Frazer, *Pausanias*, ad V, 11.

⁽²⁾ Pareti, op. cit.; F. Jacoby, in *Berl. philolog. Wochenschr.*, 1910, pag. 37 e 1148-1156.

⁽³⁾ Overbeck, *Schriftquellen*, n. 627 segg.

⁽⁴⁾ Christ, *G. gr. L.*⁵, pag. 402.

⁽⁵⁾ Ved. per tutto ciò gli scritti del Pareti e del Frickenhaus.

dello Schöll, che Ephoros derivasse in ultima analisi da Aristofane e che tutto il racconto manchi di solide basi storiche.

Io credo che invece si debba indubbiamente concludere che per tali fonti il processo avvenne nel 432-431, subito prima della guerra del Peloponneso, per i rendiconti della Parthenos, e che Fidia morì in carcere. Si noti poi che risulta chiaramente che tutte queste fonti del primo gruppo *nulla* ci dicono della vita di Fidia prima del 432 av. Cr.

C'è però l'altra tradizione, ed è quella che si fa rimontare a Philochoros, attidografo della prima metà del III secolo av. Cr. (1), dallo scoliaste alla *Pace* di Aristofane. Occorre riportare il noto testo, essendo esso il pernio della questione. I codici hanno (2):

Φιλόχορος ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος ταῦτά φησι· καὶ τὸ ἄγαλμα τὸ χρυσοῦν τῆς Ἀθηνᾶς ἐστάθη εἰς τὸν νεὸν τὸν μέγαν, ἔχον χρυσοῦν σταθμὸν ταλάντων μδ', Περικλέους ἐπιστατοῦντιος, Φειδίου δὲ ποιήσαντος· καὶ Φειδίας ὁ ποιήσας, δόξας παραλογίζεσθαι τὸν ἐλέφαντα τὸν εἰς τὰς φολίδας ἐκρίθη· καὶ φηγὼν εἰς Ἕλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Αἰῶς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ λέγεται, τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἡλείων ἐπὶ Σκυθοδώρου ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἑβδομος· περὶ Μεγαρέων· εἰπὼν οὐ καὶ αὐτοὶ κατεβόων Ἀθηναίων παρὰ Λακεδαιμονίοις, ἀδίκως λέγοντες εἶργεσθαι ἀγορᾶς καὶ λιμένων τῶν παρ' Ἀθηναίους. οἱ γὰρ Ἀθηναῖοι ταῦτα ἐψηφίσαντο Περικλέους εἰπόντος, τὴν γῆν αὐτοῦς αἰτιώμενοι τὴν ἱερὰν τοῖς θεοῖς ἀπεργάζεσθαι· λέγουσι δὲ τινες ὡς Φειδίον τοῦ ἀγαλματοποιοῦ δόξαντος παραλογίζεσθαι τὴν πόλιν καὶ φρυγαδευθέντος, ὁ Περικλῆς φοβηθεὶς διὰ τὸ ἐπιστατῆσαι τῇ κατασκευῇ τοῦ ἀγάλματος καὶ συνεγνωκέναι τῇ κλοπῇ, ἔγραψε τὸ κατὰ Μεγαρέων πιτάκιον καὶ τὸν πόλεμον ἐπήγηκεν, ἵνα ἀπησχολημένοις Ἀθηναίοις εἰς τὸν πόλεμον μὴ δῶν τὰς εὐθύναις, ἐγκαλέσας Μεγαρεῦσιν ὡς τὴν ἱερὰν ὀργάδα ταῦν θεῶν ἐργασάμενοις· ἄλογος δὲ φαίνεται ἡ κατὰ Περικλέους ὑπόνοια, ἐπιτὰ ἔτισι πρότερον τῆς τοῦ πολέμου ἀρχῆς τῶν περὶ Φειδίαν γενομένων.

La prima osservazione è intorno all'arconte della linea 6, che non può essere *Σκυθοδώρου*, nome assurdo, e la correzione Palmeriana in *Πυθοδώρου* è tuttora accettata da tutti (3). Abbiamo dunque la data 432-431; e, se si accoglie la punteggiatura presente, che è quella del Pareti, secondo me in tutto accettabile, la data si riferisce a quello che precede e quindi abbiamo qui l'anno sicuro della morte di Fidia (4). Infatti ciò, non solo meglio si accorda con la lettura del testo e col modo di fare dello scoliaste che commenta i vari versi di Aristofane e poi viene a parlare del *Μεγαρικὸν ψήφισμα*; ma combina mirabilmente col testo di Plutarco, che (5), come vedemmo, afferma in modo esplicito la morte di Fidia poco dopo il processo della

(1) Christ., op. cit.,⁴ pag. 574.

(2) Ved. le note in Pareti, pag. 280.

(3) Ved. Pareti, pag. 287, n. 1.

(4) Il Frickenhaus invece, riprendendo una vecchia tesi sostenuta già dal Sauppe (*Götting. Nachr.*, 1867, pp. 167-172), dice che la data appartiene a quel che segue, e la menzione della morte di Fidia rimarrebbe senza data.

(5) Anche Diodoro, parlando di condanna al carcere, fa implicitamente morire Fidia in Atene (Pareti, pag. 276).

prima metà del 432 (avvenuto quindi nell'arcontato probabilmente di Apsendo, 433-32). Ma se a linea 6 si deve leggere *Πυθόδωρον*, ammettendo lo scoliaste stesso che egli è il settimo arconte dopo l'altro da lui prima nominato, nella prima linea bisogna correggere *Πυθόδωρον* in *Θεοδώρον*, come propose lo stesso Palmer e come fu accettato da tutti, tranne che dal Pareti. Questi, nella sua acuta dissertazione, notò che in un altro punto lo scoliaste (scolio al 990 della « Pace »; cfr. pure l'Argomento I agli « Acarnesi ») confonde Pythodoros con Theodoros e venne alla conclusione che nel passo di Philochoros era certo scritto Pythodoros: sotto il quale arconte egli raccontava tutti i precedenti del processo, come gli altri storici nominati, col solo scopo di esaminare le fonti della guerra del Peloponneso. Lo scoliaste però, conoscendo una falsa tradizione che dava la fuga in Elide di Fidia e la costruzione dello Zeus dopo quella della Parthenos, avrebbe trovato impossibile che il Pythodoros di Philochoros fosse l'arconte del 432-431, avrebbe esaminato la lista degli arconti, e, trovando nel 438-437 il nome di Theodoros, lo avrebbe confuso con quello. Allora egli sarebbe uscito nell'affermazione che la statua fu innalzata sette arconti prima di Pythodoros e che era impossibile di mettere in relazione con il principio della guerra del Peloponneso avvenimenti di sette anni prima. Non solo, ma negli altri passi sopra ricordati egli, supponendo sempre che Pythodoros fosse l'arconte del 438-437, avrebbe messo in quell'anno il principio della guerra del Peloponneso, con altre strane assurde considerazioni (1).

Il Pareti naturalmente conclude che Philochoros diceva quello che affermano Aristofane ed Ephoros e che le notizie dell'andata in Elide e della triste fine ivi incontrata da Fidia, introdotte con un *λέγεται*, rimontando allo scoliaste, non meritano alcuna fede.

Ora a me pare che tutta la questione possa risolversi in modo differente. Ammetto anzitutto che nulla può obiettarsi all'osservazione del Pareti che, nello scolio al v. 990 della « Pace », evidentemente lo scoliaste confonde Pythodoros con Theodoros e ne trae erronee deduzioni; ma questo equivoco, che ci dimostra la poca cultura e il metodo dello scoliaste, non può in nessun modo credersi avvenuto anche per il nostro scolio al v. 665. Infatti nello scolio al v. 990 è detto chiaramente « ἀπὸ Πυθόδωρον ἀφ' οὗ ἡ ἀρχὴ τοῦ πολέμου δοκεῖ γενεῆσθαι » e si cita anche un passo II², di Tuciddide che dava lo stesso nome al principio della guerra; quindi è proprio l'arconte del 432-431 che lo scoliaste confonde col Theodoros del 438-437. Invece, nello scolio v. 665, di cui ci occupiamo, è chiaro che lo scoliaste ha perfettamente la nozione che il Pythodoros della linea 6, menzionato per la morte di Fidia, sia quello del 432-431 perchè, facendo il calcolo con l'arconte del 438-437, afferma chiaramente *due volte* che si tratta di una differenza di *sette* anni e ne deduce che il processo di Fidia avvenne *sette anni* prima della guerra del Peloponneso. Mentre quindi nello scolio al v. 990 si tratterebbe soltanto di una confusione, sia pure gravissima, di due arconti dal nome somigliante, in questo al v. 665 lo scoliasta confonderebbe il Pythodoros del 432-431 col Theodoros del 438-437; pur nominando il primo al suo giusto posto e ritornando due volte sulla loro distanza di sette anni. E ciò,

(1) Pareti, scr. cit., pp. 284-287.

per introdurre una tradizione di un'andata di Fidia in Elide dopo il processo, contraddicente a quanto lo scoliaste stesso leggeva negli altri storici (linea 10: λέγουσι δέ τινες) e allo stesso Aristofane che egli commenta, come deve notare anche il Pareti (pag. 286). Non solo; ma di tutto questo non si comprenderebbe la ragione. Aristofane ricollegava la condanna di Fidia col principio della guerra del Peloponneso; Philochoros, raccontando tutta la storia sotto Pythodoros affermava la stessa cosa; perchè mai lo scoliaste sarebbe andato a cercar confusione in una cosa tanto chiara e, invece di citare a spiegazione di Aristofane il passo di Philochoros come lo trovava, avrebbe cominciato a discuterlo e avrebbe finito col dare una smentita a Aristofane stesso, per mezzo di una tradizione dell'andata di Fidia in Elide, che in Philochoros non sarebbe stata neppur ricordata?

Tutto questo mi pare poco probabile, tanto più che credo possibile d'intravedere il vero in questa intricata questione.

Il Pareti, alla nota 2 di pag. 281, troverebbe «strano che Philochoros raccontasse i fatti di Fidia in occasione dell'innalzamento dell'*ἄγαλμα* e non, come tutte le altre fonti, tra le cause della guerra del Peloponneso»; ma a me il primo caso pare proprio il più naturale. L'espressione stessa di lui *εἰς τὸν νεὼν τὸν μέγαν* prova come egli — attidografo — considerasse il Partenone centro e ornamento dell'Atene di Pericle. Egli dovette quindi ricordare sotto un arconte che ora non nomino, ma che era certo l'*ἑβδόμος* prima del Pythodoros del 432-431, la inaugurazione della statua, e nell'occasione credette di aggiungere, anche per quel sentimento di pietà che desta pure in noi la triste sorte di Fidia, la notizia del processo a lui intentato.

Lo scolio seguita con le notizie degli avvenimenti dell'Elide e della morte di Fidia sotto Pythodoros.

Ora qui deve essere avvenuta una doppia confusione. Anzitutto mi pare certo che quella confusione *paleografica* di Theodoros in Pythodoros, che fu ammessa dal Palmer e da quelli dopo di lui nel testo dello scolio, debba *realmente essere avvenuta*; ma nel testo di Philochoros che lo scoliaste aveva davanti, Egli deve aver letto il nome di Pythodoros invece di quello di Theodoros; ora dal contesto della narrazione di Philochoros deve aver avuto piena sicurezza che si trattasse di avvenimenti del 438-437, cioè di *sette* anni prima del Pythodoros del 432-431. Ciò spiega il suo bisogno di insistere due volte sui *sette* anni di distanza: cosa tanto più necessaria se egli si trovava in presenza di due arconti che sapeva diversi, ma che credeva portassero lo stesso nome. Ma con questo abbiamo la chiave anche di tutto l'equivoco avvenuto allo scolio al v. 990 e altrove: lo scoliaste non confuse il Pythodoros del 432-431 col Theodoros del 438-437; ma con quell'altro Pythodoros che egli credeva aver occupato l'arcontato in quell'anno. Egli non era uno storico; e se per il processo di Fidia egli distinse gli avvenimenti del 438-437 da quelli del 432-431, nello scolio al v. 990 egli fece i suoi calcoli partendo dal Pythodoros che credeva arconte nel 438-437, come è dimostrato dal fatto che egli pone allora l'inizio della guerra del Peloponneso, che nello scolio al v. 605 colloca invece con la massima precisione cronologica. Ho insistito su questo, perchè le conseguenze per noi sono importanti. Possiamo infatti affermare che, sia pure con un nome sbagliato, lo scoliaste riportò *un passo di Philochoros affermando la inaugurazione nel 438-7 della*

Parthenos. Cioè, diremo noi: sotto l'arconte *Theodoros*, e correggeremo così il testo, sebbene affermiamo che lo scoliaste lo abbia avuto davanti già nella forma errata.

Resta da spiegare il resto, ed è facile. Lo scoliaste dovette commettere lo stesso errore che commisero di poi tutti coloro che fino al Nicole⁽¹⁾ studiarono il testo: siccome Philochoros nominava il processo in occasione dell'inaugurazione della *Parthenos* e sotto l'anno 438-437, egli pensò che il processo dovesse aver *immediatamente* seguito quell'avvenimento. Ma che ciò rimonti a Philochoros è assurdo; e già nel 1878 alla mente acuta di H. Brunn⁽²⁾ apparve che, dalle parole stesse del testo a noi giunto, nulla ci autorizza a ritenere che Philochoros metta il processo nell'anno che si riferisce solo alla *Parthenos*; egli, come dicemmo, vi accennava soltanto senza determinazione cronologica. Anche il Löwy⁽³⁾ e il Frickenhaus⁽⁴⁾, tra gli altri, pensarono la stessa cosa. Ma, caduto in questo errore, lo scoliaste (che, o da Philochoros stesso o, più probabilmente, dagli altri storici, dei quali ci è rimasta l'eco e che egli afferma di conoscer bene, sapeva l'anno preciso della morte di Fidia, *in carcere*, il 432-431) si trovò costretto a cercare una spiegazione. A ciò dovette servirgli una notizia di un'andata di Fidia in Elide, dopo compiuta la *Parthenos*. Egli la mise in rapporto con il processo e attribuì agli Elei quella morte in carcere di Fidia nel 431, a lui ben nota.

Da questo scolio quindi noi non solo non abbiamo contraddizione di sorta con la tradizione concorde degli storici, ma abbiamo anzi una chiara, sebbene indiretta, conferma all'affermazione di Plutarco della morte in carcere del sommo scultore ateniese.

È chiaro con ciò che il passo « καὶ γυνὸν εἰς Ἥλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ λέγεται, τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἑλείων ἐπὶ Πυθοδώρου. . . . » risale allo scoliaste. Quello che è sicuro è poi che egli dovette, secondo il suo sistema, adattare alla sua falsa lettura del passo di Philochoros la notizia dell'andata in Elide e da ciò era naturale conseguenza una fuga o esilio in Elide e una uccisione da parte degli Elei.

Questo romanzo storico fu probabilmente opera dello scoliaste o di una fonte dalla quale egli avrebbe tolto e il passo di Philochoros e le notizie seguenti, causata dalla falsa datazione del processo; certo si è che dall'uno o dall'altra (per noi è indifferente) dovette diffondersi la storiella nelle scuole romane, come dimostrano le narrazioni di Cornutus e di Seneca, per la discussione delle quali, di nessun peso per noi, dopo quanto abbiamo detto, rimando agli scritti citati del Pareti e del Frickenhaus.

Noi abbiamo dunque *tre date certe* nella biografia di Fidia: 1° quella del *compimento* e dell'*inaugurazione della Parthenos* nel 438-437, che le confusioni dello scoliaste di Aristofane, scoperte dal Pareti, non solo non distruggono, ma reciprocamente confermano, mentre la data concorda con quella dataci da altre fonti meno precise, come Eusebio e Sincello, per le quali vedi il Pareti (pag. 279), da cui

(1) Anche il Lechat, in *Phidias* (1907), pag. 151, mette nel 437 l'esilio di Fidia.

(2) H. Brunn, *Kl. Schriften*, II, pag. 229 (da *Sitzungsber. bayer. Akad.* 1878, I, pag. 480).

(3) In un corso di lezioni universitarie su Fidia tenuto a Roma nel 1904-05.

(4) *Scr. cit.*, pag. 343.

però dissento nelle conclusioni, perchè trovo che un monumento è giustamente ricordato proprio nell'anno del suo compimento; 2°) quella del *processo di Fidia*, nel 432, confermata da tutte le fonti, compreso Philochoros che non la ostacola in nessun modo; 3°) quella della *morte di Fidia*, immediatamente dopo il processo.

In queste mie conclusioni, se condivido pienamente quelle del Pareti, accettate anche dal Frickenhaus, sull'anno del processo, mi discosto dal primo coll'affermare che dallo scoliaste ad Aristofane abbiamo la data sicura della Parthenos; mi discosto dal Frickenhaus nel credere sicura la data della morte di Fidia, della quale egli si sbarazza con la sola ipotesi di una falsa interpunzione.

Ma, prima di proseguire, occorre esaminare i due frammenti del papiro di Ginevra, il primo specialmente, per vedere che contributo portino alla questione. Le 18 linee del primo frammento conservano con certezza le seguenti lettere e parole, lette dal Nicole, confermate dal Pareti, che studiò il facsimile fotografico, e dallo Jensen che per il Robert studiò di nuovo l'originale a Ginevra.

... ΧΕΙΑ ...
 . ΕΛΗCOYCINΠ[Ε]Ρ .
 ΓΛΑΥΚΑΕΝΓΙCΤΑΕΠΙ . . .
 ΠΛΗΘΟCΑΠΟΤΩΝ[Ε]
 5 .. ΑΙ . . . ΟΥΛΗΝΗΛΘΟΝΠ[Ο]
 Ο[. . . ΜΕ]ΝΟΙ ΛΕΩCΘΕ[Ν
 ... Ο ... ΠΕΡΙΤΗΣ ... ΕΝ . ●
 .. ΟΦΙΑ . . . ΟΥΝΤΟΤΕΗΝ ΟΙΚ
 .. ΝΑΙ . ΑΝΤΑCΑΠΟΦΕΙΔΙΟΥ ΚΑ
 10 ΞΕΝΟΥC[Α] . ΧΗΝ Λ ΠΟCΟCΕ
 ΠΛΕΙCΤΟ . . . ΤΟ ΠΕΡΙ
 ΞΕΝΟΥΝΕΙC
 Δ[Ε]ΚΑΙΝΕΙΚΟΠ
 · Α · Α · ΤΟΙC[Α]ΓΕΝΝΕCΤ
 15 · Ο · ΓΕΝΟ[ΥC]ΟΝΟΜΑΤΙ
 · ΤΗ ΥΤΟΙCΜ
 Κ] · ΠΟΛ[Ε]Ι . . . ΦΕΙΛΙΑ
 Μ . Ι . . [Α]CΙΝΗΛΕΙΟΙ Τ

Vicino a tali lettere ci sono tracce di altre (che non ho segnato perchè sono state completate in modo differente dai vari studiosi di questo papiro), le quali naturalmente

aiutano a integrare il testo. Rimando perciò, non essendo questo il luogo di riportarne l'apparato critico, agli scritti citati, solo affermando che la lettura del Robert, per il quale Christian Jensen nel 1913 riesaminò attentamente il papiro originale, mi pare veramente definitiva. Ciò è importante, perchè molte delle ipotesi del Nicole, del Pareti e del Frickenhaus più non sono sostenibili. Se infatti il nome di Fidia alle linee 9 e 17 risulta assolutamente sicuro, è ormai accertato che alle linee 13 e 17 sono nominati abitanti di una Nicopoli, città che non può essere stata fondata se non in età alessandrina. Inoltre alla prima linea — dove il Nicole, seguito dal Frickenhaus, legge [ἐπ' ἄρχοντος] Μορ[υ]χίδου[υ] che è quello del 440-439, mentre il Pareti lesse ἐπὶ Ἀ[ν]τι(ο)ρχίδου [ἄρχοντος], cioè quello del 435-434 — il Robert escluse l'uno e l'altro e vide un semplice πάσχει διὰ

Resta sicuro il *Ἀεωσθε(ν)[ης]* della linea 6, che si riferisce, secondo il Nicole e il Pareti all'innalzamento dell'*ἄγαλμα* della Parthenos; ma la data del v. 10 letta dal Nicole *Ἐδθυμένους*, corretta dal Pareti in *Ἀψεύδους* (arconte del 433-432), non è accettata dal Robert il quale segue la lettura del Nicole ...γενους α. χην; ma, anzichè correggere il γ in μ e leggere *Ἐδθυμένους*, lascia *Ἐδθυγένους*, nome che si trova, insieme con quello di Leosthenes, in periodo alessandrino.

Questa sicura menzione del nome della città ellenistica di Nicopoli e di personaggi di quella età fece nascere nel Robert il sospetto che quel Pheidias (ricordato nella linea 17 insieme con un Nikopoleites) non sia il Fidia scultore, ma qualche personaggio ellenistico dello stesso nome. Non c'è p. es. un Pheidias diateta del 325 av. Cr.? Il Robert, che conferma la sua prima adesione alla teoria del Löscheke e chiama leggenda la notizia della fuga in Elide, che troviamo in Philochoros, ebbe subito questa idea; ma poi aderì all'ipotesi suggeritagli dallo Jensen, che qui abbiamo a che fare con un commentò a un discorso, come dimostrano gli spazi tra alcune parole. Abbiamo infatti sette divisioni nel primo e tre nel secondo frammento; e naturalmente, stando così le cose, non si può più pensare a un testo continuo e unico e si può benissimo ammettere che il Fidia nominato sia proprio lo scultore, intorno al quale il commentatore dava qualche notizia a delucidazione di una frase del testo da lui commentato. Infatti la frase della linea 18, [ὁ](μ)οιά [φ]ασιν Ἑλεῖοι, può ben riferirsi alle relazioni di Fidia con l'Elide; e la frase del v. 9, (ε)[ἔ]λαι (π)άντας ἀπὸ Φειδίου, ben può ricordare che i *φαιδρονταί* erano discendenti di Fidia. Ciò però non esclude che tra il nome di Fidia e la menzione degli Elei, trattandosi di un testo così frammentato, non ci potesse essere un « a capo ». Tale carattere di commento a un testo da noi non conosciuto non ci deve far meravigliare che tra le due menzioni dello scultore si parli di personaggi e luoghi del IV sec. o più recenti ancora. Perciò, nonostante che col Robert si possa pensare che in fondo la cosa più verisimile sia che non si tratti nè dello scultore nè del diateta del 325; ma di un semplice abitante di Nikopolis che portava lo stesso nome, resta sempre possibile che le notizie si riferiscano proprio al grande ateniese. Ma, anche in questa più favorevole ipotesi, che possiamo noi dedurne? Nulla più della notizia di un soggiorno di Fidia in Elide, di suoi discendenti e di qualche gioco a Olympia (in B. 11). Ma nulla si dice, in ogni modo, nel nuovo testo, sulle relazioni degli Elei col processo; e tutte le ipotesi del Nicole, del Pareti, del Frickennauss perdono la loro base.

Bisogna quindi discutere le loro argomentazioni indipendentemente dai frammenti ginevrini. Perciò, concludendo: il Pareti basa il suo ragionamento sul presupposto che noi non conosciamo la data del compimento della Parthenos, mentre mi sembra che la testimonianza di Philochoros sia certa ed anzi rafforzata definitivamente dalla confusione fatta dallo scoliaste che la cita, mentre nel papiro nulla c'è che si opponga. Quindi non c'è ragione di seguire il Pareti nella sua datazione della Parthenos al 434-433; mentre i ravvicinamenti che egli fa con le epigrafi che portano i rendiconti dell'opera del Partenone⁽¹⁾ non restano davvero inspiegabili anche se la statua fu finita alcuni anni prima, essendo naturale che queste liquidazioni siano cosa piuttosto lunga e potendo servire il prezioso materiale già compiuto e avanzato per oggetti minori di culto. Quanto poi alla distanza di sei anni dal compimento della statua al processo, ciò non è di ostacolo, essendo anche verisimile che queste accuse, arma politica contro Pericle, sorgessero qualche anno dopo compiuta la statua, quando era sopito l'entusiasmo per l'inaugurazione, e, compiuto il Partenone, si rifeccero i conti. E ciò senza pensare che solo il precipitare degli avvenimenti, che portarono la guerra e il tramonto della fortuna di Pericle, fece trovar buoni tutti i mezzi per attaccarlo⁽²⁾.

Escludo naturalmente con questo l'idea di coloro che, come il Nicole, pensano a una denuncia nel 438-437, ad un intervento Eleo e a una ripresa del processo in Atene, con relativa condanna nel 433-432.

Questa soluzione, intesa ad accomodare i racconti creduti discordanti, non risulterebbe, dopo quanto si è detto, appoggiata a nessuna fonte. Il Frickenhaus infine, che si trova con noi in tanta parte del suo ragionamento, finisce col proporre una soluzione già balenata al Brunn, che dobbiamo assolutamente respingere. Potrei usare con lui il suo strano metodo di sbarazzarsi di idee contrarie alle sue, ma preferisco dedicare alcune parole di confutazione alle sue ipotesi. Anzitutto bisogna presupporre che dallo scolio ad Aristofane non abbiamo la data della morte di Fidia e che Plutarco non meriti alcuna fede. Egli avrebbe aggiunto lui, al testo di Ephoros, che taceva su questo punto, la notizia della morte in carcere di Fidia, mettendola subito dopo il processo di Atene, che sarebbe invece finito con una condanna all'esilio (*φυγῶν εἰς Ἡλίαν*). Credo che le cose stiano precisamente al contrario e che sia certo che Fidia sia morto in carcere a Atene nel 432-431; e ciò tronca subito ogni discussione sull'attendibilità dell'ipotesi del Frickenhaus, che egli abbia lavorato in Elide dopo quell'anno. Egli infatti riconosce giusta la data del processo sotto Pythodoros e, ciò posto, segue alla lettera il racconto dello scoliaste: Fidia cioè sarebbe stato esiliato in Elide, avrebbe costruito lo Zeus, inaugurato nel 428, e, fatti altri lavori, come l'Aphrodite criselefantina e l'Anadoumenos, sarebbe stato di nuovo processato dagli Elei e morto in carcere poco prima del 420 av. Cr. Ora, prescindendo pure dalla conoscenza della data della morte, come il Frickenhaus non si è posto le seguenti obiezioni?

1°) È assurdo di pensare a un secondo processo in Elide, mentre la notizia risale allo scolio ad Aristofane già esaminato ed è una deturpazione di quella storica

(1) Ved. Cavaignac, *Études sur l'hist. financ. d'Athènes au V siècle* (1908), e Dismoor, in *Amer. Journ. of arch.*, 1913, pag. 53 segg.; Collignon, *Parthénon*, p. 50.

(2) V. Lechat, *ser. cit.*, pag. 133.

della morte di Fidia nel carcere di Atene, sorta anche col pensiero di togliere quell'onta alla città⁽¹⁾.

2°) Lo Zeus, opera costosissima, sarebbe stato cominciato nel Peloponneso proprio con l'inizio della guerra, che, se pur non vi produsse un arresto generale dei lavori d'arte come in Atene, fu certo un periodo di gravi strettezze.

3°) Sarebbe ben strano il caso di quest'artista esiliato che si firma fieramente *Ἀθηναῖος*, mentre più ferveva la lotta di quasi tutto il Peloponneso, stretto intorno a Sparta, contro Atene, e proprio in una statua inaugurata nel 428 quando a Olympia si riuniva il congresso degli Stati della lega Spartana.

4°) È difficile che i *φαιδρυνταί*, che avevano cura della statua di Olympia, non fossero veramente i parenti di Fidia, onorati dagli Elei, dopo la condanna di Atene⁽²⁾; ma, essendo stato Fidia condannato anche a Olympia, sian' un'istituzione venuta dopo il restauro fatto da Damophon nella prima metà del II sec. av. Cr.

E ciò prescindendo dallo stile e dalla data della morte, che, ripeto, credo sicura.

Ma, se il compimento della Parthenos fu nel 438 e il processo cominciò solo nel 433-432, restano sei anni, in cui, insieme con molti altri archeologi, possiamo pensare a una dimora in Elide. Questo non fu l'esilio di coloro che mettono il processo al 438; bensì un libero soggiorno del maestro celebre per le opere in Atene e incensurato, che ben poteva dirsi fieramente ateniese nella firma del suo capolavoro. Questo soggiorno in Elide, oltre a tutto il resto, mi pare affermato dalle fonti. Nello scolio a Aristofane noi abbiamo una grottesca storia, è vero; ma è difficile ammettere, come fa il Pareti, che sia una invenzione dello scoliaste che non ha « il minimo valore ». Che essa non risalga a Philochoros, ma sia introdotta con quel *λέγεται* da lui o dalla sua fonte da cui avrebbe preso tutto il passo, è chiaro; ma appunto un fondo di storico deve esserci⁽³⁾. Io credo infatti che la notizia del soggiorno di Fidia in Elide negli ultimi anni di vita e quella della costruzione dello Zeus siano vere, e che l'esilio sia la deformazione dello scoliaste, per coordinarlo con il processo, da lui datato nel 438-437; come poi pensò a una seconda condanna per riattaccare la notizia della morte di Fidia in carcere nel 432-431. Questa ipotesi è confermata probabilmente dalla linea 18 del papiro, come già vedemmo.

Quindi noi possiamo affermare che tutto fa credere che lo Zeus sia stato costruito tra il 437 e il 433 av. Cr.⁽⁴⁾.

Questa data viene a opporsi anche a quella del Ducati, che pone lo Zeus prima del 448-447; ma, se ben si osserva, egli è meno in contrasto con le mie conclusioni di quanto sembrerebbe. Il Ducati, infatti, che accetta senza discussione le

(1) H. Nissen, *Das Ausbruch d. peloponn. Krieger*, in *Histor. Zeitschr.*, N. F., XXVII, p. 385 segg. Il Nissen, che pur crede disperata la correzione dello scolio, ammette l'inaugurazione della Parthenos nel 438 e il processo e la morte di Fidia in Atene immediatamente prima dell'inizio della guerra del Peloponneso (432-1).

(2) Cfr. l'ep. olimp. 466: « Τίτον Φλάσιον Ἡράκλειον τὸν ἀπὸ Φειδίου φαιδρυντὴν τοῦ Αἰὸς τοῦ Ὀλυμπίου ».

(3) Ciò ammette anche il Ducati, col. 16.

(4) Così poté essere esposto nell'Olimpiade 87: cfr. F. Baumgarten, *Civiltà greca*³ (trad. Della Seta), pag. 319. Egli però crede, senza ragione, a una condanna in contumacia e a una morte in Elide. Vedi E. Löwy, *Die griechische Plastik*², pag. 33.

conclusioni cronologiche del Pareti, non crede ugualmente possibile di datare con lui lo Zeus immediatamente prima del 439, perchè ciò contrasta con quanto dice esplicitamente Plutarco circa la soprintendenza effettiva di Fidia ai lavori di costruzione del Partenone, iniziato da Iktinos e da Kallikrates nel 447-446.

Inoltre egli trova difficile non riconoscere l'Aphrodite Urania di Elide, data a Fidia per esplicita testimonianza di Pausania⁽¹⁾ e di Plutarco⁽²⁾, in una statua del Museo di Berlino⁽³⁾, i cui rapporti con le sculture dei frontoni del Partenone sono strettissimi e perciò fu costretto ad ammettere un secondo soggiorno Eleo di Fidia nel 433-432 dopo il processo: così la fuga avrebbe un fondo di vero.

Rimosso ora l'ostacolo del compimento della Parthenos nel 434-433 che rendeva impossibile, per ragioni cronologiche, la costruzione dello Zeus dopo di essa, credo che anche il Ducati potrà convenire che insieme coll'Aphrodite egli compì il simulacro dell'Olympio.

Con ciò si accordano sia la data di Pantarkes sia ragioni stilistiche. Per la prima è notevole l'affermazione che il Pantarkes, di cui Fidia avrebbe scritto il nome sul dito di Zeus, fu vincitore nell'Olimpiade 86^a, dell'estate cioè del 436, proprio quando Fidia lavorava ad Olympia. La storia è talmente inquinata di leggenda che ha dato buon gioco a quelli, come il Robert⁽⁴⁾, che la combatterono, trovandoci un ostacolo grave alla loro datazione anteriore dello Zeus. Di ciò si avvede il Pareti, il quale però, pur dichiarando di non prestarvi fede, non giunge a respingere del tutto questo dato. Io invece, col Frickenhaus, credo alla veridicità del nucleo principale della tradizione e che in essa abbiamo veramente una conferma alla lavorazione in quell'anno dello Zeus. Esaminando obiettivamente le fonti, noi troviamo la testimonianza di un *Παντάρκης καλός* scritto sul dito dello Zeus⁽⁵⁾. Inoltre a Olympia si mostrava una statua di atleta che si affermava rappresentarlo: *μετὰ δὲ Ἴκκον καταπαλαίσας παῖδας Παντάρκης ἔστηκεν Ἠλεῖος ὁ ἐρώμενος Φειδίου* (Paus. VI, 10, 6); e Pausania, nella descrizione del trono dello Zeus, sopra riportata, dice che una delle figurine del *κωνόν* anteriore, un « *ἀναδούμενος* », somigliava nell'aspetto a Pantarkes e ricorda che questo era detto il favorito di Fidia e che fu un fanciullo Eleo che riportò una vittoria nella lotta pei fanciulli nell'Ol. 86^a. (estate 436). Non c'è davvero bisogno di sforzarsi per spiegare tutto ciò: la serie delle *dediche amorose* è ormai così numerosa che non ci può stupire davvero che anche Fidia, o un suo compagno di lavoro, ne abbia messa una sullo Zeus e in una parte inaccessibile; nè, passato l'uso di queste iscrizioni, la leggenda poteva sorgere senza una base reale. Penso che l'iscrizione sia stata veramente scoperta in occasione del restauro di Damophon, al principio del II secolo⁽⁶⁾. L'uso era ormai finito e forse

(1) Paus., VI, 25, 1.

(2) Plut., *Coniug. praecepta*, 32.

(3) Bruun-Brackmann, tav. 537; alla bibliografia aggiungi Frickenhaus, scr. cit.

(4) C. Robert, *Olympische Glossen, Pantarkes*, in *Hermes*, XXIII (1888), pag. 444 segg.

(5) Photius e Suida, *Ῥαμνοσία Νέμεσις*; Arnobio, 6, 13; Clem. Alexan. *Protrept.* 53, pag. 47 (= Overbeck, *Schriftq.* nn. 742-743). L'osservazione del Pareti, che in Gregorio Nazianzeno (*carmin. iamb.*, 18, 861) la leggenda si riferisce alla Parthenos, non ha nessun peso, perchè tutte le altre fonti ci riportano costantemente a Olympia; trattasi quindi chiaramente di un equivoco isolato.

(6) L'ipotesi fu già avanzata dal Robert, che datava però Damophon nella prima metà del IV sec.

dimenticato, perchè non dobbiamo scordarci che i vasi dipinti del VI e del V secolo dovevano giacere a migliaia sepolti nelle tombe specialmente italiane e che, al II secolo, p. es., dovevano essere forse completamente sconosciuti, essendo probabilmente stati sepolti nelle stipi anche quelli offerti come dono votivo, nei templi; ciò che, secondo me, spiega anche principalmente come nessun nome di pittore vascolare ci sia stato tramandato dalla tradizione letteraria. La cosa quindi dovette far chiasso e creare la leggenda degli amori di Fidia. A Olympia doveva, d'altra parte, esistere la statua atletica di un fanciullo Pantarkes, certamente indicato dall'iscrizione che poteva portar pure la data della sua vittoria.

Le due persone furono identificate, ed è evidente che tra la vittoria del fanciullo e l'iscrizione ci è un nesso assai stretto: certo le acclamazioni, che si trovano sui vasi, sono in gran parte erotiche; ma non c'è nessun argomento che ci obblighi a crederle tutte tali; era anche un complimento onesto, un grido di ammirazione che si aveva per i bei fanciulli e gli eleganti efebi del tempo. Ora è probabile che l'iscrizione sul dito dello Zeus non sia stata causata da nessun affetto erotico, sospettato, per amore dell'aneddoto salace, dai posteri quando la scoprirono; ma sia stata solo una testimonianza di ammirazione, forse di Fidia stesso, per il bel fanciullo vincitore. Quindi noi abbiamo qua il documento che ci afferma che nell'estate 436 il simulacro era in piena lavorazione, con mirabile conferma a ciò che ci dicono tutte le altre fonti, logicamente interpretate ⁽¹⁾.

Quanto poi alla figurina del trono, è chiaro che essa non rappresentava Pantarkes ⁽²⁾, nè era un ritratto ⁽³⁾; nella storiella già bene il Furtwängler ⁽⁴⁾ scorse uno di quei racconti con cui i « ciceroni » tentano di stupire il forestiero. Essa dovette essere originata da questo: scoperta l'iscrizione, sorta la leggenda degli amori di Fidia, si fece subito il ravvicinamento con la statua atletica di Pantarkes, perchè sappiamo che, specialmente a quel tempo, la posizione di anadoumenos era comune, mentre la somiglianza delle statue di atleti vincitori, riguardo al ritratto del rappresentato, era affatto incerta. Pantarkes e la figurina del trono dovettero avere la stessa posa di chi si lega la tenia, non solo ma, essendo della stessa epoca, dovettero avere nelle loro facce ideali dei punti di somiglianza. Ciò fece segnalare a qualcuno un preteso ritratto sul trono; e l'affermazione fu ripetuta dai « ciceroni » ⁽⁵⁾.

Resta ora la questione dello stile della statua; la quale mi pare già definitivamente risolta dal Furtwängler, che negli scritti citati ribattè le idee del Löscheke

(1) Cfr. W. Klein, *Die griech. Vasen mit Lieblingsinschriften*², 1898; Gardner, *Sculpt* pag. 260; Frazer, III, pag. 532; Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, tome IX (1911), pag. 364.

(2) Ved. Löwy, in *Oesterr. Jahresh.*, VIII (1905), pag. 274.

(3) Hauser, in *Oesterr. Jahresh.*, VIII (1905), pag. 50.

(4) Furtwängler, *Meisterwerke*, pag. 68.

(5) Certo è che Pausania la introduce con un prudente λέγουσι. È chiaro che nulla ci dice che la statua con la dedica a Pantarkes fosse di Fidia, benchè sia verisimile. La vecchia idea poi del Löscheke e dello Schöll che la statua dell'*Anadoumenos* di Fidia, nominata da Paus. VI, 4, 5 sia Pantarkes, non ha base. Se non si vuol credere col Robert che sia solo una nuova menzione della statuetta del trono, è giusto pensare ad un altro giovane atleta rappresentato nella caratteristica posa e a noi conservato in copia nel Dialumeno Farnese del Museo Britannico (cfr. Hitzig-Blümner, II, pag. 549).

e del Wernicke⁽¹⁾ e dimostrò che lo Zeus appare anzitutto posteriore alla metà del V secolo e appartiene per molti suoi particolari appunto all'arte attica del decennio 440-430 av. Cr. Rimando quindi a lui, le cui conclusioni sono tanto evidenti da indurre alcuni, come il Frickenhaus, a proporre perfino una datazione posteriore al 430, assurda cronologicamente, come già dimostrai. Si aggiungano le osservazioni fatte dal Dörpfeld sull'adattamento dell'interno della cella e la pavimentazione nera e gli indizi di una posteriorità dello Zeus rispetto alla Parthenos⁽²⁾.

Questa datazione ben si adatta poi a quanto possiamo sapere della testa del simulacro, di cui una incerta ma pur sempre chiara immagine è conservata in una ben nota moneta Elea, che la mostra di profilo⁽³⁾. Con lei si collega una bella testa, di età però posteriore, scoperta a Mylasa in Caria e ora al museo di Boston, testa che veramente ritrae molto della serena dolcezza dello Zeus di Fidia, ma che probabilmente è un Asklepios⁽⁴⁾. Molto più vicina mi sembra invece la testa finalmente incisa in una gemma del museo di Berlino, pubblicata dal Wiegand⁽⁵⁾ e ormai riconosciuta d'indubbia autenticità, benchè non sia dal Frickenhaus apprezzata nel suo giusto valore. Trovata in Amisos sul mar Nero, questa corniola è del principio dell'Impero e, con tutta probabilità, riproduce lo Zeus di Olympia, come la celebre gemma di Aspasios riproduce la testa della Parthenos. Ora mi pare notevole il confronto di questa testa con quella dello Zeus di Dresda, in cui sono spiccati, come riconobbero il Treu e lo Schrader⁽⁶⁾, caratteri fidiaci e strettissimi i rapporti con le sculture dei frontoni del Partenone, tanto che il Frickenhaus, in una ipotesi che non posso seguire, sebbene non sia questo il momento di discuterla, attribuisce l'una e le altre a Kolotes. In ogni modo, da quanto possiamo intravedere, la testa dello Zeus doveva confermare pienamente con il suo aspetto la data che le fonti storiche mi pare assegnino chiaramente al simulacro di Olympia.

§ V. — Fonti monumentali.

Per la ricostruzione dello Zeus nel suo insieme e nei suoi particolari, che erano altre vere grandi opere d'arte, noi ci troviamo in una condizione senza confronto più disgraziata che non per l'altro capolavoro fidiaco: la Parthenos. Mentre per questa abbiamo tutta una serie di monumenti ben noti che ci sono di grandissimo aiuto, nulla di

(1) Wernicke, *Arch. Jahrb.*, 1898; *Arch. Anz.*, pag. 177.

(2) W. Dörpfeld, *Olymp. Ergeb.*, II, p. 16; Lechat, *scr. cit.*, pag. 134.

(3) Vedi riprod. p. es. in Springer-Michaelis-Della Seta, fig. 412 b.

(4) Lechat, *Phidias*, fig. 17.

(5) Wiegand, negli *Amtliche Berichte aus den K. Kunstsammlungen*, 1913, pag. 169; riprodotta nel testo di M. Bieber alla tav. 676-77 del Brunn-Bruckmann. Con essa si confronti la gemma di Pietrogrado (Furtwängler, *Ant. Gemmen*, XXXIX, 31 = Reinach, *Pierres gravées*, tav. 123, 5) la cui derivazione dallo Zeus pare avvenuta soltanto attraverso un'altra opera d'arte.

(6) H. Schrader, in *Oesterr. Jahresh.*, XIV (1911) pag. 77 segg. Non mi pare evidente né dimostrata la derivazione dallo Zeus del bronzo di Vienna, affermata da questo autore; così pure non condivido la sua identificazione della statua di Pantarkes con l'efebò Albani.

simile accade per lo Zeus. Tranne infatti lo schizzo nelle monete Elea e in parte quei pochi monumenti già citati, nessun'opera d'arte antica può dirsi copia dello Zeus e poche delle decorazioni secondarie del simulacro. E forse copie, nel vero senso della parola, nella maggior parte dei casi, non dovettero mai esser fatte. Può infatti, per il nostro, essersi ripetuto il caso dello Hermes di Prassitele. Olympia, posta al confine del mondo ellenico, non fu certo, come Atene, un centro d'intensa attività volta a copiare opere d'arte che adornassero le ville e le case dei nuovi padroni italiani. Forse la natura stessa del nume fidiaco ci si opponeva; ma certo invano, tra i molti simulacri conservati di Zeus, si è cercato quello che ne fosse una copia. È invece sicuro che lo Zeus, e probabilmente quasi tutte le figurazioni che lo adornavano, ebbero influsso sulle opere d'arte posteriori. I visitatori che, dal V secolo, affluivano a Olympia, sia per visitarne i monumenti sia per assistere ai giochi, dovettero ammirare e studiare in tutti i suoi particolari l'opera di Fidia; la fama universale che presto acquistò dovette spingere a prenderne degli schizzi e a tentare d'imitarla in nuove opere d'arte, alcune delle quali sono a noi pervenute, in originale o in copia. Questo concetto deve essere tenuto sempre presente in un lavoro del genere di questo.

C'è però di più. Io credo che, anche quando si debba concludere che di una data rappresentazione una copia o una derivazione certa noi non la possediamo, non dobbiamo per questo rinunciare alla speranza di conoscerne, spesso con grande approssimazione, talvolta con certezza, l'immagine. Il quesito, del resto, è quello di molti casi ormai ben noti nell'archeologia greca; ma per lo Zeus la ricerca fu finora generalmente trascurata, nel timore di non poter giungere a una conclusione scientificamente probabile. Eppure un'opera d'arte non nasce mai isolata, e ciò tanto meno nel V secolo av. Cr. L'individualità dell'arte si rivela principalmente nella forma artistica: il tipo è generalmente derivato, con lenta evoluzione, da opere precedenti. Inoltre, per lo Zeus, noi sappiamo che fu opera di artista ateniese, compiuta, come vedemmo, tra il 437 e il 433 av. Cr.; e benchè Fidia lavorasse nel Peloponneso, sarebbe strano di credere che non continuasse immutata l'arte sua. Questa era l'attica della seconda metà del V secolo; dunque i tipi, le forme da Fidia adottate pel simulacro, eran quelli che quest'arte attica (in parte anche per merito di lui stesso) aveva creato al suo tempo. Perciò molte opere attiche del periodo sono in relazione assai stretta con quella perduta. Lo studio di esse non ci può dunque fornire fasci di luce sui vari quesiti per la ricostruzione del monumento che più non esiste? Non ci permette forse di rievocare colla visione dell'animo il capolavoro che tanta ammirazione destò, e che ebbe tanta importanza, segnando uno dei culmini della scultura greca? Certamente: tanto più che l'arte greca presentava una grande fissità tipologica, per la quale l'opera soggettiva dell'artista non si staccava da quella collettiva del popolo, anche se l'artista era di primo ordine, come Fidia, adottando esso motivi già esistenti e cercando di perfezionarli. Trovando dunque in altri monumenti del tempo e della scuola motivi analoghi, non si deve pensare a una stretta parentela di essi con quelli perduti, di cui ci resta solo la descrizione?

Ma c'è altro: da parecchio tempo si son fatte importanti osservazioni circa il procedere dell'arte greca, specialmente di quella posteriore al V secolo. La scoperta di strette analogie tra diverse opere artistiche ha portato molta luce sulla loro ge-

nesi. Così fu osservato che alcune metope del lato nord del Partenone⁽¹⁾, rappresentanti l'episodio di Menelao che va per uccidere Elena e si trattiene, offrono una rappresentazione che si trova su un vaso del museo Gregoriano⁽²⁾. Così nello Heroon di Gjölbaschi-Trysa⁽³⁾ si trova la scena della Mnesterophonia che ritorna in un vaso di Corneto, ora a Berlino, e su un'urna etrusca del museo di Volterra. Così due vasi ricordano la nascita di Pandora, che era rappresentata sulla base del simulacro della Parthenos di Fidia, ad Atene⁽⁴⁾. La dott. Maddalena Michela ha tentato una ricostruzione del dipinto di Timanthes della fine del V sec., con la scena del sacrificio di Ifigenia⁽⁵⁾, la cui influenza si ritrova in molti monumenti posteriori, come il mosaico di Ampurias, o un vaso lucano del museo Britannico; Luigi Savignoni ha dimostrato⁽⁶⁾ che la scena del sacrificio funebre di Patroclo, la cui rappresentazione più nota è quella degli affreschi del IV sec., della tomba detta François di Vulci, ora al museo Torlonia, deriva da un originale pittorico del V sec., col quale sono strettamente connessi un vaso falisco (ora al museo di Berlino), un'urna di alabastro del museo di Volterra, la cista Révil da Praeneste e altri. Così qua noi abbiamo tutta una serie di monumenti fatti in Italia nel IV-III sec. che ci riconducono direttamente a un grande originale greco da connettersi intimamente colla scuola di Polignoto.

Parecchi sono ormai questi grandi originali delle pitture del V secolo che noi vediamo ispirare una serie di monumenti posteriori e sopravvivere in queste opere minori, mercè le quali la scienza può ridonarci la visione del capolavoro perduto. Chè se per pochi, come la Mnesterophonia di Polignoto a Platea⁽⁷⁾ o il citato Sacrificio d'Ifigenia di Timanthes, si può giungere a un originale determinato e ricordato della tradizione letteraria, per tutti i casi questo originale è ormai più che un'ipotesi e va risorgendo nel suo insieme dalla rovina che ne aveva cancellato pure il ricordo.

Non mi pare arrischiato dunque di credere che la scienza archeologica sia ormai abbastanza matura da riprendere il vecchio tentativo del Quatremère de Quincy, su basi ben più solide di quelle con tanta genialità da lui poste, e di formulare delle ipotesi sulle varie rappresentazioni del simulacro di Zeus a Olympia.

L'esempio delle metope del Partenone è per noi particolarmente istruttivo, perchè

(1) Vedi Michaelis, *Parthenon*, pag. 139, tav. IV, 24-25. Cfr. pure F. Studniczka, in *Arch. Jahrb.*, II, pag. 178.

(2) Pubbl. in *Museo Gregor.*, II, tav. V = Overbeck, *Her. Gal.*, XXVI, 12. Cfr. W. Helbig, *Führer durch die öffentl. Sammlungen Klass. Altertümer in Rom* (III ed. rifatta, da W. Amelung, E. Reisch e F. Weege), I, n. 525, pag. 324.

(3) Pubbl. Benndorf und Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*.

(4) Per il secondo ved. la pubblicazione nel *J. H. S.*, 1890, tav. XI.

(5) M. M. Michela, *Il sacrificio d'Ifigenia*, in *Ausonia*, IV (1909), pp. 98-108, dove sono citati tutti i monumenti derivati dall'originale Timanteo.

(6) L. Savignoni, *Sul sacrificio funebre a Patroclo rappresentato in un vaso falisco e in altri monumenti*, in *Ausonia* V (1910), pp. 128-145. Cfr. anche, nella stessa rivista, E. Galli, *Un vaso falisco con rappresentazione del sacrificio funebre a Patroclo* (V, pag. 118), dove è dato l'elenco degli altri monumenti.

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

ci dimostra che anche nell'Atene del V sec. non si esitava, nella decorazione scultoria del tempio massimo, a copiare un quadro di qualche anno prima, lo stesso che aveva ispirato il vasaio dell'oinochoe vaticana.

Per l'insieme del monumento quindi, e per ciascuna delle scene che lo decoravano, il metodo da seguire è unico e sicuro: di cominciare con la lettura del passo di Pausania e di riconnettervi tutti quei monumenti che vi si accordano e che si riportano indubbiamente a un originale della seconda metà del V secolo. Allora si presenterà questo doppio caso: o l'originale primo si può — sia pure con ogni riserva — identificare con la rappresentazione del trono, e allora la risposta è trovata (per quanto lo permette il presente stadio della scienza archeologica); o ci sono ragioni per propendere piuttosto per un originale coevo o di poco più antico della grande arte, e allora si può esaminare il caso se sia probabile che vi si ispirasse anche Fidia per l'opera sua.

Prima di chiudere questo paragrafo, ci resta da esaminare le questioni delle monete Elee.

Dopo il testo di Pausania, le monete Elee sono considerate comunemente come la più importante fonte pel nostro fine.

Le nuove osservazioni e la scoperta di nuovi esemplari hanno — osserviamo anzitutto — fatto cadere qualsiasi tentativo di dimostrar false le monete stesse, tanto che è inutile di riassumere la questione, per la quale rimando agli articoli di coloro che ne hanno trattato⁽¹⁾. Di queste monete noi abbiamo tre conii (fig. 1) che c'interessano pel trono di Olympia⁽²⁾. Le monete sono del tempo di Adriano, e questo rafforza la credenza che il simulacro lì rappresentato sia quello di Fidia, perchè appunto nel II e III secolo dell'impero fu consuetudine delle città greche di rappresentare sulle monete i capolavori che adornavano i loro templi (p. es. l'Aphrodite di Prassitele sulle monete dei Cnidii); ma, una volta identificata la statua, si giunse a considerare le monete come se fossero delle piccole fotografie, in cui con una lente d'ingrandimento si potessero vedere i più minuti particolari.

Anzitutto infatti in alcune monete di Elide, in cui si volle rappresentare lo Zeus di Fidia, questo ha la parte superiore del corpo nuda, e in altre vestita: prova quindi di una certa libertà nella riproduzione e l'uso del tradizionale tipo di Zeus nelle monete dopo Alessandro Magno. Ma anche in quelle di Adriano, in cui è certa l'idea di riprodurre il simulacro, questa riproduzione fu limitata ai tratti essenziali.

(1) La questione delle monete Elee è stata da ultimo trattata da R. Weil, *Der Zeus des Phidias auf Elischen Münzen der Kaiserzeit*, in *Zeitschrift für Numismatik*, vol. XXIX, 1912, pp. 363-382. Rimando a questo studio completo e esauriente anche per la restante bibliografia anteriore, nella quale sono specialmente da ricordare: Overbeck, *Phidias*, pag. 606, e Friedländer, *Zeus*, pp. 498 segg.

(2) In un buon ingrandimento furono ripubblicate dall'Evelyn-White, pag. 49. La prima dà il nudo di fianco sinistro ed è presa dall'esemplare di Firenze, detto splendido dal Weil, da lungo tempo conosciuto [Vaillant, *Numismata graeca* (1700), pag. 34, *Quatremère*, tav. XVII, 2; la bibl. in Overbeck, *Myth*, I, II, pag. 36; la migliore riproduzione è quella in fototipia che ne dette lo Stephani nel *Compte-rendu*, 1878, pag. 224]. Di essa un altro esemplare fu trovato a Olympia (*Sallets Zeitschr. für Numism.*, VII, 110). La seconda e la terza sono di Berlino e danno le altre due vedute, di fianco destro e di faccia [Sallet, *Denkm. des Münzk. in Berlin* (1873), tav. XCIV, 640]. Le tre figure dell'Evelyn-White sono riprodotte nella nostra fig. 1.

È certo che un grande valore le monete lo hanno ⁽¹⁾, perchè ci danno le linee generali del simulacro, specialmente pel trono e noi ce ne serviremo dunque a conferma delle varie ipotesi, ma non crediamo che le monete sole basterebbero a determi-



FIG. 1. — Le tre monete di Elide con lo Zeus di Fidia
(dall'Evelyn-White, in *J. H. S.*, 1908, pag. 49).

narle ⁽²⁾. Per le parte ornamentale, le sfingi ci provano la sommarietà della riproduzione; le altre rappresentazioni poi non potettero davvero essere pur accennate in una copia tanto più piccola dell'originale.

⁽¹⁾ Per es. ad A. Furtwängler sembrano l'*unica* fonte monumentale per la conoscenza dello Zeus di Fidia (*Meistw.*, pag. 68).

⁽²⁾ Le monete di molte città, riprodotte lo stesso trono di qualche simulacro venerato, ci danno prova della libertà con cui era riprodotto. La cosa è nota: come esempio ricordo le monete di Tarso in Cilicia (Hill, *Cat. of greek coins*, London, 1900. *Cilicia*, XXX. 6; XXXI, 11-14), dove il trono dell'evidente riproduzione di una stessa statua di Baaltars prende aspetti molto diversi.

CAPITOLO II.

PARTE TETTONICA

§ 1. — La base del simulacro di Zeus.

Una specialmente delle questioni riguardanti il trono di Zeus può giungere ad una soluzione che molto da vicino risponda alla realtà, perchè basata su avanzi monumentali esistenti; ed è quella della base su cui il simulacro si ergeva.

Gli scavi francesi e tedeschi, liberando del tutto l'area del tempio di Zeus a Olympia, hanno fatto rinvenire dei resti della base del simulacro, tali da permetterne una ricostruzione sicura nelle sue linee generali. E fu bella conferma ai risultati della critica che già aveva posto fine alle esagerazioni di coloro che, come il Völkel⁽¹⁾, per l'opinione che da un'affermazione di Pausania dovesse ritenersi sicuro che in antico dai portici superiori della cella del tempio si passasse sulla statua⁽²⁾, diede alla base di questa un'altezza gigantesca (25 piedi contro 15 pel simulacro). Poi, anche quando il Quatremère e il Brunn⁽³⁾ la ridussero a proporzioni verisimili, rimasero i dubbj sulla forma, sostenendo alcuni che fosse semicircolare⁽⁴⁾ e stando altri per la forma rettangolare, mentre pur vive erano le discussioni se il rilievo ornamentale fosse solo sulla fronte, come sostenevano il Preller⁽⁵⁾, il Brunn⁽⁶⁾ e altri (p. es., Watkiss Lloyd), o non piuttosto su tutti i lati, come p. es. sosteneva il Quatremère.

A tutte queste ipotesi ha posto termine la scoperta della vera base; e il Brunn si trovò ad aver meglio di tutti divinato il vero, e con lui l'Iwanoff. Così si è veramente avuta la conferma alla frase di Luciano che nel simulacro di Olympia lodava specialmente *τῆς κρηπίδος τὸ εὐρυθῆμον*⁽⁷⁾; le misure e lo studio minuto del monumento rinvenuto furono fatti dal Dörpfeld nella pubblicazione ufficiale⁽⁸⁾.

(1) Völkel, *Olympia*, pag. 125.

(2) Paus., V, 10, 3; i codici hanno *πρόσδος*, corretto in *πρόσσοδος*; la frase deve intendersi che da essi era un approccio alla statua (Frazer, I, pag. 251).

(3) Quatremère, pag. 282; Brunn, *Trono*, pag. 116, tav. D.

(4) Il Rathgeber (pag. 274) propendeva per la forma circolare, perchè così era simboleggiato l'orizzonte del mondo! Cfr. pure Siebenkees (pag. 60: « della forma di un mezzo cerchio »). Vedi infine: W. Watkiss Lloyd, *The age of Perikles*, London, 1875, vol. II, pag. 264.

(5) Preller, articolo *Pheidias* in *Hall. Encyk.*, parte III, vol. 22°, pag. 191 (1846).

(6) Brunn, *Trono*, pag. 116.

(7) Luciano, *Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν*, 27.

(8) *Die Ausgrabungen zu Olympia*, I, pag. 14, fig. 8, tav. VIII-XII.

Nella più interna parte della cella la base occupa un'area lunga m. 9,93 e larga m. 6,65; un terzo circa in lunghezza della cella (fig. 2). Davanti è un recinto, già chiuso da balaustra di marmo e lungo m. 9,67, in cui il pavimento è di calcare nero di Eleusi, nominato da Pausania⁽¹⁾. Il basamento ha, nella ricostruzione che si può fare con i massi trovati, un'altezza di m. 1.09⁽²⁾ e viene ad occupare tutta la parte ultima della cella, non lasciando che uno stretto passaggio ai lati (il che spiega come, per ammirare bene la parte superiore del simulacro, si salisse nella galleria superiore della cella); mentre nella parte posteriore uno spazio largo m. 1,74 divide la base dal muro di fondo tra la cella e l'opisthodomos, tra i quali, contrariamente alle supposizioni di molti⁽³⁾, non c'era porta di comunicazione.

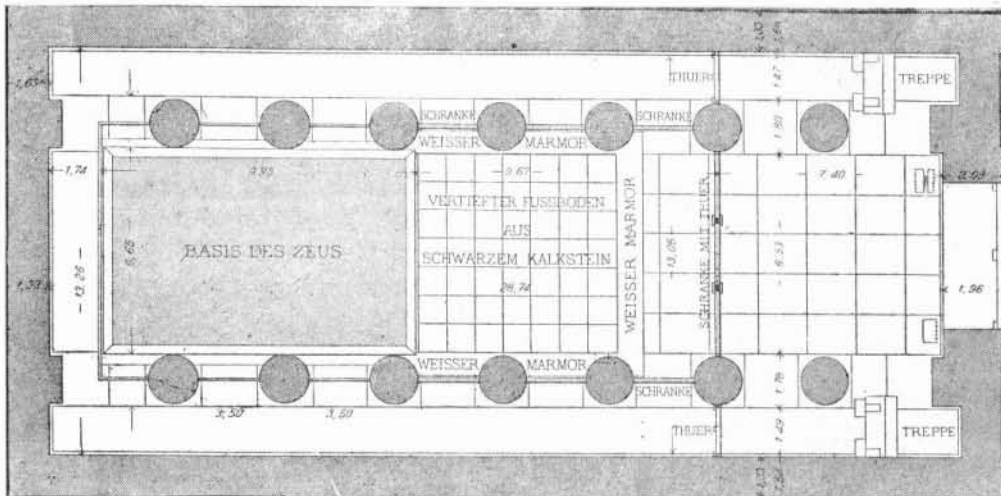


FIG. 2. — La cella del tempio di Zeus a Olympia.
(Da *Olympia*, I, tav. VII).

La base, alla sua volta, era costituita da un massiccio di poros, rivestito, nelle faccie anteriore e posteriore, di calcare nero; il marmo compariva solo in un blocco che segnava la divisione inferiore tra la base e il pavimento del tempio (fig. 3). Il Dörpfeld avverte che, quanto al masso superiore, non è assicurata la sua appartenenza alla base, essendo stato trovato lontano; la cosa mi pare però certa, se si confronta questa base con altre, che, benchè posteriori, da essa non si discostano molto: voglio dire con quelle del Leonidaion di Olympia e del gruppo di Damophon a Lykosura, del principio del secondo secolo⁽⁴⁾.

(1) Vedi Loewy, *Eine Vorkehr. im Zeustem. zu Olympia*, in *Strenna Helbigiana*, pag. 180.

(2) Una strana conclusione è quella a cui giunge il Trendelenburg nella recente sua opera *Pausanias in Olympia* (1914), pag. 81 sgg., che la base fosse alta poco meno di tre metri, formata di vari ripieni a scalini. L'ipotesi fu subito pienamente confutata dal Pellegrini (art. cit., pag. 5), contrastando essa con tutto ciò che sappiamo; basta il fatto che in tal caso sarebbe stato assurdo di ricorrere a delle barriere per impedire ai visitatori di andare sotto il trono.

(3) Es. Völkel, *A. N.*, pag. 50; Ronchaud, pag. 135.

(4) Vedi i profili in Dickins, *scr. cit.*, *A. B. S. A.*, XII, 119, fig. 7.

Nella parte anteriore della base dello Zeus non fu trovato il masso verticale (1); là era il fregio scolpito, che quindi, come già del resto si era dovuto ammettere per la natura stessa della rappresentazione, decorava solo la faccia anteriore.

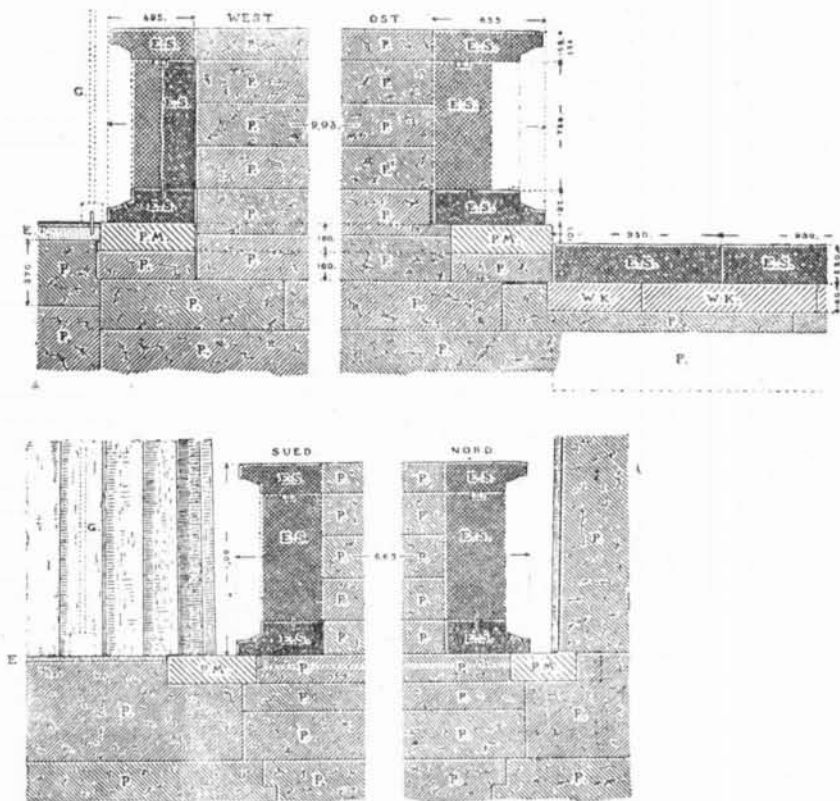


FIG. 3. — La base dello Zeus di Fidia a Olympia.

Nella base si son trovati i segni dei perni che sostenevano questa rappresentazione; credo perciò che, secondo la tecnica che si trova anche all'Eretteo dovesse trattarsi di una gran lastra, su cui erano le sculture che qui erano d'oro.

Ma su ciò torneremo in seguito.

§ II. — Le gambe.

Esistono esempi di troni che non hanno gambe; ma sono pochi e appartengono a tipi diversi da quello di cui ci occupiamo. A Olympia le gambe, i *πόδες* (2) come

(1) Vedi fig. 3 profilo del lato orientale (*ost*).

(2) *Πούς* già in Omero lo abbiamo con significato di *gamba*, opposto a *χείρ* in significato di braccio (q 480) ecc. Erodoto lo ha pure in questo senso con metafora *ποδες ξύλωνος* (Her. IX, 37). A conferma di ciò stanno i composti: p. es. *τριπους* in cui *πούς*, ha vero significato di *gamba*: perciò è certo che questo sia il giusto anche quando si tratta di mobili.

le chiamavano invece i Greci, c'erano; ma esse danno luogo a parecchie questioni. Pausania non le nomina che per incidenza:

1°) a proposito delle figure di Nike che le decoravano: *Νίκαι μὲν δὴ τέσσαρες... κατὰ ἑκαστον τοῦ θρόνου τὸν πόδα, δύο δὲ εἰσὶν ἀλλὰ πρὸς ἑκάστου περὶ ποδός;*

2°) come sostegno del gruppo delle stingi e dei giovani Tebani: *τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρω τῶν ἔμπροσθεν παῖδες τε ἐπίκεινται...*;

3°) a proposito delle sbarre, *κανόνες*, che si trovano *μεταξὺ ποδῶν* e vanno *ἐκ ποδός ἐς πόδα ἑτερον*. In tutti questi passi il testo non solo è chiaro, ma non presenta nei codici varianti, che non siano errori materiali o correggibili con sicurezza: perciò non occorre occuparsene. Pausania però tace affatto, sia del numero sia della forma delle gambe. Per il numero, quello di quattro è il più comune ai seggi. Nel nostro caso abbiamo poi l'esplicita menzione di Pausania dei quattro *κανόνες*, uno per lato, ciò che implica quattro gambe; inoltre poi sappiamo da lui che il trono aveva una spalliera, terminante [con due acroterii ai lati della sommità. Perciò era proprio di forma rettangolare, come vediamo chiaramente nelle monete Elea (fig. 1). Anzitutto bisogna riconoscere che in questo caso la testimonianza delle monete è per me di valore eccezionale; ma, avendo constatato che anche dopo il loro studio le conclusioni dei vari studiosi sono state molto diverse, mi pare impossibile di prescindere e non esaminare le ragioni da loro addotte. Considero perciò per un momento inesistente la presenza delle monete, e credo di poter dimostrare che le conclusioni sono uguali.

Noi infatti, quanto alla forma delle gambe, una sola cosa sappiamo da Pausania: che erano adorne di Nikai alla sommità e alla base. A questo proposito, occorre anzitutto esaminare l'interpretazione del testo: Pausania vuole indicare rispettivamente 4 e 2 Nikai per gamba, o una Nike per gamba nella parte superiore e una per l'inferiore di ciascuna delle gambe anteriori? Si trovano antichi sostenitori anche di questa ultima ipotesi e principalmente bisogna ricordare lo Heyne e il Siebenkees⁽¹⁾; ma è tanto esplicita, per le parole *κατὰ ἑκαστον*, l'impossibilità di questa ipotesi, che presto cadde definitivamente. Dunque le Nikai erano rispettivamente quattro e due per ciascuna gamba. Oltre a questa, però, fu avanzata un'altra ipotesi per interpretare Pausania, ipotesi che è durata fino ai nostri di presso alcuni, ed è che Pausania non intenda dire che le Nikai inferiori si trovassero sulle gambe del trono. Il primo a sostenere ciò fu il Godoy⁽²⁾ nel secolo XVIII, e poi l'idea fu ripresa dal Laloux nella sua ricostruzione⁽³⁾.

Essi evidentemente dettero a *πρὸς* il valore di « davanti a »; e, partendo da questa idea, immaginarono delle statuette di Nike che pōsero agli angoli della base del simulacro. L'ipotesi si combatte da sè. Pausania infatti, dicendo *πρὸς ἑκάστου περὶ ποδός*, non può indicare che *sulla parte inferiore della gamba*: *περὶ* ha, nel suo significato proprio, valore di *noce del piede* e poi viene ad indicare l'estremità, spe-

(1) Heyne, I, pag. 10; Siebenkes, pag. 74.

(2) Godoy. *Histoire de Phidias*, Acad. des Inscr., IX, pag. 196. Anche il Nibby, nella sua traduzione, citata, di Pausania, inclina a questa idea. Egli dice: *due altre Vittorie sono poste dinanzi a ciascun piede* (vol. II, pag. 168).

(3) Laloux, tavola

cialmente inferiore d'ogni cosa; quanto a *πρὸς* costruito col *dativo*, se vuol dire dire « davanti a », ha questo significato solo in pochi casi e per lo più metaforici; mentre generalmente vuol dire « su, aderente a », (così, p. es., nel Prometheus di Eschilo, v. 56: *πασσάλλει πρὸς πέτραις* etc.)⁽¹⁾. Ma argomento importante è anche che Pausania — che segue nel testo un ordine sistematico — nomina queste Nikai parlando del trono, e propriamente delle gambe di esso, mentre della base discorre molto dopo. Quindi si potrà, anzi si dovrà, discutere sulla forma e sulle dimensioni di questa parte inferiore della gamba; ma non si può prescindere dal considerare tutte le Nikai parte dell'ornamentazione del trono.

Venendo alla questione più importante, alla forma cioè che queste quattro gambe del trono dovettero avere, e prescindendo subito da quella falcata, che si trova in troni arcaici o in quelle forme di seggiola, con spalliere pure ricurve, che alcuni identificano con le *κλισία*⁽²⁾, si presentano tre ipotesi:

- 1°) che avessero forma di *parallelepipedi rettangolari*;
- 2°) che fossero *cilindriche* (rotonde);
- 3°) che fossero *tornite*.

La terza ipotesi merita discussione, avendo avuto moltissimi favorevoli, tra cui specialmente F. Hauser⁽³⁾. Partendo da alcuni notevoli esempi di gambe di troni e specialmente da quello di Solunto nel museo di Palermo, che presentano una forma ricca, con al centro una zona a rilievo, essendo il resto della gamba costituito da un alternarsi di sfere, emisferi, cilindri e coni, che rilevano la lavorazione del legno al tornio, lo Hauser immaginò così la gamba del trono di Olympia.

Ma alcune difficoltà decisive si oppongono, secondo me, alla sua ipotesi. Anzitutto, i monumenti da cui egli trasse questa sua idea sono di età ellenistica o anche romana; ma, se pur non mancano esempi riportabili alla età di Fidia⁽⁴⁾, restano alcune serie ragioni, intrinseche e organiche, perchè nel nostro caso l'ipotesi debba

(1) Per *πέζα* vedi Stephanus (ed. Dindorf), *Thesaurus graecae linguae*, VI, pag. 658, e dizionari del Passow, Bailly, Schenkl. Per il significato originario Hippok, pag. 662, n. 45: *οἱ πόδες οἰδίσκοντες, αἱ πέζαι μάκισια*. Cfr. Pollux, II, 192. Ha significato di piede in *τρέπιζα*. Il significato traslato di *estremità di una cosa* lo ha già in Omero (*Ω* 272) dove si adopera pel timone: *καὶ τὸ μὲν εὖ κατέθηκαν ἐδέεσθω ἐπὶ ὄνυφ' πέζῃ ἐπὶ πρώτῃ*.

Per *πρὸς*, vedi Stephanus, op. cit., VI, 1325; Pape *Handwört.*, pag. 744. Esempio per significato metaforico: Demostene, 487-8 (ed. Braiter-Sauppe): *πρὸς τοῖς θεομοθείαις ἔλεγε*.

(2) Vedi Daremberg-Saglio, s. v. *cathedra* (E. Saglio). La forma ottagonale, sostenuta dallo Hirt, *Gesch. d. Bauk.* (1821), pag. 65, non ha alcuna base nè sulle fonti nè nei monumenti.

(3) Hauser, *Marmorthron aus Solunto* in *Arch. Jahr.* 1889, pag. 225. Confronta pure la ricostruzione dell'Adler nella pubblicazione ufficiale di *Olympia*, I, tav. XII; anche il Blümner (in Hitzig-Blümner, *Pausan.*, III ad V, 11, 1) considera la gamba di Solunto come molto importante per la ricostruzione. Una buona riproduzione del monumento si ha nelle *Einzelaufn.* di Arnd-Amelung, n. 568. Altri esempi citati dallo Hauser sono una pittura pubblicata dal Raoul-Rochette (*Peint. de Pompei*, tav. 10) e un piede di avorio, pubblicato dal Gerhard (*Antike Bildwerke*, tav. 87, n. 5). Quanto a questo ultimo monumento, dato dal Gerhard per un candelabro, benchè sia sempre più probabile crederlo con l'Hauser una gamba di trono, non si può proprio escludere l'antica opinione, essendo la cosa esistente in esempi pittorici e a rilievo.

(4) *Mon. Inst.*, XII, tav. XXI (trono di Aphrodite del dipinto della Farnesina = Helbig-Amelung, II, pag. 208, n. 1479) (fig. 9).

essere senz'altro scartata. Anzitutto la difficoltà di adattare traverse (*καρόνες*) a gambe di simile genere ⁽¹⁾; e poi la impossibilità di concepir bene la *πέζα* di questi piedi con le Nikai decorative, quando il fregio delle Nikai superiori si trovasse a metà della gamba; mentre infine la stessa incompatibilità con i *καρόνες* sta pure, e più, per gli *ἐρύματα* che Pausania nomina appunto tra la parte inferiore delle gambe del trono. Perciò non credo che l'ipotesi dello Hauser sia seguibile: nel trono di Solunto e negli altri citati abbiamo notevoli esempî di gambe di trono; ma sono di tipo affatto diverso da quello olimpico di Fidia.

Ci restano perciò le prime due forme di gamba ricordate, che, sia perchè sono le più comprensibili, sia perchè ambedue proprie del tempo fidiaco, ebbero ognuna molti e validi sostenitori.

Nei loro tentativi di ricostruzione stettero infatti per le gambe a forma di parallelepipedo rettangolo anzitutto il Quatremère ⁽²⁾ e dopo di lui molti altri fino al Petersen, al Waldstein, al Blümner, al Klein, al Laloux, all' Evelyn-White, al Pellegrini. Per la forma cilindrica invece parteggiano il nestore degli studiosi del trono, il Barthélemy poi il Völkel, lo Stackelberg ⁽³⁾. Così pure il Murray; il Lloyd ⁽⁴⁾ non seppe decidersi tra i due campi.

Non starò qui a riportare le parole di ciascuno dei suddetti studiosi; sarebbe lungo e soprattutto inutile, anche perchè spesso, e specialmente negli ultimi tempi, di ragioni non se ne portano assolutamente per sostenere le varie ipotesi, limitandosi gli autori a espressioni vaghe e di genere soggettivo. Convien perciò riesaminare la cosa. Confrontando i troni di cui è rimasto disegno nei monumenti antichi, si ha veramente un'esemplificazione larga, tanto della forma rettangolare, quanto di quella rotonda. Basti ricordare che già nel monumento delle Arpie del VI sec. le due forme si trovano assieme ⁽⁵⁾. E l'arte fidiaca, o quella da essa influenzata, presenta indifferentemente esempî dell'uno e dell'altro tipo ⁽⁶⁾. Pur ci sono delle ragioni che ci permettono di tentare una soluzione della questione:

(1) Non ne ricordo infatti esempî.

(2) Quatremère, pag. 275. Da ricordare pure: Ronchaud, pag. 132; Rathgeber, pag. 272; Brunn, *Trono*, pag. 109, tav. D; Bursian in *Jahrbücher für kl. Philog. herausgeg. von A. Fleckeisen*, vol. LXXVII (Leipzig, 1858), pag. 97; Iwanoff, tav. XXX; Overbeck, *Phidias*, pag. 606; Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik*, pag. 358.

(3) Petersen, *Phidias*, pag. 381; Petersen, *Panaios*, pag. 28; Waldstein, art. *Phidias* in Baumeister, *Denkmäler*. III pag. 131; Hitzig-Blümner, II, p. 341; Klein, *Gesch. der griech. Kunst* (1905), II, pag. 52; Laloux, tavola; Evelyn-White, pag. 49; Pellegrini, pag. 14; Barthélemy, cap. XXVIII; Völkel, *Olympia*, pag. 120; Stackelberg in Brunn, *Trono*, tav. C.

(4) O. C. Murray, *A history of greek sculpture*, 1883, II, pag. 124; Watkiss-Lloyd, II, pag. 262.

(5) Al Museo Britannico (Collignon, I, fig. 129 e 130, Brunn-Bruckmann, tav. 146).

(6) Sarebbe assurdo dar qui una lista completa; basti qualche esempio.

A) GAMBE CILINDRICHE: Trono di Zeus nel fregio del Partenone (Brunn-Bruckmann, tav. 108); Rilievo fidiaco del Museo Vaticano (Amelung, *Vat.*, II, n. 428; Overbeck, *Myth.*, Zeus, V, II, pag. 47); Stele sepolcrale attica (Conze, *A. GR.* tav. 98) e molte altre simili; Vasi dipinti apuli, p. es. quello degli Dei, dell'Ermitage (*Mon. Inst.*, VI-VII, tav. LXXI) (fig. 13); vaso di Hades all'Ermitage (*Arch. Zeit.*, 1844, tav. XIII; Overbeck, *Her. Bildw.*, II, n. 11); monete, es. Olba (Hill, *Brit. Mus. Cat.* [Cilicia], tav. XXII, 17).

B) GAMBE A PILASTRO: Trono di Zeus dell'altare dei dodici Dei (*Athen. Mitt.*, IV, pag. 339,

1^o) Un argomento ci ha offerto Pausania stesso; quando egli nomina i sostegni che insieme con le gambe sorreggono il trono, dà loro il nome di *κίονες* (1); questo nome caratteristico, suggeritogli dalla loro forma, è per noi una rivelazione. Avrebbe infatti potuto dirlo Pausania, se anche i *πόδες* eran cilindrici, come *κίονες*? Si sarebbe allora avuta una confusione, ed egli avrebbe differentemente indicato questi rinforzi: se dunque questi son detti *cilindrici*, è appunto in contrasto con le gambe che non lo erano.

2^o) Le Nikai. Si è già visto che queste eran sei: quattro nella parte superiore e due alla base di ciascun piede. Ora le superiori, che a Pausania parvero danzatrici, dovevano essere una per faccia: infatti a me pare che alla forma cilindrica mal si addica il numero di quattro per le figure che vi sono poste intorno. Intorno a una colonna (che tale sarebbe in fondo stata la gamba, se cilindrica) stanno bene tre figure: lo vediamo nella colonna delle Horai al Museo Vaticano (2), nelle immagini di Ekate triforme, e poi, senza cercare altri esempi, nel noto monumento delle « Spartane danzanti » a Delphi (3), sostegno centrale, a guisa di colonna d'un grande tripode. Le fanciulle di questo monumento sono dunque tre, nè potrebbero esser di più; infatti, quando il numero delle figure è di tre, la sezione orizzontale del gruppo dà la figura, quasi di un circolo; mentre se il numero è di quattro, anche se si appoggiano a un nucleo centrale, vengono necessariamente a dare una sezione in forma di un quadrato. Esempio sia un frammento conservato al British Museum (4). E. Q. Visconti lo disse altare; ora si crede essere una parte di candelabro, ma non si può davvero escluder l'ipotesi che sia un frammento di trono. Quindi, non solo se le figure erano in bassorilievo, una per faccia (chè allora la cosa è risolta da sè) ma se anche erano in altorilievo (ed esamineremo poi la cosa) il loro numero di quattro è — checchè ne pensi il Blümner (5) che non lo crede persuasivo — un argomento dei più sicuri in favore della forma rettangolare. Inoltre, anche se, contrariamente a ciò che ho detto, vogliamo considerare la cosa come possibile, non possiamo dimenticare che la veduta principale dello Zeus era quella di faccia e che a questa frontalità, come in tanti altri monumenti dell'arte greca, eran rivolti tutti gli sforzi dell'artista, ad essa convergevan tutte le linee; ora, supponendo una superficie cilindrica per le

tav. XX); Id. del puteal di Madrid (Schneider, *Geburt der Athena*, tav. I = Svoronos, *A. NM.*, pag. 179); Id. id. del cratere di Herakles di Villa Giulia (Furtw.-Reichh., tav. 20) (fig. 4); Id. in vasi apuli. p. es. di Hades a Monaco (Jahn 849 = Furtw.-Reichh., tav. 10) (fig. 6); di Dario (Hayd. 3253 = Furtw.-Reichh., tav. 88) (fig. 7); di Kreon a Berlino (*Arch. Zeit.*, 1871, tav. XL); Vasi attici di Crimea (es. Furtw.-Reichh., tav. 68); Pitture pompeiane (es. *Mus. Borb.*, III, tav. XXX); Monete (es.: quella di Argo con la Hera di Policeto; Imhoof-Blümner-Gardner, *Num. Comm.*, XII); ecc.

(1) *Κίον* ha valore chiaro di colonna già in Omero (*θ.* 66) e costantemente nella lingua greca. Da esso sono derivati i significati secondari. Ved. Stephanus, *Thesaurus*, IV, 1593; Quatremère, pag. 275.

(2) Amelung, *Val.*, II, 389-574.

(3) Pubblicato da Homolle, in *B. C. H.*, XXI, pag. 603; cfr. id., XXXII pag. 205, e Lechat, *Phidias*, pag. 126.

(4) Pubblicato in *Ancient marbles of the Brit. Mus.*, IX, tav. XL, 1. Il monumentino consta di una parte centrale cilindrica, intorno alla quale sono quattro figure danzanti un'ἑμμέλεια. Ora, se si osservi, si vede che lo schema risultante dalle quattro figure è un quadrato.

(5) Hitzig-Blümner, II, pag. 341.

gambe e le Nikai che la seguissero, nella veduta di faccia, non si presentava un lato in tutta la sua ampiezza, ma una superficie sfuggente. In un'opera d'arte come lo Zeus, in cui il trono doveva dar l'immagine della solidità, questo effetto ottico sarebbe stato grandemente spiacevole; e Fidia, che appare aver curato la veduta di faccia del suo simulacro in modo speciale, non può averla tollerata, essendo libero nella scelta della forma delle gambe.

3°) Il numero delle Nikai nella parte inferiore è di due; ora noi sappiamo che appunto nella parte inferiore il trono era cinto di barriere (mi sia permessa, come ho già fatto prima, anche questa volta un'affermazione, che l'economia del lavoro mi costringe a dimostrar vera solo in seguito). Perciò appunto e soltanto con la forma quadrangolare della gamba restano coperte due faccie della gamba e due restano scoperte, e su esse erano le Nikai di cui ci occupiamo. Se invece la gamba fosse stata cilindrica, avremmo avuto il caso che circa i tre quarti della superficie sarebbero rimasti scoperti, necessitando (dato come normale il numero di quattro Nikai, quante ne apparivano cioè nella parte superiore delle gambe dove tutto lo spazio era libero) la presenza di tre Nikai, mentre altrimenti si sarebbe avuta una distanza così grande tra una e l'altra che sarebbe stato strano non occuparla con una terza figura. Perciò, solo immaginando una gamba a pilastro abbiamo perfetta corrispondenza con i dati di Pausania.

4°) Una gamba tonda (e in tutti gli esempi lo vediamo) non può certo essere dello stesso diametro per tutta la sua lunghezza; l'effetto sarebbe troppo pesante. Ma allora, non solo le Nikai inferiori avrebbero trovato difficilmente posto sufficiente, ma anche le barriere avrebbero avuto i due lati estremi non verticali, con poco bel-l'effetto; mentre questo sarebbe divenuto anche peggiore, se le gambe fossero finite di forma sferica come in tanti esempi che ci restano (1). *

5°) La questione dei *κατόνες*: questi si trovano sì con le gambe cilindriche, ma sono eccezioni, anzi viene il sospetto che sian dovute a forme ibride di seggio (2), infatti generalmente mancano, ed è naturale, perchè con le gambe cilindriche c'è minor bisogno di questi rinforzi. Invece, per la ragione opposta, sono assai comuni con i troni dalle gambe a pilastro.

6°) Tutto ciò è poi ben confermato da alcuni monumenti: 1°) le monete con lo Zeus di Elide, che presentano una forma chiaramente a pilastro per le gambe, almeno per quelle anteriori; 2°) alcune figure di Zeus di tipo fidiaco, benchè certo non copia di simulacro di Olympia, e principalmente due figure del nume, che si trovano, una ad Atene (3), l'altra a Madrid (4), notevole specialmente questa perchè

(1) Esempi: vaso degli Dei dell'Ermitage (Winckler, *Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen*, in *Breslauer Phil. Abhand.*, III, 5 (1888), tavola); trono Coll. Sabouroff (Furtwängler, *S. S.*, tav. XVIII); vaso di Hades Stephani 498 (*Wiener Vorlegebl.* E. V, 2).

(2) Qualche esempio: 1°) vaso apulo di Canosa col mito di Medea (Monaco, Jahn 810 = Furtw.-Reichh., tav. 90); 2°) sarcofago (Robert, *S. R.*, II, XIV); 3°) specchio (Gerhard, *Etr. Sp.*, tav. 327).

(3) Altare dei dodici Dei. Il monumento, che presenta nello stato frammentario solo otto figure del *δωδεκάθεον*, è opera della fine del V sec. di scuola fidiaca.

(4) Il tentativo dello Svoronos, (*A. N.M.*, pag. 179 e sgg.) di farne un tutto con la base di Prassitele di Mantinea (ved. Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*. L'attribuzione

molto probabile copia della decorazione del frontone orientale del Partenone, opera certo di scuola fidiaca. Inoltre sono molti gli esempi di simili troni di figure di Zeus conservateci da pitture antiche, sia murali sia vascolari. Tra le prime specialmente notevole un affresco di Eleusi, opera di probabile ispirazione fidiaca, benchè modificata dalla lunga tradizione ⁽¹⁾; così pure notevole è il trono di un'immagine di Zeus scoperta a Pompei ⁽²⁾. Tra i vasi poi noterò principalmente quello attico ⁽³⁾ di Villa Giulia (fig. 4) e quelli apuli con le rappresentazioni dello Hades (fig. 6) o dei Persiani ⁽⁴⁾ (fig. 7), che tanta luce danno sopra i troni antichi: ora tutti questi monumenti hanno trono con gambe a pilastro ⁽⁵⁾. Riassumendo, una copia dello Zeus di Olympia che ci serva veramente di guida non l'abbiamo; ma le ragioni accennate ci fanno credere non solo possibile, ma indispensabile, questa congettura per comprendere bene il testo di Pausania.

Fissata la forma, sorge una questione: la sezione orizzontale della gamba dava un quadrato od un rettangolo? Se confrontiamo gli esempi di trono, dobbiamo constatare come la forma più comune sia quella in cui i due lati laterali sono tanto ristretti da dare alla gamba la forma quasi di una tavola. Ciò è specialmente negli esempi in pittura ⁽⁶⁾; ma non si può concludere che la cosa sia, come parrebbe, una modificazione pittorica: infatti non mancano esempi anche in opere scultorie, come l'Athena arcaica dell'Acropoli ⁽⁷⁾, e, venendo giù, la gamba del trono di una figura del fregio dell'Eretteo, della Demeter di Cnido, di un frammento di statua di nume del Museo di Napoli, del gruppo di Lykosura ⁽⁸⁾, per finire con il trono

del monumento a Prassitele è però molto discussa: di gran peso sono le osservazioni dello Svoronos circa il luogo di ritrovamento) mi pare non riuscito. Troppe sono le differenze stilistiche e troppo è mancata la ricostruzione dell'insieme. Io sto per la vecchia teoria che crede il monumento opera romana copiata dal frontone orientale del Partenone (Collignon, *Parthénon*, pag. 180).

⁽¹⁾ L'opera è di età romana (cfr. *Ephem. arch.* 1888, pag. 79, tav. V = Collignon, I fig. 269) e fu avanzata l'ipotesi che riproduca lo Zeus che Adriano fece fare per l'Olympieion di Atene, copia di quello di Olympia. Mi pare però più probabile che il dipinto sia indipendente dalla tarda statua d'Atene, e sia piuttosto una derivazione modificata del tipo del nume che dal tempo di Fidia entrò nell'arte greca.

⁽²⁾ Pubblic. in *Mon. Ann. Boll. dell'Inst. di corr. arch.*, 1856, tav. V.

⁽³⁾ Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, pag. 66, n. 2382. Questo vaso è poco anteriore a quelli dello stile di Meidias; deve essere perciò degli ultimi anni del V sec. (cfr. Ducati, *Medias*, pag. 49; Furtw.-Reichh., testo, tav. 20; Helbig-Amelung, II, pag. 364).

⁽⁴⁾ Anfora di Dario a Napoli. Condivido l'opinione dello Heydemann (*Alexander der Grosse und Dareios Kodomanos*, Halle 1883) e del Furtwängler che l'ultima idea delle rappresentazioni di questi vasi sia del tempo di Alessandro Magno, al principio dell'ultimo terzo del IV sec. Però i modelli delle figure risalgono all'arte attica della fine del V sec.

⁽⁵⁾ Benchè si tratti di opera molto posteriore, noto pure il trono dell'affresco rappresentante Roma, dei Barberini. (Matz-Duhn, III, n. 4111; cfr. Körte, in *Arch. Zeit.*, 1885, tav. IV, pag. 26).

⁽⁶⁾ E specialmente della pittura vascolare, dal vaso François fino ai vasi apuli su nominati. Per la pittura a fresco citerò: Ternite-Welcker, tav. X = *Mus. Borb.*, III, 30.

⁽⁷⁾ Le Bas-Reinach, II, tav. XIII.

⁽⁸⁾ Per il trono della figura del fregio dell'Eretteo vedi Schöne, *Griech. Rel.*, tav. III. Per la statua di Napoli, vedi Michaelis nell'*Arch. Jahrb.*, 1898. Cfr. pure Amelung in *Ausonia*, 1908, pag. 98 (IV sec.), il quale, contrariamente al Michaelis e al Sieveking (Brunn-Bruckmann, testo a

votivo ad Apollo di epoca imperiale romana, ora Lansdowne ⁽¹⁾. Così il Furtwängler ⁽²⁾, notando anche il difetto di scorcio che fa rappresentare sempre di faccia nelle opere primitive la gamba del trono, diede questa forma alle gambe del trono di Amyklæ nella sua ricostruzione. Ma, nonostante ciò, una doppia ragione c'impe-



FIG. 4. — Cratere attico del Museo di Villa Giulia (Zeus, Hera, Nike, Athena). (Fot. Ferretti).

disce di pensare a questa forma per Olympia: che le due Nikai delle facce laterali avrebbero dovuto occupare spazio molto minore di quelle delle facce anteriore e poste-

tav. 605), crede che l'opera sia copia di un originale di Bryaxis. Per Lykosura vedi art. cit. del Dickins in *A. B. S. A.*, 1905, XII, fig. 5. Cfr. pure il tronetto di Napoli, *Guida Ruesch*, numero 111697 (fot. Alinari, n. 11190) (fig. 8).

⁽¹⁾ *Monum. Inst.*, V, tav. XXVIII. Cfr. Michaelis, *Anc. Marb.*, pag. 442, n. 20. Vedi pure le statue: Clarac (R.), pag. 182, 1; 186, 1; 190, 5; 193, 1.

⁽²⁾ Furtwängler, *Meisterw.*, pag. 707.

riore, e che le barriere avrebbero avuto una larghezza diversa nelle facce laterali e nella posteriore del trono, ciò che è contrario alla descrizione di Pausania. Quindi la pianta fu certo un quadrato: esempi di ciò non mancano (1).

Com'era questa gamba? Certo non potè essere uguale in tutta la sua lunghezza; se no, sarebbe stata troppo massiccia. Sappiamo solo delle Nikai decorative. Cominciamo dalle superiori. Se queste fossero a rilievo o isolate si è molto discusso: il Quatremère (2) stette per il rilievo, come già lo Heyne ed altri; il Völkel (3) le immaginò a figure staccate, esagerandone la grandezza fino a occupare i tre quarti dell'altezza della gamba, e, mentre la sua ipotesi era accettata dal Müller, egli la rinnegava poco dopo, ma lo Schubart stette per il rilievo; il Preller e il Petersen (4) invece per figure libere; ma anche quest'ultimo posteriormente aderì all'idea del rilievo (5). Il Brunn (6) restò incerto. E infatti la cosa non può presentare una soluzione certa. Pausania non dice nulla; entrambe le ipotesi sono possibili; nei pochissimi esempi che possediamo abbiamo l'uno e l'altro caso (7). Dovendo però formulare un'ipotesi, pur non curando le esagerazioni del Völkel e d'altri, io sto per le figure in altorilievo, aggruppate intorno alla sommità delle gambe, in modo da venire con la loro massima sporgenza a non oltrepassare che di pochissimo il livello della superficie di essa, là dove è liscia, e da fare con la loro figura da sostegno al sedile, sotto cui dovettero certo stare per aver libero tutto il giro. Certo la ragione principale del Quatremère — che Pausania, dicendo *κατά* e non *περί*, abbia escluso le figure apparentemente libere — non ha più ragione di essere, dal momento che tutti conveniamo nel dare a *καθ' ἑαυτὸν* un significato distributivo e non locale. Poi non mancano esempi, tanto più se consideriamo le figure semplici di alcuni troni nei dipinti pompeiani come una semplificazione di un motivo usato nei grandi troni ora affatto perduti (8). Perchè, quando le circostanze e le analogie non ostacolano, ma

(1) Qualche esempio: trono di Eleusi già citato, Roma Barberini, cit. Anche in una delle statue dei Branchidi, del VI sec. (Brunn-Bruckmann, tav. 141 e sgg.), la gamba appare già a sezione quadrata.

(2) Quatremère, pag. 278.

(3) Völkel, *Olympia*, pag. 103.

(4) Müller, *Zeus Olymp.*, in *Götting. Gelehrte Anzeiger*, 1828, pag. 203; Völkel, *A. N.*; Schubert, pag. 395; Rathgeber, pag. 267; Preller, pag. 191; Petersen, *Phidias*, pag. 381.

(5) Petersen, *Panaios*, fig. 7.

(6) Brunn, *Trono*, pag. 109.

(7) Vedi il frammento del Museo Britannico già citato (*Anc. Marb.*, IX; XL, 1). Per i rilievi abbiamo pure un bell'esempio al Museo Britannico (*Anc. Marb.*, IX; XI, 2), creduto comunemente altare, ma certo frammento di trono. Vi sono rappresentate delle Baccanti. Anche un monumentino del Museo di Atene (vedi Svoronos, *A. N.M.*, tav. XXIII, n. 54-55), con la rappresentazione di Hermes Kriophoros e di una dea, è per lo Svoronos (pag. 97) non un altare ma un frammento di gamba di trono, e precisamente la posteriore. Però un'osservazione sul gesso cons. nel Museo dei Gessi della R. Università di Roma mi rende poco incline ad accettare questa ipotesi, perchè non riesco a spiegare come fosse stata fatta l'introduzione delle traverse pel sedile. L'opera che a me pare del principio del V sec. [per altri, p. es. Hauser (*Neu-attische Reliefs*, pag. 170), è opera arcaistica per alcune particolarità del rilievo, ma a torto] dà sempre un bell'esempio di decorazione su un corpo a pilastro.

(8) Esempio: *Museo Borb.*, IV, 79.

favoriscano un'ipotesi, mi pare si debba in un'opera come lo Zeus di Fidia non trascurare il senso estetico: ora questo ci spinge verso quest'ipotesi, essendo questo doppio gruppo di Nikai in altorilievo un ornamento dei più belli, mentre nulla toglievano alla solidità della gamba; dunque l'ipotesi può considerarsi tra le più probabili. Vedremo nella seconda parte di questo saggio quale potè essere il motivo di queste Nikai. Venendo alle inferiori, si è già visto come non potessero essere che sulla base della gamba del trono (¹). La presenza degli ἐρύματα ci fa poi scartare le ipotesi.



FIG. 5. — Anfora dell'Italia merid. al Metropol. Museum di New York.
(Da *Mon. Inst.* VI-VII, tav. XLII^a).

come quelle dell'Adler, che fossero poste lateralmente: esse, lo ripeto, non potettero essere che sulle due facce lasciate scoperte dalle barriere. Ma Pausānia nomina una πῆξα della gamba. Ora un notevole vaso apulo, del Museo di New-York (²) ci dà nel trono di Zeus l'esempio, per gambe a pilastro, di una vera e propria base cubica della gamba, su cui sono figurine di efebi (fig. 5). Non sarei alieno dal soste-

(¹) Resta esclusa così pure l'ipotesi dello Stackelberg che fossero su una traversina, sotto le gambe del trono.

(²) Pubblicato in *Mon. Inst.*, VI, VII, tav. XLII B; già a Napoli; trovasi ora al Metropolitan Museum di New York. L'interpretazione del mito è molto discussa; io sto per quella del Braun (*Arch. Zeit.*, 1860, pag. 44) che vi ravvisa Thetis e Eos che pregano Zeus prima del duello di Achille e Memnone. Più speciosa è l'interpretazione dello Stephani (*Bull. Inst.*, 1859, pag. 53) che vi riconosce la disputa tra Aphrodite e Persephone per Adone, secondo Apollodoro (III, 14, 4). La prima ipotesi è sostenuta da molti esempi, anche anteriori, nella pittura vascolare (cfr. Overbeck, *Her. Bildw.*, XXII). Il Reinach (*R. V.*, I, 155) tralascia di esprimere il suo parere. Cfr. pure il *dado* immaginato alla base della gamba dal Preller (pag. 189).

nera che pur nel trono di Olympia potesse esser qualcosa di simile, non nel modo esagerato del vaso, ma in maniera che le gambe venissero alla base a poggiare su una parte più sporgente. Ciò sarebbe anche, secondo me, stato adatto al collegamento degli *ἐρύματα*. Notiamo che in tutti i troni conservatici, a gambe sia cilindriche sia rettangolari, c'è sempre stato uno *zoccolo* della gamba.

Nella seconda parte vedremo pure dell'aspetto di queste altre Nikai; qualunque però esso fosse, non c'è ragione di credere la loro grandezza inferiore sensibilmente a quella delle superiori, come fu fatto in tanti dei precedenti restauri (1); anzi fortissime ragioni estetiche esigono il contrario, circondando queste Nikai il trono di Zeus come una schiera gloriosa che gli facesse corteo. Ma data la grande altezza delle gambe, e per non poggiare le une i piedi sulla testa delle altre, non potevano essere a contatto. Alcuni restauratori già lo capirono (2). Penso che ciascun gruppo poteva occupare un terzo circa dell'altezza dalla base alla linea inferiore del sedile. Quello spazio, che restava al centro, dovette essere occupato da un motivo ornamentale. Quale fosse, ce lo indicano tutti i troni dalle gambe a pilastro che noi incontriamo. Già in quelli del vaso François, e nel frammento coevo dell'Acropoli, si osserva a metà della gamba il motivo così diffuso nell'arte arcaica (di origine ionica) (3), consistente in due volute unite nel mezzo, in modo da formare un taglio biconcavo spezzato a metà. Il motivo percorre tutta la pittura vascolare a figure nere e a figure rosse di stile severo e bello, proprio non solo di gambe di troni ma anche di *κλίμακα*, per giungere al vaso di Villa Giulia, a quelli apuli e agli attici trovati in Crimea (4). E se pure i pittori devono avere esagerato nell'accentuare l'intaglio (chè alcune di quelle gambe sarebbero state fragilissime), che realmente esistesse lo provano il trono del gruppo di Lykosura, quello della Demeter di Cnido, di molti rilievi (5) e così via. Gli è vero che vicino a questi esempi ne troviamo altri in cui il motivo c'è, ma solo indicato in pittura; così in quello dei monumenti dei Branchidi di Mileto, così in vasi (6), restando la gamba intera e più forte. Il motivo è dunque antichis-

(1) Oltre lo Stackelberg già citato, noto l'Adler.

(2) Esempio: il Bruun il quale però altera tutta la parte superiore del trono per una falsa disposizione dei *κίονες* che discuteremo in seguito; l'Iwanoff, il quale però lascia tra le Nikai solo lo spazio del *κλών*.

(3) Cfr. Furtwängler, *Meisterw.*, pag. 708.

(4) Qualche esempio:

a) A FIGURE NERE: vaso François (Furtw.-Reichh., tav. 11, 12); anfora con la nascita di Athena (*Mon. Inst.*, III, tav. XLIV); id. id. (Gerhard, *A. VB.*, tav. I); anfora di Andokides, gamba di kline (Furtw.-Reichh., tav. 4).

b) A FIGURE ROSSE: A) del primo periodo: anfora citata di Andokides; kylix di Euphronios (Furtw.-Reichh., tav. 5); pelike di Vienna (Furtw.-Reichh., tav. 74); vaso di Creso da Vulci al Louvre (Furtw.-Reichh., tav. 113); kylix col nome di Lysandros (Milani, *Mon. scelti del Museo di Firenze*, tav. 11). B) Dello stile bello, per esempio, nel cratere di Herakles di Villa Giulia (fig. 4). C) Vasi apuli: vaso dello Hades di Monaco (fig. 6); vaso di Napoli (Heydemann 124; Millingen, tav. 41); vaso di Hades a Carlsruhe (*Mon. Inst.*, II, tav. XLIX); id. lucano di Persephone (*Mon. Inst.* IV, tav. XV). D) Vasi attici di Crimea: p. es., di Kertsch-Pietrogrado (Furtw.-Reichh., tav. 68).

(5) Cfr. il tronetto di Napoli (fig. 8); per quello di Lykosura *A. B. S. A.* XII, fig. 5.

(6) Esempio: Gerhard. *A. VB.*, IV.

simo e costante nell'arte greca, e Fidia, per metterlo nella sua opera, non dovette che seguir la tradizione. Non solo: ma essendo di uso così generale, non c'è ragione che mancasse, tanto più che, come vedemmo, tra i due gruppi di Nikai una divisione ci doveva ben essere. Mi pare però che difficilmente in un'opera così ricca, a ornamentazione prevalentemente scultoria, il motivo sia stato rappresentato in pittura o in intarsiò, che è lo stesso ⁽¹⁾; per dare sveltezza alla gamba dovette essere eseguito in realtà: s'intende, con misura. Esempi, come vedemmo, non mancano ⁽²⁾. Nè mi par d'ostacolo la forma quadrata: la veduta era di fronte, e, del resto, di fianco il motivo era pur sempre bello, specialmente continuato dai *κανόνες*.

Questo motivo poi permetteva, con la sua ricca ornamentazione, di sfoggiare metalli colorati e pietre preziose con una viva policromia, certo non inferiore alla dipinte.

Mi si potrebbe obiettare: ma si è finora parlato delle quattro gambe come se tutte avessero ugual forma, mentre non era sempre così ⁽³⁾. Eran dunque veramente uguali a Olympia?

Se badassimo solo alle monete Elee, le posteriori parrebbero cilindriche; ma in quella riproduzione sommaria non si deve curare ciò che è solo effetto di corrosione ⁽⁴⁾. Credo perciò non ci sia ragione per dubitare di questa identità; anzi, il fatto che Pausania ricorda per le sfingi espressamente le gambe anteriori ⁽⁵⁾, ci rende sicuri che l'ornamentazione era identica per tutte e quattro le gambe. Inoltre, dal valore delle rappresentazioni appare grandemente curata anche la veduta di fianco, e così si ha simmetria e corrispondenza tra il seggio, i *κανόνες* e gli *ερούματα*. Dubbi invece posson rimanere per l'altezza, ma di ciò tratterò studiando la parte superiore delle gambe, è una questione subordinata a quella del sedile e dei braccioli: perciò al paragrafo seguente.

§ III. — Il sedile e i braccioli.

Pausania, col suo sistema di nominar solo gli ornamenti che richiedevano spiegazione, tace talora delle parti struttive del trono; così del sedile e dei braccioli. Ma la esistenza del primo è ovvia: gli altri siamo costretti a supporli. Pausania infatti dice: *τῶν ποδῶν δὲ ἐκατέρω τῶν ἔμπροσθεν παῖδες τε ἐπίκεινται Θηβαίων ὑπὸ σφίγγων ἠρπασμένοι, καὶ ὑπὸ τὰς σφίγγας Νιόβις τοὺς παῖδας Ἀπόλλων κατα-*

(1) Vedine il meschino effetto in Petersen, *Panainos*, fig. 7.

(2) Oltre i troni citati noto il trono della statua di Napoli pubblicata dal Michaelis, e il trono votivo ad Apollo, che, benchè di epoca imperiale romana, continua il motivo (*Mon. Inst.*, V, tav. XXVIII).

(3) Esempi: pel VI sec. un trono del fregio del monum. delle Arpie; pel IV sec. trono del *γορνός* di lamina d'oro di Nicopoli a Pietrogrado (*Atlas du compte-rendu*, 1865, tav. IV = Robert, *Die Nekyia*, pag. 38). È noto ritrovarsi in quella lamina d'oro riprodotto il gruppo di donne del frontone orientale del Partenone. Il prototipo dal quale deriva questa rappresentazione di Achille tra le figlie di Lykomedes deve riconoscersi nella celebre pittura di Polignoto nella pinacoteca dei Propilei (Paus. I, 22, 6).

(4) La prova è che le gambe talvolta appaiono tali in un conio ma non nelle altre monete.

(5) Pausania dice: *τῶν ποδῶν δὲ ἐκατέρω τῶν ἔμπροσθεν παῖδες....*

τοξέουσι καὶ Ἄρτεμις. Il testo è sicuro⁽¹⁾; perciò concludiamo di aver menzione di due rappresentazioni, di cui la seconda è detta sopra (ὄπρ) la prima, la quale a sua volta giace su (ἐπί) le gambe del trono. È tutta nell'interpretazione di queste preposizioni la spiegazione del passo. Ora ἐπί (in ἐπίκειμαι) può avere un doppio valore: sia di « essere applicato », trattandosi di un oggetto (e ne abbiamo un esempio in



FIG. 6. — Monaco. — Vaso di Canosa con gli Inferi. — Fig. di Hades
(Da Furtw.-Reichh., tav. 10).

Pausania stesso in questo capitolo, quando parla degli ornamenti della base), sia, e molto più spesso, di « esser posto sopra », cioè sul *limite superiore*, qui delle gambe. Nella prima interpretazione il gruppo delle sfingi sarebbe un bassorilievo; con la seconda una scultura in tutto tondo posta sulle gambe del trono. Naturalmente le due teoriche furon seguite; da pochi la prima, e tra questi specialmente dai più antichi studiosi dell'argomento come il Barthélemy e lo Heyne, e poi dal Laloux⁽²⁾ sempre in ritardo. Il Quatremère⁽³⁾, pur essendo di parere contrario, rimase un

(¹) I codici non hanno varianti che possano mutare il senso: un *σφραγῶν* per *σφραγῶν* del Vindobonensis, corretto nel codice stesso, e un *τοὺς πόδας* per *τοὺς παῖδας* sono veri errori di amanuense.

(²) Barthélemy, cap. 28; Heyne, I, pag. 12; Laloux, tavola.

(³) Quatremère, pag. 290.

po' titubante; dopo di lui, salvo alcune eccezioni, tutta la schiera degli interpreti pensò a un gruppo isolato sulle gambe anteriori⁽¹⁾. Ciò per le grandi analogie monumentali confermate poi dalla testimonianza delle monete Elee. Sin dai più antichi tempi infatti dell'arte greca, abbiamo esempio di sfingi nella parte anteriore del trono appunto sulle gambe, p. es. nel monumento delle Arpie⁽²⁾; tra questi monumenti sono specialmente notevoli le monete di Elide e il trono di Zeus in quel fregio del Partenone che almeno ebbe certo la direzione ispirativa di Fidia. E, come in tutte queste ricostruzioni, di valore eccezionale sono i vasi dipinti attici e apuli, dove pure il motivo si trova ripetutamente, e così pure le stele sepolcrali attiche. Si trovano dei casi in cui le sfingi sono come acroterii sulle gambe, senz'altro⁽³⁾; ma sono casi rari, nè si ha sicurezza che i dipinti rispondessero sempre alla realtà. Ma generalmente queste sfingi, rappresentate accoccolate sulle gambe anteriori, con la testa eretta e le ali indietro, servivano di sostegno ai braccioli. Ma ad alcuni, e specialmente al Brunn, si affacciò un dubbio sulla posizione delle sfingi nel trono che studiamo. Lo ricordiamo solo per la storia della questione. Pausania, dopo esse, nomina i Niobidi, e nella successione li distingue con un *ἔπρό*. Dunque il Brunn arrischiò l'ipotesi⁽⁴⁾ che i Niobidi fossero essi il sostegno dei braccioli del trono e che le sfingi fossero poste sui braccioli come acroterii. Egli stesso però, benchè giudicasse questa interpretazione come la più conforme al testo, non osò farla sua; ci si opponevano: 1°) la tradizione monumentale che, mentre per la prima interpretazione è, come si è visto, numerosissima, qua sarebbe proprio senza esempio; 2°) specialmente la impossibilità di far servire di base ai braccioli una serie di tante figure quante ne dovette avere la rappresentazione dell'uccisione dei figli di Niobe⁽⁵⁾.

(1) Il verbo *ἐπίκειμαι* e *ἀνάκειμαι* sono usati da Pausania (eccezione fatta per I, 21 che è un bassorilievo) per statue.

(2) Cito qua alcuni di questi esempi, rilevando come si tratti di tutte opere di tempi fidiaci o delle scuole a lui posteriori:

a) RILIEVI, p. es.: puteal di Madrid; trono di una figura del fregio dell'Eretteo; Kybele probabile copia di quella di Agorakritos, di un rilievo di Berlino (Springer-Michaelis-Della Seta, fig. 425); *ῥωφύρα* di Nicopoli. Molte stele attiche, ad es.: quella di Pamphile e Demetra (Conze, *A. Gr.*, n. 109, tav. XL).

b) VASI, p. es.: cratere di Herakles di Villa Giulia (fig. 4). Apuli: di Hades di Monaco (fig. 6); di Dario (fig. 7); di Kreon; di Busiris (Millingen, tav. 28); di Hera (Jatta, 424 = *Bull. Nap.*, I, tav. III). Attici di Crimea, come quello dell'Ermitage Steph., 1792 (Furtw.-Reichh., tav. 70).

c) PITTURE, p. es.: Achille (*Mus. Borb.*, III, tav. XXX); Aphrodite (*Mus. Borb.*, VI, tav. LVIII).

d) MONETE: Gardner, *Types greek coins*, tav. XII, 9, ecc.

N.B. — In queste opere noi abbiamo troni a gambe rettangolari ed altri a gambe rotonde; ma, siccome le differenze non si estendono ai braccioli, non possiamo far distinzione nell'esemplificazione.

(3) Es.: *Mus. Borb.*, VIII, tav. XLIII (dipinto pompeiano); Gerhard, *A. VB.*, I, tav. VII (vaso). I due monumenti sono cronologicamente distanti di molti secoli; questa è la miglior prova che si tratta di casi sporadici. Analoga è la disposizione (per figure femminili però) nella gamba del trono della Roma Barberini (*Arch. Zeit.*, 1885, tav. IV).

(4) Brunn, *Trono*, pag. 108; id., *Geschichte der griech. Künstler* (1889), pag. 123.

(5) Dalla maniera di esprimersi di Pausania non si può proprio ammettere il caso, che Apollo ed Artemis siano rappresentati con un solo Niobide ciascuno. A Olympia era rappresentata tutta la scena. Ma su ciò torneremo in seguito.

Scartata come assurda questa ipotesi, resta da stabilire dove questi Niobidi saranno stati effigiati. Alcuni, come lo Stackelberg e recentemente il Trendelenburg⁽¹⁾, li misero in rilievo nella parte anteriore del trono sotto le sfingi, accordandosi così con lo Heyne, il Barthélemy e il Laloux che naturalmente li mettevano in rilievo sulle gambe, sotto i loro presunti rilievi delle sfingi. Ma l'obiezione del Quatremère (dell'assoluta mancanza di spazio per questo in una parte, per sua natura, stretta)⁽²⁾ tolse ogni probabilità all'ipotesi, benchè isolatamente ricomparisse poi; perciò tutti, dall'Overbeck alla Mitchell, al Klein, all'Adler⁽³⁾, risolsero la questione secondo l'esempio di lui che poneva questa decorazione su un'altra parte essenziale del trono, che, se no, non ne avrebbe avuta alcuna: sul sedile e precisamente sulle facce laterali esterne di questo. Ma avvertirono tutti di dare questa soluzione per necessità, contraddicendo quasi al testo di Pausania. Ma questa contraddizione c'è veramente? A me pare che no. Ὑπό con l'accusativo (costruzione non comune in prosa), tanto nel complemento di stato quanto in quello di moto a luogo, indica, sì, sotto; ma ha anche il significato di *essere al livello più basso*, senza implicare che la cosa stesse proprio sotto l'altra. Esempi non mancano⁽⁴⁾ dove sia chiaro che si tratta di cose soltanto a un *livello inferiore*; quindi mi pare che nel caso nostro non ci sia davvero bisogno di far tante difficoltà. Del resto poi le sfingi, come vediamo dagli altri esempi, occupavano una considerevole estensione, e, essendo con la faccia agli spettatori, il corpo veniva molto indietro, e quindi anche materialmente venivano a trovarsi in parte posate sulla trave del sedile. Resta l'obiezione fatta dal Pellegrini, in rafforzamento dell'ipotesi del Trendelenburg; che altrimenti sarebbe stato impossibile vedere tali bassorilievi. Ma a ciò si può rispondere che troppe sono le altri parti laterali del trono che certamente erano adornate, per trovarvi un ostacolo; che anzi questa era proprio a un'altezza tale da essere ben esaminata dalle logge laterali. Nè mancano esempi monumentali che esamineremo in seguito.

Passiamo ora allo studio particolare dei braccioli e del sedile.

Braccioli. — Negli esempi esaminati abbiamo solo sfingi, e così pure nelle monete Elee. Pausania nomina però anche fanciulli tenuti dalle sfingi: vedremo poi come si deve concepire questo gruppo; qua ci basti vedere la conformazione dei braccioli nell'insieme del trono. I braccioli, in tutti i troni, consistono in un regolo piuttosto stretto che da una estremità è fissato alla spalliera, e che con l'altra si appoggia al sostegno che generalmente ha forma statuaria. Il modo con cui esso si poggiava

(1) Lo Stackelberg nella sua ricostruzione grafica; il Trendelenburg in *Olympia*, pag. 83. Egli è seguito dal Pellegrini, pag. 7.

(2) Infatti il Trendelenburg, che è il più recente sostenitore della ipotesi, deve supporre che dei figli di Niobe ne fossero rappresentati solo due o tre per ciascun lato.

(3) Overbeck, *Phidias*, pag. 609; Lucy Mitchell, *A history of ancient sculpture*, London, 1883, pag. 303; Klein, *Geschichte der alten Kunst*, II, pag. 53; Adler, *Olympia*, pag. 15, tav. XII; Furtwängler, *Meisterw.*, pag. 616 (egli dice essere verisimile che la scena fosse alle due parti laterali del trono sotto il sedile).

(4) Stephanus (Dindorf), op. cit., VIII, 287; Passow, op. cit., pag. 2110; Pape, op. cit., pag. 1210, per indicare un'estensione al disotto e all'interno di un oggetto. Esempi greci si trovano fin in Omero: B 216 *Αἰσχιατος δὲ ἀνὴρ ἐπὶ Ἴλιον ἦλθεν*; B 603. *οἱ δ' ἔχον Ἀρχαδίην ἐπὶ Κυλλήνης ὄρος αἰπύ; χ 362. ἔκειτο ἐπὶ θρόνον*; mentre Senofonte ha (*Cyr.* V, 4, 43) *ἐπὶ τὰ τεῖχη ἄγειν*.

era vario: poteva essere, come sostiene il Brunn, sul corpo della sfinge per lasciare libero il capo; ma in tutti gli altri esempi vediamo che la sfinge resta tutta sotto al regolo, che anzi sporge in avanti con la sua estremità, e, per Olympia, non c'è nessuna ragione per pensare il contrario. E anche la forma che vediamo in un dipinto pompeiano⁽¹⁾, di un regolo verticale sul capo della sfinge, con cui si unisce l'orizzontale, ha poca solidità ed è un tipo troppo raro per esser pensato possibile nel nostro caso. Quanto al regolo, noi troviamo tanto esempi di forma squadrata a sezione



FIG. 7. — Napoli, Museo Nazionale. Vaso apulo di Ruvo. Dario.

(Da Furtw.-Reichh., tav. 88).

quadrangolare, quanto di cilindrica; questi però sono più comuni e si trovano nei casi di troni più accuratamente riprodotti, p. es. nel trono di Zeus del fregio del Partenone, in quello del puteal di Madrid e, tra i vasi, in quelli di Canosa con Hades e Dario (figg. 6 e 7).

Questa forma si presta poi assai alla decorazione, e doveva esser di grande effetto eseguita d'ebano e d'oro; nè ostacola la forma rettangolare della gamba, perchè si trova così in molti dei casi qui citati. Se osserviamo però questi esempi, troviamo due particolarità che non sono ricordate in Pausania, ma che difficilmente saranno mancate ai bracciuoli del trono di Olympia; nè, trattandosi di parti ornamentali, il

⁽¹⁾ *Pitture Ercol.*, tav. IV, 44 = *Mus. Borb.*, III, 30. Questo sistema è naturalmente abituale in quei casi in cui il bracciolo non è anteriormente sostenuto da una scultura; p. es. nel vaso apulo, *Mon. Inst.*, VI-VII, tav. XLII b (fig. 5), e in uno specchio etrusco (Gerhard, *Etr. Sp.* tav. 91).

silenzio del nostro autore ci può sorprendere. 1°) l'ornamento all'estremità anteriore del bracciolo. Ora questo, se in alcuni casi è un semplice disco, spesso guarnito di un fiore o una testa, probabilmente di Gorgone; in molti casi è una testa di ariete. Il trovarsi questo in monumenti di età diversa, ma tutti rimontanti a tipi attici della fine del V secolo e precisamente di scuola fidiaca⁽¹⁾; il ripetersi della rappresentazione e la necessità di dare un ornamento all'estremità del regolo stesso, ci dicono che il motivo era tradizionale al tempo di Fidia e ci fanno pensare che questo deve anche in ciò aver seguito la tradizione: anzi la sua presenza probabilissima sul trono di Olympia può far nascere l'idea che ciò a sua volta abbia contribuito a diffonderne sempre più l'uso nell'arte greca. — 2°) Un analogo ragionamento si può fare per una singolare figurina che in alcuni troni⁽²⁾ si nota sotto il bracciuolo, a metà lunghezza, come *telamon*. Questo rappresenta un efebo, generalmente affatto nudo, che, con le braccia rialzate, esprime il motivo di sostenere il regolo sovrastante. Come per i gruppi delle sfingi e Tebani, nella riproduzione sommaria del trono sulle monete Elee abbiamo la sola sfinge, così non appaiono nè testa nè efebo; ma i casi analoghi sono tanti e così convincenti che le ipotesi mi paiano verosimili e le accolgo nella mia ricostruzione del monumento.

Sedile. — Tornando al sedile, si è visto come su esso dovesse necessariamente esser posta, in bassorilievo, la rappresentazione dei Niobidi; ma bisogna escludere il lato anteriore invisibile, come quello che era coperto dalle gambe e dal mantello di Zeus. La disposizione sugli altri lati dipende dalla costruzione del sedile stesso. Nelle ricostruzioni già fatte del trono di Olympia, esso è immaginato come una asse traversa che sta sulle gambe del trono, tra queste e le sfingi; così dal Quatremère, dal Brunn, dall'Iwanoff e dall'Adler⁽³⁾. La cosa certo è possibile, perchè non mancano esempli monumentali⁽⁴⁾; ma non è il caso nostro. Anzitutto Pausania nomina le gambe, poi dice *su queste* le sfingi e quindi ridiscende per nominare il fregio dei Niobidi; se questo fosse stato posto tra le Nikai e le sfingi, Pausania, che nella sua descrizione procede dal basso in alto, l'avrebbe nominato *prima* e non *dopo* queste. Abbiamo già avuto prove dell'esattezza di Pausania in questa descrizione

(1) Disco Es.: vaso apulo di Hades di Monaco; id. di Dario; id. Jatta, 424. — FIORE. Es.: vaso attico di Crimea (Furtw.-Reichh., tav. 68), pittura del Museo di Napoli (*Mus. Borb.*, IV, LXXXIX). — GORGONE, trono di una figura nel fregio dell'Eretteo (Schöne, *Gr. Rel.* I, 1). — ΑΡΙΕΤΕ. Es.: puteal di Madrid; molte stele sepolcrali attiche (come Conze, *A. Gr.*, tav. XLV e XCVII); γοργόνες di Nicopoli; monete di Alessandro (Gardner, *Type greek coins*, XII, 9); vasi dipinti (di Villa Giulia (fig. 4); Ermit., 1792). Il solo che lo pensò per il trono di Olympia fu l'Adler. Come esempio analogo, cfr. una testa di cinghiale di bronzo da Pompei nel museo di Napoli (*Mus. Borb.*, VII, tav. LXVIII), che forse fu ornamento del bracciolo di un trono. Benchè il caso sia molto diverso, ricordo anche le ornamentazioni delle testate di travi delle navi di Nemi al Museo delle Terme.

(2) Esempio: al puteal di Madrid, al cui trono di Zeus la figurina appare in parte dietro il braccio. Bene si vede però nei due vasi già più volte nominati di Hades e di Dario, e infine nel vaso Stephani 1792. Nel solo caso del vaso di Dario, il Telamone appare vestito di un chitonisco.

(3) Solo lo Stackelberg avrebbe intuito giusto, se non avesse confuso il sedile coi *καθόρες* e ottenuto perciò un risultato affatto sbagliato.

(4) Per es. già in un trono del vaso François (Furtw.-Reichh., tav. 11); nel trono di Eleusi; in vari vasi apuli, come *Mon. Inst.*, VI-VII, tav. XLII b (fig. 5).

riguardo all'ordine sistematico delle parti; la cosa ha perciò più valore di quanto sembrerebbe e prova che, se il fregio era sotto le sfingi, cioè più basso di esse. *non era sopra le gambe*: quindi era di fianco, tra queste. Del resto, essendo quattro le Nikai superiori e dovendo perciò essere necessariamente sotto il sedile per avere il giro completo, il far finire con esse le gambe e il far sporgere le testate della traversa fino alla faccia anteriore della gamba stessa sarebbe stato assai poco estetico. Ciò è d'altra parte contrario alla maggioranza degli esempî di trono che possediamo. Infatti in essi le gambe (sia se cilindriche, sia, tanto più, se « a pilastro ») generalmente salgono per tutta l'altezza del sedile, per venire a terminare alla superficie superiore di questo, sotto ai braccioli, presentando però due soluzioni: 1°) il capitello è sopra il sedile; 2°) esso è lateralmente a questo, che vi resta incassato. Abbiamo esempî di ognuno dei due casi⁽¹⁾, ma molto più numerosi per il secondo che mi pare l'unico probabile per Olympia. Sappiamo infatti che le sfingi eran sui capitelli; e, trattandosi di alti gruppi scultorii, i braccioli avrebbero avuto un'altezza sproporzionata alla superficie del sedile. E poi come empire lo spazio tra le Nikai sotto e le sfingi sopra il sedile? Questo avrebbe dovuto prolungarsi in avanti; e, oltre al dividere la gamba dal capitello (ciò che avrebbe guastata specialmente la veduta di fianco), si sarebbe caduti nel caso che sopra ci è sembrato di dovere escludere. Quindi il sedile doveva essere incassato tra le gambe e precisamente tra i capitelli che venivano a trovarsi allo stesso livello. Si può però discutere sullo stile di questi capitelli. In tutti gli antichi esempî di troni, tra i quali alcuni anche di tempo fidiaco, il capitello ionico è l'usuale. Abbiamo però parecchi esempî anche di capitelli con ornamentazione corinzia, con delle volute di foglie di acanto. Per questo basti citare i due vasi di Canosa, già ricordati, con i troni di Hades e di Dario⁽²⁾. È molto probabile che questo sia stato il caso del trono di Olympia. Essendo la gamba rettangolare, pure il capitello doveva avere una sezione quadrata; ad esso mal si addicevano dunque le volute ioniche, ed era più spontaneo adornarlo di ornati a palmetta, di foglie d'acanto: nè la cronologia ci impedisce ciò, perchè appunto all'epoca di Fidia cominciava ad affermarsi questo nuovo ordine architettonico, che poi doveva avere così grande sviluppo⁽³⁾. Ma c'è un'altra questione: ammesso pur tutto ciò per

(1) Esempî di capitello più alto del sedile: 1) abituale nella gamba delle klinai dalla parte del guanciaie (come nell'anfora di Andokides (Furtw.-Reichh., tav. 4). 2) in molti troni: vaso di stile severo con l'incisione di Egisto (Furtw.-Reichh., tav. 70); vaso apulo di Atlante, a Berlino (Gerhard, *G. A. Abh.*, XIX); di Paestum a Napoli (Millingen, tav. 41).

Esempî di capitello ai lati: con gambe cilindriche; Vasi: Ermitage 419 (*Mon. Inst.* VI-VII, tav. LXXI) (fig. 13). Ermitage 424 (*Arch. Zeit.*, 1844, tav. XIII). Ermitage 498, Jatta 424; SPECCHI: es. Gerhard, *Etr. Sp.*, tav. 118 b. Con gambe a pilastro: nell'arcaico monumento di Chares (Collignon, I, fig. 77); in quello delle Arpie (Collignon, figg. 129-131); in molti vasi (es.: attico di Herakles di Villa Giulia (fig. 4); lucano di Persephone); nel *γωφύτης* di Nicopoli; in molti dipinti (es.: di Pompei, *Mus. Borb.*, III, tav. XXX).

(2) Cfr. pure i capitelli del tronetto di Napoli da Pompei (Ruesch, 1550), di cui avemmo occasione di parlare (fig. 8).

(3) Ricordo che la tradizione (Vitruvio, IV, 1) attribuisce a Kallimachos l'invenzione di questo capitello. La notizia forse non è esatta: ma è indice dell'epoca in cui gli antichi ponevano l'origine di questa forma.

le gambe anteriori, vale il ragionamento pure per le posteriori? La domanda non è oziosa: in moltissimi esempi di trono infatti troviamo che queste ultime sono più semplici e che generalmente terminano sotto il sedile che s'inserisce non *dentro* ma *sopra* le gambe (¹). Che fosse così a Olympia non credo; si è visto a proposito della forma, che nulla ci autorizza a crederla diversa; così pure è per l'altezza. Mi pare che troppi elementi abbiamo per credere che Fidia curasse particolarmente anche la veduta di fianco; lo abbiamo constatato già parlando della forma delle gambe;



FIG. 8. — Fortuna in trono. Napoli, Museo Nazionale.
(Da fot. Alinari, n. 11190).

ora, appunto così, l'uguaglianza delle tre parti trasversali dovette essere curata minutamente dall'artista. Tutto ciò si sarebbe perduto facendo differenti le gambe posteriori. Dunque, non essendoci nessuna ragione contraria, anzi queste favorevoli all'uguaglianza, è logico e necessario di ammetterla. Tornando al sedile, quanto alla rappresentazione ornamentale, essa dovette essere limitata allo spazio disponibile tra i capitelli. Il sedile dovette esser piuttosto alto per dare l'impressione di solidità (come del resto è nella maggior parte degli esempî studiati e nelle monete di Elide (fig. 1), su cui la parte del sedile, molto confusamente rappresentata, indica certo una disposizione così. Questa rappresentazione ornamentale poteva occupare il limite inferiore

(¹) Qualche es.: a) trono di Zeus nel fregio del Partenone; b) vaso di Atlante a Berlino (Gerhard, *G. A. Abh.*, XIX).

del sedile come in vasi dipinti (1); ma è assai più probabile che occupasse uno spazio mediano incavato, che mi pare accennato anche nelle monete. Tra i vari esempi monumentali abbiamo uno splendido caso di una tale disposizione nel trono di Aphro-



FIG. 9. — Aphrodite in trono, Eros e Peitho. Roma, Museo Naz. Romano (casa della Farnesina)
(Da *Mon. Inst.*, XII, tav. XXI).

dite nei dipinti della Farnesina al Museo delle Terme (2). Benchè il trono abbia

(1) Un esempio ci presenta il vaso Durand pubblicato dal Millingen, tav. 7 (Italia merid.). Noto che quella è la posizione degli ornati (generalmente meandri) sulla maggior parte degli altri troni nelle pitture vascolari (p. es. quello di Dario; fig. 7). In quello di Herakles di Villa Giulia (fig. 4) è pure una rappresentazione sulla traverse del sedile; ma questo è semplice e poco alto, diversamente dagli altri casi citati.

(2) Esempi di ciò specialmente nelle stele sepolcrali attiche. Del resto un antichissimo esempio lo abbiamo nel trono dipinto in una delle metope del tempio di Thermos (*Eph. arch.*, 1903, tavv. II-VII),

gambe di tipo diverso, ci può servire a comprendere come la rappresentazione sulle traverse del sedile doveva esser collocata a Olympia (fig. 9). V'è infatti espressa una battaglia, ed è ben incorniciata dai limiti della traversa del seggio di cui viene a occupare i tre quarti. È naturale che a Olympia le parti circostanti, coperte di ricchi ornati, dovessero circondare il bassorilievo a cui formavano una bella cornice. Un'ultima questione è sulla divisione della rappresentazione in due o tre campi. Pausania parla di Apollo e di Artemis che saettano i Niobidi; ora tutto fa credere giusta l'ipotesi del Völkel⁽¹⁾, che ognuno occupasse una parte laterale del sedile. Infatti alla divisione in tre, sostenuta da alcuni, si oppongono, oltre alla natura del soggetto (il Rathgeber dovette ricorrere all'idea che ivi fossero effigiati Niobidi già morti, come nel coperchio del sarcofago vaticano)⁽²⁾, due fatti capitali: 1°) il troppo grande numero di figure occorrenti; 2°) le misure del tempio che danno una distanza, tra la parte posteriore della base e la parete, di m. 1,74. Ora la base era alta m. 1,09; e, calcolando a dodici metri circa tutta la statua, il sedile doveva esser a circa 7 m. dal suolo. Supponendo anche la statua un po' avanti sulla base, era impossibile veder nulla del trono a quell'altezza; quindi la tripartizione è da escludersi⁽³⁾.

La base del sedile, orizzontale, era invisibile; bastava fosse forte. Un esempio della parte interna si ha, per falsa prospettiva, in vasi e specchi⁽⁴⁾. Là si drizzavano i quattro sostegni supplementari, di cui ora parleremo.

§ IV. — Gli EPYMATA, i KIONES, i KANONES.

Gli ἐρύματα.

Gli ἐρύματα del trono di Zeus potrebbero certo aver l'appellativo di *famosi*, perchè poche questioni archeologiche sono state così dibattute, e si son prestate a soluzioni tanto diverse, quanto queste *barriere dipinte*, del trono dello Zeus di Fidia.

Esaminiamo anche noi la questione perchè, quantunque essa mi sembri definitivamente risolta già da altri, non è ancora chiusa; per es. gli ultimi due studi sullo Zeus di Fidia, cioè quello del Trendelenburg e la monografia del Pellegrini⁽⁵⁾, seguono ognuno una soluzione opposta a quella dell'altro! Aveva ragione lo Schubart che nel 1849⁽⁶⁾ chiamava già gli ἐρύματα la croce di tutti gli archeologi che sino allora avevano tentato una ricostruzione del simulacro di Zeus.

⁽¹⁾ Völkel, *Olympia*, pag. 184. Cfr. pure Watkins-Lloyd, pag. 264; e Petersen, *Phidias*, pag. 354.

⁽²⁾ Helbig-Amelung, I, pag. 245, n. 382; *Mus. Pio Clem.*, IV, 17; Stark, *Niobe*, pag. 179.

⁽³⁾ Cfr. Petersen, *Phidias*, pag. 354. Notiamo che gli scavi, secondo la ricostruzione del Dörpfeld, hanno reso evidente l'ipotesi che il tempio di Olympia non fosse *hypætrum*, ma illuminato solo dalla porta. Cfr. infine pure Furtwängler, *Meisterw.*, pag. 61.

⁽⁴⁾ Qualche esempio: a) vaso di Herakles di villa Giulia (fig. 4); b) vaso attico di Kertsch (Furtw.-Reichh., tav. 68); c) specchi etruschi (Gerhard, *Etr. Sp.*, tav. 312 e 319). Nel primo e nel quarto di questi esempi, il sedile appare con superficie a rete; questo non era certo il caso del trono dello Zeus, essendo in quel punto, trattandosi di una statua criso-elefantina, il centro del sistema delle sbarre di sostegno.

⁽⁵⁾ A. Trendelenburg, *Olympia*, pag. 90; C. Robert, pag. 59, resta incerto.

⁽⁶⁾ Schubart, pag. 396.

Il testo di Pausania dice *ὕπελθεῖν δὲ οὐχ οἶόν τε ἔστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρερχόμεθα· ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα τὰ ἀπείρονα ἔστιν· τούτων τῶν ἐρυμάτων ὅσον μὲν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἔστιν, ἀλλήλιπται κτανῶ μόνον· τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέχεται Παναίου γραφάς.*

Le questioni su questo testo non sono di alcun peso per la sua interpretazione ⁽¹⁾. Pausania stava parlando delle colonne interne, e allora la sua attenzione si portò su queste barriere che gli impedivano di andarle a vedere da vicino e di godere la vista dell'interno del trono come ad Amyklai; coglie l'occasione e le descrive. La cosa non parve però così semplice ai primi interpreti del testo, che trovarono difficoltà a porre queste barriere sul trono e precisamente tra le gambe di questo: pensarono dunque che Pausania parlasse di una balaustrata intorno alla base del simulacro (= *à une certaine distance* », diceva nel 1788 il Bartélemy) ⁽²⁾, e così pure pensava nel 1815 il Quatremère che la eseguì graficamente nella sua ricostruzione. L'idea ebbe seguito. Il Völkel ⁽³⁾, che prima (1794) le aveva messe in alto intorno alla base (e non però unite al trono), abbandonò poi (1831) la sua idea; e così il Rathgeber ⁽⁴⁾ che le pensò a *cerchio* intorno alla base (1832); così il Bötticher e il Ronchaud (1809 e 1861) ⁽⁵⁾ il primo dei quali le aveva al principio del sec. XIX già messe alle pareti della cella, al portico e agli scalini ai lati del simulacro.

Se osserviamo la data di questi scrittori (fatta eccezione del Ronchaud, che è solo un'eco del Quatremère), vediamo che sono tutti anteriori al 1832; però questa soluzione data al problema cominciò presto a vacillare. La prima eccezione fu fatta per la poca probabilità che proprio la parete incontro alla porta fosse dipinta in azzurro; tanto che il Völkel pensò che per *θύραι* si volesse dire quella fra la cella e l'« *opisthodomos* », con sottile ragionamento che non val la pena di riferire ⁽⁶⁾.

La divinazione del Röse, ponendo gli *ἐρύματα* tra le gambe del trono, suscitò una battaglia e pensò molto a trionfare. La condivise però il Preller nella *Hallsche Encycl.* (1846), ed espose alcune delle ragioni fondamentali per cui doveva essere accettata; e precisamente:

1°) perchè Pausania la nomina nelle descrizioni tra i *κίονες* e la spalliera del trono, mentre della base parla dopo, quando è esaurita la descrizione del simu-

⁽¹⁾ Anzitutto c'è da notare un *οὐδ* davanti a *παρερχόμεθα* che si trova in parecchi codici, ma che bene si omette perchè sarebbe un modo di dire meno naturale; il senso tuttavia non sarebbe alterato perchè allora *παρερχόμεθα* si riferirebbe al trono di Olympia, anzichè a quello di Amyklai, e la correzione poi del *παρερχόμεθα* dei codici in *παρερχόμεθα* mi par certa essendo questo verbo comunemente usato per « *entrare, avvicinarsi* », mentre *παρέχομαι* non ha qui nulla a che fare.

⁽²⁾ Barthélemy, cap. 28.

⁽³⁾ Quatremère, pag. 305 (*rien de plus simple à concevoir*); ma egli stesso riconobbe che così lo sgabello sarebbe stato visibile solo dall'alto. Quanto alla barriera azzurra pensò che l'opera di Panainos potesse essere rimasta incompiuta. Völkel sostenne la prima idea in *Olympia*, pag. 203; la seconda negli *Arch. Nachl.*, I fasc., pag. 50.

⁽⁴⁾ Rathgeber, pag. 277. Non riesco a comprendere che cosa volesse dire, quando, pensata la barriera a cerchio, parla di pitture sui *tre lati*.

⁽⁵⁾ Bötticher, *Mythologie des Zeus in Kunstmythologie* (1809), I, pag. 52.

⁽⁶⁾ All'idea aderirono il Müller (*Handbuch. der Arch.*, III, § 115, e nota 1 a pag. 104), e altri.

lacro; e perchè l'idea di parlarne là gli è suggerita dalle colonne che non può andare a studiare da vicino, come accennammo;

2°) perchè, se non fossero state proprio intorno al trono, non si comprenderebbe come impedissero di andarvi dentro, essendo allora in tutti i casi impedimento minore della base;

3°) perchè Pausania dice azzurro l'ἔθρῦμα di fronte alla porta; ora la mancanza di figure si spiega bene solo se quell'ἔθρῦμα veniva quasi nascosto dalla parte inferiore della statua.

Però, subito dopo, lo Schubart ⁽¹⁾ lo combattè e ritornò alla antica interpretazione; solo credè di aver trovato la spiegazione all'azzurro dell'ἔθρῦμα anteriore, pensando che davanti ad esso fosse l'altare di Zeus nominato da Pausania ⁽²⁾.

Anche lo Stackelberg, nella sua ricostruzione, sembra aver creduto gli ἐθύματα lontani dal trono. Ma l'idea del Röse e del Preller aveva in sè la forza della verisimiglianza e la vediamo alla metà del sec. XIX universalmente accettata, e tra i primi dal Brunn che la trovò necessaria tra le gambe del trono anche per ragioni di estetica, e per far sembrare questo non un semplice palco ⁽³⁾. E — prescindendo per ora dal vario modo di disporli — tutti dopo (il Bursian, l'Overbeck, la Mitchel, il Waldstein, il Petersen) stettero per la collocazione degli ἐθύματα nel trono. Intanto si scopriva l'area del tempio di Zeus a Olympia; e intorno al pavimento di calcare nero davanti alla statua, tra le colonne, si rinvennero tracce per ogni lato di tre barriere di marmo, mentre davanti, alla fine del calcare, dopo la lista di marmo bianco che lo circondava, erano i resti, nel centro della cella, dei cardini di una porta. In base a queste scoperte, fu bandita dal Murray una teoria che era solo il ritorno alla prima ipotesi sugli ἐθύματα: queste barriere della cella erano quelle stesse nominate da Pausania, e portavano ognuna un quadro: tre per lato e due nella parte interna del lato anteriore che portava ripartita alla porta la restante scena, mentre all'esterno era dipinto di azzurro. All'obiezione che il Murray ⁽⁴⁾ faceva a sè stesso, come mai Pausania non nominasse i lati esterni delle altre barriere, rispondeva che le navate laterali della cella eran chiuse e non accessibili.

L'idea, accolta dal Dörpfeld e dall'Adler, fu nel 1894 fieramente combattuta dal Gardner ⁽⁵⁾: la sua confutazione, che suscitò tanto rumore e che fu — a ragione — giudicata definitiva dai più, non ha però molto di originale.

Come il Murray era stato un ritorno al Quatremère, così il Gardner tornò al Röse e al Preller: le tre fondamentali obiezioni di quest'ultimo le ritroviamo tali e quali; egli però aggiunse una osservazione essenziale contro la ricostruzione del Murray, che cioè in nessun modo le parole di Pausania potevano voler dire che la barriera anteriore era dipinta di azzurro all'esterno e decorata di quadri all'interno.

⁽¹⁾ Röse, cit. dal Preller (*H. E.*, III, 22, pag. 190 e nota 60); Schubart, part. 398.

⁽²⁾ Pausania, V, 14, 5; le scoperte del tempio hanno dimostrato non essere in quel luogo.

⁽³⁾ Brunn, *Trono*, pag. 112; cfr. la sua, *Gesch. Gr. Kunst*, I, pag. 170.

⁽⁴⁾ Murray, *Throne*, pag. 274-276 = *Greek Sculpt.*, II, pag. 125-127.

⁽⁵⁾ Dörpfeld-Adler, *Olymp. Ergebnisse*, II, 13. Anche Overbeck (*Gesch. der griech. Pl.* I, pag. 360) e Lechat (*Phidias*, pag. 81) vi aderirono. Cfr. Gardner, *Panaenus e Sculpt.*, pag. 261. Una buona esposizione della questione è in Frazer, *Pausanias*, III, pag. 358.

Dipoi la questione si è ancora dibattuta col Trendelenburg ⁽¹⁾ (che nel 1897 scese a difendere il Murray, sulla cui ricostruzione non credeva possibile dubitare perchè si era affacciata anche a lui), col Blümner, l'Evelyn-White, il Frazer, il Petersen, il Löwy e lo Chapart ⁽²⁾ che, quanto al collocamento sul trono, stettero col Gardner. Anzi il primo aggiunse contro il Murray l'obiezione già antica che le barriere, se troppo basse non avrebbero lasciato spazio per le figure mentre era strano occupare con due persone uno spazio senza paragone più largo che alto; se giustamente alte, avrebbero nascosto quasi tutto il simulacro dall'esterno delle barriere; mentre infine non si spiegherebbe come Pausania avrebbe potuto in ogni modo studiare le pitture e la base, se non fosse stato permesso entrar nel recinto. Il Blümner pensa che i segni davanti siano di una balaustrata, « come quelle che circondano l'altar maggiore delle nostre chiese », che mai ha fatto venire alla gente l'idea di non poter entrare nel recinto. Con tutto ciò, il dubbio rievocato dal Murray domina ancora qualcuno, come il Lechat, l'Adler, lo stesso Robert ⁽³⁾ che nega si possa dal testo di Pausania aver prove, sia in favore dell'una sia dell'altra teoria. Egli però trova una forte conferma a favore della ipotesi che fossero sul trono, nel passo di Pausania al principio della descrizione presente; quando egli nota, fra gli ornamenti del trono stesso ζῆνά τε ἐπ' αὐτοῦ γραφῆ μνημύενα. Che cosa infatti possono essere mai queste pitture se non quelle di Panainos?

In questa interessante questione, sulla quale ritornò ultimamente il Pellegrini, io, pur ammettendo come dimostrata l'esistenza di questo recinto intorno allo spazio avanti alla base dello Zeus ⁽⁴⁾, sto, come già ebbi spesso occasione d'affermare, assolutamente per la teoria del Röse-Preller-Gardner; e alle prove, tutte assai convincenti e inconfutabili, finora addotte, mi pare sia da aggiungere l'argomento delle due Nikai inferiori di ogni gamba del trono. Già vedemmo come questo numero sia stato certamente causato dalla presenza degli ἐρύματα. Perchè il numero di quattro sarebbe stato dunque alterato, se tutt'e quattro le facce della gamba fossero state libere anche in basso? Come la presenza degli ἐρύματα e le due Nikai sono prova della forma a pilastro della gamba, così viceversa queste due Nikai testimoniano pure l'esistenza di queste barriere. Nè la presenza delle barriere nel trono è poi tanto strana e aliena dagli esempi che abbiamo, come a prima giunta sembrerebbe.

(1) Trendelenburg, in *Arch. Anz.*, pag. 25 (*Arch. Jahrb.*, XII, 1897), e in *Berlin. Phil. Wochenschrift*, 1897, pag. 292; la idea è ancora fortemente sostenuta nella sua più recente opera *Pausanias in Olympia* (1914), pag. 90. Il Tr. dà molto peso a un passo di Strabone (VIII, 3, 30, pag. 304, n. 21, ed. Dind. = Overbeck, *Schriftg.*, n. 698) in cui si parla delle pitture di Panainos *περὶ τὸ ἱερόν* affermando che vi è chiaramente indicato *intorno al recinto sacro*. Già il Pellegrini (op. cit., pag. 4) confutò tale idea, dicendo che a rigor di lettera Strabone dovrebbe voler dire addirittura sulle pareti della cella e che quindi è una sua svista. Io credo che qui si sia voluto indicare precisamente il simulacro, essendo l'epiteto adatto a ogni cosa sacra.

(2) Blümner, *Die Gemälde des Panainos am Throne des olymp. Zeus* in *Arch. Jahrb.*, 1900, pag. 136; Evelyn-White, pag. 50; Frazer, op. cit., III, pag. 358; Petersen (*Phidias*, pag. 362 e in *Röm. Mitt.*, XIV, 159). Cfr. pure Klein, II, pag. 57; Collignon, I, pag. 530; Overbeck, *Gesch. Gr. Pl.*,³, pag. 250; Löwy, *Scult. greca*, pag. 59; Chapart, nell'art. *thronus* del Daremberg-Saglio.

(3) Lechat, *Phidias* (pag. 81): « devant la base un dallage noir, entouré de cette clôture pleine en marbre blanc, que décoraient sur la face intérieure, des peintures de Panainos »; Robert, pag. 59.

(4) Vedi Löwy, scr. cit., in *Strenna Helbigiana*, pag. 180.

Pur tralasciando la questione se le figure sotto i troni orientali e greci arcaici debbano considerarsi dipinte o scolpite, ammettendo alcuni la presenza di vere barriere⁽¹⁾, in alcuni troni dell'età classica abbiamo forse ricordo di simili parti⁽²⁾. Se mancano sulle monete di Olympia, è facile indovinarne il motivo: è un caso analogo ai Tebani omessi nelle sfingi dei braccioli.

Queste barriere dunque eran parte integrante del trono, ed eran state messe sia per rafforzare la costruzione, sia per nascondere agli sguardi i mezzi con cui il trono era tenuto solido sulla base, sia per ragione estetica. Questo ci fa giungere alla questione del modo come questi *ἐρύματα* erano disposti. La soluzione più generale è una barriera piena (*ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα*): ed era naturale che così fossero per poter aver le pitture e esercitare il loro ufficio di nascondere e di rafforzare tutta la base del trono. Ma non tutti la pensano così: il Bursian pensò che esse stessero sulle sbarre (*κανόνες*) che si trovano sulla base; l'Evelyn-White invece pensò che lasciassero un vuoto sotto, cosa inammissibile, per le parole di Pausania. L'idea prima espressa, che è anche la più semplice ed è condivisa dal Preller, dal Petersen, dal Klein, è pure la più accettabile: anche perchè così gli *ἐρύματα*, oltre che adempiere a tutti i loro uffici, vengono a trovarsi tra le *πέζαι* delle gambe e perchè così la barriera anteriore è proprio tutta nascosta dallo sgabello. Perciò questa è la soluzione che credo dover accettare.

Convien però accennare a coloro che pensarono che tutte le rappresentazioni si trovassero non sulla stessa linea: Pausania nomina nove gruppi di figure, ciascuno di due⁽³⁾ (vedremo nella seconda parte come dobbiamo concepirli). Gli ultimi due gruppi sono Achille e Penthesileia e le due Hesperides. Nominando il primo, Pausania lo caratterizza con un *τελευταία ἐν τῇ γραφῇ*: questo fu prima cagione di tutte le ipotesi, essendo stato l'inciso creduto femminile e riferito a *Πενθεσίλεια*⁽⁴⁾, perchè

(1) Cfr. specialmente su ciò Gustave Mendel, *Relief archaïque de Thasos* (in *B. C. H.*, XIV, 1900, pag. 553 sgg.). Egli crede che, per molti esempi greci e orientali, si possa venire alla conclusione che si tratti di figure dipinte. Di tutta questa grave questione tratteremo altrove, studiando la storia del *trono arcaico*.

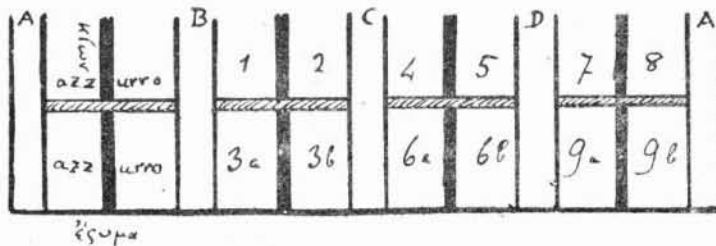
(2) Pare debban considerarsi veri *ἐρύματα* le barriere che vediamo nella parte anteriore di un trono dedicato a Zeus, rappresentato in una moneta di Diocaesarea [Cilicia; vedi Hill, *C. G. C.* (Cilicia) XIII, 1], e così pure quelle con animali dipinti, o in bassorilievo, che si trovano, a quanto pare, su monete di Nagidon (Cilicia; Hill, op. cit., XX, 1) e forse, per i tempi più antichi, anche nel trono di un rilievo Albani (Helbig-Amelung, II, pag. 416 n. 1860 = Zoega, II, 112). Artistica trasformazione tarda di *ἐρύματα* sono gli ornamenti alla base della statua Artaud di Lione [*Ann. Inst.*, 1841, tav. D = Clarac (R.), pag. 186, n. 1-2].

(3) Le rappresentazioni sono: 1°) Herakles e Atlas; 2°) Theseus e Peirithoos; 3°) Ellade e Sallamina; 4°) Herakles e il leone nemeo; 5°) Aias e Cassandra; 6°) Hippodameia con la madre; 7°) Prometheus e Herakles; 8°) Achille e Penthesileia; 9°) due Hesperides. L'ipotesi del Völkel, che Pausania nomini solo alcune delle rappresentazioni, non ha fondamento: *ἐν ἀνταίς* non vuol dire *tra le quali* ma *nelle quali*; la cosa non può essere dubbia. Abbiamo già menzionato l'assurda conclusione del Quatremère (op. cit., pag. 305,) che l'opera fosse stata lasciata incompiuta da Panainos.

(4) La cosa aveva già colpito il Quatremère che credè risolverla mettendo, dei nove gruppi, quattro e mezzo per parte lateralmente: le Hesperides venivano così divise, una per lato. Il Murray nella sua ipotesi — che abbiamo visto, del resto, insostenibile — pare aver risolto implicitamente la cosa, mettendo le Hesperides agli stipiti della porticina centrale.

quella scena non è l'ultima. Il Gardner, perciò, abbandonata la vecchia ipotesi, pensò che le barriere empissero tutto lo spazio intorno al trono, formando come un gran cubo tutto chiuso, e pose, in ogni gruppo di tre rappresentazioni, due sopra e una sotto, divisa in due campi dalla colonna (1). Pur trascurando il fatto che le colonne dovettero essere disposte altrimenti: e che i *κατόνες* non avrebbero avuto modo di collocare le loro ornamentazioni, per noi certo in scultura, e che non si spiegherebbe più la presenza delle quattro Nikai superiori, per ciascuna gamba: la divisione del terzo quadro in due parti, che abbiano ciascuno l'area degli altri quadri, è ingiustificabile, producendo un grave difetto estetico (2). L'ipotesi fu perciò combattuta assai e principalmente dal Blümner, dall'Evelyn-White, dal Petersen. Tutt' e tre riconobbero che, per le ragioni su esposte, il testo di Pausania non autorizza l'ordinamento del Gardner; ma ciascuno venne, nella critica, a conclusioni diverse. Il Blümner pensò di dividere anch'egli le rappresentazioni 3^a, 6^a, 9^a in due, mettendo ogni figura da un lato degli altri dipinti a guisa di cariatidi: soluzione non solo confutata dal testo di Pausania, che pretende assolutamente unito il sesto quadro (Hippodameia con la madre), ma anche assolutamente inammissibile per estetica, perchè le figure laterali già ci sono nelle Nikai delle gambe del trono, a cui il Blümner non pensava. Nè si può obiettare che la Nike con questa cariatide facesse un gruppo di due figure analogo agli altri; anzi la differenza di tecnica e di grandezza tra le due figure avrebbe reso insopportabile questa giustapposizione. Do gli schizzi schematici di queste soluzioni:

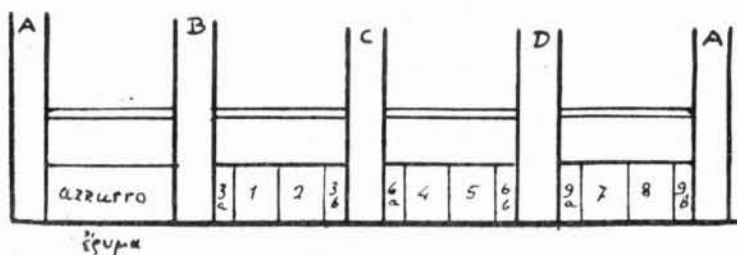
1°) soluzione del Gardner [e con la variante delle scene (la prima al posto della 3^a e colonne invisibili) del Tyler]:



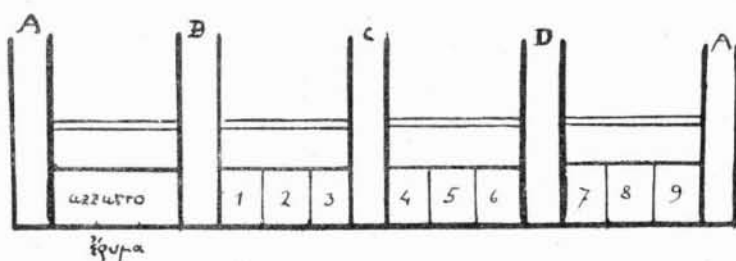
(1) Non si può dare alcun valore alla soluzione proposta da C. H. Tyler, in una nota del *J. H. S.*, 1910, pp. 82-84 (*The paintings of Panainos at Olympia*), che è un ritorno all'idea del Gardner, ponendo però, sola in uno scomparto (sopra o sotto la traversa) per ciascun lato la rappresentazione di Herakles, ricordata da Pausania. Questa soluzione, se ha comune con quella del Gardner di chiudere interamente il trono, rendendo invisibili le colonne che invece dovevano essere al centro come dimostrerò in seguito (ma allora Pausania, non potendo entrare, come la avrebbe viste?), è per di più affatto incompatibile col testo di Pausania.

(2) Alla ipotesi gardneriana aderirono pienamente il Frazer nell'op. cit. e il Richardson (*Gr. sc.*, pag. 171). Le ragioni contrarie ad essa sussisterebbero, naturalmente, se si volesse avanzare (ma non mi risulta che sia stato proposto da alcuno) l'ipotesi che il terzo campo di ciascun lato stesse sopra gli altri due: infatti non si farebbe che invertire i termini della questione.

2°) soluzione del Blümner:



3°) antica soluzione, secondo l'ipotesi comune:



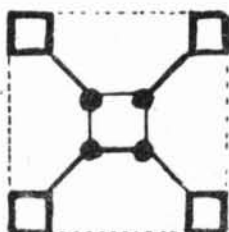
A questa antica, di cui abbiamo parlato da principio, tornarono ultimamente il Klein, il Petersen, l'Evelyn-White come già l'avevano sostenuta il Preller, il Brunn, l'Iwanoff, e il Petersen stesso, trent'anni prima, quando diede anche una spiegazione della ricerca dei soggetti da parte di Fidia, che indicheremo e discuteremo parlando di queste rappresentazioni. E così mi pare che la battaglia dovrebbe dirsi finita: tutte le ragioni, che furono addotte per la tripartizione dell'ἔργα, sono ritornate di nuovo le più accette, mentre tutte le altre ipotesi sono cadute. E giustamente: il testo di Pausania infatti è troppo esplicito. Quanto al famoso τελευταῖα, la cosa mi pare sia stata fundamentalmente risolta dallo Schubart⁽¹⁾, fin dal 1849: qui non abbiamo un *femminile*, ma un *neutro*; e non si riferisce alla penultima scena soltanto, ma bensì alla penultima e all'ultima insieme. Ce lo dice Pausania stesso, parlando delle rappresentazioni della spalliera del trono di Amyklai⁽²⁾: τελευταῖα Ἀδμετός τε ξεν-γνύων ἐστὶν τό ἔργα κάρπον καὶ λέοντα, καὶ οἱ Τρωῆες ἐπειφέροντες χοῶς Ἐκτορι. E mi pare che l'esempio risolva la questione. La cosa fu osservata dall'Evelyn-White; anzi è strano che si sia continuato a trovare un ostacolo insormontabile in questa parola per tanto tempo.

Il Pellegrini, con lo scritto citato, avanzò recentemente una nuova possibile soluzione, ingegnosa è vero, ma che anche essa non resiste alla critica. Il suo dili-

(1) Schubart, pag. 404.

(2) Pausania, III, 19, 9 (vedi pure 9, 4: τελευταῖοι δὲ Ἐπικόμοδος καὶ Ἐπόκιμος Λακεδαιμόνιοι), in cui si tratta di opere forse staccate; ma è un esempio dubbio.

gente lavoro consta di due parti: una riassuntiva della questione e una dedicata alla nuova soluzione. Egli anzitutto nega assolutamente la possibilità che gli *εἰσόμετα* siano le barriere della cella e confuta l'ipotesi del Murray con le ragioni addotte dagli altri autori che la combatterono; esamina quelle dei sostenitori delle barriere intorno alla parte inferiore del simulacro e suggerisce che esse potessero essere messe tra le gambe del trono e le colonne di sostegno così:



Tale ipotesi presenta, secondo lui, il pregio di non dare pesantezza alla parte bassa del trono, pur ottenendo l'effetto di vuoto, di lasciarne libere le gambe come si vede nelle monete, di conservare l'ordine di descrizione di Pausania di esser una parete come questo dice, e infine di impedire veramente di circolare sotto il monumento come a Amyklai. Ma al Pellegrini stesso si presentano gravi obiezioni:

- 1) la forma strana e inusitata del trono;
- 2) le colonne non visibili per intero;
- 3) le pitture nell'ombra;
- 4) il fatto che le sbarre avrebbero tagliato i campi di pittura;
- 5) la troppa altezza di ciascuno scomparto;

a ciascuna delle quali egli risponde, rilevando che la forma anzi si prestava bene, costituendo una specie di nicchia, alla bellezza del simulacro; che le colonne erano visibili in gran parte e riconoscibili per le scanalature; che l'ombra non era maggiore che nelle altre disposizioni, e che nei templi greci c'era l'uso di luce artificiale; che i *καρόνες* venivano a trovarsi sul capo del visitatore che ammirava la pittura, e non ne tagliavano il campo; che infine nulla impediva che tali barriere fossero alte non quanto le colonne, ma restassero solo nella parte inferiore (cosa che spiegherebbe le quattro Nikai in alto, mentre in basso due per evitare il contrasto dell'angolo troppo acuto).

Le risposte che il Pellegrini fa alle possibili obiezioni non le distruggono; è infatti vero che le pitture di Panainos non sarebbero state in alcun modo visibili, specialmente nel lato posteriore, messe così sotto il trono, in un tempio già di per sé semibuio (nè era possibile di pensare in quel luogo a luci artificiali); che la stessa espressione di Pausania, *a guisa di muro*, non si comprenderebbe bene e che questa costruzione, che sarebbe stata chiaramente un ripiego, non sarebbe stata rispondente a quel senso di solennità che l'artista aveva voluto dare al suo capolavoro e che è rivelato da tutta la minuziosa cura di ciascun particolare.

Il lavoro del Pellegrini quindi è di grande importanza per il consenso alla credenza che gli *ερύματα* siano sul trono e non tra le colonne della cella; ma non porta argomenti per abbandonare la prima e più logica teoria.

Ora che è fissato il sito e l'insieme di queste barriere, resta da studiare l'aspetto di ciascuna di esse; ma per far ciò, bisogna determinare prima la probabile altezza dell' *ερμα*: ciò è subordinato alla risoluzione della questione dei *κανόνες*, di cui tratteremo, non prima però di aver parlato dei *κίονες*, così collegati con la questione degli *ερύματα*.

I κίονες.

Le quattro gambe del trono non pare fossero sufficienti al peso grandissimo della statua di Zeus, perchè, oltre ad esse, noi vediamo ricordati dei sostegni nell'interno del trono. Questi sostegni son detti *κίονες* da Pausania: *ἀνέχουσι δὲ οὐχ οἱ πόδες μόνου τὸν θρόνον, ἀλλὰ καὶ κίονες ἴσοι τοῖς ποσὶ μεταξὺ ἐστηκότες τῶν ποδῶν*. Anche qua il testo non presenta nè difficoltà nè varianti: l'espressione di Pausania *ἀνέχουσι οὐ...μόνοι... ἀλλὰ καὶ* ci mette sulla via del vero. Queste statue crisoelefantine, nonostante la loro anima di legno, erano delle costruzioni difficili, e per loro natura poco solide: quindi avevan bisogno di molti appoggi nella loro costruzione specialmente per certe parti, come il braccio della Parthenos, o il sedile dello Zeus di Fidìa, dove l'equilibrio era impossibile. E tanto più nello Zeus, dove il peso del corpo doveva essere grandissimo.

Del resto, questi sostegni centrali non sono nuovi nei troni: compariscono in un trono egizio ⁽¹⁾; ed è dubbio se tali non fossero le figure sotto il trono che troviamo nell'arte orientale e nella greca arcaica ⁽²⁾. Del rimanente, abbiamo esempli analoghi anche per statue: così una specie di colonna occupa la parte centrale del trono dell'Hera già Giustiniani, ora al Museo delle Terme, e di un'altra, ad essa molto simile, che fu trovata a Calcide ⁽³⁾. La cosa poi non è in fondo diversa dai tronchi, dai puntelli, dai sostegni che si trovano nelle statue di marmo, specialmente nelle copie da opere di bronzo, oppure nel centro dei tripodi. Basti, per es., quello di Delphi per la vittoria di Platea ⁽⁴⁾.

Pausania dunque dice *κίονες*; del valore di questa parola si è già parlato a nota 1 a pag. 258 di questa Memoria. Dunque eran delle colonne, presumibilmente con capitelli: del resto non si può dimenticare che nell'opera gemella allo Zeus, nella Parthenos, il sostegno della mano con la Nike era una vera e propria colonna, come si sa da rilievi e dalla copia del Varvakion.

⁽¹⁾ Pubbl. in Perrot-Chipiez, I, fig. 583.

⁽²⁾ Esempio: nei vasi a figure nere, in Gerhard, *A. VB.*, tavv. I, VII. (= Rein. *R. V.*, II, pp. 20 e 21). Una specie di vera colonna centrale si osserva sotto il trono di Zeus in un vaso (a figure nere) rappresentante la nascita di Athena (Collignon, *Mith. fig.*, fig. 29).

⁽³⁾ La statua delle Terme, pubbl. da G. E. Rizzo, in *Bull. comm. arch. comunale*, XXXII (1904), pp. 50 e 51, è un tipo della 2^a metà del V sec.; il sostegno centrale è a forma di colonna. Per la seconda vedi Reinach, *R. S.*, II, 2, pag. 687, n. 6.

⁽⁴⁾ Springer-Della Seta, fig. 352 a pag. 194.

La questione principale è il rapporto tra questi *κίονες* e i *πόδες* istituito da Pausania per mezzo dell'aggettivo *ἴσος* (*κίονες ἴσοι τοῖς ποσὶ*). Grande discordanza c'è sulla interpretazione di questo aggettivo: l'uguaglianza si deve intendere per *forma*, per *grandezza*, per *altezza*, per *numero* o per *disposizione*? Gli antichi studiosi della cosa — come il Völkel⁽¹⁾, che pensa fossero uguali per numero e per altezza; il Rathgeber e il Bursian⁽²⁾ che solo per altezza; lo Stackelberg e il Murray, il Petersen e l'Evelyn-White⁽³⁾ (e non ricordo se non i principali), che, pur con soluzioni alquanto differenti fra loro, interpretarono tutti il valore di *ἴσος* riguardo al numero — non mi pare approfondissero la cosa, limitandosi alla espressione della loro idea. L'ultima interpretazione citata è la giusta: *ἴσος* ha certamente, in ultima analisi, tutti i significati sopra ricordati; ma, come ben nota lo Stephanus, è generalmente usato nel senso di *aequalis, par (quantitate et numero)*, e anche il Passow, per non citare altri, è di questo parere (*öfter: von der Zahl = gleich an der Zahl = gleichviel*)⁽⁴⁾. E la cosa è dimostrata con esempi tecnici di Ippocrate, e con altri non dubbî di Senofonte, di Tuciddide, di Platone ecc.⁽⁵⁾. E, ciò che più monta per noi, questo è il significato che ha in Pausania⁽⁶⁾. Anzi egli, quando vuol dare all'aggettivo un significato diverso da questo, lo dice espressamente (per es.: per *uguale grandezza*)⁽⁷⁾ e, d'altra parte, per l'uguaglianza di *forma* usa generalmente *ὁμοιος*⁽⁸⁾. A queste ragioni filologiche se ne aggiungono altre archeologiche;

1°) L'uguaglianza di *forma* è esclusa anche dal fatto che qui eran colonne e, come si è detto nel paragrafo II, le gambe eran invece « a pilastro »; anzi, come già accennai, probabilmente Pausania, col dire *κίονες* e *πόδες*, volle rendere ben marcata questa differenza di forma⁽⁹⁾.

2°) Riguardo alla *grandezza*, c'è anche il fatto che questa grossezza sarebbe stata di grave sconcio estetico, perchè le colonne dovevano esser sempre sostegni supplementari; e se le gambe si devono immaginare grosse, le colonne dovevano esser certo più snelle di esse.

(1) Völkel, *Olympia*, pag. 194; *A. N.*, pag. 38.

(2) Rathgeber, pag. 272; Bursian, pag. 98. Egli mette perciò due colonne per lato, in tutto otto: vedremo che lo stesso effetto ottico si può ottenere con quattro colonne.

(3) Murray, *G. S.*, II, pag. 126; Petersen, *Phidias*, pag. 352; Evelyn-White, pag. 50.

(4) Stephanus (Dindorf), *Thes.*, IV, pag. 672; Passow, op. cit., pag. 1504.

(5) Hippokr., pag. 1040 D, *διδόναι γάλα καὶ οἶνον πίνειν ἴσον ἴσῳ*; Senoph., *Hell.* I, 6, 29: *Αυσίας ἔχων τὰς ἴσας ναῦς*; Thucyd. II, 97: *ισσάρον ἡμερῶν καὶ ἴσων νυκτῶν*; Plat., *Conv.*, pag. 189 E: *σκέλη τὰ ἴσα ταῖς χερσὶ*; Cass. Dio XL, 26. *μετ' ἴσων ἀνδρῶν ἐκατέρωθεν κ. τ. λ.*

(6) Qualche esempio scelto a caso negli ultimi libri: VI, 14, 18, VII, 20, 1, VIII, 30, 2; il cui ultimo mi piace riportare: *βωμοὶ τὲ εἰσι τοῦ θεοῦ καὶ τράπεζαι δύο καὶ ἀετοὶ ταῖς τράπεζαις ἴσοι*.

(7) Pausania, IX, 41, 3 *ἴσοι μεγέθει*.

(8) Pausania, *passim*. Cfr. Stephanus (Dindorf), *Thes.*, vol. V, pag. 1966.

(9) L'esclusione dell'interpretazione di *ἴσος* come « uguale per forma » porta con sè la caduta di alcune ricostruzioni tentate: così di quella del Brunn, che mise due colonne per lato. Lo strano si è che il Brunn, come filologo, riconobbe l'errore da lui fatto come archeologo; ma trovò il modo di scusarsi, dicendo che parlava di *due mezze colonne* uguali a *una colonna intera*! Del resto, sulla sua ricostruzione dovremo ritornare.

3°) Rispetto all'*altezza*, c'è la difficoltà che, giungendo (come s'è concluso in questa ricostruzione) le gambe sino ai braccioli, ciò era impossibile fosse per i *κρόνες* che non potevano giungere se non alla parte inferiore del sedile.

Resta dunque l'uguaglianza per *numero*: cioè, oltre ad esser consentaneo alla normale interpretazione dell'aggettivo, ha a suo favore che il raddoppiamento dei punti d'appoggio era appunto la maniera più logica per aumentare di molto la solidità del simulacro. Del resto Pausania deve avere insistito, a mio parere, sul *numero*, anche per combattere una *falsa apparenza*. Ma, per poter dimostrar ciò, dobbiamo esaminare la disposizione di queste quattro colonne, situate nella parte inferiore del trono.

Si è già accennato alle due possibili disposizioni: 1°) che queste colonne fossero poste nell'intervallo tra le gambe, sullo stesso piano verticale che passa per esse; 2°) che fossero situate nell'interno del trono stesso.

La prima interpretazione, che fu sostenuta da pochi (Ronchaud, Brunn, Gardner, Bursian) ⁽¹⁾, non è accettabile, e non già soltanto per ragioni di estetica, come dice l'Evelyn-White, ma anzitutto pel fatto che, messe là, sarebbero riuscite pressochè inutili, essendo le traverse del sedile ben sorrette dalle gambe, mentre il centro sarebbe rimasto senza appoggio, e poi per via dei *κρόνες* e degli *ἐρύματα* che non si potrebbero concepire (a meno di non accettare l'idea del Brunn, per tanti motivi impossibile), traversati da questa colonna nel mezzo. Nè è solida la ragione dei partigiani di questa soluzione che Pausania, dicendo *μεταξὺ τῶν ποδῶν*, voglia chiaramente esprimere questo caso: *μεταξὺ* è una preposizione di significato molto lato, ma che vuol dire specialmente « nell'intervallo » ⁽²⁾. E ben tra le gambe erano le colonne, ma non è certo la preposizione che ci obbliga a pensarle a metà tra una gamba e l'altra. Dunque, erano nell'interno del trono. Le soluzioni proposte sono, come dissi, parecchie; e, senza dilungarmi a descriverle, accennerò graficamente nella pagina seguente le principali:

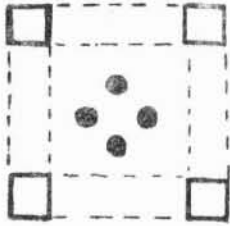
- 1°) del Quatremère (1815) adottata con poca differenza
- 2°) dal Rathgeber (1831) e dall'Overbeck (1864);
- 3°) ripresa dall'Evelyn-White (1908);
- 4°) dell'Iwanoff (1857);
- 5°) del Petersen (1893-1905), seguito dall'Adler (1892) (questo, s'intende, omettendo le barriere), e dal Pellegrini (1915) ⁽³⁾ il quale, come vedemmo dispone però le barriere diversamente.

⁽¹⁾ Ronchaud, pag. 132; Gardner, pag. 233. Non vale la pena di combattere la strana soluzione dello Stackelberg. Egli, confondendo i *κρόνες* con il sedile, credè un trono che per nulla corrisponde ai modelli degli antichi, nè alla descrizione di Pausania. Le colonne per lui diventano piccole divisioni del sedile, con effetto estetico poco felice e senza portar giovamento alcuno alla solidità del simulacro.

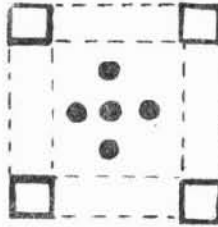
⁽²⁾ Esempi: Platone, *μεταξὺ τῶν λόγων*. Cfr. Stefanus, op. cit., V, pag. 881; Senoph., *Conv.*, I, 14.

⁽³⁾ Pellegrini pag. 14.

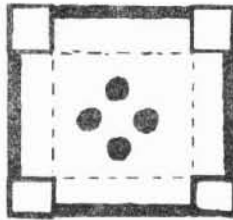
Ma se tutti questi si fecero guidare solo da criteri di buon gusto, serie ragioni per guidare la nostra scelta non mancano.



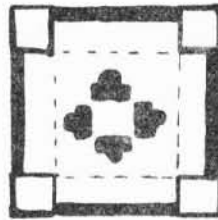
Quatremaire



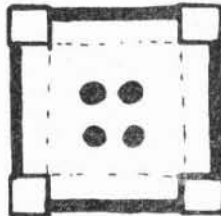
Rathgeber-Overbeck



Evelyn-White



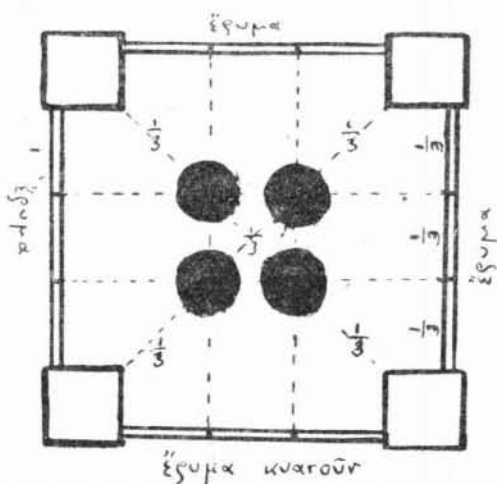
Yvanoff



Petersen

La soluzione, che, secondo me, è da preferire tra tutte, è quella proposta dal Petersen. Infatti, unendo con diagonali le gambe del trono, le colonne verrebbero così a trovarsi su esse, essendo nello stesso tempo parallele alla base nei quattro lati del quadrato che le gambe formano. Trattandosi di una costruzione di legno, è ovvio che questo è il sistema migliore per appoggiare le tavole e le travi del seggio. E poi, quale era lo scopo di queste colonne? Non certo ornamentale; ma di rinforzo. Ora la parte di gran lunga più pesante del simulacro era il colossale corpo del nume che veniva a pesare non tanto sulle quattro gambe del trono, situate agli angoli, quanto al centro del sedile stesso, dove c'era bisogno di un ulteriore rinforzo. Dunque, pensando questo quadrato, formato dalle colonne, come inserito nell'altro più grande formato dalle gambe, abbiamo corrispondenza precisa con questo punto così pesante, perchè, essendo il nume seduto, il suo corpo veniva sul sedile a poggiare proprio su quell'area, ai quattro angoli della quale erano le colonne, nella disposizione che

adottiamo. Di più, essendo sulle diagonali ed in numero di due, queste venivano a trovarsi ciascuna a un terzo della diagonale stessa, con una parte uguale di peso da sostenere. A tutto ciò è conferma la ragione estetica. Abbiamo visto, trattando degli *ἐσώματα*, che sui tre lati del trono c'erano *nove* quadri di Panainos sulla barriera alla base: *tre dunque per lato*. Ora, se noi immaginiamo le colonne disposte come nei primi quattro casi, vedendole dall'esterno, appaiono *una per lato*, al punto di mezzo tra le gambe; se invece immaginiamo le colonne disposte come nel caso 5°, esse (siccome son poste tra le gambe, a un terzo della lunghezza ciascuna delle diagonali) sono visibili *due per lato*. Tralasciando qua la ragione del migliore effetto estetico che due colonne producono nell'intervallo laterale anzichè una sola, ci viene spontanea questa osservazione: Panainos devè aver eseguito la decorazione di ciascun *ἔσωμα*, quando tutto il trono era già ideato, anzi probabilmente quando le parti principali di esso erano già a posto. Ora egli scelse la *tripartizione*; l'avrebbe egli fatto, o, meglio, *l'avrebbe potuto fare*, senza grave danno all'estetica, se la colonna fosse venuta a trovarsi nel *mezzo* della veduta di tutto un fianco del trono? Non credo. L'effetto infatti sulla scena mediana di ciascun *ἔσωμα* (e lo vediamo per es. nella ricostruzione dell'Iwanoff) è dei meno felici; invece, se le colonne eran visibili due per lato del trono, e, per la corrispondenza della loro posizione sulle diagonali, se viste dall'esterno, venivano ad occupare un *terzo* dell'intervallo tra le gambe, esse facevano di sfondo armonico, di continuazione e di appoggio ai regoli di divisione tra l'uno e l'altro dei tre quadri di ciascun *ἔσωμα*. Insomma, io credo che, essendo libero Panainos nella divisione degli *ἐσώματα*, se la colonna fosse venuta a cadere nel mezzo, sarebbe stato *obbligato* a dividere in *due* la barriera, per non produrre uno sconcio estetico. Ora noi sappiamo che invece ci fu una *tripartizione*: l'effetto ci fa supporre la *causa*: *dunque le colonne eran poste in modo da formare un quadrato iscritto parallelo a quello formato dalle gambe del trono*. Così:



Mi pare che questa sia una nuova prova di quel finissimo senso estetico, tutto proprio dei Greci, e che tanto dovette essere curato da Fidia e dai suoi collaboratori nella costruzione del gran simulacro di Olympia.

Mi pare poi che così abbiamo anche la spiegazione del perchè Pausania insista su quell'*ισοι* che a me, per quanto sopra esposi, par certo debba intendersi riferito al numero. A un osservatore superficiale infatti, siccome da ogni lato del trono eran visibili *due* colonne, poteva facilmente venire un abbaglio circa il loro numero e la credenza che in tutto fossero *otto*. Ma ciò non era toccato a osservatori minuziosi quali Pausania o la sua fonte, che, riconosciuto il numero di *quattro*, credettero necessario d'avvertirne il lettore. Infine, l'ultima interpretazione di *ισος* per « *uguale per disposizione* », da noi ancora non esaminata, accettando la disposizione che sostengo, sarebbe ben corrispondente alla realtà; ma su ciò non mi fermo perchè non mi è riuscito di trovare esempi in cui *ισος* abbia chiaramente questo significato, mentre varie ragioni convincenti si trovano per quello da me accettato.

È stata infine avanzata dal Watkiss Lloyd l'ipotesi ⁽¹⁾ che le colonne formassero solo gli angoli di un vero banco occupante la parte centrale del dentro del trono. La cosa, in fondo, non si può proprio escludere; ma è assai improbabile, dal momento che sarebbe stata inutile, nulla contribuendo alla solidità del sostegno; e poi è certo che Pausania si sarebbe espresso altrimenti.

Stando così le cose, credo di dovere, non discutere, ma solo accennare un'ipotesi che si potrebbe affacciare ad alcuno, come si presentò a me quando cominciai ad occuparmi di questo quesito. Ed è che queste colonne non fossero originarie, ma una aggiunta posteriore; e il dubbio potrebbe sorgere dal fatto che restauri importanti furon fatti posteriormente, per opera di Damophon, al principio del II secolo av. Cr., come avemmo occasione di ricordare, e che dovettero essere considerevoli se lasciarono di sè ricordo ⁽²⁾. Dico però che l'ipotesi non merita seria discussione, troppo chiare essendo le ragioni che, come s'è visto, ci obbligano a credere anche i *κίονες* creati da Fidia col simulacro stesso ⁽³⁾.

Quanto alla forma infine, s'è fatta dall'Iwanoff l'ipotesi che, anzichè vere colonne, fossero pilastrini circolari anteriormente (ved. n. 4), idea forse suggerita a lui dal credere che fossero subito dietro i *κίονες*. Ma se la cosa sarebbe sempre ingiustificata, è affatto incompatibile con la disposizione da me sostenuta delle colonne, nella quale ciascuna colonna è visibile da due diverse facce del trono, presentando lati diversi.

L'ordine di queste colonne fu molto verisimilmente dorico, perchè questo ordine che era nel suo massimo fiore alla seconda metà del V secolo, armonizzava con tutta l'architettura del tempo; nè c'era ragione di cambiare per questo caso, tanto più che oltre alla forma più solida e severa e adatta allo scopo, doveva presentare un effetto estetico dei più felici.

⁽¹⁾ Watkiss Lloyd, II, pag. 265.

⁽²⁾ Pausania, IV, 31, §; della questione di Damophon si è già parlato a nota 2 a pag. 231 (cfr. Dickins in *A. B. S. A.*, XII, pag. 109; XIII, pag. 356 e segg.).

⁽³⁾ Un esempio monumentale di un sostegno di trono supplementare alle quattro gambe è il telamone sotto quello di Zeus in un'anfora a figure nere, rappresentante la nascita di Athena (Campana-Louvre, *Mon. Inst.*, VI-VII, tav. LVI, 2 = Reinach, *R. V.*, I, pag. 156, n. 3).

I κανόνες.

Κανόνες è il nome che Pausania dà a quelle parti del trono che comunemente diciamo sbarre e che in tutte le altre seggiole di forma lata servono a impedire lo scartamento delle gambe: *τῶν δὲ τοῦ θρόνου μεταξὺ ποδῶν τέσσαρες κανόνες εἶδεν, ἕκαστος ἐκ ποδὸς ἐς πόδα ἕτερον διήκων ἑκάστος.*

Il testo non presenta difficoltà; la correzione del Gedoyn e del Völkel, di trasportare avanti a *ποδός* l'*ἕκ* che si trovava davanti a *τοῦ θρόνου* mi pare ovvia ed è uno dei casi di spostamento di una parola dalla linea superiore all'inferiore di un codice, che son comuni negli antichi testi: qua rimontava all'archetipo. Più importante è la correzione del Sylburg, del *διήκων* dei codici, in *διώκων*: paleograficamente è assai felice, essendo la sillaba *ηκ*, nel corsivo, facilmente scambiabile con un *ωκ*. *Διώκω* è un verbo più noto, ma con esso, preso nel significato di « *attaccarsi a* » (usato però principalmente in senso metaforico), il senso sarebbe, per lo meno, assai stiracchiato; mentre *διήκω* è proprio il verbo che indica il *passaggio da una parte all'altra*. Quindi Pausania nomina quattro traverse, ognuna delle quali occupa un lato del trono: l'affermazione è importante, perchè esclude il caso che ogni lato avesse quattro traverse, cosa certamente possibile ma brutta. Del resto, nel caso nostro, sarebbe mancato lo spazio sufficiente. Resta un dubbio nella maniera di tradurre *μεταξύ*: di questo si è già parlato a proposito dei *κίονες*, e perciò non occorre insisterci. Coloro dunque, i quali vogliono trarne la testimonianza che i *κανόνες* erano a metà della gamba, fanno dir troppo⁽¹⁾ a Pausania; benchè con ciò io rinunci a un buon argomento per una soluzione certa, non posso condividere la loro idea.

La risposta sulla disposizione dei quattro *κανόνες* ce la danno i monumenti numerosissimi. Anzitutto le monete Elee, che tutte hanno in modo assai distinto queste parti del trono. Però non in tutte e tre il *κανόν* è alla stessa altezza: in quella di Berlino appare messo a un quarto dalla base dell'altezza della gamba; in quella di Firenze circa a metà: prova ancor questa della poca esattezza di queste piccole riproduzioni. Poi in molti bassorilievi e vasi⁽²⁾ — tra cui noto specialmente il trono di Zeus nel fregio del Partenone, quello del puteal di Madrid, e quello dello Zeus dipinto di Eleusi — il *κανόν* è a metà della gamba; e infatti lì è il punto dove c'è maggiore bisogno di un rinforzo per assicurare la stabilità del mobile. Ed a metà lo pone la grande maggioranza di coloro che si sono occupati del trono di Zeus; eccettuati alcuni, tra i quali specialmente lo Stackelberg, che, fraintendendo il testo, considerò queste traverse come le traverse del sedile del trono, e il Bursian il quale

⁽¹⁾ Quatremère, pag. 292.

⁽²⁾ Do alcuni esempi: Rilievi: nel trono di Zeus del fregio del Partenone; id. del puteal di Madrid; *γῶφυρός* di Nicopoli. Vasi dipinti [a] A figure nere: es. nel trono del vaso François. b) Stile severo: es. 1) vaso di Berlino, Furtw., 2184, e *Ann. Inst.*, 1853 H; 2) vaso di Bologna, Zanoni. *Certosa di Bologna*, tav. LXXIX = Pellegrini, *Catal. Necrop. Felsinee*, II, pag. 90, n. 230. c) Italia Meridionale: lucano, *Mon. Inst.*, IV, XV; di Medea di Monaco]. Pitture, es.: trono di Eleusi. Specchi etruschi, es.: Villa Giulia (Barberini, n. 12992); id. (id., n. 12975). Monete, es.: Di Nagido [Hill, *C. G. C.* (Cilicia) XXI, 1].

pensò che i *καρόνες* fossero sulla base e sotto gli *ἐρύματα* (1); disposizione questa impossibile — pur prescindendo dagli ornamenti dei *καρόνες* — perchè contraria a ogni esempio monumentale, alla testimonianza delle monete, alla retta interpretazione del testo di Pausania.

Sorge la questione più importante: in che rapporto stavano tre loro questi *καρόνες* e gli *ἐρύματα*? Se osserviamo le ricostruzioni del Brunn, dell'Iwanoff, del Petersen (2), troviamo che queste traverse formano *un tutto* con gli *ἐρύματα*, su cui sono immediatamente posti. Il Petersen accentua ciò anche più nel testo (*gewiss auf diese Schranken*); in questo modo nessun intervallo ci sarebbe stato tra le due parti del trono, anzi i *καρόνες* avrebbero fatto da cornice superiore agli *ἐρύματα* stessi. Ciò fu condiviso dai più; non posso dire da tutti, perchè molti di coloro, che ammettono la presenza degli *ἐρύματα* sul trono, non si pronunciano circa questo rapporto e perciò non possiamo sapere come la pensassero. Ora a me pare che la disposizione dei su citati archeologi non sia assolutamente sostenibile; per le seguenti ragioni:

1°) Osservando l'ordine della descrizione di Pausania, si vede che egli nomina i *καρόνες* prima dei *κίονες* e questi prima degli *ἐρύματα*. Ora è spontanea la domanda: se i *καρόνες* fossero stati posti subito sopra gli *ἐρύματα*, sarebbero stati avvertiti da Pausania come una cosa a parte? E, se anche avesse creduto a una loro indipendenza, perchè mai egli, così metodico nella sua descrizione, avrebbe menzionato i *κίονες* tra le traverse e le barriere?

2°) Supponendo i *καρόνες* sugli *ἐρύματα*, si veniva a chiudere metà della parte inferiore del trono, lasciando aperta l'altra metà; con evidente squilibrio estetico. Nè era possibile di occupare un simile vuoto.

3°) È accertata la presenza di *κίονες* nell'interno del trono. Ora di essi si sarebbe vista solo la sommità; e ciò sarebbe stato brutto, non comprendendosi che cosa fossero. Se invece pensiamo a uno spazio vuoto tra i *καρόνες* e gli *ἐρύματα*, anche lì appariranno sullo sfondo le colonne: allora capiremo anche perchè Pausania nomini queste appunto tra le traverse e le barriere, perchè così si presentavano a chi osservava il trono, scendendo con lo sguardo dall'alto in basso.

4°) Le traverse, come abbiamo detto in principio del paragrafo, hanno lo scopo struttivo di tenere unite le gambe; se fossero state tutta una cosa con le barriere, sarebbero state affatto superflue.

Per queste ragioni, credo più che probabile che i *καρόνες* si trovassero ben distinti dagli *ἐρύματα*, anzi fossero inseriti proprio tra il sedile ed essi. Qual'era il punto preciso di questa inserzione? Per ritrovarlo, bisogna stabilire l'altezza degli *ἐρύματα*. Nello studio della gamba di questo trono, abbiamo visto la necessità (per impedire l'immediata sovrapposizione delle Nikai) di una tripartizione di essa, occupando con un fregio appunto la parte tra i due gruppi di Nikai. La gamba veniva divisa così in quattro parti: capitello, Nikai superiori, fregio, *πέζα* con Nikai inferiori. La prima era al livello del sedile: tra questo e la base eran le altre tre con i *καρόνες* e gli *ἐρύματα*, inseriti con un certo intervallo tra loro. Perciò gli *ἐρύματα*,

(1) Bursian, pag. 97; cfr. Hitzig-Blümner, II, pag. 346.

(2) Brunn, *Trono*, pag. 108; Iwanoff, tav. XL-XLI; Petersen, *Panainos*, pag. 27, fig. 7.

che poggiavano sulla base, devono, riguardo all'altezza, aver avuto quella segnata dalla *πέζα*, in cui venivano ad essere inseriti; di un quarto dunque della gamba. Restavano superiormente due altri quarti, liberi per i *κανόνες*. La soluzione che prima si presenta sarebbe di crederli situati a metà di questo spazio. Ciò mi sembra sia da escludersi: anzitutto per una ragione estetica, perchè sarebbero stati troppo alti; e poi per una ragione struttiva. La metà dello spazio di cui ora ci occupiamo era appunto quella corrispondente al fregio della gamba: ora la metà di questo fregio, cioè il punto a un quarto di altezza sugli *ἐρύματα* e a tre quarti dal sedile, era il punto naturalmente indicato per l'inserzione di queste traverse. Tanto più che così il *κανών* veniva a occupare implicitamente il punto *mediano* (quando si comprenda anche la *πέζα*) della parte della gamba sottostante al sedile, dove l'ufficio statico poteva avere la sua influenza nel modo più efficace; mentre infine c'è la coincidenza con gli esempi monumentali citati, tutti però mancanti di *ἐρύματα*.

Quanto alla forma, questo *κανών* doveva essere, secondo anche gli esempi analoghi, quadrangolare, come del resto dice la stessa parola greca, ma certo a forma di tavola, larga quanto la gamba e poco spessa: da questa parte stretta doveva presentarsi allo spettatore, perchè così veniva ad avere un aspetto non pesante e corrispondente al fregio della gamba. A questa disposizione si oppone apparentemente lo squilibrio dello spazio: mentre infatti grande era quello tra il *κανών* e il sedile, assai minore invece era quello tra il *κανών* e l'*ἔρσημα*. L'equilibrio, così rotto, doveva essere ristabilito: ma in che modo?

Per rispondere bisogna indagare sull'ornamentazione dei *κανόνες* stessi. Pausania dice: *τῷ μὲν δὴ κατ' ἐβῆν τῆς ἐσόδου κανόνι ἐπὶ ἑστὶν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ: τὸ γὰρ ὄρθρον ἐξ αὐτῶν οὐκ ἴσασι τρόπον ὄντινα ἐγένετο ἀφανές... ἐπὶ δὲ τῶν κανόνων τοῖς λοιποῖς ὁ λόγος ἐστὶν ὁ σὺν Ἡρακλεῖ μαχόμενος πρὸς Ἀμαζόννας· ἀριθμὸς μὲν δὴ συναμφοτέρων ἐς ἑννέα ἐστὶ καὶ εἴκοσι...* Dunque c'erano due rappresentazioni: una di otto figure anteriormente, una di circa 29 sugli altri lati. Sul modo di concepire queste rappresentazioni, ci sono due correnti: una per il *rilievo*, l'altra per delle *statue in tutto tondo*; per il primo caso stanno il Quatremère ⁽¹⁾ che dice di non saper concepir diversamente la decorazione, e poi lo Schubart, il Preller, il Ciampi, il Bursian, il Brunn, l'Iwanoff, l'Adler, il Lechat, il Tyler, il Trendelenburg, il Pellegrini ⁽²⁾. Ma già nel sec. XVIII il Barthélemy, il Völkel, e tutta una schiera di moderni archeologi, dall'Overbeck al Petersen, dal Murray al Blümner, dall'Evelyn-White al Klügmann, al Robert, allo Chapart ⁽³⁾ pensò a delle vere statue. La principale ragione di ciò è appunto il termine di *ἄγαλμα* che Pausania adopera sempre per statue: una sola volta, per i rilievi di Asine, si tratta di rilievi ⁽⁴⁾;

⁽¹⁾ Quatremère, pag. 276, 294.

⁽²⁾ Ciampi, pag. 384; Bursian, pag. 100; Preller, pag. 188; Adler, *Olympia*, I, tav. XII; Lechat, pag. 82; Tyler, pag. 83.

⁽³⁾ Barthélemy, cap. 28; Völkel, *Olympia*, pag. 187 (*freystehende Bilder*); Overbeck, *Gesch. griech. Plastik*, pag. 359; id., *Myth.* I, II, pag. 38; Petersen, *Phedias*, pag. 356; id., *Panainos*, fig. 7; Murray, pag. 27, *G. S.*, pag. 128 (egli però resta incerto sulla soluzione); Hitzig-Blümner, II, pag. 342; Evelyn-White resta anche lui dubbioso; Robert, pag. 444 (*Statuetten: Figürlichen*); Chapart (art. *thronus* nel Daremberg-Saglio).

⁽⁴⁾ Pausania, IV, 34, 11: figura di Dryops (cfr. *Corolla numismatica*, pag. 156).

(esempio citato sempre dai partigiani del rilievo); ma una sola eccezione non fa che confermare la regola. Poi Pausania, con quell' *ἐπ' ἀντὶ*, pare voglia indicare piuttosto figura posate che non figure applicate sopra il *καρών*; infine la sparizione di una delle figure, cosa difficile a comprendere per un rilievo, anche se si pensa col Bursian che il rilievo fosse a figurette d'oro su fondo di avorio (per avere un bell'effetto, il rilievo criso-elefantino doveva avere assai mischiati i colori: e perciò ogni statuetta era certo di oro e d'avorio insieme). Prove monumentali non se ne sono veramente trovate; solo due casi, di un rilievo di Napoli e di un sarcofago di Crimea, possono darcene un'idea sommaria ⁽¹⁾; i monumenti citati dal Petersen, come le figure sotto i troni arcaici, non hanno, come vedemmo, proprio nulla a che fare. Le tracce infine che l'Overbeck e l'Evelyn-White e da ultimo il Weil trovarono sulle monete di Elide, non sono da considerarsi che come una conferma, essendo, in un monumento di simile genere, sempre possibile un difetto di fusione. Ma alle ragioni susposte, che tutte pienamente condivido, si aggiunge quella estetica. Erano infatti precisamente queste sculture a riempire lo spazio superiore ai *καρόνες*, in modo da ristabilire l'equilibrio degli spazi vuoti. Quanto alle dimensioni di queste statue, non dovettero certo esser grandi. Errano grandemente il Völkel e l'Overbeck che le credettero figure al naturale tra i *καρόνες* e il seggio a far sostegno a questo. Ci si oppone: 1° il fatto che avanti sarebbero in parte state invisibili per le gambe di Zeus; 2° che 37 figure avrebbero colmato il vuoto, con un effetto estetico dei meno felici; 3° che le colonne sarebbero state viste solo sotto i *καρόνες* con effetto certo non bello, o anche nella parte inferiore il trono sarebbe stato chiuso (e allora le colonne sarebbero divenute affatto invisibili). Anche le statuette dell'ultima ricostruzione del Petersen mi paiono troppo grandi ⁽²⁾. Un grave argomento infine, a favore della relativa piccolezza, è il numero; soprattutto nella parte anteriore, dove queste figure potevano occupare soltanto quello che di visibile avanza ai lati dello Zeus.

Riassumendo, i *καρόνες* si devono supporre tavole, presentanti la parte più stretta adorna di un ornato (p. es. un meandro) e sopportante nella sua parte più larga una serie di statue relativamente piccole. Ne ho studiato a suo tempo l'altezza. Vedremo poi nella seconda parte del lavoro la composizione delle rappresentazioni e la distribuzione delle statue sui vari lati; qui basti avere indicata la funzione strutturale del *καρών*.

* * *

Come ho detto prima di parlare dei *καρόνες*, devo ora tornare agli *ἐξήματα* per trattare della loro forma. Stabilite dunque la loro posizione, la disposizione in una sola zona, l'altezza uguale alla *πέζα* del piede, la tripartizione, abbiamo elementi per poter indagare la forma di questo fregio.

Data una lunghezza tanto superiore all'altezza e la divisione di ciascuna parte in tre piccoli campi, occupati da due figure ciascuno, abbiamo delle vere e proprie metope, mentre è assai probabile che esse non fossero senza intervalli. Basta vedere la ricostruzione dell'Iwanoff, per capire l'effetto estetico infelicissimo di una simile disposizione. Invece è verisimile che avessero dei triglifi tra loro, triglifi che poi,

⁽¹⁾ Per il rilievo di Napoli v. *Mus. Borb.*, VI, X; per il sarcofago v. *Compte-rendu*, 1869, pag. 177.

⁽²⁾ Petersen, *Panainos*, fig. 7.

nella barriera, venivano a corrispondere alle colonne di sostegno, come già abbiamo concluso in questa ricostruzione. Superiormente poi, venendosi a escludere che fossero terminate dal *καρῶν*, non potevano non avere un cornicione, il quale doveva essere il tradizionale *γείσον* dorico, essendo dorico tutto il fregio. E questo poi dovette d'altra parte sfoggiare una ricca polieromia.

Anzitutto è evidente che nè i triglifi nè il *γείσον* non potevano essere rappresentati in pittura, ma dovevano esser realmente eseguiti.

L'azzurro, che Pausania nomina per *ἔρωμα* anteriore, dovette essere il colore delle metope, sulle quali, dato il posto nascosto, non si era creduto di dover dipingere le figure, anzi è assai probabile che questo azzurro non fosse se non il colore di fondo di tutte le metope, su cui spiccavano le figure policromate. Essendo scuro il fondo delle metope, non crederei che i *triglifi* e il *γείσον* fossero neri, di ebano: erano probabilmente adorni di metalli e pietre, e forse il secondo rivestito d'avorio, venendo proprio a incorniciare la rappresentazione. Del resto esempi di metope dipinte non mancavano davvero nelle opere architettoniche greche. Infatti, prescindendo dalla colorazione di metope in rilievo, ne abbiamo alcune proprio decorate di pitture; un antico e noto esempio è il tempio di Thermos (1). Come esempio poi della naturale disposizione di queste rappresentazioni a fregio dorico, si veda la *κιβωτός* di una tavoletta fittile di Locri, del principio del V secolo (2). Vi osserviamo due metope, divise da un triglifo, e ciascuna metopa è adorna di un gruppo di due figure: Athena che atterra un gigante nell'una; una donna inseguita da un giovane nell'altra.

§ V. — La spalliera.

Esaurita la descrizione della parte inferiore del trono, Pausania parla della spalliera; ma al solito nota solo gli ornamenti di essa: *ἐπὶ δὲ τοῖς ἀνωτάτω τοῦ θρόνου πεποιήκει ὁ Φειδίας ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος τοῦτο μὲν Χάριτας, τοῦτο δὲ Ὁρας, τρεῖς ἑκατέρας*. Il testo è chiarissimo: proprio *in cima* al trono erano delle sculture (Pausania adopera per queste il verbo *ποιέω*) che venivano a trovarsi *a un livello più alto* della testa di Zeus e si trovavano alle estremità di un oggetto *τοῦτο μὲν... τοῦτο δὲ*. Le poche parole di Pausania son così evidenti, che subito i primi interpreti, confrontando qualche medaglia o qualche gemma allora già conosciute, pensarono all'esistenza di un'alta spalliera pel trono e a degli *acrotèri agli angoli superiori*. Nessuno, tanto la cosa è naturale, si provò a combattere questa congettura; anzi le ulteriori scoperte vennero sempre più a confermare l'ipotesi (sia sculture, pitture murali, rilievi, dipinti vascolari) (3), e anche in questo i vasi

(1) *Eph. arch.*, 1903, tav. 6.

(2) Q. Quagliati, *Rilievi votivi arcaici in terracotta di Lokroi Epizephyrioi* (in *Ausonia*, III, pag. 215, fig. 63).

(3) Alcuni esempi.

A) SCULTURE. 1) Tronetto greco-arcaico di terracotta, di Berlino (Furtwängler, *Sammlung Sabouloff*, tav. CXLIV, 3 = Winter, *Typ. fig. Terr.*, I, 88, e), che ha due sfingi; 2) tronetto del Museo di Napoli (Ruesch, pag. 361) (fig. 8) che ha due *triton*i (d'età romana, ciò che dimostra la persistenza della cosa).

B) VASI DIPINTI. Apuli: 1) *Monumenti Inst.*, VI, VII, tav. XLII B (Nikai) (fig. 5); 2) *Arch. Zeit.*

apuli sono di grande valore. Su essi troviamo infatti sfingi, eroti, nikai che occupano principalmente il posto che occupavano nel trono di Olympia, le Horai e le Charites. Del resto esempi ci sono offerti da Pausania stesso con le Horai e le Moirai che erano sul trono del simulacro incompiuto di Zeus a Megara, opera di Theokosmos della stessa scuola fidiaca, mentre per i tempi arcaici a tutti è noto l'esempio del trono di Amyklai, su cui si trovavano quali acroteri una pantera e una leonessa ⁽¹⁾. Perciò è inutile d'insistere su una questione che non presenta dubbj; vedremo poi nella seconda parte come poter concepire questi gruppi.

Quesito invece molto più arduo è quello che riguarda la forma della spalliera stessa del trono. Pausania non ne dice nulla: bisogna dunque ricorrere alle analogie monumentali. Queste ci danno, per i troni dell'epoca fidiaca o di non molto posteriore, due forme principali che meritano di essere esaminate: una più semplice, in cui le travi verticali terminali non sono che la continuazione delle gambe posteriori, alle quali travi verticali sono adattate delle traverse orizzontali lunghe quanto è largo il sedgio, che formano la spalliera. L'altra forma presenta nella parte superiore un allargamento nel senso orizzontale. Gli esempi sono numerosi, sia per l'una ⁽²⁾ sia per l'altra ⁽³⁾ maniera; quest'ultima però è la più comune nei vasi dipinti, specialmente dell'Apulia. Ora, siccome è proprio in questa forma che più comunemente si trovano gli acroteri, a primo aspetto, anche perchè si tratta di tipi derivati dall'arte attica certamente e precisamente fidiaca, si penserebbe di dover decidere a favore di essa.

Ma c'è per ciò un ostacolo insormontabile, ed è la strettezza della cella del tempio di Olympia in proporzione alla grandezza del simulacro. Dai vasi vediamo che la spalliera viene assai a sporgere fuori dell'area del sedgio; a Olympia ogni allargamento ulteriore di una statua già troppo grande era impossibile.

1844, tav. XIII (Erotes); 3) Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, tav. XXXVIII (id.); 4) *Wien. Vorlegbl.* E. V. (sirena?); 5) di Hades a Monaco (Erotes) (fig. 6); 6) di Dario (id.) (fig. 7); 7) Millingen, tav. 41 (Erotes ingocchiati); 8. *Mon. Inst.*, II, tav. XLIX (sfingi).

C) RILIEVI Es.: 1) stele di Tespi (*Ath. Mitt.*, I, 1879); 2) di Kybele a Berlino (fig. indist.).

D) MONETE Es.: 1) di Epidauro (*Eph. arch.*, 1903, n. 7); 2) di Sicione (Alessandro Magno) (Gardner, *Types gr. coins*, tav. XII, 23; 3) di Tavium, del tempo di Caracalla [Hill, *C. G. M.* (Galatia), tav. V, 12].

E) AFFRESCHI. Tra essi basti ricordare il già più volte ricordato affresco della Roma Barberini, dove figurano sulle spalle della dea due *Victoriae alate*. È strano che tanto il Matz e il von Duhn, nella loro opera sulle antichità private di Roma (III, n. 441, *sulle spalle di Roma siedono due figure alate*, ecc.), quanto il Körte [*Archäologische Zeit.* XLVIII (1888), pag. 26], quanto infine il Richter nell'articolo *Roma* nel *Lexicon* del Roscher (vol. IV, col. 160), pensino a figure *sedute sulle spalle della dea!* È chiaro che non si tratta che di due acroteri della spalliera del trono.

⁽¹⁾ Per Megara cfr. Paus., I, 40, 1 Per Amyklai mi pare sia più accettabile di ogni altra, per questo riguardo, la ricostruzione del Furtwängler (*Meisterw.*, pag. 699.)

⁽²⁾ Esempi.

A) SCULTURA 1) il trono dipinto di Eleusi; 2) il trono di Lykosura; 3) il trono di Aphrodite nei dipinti della Farnesina (fig. 9); 4) rilievo di Kybele a Berlino.

B) VASI. Es.: 1) *Mon. Inst.*, II, tav. XLIX; 2) Millingen, tav. 41, ecc. Verticale, ma con allargamenti laterali alla sommità, si vede pure nel vaso attico di Herakles di villa Giulia (fig. 4).

⁽³⁾ Oltre a quasi tutti i vasi apuli citati a nota 3, pag. 292, ricorderò: 1. Degli Dei dell'Ermitage (fig. 13); 2) *Ann. Inst.* 1878 G (fig. 12); 3) Gerhard, *G. A. Abh.*, tav. XIX; 4) Jatta, 424.

Siccome poi, d'altra parte, gli esempi di spalliera diritta sono anche di epoca fidiaca, nulla c'è in contrario per pensare così quella del simulacro di Olympia; avendo nelle monete dell'Elide la migliore conferma a questa ipotesi (1).

Nulla sappiamo dell'aspetto interno della spalliera, che in parte doveva esser visibile dietro il corpo di Zeus. Che fosse perfettamente liscia non è da credersi; ma se, d'altra parte, ci fossero state rappresentazioni (come p. es. nel trono del cratere di Herakles di Villa Giulia) (fig. 4), certamente sarebbero state rilevate da Pausania. Dovettero perciò esservi solo ornati (2). Quello che è più facile e verosimile ad ammettere si è che la spalliera non presentasse solo le travi verticali o orizzontali, con gli intervalli vuoti, ma fosse piena perchè così aveva un aspetto di maggior solidità. Esempi di ciò non mancano; mi piace notare specialmente quello del trono di Aphrodite del dipinto della Farnesina, già più volte citato, dove la spalliera è divisa in tanti scompartimenti, ciascuno occupato da un ornamento floreale (fig. 9). Il tipo del simulacro riprodotto nel dipinto rimonta alla metà del V sec. Un esempio analogo si trova pure nel tronetto di terracotta, già Sabouroff, che pure rimonta alla metà di quel secolo. Non curando ora la discussione dell'ipotesi del Furtwängler che il prototipo rimontasse al trono di Amyklai (3), è con questi esempi assicurata l'esistenza di questo tipo di spalliera al tempo di Fidia e prima. Quindi è possibile che sia stata adottata da lui anche a Olympia, tanto più che del resto veniva a dare una foggia assai analoga ai soffitti dei templi sincroni (del Partenone, p. es.). Il fondo di ogni scomparto doveva esser scuro; e su esso, come nell'esempio della Farnesina, dovevano esser i rosoni o gli altri ornati, d'oro, d'avorio e di pietre preziose.

Quanto alla sommità superiore, tra le Horai e le Charites, varie sono le probabilità di terminazione: a triangolo e orizzontalmente. E in quest'ultimo caso vi era sovrapposto o no un ornamento metallico a palmetta. Non trovo elementi per decidermi per l'una o per l'altra maniera; ma, come ipotesi, penso a un ornamento a palmetta come la cosa più probabile e più conforme a l'uso dell'epoca, che di simili ornamenti si serviva molto volentieri per terminare superiormente un monumento.

§ VI. — II ΘΡΑΝΙΟΝ.

Descritto il trono, Pausania passa allo sgabello: τὸ ὑπόθρημα δὲ τὸ ὑπὸ τοῦ Αἰὸς τοῖς ποσίν ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀιτικῇ καλούμενον θρανίων, λεοντάς τε χρυσοῦς καὶ Θησέως ἐπειγρασμένην ἔχει μάχην τὴν πρὸς Ἀμαζόνιας.

Questo testo pure non presenta difficoltà: la variante ὑπόθρημα è impossibile perchè θρανίων, forma diminutiva di θράνος, è equivalente al θρήνης omerico, significa « panchetto, sgabello ». Del resto è tanto normale sin dai tempi omerici la esi-

(1) In tutti e tre i casi, i troni hanno infatti la spalliera diritta. Così poi l'hanno concepita tutti i restauratori precedenti.

(2) Per la veduta laterale si può supporre un meandro, come nel trono dell'Aphrodite di una kylix di Firenze (Milani, *Món. scelti*, tav. II).

(3) Furtwängler, *Meisterw.*, pag. 698.

stenza di questo sgabello su cui poggiare i piedi, quando si è seduti sull'alto trono, che, se anche Pausania non lo nominasse, bisognerebbe supporlo.

L'autore non ci dice nulla sulla sua forma: solo, per far sfoggio della sua sapienza di atticista, dice la parola ricercata; poi ci nomina gli ornamenti, consistenti in leoni d'oro e in una rappresentazione della battaglia contro le Amazoni da parte di Theseus, che il verbo *ἐπισηράζουσα*, usato da Pausania sempre nel senso di *scolpire in rilievo*, caratterizza chiaramente per un bassorilievo. Anzi credo sia subito doveroso di escludere senz'altro l'idea di alcuni, come il Frazer (1), che la rappresentazione consistesse in tante statnette poste sull'orlo superiore dello sgabello stesso: oltre al significato chiaramente diverso della frase di Pausania c'è l'estetica, che rende impossibile una simile disposizione.

Sulla forma dello sgabello valgono le molte analogie monumentali, anzi bisogna notare che la forma ha dei caratteri di fissità assai notevoli, e certo presi dai modelli realmente esistenti; senza ripetere le citazioni, perchè si trova *in tutti* i troni citati (figg. 5, 6, 7 e 13) precedentemente, salvo qualche rara eccezione, la forma dello sgabello può caratterizzarsi in una tavoletta orizzontale su cui poggiano i piedi della persona, sostenuta da due traverse laterali, incavate in modo da formare come quattro piedini (2).

Esistono anche altre forme di piede, o semplici, o a dado, o piene (3), ma sono vere eccezioni. Non c'è forse esempio di una maggiore uniformità di forma per un mobile presso i Greci!

Quanto allo sgabello di Olympia, le teoriche e le ipotesi sorte furon molte: anzitutto non credo meriti attenzione da noi la ipotesi che non avessimo a fare con dei veri leoni, ma con gambe a foggia di leoni stilizzati, con la maschera della testa superiormente, e una zampa nella parte inferiore per ciascuna gamba. Questa foggia è diffusissima nell'arte ellenistico-romana (4), ma ha origini antiche: zampe feline hanno alcuni antichissimi esempi di troni greci (di tipo egizio, diremo con lo Studniczka) (5). Qua però credo sia da escludersi, perchè non ne abbiamo esempi per sgabelli del tempo e perchè Pausania certo si sarebbe espresso altrimenti.

Considerando dunque i leoni come una vera rappresentazione di quelle fiere, per molti dal passo di Pausania dovrebbe intendersi che anch'essi fossero in bassorilievo: così, per es., pensano lo Schubart, l'Iwanoff, il Petersen (6), che tutti li posero alle facce laterali dello sgabello, riservando solo l'anteriore per la Amazonomachia. Ma già molti avvertirono esser la cosa impossibile, perchè il participio *ἐπισηρασμένη* non

(1) Frazer, op. cit., III, ad V, 11, 7.

(2) Alcuni esempi: I tipo: rilievo, Svoronos, *A. NM*, n. 1392; vasi, degli Dei all'Ermitage (fig. 13), di Hades (fig. 6), di Dario (fig. 7), Raoul-Rochette, *Mon. ined.* tav. 78; II tipo, es. *Mon. Inst.* VI-VII, tav. XLII B (fig. 5).

(3) Qualche esempio: 1) trono dipinto di Elensi; 2) id. di Pompei (*Mus. Borb.*, II, 30).

(4) Esempi: dipinto pompeiano (*Mus. Borb.*, I, 4); sgabello del trono di Solunto (Serradifalco: *Ant. Sic.*, V, 33). Una serie di bei modelli di questo genere si trovano pure nei bracieri pompeiani, che nella forma vengono a somigliare assai a degli sgabelli (es.: *Mus. Borb.*, III, 94), e in gambe di antichi tavoli (es.: *Mus. Borb.*, III, 83).

(5) F. Studniczka, *Kyrene*, pag. 7.

(6) Schubart, *Z. f. Alt.*, 1849, pag. 409; Iwanoff; Petersen, *Phidias*, pag. 370.

può esser riferito che all'Amazonomachia. E a ragione: anzi a me pare che, avendo Pausania fatto concordare il participio con μάχη, abbia voluto accentuare la differenza tra i leoni e la rappresentazione. Questa era ciò che gli altri non erano: un rilievo. È un caso analogo ai χίονες differenziati dai πόδες. Inoltre vien spontanea l'osservazione: ma perchè Fidia avrebbe occupato i lati del fregio dello sgabello con questi leoni, che nulla dicono, quando aveva nell'Amazonomachia una rappresentazione che si prestava ad adornare un fregio di qualsiasi lunghezza? Perciò credo che i leoni non potessero essere che delle *sculture a tutto tondo*. Tra i sostenitori dell'ipotesi ricorderò il Völkel, il Quatremère, il Murray, il Klein, il Waldstein, il Lechat, lo Chapart⁽¹⁾; e, come appare dalle ricostruzioni grafiche, così la pensarono anche lo Stackelberg, il Brunn, il Laloux⁽²⁾. Non tutti però dettero una soluzione identica, sia riguardo al numero, sia riguardo alla posizione. Pel numero i più (per es. il Quatremère, il Murray, il Klein, il Brunn) stanno per *quattro* e variano nel disporli: a *stella* il Quatremère in modo che le teste vengono a corrispondere ai quattro angoli; a *serie* gli altri, cioè che due presentano le teste allo spettatore e due sono con le teste verso il trono, volti quindi in senso perfettamente opposto ai primi due.

Ho riportato tutti questi nomi senza aggiungere però le ragioni di ciascuno, perchè non le danno: ognuno si è lasciato guidare semplicemente dalla propria fantasia.

Vediamo di discutere noi un poco la questione. Come credo di dover escludere i leoni a rilievo, così mi pare che il numero di quattro non abbia alcuna probabilità: il testo di Pausania ci lascia completamente liberi. Ma ci sono altre ragioni contrarie. Bisogna anzitutto escludere la seconda disposizione, perchè i leoni con la testa verso il simulacro non sono concepibili, essendo affatto nascosti: resta la prima e una terza che non ho ancora menzionato in cui i leoni hanno la testa rispettivamente della parte sinistra e destra dello sgabello rispetto allo spettatore al quale quindi si presentano di profilo⁽³⁾.

Queste disposizioni non mi paiono possibili, sia per la assoluta mancanza di esempi monumentali analoghi, sia principalmente perchè queste disposizioni non sono estetiche: con la terza, infatti, nella veduta principale di faccia i leoni presentano il fianco del corpo; con la prima essi son situati obliquamente. Tutto ciò è contrario a quel rapporto diretto con lo spettatore, che vediamo curato in tutte le parti del simulacro, specialmente per la veduta di faccia; ma queste bestie non farebbero che deviare lo sguardo, con grave difetto estetico, specialmente trattandosi di una parte su cui i piedi della figura poggiavano.

Infine, senza giungere col Rathgeber a credere impossibili i leoni per la loro piccolezza che li avrebbe fatti schiacciare se Zeus si fosse alzato, certo non si può non riconoscere che quelle bestie, che non si potevano immaginare molto grandi per ragioni ovvie, con la loro relativa piccolezza erano una stonatura nella grandiosità dell'immagine. Questa ragione sussiste anche concependo solo due leoni con le facce rivolte allo spettatore, sempre quali sostegni della traversa dello sgabello.

(1) Völkel, *Olympia*, pag. 220; Quatremère, pag. 310, tav. XIII; Murray, *G. S.*, II, pag. 127; Klein, II, pag. 58; Waldstein, in *Baum. Denkm.*, III (art. *Phidias*); Lechat, *Phidias*, pag. 823; Chapart, *scr. cit.*

(2) Stackelberg, Brunn, *Trono D.*; id. *K. G.*, I, 174.

(3) La prima sostenuta dal Quatremère, *tav. X*; la terza dal Laloux.

Questa ipotesi però, e l'altra che i due leoni fossero non *sotto* ma ai *lati* dello sgabello, sono le più attendibili; perchè per esse ci sono esempi analogi negli antichi monumenti. La prima però ⁽¹⁾, oltre alla difficoltà della piccolezza relativa dei leoni, tanto più notevole in quanto essi sarebbero dovuti star tutti sotto la traversa dello sgabello per non coprire con la testa la parte della rappresentazione della amazonomachia, è poggiata su pochi esempi. Ciò non vuol dire che questa disposizione si debba affatto ritenere impossibile: soltanto credo ci siano assai maggiori probabilità



FIG. 10. — Particolare dello specchio Durand (Parigi, Bibl. Nation.).
(Da *Mon. Inst.*, II, tav. VI)

per l'altra, dei leoni ai lati dello sgabello stesso, che ora esamineremo. Questa disposizione fu in verità accennata, ma sempre con grandi dubbi e riserve, dal Rathgeber, dal Preller (che però restò incerto se concepire i leoni ai lati dello sgabello o sullo sgabello stesso, ai lati dei piedi), dall'Adler, che la adottò nella sua ricostruzione grafica, con la protesta di credere possibile anche altre soluzioni e dal Gardner ⁽²⁾. Io credo invece che abbiamo forti elementi a suo favore. Anzitutto gli esempi che ne abbiamo sono notevolissimi: ricorderò in arte greco-romana il tronetto di Napoli già citato (fig. 8), poi uno specchio etrusco (fig. 10) ⁽³⁾. In essi sono rappresentate veramente delle sfingi; ma ciò poco importa, l'occorrente è constatare la presenza di simili ornamenti ai fianchi degli antichi sgabelli. Del resto, il caso è analogo ai leoni ai lati del trono di Cybele in tanti monumenti greci ⁽⁴⁾, inoltre ci sono le seguenti ragioni:

⁽¹⁾ Rathgeber, pag. 274. Egli li immagina con la testa a terra.

⁽²⁾ Preller, pag. 191; Adler, *Olympia*, tav. I, XII, testo, pag. 14.; Gardner, *Sculpt.*, pag. 261.

⁽³⁾ Specchio Durand (Gerhard, *Etr. Sp.*, n. 191).

⁽⁴⁾ Esempio: rilievo di scuola fidiaca cit., Atene-Berlino (Springer-Della Seta, fig. 426).

I. Questa soluzione, appoggiata da testimonianze archeologiche, non contrasta con Pausania il quale dovette parlarne con lo sgabello, perchè formavano con esso un tutto, poggiando probabilmente sullo stesso plinto, e se furono nominati prima della rappresentazione, ciò fu perchè, essendo tanto più appariscenti di essa, su loro cadevano dapprima gli sguardi degli spettatori. Eppoi, dove parlarne se non con lo sgabello?

II. Con ciò si conferma l'affermazione di Pausania: *ἐπὶ δὲ τοῦ βᾶθρου τοῦ τὸν μὲν θρόνον τε ἀνέχοντος καὶ ὅσος ἄλλος κόσμος περὶ τὸν Δία* (1). Ora queste altre cose non potevano essere lo sgabello, parte integrante del trono; erano invece, assai probabilmente, i leoni.

III. Così si riempie avanti al trono uno spazio largo quanto questo; mentre, con lo sgabello solo, lo spazio occupato, che per ragioni estetiche non poteva esser più largo dell'*ἔρμια* anteriore, era molto più stretto.

IV. Perchè i leoni vengono così a perdere l'aspetto puramente ornamentale, ma, posti nella parte anteriore del simulacro, sono vigile testimonianza della forza regale del nume (2).

Separati i leoni dallo sgabello propriamente detto, si può pensare che questo fosse, come nello specchio citato, inserito nei fianchi degli animali che venissero così a formare l'appoggio della tavoletta orizzontale. Credo però più giusto pensare un vero sgabello, dalle gambe della forma di cui abbiamo tanti esempî in arte fidiaca, e di cui sopra parlammo e fiancheggiato dai due leoni.

Il fregio dovette essere nella parte superiore dello sgabello, nel posto occupato da un ornato in alcuni degli esempî che possediamo (3). La questione principale per esso è se la rappresentazione fosse soltanto nel lato anteriore, come pensano i più (4), o su tutti e tre i lati visibili.

La prima ipotesi fu di quelli che mettevano ai fianchi i leoni in rilievo. Avendo ciò escluso, credo la seconda più probabile; perchè, quando non c'è ostacolo (e i leoni, come li abbiamo concepiti, non coprono se non in piccolissima parte con la testa la parte superiore dello sgabello), è più logico distribuire sulle tre facce una rappresentazione che, di sua natura, è bisognosa di molto spazio. Vedremo nella seconda parte gli elementi che abbiamo per ricostruirne l'aspetto.

* *

Nell'orlo superiore dello sgabello fu, molto probabilmente, la firma di Fidia che Pausania dice sotto i piedi del nume (5). Con un brutto esametro diceva:

Φειδίας Χαρμίδου νῖος Ἀθηναῖός μ' ἐποίησε.

(1) I codici hanno veramente *ὅσος*, che non dà senso. Le correzioni migliori sono: *πρός* del Sylburg; *ἔρμια* del Goldhagen, e finalmente *ὅσος* del Facius. Quest'ultima ipotesi, ormai seguita da tutti è senza dubbio la più felice, perchè è l'unica che renda un buon significato e si riduca a un solo facilissimo cambiamento di lettera. *ἔρμια* (con cui bisognerebbe supplire così: *ἔρμια ἐστὶ καὶ ἄλλος*, ecc.) dà poi un senso incomprensibile; questa ghirlanda intorno al trono non si saprebbe dove porla, tanto che il Goldhagen, in base a un passo di Pindaro (*Ol.*, B., 135), pensava a prenderlo nel raro significato di *ornamento*; ma allora si ha un duplicato con *κόσμος*.

(2) Nelle monete non c'è traccia di leoni: ma che significa ciò, trattandosi di riproduzioni che sempre più constatiamo sommarie? Non mancano forse gli acroteri della spalliera?

(3) Cfr. vasi di Hades di Monaco, e di Dario (figg. 6 e 7).

(4) Es.: Iwanoff; Adler, *Olympia*, ecc.

(5) Pausania, V, 10, 2.

CAPITOLO III.

LE MISURE E LA MATERIA DEL TRONO

§ I. — Le misure.

La questione delle misure del trono è stata sempre cagione di grande incertezza; mentre è importante specialmente per la grandezza delle figure delle rappresentazioni ornamentali. Pausania non se ne occupa: biasima però le misure che allora si davano⁽¹⁾, e dalle sue parole si può dedurre soltanto che la statua era colossale. Ciò è spiegato pure dalle parole di Strabone⁽²⁾ che ricorda come la statua seduta empisse tutto lo spazio della cella, tanto che faceva impressione che avrebbe sfondato il tetto del tempio se il dio si fosse alzato. Questo aspetto colossale del simulacro è stato confermato dagli scavi: la base rinvenuta occupa infatti, da sola, tutta la parte più interna della cella (m. 9,93 di lunghezza laterale per m. 6,65 di larghezza anteriore e posteriore) lasciando appena uno strettissimo passaggio laterale tra essa e le colonne e essendo assai stretto anche lo spazio posteriore (fig. 2); ma di ciò già parliamo⁽³⁾. Su essa era il simulacro. Per il quale, senza indugiareci a esporre l'opinione negli antichi studiosi sulla questione⁽⁴⁾, ricorderò che solo col Dörpfeld e con

(1) Pausania dice: *μέτρα δὲ τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ Διὸς ἐς ὕψος τε καὶ εὖρος ἐπιστάμενος γεγραμμένα οὐκ ἐν ἐπαίρῳ θήσομαι τοὺς μετρήσαντας, ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρημένα ἀπὸ τοῦ ἀποδεδωτὰ ἔστιν ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέστηκεν ἐς τὸ ἄγαλμα δόξα.* — Il poco esatto scrittore, che, secondo Pausania, prese le misure del simulacro, pare sia stato quel Kallimachos giambografo, citato da Strabone (Strab. VIII, p. 353 *ἀνέγραψαν δὲ τινες τὰ μέτρα τοῦ ξοάνου καὶ Καλλίμαχος ἐν ἰάμβῳ τινὶ ἐξεῖπε*). Questo Kallimachos dovette essere uno scrittore ellenistico, di cui null'altro sappiamo; così si sostiene generalmente. Mi pare però che il modo come egli è citato da Strabone (*ἐν ἰάμβῳ τινὶ*) ci permetta di formulare anche l'ipotesi che qui si tratti proprio del grande Kallimachos, autore fra l'altro di *ἰάμβοι καὶ μέλη*. Confesso però che il soggetto è più adatto a un retore che non a un poeta. In ogni modo le sue misure non furono credute, e il giudizio severo di Pausania forse deriva da uno di Eratosthenes (vedi Robert, pag. 44 — *Arch. Märch.*, pag. 51, A, 2).

(2) Strabone, op. cit., VIII, pag. 353: *μέγιστον δὲ τούτων ἐπηρξεν τὸ τοῦ Διὸς ξοάνον, ὃ ἐποίησε Φειδίας Χαομίδου Ἀθηναῖος ἐλεφάντινον τηλικούτιον τὸ μέγεθος ὡς καίπερ μεγίστου ὄντος τοῦ νεῶ δοκεῖν ἀστοχῆσαι τῆς συμμετρίας τὸν τεχνίτην, καθήμενον ποιήσαντα, ἀπίομενον δὲ σχεδὸν ἢ τῆ κορυφῆ τῆς ὀροφῆς ὡστ' ἔμφρασιν ποιεῖν, ἐὰν ὀρθὸς γένηται διανασιὰς, ἀποστεγιάσειεν τὸν νεῶν.*

(3) Vedi pag. 253. Cfr. pure la pubbl. uff. di Olympia, vol. I, pag. 15 (Dörpfeld-Adler).

(4) Hyginus (*fab.* 223) dà un'altezza di 60 piedi, uguale (piede = 0,296 m.) a 17 metri; quindi impossibile, data un'altezza di circa 20 m. tramandataci per tutto il tempio, come or ora vedremo. Così tanto meno sono possibili le misure date da Vibius Sequester (ed. Bursian, pag. 76), che parla di cento piedi di altezza.

l'Adler si hanno i primi tentativi seri di fissare queste misure, perchè si poté partire dai dati forniti dalla scoperta della base. Infatti il tempio di Zeus ha ad Olympia una larghezza di m. 27,68 e una lunghezza di m. 64,12. La cella è lunga m. 28,74 e larga m. 13,26, divisa in tre navate (1). L'altezza del tempio data da Pausania in 68 piedi (*ὑψος μὲν δὴ αὐτοῦ <τὸ> ἐς τὸν ἀετὸν ἀνῆκον, εἰσὶν οἱ ὀκτὼ πόδες καὶ ἐξήκοντα*), calcolando il πούς a m. 0,296, è uguale a m. 20,12 e deve essere stata calcolata al lato anteriore ed essere esatta. La cella doveva però esser più bassa di circa cinque metri per il soffitto interno; ora la statua toccava quasi il tetto con il capo, e, essendo la base alta m. 1,09 restano dunque (calcolando a m. 15 o 15 1/2 l'altezza massima del soffitto orizzontale della cella sul pavimento) dai metri 14 a 14 1/2 per il simulacro.

Ma la statua non poteva toccare certo materialmente il soffitto; l'affermazione di Strabone, di un alzarsi eventuale del nume impedito dalla sua grandezza, non ostacola, ma anzi prova che un certo spazio restava libero superiormente; solo, questo spazio era esiguo, ma deve essere stato un paio di metri almeno. Quindi per la statua resta uno spazio di m. 12 o 12 1/2, con parallelo perfetto con la Parthenos che, misurando 26 cubiti, aveva però un'altezza inferiore (2). Ora, calcolando un alto trono, una persona viene, pur seduta, a raggiungere un'altezza uguale a quella media di una persona in piedi, calcolata a m. 1,70; poichè anche su una scranna comune un uomo viene ad essere alto circa m. 1,50. Quindi il simulacro era sette volte e mezzo il naturale. In ciò io son d'accordo con l'Adler che ripetutamente ha confermato la sua idea (3). Il Dörpfeld col Lechat, il Richardson, il Pellegrini (4) invece pensarono a otto volte; ma è troppo.

La cosa è confermata indirettamente. La superficie della base è a Olympia un rettangolo di m. 9,93 per 6,65: dunque la lunghezza del lato di fianco sta alla lunghezza del lato di faccia in un rapporto uguale a quello di tre a due; ciò era naturale per la presenza dello sgabello. Ora il trono, come dimostrammo parlando dei *κίονες* e degli *ἐρῦματα*, non poteva essere che di pianta quadrata; quindi, calcolando il necessario spazio intorno, doveva la sua pianta aver un lato di circa m. 5,60 (5). E infatti un trono vero ha un lato di circa 75 cm.; così, anche per questo, la misura di sette volte e mezzo il vero è l'unica possibile (6).

Restano così fissati alcuni punti, stabiliti i quali, credo si possa tentare una misura delle parti; cosa necessaria, perchè il non aver mai fatto questo calcolo, che

(1) Vedi fig. 2.

(2) Cfr. Michaelis, *Der Parthenon*, pag. 10; Lang, *Ath. Mitth.* 1881, pag. 57; Schreiber, *Die Athena Parthenos des Ph.*, (1883), pag. 10; Lethaby, *The Parthenos in J. H. S.*, 1917, pag. 141 (m. 11,60 circa con la base, stimata m. 1,22); Plinius, *N. H.*, XXXVI, 18 (26 cubiti). Il Winter (*Zur Parthenosbasis in Arch. Jahrb.*, 1907, pag. 55 sgg.) calcola lo Zeus alto m. 10-11,50 con la base; ma è una cifra troppo bassa.

(3) Adler, *D. R.*, pag. 373. Anche il Weil (nello scr. cit.: *Zeitschr. für Numim.* 1912, pag. 365 sgg.) è di questo parere. Le sue misure sono assai vicine a quelle da me dedotte.

(4) Dörpfeld, *Olym.*, II, pag. 14; Lechat, pag. 81; Richardson, *Gr. Sculpt.* pag. 171; Pellegrini, pag. 12.

(5) Noto che il Petersen (*Panainos* pag. 27) dà al trono un lato di m. 6.

(6) Essa è accettata anche nel Manuale dello Springer (ed. Della Seta, pag. 238).

pur ritengo possibile, ha portato a delle idee erronee, come quella del Robert che dice di grandezza naturale le figure dipinte negli *εἰκόνες* (1). Si son già visti gli errori del Völkel e dell'Overbeck a proposito delle statue su i *κλώνες* (2).

Il metodo che ho seguito per ciò è il seguente: in base alla discussione delle varie parti del trono nella trattazione precedente, sono venute a delle conclusioni che mi hanno permesso una ricostruzione del trono stesso, che mi pare risponda alla descrizione di Pausania e alle analogie monumentali, e che in qualche punto si discosta da tutte le precedenti. Misurando lo schizzo ricavato e facendo gli opportuni calcoli, ho trovato le cifre che qui indico e che partendo da dati di fatto, come quelli della base e dell'altezza, non possono essere lontane dalle misure che avevano realmente le varie parti del trono di Olympia.

Base. — Le dimensioni calcolate sulle parti scavate danno: larghezza anteriore e posteriore, m. 6,65; lunghezza laterale, m. 9,93; altezza nella ricostruzione cogli antichi frammenti, che si può considerare sicura, m. 1,09.

La rappresentazione era nella parte anteriore (fig. 3), tra le modanature di pietra nera; queste vengono complessivamente ad essere di m. 0,36; quindi la rappresentazione deve essere stata alta m. 0,73 (3), ed era ben lungi dal vero il Preller con le sue figure di grandezza naturale.

Simulacro. — Altezza: da m. 12 ai 12 1/2. Il trono aveva, per testimonianza di Pausania, i gruppi-acroterfi della spalliera più alti della testa di Zeus: si possono quindi calcolare a più di m. 12 dalla base. Calcolando, secondo le proporzioni della maggior parte degli acroterfi dei troni di cui abbiamo la rappresentazione, alte circa m. 1,40 queste piccole statue, la sommità della spalliera veniva a circa m. 11, dalla base, mentre l'altezza del sedile, che in ogni trono è relativamente assai alto, dovette essere la metà dell'altezza totale, cioè tra i m. 5,50 e i m. 6; tale era dunque l'altezza della gamba.

Gamba. — In essa si sono distinti un capitello e tre parti sotto: la mezzana con ornati, la superiore e l'inferiore con Nikai. Calcolando a circa un metro il capitello, restano, per ciascuna delle tre altre parti, m. 1,50 circa; le Nikai erano quindi di una delle misure frequentemente usate nell'arte greca: quella *più piccola del vero*. La larghezza della gamba a pilastro dovette essere considerevole per dar l'aspetto di solidità: certo non meno di un metro. E se si pensa che le colonne dei templi dorici, nello stadio più evoluto, erano in altezza 5 volte il loro diametro inferiore, ossia di 10 moduli, dal momento che, nonostante la forma diversa, queste gambe avevano dei grandi punti di somiglianza con delle colonne, è di conferma alla determinazione della loro altezza il constatare che, iscrivendo la base quadrata in un cerchio, abbiamo proprio il rapporto menzionato.

Sedile. — Tra i capitelli erano le traverse del sedile, alte perciò circa m. 1: e, data la larghezza del trono di poco più di metri 5 1/2, toltine circa due per i capitelli, resta una larghezza di menò di m. 4. La rappresentazione, in base ai casi ana-

(1) Robert, *Marathonsschlacht*, pag. 49.

(2) Vedi pag. 291.

(3) Il Lethaby (op. cit., pag. 152) calcola da m. 0,60 a 0,90 l'altezza delle figure della base della Parthenos; il Winter da 0,80 a 0,90.

loghi e alla testimonianza delle monete, dovette essere incastrata, come vedemmo, in modo da lasciare un largo bordo; lo spazio da essa occupato dovette essere uguale a circa 3 metri per 50 cm. di altezza; si trattava dunque di figurine, e si spiega come si salisse nella loggia superiore della cella per poterle discernere bene.

Sbarre (xavónes). — Pure tra le gambe erano i *xavónes* che, essendo circa a metà dello spazio tra il sedile e la base, dovettero essere a un'altezza di poco più di 2 metri su questa; la lunghezza di ciascuno era, come quella delle traverse del seggio, di 4 metri a un dipresso. I *xavónes* eran tavole larghe quanto le gambe, un metro circa; lo spessore dovette però esser assai piccolo, da 30 a 40 cm. al massimo, bastante però per formare delle travi assai forti. Le statuette sovrapposte poi non potendo occupare per ragioni di estetica, che meno della metà dello spazio superiore a ciascun *xavón*, di circa due metri, devono essere state alte circa 80 cm., a metà del vero dunque.

Barriere (ἐρύματα). — Ogni *ἐρύμα* era lungo circa 4 metri, e, quanto all'altezza, era come la *πέζα* del piede che abbiamo calcolato a m. 1,50 circa, e di essa un 20 cm. dovettero esser occupati dal *γεῖθρον*. Ogni *ἐρύμα* era tripartito: c'erano due triglifi tra le tre rappresentazioni a metopa. Calcolando dunque i triglifi a un terzo di una metopa, abbiamo circa 1 metro per ciascuna di queste. Quindi il campo di ogni quadro veniva ad essere un rettangolo con il lato più alto verticale (m. 1,25 × m. 1 circa); le figure così, non potendo occupare tutto il campo, dovevano essere alte circa 1 metro e larghe meno di mezzo: siamo quindi lungi dalla grandezza naturale supposta dal Robert.

Colonne (κίονες). — Le colonne di sostegno, terminando sotto il sedile, dovevano essere alte poco più di m. 4,50; e, calcolando che esse erano probabilmente colonne doriche, per il rapporto, a cui abbiamo ora accennato, di 1:5 tra l'altezza e il diametro della base, questo deve essere stato di circa 90 cm.

Braccioli. — Sulle gambe erano, come si è visto, i gruppi delle sfingi con i giovinetti rapiti; la loro altezza, per le proporzioni che ha con l'altezza del trono negli altri esempli rimastici, deve essere stata di quasi un quarto di quella della gamba: cioè, nel nostro caso, minore di m. 1,50. Trattandosi di una bestia a corpo leonino, la lunghezza dovette essere maggiore dell'altezza e superiore ai 2 m.; per larghezza aveva tutto lo spazio anteriore del capitello, m. 1 dunque. Così pure di circa m. 1,50 deve essere stato il telamone che eventualmente fu a metà del bracciolo, come in altri troni. Il regolo poi del bracciolo, del diametro di un 20 cm., dovette essere lungo quanto la traversa del seggio più la gamba anteriore: circa m. 5 dunque; e di grandezza naturale era così la testa di ariete che ne adornava forse l'estremità anteriore.

Spalliera. — La spalliera quindi dovette, a partire dal sedile, misurare in altezza circa m. 6, se di m. 1,40 circa era quella degli acroteri. La larghezza della spalliera stessa era uguale a quella del trono e pur'essa di circa m. 5 1/2; lo spessore doveva esser minore di quello della gamba, perciò di un 75 cm.

Sgabello. — Lo sgabello infine dovette essere alto sulla base circa quanto la *πέζα* e l'*ἐρύμα* (m. 1,50) e lungo come il trono anteriormente (circa m. 5,50) comprendendo i due leoni. La larghezza laterale doveva essere, per quanto risulta dalla base, non superiore ai m. 3, venendo ad essere la metà della lunghezza totale. I

leoni laterali, che occupavano lo spazio corrispondente alla *πέζα*, avevano la larghezza di circa un metro, per lunghezza la larghezza dello sgabello (m. 3), per altezza la sua stessa (m. 1,50); erano perciò *più grandi del vero* e di maestoso effetto. Il fregio superiore dell'Amazonomachia non poté essere alto più di 50 cm.

Queste misure, dedotte le une dalle altre, si danno naturalmente solo con approssimazione; a conferma però della loro verisimiglianza noto alcuni rapporti che si sono venuti a stabilire automaticamente tra loro (e noi sappiamo che le opere d'arte greca erano fatte secondo poche determinate misure). Così è uguale l'altezza delle Nikai, del gruppo delle sfingi, dei telamoni, degli acroteri, e sono di una misura (m. 1,40-1,50) che s'incontra spesso in statue e rilievi; poco meno le pitture degli *ερόματα*. Così uguale, circa 50 cm., viene a essere l'altezza dei rilievi dei Niobidi e dell'Amazonomachia dello sgabello e pure uguale, di circa 75-80 cm., quella delle figure della rappresentazione della base e delle statue di atleti e dell'Amazonomachia sui *κανόνες*.

Insomma mi pare che, dalle misure del simulacro, si abbia una conferma a quella bella e ritmica armonia che, nell'architettura, collegava ogni opera dell'arte greca⁽¹⁾. E non era forse una vera costruzione architettonica questo trono colossale?

§ II. — La materia.

Simulacrum Iovis Olympii, quo nullum praestantius aut admirabilius humanae fabricatae sunt manus.

VAL. MAX., III, 7, 4.

Pausania, che già aveva accennato chiaramente alla natura criso-elefantina del simulacro del Zeus di Olympia, prima di cominciare la descrizione delle varie parti del trono, ci dice la materia onde questo era formato: *ὁ δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ τε καὶ ἐλέφαντί ἐστι· καὶ ζῆνά τε ἐπ' αὐτοῦ γραφῇ μεμιμημένα καὶ ἀγάλματά ἐστιν εἰργασμένα*⁽²⁾. La seconda parte vuol dire soltanto che nel trono ci erano ornamenti di pittura e di scultura⁽³⁾; nella prima

(1) Si può constatare anche che le misure del trono non sono indipendenti da quelle della cella. Questa era adorna di colonne. Orbene, se noi osserviamo (fig. 2) il lato della base, di m. 9,93, abbiamo un rapporto con le colonne, cominciando dalla parte anteriore (vedi Dörpfeld, op. cit., tavola VII), dapprima poco più di un metro coperto da parte della terza colonna, poi uno spazio libero, poi la seconda colonna coprente m. 1,50; quindi un nuovo spazio libero, misurante, come il primo uno spazio di circa m. 2,50; poscia m. 1,50 coperti dalla prima colonna, in fine un ultimo metro circa tra la prima colonna e la sporgenza del muro della cella. Ora, per le misure su viste, gli *ερόματα* e lo sgabello venivano precisamente a trovarsi negli *spazi liberi* tra le colonne, mentre le gambe del trono corrispondevano a queste.

(2) Il testo è di lezione sicura; le varianti *ἐν ἔνω* per *ἐβένῳ*, *μεμιγμένη* per *μεμιμημένα*, di alcuni codici, sono veri errori di trascrizione, senza importanza per l'interpretazione del testo.

(3) L'interpretazione è ormai da tutti accettata e fu proposta per primo dal Quatremère (pag. 279); caddero così le idee dell'Amaseo e del Gedoyn, come pure del Barthélemy, che *ζῆνα*

ci rivela come materiale di costruzione l'oro, l'avorio, l'ebano, e le pietre preziose. Come erano distribuiti questi materiali? La cosa è ovvia per le pietre preziose: esse, dato il loro valore, non possono essere state che parcamente impiegate; probabilmente costituirono gli occhi delle figure scolpite⁽¹⁾ e adornarono il loro collo e forse anche le loro vesti. Pel trono è verisimile che il legno fosse la base della costruzione, come pure per la figura; le prove di ciò sono molte e per il nostro simulacro ne abbiamo due definitive, nell'ironico passo dell'*ὄνειδος* di Luciano dove questi irride alle sozzure che occupavano l'interno della statua, e nell'episodio, narrato da Svetonio, dello sericchiolo che partì dalla statua quando Caligola tentò di portarla a Roma e che spaventò gli operai⁽²⁾. A conferma poi abbiamo l'analogia con il trono della statua non terminata di Zeus a Megara, secondo la descrizione di Pausania⁽³⁾. La costruzione di legno non toglie naturalmente che ci fossero delle grappe e delle sbarre di collegamento, di metallo (bronzo probabilmente). Già se ne è parlato, quando si è trattato degli *ἐρύματα*; ma credo sia da escludersi che ogni gamba avesse nell'interno una colonna di metallo, come sostenne, senza alcuna ragione nè verisimiglianza, il Rathgeber⁽⁴⁾.

Dunque il trono era costruito di legno. Ora il legno che Pausania nomina è l'*ebano*⁽⁵⁾. Che però tutto il massiccio fosse di ebano, è cosa impossibile. L'ebano è, e più era, materiale di gran pregio⁽⁶⁾, d'importazione da paesi lontani; ancora al tempo di Pausania si credeva che fosse radice di pianta, senza foglie nè frutto, e che non vede mai il sole; almeno così gli aveva raccontato un Ciproto!... Del resto anche ora tutti i legni preziosi, quali il mogano, il sandalo si adoperano col metodo dell'impiallacciatura, nè doveva parer strano ai tempi di Fidia; mentre ciò si rendeva indispensabile per le parti rivestite di avorio.

Questo sistema pare fosse noto anche agli antichi, e il cedro⁽⁷⁾ nominato da Dione Crisostomo sarebbe dunque il legno, sempre pregevole ma non prezioso, con cui sarebbe stata costruita la parte strutturale del trono. Quindi l'ebano divideva con l'oro e l'avorio la parte decorativa. Fu di ebano il primo rivestimento generale? La cosa fu sostenuta dal Collignon⁽⁸⁾, che pure resta incerto sulla questione: *à coup*

significasse *animali* e *ἀγάλματα* *figure umane*. Anche l'idea del Völkel, che trovava in essi solo distinzione tra *bassorilievi* e *figure a tutto tondo*, non è accettabile. Il testo di Pausania infatti non ammette che la *sola* interpretazione da me accettata (cfr. infatti *ζωγράφος* = *pittore*; *ἄγαλμα* = *scultura* e particolarmente *statua*).

(1) Da Platone (*Hipp. Mai.* 349) deduciamo che gli occhi della Parthenos di Fidia fossero tali. Quanto all'interpretazione di *λίθος* per *pietra preziosa*, è sostenuta da molti esempi, di cui alcuni indubbii (es. Flavio Giuseppe, *Ant. Jud.*, XII, 2, 4; Luciano, *Imp.* 11; ecc.).

(2) Svetonio, *Caligola*, 57: *Tantum cachinnum repente edidit...*; Quatremère, pag. 277.

(3) Pausania, I, 40, 3.

(4) Rathgeber, pag. 272.

(5) Non so dove mai l'Adler nel più volte citato suo scritto popolare sul simulacro di Olympia, abbia trovato la menzione di legni di cipresso e di sandalo.

(6) Plinio, *N. H.*, XII, 8; Pausania, I, 42.

(7) Dio Chr. *Or.* XII. Era di cedro anche l'arca di Kypselos a Olympia (Paus. V, 17, 5): *λάραξ δὲ κέδρον μὲν πεποίηται, ζόδια δὲ ἐλέφαντος ἐπ' αὐτῆς τὰ δὲ χρυσοῦν, ecc..*

(8) Collignon, I, 327.

sûr nous ne saurions nous faire une idée exacte de cette ornementation, où des couleurs variées savamment nuancées ressortaient sur le ton sombre de l'ébène. Ora ciò è assai probabile: il nero dell'ebano, interrotto da ornati e fregi di avorio o d'oro bene incorniciava le rappresentazioni e dava un aspetto maestoso e serio a tutto il trono. Un argomento a favore di questa ipotesi mi pare possa trovarsi nel colore *azzurro* dell'*ἔρμα* anteriore e che probabilmente servì da fondo anche nelle barriere dipinte. Questo fondo scuro bene stava in relazione con la massa nera dell'ebano. Si può ricordare che anche i marmi della base che circondavano la rappresentazione della nascita di Aphrodite eran *neri*, come si è constatato dagli scavi di Olympia.

All'oro e all'avorio eran riservate le rappresentazioni, in talune delle quali probabilmente entrò pure l'ebano come fondo; secondo la notizia che Pausania dà delle figure della base, queste dovevano essere tutte d'oro e dovevano spiccare su fondo scuro (*ἐπὶ τούτου τοῦ βάρους χρυσᾶ ποιήματα*)⁽¹⁾. Ma è da credersi che generalmente nelle rappresentazioni sia stato come nella statua dove le parti nude erano di avorio, i capelli, il mantello, i calzari invece d'oro (*χρυσῶν δὲ καὶ τὰ ὑποδήματα ἰὼν θεῶν καὶ ἱμάτιον ὡσαύτως ἔστί*); mentre bisogna notare che questo oro del mantello dovette essere ornato di figurine e di fiori, secondo la testimonianza esplicita di Pausania⁽²⁾ mentre Strabone ci dice che erano opere di Panainos. Questi ornamenti sul metallo non potevano essere che di smalto. Ora è verisimile che anche i mantelli delle figure delle rappresentazioni del trono fossero così ornati. Di ebano e oro dovettero essere i braccioli, mentre di oro e avorio i gruppi delle sfingi e le statuette sui *καρόνες* come pure gli acroteri della spalliera. Questa non potè non essere coperta di ornati, i quali saranno stati di oro o d'avorio sul fondo di ebano, con delle pietre preziose, come si è già ricordato. La presenza di un cuscino sul sedile, ammessa dal Watkiss Lloyd, non è nè ricordata nè probabile; il dio doveva sedere avvolto nel suo *ἱμάτιον* sul seggio stesso, come vediamo sedere nani e re in altre rappresentazioni. Degli *ἔρματα* si è già parlato: Pausania li dice simili a muri ma dovettero essere anche essi delle barriere di legno, probabilmente impiallacciato di avorio o almeno ornato nella parte scoperta e coperto di una intonaco azzurro nelle metope.

Ci resta da osservare il materiale con cui potevano esser fatti i *κίονες*. Tre ipotesi sono possibili: che fossero di pietra, di legno o di metallo. La prima ipotesi è condivisa da molti, a cominciare dal Quatremère⁽³⁾, e ci fu perfino chi credette di aver trovato un frammento di esse in una colonnetta che rinvenne frugando (si era al principio del secolo XIX) tra le rovine del tempio di Zeus; la cosa non è verisimile se si pon mente alla quantità enorme di frammenti accumulati a quel modo, e al fatto che le diligenti ricerche tedesche non hanno fatto rinvenire alcun frammento del trono. Quindi la cosa resta impregiudicata: tanto più che l'esame

(1) Gardner, *Sculpt.* pag. 262; Löwy, in *Strenna Helbigiana*, pag. 182.

(2) Pausania, V, 11, 1. Strabone, VIII, pag. 353. Il passo è: *πολλὰ δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίῳ Πάνανος... καὶ μάλιστα τῆς ἐσθῆτος*. Uno splendido esempio di vestito adorno fu trovato tra i resti di quel simulacro di Damophon a Lykosura, di cui già spesso avemmo occasione di parlare; esso è riprodotto nel citato articolo del Dikins (*A. B. S. A.* XIII, tav. XIV). Cfr. anche i ricchi vestiti delle figure del cratere di Herakles di Villa Giulia (Furtw. Reich., tav. 20) (fig. 4).

(3) Quatremère, pag. 295.

della base non lascia scorgere traccia, essendo la superficie superiore di essa rovinata. Io però credo che, per l'omogenità dell'insieme, difficilmente simili sostegni sian stati di pietra. Ma supporre colonne di solo legno⁽¹⁾ non è probabile, non dando una sufficiente garanzia di solidità. Pensarle però come fa il Rathgeber per quella di mezzo, di metallo massiccio⁽²⁾ è andare all'esagerazione opposta; il più probabile mi pare un puntello di legno con un forte rivestimento di metallo: e precisamente di bronzo, che dava tanto più affidamento di durata che non il ferro.

Lo sgabello deve essere stato come il trono, di legno non prezioso (probabilmente cedro) rivestito di ebano; d'oro e d'avorio era certo il fregio ornamentale a bassorilievo. Pei leoni laterali invece più si adattava un metallo unico; probabilmente, data la loro mole, saranno stati di bronzo dorato⁽³⁾ con gli occhi di smalto (come abbiamo esempi in opere antiche) che devono aver dato con il loro bagliore vita a quelle immagini di fiera⁽⁴⁾. Ma per tutto questo dobbiamo naturalmente limitarci ad ipotesi.

Il costo di un tale simulacro deve essere stato enorme. Ce ne dà una chiara idea quello per la Parthenos, calcolato, da A. E. Zimmern, a circa 30,000,000 di lire italiane in oro⁽⁵⁾.

(1) Tale è l'opinione del Pellegrini, pag. 14.

(2) Rathgeber, pag. 261. Egli resta incerto se non considerare le sue colonne (in numero di cinque) alcune di bronzo e altre di marmo.

(3) Il Gardner (*Sculpt.*, pag. 261) li pensa d'oro. Di bronzo era la sfinge sull'elmo della Parthenos, per testimonianza di Plinio (*N. H.*, XXXV-18).

(4) La ricchezza dei troni era d'uso antichissimo in Grecia: chi non ricorda la descrizione di quello di Penelope (*Odissea*, τ, v. 53 sgg.)?

ἡ δ' ἔεν ἐκ θαλάμοιο περίφρων Πηνελόπεια,
Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσῆν Ἀφροδίτην·
τῆ παρὰ μὲν κλισίην πύρι κάτθεσαν, ἔνθ' ἄρ' ἐφίζεν,
δινωτῆν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ, ἦν ποτε τέκτων
ποίησ' Ἰκαίλιος, καὶ ἔπ' ὅθρηνον ποσὶν ἦκεν
προσφρέ' ἐξ αὐτῆς, ὅθ' ἐπὶ μέγα βάλλετο κῶας.

(5) A. E. Zimmern, *Greek Commonwealth*, (1915), pag. 410.

CAPITOLO IV.

LE RAPPRESENTAZIONI CHE DECORAVANO IL TRONO
DELLO ZEUS DI FIDIA

§ I. — La nascita di Aphrodite sulla base del simulacro.

Bibliografia. — Oltre alle opere già nominate, son da notare per questo paragrafo:

1830. — T. Panofka, *Une naissance de Venus*, in *Ann. Inst.*, 1830, pag. 320.
1840. — E. Gerhard, *Ueber d. Zwölf Götter Griechenl.*, in *G. A. Abh.*, I, pag. 199, nota 26, tav. XVII.
1849. — H. Brunn, *La nascita di Venere nella base del Giove fidiaco*, in *Ann. Inst.*, 1849, pp. 74 seg.
= H. Brunn's, *Kleine Schriften*, II, pag. 247.
1874. — Stephani, nel *Compte-rendu 1870-71*, pp. 48 seg., (con recensioni di A. Furtwängler, in *Fleckeisens Jahrbuch für Philologie*, 1875, pp. 587 seg.; del Treu, nell'*Arch Zeit.*, 1875, pag. 44)
1879. — De-Witte, *Rilievo di Galaxidi*, in *Gazette archéol.*, 1879, pag. 171.
1881. — Th. Davidson, *The basis of Zeus of Olympia*, in *American Journal of philology*, 1881, pp. 352 seg.
1884-86. — Roscher, *Ausf. Lexicon der Gr. Myth.* (A. Furtwängler, *Aphrodite*, vol. I, pag. 414; A. Furtwängler, *Eros*, vol. I, pag. 1556).
1886. — Kalkmann, *Aphrodite auf dem Schwan*, in *Arch. Jahrb.*, 1886, pag. 249.
1892. — E. Petersen, *Aphrodite*, in *Röm. Mitt.*, VII, pag. 49.
1894. — Hubert Schmidt, *Observationes archaeologicae in carmina Hesiodica*, in *Diss. Halens.*, XII, pag. 137.
1899. — E. Petersen, *Die Geburt der Aphrodite*, in *Röm. Mitt.*, XIV, pp. 54 seg.

Abbiamo già visto, nella prima parte di questo studio, come le scoperte fatte ad Olympia abbiano dato uno stabile fondamento alla questione della base del simulacro di Zeus, e come una delle ipotesi, divenuta reale constatazione, sia stata quella della presenza nella faccia *anteriore soltanto*, del fregio decorativo. Cadono così da sè le opinioni di coloro che, dal Quatremère allo Stephani, divisero in tre parti la rappresentazione, per una falsa interpretazione del testo di Pausania, che come già tanti capirono, prima della scoperta della base, esige proprio il contrario.

Pausania dice: ἐπὶ τοῦτον τοῦ βᾶθρου χρυσᾶ ποιήματα, ἀναβεβηκώς ἐπὶ ἄρμα Ἥλιος καὶ Ζεὺς τε εἴσι καὶ Ἥρα... παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις, ταύτης δὲ Ἔρμῆς ἔχεται, τοῦ Ἑρμοῦ δὲ Ἔστία, μετὰ δὲ τὴν Ἔστιαν Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνοῦσαν ὑποδεχόμενος, τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ. ἐπιέργασται δὲ καὶ Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι, Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἥρακλῆς, καὶ ἤδη τοῦ βᾶθρου πρὸς τῷ πέρατι Ἀμφικρίτη καὶ Ποσειδῶν, Σελήνη τε ἵππον ἐμοὶ δοκεῖν ἐλαύνουσα.

Varianti nei codici non ci sono: il nome *Ἐρῖα*, che è mal trascritto, nella maggior parte di essi è reso sicuro dalla ripetizione. Il testo è molto conciso; ma pure è per noi base sicura per ogni ricostruzione, e certo esagerava il Preller dicendo che « Pausania la descrive così seccamente, che non ci si può fare un concetto esatto della composizione ». Infatti da essa ben si delinea l'insieme della rappresentazione: Helios sul carro e Selene a cavallo, come nel frontone orientale del Partenone o nella base della Parthenos dello stesso Fidia o in altri monumenti che studieremo in seguito, la chiudono simboleggiando la volta celeste; tra essi è una numerosa schiera di dèi e di dee, che circondano un gruppo centrale, formato da Aphrodite, Eros e Peitho. Gli dèi che Pausania nomina sono cinque a sinistra e sei a destra. Come si vede, la rappresentazione, anche concepita in sè, non patisce divisioni, e *ἡδὴ τοῦ βάρθρου πρὸς τῷ πέρατι*, premesso da Pausania alle tre ultime figure da lui nominate, ha chiaramente valore di « all'estremità della base », come già intravvidero il Brunn⁽¹⁾, il Preller⁽²⁾, il Furtwängler⁽³⁾, e non già quello di « di lato (destro) » come lo Stephani tentò sostenere⁽⁴⁾ con un ragionamento fine ed abile, ma non verosimile, e che, essendo la cosa risolta dagli scavi, non vale la pena di riferire. Anzitutto bisogna stabilire che cosa rappresentasse questo rilievo. Due sono le spiegazioni: la *nascita di Aphrodite* e lo *ἑρὸς γάμος di Zeus con Hera*. La prima spiegazione è seguita da tutti, tranne che dal Davidson che propose la seconda⁽⁵⁾. Pausania, nominando la schiera degli dèi, si sofferma principalmente sul gruppo che viene a trovarsi al centro: « *Ἐρὸς ἐστὶν Ἀφροδίτην ἐκ θαλάσσης ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος, τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ* ». Si tratta dunque chiaramente della nascita di Aphrodite dal mare, alla presenza degli dèi, mentre Eros la riceve e Peitho la incorona. La tradizione mitologica dell'episodio centrale rimonta, come ben dimostrò lo Schmidt, anche ad Esiodo, oltre che all'autore dell'Inno Omerico alla dea. Nella Teogonia infatti ritroviamo, dopo l'eviramento di Urano, i dodici noti versi⁽⁶⁾ con la nascita della dea, dai quali, più assai che non dai versi dell'inno, ha origine l'episodio che ora studiamo: cosicchè da Esiodo credono i più che Fidia si sia ispirato⁽⁷⁾. Se poi egli abbia direttamente tratto ispirazione dalle fonti poetiche o da altre opere artistiche anteriori, vedremo in seguito. Del resto, come ben fece osservare lo Schmidt, la dipendenza Esiodica è anche maggiore per la rappresentazione della nascita di Pandora nella base della Parthenos, per cui è attestata pure da Pausania⁽⁸⁾. Importante è notare la natura dell'Eros che compare nella nascita di

(1) Brunn, *Venere*, pag. 74.

(2) Preller, pag. 191.

(3) Il Furtw. (art. su cit.) nota anche l'impossibilità di mettere di lato degli dèi così importanti come Zeus ed Hera.

(4) Stephani, in *Compte-rendu*, 1870-71, pag. 47.

(5) Davidson, pag. 552. Egli rimanda a un suo precedente articolo nell'*American art review*, che non ho potuto rintracciare.

(6) Hes., *Theogonia* (ediz. Rzsch, 1908), versi 188 seg.

(7) Per es.: Watkiss Lloyd, II, pag. 281. Dell'inno omerico è però certo originario il motivo dell'incoronazione di Aphrodite, là eseguita dalle Horai.

(8) H. Schmidt, ser. cit., pag. 137; Paus., I, 24, 3.

Aphrodite; esso non è già — e la cosa è naturale — l'Eros figlio di lei e di Ares, ma bensì l'Eros cosmogonico, nato, tra i primi dèi, dal Chaos:

ἦδ' Ἐρως, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι
λυσιμελὴς πάντων δὲ θεῶν, πάντων δ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλὴν.

Era questo l'Eros che aveva culto veneratissimo a Tespie⁽¹⁾, e che Prassitele rappresentò di marmo pentelico⁽²⁾, e non aveva le sembianze di fanciulletto, ma bensì di efebo forte e bellissimo. Ciò bisogna ricordare per la distribuzione dello spazio tra le varie figure.

Accettando questa interpretazione del testo, troviamo che Pausania, nel descrivere la rappresentazione, usò del metodo più semplice, di cominciare a sinistra, proseguendo fino a destra: cosa del resto non insolita in lui che tanto è preciso nel giustaporre le figure nelle sue descrizioni. Diversamente invece avrebbe fatto se si accettasse l'idea del Davidson. Questi vide nella rappresentazione non la nascita di Aphrodite, ma le nozze di Hera e di Zeus: queste due divinità sarebbero state messe al centro, e intorno a loro gli dèi. Pausania nella descrizione nominerebbe Helios, poi passerebbe al centro e da questo andrebbe verso sinistra, nominando Charis, Hermes, Hestia, e il gruppo di Aphrodite Peitho ed Eros; poi, ritornando al centro, menzionerebbe le figure verso destra: Apollo, Artemis, Athena, Herakles e, verso la fine, Poseidon, Amphitrite e Selene. Così il Davidson immaginerebbe poi che all'estremità fosse il mare, e da esso da un lato sorgesse Aphrodite, dall'altro divinità marine; Helios e Selene occupavano lo spazio lasciato superiormente da queste mezze figure⁽³⁾. L'interpretazione è ingegnosa; anzi, volendo, si potrebbero trovare anche argomenti di rinforzo ad essa, come il fatto che, nella rappresentazione sul Partenone della nascita di Athena, il mare circonda la scena, e l'analogia della descrizione della base della Nemesis di Ramnunte, in cui Pausania comincia evidentemente dal gruppo centrale⁽⁴⁾. Il Davidson nota poi che così si ottiene anche una perfetta simmetria di sei dèi da ogni lato. Con tutto ciò, non mi pare che l'idea sia accettabile; e si oppone Pausania, che non avrebbe nominato Helios per poi andare al centro e tornare indietro; poi è chiaro che Helios Zeus Hera formano quasi un gruppo iniziale, come Poseidon Amphitrite e Selene il terminale. Per la base della Nemesis, Pausania fa capire che parla del gruppo centrale e poi dice che vi sono altre figure⁽⁵⁾, senza nessun indizio che proceda in ordine come a Olympia. Inoltre, se esaminiamo

(1) Hesiod, *Theog.*, 120-123; Paus., IX, 27, 2.

(2) Ved. Overbeck, *Scripta*, n. 1249-1261; M. Collignon, *Scopas et Praxitèle*, pag. 75.

(3) Il Davidson giustamente non considera il caso che la coppia degli sposi fosse a un'estremità come talvolta nelle nozze di Peleus e Thetis (ved. p. es. Robert, *S. R.*, II, 10), perchè allora Aphrodite verrebbe a trovarsi sempre nel mezzo come nella vecchia interpretazione, nè sarebbe spiegabile a maggior ragione il motivo dell'anadyomene.

(4) Pausania, I, 33, 2. La questione della ricostruzione della base della Nemesis si trova esaurientemente trattata dallo Svoronos (*A. N.M.*, pag. 167).

(5) Pausania (I, 33, 2) dice: Φειδίας πεποίηκεν Ἐλένην ὑπὸ Ἀθήνας ἀγομένην παρὰ τὴν Νέμεσιν, πεποίηκε δὲ καὶ Τυνδαρεῶν τε καὶ τοῦ παιδᾶς ἔστι δὲ Ἀγαμέμνων κ. τ. λ.

questa descrizione, vediamo che Aphrodite, Eros e Peitho formano l'unico gruppo su cui Pausania indugi, mentre nessun epiteto nè spiegazione accompagnano le figure di Zeus e di Hera; nè d'altra parte in tutta l'arte greca si troverebbe riscontro dell'Aphrodite anadyomene messa come divinità spettatrice⁽¹⁾. Ma, oltre a ciò, è di gran peso il valore stesso della rappresentazione; la nascita di Aphrodite a Olympia trova un perfetto riscontro in quella citata di Pandora e in quella di Athena al Partenone, opera certa di Fidia la prima, probabile l'altra. Evidentemente queste rappresentazioni di *nascita*, nella mentalità greca di quel momento, venivano a completare la rappresentazione della benefica opera del nume, e, nel nostro caso, l'apparizione di Aphrodite, considerata non come dea della bellezza; ma come simbolo di quella forza di amore che penetra tutto l'universo e lo feconda, bene stava sulla base del simulacro panellenico di Zeus; e dal momento che Fidia fa nascere Aphrodite circondata da tutti gli dèi, viene ad ammettere implicitamente che l'apparizione di essa venga a compiere l'opera della creazione. Dunque mi pare che non occorra insistere più su ciò e che possiamo ammettere con certezza che l'Aphrodite nascente dal mare fosse il soggetto della rappresentazione che stiamo studiando. Essa era circondata da dèi e da dee, e, seguendo l'ordine di Pausania, cominciando da sinistra, troviamo da un lato Helios e poi Zeus e Hera, una Charis, Hermes, Hestia; e dall'altro lato Apollo e Artemis, Athena e Herakles, Amphitrite e Poseidon, quindi Selene. I pareri sono varî circa i motivi della presenza di questi dèi: così lo Stephani per esempio stette per l'idea che qui, oltre alla nascita di Aphrodite, fosse rappresentato anche il suo accoglimento nel numero degli dèi; e questa idea, che essi prendessero parte all'azione, fu in parecchi studiosi. Così il Petersen, nello stesso tempo dello Stephani, venne alle stesse conclusioni⁽²⁾; altri, come lo Jahn⁽³⁾, pensarono che Herakles e Athena fossero lì per ricevere Aphrodite e portarla nell'Olympo. Che Hestia fosse alla porta di questo pensò Hubert Schmidt⁽⁴⁾. E perciò, come meglio esamineremo in seguito, alcuni pensarono gli dèi in atteggiamento di sorpresa o di gentile accoglienza. La cosa fu creduta appoggiata dalla base della Parthenos per una falsa lettura di Plinio⁽⁵⁾.

(1) Qui alcuno mi potrebbe tacciare di soverchia fiducia in Pausania, di cui già rilevai le inesattezze in alcuni particolari; ma queste si limitano, se mai, a false interpretazioni, indipendenti (direi quasi) dalla volontà sua. Del resto qui non c'è nulla che faccia sospettare la poca esattezza nell'insieme della descrizione da parte del Periegeta, e bisogna anche ricordare che la base era all'altezza di uomo.

(2) Petersen, *Phidias*, pag. 373; Stephani, op. cit.

(3) Jahn, *Archaeol. Aufs.*, pag. 111.

(4) H. Schmidt, *Observationes ecc.*, pag. 140; Welcker, in *Griech. Götterl.*, I, pag. 705, pensa che Hestia e i Letoidi fossero divinità delle nozze.

(5) Plinio (*N. H.*, XXXVI, 18): « in basi autem quod caelatum est Πανδώραν γένεσθαι appellant dii sunt nascenti ... s. XX numero ». La differenza sta tutta nella parola da supplire: *dona ferentes* o *adstantes*; credo, col Panofka, assai più probabile il secondo. Quanto al numero di *venti* tramandato dalla tradizione, lo Studniczka propose quello di *dodici* come più adatto allo spazio della base (in Michaelis, *Arch.*, pag. 59, n. 41); ma il Winter invece si oppone a questa correzione (scr. cit. *Arch. Jahrb.*, 1907, pag. 60) immaginando alla statua una larga base, calcolata sulle tracce nel pavimento del tempio.

Io non credo che nè a Atene nè a Olympia sia stato così, e sto con quelli che, come il Blümner (1), pensarono invece a delle *divinità spettatrici*. Troppo numerosi sono gli esempî di ciò nell'arte greca, perchè possa esservi esitazione alcuna nel credere possibile questa seconda ipotesi. Era una vecchia abitudine degli artisti greci di far assistere le divinità agli avvenimenti, quando si supposeva che queste divinità fossero interessate di ciò che succedeva; ma esse eran concepite come spettatori assistenti alla scena, e in esse andava a perdersi il movimento del gruppo centrale. Unica relazione con le persone dell'azione rappresentata, è nella scelta di questo o di quel dio; ma non esiste relazione di partecipazione materiale all'azione stessa. Raccogliere qui numerosi esempî, sin dai tempi arcaici, sarebbe cosa facile e oziosa: la cosa però più specialmente diventa abituale nelle opere del V secolo o posteriori, come in tutti i vasi di stile pittorico, finchè, nella ceramica apula, ne forma quasi la caratteristica principale (2). E, per limitarci ad alcuni esempî, pur trascurandone alcuni notevoli del VI secolo (3), basti ricordare la schiera delle divinità spettatrici dell'affresco della battaglia di Maratona dipinto da Polignoto nella Poikile (4), le divinità spettatrici nelle già ricordate rappresentazioni della nascita di Athena e di Pandora al Partenone, della pompa delle Panatenaiche nel fregio dello stesso tempio, nel ricostruito frontone del cosiddetto Theseion (5), nel fregio del tempio di Athena Nike (6), dell'ultimo quarto del V secolo, e finalmente i vasi dipinti apuli. Dunque tutto fa credere che queste divinità stessero solamente ad assistere alla nascita di Aphrodite nè naturalmente con ciò è escluso che Fidia volesse indicare che la nuova dea sarebbe per essere accolta tra le divinità dell'Olympo; solo mi preme rilevare che nulla ci autorizza a credere che questo ingresso fosse realmente rappresentato nel rilievo.

Questo collegamento della dea nascente dal mare col cielo dove ella ormai risiederà, è, mi pare, implicitamente caratterizzato dalla scelta degli dèi rappresentati.

Noi abbiamo da Pausania nominati undici dèi (vedremo subito la questione del dodicesimo), più Helios e Selene che indicano il cielo; e tra queste divinità non sono comprese le divinità chtonie, pur tanto venerate ma che appartengono al mondo dei morti; non è compreso neppure Ares, che pur con Aphrodite è così spesso messo in rapporto, ma che, col rievocare la guerra, avrebbe turbato la solennità pacifica e la serenità della scena. Vi sono dèi del mare (Poseidon e Amphitrite) a simboleggiare l'elemento in cui Aphrodite ebbe vita; e, intorno a Zeus e a Hera, alcune divinità principali dell'Olympo in cui Aphrodite dimorerà. Athena ed Apollo sono introdotti anche: la prima come dea nazionale dell'artista, l'altro come il dio di Delphi che tanta importanza aveva nella religione ellenica. Apollo condusse con sè la presenza

(1) Hitzig-Blümner, II, pag. 348.

(2) Vedi Leo Bloch, *Die zuschauenden Götter in den rotfigurigen Vasengemälden des malerischen Stiles*, pag. 1, 3.

(3) Dove si trovano vere divinità spettatrici è il fregio del tesoro detto dei Sifni a Delphi, in cui gli dèi assistono a un duello tra Ettore ed Enea e Menelao (vedi Homolle, *Fouilles des Delphes*, XXI). Il monumento si fa giustamente risalire al principio dell'ultimo quarto del VI secolo.

(4) Robert, *Marathonsschlacht*; Pausania, I, 15, 4.

(5) Vedi Sauer, *Das sogenannte Theseion*, tav. IV, 24.

(6) Vedi Ross, *Tempel der Nike Apteros*, tavv. XI-XII.

di Artemis, che è congiunta quasi costantemente con lui; Athena quella di Herakles, il quale poi nella base dello Zeus di Olympia è tanto più legittimamente rappresentato, quale fondatore dei ginocchi e figlio prediletto di Zeus. Alle sue gesta sono infatti consacrate le metope del tempio, tre dei nove quadri di Panaios alla parte inferiore del trono, e un'Amazonomachia, quella sui *καρόνες*. Hermes, messaggero degli dèi e accompagnatore degli eroi, è una delle figure più rappresentate dell'Olympo; più rara Hestia che spesso è rappresentata però nelle riunioni degli dèi: su questa dea, del resto, dovremo discutere in seguito.

Questi sono gli dèi, e, come si vede, formavano come coppie di un dio con una dea; ne abbiamo trovate cinque, tre a destra e due a sinistra: ma non credo di dover dare a questa disposizione un carattere diverso dall'estetico. Oltre poi a queste divinità, Pausania ne nomina un'undecima: Charis.

La questione di essa si collega con quella della presunta lacuna nel testo di Pausania. Infatti, nella descrizione della base, in un punto, il testo è errato in tutti i codici; poichè si legge: *Ζεύς τε ἔσσι καὶ Ἥρα, παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις*. La sconcordanza indica che il testo è corrotto; ciò però non diede sospetto ai primi illustratori, come il Rathgeber, il Gerhard, il Preller⁽¹⁾, che al più accettano una lieve correzione proposta dal Welker, di mutare il *παρὰ δὲ αὐτὸν* in *παρὰ δὲ αὐτῆν*. Ma nel 1849, in un'ormai celebre notareella⁽²⁾, il Brunn venne a un'altra conclusione. Egli fu colpito dalla simmetria degli dèi, disse che il numero di dodici tradizionale non poteva neppure in questo caso mancare e, dal momento che solo una coppia mancava tra gli dèi, pensò a una lacuna prima di *Χάρις*: il maschile di *αὐτὸν* era così spiegato; in quel punto era cascato il nome di un dio; trattandosi poi di Charis, il Brunn, pensando che in Omero⁽³⁾ suo marito è Hephaistos, propose questo nome come quello della divinità la cui menzione era perduta. L'interpretazione, veramente acuta e basata su dati di grande importanza, fu subito accolta da tutti i commentatori di Pausania, finchè non fu accettata nel testo *recognito* dallo Hitzig e dallo Spiro, gli ultimi due filologi che se ne occuparono.

Una sola voce discordante ci fu, e fu quella del De Witte⁽⁴⁾. Anzi si insistette da tutti i fautori dell'idea della lacuna al perfetto corteo, quasi nuziale, che assisteva la dea nel suo nascere; così per esempio il Petersen, il quale però per Athena e Herakles si dovè limitare a pensare ad un *fidanzamento*!⁽⁵⁾.

Nonostante però che l'accordo paia ormai raggiunto⁽⁶⁾ su questo punto, non credo risolta la questione. Anzitutto l'idea delle coppie non va: forse Apollo e Artemis,

(1) Rathgeber, pag. 374; Gerhard, *G. A. Abh.*, pag. 197.

(2) Brunn, *Venere*, pag. 74.

(3) Hom., *Σ*, 382.

(4) Favorevoli all'ipotesi del Brunn furono: Puchstein, *Die Parthenonsculpturen*, in *Arch. Jahrb.* V (1890) pag. 111; Watkiss Lloyd, II, pag. 261.; Stephani, *Compte-rendu*, 1870-71, pag. 47; Petersen, *Pheidias*, pag. 373; Frazer, nota a cap. V, 11, s; Hitzig-Blümner, III, pag. 348; ecc. Il Gerhard (op. cit., pag. 199; n. 26), mostra di aver conosciuto la nuova ipotesi, e di restarne dubbioso. L'ipotesi del De Witte fu pubblicata nella *Gazette archéol.*, 1871, pag. 171.

(5) Petersen, *Pheidias*, pag. 373.

(6) È accolta anche recentemente da W. R. Lethaby nell'art. cit. *J. H. S.*, II (1917), pag. 157.

Athena ed Herakles, danno una, sia pure lontana, idea di relazione nuziale? Perciò il nome di Hephaistos, tanto insolito come divinità spettatrice, perchè dovrebbe essere accettato, essendo solo alcune poche volte messo in relazione con Charis? Certo la cosa fu suggerita dal fatto che nessun altro iddio troviamo in relazione con questa dea; che generalmente forma un tutto indissolubile con le due altre sorelle, e quindi nessun altro nome troviamo proposto. Ma c'è una difficoltà ben maggiore.

Il Brunn, nel proporre la sua ipotesi, pensò principalmente a un fatto: all'euritmia che richiedeva sei divinità per parte al gruppo centrale dell'Anadyomene; ma raggiunse il suo scopo? Noi dobbiamo considerare nella rappresentazione tre punti fermi: il centro e le due estremità; il gruppo centrale, prescindendo dalla questione stilistica che esamineremo in seguito, dovette essere formato di tre figure, tutte e tre di adulti, perchè, come vedemmo, anche Eros era un efebo. Così lo schema del gruppo della dea uscente dal mare tra Eros e Peitho dovette essere quello di due figure che circondano una centrale; una cosa adunque assai analoga alla rappresentazione anteriore del presunto trono della collezione Boncompagni-Ludovisi al Museo delle Terme⁽¹⁾; quindi la scena veniva ad avere un carattere perfettamente simmetrico.

Alle due estremità poi erano Helios e Selene. Pausania ci dà alcuni cenni sul modo come erano rappresentati e che sono a noi sufficienti: ἀναβεβηκώς ἐπὶ ἄρμα "Ἡλιος e Σελένη ἵππον ἐλαύνουσα. Il perfetto di ἀναβαίρω indica che l'azione del salire sul carro era già compiuta⁽²⁾; quindi, traducendo, possiamo dire senza altro: *Helios sul carro* e *Selene a cavallo*. Ora, ciò ha perfetto riscontro con i monumenti figurati. Anzitutto però bisogna chiarire il modo come dobbiamo concepire questi dèi. A tutti è noto l'ingegnoso espediente usato nel frontone orientale del Partenone in cui Helios esce dal mare e Selene vi cala. Ma qui non è il caso. Si tratta della nascita di Aphrodite: la scena deve considerarsi *alla spiaggia del mare*⁽³⁾, perchè Eros e Peitho debbono esser concepiti sulla spiaggia, come sono sulla terra ferma le Horai del rilievo Ludovisi; e quindi non è facile di supporre che si sia di nuovo messo il mare all'estremità, chè bisognerebbe pensare al fiume Oceano, che non ha niente a che fare qui; ma poi quella disposizione fu causata a Atene dalla forma stessa del frontone. Infatti, venendo esso a stringersi ai lati, fu solo per necessità di spazio che fu trovata quella soluzione, invero così felice; ma non avrebbe avuto ragione di esistere alla base dello Zeus di Olympia, dove l'altezza di 73 centimetri⁽⁴⁾ per il rilievo era tanto nel mezzo quanto all'estremità. Del resto qui noi abbiamo, come accennai, i confronti monumentali, che nel nostro caso sono la base della Parthenos dello stesso Fidia (nella copia Lenormant)⁽⁵⁾ e i vasi dipinti.

(1) Vedi Helbig-Amelung, II, pag. 75, n. 1286.

(2) È quindi affatto errata l'interpretazione di alcuni che credono che Helios *stia montando sul carro*: non che il motivo non si possa trovare nell'arte greca (es. Demeter che monta sul carro di Helios nel vaso di Ruvo; *Mon. Inst.*, II, tav. XXXI), ma perchè qui si oppone chiaramente il testo di Pausania.

(3) Naturalmente credo che il mare non mancasse nel punto dove Aphrodite era rappresentata ἐκ θαλάσσης ἀνιούσα; ma doveva esser pensato solo nella parte anteriore della scena, in modo alquanto schematico; come nel rilievo Ludovisi, per esempio.

(4) Vedi pag. 301.

(5) Michaelis, *Der Parthenon*, pag. 275, tav. XV, 1; Friederichs-Walters, *Gypsabg.*, n. 466; Lösscheke, *Arch. Zeit.*, 1884, pag. 96.

Nel primo caso troviamo, certo in modo sommario, accennata nella copia la rappresentazione della nascita di Pandora, dove erano pure Helios e Selene; e si capisce che i due dèi eran rappresentati alla estremità con uno schema normale orizzontale. Molto più chiaramente la cosa si vede sui vasi dipinti. Così sul collo della grande anfora da Altamura nel museo di Napoli, con rappresentazione di Orpheus e Herakles nello Hades, si vedono, spettatori di un'Amazonomachia, Helios e Selene procedere in linea orizzontale; così in un frammento di grande cratere proveniente dall'Italia meridionale, ora a Pietroburgo. Inoltre Helios (che accoglie Demeter sul carro) e Selene prendon posto tra gli dèi spettatori nella grande anfora dei Persiani da Ruvo, a Napoli, dove un'altra volta essi sono rappresentati, sul collo, insieme con la quadriga di Eos e Tithonos⁽¹⁾. In questi casi si trovano insieme i due dèi; ma, anche quando essi sono soli, il tipo è sempre lo stesso⁽²⁾, e precisamente Helios è raffigurato su una quadriga che procede da sinistra a destra, Selene invece seduta sulla groppa di un cavallo nella stessa direzione (figg. 12 e 18); e tanto l'uno quanto l'altra sono nella loro piena veduta di fianco e con schema orizzontale.

Valendosi di queste pitture vascolari, il rozzo accenno nel rilievo della base della Athena Lenormant viene grandemente a chiarirsi: anche là doveva essere così la rappresentazione dei due numi. Del resto, se studiamo i tipi di Helios e Selene nella pittura vascolare apula, troviamo come essi derivino da tipi attici e si possano collegare con altre opere rimontanti alla scuola fidiaca⁽³⁾. Tutto ciò trova perfetta corrispondenza con le parole di Pausania, di cui i tipi menzionati sono una vera illustrazione; credo, perciò, che anche sulla base di Olympia dobbiamo pensare a sinistra la quadriga di Helios, rappresentata di corsa verso destra, mentre Selene a cavallo a destra chiude la rappresentazione. Quanto a Selene, che, come accennammo, doveva montare un cavallo, essendo tale la bestia nelle altre rappresentazioni, doveva esser volta non verso il centro ma verso l'esterno a destra⁽⁴⁾, a simboleggiare il corso naturale (cioè apparente) degli astri.

(1) 1°) L'anfora di Altamura, Napoli (Heydemann, 3222) (*Mon. Inst.*, VIII, tav. IX e pel collo in *Ann. Inst.*, 1864, tav. S. T.; la scena è rappresentata tra il cielo e il mare, come indicano le stelle e i pesci; 2°) *Atlas du compte-rendu*, 1860, tav. III (Stephani, 1798); 3°) *Mon. Inst.*, II, tav. XXXI (Heyd. 3256); 4°) *Mon. Inst.*, II, tav. XXXII (collo del vaso precedente).

(2) Qualche esempio. Per Helios: 1°) nel vaso Jatta di Ruvo, con riunione di dèi (*Ann. Inst.*, 1878, tav. G) (fig. 12); 2°) nell'anfora rappres. la pazzia di Lykurgos (*Mon. Inst.*, IV, tav. XVI); 3°) nell'anfora dello Hades a Carlsruhe (*Ann. Inst.*, 1837, tav. H); ecc.

Per Selene: 1°) Nell'oinochos di Firenze, di stile più severo di tutti gli altri vasi citati, da Orvieto (*Arch. Zeit.*, 1884, pag. 97. La rappresentazione è assai importante per noi, perchè cronologicamente può essere considerata quasi contemporanea a Fidia); 2°) in vaso apulo di Canosa a Napoli, rappresentante Medea e Giasone (*Arch. Zeit.*, 1867, tav. CCXXIV, 1) (fig. 18) ecc.

(3) Sarebbe troppo lungo e fuor di luogo dar qui la dimostrazione. Certo si è che, in monete, in rilievi, il tipo si trova frequentemente sul suolo greco; e non solo si possono rintracciare i monumenti della scuola fidiaca che lo presentano, ma si può risalire fino ai modelli di essi e alla creazione anteriore del tipo nell'arte arcaica. Per queste derivazioni di tipi nell'arte apula che sono state oggetto di altre mie particolari ricerche, vedi specialmente Furtwängler, *Meisterw.*, pag. 68; V. Macchioro, *Derivazioni attiche nella ceramografia italiota*, in *Mem. Lincei*, 1910.

(4) Così, per es., in tutti i casi citati. Non si può dare importanza soverchia alla storia del mulo che forma un *λόγος* di Pausania. Su Selene cfr. pure: Heydemann, *de luna equo vehente* in

Riepilogando, sulla base di Olympia doveva presentarsi uno schema tale ⁽¹⁾ che, per ottenere l'effetto simmetrico, dal momento che è logico ed evidente che Aphrodite doveva occupare il *centro* della rappresentazione, non possiamo far occupare a Selene *a cavallo* lo spazio stesso che occupava Helios *sul carro*. La cosa è ovvia e fu già notata dal De Witte; lo spazio insomma che il *carro di Helios occupa è, riguardo a quello occupato da Selene, nella proporzione di 4 a 2*. Perciò, contando uno l'intervallo tra le figure, abbiamo la seguente equazione:

Spazio di Helios = 1 figura di schema verticale + spazio + Selene;

cioè è uguale a spazio di Selene più un nume.

La cosa fu già avvertita dall'acuta mente del Brunn ⁽²⁾, il quale immaginò anche Selene su un carro, cosa non del tutto aliena dall'arte greca, ma qui contraddetta assolutamente dalla descrizione di Pausania, non solo, ma anche dagli esempi monumentali che il Brunn ancora non conosceva. Però in seguito si *torrà a credere che la dea stesse a cavallo; ma si lasciò immutata l'ipotesi del Brunn delle 6 divinità per lato* ⁽³⁾. Un altro pretesto a ciò fu il *δοδεκάθεον*; e infatti il numero di dodici, pur variando il nome di alcuni, è costante per gli dèi in molti monumenti antichi ⁽⁴⁾.

Ma qui non solo non abbiamo bisogno di ciò, ma anzi io vedo in esso una conferma all'impossibilità dell'ipotesi del Brunn. Se mettiamo dodici dèi intorno ad Aphrodite, con questa diventano tredici: ciò che è assurdo perchè nel numero di

Mith. aus Antikensamml. pag. 91, nota 234; F. Winter, in *Tirocinium phil. sod. Semin Bonn.*, 1883, pag. 71; Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, tav. XLIII; Löscheke, in *Arch. Zeit.*, 1884, pag. 97; ecc.

(1) Cfr. per es. il restauro, cit., opera di artista romano, ripr. dal Gerhard, nelle *G. A. Abh.* tav. XVII, 2.

(2) Brunn, *Venere*, pag. 74.

Per esempi di Selene sul carro, cfr. il vaso pubblicato in *Ann. Inst.*, 1878, tav. G. Secondo alcuni, era così anche nel frontone orientale del Partenone (vedi anche Amelung, *Florenz*, pag. 252).

(3) Qui mi si potrebbe obiettare che alla diversità di spazio tra i due lati si poteva rimediare facilmente, disponendo diversamente le figure; sovrapponendo cioè per es. alcune di esse, ad altre immaginate in un piano più indietro. Ora è noto che esempi di questa disposizione non mancano nell'arte greca: dalle opere arcaiche, come il vaso François (Furtw-Reich., tav. 1-2 e 11-12), fino alle opere dell'età filiacca, come per es. il fregio del Partenone (Michaelis, op. cit., tav. X-XI). Ma credo che la cosa debba senz'altro escludersi per il nostro caso, e ciò per parecchie ragioni: 1°) Pausania non lo afferma, perchè con *ἕτερα, μετά, παρά* ecc., indica una vera serie di divinità isolate. 2°) Abbiamo in favore di questa ultima disposizione molti e notevolissimi esempi monumentali, per le divinità spettatrici; e ciò specialmente nei vasi apuli. 3°) Ma, più di ogni altra cosa, c'è l'analogia con la base della Parthenos. Di essa, come già accennai, abbiamo varie opere che ce ne conservano i tratti: la copia Lenormant e quella di Pergamo, pubblicata nell'*Arch. Jahrb.*, 1890, pag. 94; e il vaso del Brit. Mus. E 467, pubbl. in *J. H. S.*, 1890, n. 11, che, essendo anteriore, non è che un'opera parallela, derivata dalla stessa opera che servi di prototipo a Fidia (secondo il Lethaby, op. cit., pag. 153, pure il vaso sarebbe posteriore). Ora in tutte queste opere gli dèi sono non sovrapposti, ma disposti in fila, gli uni accanto agli altri. Così dunque dovette essere sulla base di Olympia. Tra i seguaci del Brunn va eccettuato naturalmente il De Witte.

(4) Vedi su ciò Herzog, *Die Olympischen Götter.* in *der griech. Kunst*, Leipzig, 1884, p. 30.

dodici la dea è sempre compresa. Ella è dunque il *dodicesimo iddio* che viene a completare la bella schiera. È logico perciò che alla sua nascita assistano *undici* dèi soltanto. Helios poi e Selene non possono contare perchè stanno a simboleggiare soltanto astri.

Tornando ora al testo di Pausania, che troviamo? Il testo è corrotto, ciò è innegabile; ma, così com'è, ci dà (notevole combinazione!) sei nomi di dèi per la parte di Selene, cinque soltanto per quella di Helios. Dopo le considerazioni fatte, non viene spontanea la conclusione di cercare una correzione del testo diversa da quella che ormai non si crede più neppure discutibile e che ha assunto nelle edizioni del Hitzig e dello Spiro valore definitivo? A me pare di sì, e credo si debba sostenere fortemente ciò a cui il De Witte timidamente accennò (1).

Avremmo dunque, nel testo tramandato, a sinistra Zeus, Hera, Charis, Hermes, Hestia, escludendo così Hephaistos.

Qua subito mi si potrebbe fare un'obiezione: ma, togliendo a Charis il carattere di moglie di Hephaistos, come si giustifica la sua presenza nella rappresentazione; che ha a che fare con Hera o con Hermes? Riconosco che a ciò non è facile di rispondere. Ma, mi domando, siamo proprio certi che Charis sia il nome della dea qui menzionata? Non credo, perchè ci sono due forme possibili di errore: una mala interpretazione da parte di Pausania o un errore del testo a noi tramandato.

La prima ipotesi non si può escludere, tanto più che, nonostante che il rilievo fosse di un'epoca in cui ciò era ancora molto in uso, non è probabile per la tecnica del lavoro d'oro su un fondo di avorio o d'ebano che vi fossero iscrizioni vicino alle figure. Ma c'è anzitutto una cosa sicura e più importante da considerare: il *testo è corrotto*; quale sia il genere di corruzione, vedremo; ma certo la lezione « Ζεὺς τὲ ἔστι καὶ Ἥρα, παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις » non può essere originale. Questa corruzione rimonta allo archetipo di tutti i codici di Pausania, perchè in tutti si trova. Lo stato, in cui ci è giunto il testo del periegeta, non è certo dei più felici. A noi pervennero solo codici del basso medio-evo: il più antico non si può forse neppure far risalire al XIV secolo (2), e questi codici presentano un gran numero di errori comuni, e devono perciò rimontare tutti a un archetipo comune. Nè questo dovette essere corretto davvero, se pure era tanto antico (3), da essere vicino alla copia originale dell'autore. Quello che mi pare accertato si è che fosse scritto in corsivo, perchè vi sono abbreviature, in esso costanti, onde lo scambio frequente, per esempio, di καὶ con la terminazione ν: cosicchè, per esempio, un ἔστιν ἦεν divenne ἔστιν ἦε

(1) A conferma del fatto, noto che, in una delle più notevoli ricostruzioni della base della Nemesis di Ramnunte, lo Stais mettendo a sinistra il cosiddetto *epochos* di Pausania su un carro e a destra un cavaliere, per fare occupare dalla Nemesis il centro della rappresentazione, fu costretto a mettere cinque figure a sinistra e sei a destra della Nemesis stessa.

(2) Vedi i Prolegomena alla edizione dello Schubart (pag. xxix-xxxviii), alla trad. del Ciampi, e all'ediz. dello Hitzig (vol. I, pag. XVI e segg.); U. von Wilamowitz-Möllendorf (in *Philolog. Untersuch.*, I, 123) dice che il testo ci è pervenuto in stato pietoso.

(3) Del resto bisogna considerare che anche in manoscritti molto antichi, come quello della *Πολιτεία Ἀθηναίων* di Aristotile scoperta in un papiro del I secolo a. v., gli errori sono molti gravi. Es. XIII, 34: ΑΔΔΡΕΙΣ per ἄνδρες; XIII, 42: ΕΤΙΑΕ per ἔδει δέ; XIV, 6: ΤΥΤΤΕΧΑΝΟΥΣΙΝ per τυγχάνουσιν; e così via. Vedi per ciò ed. di Fr. Blass (Leipzig, Teubn., 1903).

καί. Ciò senza contare le lacune, le trasposizioni, le varianti dei nomi propri, per cui rimando all'opera dello Schubart, che conclude: « *Codices Pausaniae, ut supra vidimus, neque praestantia neque vetustate commendantur; praeterea ex uno fonte, eoque satis turbato, omnes derivantur, quam ob causam in puris putis corruptelis saepissime consentientes deprehendimus ubi codex ille primarius jam erat corruptus* ».

Dunque, nel *παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις* io trovo una delle tante lezioni corrotte e propongo di leggere *παρὰ δὲ αὐτοῦς* (ovvero *αὐτήν*) *Ἴρις*. La correzione, paleograficamente, è possibile. La seconda parte della parola (*ρις*) è comune a tutte e due; di *αὐτοῦς* varia solo la desinenza. Ora, se supponiamo che *αὐτοῦς* o *αὐτήν* (nella prima lezione l'errore è più probabile) fosse abbreviato con uno di quei segni lunghi che nei codici somigliano tanto a un *χ*, non è difficile di spiegare il passaggio: lo scriba dell'archetipo dei codici di Pausania, che non si dimostra certamente uomo colto, copiando il pronome, sciolse il nesso in *αὐτὸν*, senza badare al testo; e poi, avendo sempre in mente quel segno assai simile a un *χ*, saltando, con la rapidità propria ai copisti, alla terminazione *ρις*, lesse *Χάρις*, indotto a ciò dal fatto che aveva poco prima, quando Pausania parla degli acroterii della spalliera, trovato *Χάριτας*: nè il nome *Ἴρις* era tanto comune da presentarglisi subito alla mente. Paleograficamente quindi mi pare che non solo non ci siano ostacoli, ma anzi condizioni favorevoli, perchè è sempre più facile di ammettere una falsa lettura che non una lacuna. La presenza di Iris, d'altra parte, mi pare tolga tutte le difficoltà: messaggera degli dèi, è compagna di Hera e la troviamo spesso associata a numi; io sto con quelli che la credono vicino a Hera e a Zeus nel fregio del Partenone (1). Si trova anche nel frontone orientale del Partenone ad annunciare la nascita di Athena. Inoltre, tra le divinità spettatrici di quei vasi apuli che tanti punti hanno di rapporto con l'arte attica e fidiaca in particolare, Iris talvolta appare (2). Ma, oltre ciò, sono infine confortato a questa ipotesi da tre considerazioni:

1°) La simmetria della rappresentazione è così perfettamente completa: due gruppi, uno di tre e uno di due figure, venivano ad occupare il lato sinistro, chiuso dal carro di Helios; tre gruppi, di due figure ciascuno, il lato destro chiuso dal cavallo di Selene. L'area dei due lati veniva ad esser la stessa; e il gruppo di Heros, Aphrodite, Peitho, veniva ad occupare esattamente il centro. A ciò è di conferma il fatto che solo in questo caso delle relazioni tra Hera e Iris, Pausania usa *παρὰ*, che indica appunto « *a lato, al fianco di* », quasi per accentuare l'intima connessione delle due dee.

(1) Vedi l'articolo *Iris* nel *Lexicon* del Roscher (II², pag. 325, M. Mayer); Collignon, *Parthénon*, pag. 185. L'Iris del Partenone (fregio) è per altri Nike (tra i più autorevoli sostenitori di questa ipotesi ricordo F. Studniczka, *Die Siegesgöttin*, pag. 14).

(2) Qualche esempio: 1°) vaso di Napoli (Heyd. 3256) cit. (*Mon. Inst.*, II, tav. XXXI); 2°) skyphos Jatta (fig. 12) (*Ann. Inst.*, 1878 G), in cui Iris è tra Hera e Zeus; 3°) anfora con rappresentazione dello Hades, da Ruvo, all'Ermitage (collo con la rappresentazione del supplizio di Ixion: *Arch. Zeit.*, 1843, tav. XIII), 4°) sul vaso della rappres. della morte dei Niobidi della collezione Jatta di Ruvo (*Bull. Nap.*, 1843, tav. III).

Per esempi di stile severo noto: vaso Tischbein, IV, tav. XVI (Iris e Hera); stamnos già Campana (*Ann. Inst.*, 1859, tav. G e H).

2°) Già il Petersen ⁽¹⁾ osservò come Peitho « non sia fundamentalmente altro che Charis o Hora »; e allora a me pare che il mettere la Charis ancora come divinità spettatrice sarebbe stato un non senso e una cosa superflua.

3°) Non bisogna dimenticare che nel trono ci sono le Horai e le Charitas e sono in cima alla spalliera, di modo che venivano anch'esse a trovarsi a una estremità del monumento e, in certo modo, lo terminavano, venendo così in relazione con il rilievo della base, di cui venivano ad esser quasi il compimento. Ciò fu ben intraveduto dal Petersen stesso ⁽²⁾; quindi la presenza di tre Charitas superiormente mi pare venga a rendere impossibile quella di una di esse ancora nella rappresentazione della base.

Riconosciuta Iris nella dea fin'ora a torto creduta Charis, dobbiamo esaminare l'unica dea di cui ancora non si è parlato: voglio dire Hestia. Anche questo nome mi pare non sia accettabile senza discussione. Come ricordai, il ripetersi del nome della dea rende sicura la lettura. Quindi, se errore ci fu, non fu del testo, come il precedente, ma un vero errore di Pausania: cosa che del resto già vedemmo non essere in certi casi punto difficile ad ammettersi. Tanto più che sappiamo come, all'epoca del nostro monumento, un unico tipo di nume servisse spesso immutato per più divinità; e così è per quello della *dea matronale*. Il nome quindi che si presenta subito è quello di Demeter, la cui presenza nella schiera degli dei è abituale, tanto più trattandosi qua dell'opera di un artista ateniese. Quindi il dubbio può sussistere tra essa ed Hestia. Pur credendo necessario di segnalare la cosa, credo però che non dobbiamo abbandonare la asserzione di Pausania. A giustificare infatti la presenza di Hestia, mi inducono queste ragioni:

1°) Il fatto che anch'essa pur mancando abitualmente nel numero dei dodici dèi di Olympia ⁽³⁾ si trova talvolta ad Atene nella schiera degli dèi ⁽⁴⁾ mentre, d'altra parte, il suo nome non è di quelli che si presentano subito spontanei alla mente dell'osservatore di un'opera d'arte; o, per lo meno, assai meno facilmente di quello di Demeter. Quindi, se a Olympia la figura era conosciuta come Hestia, ciò doveva essere per lunga tradizione, rimontante forse al tempo stesso di Fidia, e che Pausania, o meglio la sua fonte, non fecero che raccogliere.

2°) Che se Hestia non è conosciuta da Omero, presto venne, come dea del focolare domestico, ad assumere grande importanza in Grecia; come dimostra l'essere a lei dedicato il Pritaneo, così che divenne quasi simbolo dell'unità nazionale ellenica. Tale era per esempio il significato che aveva a Delphi. Quindi ben si spiega la sua presenza, come dea della santità degli affetti familiari, come simbolo della patria ellenica, sulla base del simulacro dello Zeus panellenio di Olympia.

3°) Che Hestia si trova talvolta insieme con Poseidon, a simboleggiare la *terra* e il *mare*. Perciò si potrebbe credere che, nella rappresentazione che stiamo studiando, stesse anche a significare, in contrasto col mare da cui Aphrodite nasceva

⁽¹⁾ Petersen, *Aphrodite*, pag. 56.

⁽²⁾ Petersen, *Pheidias*, pag. 273.

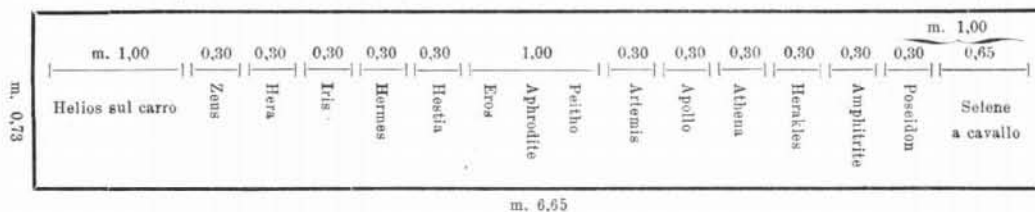
⁽³⁾ Art. del Süss in Pauly-Wissowa, *R. E.*, vedi Sch. Pind. *Ol.* V, 10 e *F. H. G.* II, 36.

⁽⁴⁾ Herzog, *op. cit.*, pag. 26.

(rappresentato da Poseidon e da Amphitrite), la terra su cui la dea stava mettendo piede.

Quindi mi pare, che, nonostante la relativa rarità, la presenza di Hestia, dal momento che il suo nome ci è chiaramente tramandato, possa essere sostenuta per la base di Olympia, mancando ragioni che recisamente si oppongono, anzi essendocene alcune favorevoli alla tradizione letteraria.

Riassumendo, questo è dunque lo schema che propongo per la base dello Zeus di Olympia:



Stabilito il numero e il nome dei vari numi, ci resta da studiarne la espressione artistica.

A) — IL GRUPPO CENTRALE.

Per il gruppo centrale della rappresentazione della base dello Zeus, il testo di Pausania ci dà solo una descrizione sommaria; perciò, su come fosse vari furono i pareri: anzi, trattandosi di un mito raramente rappresentato nell'arte greca, troviamo il singolare caso che, a mano a mano che monumenti che lo rappresentavano venivano scoperti, si cercava di vedere le relazioni di ciascuno di essi con il rilievo fidiaco. Ho già dato la bibliografia al principio del paragrafo; i nomi del Quatremère, del Gerhard, del Panofka, dello Stephani, del De Witte, del Kalkmann, del Petersen, rendono notevoli di considerazione tutte le loro teorie. Tra esse però dobbiamo subito scartare dal novero delle possibili quelle più antiche, del Quatremère (1815), del Gerhard (1840) e del Panofka (1830). Il primo basandosi, forse sulla reminiscenza di qualche antica pittura, come quella che suggerì più tardi ad O. Benndorf una nuova idea per la ricostruzione dell'Anadyomene di Apelle⁽¹⁾, pensò una Aphrodite nuotante nel mare la quale non ha nessuna base scientifica per il nostro caso. Vollerò correggere questo difetto il Gerhard e il Panofka; ma, per la poca conoscenza dell'evoluzione dell'arte greca, abituale ai loro tempi, vennero a risultati fallaci: il primo, nella sua già citata ricostruzione, ricorse a un tipo di Aphrodite nel bagno, che poi da tutti fu riconosciuto per opera tarda, del III secolo probabilmente, e con molta verisimiglianza creazione dello scultore Daidalsas di Bitinia⁽²⁾ e che perciò con l'arte fidiaca non ha nulla a che fare; il Panofka invece pensò di aver trovato

⁽¹⁾ O. Benndorf, *Zur griechischen Kunstgeschichte*; in *Athen. Mitth.*, 1879.

⁽²⁾ Per l'opera di Daidalsas ved. Helbig-Amelung, I, pag. 161, n. 248, dove si parla di una delle migliori copie tra le molte esistenti (forse un po' modificata), quella del museo Vaticano. L'originale, che sarebbe qui copiato, fu portato nel portico di Ottavia (Tempio di Giove: Plinio, *N. H.*, XXXVI, 35).

una riproduzione del gruppo in una statuetta del Museo di Firenze (ora nel Museo archeologico; stanza della Chimera), rappresentante un genio alato che tiene in braccio un fanciulletta⁽¹⁾. Prescindendo anche dal fatto che nulla ci autorizza a credere che l'Aphrodite della base fosse rappresentata bambina, e che così l'incoronamento da parte di Peitho sarebbe impossibile, è certo che il gruppo non ha nulla a che fare con la nascita di Aphrodite; ma rappresenta solo Thanatos con l'anima di una defunta. Nè è giusta la teorica del Panofka circa l'interpretazione del verbo *ὑποδεχόμενος* nel senso di *tener sollevato nelle braccia*. Pausania infatti dice: "Ἐρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος, τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ. Ora in esso, come *ἀνιοῦσαν* fu interpretato in due modi, così è per *ὑποδεχόμενος*. Come dicevo, il Panofka pensò *ὑποδέχομαι* = *susplicere* = *accogliere un fanciullo nelle braccia*: e il significato è appunto quello; ma il verbo è al participio presente e indica l'atto di accogliere, mentre si sta effettuando, e non l'atto già compiuto. Naturalmente qui non è il caso di parlare di *ὑποδέχομαι* nel significato di *venire appresso, seguire*⁽²⁾.

Così pure, riguardo all'*ἀνιοῦσαν* credo, che, restando pur sempre ad *ἀνειμι* il senso di *alzarsi, sollevarsi*, bisogna intender nel nostro caso l'atto di *uscire dal mare*, nel momento che si compie, e non, come crede ad esempio il Furtwängler⁽³⁾, quando si è compiuto e la dea si trova già sulla spiaggia. Pausania, come abbiamo visto sopra per Helios, si sarebbe in questo caso servito di un tempo passato e non del presente. Tornando alle probabili repliche del gruppo, due idee molto analoghe furono quelle strenuamente difese dallo Stephani nel 1874 e dal Kalkmann poco dopo; il primo partì dallo studio di una celebre terracotta dipinta, trovata nella Russia meridionale, rappresentante una dea uscente dal mare⁽⁴⁾, in una conchiglia. Raccogliendo con molta dottrina esempi simili o analoghi e passi di autore, pensò essere quella proprio l'Anadyomene di Fidia; il vaso di Taman fu da lui giudicato del IV secolo. La cosa non era nuova, non solo il Gerhard aveva messo una conchiglia sotto Aphrodite nel suo restauro più volte citato, ma, tanti secoli prima, Sandro Botticelli aveva così effigiato la dea nascente dal mare, in uno dei suoi quadri più interessanti, primo, benchè indiretto, tentativo moderno di ricostruire una rappresentazione antica⁽⁵⁾. Ma l'idea dello Stephani non ebbe, nè poteva aver sè-

(1) Pubblicata in Gori, *Mus. Etr.*, I, 37 (interpr. come Hermes e Persephone); cfr. Raoul-Rochette. *Réc. mon. ined.*, tav. XLII, pag. 228 (*Σαίμων γενέθλιος* con fanc. neonato). L. A. Milani, *Museo di Firenze*, I, p. 142, n. 440.

(2) Vedi Stephanus (Dindorf) *Thes.*, VIII, pag. 316.

(3) Furtwängler, in *Fleckeisens Jahrb.*, 1875, pag. 588 e segg.

(4) Trovata a Taman (*Atlas du compte-rendu*, 1870-71, tavola fotografica) e quindi ripetuta dipoi (una mediocre riproduzione a colori nello Springer-Michaelis-Della Seta, tav. IX).

(5) Il quadro, come è noto, è a Firenze nella galleria degli Uffizi (sala Botticelli). Su esso vedi: Uhlmann, *Botticelli*, pag. 180, e specialmente C. Jacobsen in « *Allegoria della primavera di Sandro Botticelli* » in *Archivio storico dell'arte*, nuov. ser., III, pag. 321; Warburg, *S. Botticellis Geburt d. Venus und Frühling*, Leipzig 1892. Il quadro della Venere appartiene al secondo periodo del maestro, specialmente per la trattazione dei nudi: esso fu a lui ispirato da alcune strofe di Poliziano scritte nel 1479 ispirate alla lor volta all'Inno Omerico e ad altre fonti classiche. (*La Giostra* n. 99-102).

guito⁽¹⁾; e subito fu abbattuta dal Furtwängler⁽²⁾ e dal Treu⁽³⁾ con questi solidissimi argomenti: 1°) che Pausania non nomina la conchiglia mentre avrebbe dovuto dargli subito all'occhio; 2°) che così è impossibile di concepire Eros e Peitho accoglienti la neonata; 3°) che in ogni modo l'Aphrodite di Taman è un'opera tarda, databile pre sumibilmente al III secolo, e perciò assai posteriore a Fidia non solo, ma che il motivo non si trova anteriormente ed è creazione puramente ellenistica, essendo tutte le testimonianze di tale genere di rappresentazione di età tarda dell'arte greca⁽⁴⁾.

Così pure, benchè si tratti di monumenti un po' meno bassi cronologicamente, non c'è ragione che ci induca a credere col Kalkmann che l'Aphrodite sopra un cigno (rappresentazione rarissima) fosse proprio l'Aphrodite di Fidia.

Dovremo con ciò riconoscere l'impossibilità di farci una idea del rilievo, e, col Treu, « confessare la nostra impotenza, piuttosto che accumulare ipotesi, su ipotesi, senza base »? Non credo.

È vero che una certezza assoluta in simili argomenti non è che difficilmente raggiungibile; ma mi pare che il Treu esageri. Infatti, scartate queste ipotesi ce ne restano alcune che si possono classificare in due gruppi.

1°) Quello delle ipotesi sostenute dal Furtwängler e dallo Schmidt, che considerano l'Aphrodite come stante sulla spiaggia, nuda e in piedi, forse nell'atto di rassettarsi i capelli. Molte difficoltà però si oppongono a questa ipotesi; e, oltre a quelle già presentate da altri, che riguardano principalmente l'interpretazione che già sopra vedemmo del verbo ἀνοῦσεν e la questione stilistica (che un'Aphrodite intieramente nuda non par concepibile ancora nell'arte greca al tempo di Fidia) mi pare se ne possa aggiungere un'altra: il motivo addotto dal Furtwängler e dal Treu che una figura sorgente a metà non avrebbe avuto bell'e fatto estetico non è giusta, se pensiamo alle parole di Pausania. Anzi lì si vede che Eros e Peitho dovettero chinarsi su essa e venire a trovarsi come a formare un nembo sulla dea; se no è impossibile concepire un'incoronamento da parte di Peitho. Si cita il vaso attico della metà del V secolo, con la leggenda di Pandora: ma qui trattasi di una statua, o, meglio, di un essere fabbricato nel mezzo e quindi più piccolo; mentre la cosa sarebbe incomprensibile, se Peitho fosse qui più alta di Aphrodite, nè, trattandosi di un rilievo della seconda metà del V secolo, è possibile di pensare a una prospettiva, quale per esempio la vediamo nel citato quadro del Botticelli.

Del resto il Furtwängler stesso abbandonò in seguito la prima idea⁽⁵⁾. La soluzione migliore è perciò di supporre Aphrodite rappresentata a metà, emergente dal mare; appunto come abbiamo in alcuni monumenti analoghi:

(1) Anche Paul Junot (*Venus à la coquille*, in *Mon. Piot*, II, pag. 170 e segg.; pl. XXI), pubblicando una terracotta acquistata nel 1893 del Louvre come di provenienza greca, ne riconosce la creazione posteriore e pensa solo a una derivazione indiretta da Fidia, con l'aggiunta della conchiglia per renderla un soggetto di genere.

(2) A. Furtwängler, ser. cit. in *Fleckeisens Jahrbuch*; cfr. pure *Samml. Sabouloff*, tav. CXLIV, 2, con testo relat.

(3) Treu, art. cit., in *Arch. Zeit.*, XXXI, pag. 44-45.

(4) Plauto, *Rud.*, III, 342; Festo, *de verb. sign.* (ed. Müller), pag. 52.

(5) Furtwängler, *Me.st.*, pag. 68.

1^o) il rilievo Ludovisi (1); 2^o) un vaso dipinto di Genova (2); 3^o) una lamina di argento dorato del Louvre, da Galaxidi nella Loeride (3).

La cronologia del primo monumento, che credo riferibile al mito di Aphrodite, è per me troppo chiara, per poter mettere il monumento stesso in relazione diretta con il rilievo fidiaco. È però notevolissimo per noi per lo schema che ci presenta (4): Aphrodite vestita sorge dal mare, accolta dalle Horai che si trovano sulla spiaggia e che le presentano un vestito asciutto. Questa l'interpretazione che mi pare resista a tutte le critiche e al confronto con le molte altre proposte.

Molto più vicini a Fidia sono la lamina di Galaxidi e il vaso genovese; anzi dal De Witte, dal Furtwängler che vi aderì e da altri la prima fu ritenuta copia dell'opera di Fidia, mentre il Petersen credette lo stesso per il vaso. La lamina presenta un Eros efebo, che, prendendo sotto le ascelle Aphrodite, la sostiene, anzi la tira su, mentre esce dal mare. La dea è affatto nuda, ma pare tenga un velo nelle mani. Peitho manca. L'opera è del principio del IV secolo. La critica a questa supposta dipendenza del rilievo dalla rappresentazione della base di Olympia fu fatta specialmente per opera del Puchstein e del Petersen (5); ma essi trattarono solamente la questione stilistica, affermando che la composizione del gruppo è di un'arte posteriore all'epoca di Fidia. Questa ragione certo ha un grande peso; ma da sola non sarebbe definitiva, nel senso che in queste copie del IV o III secolo era abituale qualche modificazione stilistica; però è sostenuta da un'altra ragione che mi pare di gran peso per escludere questo rapporto: l'impossibilità di accordarlo con la descrizione di Pausania. Questo infatti dice che l'atto di Eros è di essere *ὑποδεχόμενος* la dea: ora nel rilievo invece egli l'aiuta, non l'accoglie soltanto. Perchè questo sia, la dea deve uscire dal mare volgendosi verso Eros, non voltandogli il dorso. Del resto sappiamo da Pausania che Peitho poneva una corona sul capo di Aphrodite; ora questo sarebbe impossibile, nella posizione del medaglione. Questo derivò da una

(1) Vedi Helbig-Amelung, II, pag. 75, n. 1286.

(2) Pubbl. dal Petersen, *Röm. Mitt.*, 1899 (XIV), pag. 54. A. Maier (*The repres. of the birth of Pandora*, ecc. in *Revue arch.*, 4 s., IV (1904), II, pag. 109 segg.) pensa che il vaso rappresenti la nascita di Pandora, confrontandolo con uno di Oxford (*J. H. S.* XXI, tav. I). Senza ora indagare i possibili rapporti di questo con la base delle Parthenos, escludo senza altro l'ipotesi del Maier, per il vaso di Genova, che nessun rapporto ha col mito di Pandora (cfr. Winter, in *Arch. Jahrb.*, 1907, pag. 69, nota 23).

(3) De Witte, in *Gaz. arch.*, 1879, pag. 171, tav. XIX, 2; cfr. A. Furtwängler in Roscher, I, 1356.

(4) Sulla cronologia del rilievo Ludovisi assai disparati sono i pareri. I più, come lo Helbig e lo Amelung, lo credono dei primi decenni del V secolo, dalla quale datazione si giunge a quella di chi col Cultrera (*Saggi*, pag. 30) crede addirittura neo-attica l'opera. Se i primi esagerano un poco sull'antichità, gli altri sostengono un'idea affatto inammissibile. Certo nell'opera, specialmente nella trattazione del nudo e del panneggiamento, c'è qualcosa che supera i mezzi dell'arte arcaica; e la conclusione più probabile è che sia di un artista della metà circa del V secolo che ha subito l'influsso delle nuove forme artistiche. Credo che l'opera non si debba datare più tardi del 450 e che appartenga a una concezione anteriore e diversa dalla Fidiaca.

(5) Puchstein, *scr. cit.*, in *Arch. Jahrb.* 1890, pag. 112; Petersen, *Aphrodite*, pag. 71. Anche lo Junot (*scr. cit.*) crede che il medaglione non sia una copia fedele di Fidia, essendo di qualche dozzina d'anni più recente. Il suo giudizio è riprodotto testualmente da Filippo E. Vassalli, in un suo studio sulla rappresentazione di Anadyomene dei tempi più remoti ai contemporanei (*La nascita di Venere*, in *Bibliot. della rivista Vita d'Arte*, I, Siena, 1908).

opera d'arte della fine del V secolo o più probabilmente del principio del IV, la quale non era però il rilievo di Olympia: ciò è anche confermato dal fatto che un'Aphrodite completamente nuda mi pare difficile in un simulacro come quello di Olympia, in pieno V secolo, come già accennai. Quale fosse questo prototipo, credo possa indicarlo un particolare, di cui non fu finora messa in luce l'importanza: la presenza, voglio dire, dell'iscrizione. È assai difficile infatti che in un rilievo (e, per di più, così chiaramente ornamentale) del principio del IV secolo fosse messa per la prima



FIG. 11. — Nascita di Aphrodite. Hydria attica del Museo civico di Genova (coll. princ. Oddone).
(Da fotogr. del Museo).

volta l'iscrizione del nome del nume; è assai probabile invece che essa sia stata copiata colla rappresentazione. Ora ciò ci esclude un gruppo statuario, non solo, ma anche un rilievo tutto d'oro; mentre è naturale in pittura. E pittorico è anche sommamente il motivo del gruppo del rilievo Galaxidi. Non si potrebbe dunque pensare a uno dei grandi pittori dell'epoca come autore del prototipo? Che sappiamo, per esempio, della grande produzione di Parrhasios?

Il vaso di Genova, già del principe Oddone di Savoia (fig. 11), risponde invece molto più alla descrizione di Pausania (¹). Aphrodite vestita, dall'aspetto assai analogo a quello della dea nel rilievo Ludovisi, sorge voltata verso Eros, un bell'efebò che le porge una tenia, tendendole le braccia. Dall'altra parte Peitho le porge un vestito. Il Petersen non ebbe esitazione a credere il vaso copia, più o meno libera, del rilievo di Fidia. Ora ciò è impossibile. Il vaso infatti è più antico del rilievo; le sue forme severe, le linee decise del disegno, lo manifestano di arte attica, ma non

(¹) La fotografia che pubblico fu fatta fare apposta per questa pubblicazione dal prof. O. Grosso, direttore del Museo civico di Genova. Voglio perciò esprimergli i miei più vivi ringraziamenti.

più recente della metà del V secolo e precisamente tra il gruppo di vasi detti polignotei. Esso è in rapporto al rilievo di Olympia, precisamente nella relazione con cui la coppa nolana sta al rilievo della base della Parthenos.

Dunque, diversamente da tutti gli altri, che cercarono in questo o in quel monumento copie del rilievo, non esito a dichiarare che *nessuna copia di esso* sia da noi posseduta. Ma, come dissi nell'introduzione a questo studio, l'arte greca di questa età aveva un vero sdegno di originalità. Là citammo il caso delle due metope del Partenone, con l'episodio di Menelao e Elena, dopo la presa di Troia, copiato certamente da un originale della pittura: anche nel nostro caso una cosa analoga è assai probabile sia che Fidia, come credo, abbia eseguito egli stesso il rilievo, sia che, concepita l'opera in ogni suo particolare, ne abbia affidata l'esecuzione a Kolotes⁽¹⁾. Di questo prototipo ci è indizio il vaso genovese che deve in modo piuttosto fedele avercene conservato il ricordo. Modificazioni certo ne saranno state introdotte da parte di Fidia; il solo fatto di togliere la tenia di mano a Eros, e di dare a Peitho una corona⁽²⁾, deve aver aggiunto grazia al gruppo, senza alterarne lo schema. Questo schema, del resto, non era ignoto all'arte del tempo, e precisamente alla fidiaca: è quello di uno dei tre noti rilievi coragici, quello rappresentante Herakles, Theseus e Peirithoos⁽³⁾, la cui figura centrale è più bassa delle altre laterali. Concludendo, è assai probabile una derivazione della rappresentazione di Olympia da un'opera della grande pittura; cosa che viene ancora a lumeggiare il principio della fissità dei motivi nell'arte, vera caratteristica dell'arte greca, e, d'altra parte, a confermare che alla pittura si dovette con ogni verisimiglianza la creazione dei principali motivi nuovi, che poi furono largamente ripetuti dalle arti affini.

B). — LE DIVINITÀ SPETTATRICI.

Si è nelle pagine precedenti fissato quali e quante fossero le *divinità spettatrici* alla nascita di Aphodite; esaminiamo ora la loro possibile forma artistica. La bibliografia sul trono di Fidia tace quasi completamente su questo argomento; ed infatti, per gli dèi, anche più fortemente esiste quel timore di far ricerca vana, del quale già parlai per la parte centrale della rappresentazione.

(¹) Io credo che nell'attribuire a Kolotes tanta parte nella costruzione del simulacro di Olympia, si sia generalmente esagerato. Non credo davvero che di lui potessero essere tutte le rappresentazioni ornamentali. Il suo nome è quello di un artista ben modesto, e mi pare più probabile che la parte da lui avuta nella grande opera sia stata, più che altro, esecutiva. Noi sappiamo che Fidia per la Parthenos lavorò egli tutte le rappresentazioni minori; quindi è probabile che a Olympia sia stato precisamente lo stesso. I suoi collaboratori nella parte scultorea ebbero sempre abbastanza da fare per eseguire gli ornati e occuparsi del penoso lavoro materiale della tecnica criso-elefantina.

(²) Peitho accompagna comunemente Aphodite nelle opere dell'arte attica e apula. Tra i vasi apuli indico una bella figura di Napoli (se il vaso è molto restaurato, questa figura è, secondo la mia *autopsia*, benissimo conservata) dove appunto Peitho offre una corona. Lo schema della figura risale all'arte attica, del ciclo fidiaco (*Mon. Inst.*, IX, tav. XXXVIII).

(³) Già Albani, ora Torlonia (vedi *Mon. del mus. Torlonia riprodotti colla fototipia*, tavola XCII, n. 377). Cfr. Helbig, in *Mon. antichi Lincei*, I (1892), pag. 673; Helbig-Amelung, II, pag. 447, n. 1908.

Invece, assai più che per la scena della nascita, la analogia con le opere d'arte esistenti ci può esser di guida nella ricostruzione del capolavoro perduto. Anzitutto però devo osservare che nessun elemento abbiamo per credere che, se il gruppo centrale fu imitato da un'opera della grande pittura, da questa stessa opera debbano essere state prese anche le divinità spettatrici. Anzi il loro numero e il loro nome ci fanno propensi a ritenere che Fidia stesso abbia scelto per Olympia gli dèi coi quali circondava il gruppo centrale. Resta da trattare del loro aspetto.

Come si è già visto, questi dèi formavano una schiera, ed erano posti di seguito, l'uno accanto all'altro, senza esser sovrapposti; il quesito dunque che prima sorge è se dobbiamo crederli effigiati seduti od in piedi. Per la prima ipotesi stette il Petersen⁽¹⁾, che immaginò tutti gli dèi assisi in trono. La cosa non fu seguita, per idea di euritmia: ma ciò non sarebbe, mi pare, di gran peso, poichè a sostegno della tesi del Petersen si potrebbero portare il fregio del Partenone e, monumento più antico di quasi un secolo, il fregio del tesoro detto dei Sifni a Delphi. In questi, come in altri monumenti (quale, ad esempio, il fregio del cosiddetto Theseion di Atene), gli dèi assistono tutti seduti. Nel caso di Olympia però si oppone una cosa non rilevata, e pure essenziale: lo spazio. Per la base infatti abbiamo la fortuna di conoscere con esattezza le misure. Orbene, per m. 0,73 di altezza la lunghezza totale era di m. 6,65; ora, dovendo supporre almeno un metro per Helios sul carro, e un altro per il gruppo centrale, e contando per due posti quello occupato da Selene a cavallo, restano m. 4,65 che divisi in 13 parti sono poco più di 35 cm. per figura, che diventano assai meno contando gli spazi tra esse. Perciò, calcolando i 73 cm. di altezza, e 5 cm. d'intervallo, una larghezza di circa 30 cm. è appunto quella necessaria per una figura in piedi ed è insufficiente per una seduta. Perciò l'ipotesi del Petersen va esclusa⁽²⁾.

L'ipotesi opposta, che considera tutte le figure in piedi, fu condivisa da molti, dal Gerhard al Puchstein: i quali furono indotti a ciò specialmente dai numerosi monumenti neo-attici, dove è rappresentata la schiera dei grandi dèi, tutti stanti⁽³⁾.

Vicino a questi infine vi furono coloro i quali pensarono le figure parte in piedi e parte sedute, quale il Furtwängler, per esempio⁽⁴⁾, il quale pensò che Hera e Zeus da una parte, Poseidon e Amphitrite dall'altra, fossero in trono.

A ciò si possono portare numerose analogie monumentali dove gli dèi seduti sono alternati con quelli in piedi, come nel fregio anteriore del tempio di Athena Nike, come nell'altare dei dodici dèi del museo di Atene⁽⁵⁾.

Anche a questa idea si oppone però lo spazio: credo perciò che la soluzione più razionale sia quella di ammettere tutti gli dèi in piedi, o, al più, di pensare sedute

(1) Petersen, *Pheidias*, pag. 372.

(2) Il Winter (scr. cit., *Arch. Jahrb.*, 1907, pag. 55) calcola di m. 0,30 lo spazio necessario a ciascuna figurina della base della Parthenos, alta da m. 0,80 a m. 0,90 e tra le figure lascia un intervallo di m. 0,115. Le stesse proporzioni si riscontrano nella base della Nemesis di Ramnunte (*Arch. Jahrb.*, 1894, pag. 8).

(3) Vedi Hauser, *Neu-attischen Rel.*, pag. 6.

(4) Furtwängler, *Meist.* pag. 69. Il Lethaby, nello scritto cit. (*J. H. S.*, 1917, pag. 157), pensa dubitativamente che fosse seduto il solo Zeus.

(5) Pubbl. dal Matz (*Ath. Mitt.* 1879).

soltanto le due figure estreme; infatti, restringendo un po' gli altri numi, si potrebbe trovare il posto per il trono di Zeus e il trono o il masso su cui siede Poseidon.

Questa ultima ipotesi mi si presenta come la più probabile, per le analogie monumentali che, quasi costantemente, ci danno seduti questi dèi, quando siano divinità spettatrici o nella schiera divina. Inoltre queste figure sedute dovevano assumere una funzione estetica, nel chiudere la rappresentazione, separandola da Helios e da Selene che con queste divinità spettatrici non hanno nulla a che fare.

Stando così le cose, mi pare che si possa dare questa risposta: coll'esclusione di tutte le altre, queste due soluzioni sono le sole possibili; però maggiori probabilità restano per la seconda.

Quanto alla direzione della schiera, il Brunn ⁽¹⁾, per la sua idea della simmetria, sostenne che in ogni gruppo gli dèi erano verso l'esterno, le dee verso l'interno; a ciò gli die' motivo Pausania che dice Zeus - Hera, Hermes - Hestia, a sinistra, e a



FIG. 12. — Ruvo. Coll. Jatta.

(Dagli *Annali dell' Instituto*, 1878, tav. G).

destra Athena - Herakles, Amphitrite - Poseidon. Non si può negare che l'artista abbia, per un certo concetto di equilibrio, cercato di disporre analogamente figure maschili e femminili; ma, trattandosi di figure isolate e giustaposte, non si deve dar soverchio peso a ciò, ritenendolo come cosa necessaria, al punto di cercare di spiegare la ragione per cui Pausania nomina Apollo prima di Artemis, pur essendo nella parte destra. Invece assai più probabile è ritenere che, trattandosi di divinità spettatrici alla nascita di Aphrodite, fossero, almeno generalmente, volte da una parte e dall'altra verso il centro.

Se vogliamo venire alla ricerca dei tipi di questi dèi, dobbiamo volgere l'attenzione specialmente ai vasi apuli, dove, come già ricordammo, le divinità spettatrici sono così abituali, da divenirne una vera particolarità ⁽²⁾; mentre, d'altra parte, abbiamo già avuto più occasioni di dimostrare la loro stretta dipendenza tipologica dell'arte attica della seconda metà del V secolo.

⁽¹⁾ Brunn, *Venere*, pag. 76.

⁽²⁾ L. Bloch, *op. cit.* Egli però si occupa specialmente della scelta degli dèi in rapporto con la rappresentazione.

Prendiamo, p. es., il grande skyphos Jatta [A]: vi troviamo rappresentati Hera, Iris, Zeus, Hermes, Helios nell'ordine or ora detto (fig. 12); le prime cinque divinità dunque della parte sinistra della base dello Zeus di Olympia.

Occorre esaminare il tipo artistico di ciascuno di questi dèi:

a) Zeus siede su un trono, con i piedi su uno sgabello. È nudo nel dorso e con un ampio himation sulla parte inferiore del corpo; tiene nella destra lo scettro,

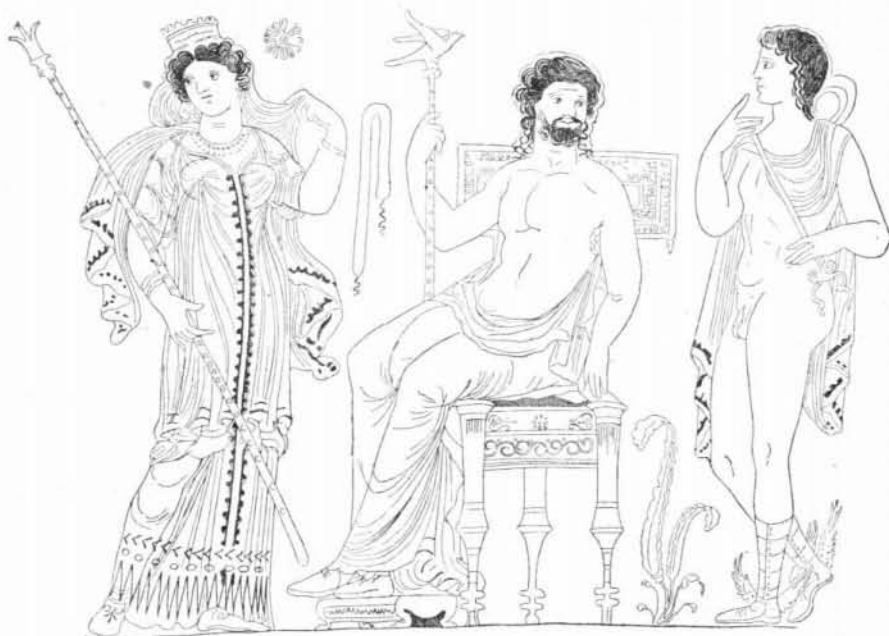


FIG. 13. — Vaso dell'Italia meridionale all'Ermitage di Pietrogrado (Hera, Zeus, Hermes).
(Da *Mon. Inst.*, VI-VII, tav. LXXI)

coronato d'un aquila, e si appoggia con la sinistra sul trono stesso, volgendo tutta la sua figura verso sinistra.

In identico modo compare su altri vasi, già da noi, come il primo, più volte citati: in quello degli dèi dell'Ermitage [B] (fig. 13); in un'anfora del Metropolitan Museum [C] (fig. 5); in un vaso del British Museum con l'Iliupersis [D] ⁽¹⁾, e, leggermente modificato, nel vaso dei Persiani, del Museo Nazionale di Napoli [E] ⁽²⁾.

b) Hera ha pure un identico tipo nei quattro vasi su citati, di regina con ricco vestito, diadema, velo che le scende dal capo e del quale ella solleva un lembo con una mano, mentre nell'altra porta lo scettro appoggiato alle spalle. Tale tipo

⁽¹⁾ *Ann. Inst.*, 1878, tav. G; *Mon. Inst.*, VI-VII, tav. LXXI (= *Rein. R. V.*, I, 161); *ib.*, tav. XLII (= *Rein. R. V.*, I, 155); *Brit. Mus. Cat.*, IV, F, 278 = *Bull. nap.*, nuova ser., VI, tav. VIII (= *Rein. R. V.*, I, 495).

⁽²⁾ *Mon. Inst.*, II, tav. XXXI (= *Rein., R. V.*, 99). La figura è in parte mancante; ma era del tipo studiato, con una piccola variante nella posizione del braccio sinistro.

si ritrova anche in altri vasi apuli, come un frammento con battaglia di Greci e Persiani, pubblicato dal Tischbein [F] (1), dove è insieme con un Zeus un poco differente dal tipo ora studiato, perchè, pur essendo seduto, col dorso nudo, avvolto nell'himation nella parte inferiore del corpo, tiene lo scettro appoggiato sulla spalla e avanza la destra, come per indicare qualcosa, parlando in una posa simile allo Hades del vaso di Canosa (2) e analoga allo Zeus del cratere di Herakles di villa Giulia (fig. 4), o dello specchio Durand (fig. 10) o al Pelias di un vaso già pure Durand (3).

c) Tra loro, nel vaso A, è Iris, del tipo di una giovane donna con corto chitone, alti calzari e grandi ali (la figura è in parte mancante, ma perfettamente riconoscibile). Con tipo uguale lo troviamo in E e forse in un'anfora dello Hades all'Ermitage [G], e, un poco modificato, nel vaso 424 della collezione Jatta a Ruvo con i Niobidi [I] (4). Dall'altra parte di Zeus è invece Hermes. Il dio, rappresentato giovanetto in piedi, è nudo e solo coperto da una clamide, annodata sul petto, che gli scende dietro le spalle. Porta il petaso legato dietro la testa, alti calzari, e tiene nella mano sinistra il kerykeion. Con la destra si appoggia alla spalliera del trono. Particolare caratteristico sono i piedi incrociati.

Con lo stesso tipo Hermes si presenta in molti dei vasi citati e in altri apuli, conservando immutato non solo il modo di portare la clamide e il petaso, ma i calzari e lo stesso motivo delle gambe incrociate (5). Solo varia un po' il movimento delle braccia. Così in B, con tutte e due le mani tiene il kerykeion, trasversalmente davanti al petto; in modo identico nel vaso I, dove, oltre ad Iris che già vedemmo, nel centro della scena c'è una Hera seduta in trono, con lo stesso schema dello Zeus studiato e con la mossa del velo che già osservammo nella dea. Inoltre lo stesso tipo si trova usato, con minime varianti, per Triptolemos nei vasi di Hades, e per Ganymedes in altri vasi apuli, quali D e E.

Dunque, per queste quattro divinità, identici tipi si trovano ripetuti assieme; nè si può credere che ciò possa dipendere dall'essere tutti i vasi nominati usciti da una stessa mano, perchè non solo si notano tra loro differenze stilistiche, ma il tipo appare anche adottato in altri vasi per altre figure. Già ricordammo il fatto fra Hermes e Ganymedes; così Hera di A, B, E, F diventa Thetis nel vaso C e Kora nel citato vaso degli Inferi al Brit. Mus. pubblicato dal Winkler o nel vaso dell'Ermitage (Stephani, 426) (6).

Nè i confronti sono difficili con opere d'arte attica. Anzitutto con i vasi del IV secolo trovati in Crimea, in alcuni dei quali troviamo figure affatto simili,

(1) Tischbein, II, tav. I (= Rein., R. V., II, 293).

(2) Fig. 6. E così pure negli altri Hades dei vasi con rappresentazione degli Inferi. Es. Stephani, 526 (*Bull. nap.* II-III, tav. III); Stephani, 498 (= *Wien Vorlegebl.*, E, V, 2).

(3) Millingen, tav. 7.

(4) *Arch. Zeit.* 1844, tav. XIII; *Bull. Nap.*, I, tav. III (= Rein. R. V., I, 355 e 463).

(5) Così nel vaso con gli Inferi del Brit. Mus. (Winkler, *Unterweltdarstellungen*, n. 12, tavola); in quello di Amphiaros all'Ermitage (*Bull. nap.* nuova ser., III, tav. 5 = Rein., R. V., I, 480); in quello eumano di Issione a Berlino (*Ann. Inst.* 1873, I); in uno di Ruvo con Herakles nell'Olympo (Minervini, *Mon. Barone*, tav. XVIII) e forse nel citato vaso E del Tischbein (della figura resta solo una gamba) ecc.

(6) *Bull. nap.*, nuova ser., III, tav. III.

come Zeus, Hera e Hermes in un frammento di Penticapea ⁽¹⁾; Hermes nel vaso Stephani 1793 ⁽²⁾, dove lo Zeus è quello stesso che si vede in molti vasi già citati nei quali compare la Hera del nostro tipo.

Da tali vasi attici risaliamo facilmente a opere dello stesso V secolo, come il fregio del tempio dell'Athena Nike, dove, pur nello stato frammentario in cui si trovano, si può riconoscere uno Zeus in trono, tra una figura femminile della caratteristica mossa del velo, che credo Hera, e un giovane nudo, forse Ganymedes ⁽³⁾. Attico pure, originale greco del tempo del fregio del Partenone, è il piccolo rilievo del Museo Vaticano con un adorante, un dio in trono e una dea stante, con la testa coperta da un velo di cui solleva il lembo con la mano, dèi indeterminati per l'Amelung e il Mariani ⁽⁴⁾, ma che credo si possano identificare con Zeus e Hera; ad ogni modo abbiamo qui dei tipi perfettamente uguali ai nostri, quali compariscono p. es. nel vaso F.

E nel fregio stesso del Partenone c'è Zeus in trono del tipo simile a quello nel cratere di Herakles di villa Giulia, mentre Hera, pure seduta, tiene, anch'essa scostato con la mano il velo dal capo, e a lei vicina è una giovane alata, certo Iris ⁽⁵⁾. È una stretta connessione quindi di opere che ci riportano alla stessa cerchia fidiaca ⁽⁶⁾. Possiamo perciò seguire a cercare negli stessi vasi apuli i tipi per gli altri dèi.

Hestia, il cui nome è stato accettato per la dea che prima è della schiera a sinistra della rappresentazione centrale, se ebbe universale culto, non fu però, per la sua stessa natura, spesso raffigurata in opere d'arte. Il suo tipo è perciò ancora piuttosto incerto. Solo nei tardi rilievi neo-attici ci si presenta sovente come dea matronale ⁽⁷⁾, dal capo coperto del velo di sposa. Anzi in essi ella fa col velo quell'atto di scostarlo dal capo, che già osservammo in Hera e, come questa, ha nell'altra mano lo scettro. Tale è pure il tipo della dea in un'opera già nominata, l'altare dei dodici dèi del museo di Atene; così nella balaustrata del teatro di Dionysos ad Atene, opera del principio dell'era volg., su modelli però della scuola fidiaca ⁽⁸⁾. Ma in queste opere

⁽¹⁾ *Atlas du compte rendu*, 1876, tav. VI. (Rein., *R. V.*, I, 50).

⁽²⁾ *Id. id.*, 1860, tav. II (= Furtw.-Reichh., tav. 69).

⁽³⁾ Collignon, II, pag. 100; una buona edizione è sempre la vecchia del Ross, *Tempel d. Nike apteros*, tav. XI.

⁽⁴⁾ Amelung, *Vat.*, II, n. 428; Mariani, in *Ausonia*, III, 2, pag. 141.

⁽⁵⁾ L'idea, seguita specialmente dal Mayer nell'art. Iris del Roscher, mi pare attendibilissima, essendo essa in costante e stretto rapporto con Hera, ed è anzi confermata dal confronto da noi fatto coi vasi apuli. A Olympia poi è probabile che essa fosse, come nei vasi, volta verso Hera, come per prender ordini o annunziarle ciò che stava accadendo, spezzando così la monotonia dell'insieme e servendo di anello di congiunzione tra la scena centrale e le divinità spettatrici.

⁽⁶⁾ Ricordo anche la somiglianza dello Hermes studiato con molte figure di efebi dello stesso fregio del Partenone.

⁽⁷⁾ Per il rilievo neo-attico del Louvre, vedi Müller-Wieseler, XII, 41.

⁽⁸⁾ Per il fregio del teatro di Dionysos, vedi *Mon. Inst.* IX, XVI. Lo Svoronos (*A. N.M.*, tav. LXI, n. 232) avanza l'ipotesi che qui siano rappresentati Tolomeo Filometore Soter II e la sua famiglia; ma a conforto della sua tesi non porta alcuna ragione. Si può poi forse avanzare il nome di Hestia per una dea in un vaso apulo già Barone (Minervini, *Mon. ined. Barone*, tav. XVIII) rappresentante Herakles nell'Olympo. Pel motivo cfr. pure la supposta Leda nel rilievo delle base della Nemesis di Ramnunte (Svoronos, *A. N.M.*, 41). Qua naturalmente consideriamo solo le rappresentazioni di Hestia in piedi.

l'identificazione della figura è solo ipotetica. Ciò non toglie che sia assai probabile che così fosse il modo di rappresentare Hestia alla metà del V secolo; e, se il suo tipo viene ad aver molti punti di somiglianza con quello studiato di Hera, non dobbiamo maravigliarci, sapendo quanto poco questi numi fossero ancora differenziati. Ne abbiamo già visti alcuni esempî.

Artemis e Apollo furono, sin dall'arte arcaica, tra le divinità più rappresentate dell'arte greca. Al tempo di Fidia essi avevano già assunto da molto tempo l'aspetto giovanile, che poi conservarono.

A Olympia erano rappresentati ambedue in piedi; abbiamo così un parallelo nel fregio del tempio dell'Athena Nike: Apollo avvolto nello himation o con la clamide



FIG. 14. — Anfora di Ruvo dell'Eremitage, rappresentante Hedes-Apollo. (Dell'*Arch.-Zeit.*, 1884, tav XIII).



FIG. 15. — Vaso dell'Italia merid. all'Eremitage Athena. (Da *Mon. Inst.*, VI-VII, tav. LXXI).

probabilmente teneva in mano un ramo di alloro come in tante rappresentazioni. Esempi notevoli si trovano in uno dei vasi apuli ricordati, lo G (fig. 14), in quello di Oreste del museo Vaticano, nel collo di un vaso del museo di Napoli (Heydemann 2411), e, con poche modificazioni, pure essendo seduto, sul cratere con la morte d'Ippolito del Brit. Mus. (K) ⁽¹⁾.

Per Artemis invece una bella rappresentazione ci è data dal vaso E, dov'è in gruppo con un Apollo che, non ostante lo himation che gli copre la parte inferiore del corpo, non si discosta da quello del cratere ora nominato e quindi si riannoda con quelli stanti dell'arte apula.

Quanto poi questi tipi rimontino addietro nell'arte attica, dimostra un vaso pubblicato del Tischbein ⁽²⁾.

⁽¹⁾ *Arch. Zeit.*, 1860, tav. CXXXVII; *Ann. Inst.*, 1860, tav. B; *Arch. Zeit.*, 1883, tav. VI. L'identificazione della figura nel fregio dell'Athena Nike può considerarsi sicura.

⁽²⁾ Tischbein, I, 33 (*Rein. R. V.*, II, 287).

Ad Apollo e ad Artemis seguiva, nella base dello Zeus di Fidia, Athena. Di essa, nel vaso B, abbiamo un notevolissimo tipo in cui appare in piedi, vestita di peplos, con egida, appoggiata allo scudo e tenendo nella destra l'elmo (fig. 15). Ora Edoardo Gerhard, nel 1840, in base al puteal neo-attico di Corinto, metteva nel restauro della base di Olympia Athena con l'elmo in mano. L'intuizione sua mi pare molto felice, perchè è assai probabile che tale fosse ivi l'aspetto della dea. Nella nascita di Aphrodite infatti sarebbe stato assai poco adatto il suo aspetto abituale di guerriera combattente, nella sua armatura completa; mentre ben si addiceva quel carattere benevolo della dea che si trova accanto all'altro sin dall'arte arcaica e che il Furtwängler definì Athena pacifica⁽¹⁾. Il dotto studioso esaminò a fondo questo problema e dimostrò che tali erano le caratteristiche dell'Athena Lemnia di Fidia, giudicata dagli antichi il capolavoro del maestro.

Questa Athena pacifica avea appunto per caratteristica l'atto di portare in mano l'elmo, che (nell'intenzione dell'artista) si era tolto allora dal capo, e ciò sia nella posizione stante sia in quella seduta. Di tali esempi, oltre ai noti portati dal Furtwängler, posso aggiungerne molti altri tolti dalla ceramica apula, perchè, oltre al citato (al quale fa bel riscontro l'Athena del cratere K), vi è frequentissimo il caso che la dea, o stante o seduta, sia raffigurata con l'elmo in mano⁽²⁾. Per arte attica, oltre alle opere citate dal Furtwängler, ricorderò il fregio dell'Athena Nike, dove purtroppo, per lo stato assai rovinato, non si può decidere se, come per gli altri dèi, abbiamo concordanza anche pel tipo di Athena.

Herakles. Il Furtwängler, nello studio del tipo artistico dell'eroe, nel lessico del Roscher, nota giustamente che, al tempo di Fidia, fosse divenuto più comune il tipo di lui imberbe ed efebico, piuttosto che quello barbato che, usuale nell'arte attica arcaica, tornò poi ad esser usato e fu definitivo con Lisippo.

Nella base di Olympia egli verisimilmente fu raffigurato imberbe e nella nudità eroica, resa più necessaria dal ricordo dei giochi, nè deve essere mancata la clava e la pelle del leone. Tale infatti egli si presenta nel cratere di Villa Giulia (fig. 16), tale, con tipo leggermente diverso, nel vaso apulo H, dove c'è pure uno Zeus del tipo studiato. Nè manca il confronto con rilievi e terrecotte attiche⁽³⁾.

Amphitrite e Poseidon. Come già s'è visto per lo Zeus, tutto fa supporre che anche Poseidon fosse rappresentato seduto a Olympia, per chiudere così a destra la rappresentazione. L'ipotesi concorda pienamente con quanto ci presentano i monumenti ora studiati. Nel fregio dell'Athena Nike infatti il dio, discretamente conservato e perfettamente identificabile, è seduto su una roccia e ha un aspetto molto simile a Zeus, nudo il tronco, avvolta nello himation la parte inferiore del corpo, la sinistra appoggiata sulla coscia, la destra, ora mancante, probabilmente piegata e impugnante il tridente. Così infatti appare il nume in vasi italoti: per es., in quello di S. Agata dei

(1) A. Furtwängler, *Meisterw.*, pag. 12. Ciò è ammesso pure dallo Schrader (*Oesterreich. Jahresh.*, 1911, pag. 68), che pur crede la statua di Dresda-Bologna opera argiva, ipotesi che anche a me par molto probabile.

(2) Cfr. rilievo Lansdowne (Schrader, ser. cit. fig. 73). Per il tipo seduto vedi, p. es., il vaso D.

(3) Per es. quello di Itome (Schreiber 112 = Svoronos, 1404, tav. LX); quello Schreiber, 113 (più probabile Herakles di Theseus); il citato Albani-Torlonia, ecc.

Goti del Museo Nazionale di Napoli con Oinomaos sacrificante⁽¹⁾ e in altri vasi apuli, tra i quali il K, che già avemmo occasione di citare per Apollo e per Athena, e lo E, già citato per quasi tutti gli altri dèi, in cui per Poseidon e'è la sola variante di sedere su una *δίφορος ὀχλαδίας* invece che sulla roccia. Questa invece appare in altri



FIG. 16. — Cratere attico di Villa Giulia. Herakles.
(Da fotogr. Ferretti).

monumenti (fig. 17), dove compariscono altri dei tipi studiati⁽²⁾, e nell'altare dei dodici dèi del Museo Nazionale di Atene.

Quanto ad Amphitrite essa doveva essere in piedi e quindi si aveva così il perfetto riscontro con Zeus e Hera. Sulla sua figura al tempo di Fidia, abbiamo un noto esempio nel frontone occidentale del Partenone. Dal frammento, che ne resta a

⁽¹⁾ Heydemann, 2200, *Arch. Zeit.* 1853, tav. LV.

⁽²⁾ *Mon. Inst.*, IV, tav. XVI, del Mus. Naz. di Napoli (Heydemann, 3219); *Mon. Inst.*, II, tav. L (rovescio dell'anfora di Hades a Carlsruhe).

Londra, vediamo che era concepita in movimento, di aspetto giovanile, vestita di chitone e di himation che porta arrotolato sulla spalla. Ma così non poteva certo essere a Olympia, dove probabilmente essa, che certo era completamente vestita, non doveva mancare degli emblemi della regalità e del velo delle altre dee spose, come si ritrova in monumenti posteriori, ma rimontanti a tipi greci, quale una coppa del tesoro di Berthouville al Louvre ⁽¹⁾. Dobbiamo però riconoscere che essa con Hestia rimane una delle più incerte figure della base.

Diverso è il caso delle due divinità laterali, Helios, a sinistra e Selene a destra, delle quali si è precedentemente parlato; qua soltanto ricordiamo che il tipo di



FIG. 17. — Napoli. Mus. Naz. (da Ruvo).
Poseidon.
(Da *Mon. Inst.* IV, tav. XVI).



FIG. 18. — Napoli. Museo Nazionale.
Vaso Apulo Heyd. 3221. Selene.
(Dall'*Arch.-Zeit.*, 1867, tav. CCXXIV, 1).

Helios (fig. 12) compare nei vasi A ed E (due volte), K (per Ippolito), insieme con gli dèi ricordati, e Selene in E: conferma, questa che anche essi sono tutti di uno stesso ciclo. Per Selene diamo la già citata rappresentazione del vaso dipinto di Napoli, n. 3221, Heydemann (fig. 18).

Riassumendo, noi vediamo che tutti gli dèi spettatori, spesso nello stesso ordine, si trovano nei vasi apuli e in monumenti attici dell'ultimo quarto del V secolo, come il fregio della Athena Nike, che tutti hanno tipi tra loro affini e rimontanti quindi a un originale del tempo di Fidia. Che non fosse il fregio del tempio dell'Athena Nike, è evidente per la sua posizione; è invece assai probabile che, come la nota metopa con Menelao e Elena del Partenone, lo stesso fregio dell'Athena Nike derivi da qualche grande opera contemporanea o di poco anteriore.

Non è impossibile di avanzare l'ipotesi che questa possa essere stata la stessa base di Olympia, che, per la sua posizione e per la grande eco che destò in Grecia la creazione del capolavoro, deve aver subito ispirato gli artisti ed essere stata imitata in creazioni posteriori.

⁽¹⁾ Vedi art. Stoll, in Roscher, I, pag. 321; cfr. pure il fregio del cosiddetto Theseion (Sauer, tav. III). Il vaso di Berthouville fu pubblicato dal Babelon, *Guide illustré du cabinet des médailles*, fig. 166 (= Rein., *R. R.*, pag. 71).

§ II. — Le Nikai delle gambe.

Si è già discusso il problema della forma della gamba del trono di Olympia, venendo alla conclusione che questa forma era a pilastro e che perciò le Nikai decorative eran poste ciascuna su una faccia della gamba e venivano ad esser aderenti ad una superficie piana, pur essendo eseguite in rilievo ben accentuato.

Resta da esaminare l'aspetto artistico che potettero avere queste Nikai, che circondavano il trono dello Zeus. Per far ciò, bisogna distinguere tra le superiori e le inferiori.

A) — LE SEDICI NIKAI ALLA ESTREMITÀ SUPERIORE DELLA GAMBA.

QUATTRO PER CIASCUNA.

Pausania dà solo un brevissimo cenno sulla loro forma: *Νίκαι... χορευουσῶν παρεχόμενα σχῆμα*. Che cosa intese dire egli con questo suo aspetto di danzatrici? L'idea che si affacciò ad alcuni che le Nikai presentassero, come si osserva in alcuni monumenti, l'aspetto di eseguire una danza misurata (*εμμέλεια*) tenendosi per mano, cade da sè, ammettendo la forma quadrangolare della gamba. Le Nikai dovevano essere isolate e offrire ciascuna individualmente quello schema che a Pausania parve di danzatrice.

Anzitutto importa notare che le figure dovevano essere vestite ed alate: il lungo vestito è caratteristica abituale del tipo della dea nel V secolo, e le ali sono suo attributo normale.

Quanto alla posizione, potevano esse esser rappresentate di *fianco* o di *faccia*: un esempio di figure danzanti di fianco l'abbiamo nel già citato preteso altare del Brit. Mus. (1). Il Völkel, alla fine del secolo XVIII, pensò alle celebri danzatrici di Ercolano per lo schema delle figure, e in seguito furono proposte anche più strane idee. Tra queste bisogna considerare quella del Bulle, tanto più notevole in quanto che lo Studniczka (2), nella sua classica monografia sulla Nike, sorvola sul problema della dea sulla gamba anteriore del trono dello Zeus. Il Bulle, dopo aver ricordato con lo Studniczka che questo è il primo esempio di Nikai adoperate in gran numero con ufficio prevalentemente decorativo (si è però già osservato che le Nikai servivano anche a circondare il nume di uno stuolo glorioso, mentre questo accompagnamento a divinità non era nuovo nell'arte ellenica) (3), cerca un tipo che possa ricordare queste figure danzanti e crede di aver trovato una « precisa rappresentazione » di esse in una piccola e piatta figura di terracotta di origine attica, già nella collezione Saboureff, dov'era stata segnalata dal Furtwängler, repliche della quale si trovano al museo Britannico, alla gliptoteca di

(1) Pubbl. in *Ancient marbles of the Brit. Mus.*, IX-XL, 1.

(2) Völkel, *Olympia*, pag. 174; H. Bulle, s. v. *Nike*, in Roscher, *Lex.*, II, pag. 376; Studniczka, *Die Siegesgöttin*, pag. 10.

(3) Cfr. Gli Eroti intorno ad Aphrodite nel vaso di Hieron nel museo di Berlino (Furtw., 2291).

Monaco, al Louvre. In queste rappresentazioni alla dea è dato l'aspetto di volante verso destra, tenendo i piedi uno avanti all'altro e rialzando con le mani l'*ἀπόπτυγμα* del chitone. Il Bulle conclude che il procedere di fianco era dovuto alla forma della gamba, che il motivo è in fondo quello della danza e poteva esser scambiato con questa e che inoltre, essendo il vestito completamente di tipo fidiaco e rimontando le figure al IV secolo, si può avanzare l'ipotesi che in esse noi possediamo proprio la *copia* delle Nikai del trono di Olympia, come in altre terrecotte abbiamo quella delle Nikai della balaustrata del tempio di Athena Nike ad Atene.

Il ragionamento del Bulle è certo, apparentemente, assai convincente; io però credo che non si possa accettare la sua ipotesi; infatti:

1^o) Il Bulle sostiene il procedere della figura verso destra; ora è ciò conciliabile con l'idea che dobbiamo farci dell'arte del simulacro di Fidia? Ricordiamo che siamo ancora al principio dell'ultimo terzo del V secolo; ma, in ogni modo, quale effetto meschino avrebbero fatto quelle figure, nella veduta di faccia del simulacro, che era la principale! Esse non avrebbero avuto nessun rapporto con lo spettatore, ma avrebbero gettato lo sguardo nel vuoto; e poi, come accordare le due parti? Se tutte e due le Nikai anteriori delle gambe davanti erano volte a sinistra, quella della gamba a destra, per chi guardava il nume, veniva a dirigersi nell'interno del trono; l'altra della gamba a sinistra, verso l'esterno (e viceversa, se volte dall'altra parte); e avrebbero dato alle gambe un aspetto quasi di cose giranti. Se invece fossero state volte ciascuna in senso opposto all'altra e tutte e due verso l'esterno, o l'interno, avrebbero condotto lo sguardo all'infuori, o al mezzo, distruggendo l'effetto estetico; di più il trono di Olympia, per reggere la gran massa del nume, doveva avere un aspetto di grande solidità e maestà, che sarebbe stato rotto, con quelle figure sospese in aria e volanti, apparentemente, fuori del campo offerto dalla gamba stessa.

Nè poteva trattarsi di figure insignificanti, perchè, secondo i calcoli precedentemente fatti, dovevan misurare circa m. 1,50 di altezza. Credo perciò che, per necessità estetica e per la consuetudine dell'arte greca del V secolo, le Nikai superiori delle gambe del trono debbano essere immaginate in diretto rapporto con lo spettatore, cioè di faccia, coi piedi poggianti su una delle divisioni trasversali della gamba, non rompendo, anzi accrescendo l'effetto di solidità del trono stesso.

2^o) La figura, come è immaginata dal Bulle, presenta lo schema che lo Studniczka e lo Schmidt ⁽¹⁾ studiarono delle figure volanti, che poi è quello delle figure fuggenti, ma non delle danzanti. Infatti la stessa figura, con significato di Iris [si sa che il tipo delle due dee aveva strettissimi rapporti di somiglianza, mentre del resto non si può escludere che, come è chiaro, per esempio, in una lekythos ⁽²⁾ attica, nelle terrecotte sia proprio Iris anzichè Nike], si trova in uno skyphos attico a figure rosse ⁽³⁾ dove la dea è rappresentata mentre fugge l'assalto dei Sileni. Orbene, questo

⁽¹⁾ Studniczka, op. cit., pag. 15; Ed. Schmidt, *Knielauf*, in *Münch. Stud. d. Ant. Fortwängler gewidmet*.

⁽²⁾ Art. *Iris* del lessico del Roscher.

⁽³⁾ Pubbl. dal De Luynes, *Descript. de quelques vases peints*, tav. XXX (Reinach, *R. V.*, II, pag. 260).

tipo di donna fuggente, o volante, era comunissimo nell'arte greca e quindi non poteva non esser noto a Pausania o ai suoi lettori. Perchè dunque, per indicarlo, ricorrere a una similitudine, quando ognuno capiva che non era una danza, nè poteva esserlo? Perchè parlare di questo schema di danzatrici, trattandosi di un volo? Il motivo dunque non poteva essere uno così comune; ma un motivo raro, che aveva bisogno di una spiegazione.



FIG. 19. — Nike. Napoli. Museo Nazionale.
(Da fotogr. Alinari).

Stando così le cose, mi pare che l'ipotesi del Bulle abbia poche probabilità a suo favore, anzi sia da escludere.

Occorre cercare un altro tipo. Ora nell'arte greca (ed è merito dello Studniczka di averlo messo in buona luce) ne esiste uno in cui la dea è rappresentata scendente dal cielo e nel momento di posarsi a terra; così è già in una statua arcaica peplophoros del Palazzo dei Conservatori, in cui lo schema della figura è quello noto della donna con peplos di tipo peloponnesiaco, della prima metà del secolo V ⁽¹⁾, e poi in un bronzo della metà del V secolo, conservatoci in una bella copia romana del Museo nazionale di Napoli (fig. 19); nel cratere di Herakles di Villa Giulia ecc. Così

⁽¹⁾ Helbig-Amelung, I, pag. 560, n. 981. Dello stesso parere è anche lo Studniczka, op. cit., pp. 14-15. Che le Nikai fossero sulla punta dei piedi pensò già il Quatremère (pag. 287), senza però portare più oltre la ricerca.

comparisce poi in un'opera sicuramente fidiaca, nella Nike che è in mano alla Parthenos. Ciò è reso sicuro dalla copia del Varvakion, ed è cosa molto importante per il nostro scopo: abbiamo cioè la certezza che il tipo fu fatto suo da Fidia e adottato nelle sue grandi statue. Che così fosse pure la Nike in mano allo Zeus, è cosa più che probabile. Nelle monete Elee la Nike è di tipo tutto differente, è vero; ma se si pensa che così pure apparisce quella della Parthenos sulle monete di Atene, ora che si conosce di questa una copia attendibile, si capisce qual conto si debba



FIG. 20. — Nike con trofeo. Napoli. Museo Nazionale.
(Fotogr. Alinari).

fare, in questo particolare, delle testimonianze numismatiche. E anche in seguito il tipo non è abbandonato dall'arte antica: comparisce in opere assai posteriori, tra cui ricordo una statuetta, piede di tavolo, del museo di Napoli (fig. 20), alcune statue del museo di Berlino, di grandezza maggiore del vero, l'una e le altre copie di età romana, anzi imitazioni da originali del V secolo; e infine alcune lastre di terracotta ornamentali, del principio del l'Impero, di cui esistono parecchi esemplari (per esempio al museo delle Terme, al Louvre ecc.) (1).

(1) Per la statua della collezione dei Conservatori ved. Helbig-Amelung, cit. nota prec. Per la statua napoletana da Ercolano, copia romana di originale greco della metà del V secolo, che conserva nelle spalle i buchi per le ali, ved. fotogr. Alinari 1228; *Guida Ruesch del Museo nazion. di Napoli*, pag. 365, n. 1590; Studniczka, op. cit., tav. IV, fig. 23. Per le statue di Berlino ved. *Berliner Sculpt.*, 227. Per le terrecotte ved. Campana, *Opere in plastica*, tav. LXVI-LXVII.

Questo tipo dunque di Nike calante, per la quale non mi pare si possa condividere la opinione generale dello Helbig e dello Studniczka, già citata, che la dea si posi a terra, ma piuttosto l'idea del Bulle, che stia spiccando il volo (o meglio, secondo me, che la dea, che si trova sempre raffigurata a grande altezza, sia immaginata non in rapporto con la terra, ma durante la sua discesa verso la superficie della terra dove è lo spettatore): questo tipo è ben determinato nell'arte greca. Orbene, io penso che *così fossero le Nikai della parte superiore della gamba del trono del simulacro stesso*; e sono lieto che tale idea, che fu espressa da me sin dal primo abbozzo di questo lavoro, sia stata poco dopo enunciata indipendentemente anche dal prof. L. Savignoni⁽¹⁾. Infatti tale motivo, ancor proprio dell'arte fidiaca, era però abbandonato al tempo di Pausania, perchè l'arte romana, del II o III sec. specialmente, aveva adottato quel tipo più evoluto di Nike che è rimasto il tradizionale per la Victoria; perciò si capisce come Pausania dovesse fare uno sforzo per descrivere il movimento: nè si può opporre che egli non dice ciò per le Nikai sulle mani dei numi, perchè per esse, in cui la parte inferiore era quasi nascosta dalla mano, il motivo era poco visibile, mentre egli ne rileva principalmente gli attributi. Del resto, che egli abbia pensato a delle danzatrici, non è strano. Il vestito tenuto probabilmente sollevato nell'apoptygma, i piedi di punta, davano veramente tale illusione. Dunque mi pare che Pausania sia stato non solo non infelice nella sua descrizione, ma abbia colto proprio l'unico paragone comune, per dare un'idea dello schema. Poichè non bisogna dimenticare il particolare che egli non dice « figure danzanti »; ma « aventi schema di danzatrici »; ora tra le due cose c'è una vera differenza, che è tale da farci capire che Pausania abbia voluto con ciò indicare che faceva solo un paragone, ma che non si trattava di una vera danza.

Infine con questo tipo abbiamo perfettamente rispettato quel rapporto diretto con lo spettatore che abbiamo visto mancare completamente con il tipo generalmente ammesso, e che è tuttavia necessario per l'estetica del trono.

Mi si obietterà che gli esempli citati sono tutti di statue che son posate, o almeno immaginate, su basi alte, su pilastri, sulle mani di numi; ma qua bisogna pensare che, per le misure già determinate, tali Nikai venivano a trovarsi a m. 3 sulla base del trono, e, compresa questa, a più di m. 4 dal pavimento della cella; quindi come su vere altissime basi, ed erano con lo spettatore in quel rapporto di altezza che il motivo richiedeva⁽²⁾. Di là esse avevano parvenza di scendere allo spettatore. L'effetto deve essere stato veramente bello. Per chi guardasse la statua, erano tre Nikai, la maggiore dalla mano di Zeus, le altre dal seggio (la differente altezza a cui erano poste doveva ridurre di assai la sproporzione delle dimensioni) che partivano dal nume e venivano verso di lui, mentre pure ai fianchi questa impressione si ripeteva. Non dimentichiamo poi che il simulacro fu fatto per Olympia,

⁽¹⁾ L. Savignoni, in *Osservazioni sulle statue di danzatrici di Ercolano*, in *Ausonia*, 1913, pag. 188, nota 1.

⁽²⁾ Prescindendo dalla Nike di Paionios (opera che la critica moderna assegna più volentieri alla metà che non alla fine del V secolo), la quale presenta lo stesso schema ed è a 9 metri sul suolo, quella della Parthenos dovette essere alta tra m. 6,50 e 7 dal suolo, e così pure quella sulla mano di Zeus.

e nella seconda metà del V secolo, quando la gioventù ellenica veniva a gareggiarvi di forza e di destrezza e quando ogni fiorente giovane era fiero della vittoria olimpica più che di ogni altra cosa. Certo prima della gara i begli efebi avranno visitato il nume coronato della loro stessa corona di *κότινος* perchè propizio li assistesse, e quella schiera di Nikai discendenti dall'alto deve esser sembrata a loro vera arra della protezione del nume. Fidia deve avere previsto ciò nella costruzione dello Zeus. Come avrebbe potuto invece in questa sua opera, che, a mano a mano che riusciamo a rievocarne le perdute forme, sempre più ci pare cosa mirabile e armonica in tutte le sue parti e ci empie di quella ammirazione che tanto destava negli antichi, immaginare alla sommità della gamba Nikai in danza o pur solo volanti nel vuoto spazio? Che cosa avrebbero esse voluto allora dire?

B) — LE NIKAI INFERIORI, SULLA ΠΕΖΑ.

Un poco differente dal precedente è il problema per le Nikai della *πέζα* della gamba che, se alle superiori dovevano essere uguali in altezza, essendo verisimile che occupassero tutta la superficie della *πέζα* che abbiamo visto doversi determinare come un terzo della parte della gamba sotto il sedile (m. 1,50 circa), non lo erano di forma, perchè Pausania, cercando di ben definire quella delle superiori, certo lo fece per mostrare che le inferiori eran diverse. Tre soluzioni furono un tempo proposte dal Quatremère per esse: che fossero in piedi o sedute o ad arabesco. Egli si fermò su quest'ultima idea e nel suo restauro grafico fece partire da queste mezze figure di Nikai a grottesco delle lunghe volute che occupavano il campo. Ma queste forme, se esistono nell'arte greca, sono ellenistiche e si diffondono poi specialmente nell'arte romana; in ogni modo sono affatto aliene e fuor di luogo al tempo di Fidia e in un simulacro come quello di Olympia. L'idea del Rathgeber⁽¹⁾, che le Nikai fossero sedute su una specie di gradinò alla base della gamba, può sembrare a primo aspetto accettabile, appoggiata com'è da lui alla testimonianza di una moneta Elea del V secolo⁽²⁾; ma a ciò si oppone:

1°) la simmetria con le Nikai superiori, di cui le inferiori non dovevano, come dicemmo, essere dissimili in altezza;

2°) il fatto che questa Nike rappresentata sulle monete è un tipo della prima metà del V secolo, ma non è concepita in terra, bensì su un alto pilastro: come sappiamo, per esempio, da un vaso di stile severo attico, ora al museo di Oxford⁽³⁾. Quindi, doveva trattarsi di un monumento antico di Olympia, poi riprodotto nelle monete, e da parecchio tempo esistente quando Fidia fece il suo Zeus.

L'idea del Watkiss Lloyd⁽⁴⁾, che queste Nikai inferiori fossero rappresentate nel motivo di sacrificare tori, è assurda. Non solo tale rappresentazione mal si adatta

(1) Quatremère, pp. 289-90. Rathgeber, pag. 268.

(2) Vedi Hill, *Greek Coins*, vol. XII, n. 51, pag. 61 (la data di essa è da lui posta tra il 470 e il 370 av. Cr.).

(3) Pubbl. da P. Gardner, *Greek vases in the Ashmolean museum in Oxford* (1897), tav. XIV; riprodotta in *Roscher*, art. cit.

(4) Watkiss Lloyd, II, 264.

a un campo più alto che largo; ma questo motivo, che fu poi tanto ripetuto, sino in monumenti apuli e romani, lo troviamo per la prima volta nella balaustrata del tempio dell'Athena Nike ad Atene (¹), opera post-fidiaca della fine del V secolo, e fu probabilmente creato allora. In ogni modo, Pausania lo avrebbe detto.

Quindi, nessuna delle soluzioni proposte può essere accettata. Una cosa però si può credere sicura, che le Nikai fossero anche in basso rappresentate in piedi, perchè a ciò si adattava il campo e perchè venivano così a continuare la serie delle figure dipinte negli *ἐρύματα*, pur essendo di queste più grandi. Infatti queste Nikai venivano ad occupare certo tutta l'altezza della *πέζα*, risultando di m. 1,50 circa, mentre gli *ἐρύματα* che vi erano inseriti, dovendo nella stessa altezza comprendere il *γέισον*, non potevano tollerare figure se non alte poco più di un metro, venendo quindi a stare con le Nikai nel rapporto di 2:3. Così era evitato l'effetto, che sarebbe stato non bello, che tutte le figure della parte inferiore avessero altezza tale in modo da formare una serie uguale, pur trattandosi di soggetti indipendenti e di tecnica diversa. Quanto poi alla loro posizione, dovettero essere stanti: siamo infatti ormai sulla base del trono, e qualunque azione di movimento sarebbe stata fuor di luogo; come i leoni, così anche le Nikai dovettero essere in posizione di riposo. Il motivo di esse ci può essere dato da una serie di vasi e di rilievi, già studiati dallo Studniczka e che, con motivi derivati dall'arte polignotea, si possono datare al tempo di Fidia o non molto discosto. Così si osserva in due rilievi, dove delle Nikai sostengono dei tripodi; così in due vasi del Brit. Mus. (²), e, sviluppandosi poi il motivo, in una statuetta di terracotta pubblicata dal Roscher e sino in figure di vasi dipinti dell'Apulia. Questo tipo di Nike, dalle grandi ali e con lungo chitone o peplos, è molto solenne e ben si adatta al luogo del trono di Fidia che ora stiamo studiando.

Le mani sono generalmente sporgenti e portano, nella terracotta, corone di alloro; ciò è attributo costante della Nike, e non si può escludere che, per quanto lo permetteva il rilievo, il motivo fosse espresso anche a Olympia.

§ III. — Le sfinge dei braccioli.

Parlando della struttura dei braccioli, si è accennato all'ornamento sotto la parte anteriore di essi, consistente in statuette di sfingi, e si son viste le numerose analogie monumentali di questo motivo. Nel trono che studiamo, però, le sfingi non erano nell'atteggiamento comune: *τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρω τῶν ἔμπροσθεν παιδῆς τε ἐπίκεινται*

(¹) Esempi: vaso apulo, *Bull. napol.*, VI, 2; coppa d'argento di Boscoreale (Héron de Villefosse, *Le trésor de Boscoreale*, in *Mon. Piot*, 1899, vol. V, tav. III-IV; arco di Benvenuto [Domaszewski, in *Oesterr. Jahresh.* 1899, pag. 173; Strong, *Rom. Sculpt.*, pag. 214 (l'arco è del 113-114 e. v.)], ecc. Per la balaustrata del tempio: Kekulé, *Die Relief. an der Bal. der Athena Nike*, tav. I-III.

(²) A) Friederichs-Wolters, *Gyps.*, nn. 1184-1185; B) Vasi del museo Britannico (*Catal. E.*, 460 e 469), il primo pubblicato in Moses, *A collection of ant. vas.*, tav. XX. Il vaso è anteriore al trono. Vaso apulo di Dario. Anche in alcune figure stanti della balaustrata dell'Athena Nike si ha una derivazione di questo tipo.

Θηβαίων ὑπὸ σφιγγῶν ἠρπασμένοι. Si tratterebbe dunque della nota leggenda dei fanciulli tebani rapiti dalle sfingi di cui non avevano sciolto l'enigma; mentre poi Edipo liberò dal mostro la sua Tebe (1).

Nel nostro caso, però, bisogna distinguere due aspetti del problema: il formale, chiamiamolo così, della rappresentazione di un uomo, rapito da una sfinge; e il mitico, chiaramente ellenico, della leggenda dei fanciulli tebani. Infatti il motivo del rapimento si trova già in Egitto, dove, com'è noto, la sfinge è generalmente un maschio ed è simbolo della forza spirituale e corporale, e in alcuni casi si vede tenere un uomo sotto le zampe anteriori, generalmente un nemico vinto dal Faraone espresso nella sfinge stessa. Così in un bracciuolo (è notevole, ma fortuita la coincidenza) di un trono pubblicato dal Prisse (2). Altri notevoli esempî furono pubblicati dal Milchhöfer nella sua monografia sulla sfinge (3).

Senza indugiarmi sulla vicenda del tipo, quale lo troviamo, prevalentemente femminile, in Grecia, ricorderò che, intorno alla sfinge, si favoleggiò delle stragi che faceva di giovani tebani. Sull'origine del mito poco sappiamo; è verosimile sostenere che il gruppo, già formato e entrato così nell'arte greca, abbia esso dato origine a una leggenda che lo spiegasse (4). Una testimonianza della leggenda è in Eschilo, dove il gruppo è ἀποιρόπαιον ἐπίσημα dello scudo di Parthenopaios (5):

Σφιγγ' ὁμόμοτον προσμεμηχανημένην
γόμφου: ἐνώμι, λαμπρὸν ἔκκρουστων δέμας
φέρει δ' ὄφ' ἀέτη φῶτα Καθεμίων ἕνα

Forse era il bello Haimon, figlio di Kreon, a cui alludeva l'epico spartano Kynaihton in due versi della sua *Oidipodeia* a noi pervenuti (6):

ἀλλ' ἔτι κάλλιστόν τε καὶ ἡμεροέστατον ἔλλων
παῖδα φίλον Κρείοντος ἀμύμονος Αἴμονα δῖον.

Sfingi come emblemi di scudo sono note; esempio un'anfora calcidese, già Basseggio, pubblicata dal Gerhard (7); qui era invece chiaramente immaginato il noto gruppo che Eschilo interpretava come rappresentazione del suddetto mito. E probabilmente tale nell'intenzione dell'artista è il suo significato in una serie di monumenti greci, benchè non si possa escludere la ripetizione del gruppo nel significato

(1) Art. *sphinx* di G. Nicole nel Dizionario del Daremberg-Saglio; di J. Ilberg, nel Roscher, III, 2, col. 1298 segg.

(2) *Tombe de Châemhet*, intendente di Amenophis III (XVIII dinastia); Prisse, *Hist. Atl.*, 2, pl. 35, 6 = Perrot-Chipiez, I, fig. 583.

(3) Milchhöfer, *Sphinx* in *Athen. Mitt.*, 1872, pp. 42 seg. Esempî: 1° Tomba di Abdel-Qarma, sfingi barbute con un piede su tre uomini, a Tebe (Lepsius, *Denkm.*, III, 76); 2° Id. (Lepsius, *ibid.*, 77 C), Sfinge su uomo; 3° Sfinge coronata e, sotto, uomo (Rosellini, *Mon.*, II, 108); 4° Scarabeo egizio di Tharros (sfinge alata su uomo nudo in *Arch. Anzeig.*, 1858, pag. 201).

(4) Cfr. Perrot-Chipiez, vol. VIII (1903) pag. 327. Pel mito ved. Soph., *Oed. rex*, v. 1198; Eurip., *Phoen.*, 1529; Pausania, IX, 26, 2.

(5) Eschilo, *Ἐπιὰ ἐπὶ Θήβας*, v. 541 segg.

(6) Per questi due versi e Kynaihton ved. Overbeck, *Her. Bildw.*, pag. 15, nota 2.

(7) Gerhard, *A. VB.*, tav. XCVI-XCVII.

di violenza astratta, indeterminata, come aveva nell'arte orientale. Queste rappresentazioni sono terracotte di Tenos, di Melos, una gemma della fine del VI secolo, alcuni vasi dipinti e, si dividono in due gruppi: in uno il giovane combatte ed è atterrato dalla sfinge; nell'altro egli è inerme ed è tormentato dal mostro ⁽¹⁾. Ciò per comprendere solo i casi in cui l'uomo appare già afferrato; perchè ci sono altri monumenti in cui la sfinge lo insegue e non servono perciò pel nostro scopo ⁽²⁾.

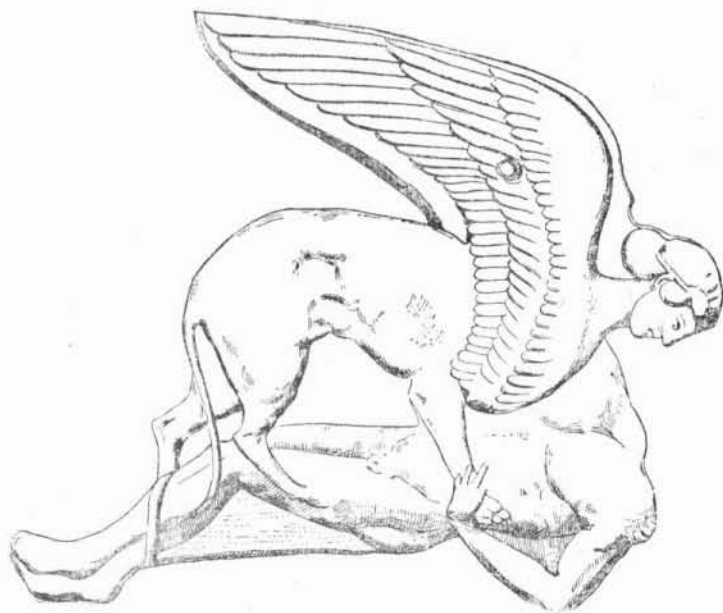


FIG. 21. — Sfinge e Tebano. Terracotta di Melos ad Atene.
(Dis. Ferretti, de Schöne, *Gr. Rel.*, tav. XXX).

Pel trono di Olympia, il ratto dei fanciulli tebani è la spiegazione data da Pausania. Fu così l'intenzione di Fidia, quando poneva quei gruppi? Gli animi sono divisi sull'argomento: alcuni, nel sostenere la giustizia dell'interpretazione di Pausania, giunsero a ricercare nel mito un'allusione allo sdegno degli Ateniesi contro i Tebani, per la loro condotta durante la guerra contro Sparta ⁽³⁾; altri negarono ogni veridicità al racconto del Periegeta, dicendo che gli era suggerito da una falsa

⁽¹⁾ Per i rilievi: A) il rilievo di Tenos in Stackelberg (*Gräber der Hell.*, 66) ora al Brit. Mus. con un altro esemplare simile (*Arch. Zeit.*, 1846, pag. 244; Panofka); cfr. *Arch. Jahrb.*, 1914, fig. 32 a pag. 244; B) rilievo di Melos nella collezione del ministero dell'istruzione greco (pubbl. Schöne, *Gr. Rel.*, tav. XXX, n. 125 = *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, IX, 11). Dovettero servire di rivestimento e, quello con la sfinge appartiene ai più antichi. Per la gemma, uno scarabeo della Biblioth. nat. di Parigi, vedi Perrot-Chipiez, vol. IX, pag. 20, tav. I, 16.

⁽²⁾ Raccolti dall'Overbeck, *Her. Bildw.*, pp. 15-59, tav. I; J. Ilberg, art. cit., col. 1403. Egli propende per un demone funebre, come il Malten (*Arch. Jahrb.*, 1914, pag. 246, n. 3) conferma pur con riserve.

⁽³⁾ Watkiss Lloyd, II, 264. Egli si basa su Erodoto, IX, 67; sulla presenza del mito di Niobe; ecc.

erudizione sua o di un « cicerone » locale. Così il Bötticher, il Rathgeber, l'Overbeck (1). Di questi, a mio parere, alcuni hanno voluto veder troppo, altri troppo poco. È inammissibile che, tra il 438 e il 432, si ricordasse ancora apertamente lo sdegno contro i Tebani, un ventennio dopo la battaglia di Tanagra, e ciò proprio in un monumento che si trovava nel Peloponneso e che aveva vero carattere panellenico. Dunque la sfinge era il simbolo della « potenza punitiva del nume », come dice l'Overbeck; e anche simbolo della enigmatica imperscrutabile sapienza divina, come dice il Michaelis (2); e il Rathgeber bene interpreta che con essa si è voluto simboleggiare che il dio ha nelle mani la vita e la morte del genere umano; tutto ciò è appunto indicato nel mito dei fanciulli tebani, non essendo verisimile che, mentre, per le testimonianze su citate, il gruppo aveva assunto già prima del V secolo un determinato significato mitologico, Fidia prescindesse da questo e usasse di nuovo il gruppo nel solo senso originale quando abbiamo veduto la norma che lo guidò nella scelta degli ornamenti del trono. Fidia, spinto dall'uso di porre sfingi come sostegni dei braccioli, pensò evidentemente di servirsi della circostanza per introdurre la rappresentazione dei fanciulli tebani, con significato simbolico. Perciò, qualunque sia stata la sua fonte, credo che l'interpretazione di Pausania sia la vera. Quanto al tipo artistico, dobbiamo servirci dei monumenti plastici citati, benchè assai più antichi, piuttosto che dei vasi quasi contemporanei (3) poichè i primi bene si adattano allo scopo perchè la sfinge non si discosta da quella abituale sui troni, non facendo la figura umana se non riempire lo spazio tra le gambe anteriori su cui la bestia sta ritta, poggiando la parte posteriore del corpo, mentre le ali tese e la testa venivano a formare la superficie su cui posava il regolo orizzontale del bracciolo (figg. 1, 6 e 7). Se il fanciullo fosse immaginato, armato o no, non possiamo decidere con le nostre cognizioni; ma è probabile di no, per accentuare l'impotenza dell'uomo davanti al volere divino. Perciò i rilievi di terracotta possono darci un'idea di ciò che erano i gruppi sostenenti i braccioli del trono dello Zeus di Olympia (fig. 21).

§ IV. — I Niobidi del fregio del sedile.

Per la tanto discussa questione della posizione del fregio del sedile del trono, siamo giunti alla conclusione che fosse sulla traversa del sedile, nelle parti laterali. Considerando poi gli esempi monumentali affini, si vede la probabilità che un largo margine circondasse i rilievi. Lo spazio centrale da essi occupato, per i calcoli fatti, doveva essere di circa metri 3 per m. 0,50 per ciascun lato. Pausania, nominando il fregio, dice *ὑπὸ τὰς σφίγγας Νιόβης παῖδας Ἀπόλλων κατατοξέουσι καὶ Ἄρτεμις*, e la notizia, anche in questa arida forma è di somma importanza; non solo infatti siamo assicurati del mito rappresentato, ma anche della presenza, nella rappresentazione, di Apollo e di Artemis, cosa importante perchè ci dice che il momento ri-

(1) Bötticher, pag. 117; Rathgeber, pag. 269; Overbeck, *Pheidias*, pag. 173.

(2) Michaelis, *Der Parthenon*, pag. 34.

(3) Vaso attico pubbl. nei *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, IX, 8.

tratto era proprio quello della strage e non quello precedente della felicità, nè il dolore di Niobe su i figli estinti o sulla lor tomba. La presenza di questo mito sul trono di Zeus ha dato luogo a molte indagini sulle ragioni che indussero Fidia a rappresentarlo; nè starò a ripeterle, chè già le ho accennate parlando delle sfingi e dei Tebani; anzi qua i sospetti di odi di Atene contro Tebe ecc. sono anche meno fondati, in quanto che non siamo neppur certi se la scena fosse immaginata a Tebe o al Sipylos, dove la pongono Omero ed Eschilo ⁽¹⁾. Certo essa a Olympia ha significato tutto simbolico e morale. Niobe è punita per delitto contro gli dèi; ella si è mostrata superba ed ingrata; nella sua triste sorte è ricordato che il dio può punire i felici, togliendo loro ciò che li rende superbi, e farli cadere nella più infelice miseria. L'idea, già compresa dal Siebenkees, mi pare spieghi perfettamente la scelta del mito: di fronte a tanto ricordo di benefica potenza di Zeus, era un'affermazione dello sdegno dei numi offesi ⁽²⁾.

Pel mito, fonti a Fidia possono essere state sia le narrazioni poetiche sia le opere d'arte. Già Omero vi accenna chiaramente; Eschilo, nella prima metà del V secolo, gli aveva dedicato un dramma, di cui restano pochi frammenti ⁽³⁾. Le trattazioni posteriori di Sofocle e d'Euripide sono a noi quasi sconosciute. La tragedia deve aver grandemente contribuito alla diffusione del mito in Grecia: essa gli diede la forma definitiva e ad essa pare rimonti il fissamento a 14 (sette maschi e sette femmine) del numero dei figli di Niobe; mentre Omero ne conosce 12 e, d'altra parte, Esiodo e i poeti lirici 20 ⁽⁴⁾. Benchè non si possa dire con certezza, poichè non si devono escludere i gruppi, pure, dato lo spazio della rappresentazione del trono, è probabile che il numero di sette per ciascun lato, reso ormai popolare da Eschilo, sia stato accettato. Vedremo poi la questione della presenza di Niobe: certo, considerando ora solo i sette figli più Apollo o Artemis, e un certo spazio tra le figure, viene ciascuna figura ad aver per sè uno spazio di circa m. 0,45 per 0,35, di modo che, con la compensazione dello spazio tra le figure nelle varie posizioni, abbiamo proprio lo spazio sufficiente per rilievi del tempo fidiaco. Vedremo in seguito se è possibile di aumentare ancora una figura per lato, supponendo qualche gruppo. La rappresentazione era divisa in due parti, e quindi venne subito spontanea l'idea che da ciascun lato fosse un dio; come nei casi, in cui la scena è riunita in una sola parte, è naturale di collocare gli dèi al centro o all'estremità ⁽⁵⁾. L'idea perciò del Völkel, poi da molti ripetuta ⁽⁶⁾, mi pare abbia grandi elementi di verisimiglianza, tanto più che già una coppa di Vulci al British Museum ⁽⁷⁾, in cui la scena è divisa in due parti dai manici, ci presenta proprio la esemplificazione dell'ipotesi.

⁽¹⁾ Vedi Stark, *Niobe und die Niobiden*, 1863, pp. 26 seg.

⁽²⁾ Siebenkees, pag. 83; Petersen, *Pheidias*, pag. 273.

⁽³⁾ Hom., *Ξ*, 610 seg.; per il dramma di Eschilo ved. verso 912 delle *Rane* di Aristofane, con relativo scolio.

⁽⁴⁾ Vedi Stark, op. cit., pag. 120.

⁽⁵⁾ L'ipotesi del Della Seta nella ricostruzione del frontone a cui appartenne la Niobide Salustiana (*Ausonia*, II, pag. 6) (per gli dèi al centro). Per gli dèi all'estremità cfr. Sarc. vat. [Visconti, *Mus. Pio Clement*, IV, XVII; Helbig-Amelung, I, pag. 245, n. 382 (204)].

⁽⁶⁾ Völkel, *Olympia*, pag. 180 (seg. p. es. dal Lloyd e dal Petersen, *Pheidias*, pag. 273).

⁽⁷⁾ Pubbl. dallo Heydemann, in *Ber. der Sächs. Gesell.*, 1875, tav. I.

Per la ricostruzione della rappresentazione perduta, bisogna considerarne una che da molti fu indicata, non solo come vicina a quella fidiaca che stiamo studiando, ma come vera copia di essa. È quella conservata in una serie di notissimi rilievi attici, tra i quali il più notevole è quello Campana, ora a Pietrogrado, riproducenti, variamente giustaposta, la stessa serie di figure (1): questi rilievi furon dapprima raccolti e discussi dallo Heydemann e poi dallo Hauser (2) e tra essi bisogna notare la copia Albani e principalmente quella a forma circolare, passata dalla collezione Castellani al Brit. Mus., a torto tacciata di falsità, in cui i motivi esistenti dei rilievi e altri ivi mancanti sono disposti su un terreno montuoso, mentre dall'alto Apollo e Artemis scoccano le loro frecce (3). Da tutti fu riconosciuta in questi monumenti la rappresentazione del mito dei Niobidi. Vari però furono i giudizi sul loro stile. I primi che se ne occuparono, lo Stark cioè e lo Heydemann, furono d'accordo nel riconoscerli copie di un'opera del IV secolo, se non di tempo anche più tardo, ellenistico; anzi lo Stark vide in essi una probabile copia della rappresentazione (da lui datata al 317 av. Cr.) del mito, che si trovava in una grotta sulla costa dell'Acropoli, dietro al teatro di Dionysos (4). Lo Heydemann da parte sua notò nei rilievi taluni caratteri di arte lisippea, e cronologicamente fu per il tempo di poco anteriore o posteriore a Alessandro Magno. P. Wolters, nella sua edizione dei Bausteine del Friederichs, affermava che il gruppo doveva essere di età ellenistica; a lui si accorda il Cultrera; ma F. Hauser e il Dümmler dimostrarono che l'originale non poteva essere se non anteriore alla fine del V secolo (5). L'ipotesi fu sostenuta dal Furtwängler che per primo notò che una relazione molto stretta doveva correre tra essi e i rilievi del trono di Olympia. Dopo di lui lo Helbig, l'Amelung e il

(1) Pubbl. dallo Stark, op. cit., tav. III, 1, e molte volte dipoi. Alcuni dubitarono dell'autenticità del rilievo (p. es. Braun); essi ritrovavano nel rilievo troppa espressione di *pathos*, raffigurandosi tutta accademica l'arte greca. Presto ogni dubbio fu dileguato (esempio Stark, op. cit., pag. 166), anche per la scoperta di altre copie.

(2) Heydemann, *Ber. der Sächs. Ges.*, 1877, pag. 72 segg., tavv. I-V; Hauser, *Neu-attische Rel.*, nn. 104-107 b, pag. 73.

(3) I dubbi sull'autenticità furon condivisi dallo Hauser, ma ora sono affatto caduti; ved. principalmente Sauer art. *Niobe* in Roscher, *Lex.*, III, 3396.

Le copie del rilievo sono elencate in un lavoro del Sieveking e Buschor di cui tratterò in seguito:

a) rilievo di Pietrogrado, n. 337;

b) Roma, villa Albani, n. 885 (Stark, tav. III, 3 = Helbig-Amelung, II, pag. 404, n. 1838 = Reinach, *R. R.*, III, 132);

c) Roma, palazzo Colonna (Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, n. 1161);

d) Roma, museo delle Terme (già Kirkeriano), *Sächs. Ber.*, 1877, tav. II;

e) Catania (Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, n. 762);

f) Bologna (*Sächs. Ber.*, 1877, tav. IV, 1);

g) Firenze, Milani (Stark, *Niobe*, IV, a. 2);

h) Roma, già Ludovisi (*Sächs. Ber.*, 1877, tav. V, 3);

i) Klügmann, Amburgo (*Sächs. Ber.*, 1883, tav. II);

k) Disco citato del Brit. Museum (*Cat. Sc.*, III, 2200, tav. XXVI).

(4) Stark, op. cit., pag. 175; cfr. Paus., I, 21, 5.

(5) Friederichs-Wolters, *Bausteine*, n. 1866; Cultrera, *Saggi di arte ellenistica*, pag. 46; Dümmler, *Attische Lekythos* in *Arch. Jahrb.*, 1887, pag. 172.

Sauer⁽¹⁾ furono d'accordo nel ritenere fidiaco l'originale; quest'ultimo anzi volle dare una vera dimostrazione positiva dell'ipotesi che noi possediamo in essi una copia della rappresentazione del trono. Il carattere stilistico loro mi pare ormai definitivamente fissato, essendo evidenti i caratteri comuni alle opere attiche della seconda metà del V secolo.

Gli argomenti portati per riconoscervi copie del rilievo del trono sono parecchi: anzitutto il ripetersi delle situazioni, cosicchè vi sono due figli morti e due feriti, due figlie fuggenti, ecc.; poi la disposizione delle figure a rilievo su un terreno accidentato, eppur tutte, meno un caso, in fila; e infine principalmente essere Apollo e Artemis vòliti in direzione contraria e così metà e metà dei Niobidi, di modo che si può formare un gruppo di Apollo con tre figli e quattro figlie di Niobe, tutti vòliti verso destra, e uno di Artemis con tre figlie e quattro figli vòliti invece tutti verso sinistra: formandosi così un caso analogo alla citata coppa volcentana dove Apollo è rappresentato con due figlie e un figlio, e viceversa Artemis. Quindi, conclude il Sauer, noi dobbiamo dividere la rappresentazione in due gruppi, e, essendo appunto divisa in due parti la scena a Olympia, si ha la più bella conferma che i rilievi sono copia di quella. La ipotesi è ben dimostrata e ad essa si può portare una conferma: l'altezza dei rilievi è di circa 47 cm.; proprio quella di circa mezzo metro che già molto sopra credetti dover supporre per il fregio del sedile; avremmo quindi delle vere copie a grandezza naturale.

A tutti questi scritti si è aggiunto infine un accurato studio, *Niobiden* di F. Sieveking e di G. Buschor⁽²⁾. Gli autori, che accettano totalmente, nella linea generale, le conclusioni del Sauer, esaminano con cura le varie copie della rappresentazione, ricostituendo la doppia serie di otto figure, sette figli cioè per lato con un dio saettante. Restano così esclusi la Niobe del disco, il gruppo a sinistra della seconda fila (dall'alto) del disco stesso e il motivo erotico dell'estremità sinistra del rilievo di Pietrogrado, riprodotto in uno specchio⁽³⁾, in una pasta augustea⁽⁴⁾, citati dagli autori e, aggiungeremo noi, in tre noti vasi falisci del museo di villa Giulia⁽⁵⁾. In questi gruppi essi riconoscono infatti derivazioni da originali statuarii, introdotte da copisti. Essi poi dispongono le altre figure tra i due quadri lasciando inalterato l'aggruppamento di tre dell'estremità destra del rilievo di Pietrogrado e il gruppo di quello Albani. Per derivazione affermano quella diretta dal trono di Olympia.

Numerosi indizi e analogie ci fanno dunque certi essere questo originale del ciclo fidiaco. È evidente d'altra parte che la rappresentazione del trono deve essere stata divisa in due parti, alle estremità delle quali erano Apollo o Artemis; i Niobidi, rappresentati parte morenti e parte in fuga, erano sparsi sul terreno legger-

(1) Furtwängler, *Meisterw.*, pag. 68; *Meisterpieces*, pag. 43; Helbig-Amelung, II, pag. 404; Amelung, *Florenz*, p. 116. I dubbi del Robert (*Arch. Nachlese*, in *Hermes*, 1901, pag. 385) non mi paiono giustificati; la sua ipotesi di una derivazione della porta del tempio augusteo dell'Apollo Palatino non è ammissibile per ragioni stilistiche.

(2) I. Sieveking e E. Buschor, *Niobiden* in *Münchnr Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1912, II, pp. 138 seg.

(3) Gerhard, *Etr. Sp.*, tav. 83.

(4) Furtwängler, *Ant. Gemmen*, tav. XXXVII, 43.

(5) Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, pag. 74 (n. 1674-75); pag. 105 (n. 17956).

mente accidentato, e aggruppati tra loro. Mi pare però assai probabile che alla scena fossero presenti Niobe e il Pedagogo, contrariamente a ciò che generalmente si sostiene ⁽¹⁾, non trovando convenienti i motivi addotti per escluderli: Niobe infatti comparisce nel disco Castellani, dove la riconosco, con lo Heydemann, nella figura che alza il mantello, per difendere la figlia, con motivo che poi doveva esser accolto nel celebre gruppo del IV secolo, la migliore copia del quale è agli Uffizi di Firenze ⁽²⁾. Il Pedagogo poi apparisce nel disco nella foggia caratteristica di vestito e con l'aspetto che conserva di poi e che ripetutamente s'incontra nell'arte apula ⁽³⁾; derivante, come ormai si è constatato più volte, i suoi motivi dall'arte fidiaca attica.

Abbiamo, così, nove figure per lato, che, supponendo alcuni gruppi, vengono ad occupare bene lo spazio sopra calcolato, come bastante per otto figure.

Ripeto quindi che veramente tutto ci porta ad ammettere nei rilievi sopra elencati una derivazione dalla rappresentazione di Olympia e che anzi si può concludere si tratti di una vera e propria copia, sia pure eseguita con qualche libertà di forma (alcune figure paiono piuttosto avvicinarsi alla scultura della fine del V secolo): testimonianza del grande effetto che sugli artisti, che si recavano a Olympia ad ammirare lo Zeus, dovette esercitare questa figurazione di uno dei più potenti e pietosi miti del mondo greco, e per noi documento preziosissimo per la ricostruzione delle scene ornamentali del trono di Zeus.

§ V. — La decorazione dei *κανόνες*.

Il κανών anteriore.

Pausania, nel nominare le figure sui *κανόνες*, che vedemmo dover essere piccole statue e non rilievi, ne fissa il significato e ne dà il numero, che forse è frutto di un conto da lui stesso fatto « τῶν μὲν δὴ κατ' ἐνθὺ τῆς ἐσόδου κανόνι, ἑπτὰ εἰσιν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῶν, τὸ γὰρ ὄρθρον ἐξ αὐτῶν, οὐκ ἴσασιν τρόπον ὄντινα ἐγένετο ἀφανές »; e più sotto, ἐπὶ δὲ τῶν κανόνων τοῖς λοιποῖς, Herakles e i compagni contro le Amazoni: ἀριθμὸς μὲν δὴ συναμφοτέρων ἐς ἐννέα εἴσι καὶ εἴκοσι.

Dunque erano otto figure (di cui una sparita) anteriormente e ventinove sulle altre traverse: per queste ultime Pausania esprime un leggero dubbio sull'esattezza della cifra, sia perchè, essendo probabilmente le figure in gruppi a notevole altezza, il contarle non doveva essere facile; sia perchè, non essendo il numero divisibile nè per tre nè per due, gli apparve dubbia la sua esattezza.

La prima questione che sorge per le rappresentazioni su questi *κανόνες* è se queste figure dell'Amazonomachia erano distribuite in due o tre gruppi: in altri ter-

⁽¹⁾ Come s'è detto, il Sieveking e il Buschor ammettono la presenza del Pedagogo; ma non quella di Niobe, che non mi pare verosimile mancasse nella rappresentazione originale. Infatti per essa non sussistono i motivi stilistici che portano all'esclusione degli altri due gruppi nominati. Anzitutto è difficile studiarli per la figura del disco, quasi del tutto distrutta; e poi il motivo del mantello non mi pare discordante da quello delle altre figure.

⁽²⁾ Vedi Amelung, *Florenz*, pag. 115; Sieveking-Buschor, op. cit., pag. 111.

⁽³⁾ Vedi *Bull. nap.*, 1843, tav. III (Jatta, n. 424).

mini se la traversa posteriore era decorata. Per rispondere a questa domanda, dobbiamo dapprima ricordare come le cose stanno per le altre traverse posteriori; l'*ἔρμια* infatti era adorno di rappresentazioni; si è visto che queste dovevano mancare certamente nel sedile. Con quale dei due casi si accordava il *καρών*? A me pare che sia più probabile col sedile, nel senso che il *καρών* posteriore mancasse affatto delle statue ornamentali. A sostenere questo, benchè a primo aspetto l'esempio delle altre rappresentazioni di Amazonomachia decoranti lunghissimi fregi faccia pensare altrimenti, mi pare dobbiamo essere indotti anzitutto dal fatto che il luogo era assai buio e che se, sia pure a stento, era visibile la barriera situata in basso, non doveva per il *καρών* essere un caso diverso che per il sedile; tutti e due erano quasi invisibili, come è logico se si pensa che erano posti a parecchi metri di altezza, mentre lo spazio posteriore tra la base e il muro della cella era largo appena m. 1.74. Si aggiunga il fatto del numero delle figure tramandato per la rappresentazione. Infatti sappiamo che il *καρών* anteriore dovette essere in gran parte coperto dalle gambe e dal mantello del dio; ora, se sulla parte visibile erano otto statue, supporne dieci per ciascuno degli altri lati completamente liberi è impossibile; è invece assai più razionale il supporne circa quindici per lato.

Certo una vera sicurezza non c'è; ma tutto rende probabile questa ipotesi, che fu recentemente sostenuta anche dal Trendelenburg⁽¹⁾. Dunque erano 8 figure avanti e 29 tra i due lati: ora ciò ci dà, mi pare, il mezzo di penetrare nel modo come era composta la rappresentazione: la differenza non è certo minima, come sarebbe tra 8 e 10; ma è sempre piccola e sproporzionata alla differenza dello spazio. Lateralmente era libero per tutti i 4 m.; anteriormente, certo, meno assai della metà: quindi ai lati per ciascuna figura era riservato un più grande spazio. E trattandosi di un'Amazonomachia, ciò si spiega per essere tali figure in gran parte a cavallo; mentre le figure del *καρών* anteriore dovevano occupare, 4 per lato, il minor spazio possibile, essere cioè figure stanti. Questo si accorda benissimo con ciò che Pausania dice della rappresentazione anteriore: « ἀγάλματα εἶη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα, οὐ γὰρ ποῦ τὰ ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καθιστήκει τῆς Φειδίου· τὸν δὲ αὐτὸν ταινίε τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενον εἰκέναι τὸ εἶδος Παντάρκει λέγουσι, μιράκιον δὲ Ἡλείου τὸν Παντάρκει παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου· ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πάλης νίκην Ὀλυμπιάδι ἔκρη πρὸς ὀγδοήκοντα ». Questo è il racconto del Periegeta nel testo dello Hitzig; ma per pochi passi di lui è così grande la discussione e il disaccordo degli studiosi. Da esso noi possiamo intanto ricavare due cose certe:

1°) che le figure erano atleti;

2°) che una di esse aveva il motivo dell'*ἀναδούμενος*.

Quanto alla storiella di Pantarkes, non è il caso di ritornarvi, dopo quello che ne abbiamo detto nel paragrafo sulla cronologia del simulacro.

È chiaro che il riavvicinamento iconografico fatto dai ciceroni non poteva avere alcuna base, perchè questa statua deve essere stata puramente ideale.

(1) Trendelenburg, *Olympia*, pag. 84. Il Pellegrini (op. cit., pag. 14) vi si oppone per il testo di Pausania (τοὺς λοιποὺς); ma la frase può restare anche trattandosi di due altri, anzichè di tre.

Prima però di procedere oltre, essendo interessante per la comprensione di tutto il passo di Pausania, occorre esaminare piuttosto la pretesa affermazione di lui che le gare di fanciulli non fossero ancora instituite al tempo di Fidia, che si avrebbe, accettando il testo dello Hitzig che è pure quello dello Spiro. Ora ciò non pare a me, come alla maggior parte dei commentatori, sostenibile. Ci sarebbe la contraddizione di Pausania stesso che, dopo averlo affermato, parlerebbe della vittoria di Pantarkes al tempo di Fidia. Egli, del resto, altrove dice espressamente di credere cominciate nel 632 av. Cr. queste gare giovanili ⁽¹⁾, e, anche ammettendo che egli si fosse servito di due fonti diverse e discordanti per i due passi, la contraddizione sarebbe troppo forte. Nel passo deve perciò supporre una lacuna o una errata lezione. Per il primo caso sta la maggior parte dei commentatori, i tentativi dei quali per colmarla furono vari, e tra essi il più persuasivo mi pare quello del Kayser ⁽²⁾ « οὐ γὰρ πω τὰ ἐς τοὺς παῖδας [ἔπεστιν ἄ] ἐπὶ ἡλικίας, ἤδη καταδιστήκει τῆς Φειδίου », sia perchè suppone una caduta di due sole parole, sia perchè il senso così è logico e compiuto. Ma assai più notevole mi pare la correzione del Trendelenburg, di τῆς Φειδίου in τῆς Ἰφίτου, che ricorderebbe la istituzione dei più antichi giuochi di fanciulli collegati con la riforma di Iphitos. La frase che precede andrebbe allora completata così: εἴη δ' ἂν <πλὴν τοῦ παιδός> ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα. Ricostrutta così la frase, e ricostruito tutto il pensiero di Pausania, sorge la questione se sia credibile questa spiegazione della scena. Già il Meier ⁽³⁾ e C. O. Müller ne dubitavano, e quindi furono espresse le più varie ipotesi; ci fu chi, come il Franz ⁽⁴⁾, pensò a un mito non compreso da Pausania; ma questa sua ipotesi è un voler trovare il difficile dove non c'è; nè ad essa può darsi alcuna base, tanto più che non è facile d'ammettere un simile errore in chi esaminava l'originale, aveva una lunga pratica di antichi monumenti e ripeteva cose risapute per lunga tradizione. Del resto la tendenza è sempre piuttosto la opposta, di trovare una spiegazione mitologica a scene che non hanno a che fare coi miti; mentre un mito di soli efebi si può certo ammettere, ma non è davvero facile il trovarlo.

⁽¹⁾ La cosa fu già avvertita dal Corsini nel 1751 (*Fasti Attici*, III, pag. 220).

⁽²⁾ Noto alcuni degli altri tentativi:

1°) K. O. Müller: *Götting. Gel. Anz.*, (1828, pag. 204): οὐ γὰρ πω τὰ ἐς τοὺς παῖδας [μεμίμηται καίτερ καὶ ταῦτα] ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καταδιστήκει τῆς Φειδίου.

2°) Franz (in *Berl. Jahr. für wissensch. Krit.*, an. 1841, pag. 219): οὐ γὰρ [πρω ἐς παῖδας ἔχει, τοὺς Ὀλυμπίαισιν ἀγωνισαμένους καίτοι] τὰ ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καταδιστήκει τ. Φ.

3°) Schubart (ed Paus. III, 13, 1849): οὐ γὰρ πάντα ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καταδιστήκει τῆς Φ.

4°) Robert (*Hermes*, 1888, pag. 451), immaginando una trasposizione del testo e uno scambio di ἀγωνισμάτων per ἀγωνιστῶν, legge: εἴη δ' ἂν ἀγωνιστῶν ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα, τὸν δ' αὖτις ταινίαν τὴν κεφαλὴν ἀναδοῦμενον εὐκείνου τὸ εἶδος Παντάρχει λέγονσι, μειράκιον δὲ Ἥλειον τὸν Παντάρχη παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου· ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πύλην νίκην Ὀλυμπιάδι ἔκτη πρὸς ταῖς οὐδοήκοντα· οὐκ ἔρα πω ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καταδιστήκει τῆς Φειδίου. Il supplemento di K. L. Kayser è pubbl. in *Rhein. Mus.*, N. F., 5, pag. 358.

⁽³⁾ Meier, art. « *Olymp. Spielen* » in *Hall. Encykl.*, parte III, vol. III, pag. 306.

⁽⁴⁾ C. O. Müller, in *Götting. Gel. Anz.*, 1820, pag. 203; Franz, in *Berliner Jahrb. für wissensch. Kr.*, 1841, pag. 219.

Anche meno probabile è l'idea del Robert (1), che le figure fossero una parte della rappresentazione dell'Amazonomachia, e precisamente il sèguito di Herakles.

Siccome la cosa più semplice sarebbe stata appunto questa, se Pausania osservò che erano atleti lo fece certo perchè tali apparivano. E poi, perchè queste figure accessorie sarebbero state messe proprio nella parte anteriore? Dunque erano figure di atleti; nè la cosa è rara nell'arte greca, anche in alcuni dei troni studiati, perchè le figurine ornamentali non si devono considerare sempre come accenni a rappresentazioni mitologiche, ma accenni a ludi (2). Convenendo in ciò, molti, basandosi sull'*ἀγωνισμάτων ἀρχαίων* di Pausania, vollero però vedere in ciascuna delle figure rappresentate una delle specie di giuochi; ma allora la figura dell'*ἀναδούμενος* più non avrebbe ragione di esserci, e poi il numero di otto mal si concilia con ciò che sappiamo dei giuochi olimpici (3).

Che le varie figure fossero in atteggiamento di riposo prima o dopo gli esercizi fisici, è più che probabile; ma, per me, la spiegazione della rappresentazione è molto semplice. Abbiamo otto atleti presi così senza distinzioni, perchè tale era il numero di figure che lo spazio richiedeva; ma essi erano solo i rappresentanti dei giuochi olimpici. La statua di Zeus, come si è già visto a proposito delle Nikai, era sôrta a Olympia, solo perchè il luogo era illustre per i ludi e veniva quasi a presiedere ad essi; era non solo possibile, ma giusto, di ricordare in essa quelle gare a cui Olympia doveva la sua fama, e Fidia scelse per questo — ricordiamolo — uno dei posti di onore del trono, nella faccia anteriore a non molta altezza dal suolo. Ma, per lo scopo suo, non aveva bisogno se non di un piccolo numero di atleti; un caso analogo lo troviamo nella ceramica apula, in due vasi della nota serie delle rappresentazioni di Orpheus e di Herakles nello Hades (4). Nell'anfora di Canosa (ora a Monaco), a sinistra, dietro Orpheus, è un gruppo di tre figure: un uomo, una donna, un bimbo; in quella di Ruvo, a Carlsruhe (5), un efebo nudo si appoggia a un bastone. Queste figure furon spiegate da alcuni con nomi mitologici, senza fondamento alcuno; per altri, che

(1) Robert, art. cit., *Hermes*, 1888, pag. 450.

(2) Es.: 1°) nella *πέζα* del trono di Zeus, nell'anfora citata di Napoli (*Mon. Inst.*, VI-VII, tav. XLII b), per ciascuna sono due figure virili nude in piedi (fig. 5);

2°) sul seggio del trono di Pelias del vaso Durand, pubbl. dal Millingen (tav. 7), dove ci sono 5 figurine di efebi in piedi;

3°) sulla *πέζα* di una kline di un ariballo (Panofka., *Vases Blacas* = Notor, *La femme dans l'ant.*, pag. 81).

(3) La cosa è messa in buona luce dal Robert (op. cit., pag. 449). Le lotte a Olympia erano sette: *δρόμος* — *διανλος* — *δόλιχος* — *πένταθλον* — *πάλη* — *πυγμή* — *ἄρμα*, e, dopo l'Olimpiade XXXIII, con l'introduzione del *παγκράτιον* e dell'*ἵππος*, divennero nove; mai furono otto. Inoltre la rappresentazione di alcune di queste lotte con figure isolate male si concepisce.

(4) Sono raccolte in *Wiener Vorlegebl. E.*, tav. I-VI (Benndorf). Cfr. A. Winkler, *Unterwelt-darstellungen*, già cit. Io stesso mi sono occupato a lungo dell'argomento in un mio studio, ancora incompleto ed inedito, sulla ceramica apula.

(5) Anfora di Canosa, Monaco (Jahn, n. 849), ripubblicata in Furtw-Reichh., tav. 10; anfora di Ruvo, Carlsruhe (Winnefeld, n. 388), pubblicata in *Mon. Inst.*, II, tav. XLIX.

videro nei vasi rappresentazioni orfiche⁽¹⁾, furono creduti degli iniziati ai misteri; ma tali rappresentazioni non hanno questo significato misterioso. I misteri orfici erano, sì, diffusi nell'Italia meridionale: ma, anche per il loro carattere, non eran tali da ispirare una così numerosa serie di opere d'arte. Era perciò solo un significato simbolico che faceva scegliere queste scene per l'uso sepolcrale: Orpheus e Herakles erano mortali che erano scesi nello Hades, tornandone vivi; essi eran la prova della possibilità di rompere le leggi severe dell'oltretomba, erano un annunzio di possibile risurrezione per i morti, che doveva esser caro ad un popolo profondamente credente in un'altra vita, com'era l'Apulo. Indugio alquanto sul vero significato di questa classe di rappresentazioni (che così ben lumeggia la natura della ceramica sepolcrale apula) per venire alla conclusione riguardo alle figure su nominate. Non sono dunque esseri mitici, nè iniziati, ma semplici uomini: quell'uomo, quella donna, quel fanciullo (le tre grandi divisioni del genere umano) o quell'efebo indicano la turba dei morti, la moltitudine accolta nello Hades e speranzosa di vita futura. Orbene, qui solo un accenno è bastato al pittore vascolare per indicare una gran folla: così, poche persone nel frontone occidentale del Tempio di Zeus di Olympia, agli angoli, indicano la turba degli spettatori alla scena mitologica; così a Olympia stessa, sul trono di Zeus, alcuni atleti indicavano tutta la schiera di essi che ogni quattro anni affollava l'Altis.

Venendo alla rappresentazione, alcuni, come il Petersen, pensarono a delle figure a coppie, lottanti. Ciò non mi pare possibile: 1° per lo spazio ristretto, come si è visto; 2° per il motivo dell'*ἀναδούμενος* che indica una figura isolata; 3° per l'euritmia della parte anteriore del simulacro, dove, accanto ai leoni, alle sfingi ferme, alle Nikai ferme o scendenti lentamente dall'alto, si adattava più una rappresentazione di figure stanti; 4° per le molte analogie in troni e in opere d'arte, tra i troni noto specialmente quello del va o Durand ora citato. Le cinque figure che si vedono sul sedile sono indubbiamente di atleti ignudi; essi sono in piedi, in atteggiamenti vari, ma non in lotta tra loro. Naturalmente la rappresentazione ha un valore solo per l'insieme delle figure; queste sono appena accennate sul vaso e alte pochi millimetri.

Per il tipo e lo stile ricordo il Diadumenos Farnese del Brit. Mus., che per me deve mettersi nel numero delle opere di Fidia, e che forse è copia di un'altra statua di Fidia che Pausania vide a Olympia⁽²⁾, perchè certo da esso non doveva essere molto differente il giovanetto *ἀναδούμενος*.

A Olympia i giovanetti devono essere stati rappresentati nella completa nudità atletica; alcuni anche con gli emblemi del genere di gara in cui eccellevano, accanto ai quali non saranno mancati altri rappresentati nel momento dopo la lotta, o togliendosi l'*ἀφῆ* con lo strigile, o prendendo il vestito per coprirsi, tipi tutti comuni nell'arte greca del V secolo e nella stessa arte fidiaca.

(1) Esempi di coloro che credettero a un significato mitologico nel Winkler, op. cit. Per l'interpretazione *orfica*, da ultimi, Kuhnert, *Unteritalische Nekyien*, in *Arch. Jahrb.*, VIII, pag. 108, e dopo di lui, A. Furtwängler, nell'illustrazione della su citata tavola 10, del *Furtw. Reichh.*, testo, I, pag. 47; e Jatta in *Mon. ined., pubbl. dall'Accademia dei Lincei*, XVI, pag. 510.

(2) Paus. VI, 4, 5; per questa statua (Brunn-Bruckmann, tav. 271) ved. Löwy in *Oest. Jahresh.*, VIII, pag. 269 (*Atlet oder Apollon?*). Sulla questione vedi n. 5 a pag. 246 di questa Memoria.

§ VI. — Le Amazonomachie sui *καρόνες* e sullo sgabello.

Riunisco, per la loro affinità, in un solo paragrafo queste due rappresentazioni ornamentali del trono con la riproduzione di quelle Amazonomachie tanto amate dall'arte greca del V secolo, come ricordo della grande lotta d'indipendenza.

La mitologia — è noto — conosce tre lotte di Greci e Amazoni:

1°) quella durante la guerra Troiana quando Penthesileia venne con le Amazoni in difesa dei Troiani: guerra che si compendia nel duello finale della valorosa regina con Achille;

2°) la spedizione di Herakles a Themiskyra sul Thermodon, per rapire il cinto di Hippolyte: impresa a cui più tardi si fece partecipare anche Theseus;

3°) l'invasione dell'Attica per parte delle Amazoni, venute a liberare la loro regina, moglie di Theseus, che però con gli Ateniesi riuscì, a sua volta, a liberare la patria (1).

Ho ricordato queste tre leggende, perchè furono tutte rappresentate sul trono di Zeus: la morte di Penthesileia su uno degli *εἱρύματα*; l'Amazonomachia di Herakles sui *καρόνες*; quella attica sullo sgabello. Della prima ci occuperemo con le rappresentazioni delle barriere; per le altre abbiamo chiara menzione e distinzione in Pausania: 1°) « ἐπὶ δὲ τῶν καρόνων τοῖς λοιποῖς, ὁ λόγος ἐστὶν ὁ σὺν Ἡρακλεῖ μαχόμενος πρὸς Ἀμαζόνιας· ἀριθμὸς μὲν δὴ συναμφοτέρων ἐς ἑννέα ἐστὶ καὶ εἴκοσι, τετρακτὰ δὲ καὶ Θησεὺς ἐν τοῖς συμμάχοις τῷ Ἡρακλεῖ »; 2°) « τὸ ὑπόθημα . . . ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀττικῇ καλούμενον θρασίον, λέοντιάς τε χρυσοῦς καὶ Θησεῶς ἐπειρασμένην ἔχει μάχην τὴν πρὸς Ἀμαζόνιας, τὸ Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους ».

Il testo è di lettura non dubbia e senza varianti nei codici; il dativo τῷ Ἡρακλεῖ con σύμμαχος si spiega col dativo che spesso accompagna un sostantivo verbale (2). La distinzione fra le due rappresentazioni è netta: Theseus appare nella prima solo come compagno di Herakles (3), nella seconda invece egli è l'eroe della prima impresa nazionale degli Ateniesi di liberazione della patria. L'importanza di questa leggenda è accentuata da Pausania; e il posto d'onore stesso dove si trovava, a pochi metri dal suolo, nella parte anteriore del simulacro, prova come Fidia vedesse in essa il simbolo della gloria di Atene (4). A proposito delle ultime parole del secondo passo di Pausania citato, il Klügmann (5), pensando alla parola ἀνδραγάθημα di uso assai raro e all'οὐχ ὁμοφύλους, pensò che Pausania avesse letto sul simulacro

(1) Né Omero né Esiodo sanno nulla di questa impresa: cfr. Pindaro, *Nem.*, 364 segg. (Amazonomachia di Herakles). La leggenda attica sorse tardi, probabilmente al tempo delle guerre persiane (cfr. Plut., *Th.*, XXVIII); così pure vedi Herod. (IX, 27) ed Eschilo (*Eum.*, 625).

(2) Cfr. Krüger, op. cit., XLVIII, 12, 5.

(3) Nelle più antiche versioni del mito appare solo Herakles; l'aggiunta di Theseus fu solo posteriore e attica, quando si stabilì una relativa cronologia delle imprese mitiche.

(4) Demostene ricordò la leggenda nell'orazione per i morti di Cheronea (cap. 8).

(5) Klügmann, *Die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst*, 1875, pag. 60.

stesso questa notizia, cioè che sullo sgabello (dove era la firma dello scultore, come vedemmo) fosse pure un distico spiegante la rappresentazione, di cui si potrebbe ricostruire un frammento:

..... ἐς οὐχ ὁμοφύλους
πρῶτον Ἀθηναίων ἀνδραγάθημα

Il Klüggmann appoggia la sua idea col fatto che questa credenza, comune al tempo di Fidia, sarebbe sparita poco dopo, quando con l'Erechtheus di Euripide si venne a considerare come prima impresa ateniese contro gli stranieri quella contro Eumolpos e i Traci, combattuta a Eleusi. L'ipotesi pare invero ingegnosa; ma non è sostenibile.

Anzitutto l'idea di un epigramma sull'opera di Fidia, come, per esempio, era sull'arca di Kypselos, è assai difficile a concepire, tenuto conto della cronologia del monumento e della sua natura, mentre, d'altra parte, Pausania non avrebbe mancato di riportarlo, come riporta l'iscrizione-firma di Fidia e tanti epigrammi di altri monumenti.

Se invece Pausania ricavò la notizia da un'opera classica, dove l'antica credenza era mantenuta, ciò non ha più nulla di strano. Le parole rare e speciose sono infatti comprensibili in un atticizzante come Pausania, ma non in un epigramma della seconda metà del V secolo, tanto più che quell'*οὐχ ὁμοφύλους* è espressione curialesca, assai strana in poesia e piuttosto propria delle opere storiche tarde, donde Pausania l'ha presa per il piacere della bella frase ⁽¹⁾. Quindi l'epigramma si deve escludere. Altro da Pausania non sappiamo. Solo egli, accentuando, con l'usare il verbo *ἐπιειργάζομαι* usato generalmente per i lavori a rilievo, viene a una determinazione che per i *κατόνες* abbiamo dovuto cercare per altre vie. Ma, se le rappresentazioni ritraevano due imprese ben distinte, non altrettanto varia dovette esserne la forma artistica. O. Benndorf, parlando dell'Amazonomachia di Gjölbaschi-Trysa ⁽²⁾, notò come per tutte le storie su questo popolo di donne guerriere i tipi fossero i medesimi: egli stesso ne diede un bell'esempio, dimostrando come la Amazonomachia di Gjölbaschi, che è quella troiana, derivi i motivi da quella di Mikon che era l'attica. Sola distinzione era la presenza di Herakles per la lotta sul Thermodon. Quindi, essendo le opere perdute, noi non possiamo non considerarle assieme. Riunite, rappresentavano un bel fregio: 8 metri di *κατόνες* sopportanti statue, da una parte; circa 9 metri di bassorilievo per lo sgabello, se, come concludemmo, erano decorati i 3 lati; in tutto, circa 17 metri. Ma la cosa non può sembrare davvero grande, quando pensiamo alla lunghezza delle Amazonomachie su monumenti greci, fino a raggiungere 174 metri al tempio di Artemis a Magnesia ⁽³⁾. Un indizio di come fossero queste rappresentazioni ci è fornito dal numero di circa 30 figure per gli 8 metri delle traverse: le figure, alte un 80 cm., erano di combattenti, quindi a gruppi, e perciò, anche supponendo le pose più ardite e richiedenti spazio, questo sarebbe sempre esuberante per tutte figure a piedi. Ora sappiamo che nelle rappresentazioni del mito al tempo fidiaco era normale che le Amazoni fossero generalmente a cavallo; am-

⁽¹⁾ Anche *ἀνδραγάθημα* è parola tarda; la troviamo in Strabone (cap. IX) e in Plutarco (*Sertorio*, cap. 10), ecc.

⁽²⁾ Benndorf-Niemann, op. cit., pag. 165, tav. XXXVII.

⁽³⁾ Pubbl. da Watzinger e Kohte, *Magnesia am Menander*, tav. XII e XIV.

metterlo per Olympia, è cosa non ostacolata ma favorita dalle notizie che abbiamo della rappresentazione. Queste opere, che ci permettono di ricostruire la scena perduta, sono assai numerose: Fidia stesso rappresentò l'Amazonomachia attica sullo scudo della Parthenos, ed essa (o quella di Herakles più probabilmente) fu eseguita, sotto la direzione fidiaca, nella serie di metope della fronte occidentale del Partenone. Poco dopo il 460, come è noto, fu compiuta da Mikon e Panainos e dal grande Polignoto la decorazione del portico ad Atene, detto Stoà poikile. In essa era un'Amazonomachia, designata come opera di Mikon. L'influsso che quella pittura esercitò sulle opere posteriori, rappresentanti il mito, dovette essere grandissimo: rimando allo studio del Gräf, a quello dello Hauser, il quale fu spinto a occuparsene da tre vasi attici entrati nel museo Metropolitan di New-York e a quello dello Schröder⁽¹⁾. Infatti è naturale che sui vasi dipinti immediatamente posteriori si facesse sentire subito prevalente questa influenza; troppo numerosa è la serie che ormai possediamo, perchè la cosa possa mettersi in dubbio: troppo tutti quei vasi rivelano il modello comune, perchè l'ipotesi dal Klügmann per primo, a quanto io sappia, formulata, non acquisti sempre maggiore certezza. Ma per noi più importanti sono le Amazonomachie di tipo un po' posteriore come quella dell'aryballos di Cuma, databile appunto nel periodo 440-430 av. Cr.⁽²⁾; e i bassorilievi quali quello del monumento delle Nereidi, il fregio dell'Heroon di Gjölbaschi già citato, e il fregio del tempio di Phigaleia, ora al British Museum; e le grandi Amazonomachie del IV secolo che pur tutte rivelano chiaramente la continuazione dell'influsso delle composizioni del secolo precedente⁽³⁾.

Intorno a quella di Mikon noi sappiamo dalle fonti letterarie due cose importanti:

- A) che le Amazoni erano anche a cavallo⁽⁴⁾;
- B) che l'Amazonomachia era l'attica.

La prima cosa si accorda con le rappresentazioni posteriori: la seconda non impedì che i tipi fossero adottati anche per le altre due leggende come vedemmo a Gjölbaschi.

È una serie dunque di episodii, di gruppi caratteristici, che si riproducono, si alternano con figure isolate, si modificano, si riuniscono fra loro, senza perdere mai, nei tratti fondamentali, la forma originaria.

(1) Gräf, art. *Amazonen*, in Pauly-Wissowa *Real Encykl.*; Hauser, art. cit., in *Furtw.-Reichh.*, testo II, pag. 244*, tav. 116-119; B. Schröder, *Mikon und Panainos*, in *Arch. Jahrb.*, XXIX (1914), pag. 123 segg.; F. Fornari, *Studi Polignotei*, in *Ausonia*, IX (1919), pag. 104.

(2) Gabrici, *Cuma*, tav. LXXXVII, pag. 534 seg. L'Amazonomachia è quella di Theseus. Cfr. B. Schröder, *Die Polygotische Malerei und die Parthenongiebel*, in *Arch. Jahrb.*, XXX (1915), pag. 110 segg.

(3) Rimando specialmente alle dotte pagine di B. Schröder, per l'esame dei numerosi monumenti e, prescindendo ora dalla questione dell'origine della maniera Mikonea, rimane accertato l'omogeneità delle rappresentazioni in tutta la seconda metà del V secolo, in Attica e in Asia Minore, da cui i tipi passarono anche nei vasi dell'Italia Meridionale; basti citare il vaso di Ruvo, Iatta 423 (*Mon. Inst.*, X, tav. XXVIII) e il collo del vaso dei Persiani di Canosa a Napoli, pubbl. in *Ann. Inst.*, 1873, tav. B.

Il Klügmann pubblicò la sua ipotesi: 1°) in *Ann. Inst.*, 1887, pag. 211; 2°) nell'opera cit., *die Amazonen*, pag. 42.

Pubbl. delle più conservate lastre del fregio di Phigaleia, in Brunn-Bruckmann, tav. 86-91. Cfr. Smith, *Catal. of sc.*, in *B. M.*, I, 277.

(4) Aristophanes, *Lysistr.*, v. 678.

Per l'Amazonomachia di Herakles, noi dobbiamo quindi pensare predominanti le figure di lui e di Theseus: anzi è probabile che, come per la rappresentazione dei Niobidi, essendo la scena ad Olympia divisa in due campi, in mezzo a ciascuno di essi campeggiasse uno dei due eroi.

Sarebbe voler troppo, con la mancanza di ogni fonte letteraria, il voler determinare i vari gruppi della rappresentazione; solo si può affermare che la presenza di Theseus porterebbe di conseguenza che l'eroe ateniese, a piedi, combattesse la regina delle Amazoni a cavallo, formando un gruppo assai ripetuto⁽¹⁾ e derivante dal quadro mikoneo. Altro gruppo è quello di Herakles combattente, per cui abbiamo un esempio, quasi sincrono, a Phigaleia. Per gli altri episodii, come quello dell'Amazone il cui cavallo cade colpito, quello dell'Amazone fuggente a cavallo e presa per i capelli da un Greco in modo da esser tratta giù di sella⁽²⁾, essi ricompariscono così costantemente in tutte queste rappresentazioni del mito dalla metà del V secolo in poi, che non è verisimile che anche per questo Fidia si sia discostato dalla tipologia attica del suo tempo, tanto più che si trattava di un'opera puramente decorativa. Le varianti saranno state nell'aggruppamento e nei particolari stilistici delle figure.

* * *

Per la rappresentazione dello sgabello, noi abbiamo un punto di partenza assai più sicuro nelle copie dello scudo della Parthenos⁽³⁾, eseguito da Fidia pochi anni prima; nè è probabile che egli se ne distaccasse nelle linee generali. Una particolarità della rappresentazione dello scudo, ripetuta in alcuni vasi dipinti⁽⁴⁾, è la mancanza di Amazoni a cavallo: ed era naturale, quando il momento rappresentato fosse l'assalto delle colline della Pnice o del Museio. Questo doveva essere un episodio nella pittura di Mikon; e da Fidia fu messo nello scudo perchè adattato al campo da decorare.

Ora mi pare assai probabile che, data la poca altezza, di non più di mezzo metro, del fregio dello sgabello, per non fare contrasto con le statue più grandi dei *καρόνες* e anche per aver maggior varietà di episodii, così fosse pure a Olympia. Naturalmente, mentre tutto fa credere alla presenza di cavalli sui *καρόνες*, non possiamo che dare come un'ipotesi questa idea di combattimenti a piedi, pel fregio dello sgabello. Se le cose però stavano così, un'analogia notevole l'abbiamo nella sola rappresentazione ornamentale di trono che ci abbia lasciato l'antichità, in cui non siano figurine appena accennate (come notai pei vasi dipinti, parlando del *καρόν* anteriore):

(1) Esempi di vasi: all'Ermitage (Steph., 1680), *Atlas du Compte rendu*, 1866, VI; vaso apulo, Durand (*Mon. Inst.*, II, XIII); vaso apulo di Altamura (*Ann. Inst.*, 1864, tav. S). Cfr. pure il vaso cit. di Taranto (*Luynes*, XLIII). La scena si trova anche su sarcofagi (per i sarcofagi con Amazonomachia ved. pure Robert, *S. R.*, II, tav. VI-XXX: esempio quello di Vienna, tav. VI).

(2) Esempi del tipo primo: a Gjölbaschi e in numerosi altri monumenti, raccolti dal Bendorff nel suo commento e dello Schröder, nello scr. cit.

Per il tipo secondo, esempi: a Phigaleia; nel sarcofago di Vienna; in un vaso di Ruvo all'Ermitage (St., 422), pubbl. in *Mon. Inst.*, V, tav. XI; in vaso pure di Ruvo (Jatta, 424), pubbl. in *Bull. nap.*, 1843, tav. III.

(3) Le copie dello scudo furono raccolte dallo Schreiber (op. cit.).

(4) E per primo nel citato aryballos di Cuma.

voglio dire il trono di Aphrodite nell'affresco della Farnesina, dove è appunto rappresentato un combattimento a piedi (fig. 9).

Episodii di questa rappresentazione si possono dedurre dallo scudo della Parthenos e dai vasi; nè è da escludersi neppure il fatto che alcuni fossero ripetuti, tanto sui *κατόνες* quanto sullo sgabello.

§ VII. — Gli acroterii della spalliera.

Si è già accennato a una vera relazione ideologica, ben avvisata dal Petersen, tra la rappresentazione della base e le Charites e le Horai della spalliera che insieme circondavano l'immagine di Zeus di una nota di amore e di soavità, simboleggiando, per dirla con Pindaro, le Charites la benevolenza e la pietà, le Horai la severa regolarità, impersonata poi nel ciclo delle stagioni, mentre le une e le altre erano figlie di Zeus, che, secondo la Teogonia Esiodica, aveva avuto da Eurimone le prime, da Themis le seconde (1).

Ma, se subito si vide giusto pel significato della presenza delle dee, non si fu, nei precedenti restauri, altrettanto felici nel ricercare il possibile aspetto di esse nel trono di Olympia. Suggestionati da tipi tardi e comunemente noti, specie per le Charites, anche restauratori come l'Iwanoff, non pensarono qual fosse il tipo al tempo di Fidia. Pausania, del resto, non ci dice nulla sull'aspetto di queste figure: *ὄπερ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος τοῦτο μὲν Χάριτας, τοῦτο δὲ Ὁρας, τρεῖς ἐκατέρως*.

Egli si preoccupa cioè solo di ricordarne il numero, che è poi quello tradizionale. D'altra parte, negli altri acroterii conosciuti di troni, abbiamo Eroti, Nikai ecc.; ma non mai le dee che troviamo ad Olympia. Solo abbiamo da Pausania il ricordo di Charites e di Moirai per la spalliera del trono di Zeus a Megara, opera di Theokosmos, scolaro di Fidia; e così di Horai e Charites nella stephane della Hera di Policeto ad Argo (2).

Bisogna perciò vedere come queste dee potevano essere rappresentate al tempo di Fidia. Anzitutto si deve notare che il celebre gruppo delle Charites rappresentate interamente nude e abbracciate tra loro, che è appunto quello a cui si ispirarono i passati restauratori del trono di Olympia, non ha nulla a che fare con l'arte fidiaca; esso è una creazione certo non anteriore alla fine del IV secolo (3). Al tempo di Fidia, una cosa si può considerare certa nelle rappresentazioni delle Charites e delle Horai: che fossero completamente vestite. L'esemplificazione monumentale però non è certo copiosa: per il periodo anteriore a Fidia sono notevoli le Charites del rilievo Vaticano, al museo Chiaramonti, rilievo che deriva da un originale della prima metà del V secolo. In esso le tre dee, affatto vestite, si tengono per mano, essendo la mediana di faccia e le altre di profilo.

(1) Vedi artic. dello Jolles, *Horai*, in Pauly-Wissowa *Real. Encykl.*; e questa Memoria a pag. 318.

(2) Cfr. Paus., I, 40, 5; II, 17 1.

(3) Esempio per scultura: Clarac (*R.*), pag. 152, n. 2 (al Louvre); id. id., 346, n. 2 (Siena). Per pitture: Hermann-Bruckmann, tav. XL e L. Cfr. pure Paus., VI, 24.

Questo rilievo è falsamente attribuito a Socrate giovanetto (1). Anche le Horai erano rappresentate non molto diversamente: in una coppa di Sosias esse compariscono pure completamente vestite e con dei fiori e ramoscelli in mano (2). E infatti quasi nulla è la differenza tra le dee nella base Borghese al Louvre, opera neoattica derivata da tipi della prima metà del V secolo (3).

Da questo tipo, per le Horai, si passa a uno velato e danzante che prelude il flessuoso tipo posteriore: esso ha principio sì nel V secolo; però in quella scuola post-fidiaca, già in aperta opposizione alla vera tradizione del maestro. Di questo nuovo tipo abbiamo alcuni esempi: così una statuetta della gliptoteca di Ny-Carlsberg, e anche una colonna vaticana, opera però dei secoli posteriori; ma pur sempre su motivi del IV secolo (4). Questo per le Horai danzanti: un tipo invece di Horai stanti ce lo offre un'anfora apula di Ruvo, all'Ermitage (5). Benchè il vaso sia certo del IV secolo, esso è uno di quelli apuli che più chiaramente rivelano il prototipo attico del V secolo. Intanto, anche le Charites continuavano ad essere rappresentate vestite: abbiamo esempi nei rilievi attici e in vasi apuli: però talvolta non si ha assoluta certezza, ma solo grande probabilità nella denominazione (6). Prescindendo affatto dai monumenti posteriori che non importano al nostro scopo, in cui le Charites perdono ogni vestimento e le Horai acquistano un aspetto flessuoso, direi quasi incorporeo, di danzatrici, veniamo alla loro rappresentazione sul trono dello Zeus. Dagli esempi citati si vede che noi manchiamo della conoscenza di opere della scuola puramente fidiaca. Abbiamo cioè opere o anteriori o posteriori: per l'aspetto loro, credo saremo meglio illuminati dalle altre statue femminili vestite del tempo. Ma subito ci si presenta la questione se le dee erano raffigurate a Olympia stanti o in danza; e inoltre se erano rappresentate in fila, tenentisi per mano, come nelle citate opere d'arte, specialmente arcaiche, oppure formavano un gruppo circolare. Noi sappiamo che alla fine del V secolo fu introdotto il tipo dell'Hekate triforme che era concepita come tre persone che si voltavano le spalle intorno a una colonna; anzi la tradizione attribuiva questa invenzione ad Alkamenes, scolaro di Fidia (7). Pure del tempo è la colonna con le danzatrici di Delfi che già studiammo. Il numero di tre (come ebbi occasione di accennare, parlando, nella prima parte del lavoro, della gamba del trono) porta con sè, quasi spontaneo, l'aggruppamento intorno a una

(1) La cronologia stilistica impedisce assolutamente l'ipotesi proposta dal Benndorf: se un Socrate fu l'autore dell'originale della prima metà del V secolo, esso non fu certo il filosofo; forse i due nomi simili fecero nascere la confusione (vedi su ciò Amelung, *Vat.*, I, 360).

(2) Di Vulci a Berlino (Furtw., 2278); pubbl. in *Mon. Inst.*, I, tav. XXV.

(3) Ved. Clarac (*R.*), pp. 65-66.

(4) Arndt, *Glypt. Ny-Carlsb.*, pag. 103, tav. LXV. Per la colonna vaticana: Amelung, *Vat.*, II, 389 e 574. L'Amelung avanza l'ipotesi che possa essere una colonna dell'«Ara Pacis»; credo però che lo stile mal si adatti con quello delle altre parti del monumento Augusteo.

(5) Pubbl. in *Atlas du compte rendu*, 1862, tav. IV.

(6) Esempi per vasi: 1° pelike di Berlino (Furtw., 4126, *Mon. Inst.*, IV, tav. XXIV); 2° hydria di Ruvo (Jatta, 1559, *Bull. nap.*, nuova serie, VI, tav. IV).

(7) Cfr., per la questione, Helbig-Amelung, I, pag. 573, n. 1004. Il monumento di Ny-Carlsb.; *Cat. N. C.*, tav. XX. Un Hekataion con le Charites, del principio del IV sec. è il Lamberg (v. H. Sitte, *Ein attisches Hekataion*, in *Oester. Jahresh.*, XIII (1910), pag. 87 segg.).

colonna; e da ciò presto si passò alla danza, eseguendosi in Grecia spesso delle danze formanti un gran cerchio.

Quindi mi pare assai probabile che questo motivo fosse anche nel trono di Olympia, tanto più che a questa ipotesi sono confortato anche dal fatto che così una delle dee veniva ad essere nella piena veduta di faccia, per chi vedeva anteriormente la statua; mentre le altre due si trovavano ai lati, e ciascuna ben serviva per la veduta di fianco. Se mancava affatto la veduta posteriore, non dobbiamo meravigliarcene, le dee erano a così grande altezza che per loro valevano *a fortiori* le ragioni addotte per la mancanza di rappresentazioni ornamentali sulla traversa e sul sedile. Inoltre, mettendo le sei dee in fila, si sarebbe avuto un grave danno estetico, perchè ne sarebbe rimasta turbata la visione della testa del nume; mentre i gruppi coronavano le travi verticali della spalliera che erano la continuazione delle gambe posteriori. Come per la Charites, anche la colonna vaticana delle Horai, benchè di concezione posteriore, rimonta allo stesso schema che è meglio rappresentato in un monumento analogo di Ny-Carlsberg. Come dicevo, con simile disposizione il motivo di una danza cadenzata è assai probabile e a Olympia poteva esser favorito anche dalla posizione dei gruppi come acroterii.

§ VIII. — Le pitture di Panainos sugli ἐρύματα.

Nell'indagare l'annosa questione degli ἐρύματα, si è venuti alla conclusione che nessuna delle ipotesi meriti fiducia, tranne quella che, seguendo il testo di Pausania, li suppone tra le gambe del trono; e che pure l'ordine delle rappresentazioni sia quello dato da Pausania che fece il giro intorno al trono, osservando i tre lati destro, posteriore, sinistro (1); per la poca altezza a cui erano situati, tutte e tre adorni di pitture.

Per le misure calcolate, ogni ἔρυμα, venendo ad avere un'altezza di m. 1,50 circa per m. 4 di lunghezza, per il cornicione e i triglifi veniva a lasciare tre spazi (metope) adatti ad esser coperti da rappresentazioni dipinte, i quali avevano un'area di m. 1,25 per m. 1 circa, essendo l'altezza la dimensione più lunga e non potevano essere occupati da più di due figure ciascuno. Ciò corrisponde a quello che Pausania ci dice di queste pitture e che giova ripetere nel testo dello Hitzig: ἐν δὲ αὐταῖς ἔστι μὲν οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων, παρέστηκε δὲ καὶ Ἡρακλῆς ἐκδέξασθαι τὸ ἄχθος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος, ἔτι δὲ Θησεύς τε καὶ Πειρίθου, καὶ Ἑλλάς τε καὶ Σαλαμίς, ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄρκτας ποιούμενον κόσμον, Ἡρακλέους τε τῶν ἀγωνισμάτων τὸ ἐξ τὸν λέοντα τὸν ἐν Νεμέᾳ, καὶ τὸ ἐξ Κασσάνδραν παρανόμημα Αἰάντος, Ἴπποδάμειά τε ἢ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρὶ, καὶ Προμηθεὺς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν, Ἡρακλῆς δὲ ἐξ αὐτὸν ἦρται... τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ

(1) Credo sia ovvio di tenere quest'ordine che è quello naturale, seguito da Pausania (p. es. nella base di questo stesso simulacro). Dalla ricostruzione del Brunn non si comprende la sua idea; infatti egli, che dà la veduta sinistra della statua, pone, andando da sinistra a destra, le rappresentazioni di Herakles e Prometheus, Herakles e il leone e le due Esperidi; quindi senza ordine alcuno.

Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεύς ἀνέχων ἔστιν αὐτὴν· καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μήλα ὧν ἐπιτέτραφθαι λέγουσι τὴν φρουρᾶν.

Poi ricorda che tali scene dipinte erano opera di Panainos, fratello di Fidia⁽¹⁾.

Il testo è di lettura sicura; le varianti, piuttosto numerose, dei codici sono veri errori di ortografia o lettura errata di nomi propri. Abbiamo dunque tre imprese di Herakles, due episodi della guerra di Troia e altre figure mitiche. Il significato dei miti scelti fu messo in assai bella luce dal Petersen⁽²⁾: nella prima di ciascuna serie di tre è una lotta benefica di Herakles, la cui gloria, intimamente connessa con quella di suo padre Zeus, era tanto rappresentata a Olympia⁽³⁾, ad attestare i benefici degli dèi verso gli uomini; le seconde rappresentazioni di ogni *ἔργον* erano lotte per amore, quale la discesa di Theseus e Peirithoos allo Hades, o una lotta tra uomo e donna, raffigurante la lotta che si combatte nella vita, come Achille e Penthesileia, Aias e Cassandra. Nel terzo quadro poi abbiamo i premi delle imprese; l'Ellade liberata per mezzo di Salamina; Hippodameia, sposa conquistata da Pelops, dopo la gara con Oinomaos, combattuta nella Elide; i pomi delle Hesperides.

Il Petersen notò anche altre relazioni: due figure maschili (considerando tale anche il leone) nel primo quadro; due femminili nell'ultimo; in quello di mezzo, due volte su tre un uomo e una donna; ecc. Tutto ciò ammettendo come giusta l'interpretazione di Pausania: cosa che però fu contestata da alcuni, per esempio dal Robert⁽⁴⁾. Il dubbio fu causato specialmente dalle Hesperides che sarebbero messe, apparentemente, così lontane da Herakles e Atlas. Il Robert, che segue la soluzione presentata dal Garduer, di cui parlammo nella prima parte, per la quale le due ultime figure di ogni *ἔργον* non sarebbero state se non cariatidi nella zona sotto i *κωνόεις*, pensò, in base al simbolo di Salamina, che fossero rappresentazioni di città e regioni, poi fraintese dagli antichi esegeti « Qua certo non potevano avere iscrizioni! » conclude egli. Ma la ipotesi del Gardner è caduta, e con essa, mi pare, ogni dubbio. Anzitutto noi abbiamo qua una rappresentazione che, come in tanti altri casi, fu divisa in più campi. Essendo a ciò obbligato dallo spazio, Panainos, avendo collocato a destra al primo posto (guardando il simulacro di fronte) Atlas e Herakles, la seconda parte con le Hesperides, limitate per euritmia a due, poteva esser collocata solo al terzo posto, perchè mettendole di seguito, cioè al secondo, avrebbero guastato l'estetica della veduta di fianco e la corrispondenza che abbiamo già visto tra i tre *ἔργματα*. Ma allora — si può domandare — perchè non le ha situate al terzo posto della stessa barriera di destra? Ora non credo voler chieder troppo al senso estetico di Panainos e di Fidia, che anche qui doveva esser sempre la mente direttrice, nel rispondere che questa non era la soluzione migliore.

(1) Fratello di Fidia, con Pausania, lo dice Plinio (*N. H.*, XXXV, 54, 57, XXXVI, 117). Nipote invece (*ἀδελφιδόης*) Strabone (VIII, pag. 353) e così credono lo Eckstein (art. *Panaenus*, in *Hall. Enc.*, III, 10, pag. 259) il Brunn (*K. G.*, II, 47) e altri poi. Credo esatta la prima notizia per ragioni cronologiche (cfr. F. Fornari, ser. cit., in *Ausonia*, IX, pag. 118).

(2) E prima di lui da H. Brunn, *Ueber den Parallelismus in d. Comp. altgr. Kunstw.*, in *Rhein. Mus.*, N. F., V (1847), p. 320 segg.

(3) Pausania, V, 10: ἔστι δὲ ἐν Ὀλυμπίᾳ Ἡρακλέους τὰ πολλὰ τῶν ἔργων.

(4) Robert, *Marathonsschlacht*, pag. 82.

Egli mise infatti la seconda parte della rappresentazione in questione al terzo posto del terzo *ἔρμια*, seguendo l'ordine dato da Pausania, che menziona i quadri, come li osservò, percorrendo i tre lati del trono (tolto quello anteriore) da destra a sinistra. Se dunque pensiamo che la veduta di fronte era quella a cui tutto si subordinava, vediamo che le due parti della rappresentazione si vengono a trovare al primo posto, a destra e a sinistra, rispetto alla fronte principale del simulacro, restando così in assai più stretto rapporto che se fossero state al primo e al terzo posto della stessa barriera destra. Così infatti la rappresentazione era divisa solo dal simulacro ed era separata dall'*ἔρμια* anteriore azzurro, anzichè dalla rappresentazione di un mito diverso ⁽¹⁾. Ma credo inutile d'insistere troppo su ciò.

Oltre a questa ragione, che conferma la giustezza di ciò che dice Pausania, ce n'è un'altra, assai convincente, a suo favore. Se osserviamo i nomi che Pausania dà alle figure, vediamo come non siano tali da presentarsi subito alla mente. Perchè pensare a Theseus e a Peirithoos e non per esempio a un episodio della vita di Herakles o della guerra di Troia per la seconda rappresentazione, come sarebbe stato suggerito dalle altre? Perchè ricordare Hippodameia e Salamina? Quindi mi pare assai verisimile il supporre che nè Pausania nè la sua probabile fonte abbiano interpretato essi le figure; invece dovettero solo leggere i nomi delle epigrafi che le accompagnavano. Quanto è difficile a concepire l'epigramma dello sgabello, voluto dal Klügmann, o delle iscrizioni nella rappresentazione a rilievo della base, altrettanto è facile d'ammettere le iscrizioni qui: tra queste e le altre rappresentazioni del trono c'è una differenza fondamentale, che qui si tratta di *pitture*. Ora, al tempo di Fidia, e specialmente trattandosi di un artista che doveva essere ormai vecchio, come Panainos, sarebbe quasi difficile lo spiegare la mancanza dei nomi, se ci fosse affermato esplicitamente. Panainos non faceva, del resto se non continuare la tradizione polignotea ⁽²⁾. Con ciò si può considerare oziosa ogni discussione sulla denominazione delle varie figure.

* * *

Le rappresentazioni eran dunque dipinte: Pausania le chiama sempre *γῶραι*: l'anteriore delle quattro barriere era coperta dallo sgabello e perciò azzurra; di questo colore, come già ebbi occasione di accennare, era pure, secondo l'ipotesi del Brunn e del Petersen ⁽³⁾, il fondo di tutti i quadri: la cosa è assai verisimile. Sui colori usati per le figure, se crediamo alle notizie di Plinio e di Cicerone, che Polignoto dipingesse con i quattro soli colori fondamentali (bianco, giallo, rosso e nero), certo Panainos deve aver conservato lo stesso uso. Come ancora doveva conservare molto della tecnica del disegno e specialmente ignorare i chiaroscuri che sarebbero stati trovati

⁽¹⁾ Il Klein (*Gesch. der Gr. K.*, II, pag. 51) dice che le metope degli *ἔρμια* formavano un vero ciclo chiuso e che perciò le Hesperides non erano se non la continuazione della prima metopa: io però credo che ciò sia voler vedere troppo, perchè Panainos non può in alcun modo aver precisato dalla realtà delle cose, e la ragione del collocamento deve essere stata studiata da lui e da Fidia sul posto e risolta nel modo che vedemmo.

⁽²⁾ Paus., X, 25, 2-3.

⁽³⁾ Brunn, *Ann. Inst.*, 1851, op. cit.; Petersen, *Panainos*, pag. 27.

solo da Apollodoro posteriormente (1). Quanto al numero dei *due* personaggi, c'è chi ha voluto ricorrere alla tragedia; ma, come in altri casi, mi pare si sia voluto veder troppo (2). Lo spazio è stato certo l'unico e solo determinatore; vediamo che il numero di due figure è il più comune nelle metope.

Passiamo ora a studiare le singole rappresentazioni raggruppandole secondo il soggetto. Di ciò un saggio ci è stato dato graficamente dal Gardner, nell'articolo più volte citato (3).

A) — HERAKLES ED I POMI DELLE HESPERIDES (in due « metope »).

Da ciò che Pausania ci dice per questa scena, apprendiamo che consisteva in quattro figure divise in due gruppi: in uno Atlas sostenente il cielo e la terra, ed Herakles era a lui vicino; nell'altro, due Hesperides portavano i sacri pomi delle nozze di Hera. Questa impresa, cantata da Pindaro (4), fu, in seguito, compresa tra le dodici grandi fatiche di Herakles. Secondo ciò che dice Pausania, il momento rappresentato era certamente l'arrivo di Herakles presso Atlas. Una vera sicurezza, secondo alcuni, però mancherebbe: Pausania infatti, parlando della metopa con questa impresa dello stesso tempio di Zeus di Olympia, dice pure che Herakles era *Ἄτλαντος τὸ φόρημα ἐκδέχεται μέλλων*. Ora a tutti è noto che l'originale di questa rappresentazione fu ritrovato ed ha mostrato come sia Herakles che regge il peso del mondo, mentre Atlas ritorna a lui, portandogli i pomi delle Hesperides (vicino è Athena) (5); di modo che l'interpretazione di Pausania è sbagliata. Un simile equivoco si è voluto dal Wernicke anche per la rappresentazione del trono dello Zeus (6); ma ciò non è verisimile. Anzitutto infatti per il tempio si trattava di una rappresentazione posta a grande altezza e in un luogo poco visibile quale l'interno del colonnato; invece perfettamente opposte erano le condizioni del dipinto di Panainos. Secondariamente ci si oppone il fatto che, per testimonianza di Pausania stesso, i pomi erano ancora in mano alle Hesperides e perciò Atlas non poteva averli lui. Credo perciò che non ci sia ragione alcuna di non seguire la spiegazione data da Pausania. Herakles dunque deve essere stato rappresentato in atteggiamento di calma, forse in colloquio con Atlas, e per lui dovrei ripetere ciò che ho detto del nume per la rappresentazione della

(1) Vedi su ciò Girard, *La peinture antique*, pag. 170 e 200.

(2) Il Petersen (op. cit.) pensa ai due personaggi agenti delle tragedie di Eschilo, mentre con Sofocle abbiamo il tritagonista e fa il parallelo con i noti rilievi delle Peliadi, Orpheus, ecc. Quanto al fatto che nella coppa volcente i Niobidi sono limitati a tre per lato, è la più bella conferma della tirannia dello spazio. Così pure solo questo deve aver limitato a due le figure della loggetta dipinta di Boscoreale riprodotta a fig. 9 dal Petersen, le cui barriere ricordano sì quelle del trono, ma affatto casualmente. Ricordo pure un esempio non greco nel mon. di Sippara (pubbl. Perrot-Chipiez, II, pag. 209).

(3) In *J. H. S.*, an. 1894, pag. 240.

(4) Pindaro, *Olymp.*, III, 24, 10-51.

(5) Cfr. Paus. V, 7. L'interpretazione giusta di Athena fu proposta dallo Schneider (*Die Zwölf Kämpfe des Herakles*, 1888) e fu accettata dai più. Per altri, come il Bloch (*Zusch. Gött.*, pag. 2, not. 2) è una Hesperis.

(6) Wernicke, art. *Atlas* in Pauly-Wissowa, *R. E.*

base. Atlas al tempo in cui fu fatto il trono, era ancora certo concepito nell'aspetto solenne di un dio o di un re, come è nella metopa del tempio, anteriore però di più di venti anni e che quindi a torto il Gardner prende a base della sua ricostruzione, mentre per Herakles si ispira a un vaso a figure nere (¹). Atlas reggeva il mondo; ma non nel modo come si vede nella statua Farnese di Napoli, tipo che fu adottato



FIG. 22. — Herakles e Atlas. Roma, Museo Gregoriano.
(Da Gerhard, *Etr. Sp.*, tav. 137).

per Olympia da tanti restauratori, dal Quatremère all'Iwanoff, perchè quello è un prodotto di arte ellenistica che con l'epoca di Fidia non ha davvero nulla a che fare. Nel quadro di Panainos doveva essere rappresentato in piedi o leggermente curvo, sorreggendo la pesantissima massa sferica. Se aveva un vestito, era al più una corta clamide gettata sulle spalle.

Abbiamo invece due monumenti che per noi sono della maggiore importanza:

1°) uno specchio dal museo Vaticano (²). Vi vediamo Atlas nudo che regge il mondo, rappresentato da un gran massa; a sinistra Herakles, coperto dalla sola

(¹) Pubbl. in *J. H. S.*, XIII, tav. III.

(²) Gerhard, *Etr. Sp.*, II, tav. 137.

pelle del leone, si allontana con i pomi delle Hesperides: il primo è rappresentato barbato, imberbe il secondo (fig. 22). La solennità degli atti, la robustezza della figura ci

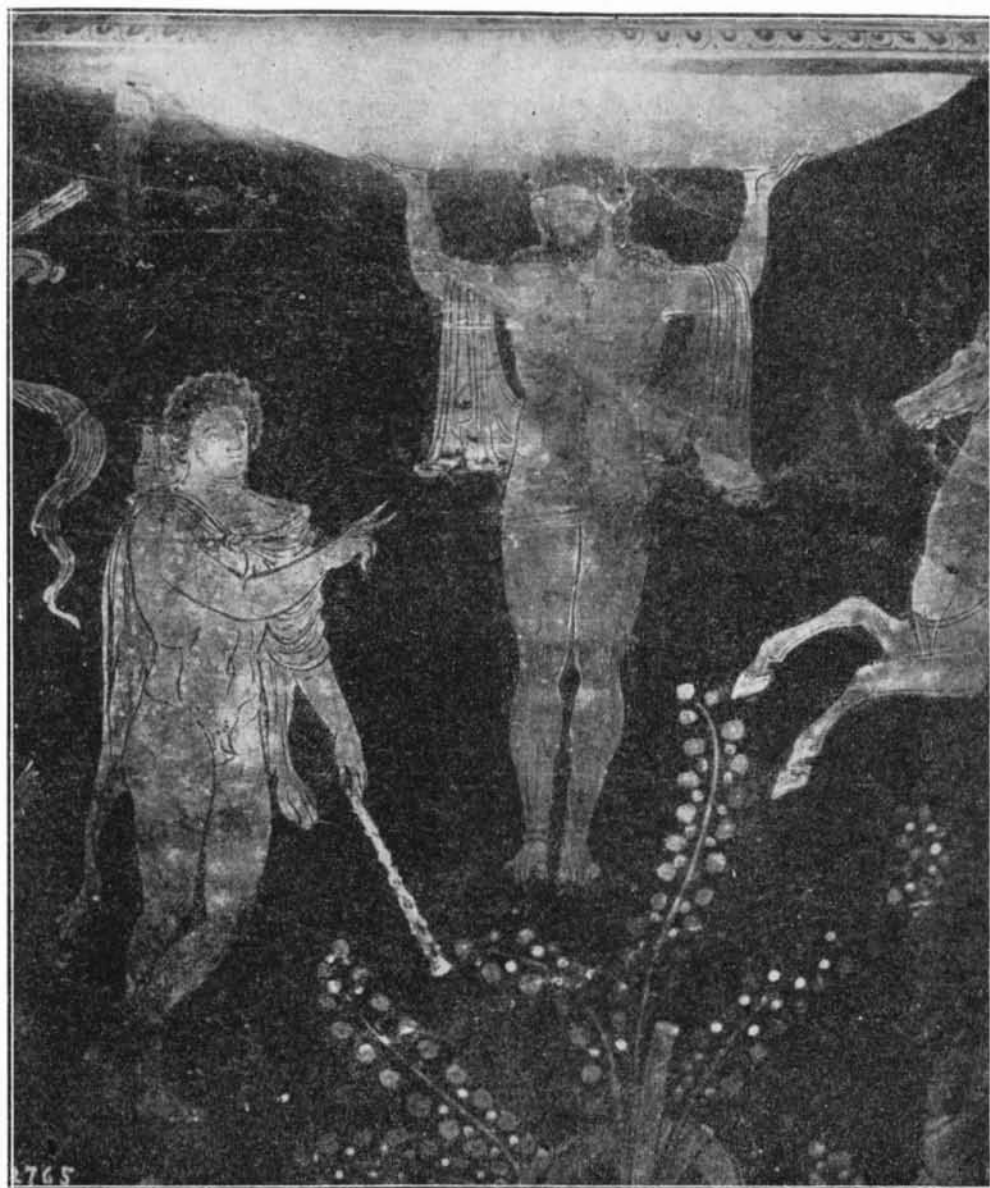


FIG. 23. — Herakles e Atlas.
(Partic. del lato posteriore dell'anfora di Archemoros al Museo Nazionale di Napoli).
(Fotogr. Lo Sacco).

riportano sicuramente a un originale greco della metà del V secolo, come è stato già riconosciuto ⁽¹⁾;

⁽¹⁾ Helbig-Amelung, I, pag. 380, n. 686.

2°) un vaso apulo di Ruvo, dal museo di Napoli (1). Nel mezzo si eleva l'albero col serpente; intorno le Hesperides. In alto, in mezzo, Atlas sorregge il mondo, e Herakles fermo fa gesto oratorio: intorno Helios sul carro, Phosphoros a cavallo, Athena e Nike (fig. 23). Ho già affermato più d'una volta la derivazione dei tipi della pittura vascolare apula da modelli attici della seconda metà del V secolo; in questo caso Atlas deriva indubbiamente dallo stesso originale da cui fu preso quello dello specchio.

Ora la scena che più si avvicina a quella di Olympia è senza dubbio quella del vaso, ma l'arte dello specchio è più fedele. Credo che dal confronto dei due mo-

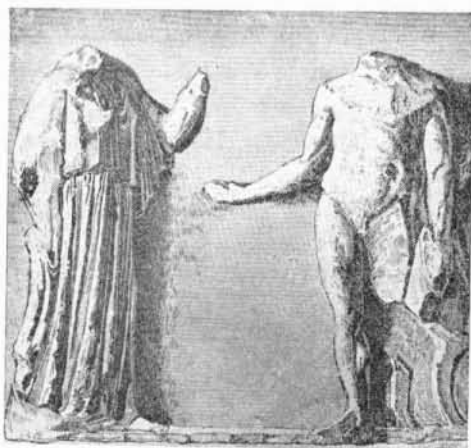


FIG. 24. — Herakles e una delle Hesperides. Metopa del « Theseion » in Atene.
(Da *Mon. Inst.* X, tav. XLVIII).

numenti si possa formulare la ipotesi che così fosse lo Atlas di Olympia: quanto allo Herakles, dovette essere imberbe e probabilmente del tipo stesso di quello del vaso ruvese.

Possiamo dedurne che le due figure, o almeno certo Atlas, siano copia di quelle di Panainos?

Olympia era, specialmente nel periodo dal V al II secolo, uno dei più visitati santuarii della Grecia; e l'innegabile influsso, che l'insieme del simulacro di Zeus subito dopo cominciò a esercitare sul tipo del nume, ci rende consapevoli che le opere di arte ivi conservate avevano una influenza sugli artisti greci posteriori. Per la rappresentazione che stiamo studiando, una certa difficoltà si ha nella composizione che pare un po' anteriore al tempo dello Zeus; ma Panainos poteva seguire una tradizione un po' antica. Però, sia che il caso sia stato questo, sia che esistesse un prototipo comune a queste rappresentazioni da cui anche il quadro di Panainos sarebbe derivato

(1) Heydemann, 3255, pubbl. nei *Monum. des nouvelles annales publ. par la Soc. franç.*, 1836, tav. V (Reinach., *R. V.*, I, pag. 235) = Gerhard, *G. A. Abh.*, tavv. I e II. La faccia anteriore del vaso ha la rappresentazione dei funerali di Archemoros. Ringrazio la direzione del Museo Naz. di Napoli per aver fatto fare apposta le fotogr. da cui sono state tratte le nostre figg. 23 e 26.

(e in questo caso bisognerebbe pensare a un'opera di Polignoto), certo si può ben concludere che non molto diverso deve essere stato l'aspetto della composizione di cui ci occupiamo. Quanto alle Hesperides, esse non devono essersi discostate dal tipo severo di donna, proprio dell'epoca; un bell'esempio lo abbiamo in una metopa del cosiddetto Theseion di Atene (fig. 24), per la quale sono d'accordo con quelli che la giudicano opera del principio dell'ultimo quarto del V secolo (1).

Una notevole somiglianza con questo tipo hanno una Hesperis (quella a destra dell'albero) del citato vaso di Ruvo; nè molto si discostano due, di un altro vaso italiota, pubblicato dal Gerhard (2); mentre i tipi dei vasi di Meidias (3) sono anche in questo caso un poco più recenti.

Se nella rappresentazione di Olympia fosse pur l'albero con il serpente-guardiano, non saprei decidere; ci si oppone forse la questione dello spazio (4). In ogni modo, dato il carattere di quest'arte e la corrispondenza con le altre rappresentazioni, tutte e due le figure devono essere state rappresentate in piedi.

B) — LA LOTTA DI HERAKLES COL LEONE NEMEO.

Diversa dal caso precedente è quest'altra rappresentazione di una delle grandi fatiche di Herakles: la prima anzi della serie di dodici poi stabilita. La lotta dell'eroe con il feroce figlio di Tiphon e di Echidna, fu una delle leggende del patri-
monio antichissimo della gente ellenica e probabilmente già sorta in età micenea (5).

Esiodo cantava (*Theog.*, 326 segg.):

ἢ δ' ἄρα Φίχ' ὀλοήν τέκε Καθμείουσιν ὄλεθρον
"Ορθῶ ὑποδηθείσα Νεμειᾶϊόν τε λέοντα,
τὸν δ' Ἥρη θρέψασα Διὸς κούρη παράκοιτις
γονοῖσιν κατένασσε Νεμείης, πῆμ' ἀνθρώποις
ἐνθ' ἄρ' ὃ οἰκείων ἐλεφαίρειο φθλ' ἀνθρώπων,
κοιρανέων Τρητοῖο Νεμείης ἠδ' Ἀπέσαντος
ἀλλὰ ἔ τ' ἐδάμασσε βίης Ἡρακληίδης

La rappresentazione della lotta si trova già diffusa in tutta l'arte arcaica; il mito è a tutti noto, nè importa perciò menzionarlo. Le rappresentazioni si dividono poi in due grandi categorie: o Herakles solleva da terra il leone e lo soffoca nella stretta poderosa; oppure, dopo averlo abbattuto con la clava, lo soffoca gettandoglisi addosso a terra. Nel nostro caso dobbiamo occuparci principalmente del primo gruppo: la natura del campo della rappresentazione, più alto che lungo, e la simmetria con gli altri gruppi, impediscono di poter pensare il secondo tipo che si estende sempre in senso orizzontale. Una vera particolarità della rappresentazione è la fissità del tipo.

(1) Sauer, op. cit.; Collignon, II, pag. 30. Una bella incisione in acciaio fu data nei *Mon. Inst.*, X, tav. LVIII e da essa è stata presa la nostra fig. 24. W. Amelung, in *Neue Jahrb.*, III, pag. 12, data tali sculture piuttosto prima che dopo il 440.

(2) Gerhard, *G. Ak. Abh.*, tav. XXX, 2, 3.

(3) Furtw.-Reich., tav. 8-9.

(4) L'albero figura nella ricostruzione grafica del Brunn negli *Ann. Ist.*, 1851.

(5) Vedi prisma d'oro di Micene (Perrot, in Perrot-Chipiez, VI, fig. 422).

Dai vasi arcaici alle opere di scultura ellenistica e romana, se mutano, com'è naturale, i mezzi rappresentativi e i particolari dell'esecuzione, l'insieme del gruppo rimane sempre lo stesso. Si comprende perchè: la soluzione trovata era così caratteristica che l'arte più non l'abbandonò. Per ricostruire il dipinto perduto di Olympia, noi dobbiamo servirci dei monumenti cronologicamente più vicini, e, in prima linea, di una metopa del cosiddetto Theseion; poi monete, pietre incise e sarcofagi ⁽¹⁾, i quali ultimi, benchè di epoca romana, riproducono fedelmente tipi attici del V o IV secolo, come è pure per la terracotta Campana ⁽²⁾.

In tutte queste rappresentazioni notiamo poi la particolarità che generalmente il leone è posto a destra di Herakles e che, mentre questi gli dà una stretta che l'ucciderà, la belva cerca con una zampa di graffiarlo, ma l'eroe appare insensibile al dolore.

Perchè in questa serie ben determinata Panainos si sarebbe distaccato dalla consuetudine comune? È quindi verisimile che l'opera sua non sia stata diversa se non nei particolari dagli esempi ora indicati e che sia stata un anello della lunga catena della rappresentazione di questo mito.

C) — HERAKLES E PROMETHEUS.

La trilogia di Eschilo aveva dato, verso il 468-462 av. Cr. ⁽³⁾, nuova forma al mito di Prometheus, classificato poi tra i *parerga* delle fatiche di Herakles, e collegato con il mito delle Hesperides. Così al tempo di Panainos era giusto di scegliere questa scena come simbolo dell'espiazione e della grazia divina ⁽⁴⁾.

Per la ricostruzione della rappresentazione perduta, dobbiamo servirci dei monumenti restati, considerando, in base alle parole di Pausania, che la scena non dava il momento della liberazione, ma quello dell'arrivo di Herakles (*sono rappresentati Prometheus, ancora in ceppi, ed Herakles che alza lo sguardo verso di lui*). E il *λόγος* che poi Pausania aggiunse sulla liberazione di lui, essendo introdotto con un *λέγεται*, mostra chiaramente che non erano rappresentati nè l'uccisione dell'aquila nè l'atto dello scioglimento dei ceppi.

Scene che rispondano a questa situazione non sono rare: la maggior parte però (come il rilievo del museo delle Terme, sarcofagi, il rilievo di Pergamo, alcuni dipinti, vasi) ⁽⁵⁾ rivelano sì una situazione non molto differente, ma nella espressione

⁽¹⁾ Cfr. Sauer, op. cit.; Furtwängler, *Ant. Gemmen*, tav. XX, n. 30; tav. LI, n. 21; Robert, *S. R.*, III, 38; Clarac (Rein.), 114, 6.

⁽²⁾ Campana, *Ant. op. in plast.*, 1842, tav. XXII; per l'esemplare del museo Gregoriano ved. Helbig-Amelung, I, pp. 276, n. 436.

⁽³⁾ Christ, *Gesch. d. griech. Literatur*⁵, pag. 279.

⁽⁴⁾ Petersen, *Pheidias*, pag. 364.

⁽⁵⁾ Rilievo mus. Term. (Helbig-Amelung, II, pag. 169, n. 1394); sarcof. capit. [Helbig-Amelung, I, pag. 437, n. 792 (13); Rein., *R. R.* III, 199]; rilievo di Pergamo (A. Milchhöfer, *Die Befreiung des Prometheus*, in *Winkelmansspr.*, XLII, 1882); pitture di Pompei (Helbig, *Wandg.*, n. 1128), di Roma (Jahn., *Abh. d. bay. Ak.* VIII, 2, tav. I, 3). I monumenti del mito furono studiati dal Terzaghi, (*Monum. di Prometeo*, in *St. e materiali*, III, pag. 199 seg.) e dal Bapp, art. *Prometheus*, nel lessico del Roscher, III, col. 3083 a 3096.

delle figure hanno tutte le caratteristiche di un'arte più evoluta di quella della seconda metà del V secolo (1).

Escludendo perciò tutte queste opere, e d'altra parte pure quelle arcaiche, perchè troppo lontane, cronologicamente resta uno specchio etrusco del Museo di Berlino (2) in cui si possono scorgere i caratteri dell'arte del periodo di cui ci occupiamo. Si aggiunge una piccola serie di paste pure del Museo di Berlino (3) ricordate dal Bapp.

In queste rappresentazioni noi scorgiamo Prometheus in piedi o appena appoggiato a una roccia, con le braccia legate alla rupe (la sostituzione di essa alla colonna di Esiodo, riprodotta nelle rappresentazioni arcaiche, probabilmente è dovuta a influsso Eschileo): il Titano, dall'aspetto di uomo maturo, guarda avanti con aria serena, mostrando di non curare il supplizio; vicino a lui è Herakles, con la clava e l'arco, che si volge a lui ascoltando le sue parole.

Questi monumenti hanno punti di contatto bastevoli per crederli derivati da uno stesso originale. Di che età debba concepirsi questo, si deduce dalla severità di stile che ben si adatta con l'arte della metà del V secolo. Inoltre, pei rapporti con la pittura di Panainos, si nota:

1°) che la scena è composta di figure in piedi, in perfetta corrispondenza con la scena di Herakles e il leone;

2°) che il momento è perfettamente quello ricordato da Pausania,

Il Bapp venne quindi alla conclusione che questa rappresentazione rimonti, in ultima linea, al quadro di Olympia, mentre non comprendo perchè il Terzaghi tenga così poco conto di essa nel suo lavoro sul mito di Prometheus, ritenendo la composizione dello specchio lavoro etrusco, anzi lontano dallo spirito ellenico (4).

Devo però subito ricordare una cosa. Pel passo di Pausania credo si debba accettare l'antica lezione *Ἡρακλῆς δ' ἐς αὐτὸν ὄρων* e non seguire lo Hitzig e lo Spiro, che, in base a molti codici, hanno pensato a un *ῆραι*. Se infatti l'*ὄρων* non darebbe senso plausibile a chi pensasse allo svolgimento del mito, è perfettamente rispondente al modo di scrivere di Pausania che ci ha dato già un esempio della maniera

(1) Credo perciò che sian da accettare le conclusioni del Milchhöfer trovate giuste da A. Furtwängler (*Deutsche Lit. Zeitg.*, 1883, pag. 781). Il Milchhöfer, dopo aver raccolto tutte queste rappresentazioni, ne mise il prototipo al IV sec. e precisamente in un quadro del Parrhasios che così si rivelerebbe vero precursore dell'arte ellenistica; al quale proposito è nota la leggenda raccolta da Seneca (*Controv.*, X, 34), per la quale Parrhasios avrebbe ucciso uno schiavo tra i tormenti, per poter dipingere dal vero il suo Prometheus. Queste conclusioni non furono accolte dal Terzaghi.

(2) Pubbl. in Gerhard, *Etr. Sp.*, III, n. 139; ved. Furtwängler, s. v. *Herakles*, in Roscher, pag. 2226.

(3) Berlin, Inv. 780, 781, 782, 783. Bapp, art. cit., col. 3096. Cat. di Berlino, 780 (cfr. Furtwängler, *Ant. Gemm.*, pag. 181, n. 41, tav. XXXVII), Herakles è imberbe, con arco e clava: Prom. è appoggiato alla rupe, con mantello nella parte inferiore del corpo.

(4) Terzaghi, op. cit., pag. 210. Egli stesso però è costretto a riconoscere tracce, in questo specchio, di concezione Eschilea. Riguardo dunque allo specchio, certo il lavoro è etrusco e rozzo, ma il suo schema rende sicuro anche per esso, come per la maggior parte delle rappresentazioni sugli specchi, un prototipo greco.

semplificista di giudicare i movimenti nel parlare delle Nikai superiori delle gambe del trono. Ora, se si bada alla rappresentazione sopra studiata, si vede che l'atto di Herakles, di tener la testa piegata indietro per ascoltare le parole del Titano, è



FIG. 25. — Herakles e Prometheus. Specchio a Berlino.
(Da Gerhard, *Etr. Sp.*, tav. 139).

un vero guardarlo; anzi da questo equivoco abbiamo un bell'indizio per le relazioni dei monumenti suddetti con il quadro di Panainos⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Lo Heiberg, in una nota nello *Hermes* (vol. XLVI, 1911, pag. 461), scarta l'*ὄραον* da lui ritenuto una glossa e accetta lo *ἤρααι* che, con l'esempio di alcuni altri passi, è interpretato come *alza l'arco verso Prometheus*. Però, anche nel caso che l'*ὄραον* fosse una glossa, rimarrebbe appunto accertato che il verbo dovrebbe essere interpretato nel senso di *innalzare lo sguardo verso Prometheus*.

Abbiamo dunque da un lato la descrizione di Pausania; e dall'altro, anche in questo caso, dei monumenti che vi si adattano e che rimontano a un originale contemporaneo. Possiamo quindi aderire alla ipotesi, perchè tutto ci fa credere che, per mezzo delle due opere rimasteci, possiamo farci un'idea di come dovette essere rappresentata la situazione del mito di Prometheus a Olympia.

D) — AIACE E CASSANDRA.

Pausania chiama l'attentato di Aiace di Oileus contro Cassandra *παράνομημα*, perchè forse aveva già in mente la leggenda posteriore post-euripidea, per cui Aiace avrebbe fatto violenza alla vergine troiana; ma tale non potè essere la leggenda espressa nel dipinto di Panainos. In essa deve essere apparso l'episodio quale lo cantarono i poeti epici⁽¹⁾: la giovane, inseguita da Aiace, si rifugia nel tempio, afferrandosi al simulacro di Pallade, da cui è da lui strappata a viva forza. L'arte ha colto il momento, quando Cassandra, che si è attaccata allo *ξόανον* di Pallade, ne è strappata da Aiace, appunto presa per i capelli. Anche per questa rappresentazione è notevole la fissità del tipo. Così a cominciare dalla rappresentazione arcaica dell'arca di Kypselos, dove la scena è già formata: *πεποιήται δὲ καὶ Κασσάνδραν ἀπὸ τοῦ ἀγάλματος Αἴας τῆς Ἀθηνῶς ἔλκων, ἐπ' αὐτῇ δὲ καὶ ἐπίγραμμα ἔστι Αἴας Κασσάνδραν ἀπ' Ἀθαναίας Λοκρὸς ἔλκει*; abbiamo tutta una serie di monumenti, sino ad opere di tempo ellenistico, come il rilievo Borghese⁽²⁾. Tralasciando queste ultime, dove il *pathos* è troppo manifesto, limitiamoci ai monumenti, specialmente vasi del V e IV secolo. Essi si dividono in due gruppi, alcuni di stile più severo, altri con carattere più tardivo, specialmente nelle mosse, nella minore arcaicità dello *ξόανον*⁽³⁾. Ai primi fu certo prototipo un'opera della grande pittura che alla metà del V secolo riprese il motivo arcaico. E questo originale dovette essere polignoteo, tanto più che di lui stesso abbiamo nell'Iliupersis di Delphi e in quella della Poikile la rappresentazione del mito, sebbene in momenti posteriori alla scena che studiamo, quando l'attentato era già commesso e Aiace era pensieroso per ciò che aveva fatto, o — come ad Atene — era circondato dai re pronti a giudicare il suo delitto⁽⁴⁾.

(1) Proklos, nel sunto dell'*Ἰλίου πέρις* di Arktinos: *Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀλοσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνῶς ξόανον*. Cfr. per ciò specialmente Overbeck, *Her. Bildw.*, tav. XXVI e testo relativo.

(2) Paus., V, 19, 5; ved. Overbeck, op. cit. Il rilievo Borghese (Helbig-Amelung, II, pag. 236, n. 1537.) è, secondo questi studiosi, derivato da una Cassandra del pittore Theon di Samos, contemporaneo di Demetrio Poliorkete e probabile autore dell'ultima evoluzione della rappresentazione.

(3) Esempii: 1° vaso di Napoli (Overbeck, *H. B.*, 24); 2° id., Brit. Mus., (*Arch. Zeit.*, 1848, XIII, 4); 3° coppa del Louvre (*Ann. Inst.*, 1877, N.); 4° vaso di Bologna (Pellegrini, *Necr. fels.*, n. 208; *Mon. Inst.*, XI, tav. XV); ecc.

Pel secondo tipo: 1° vaso apulo al Brit. Mus., (*Bull. nap.*, n. s., VI, 9); 2° id. (guerriero con arm. ital.) *Arch. Zeit.*, 1848, XIV, 1; 3° vaso di Vienna (*Laborde*, II, 24).

Per le gemme: esempio Berl. (139), pubbl. Overb. *H. B.*, 26, n. 9. Il vaso dell'Ital. mer. a Weimar (Overb., *H. B.*, 27, n. 2) ricorda grandemente il rilievo Borghese e forse derivò dallo stesso originale.

(4) Cfr. Paus., X, 26, 3.

Le altre rappresentazioni non sono se non un'evoluzione del tipo anteriore del primo gruppo; ma, per la stretta analogia tra loro, rimontano certo tutte a un originale della grande pittura che riproducesse nella nuova forma d'arte la vecchia scena. Fu questo di Apollodoro, vissuto alla fine del V secolo e la cui opera fu tanto rinnovatrice nella pittura greca? Plinio (1) ci parla di un tal quadro di lui: la cosa è dunque veramente possibile.

Tra i gruppi, stilisticamente più vicino al primo era il quadro di Panainos; della sua composizione nulla ci è detto, perchè Pausania probabilmente constatò che non si scostava dal tipo già stabilito e che ormai era il tradizionale dell'arte per l'episodio: nè era ostacolo lo *ξόαρον* che veniva a formare quasi una cosa sola con Cassandra. Che tra le tante piccole varianti ce ne sia una che sia frutto dell'influenza di uno studio del dipinto di Olympia, è cosa possibile; ma il ricercarlo sarebbe perdersi in ipotesi senza fondamento.

E) — ACHILLE E PENTHESILEIA.

Per quest'altra rappresentazione, Pausania è più esplicito: egli determina, con l'esattezza di cui spesso dà prova, il momento rappresentato: l'Amazzone sta spirando; Achille, preso d'amore per lei, la sorregge. Numerosi monumenti ci servono di guida nella ricostruzione del quadro perduto, derivato poi alla sua volta da un episodio dell'Aithiopsis. In questi monumenti si distinguono due gruppi: o Penthesileia è in terra e Achille le tiene sollevato il corpo; o ella è abbandonata tra le braccia di lui. In questo secondo caso, ripetuto specialmente nei sarcofagi romani dell'Amazonomachia, ella appare piuttosto morta che non morente; e per lo stile il gruppo, assai analogo a quello statuario di Menelao e Patroklos (detto di Pasquino), è chiaramente prodotto ellenistico. Quindi non può servireci di base alla nostra ricostruzione, come i più antichi commentatori hanno sostenuto (2). Il secondo tipo si trova su vasi, rilievi, gemme, con esso le parole di Pausania, che sono anche in questo caso l'unica nostra guida, si accordano perfettamente (3). Ci fu chi, come l'Overbeck (4), pensò che queste rappresentazioni derivassero proprio dal dipinto di Panainos. La statuetta di Penthesileia di Vienna, opera non più recente della metà del V secolo, riprodotta anche in un'antica gemma (5), mostra che il gruppo era già formato, almeno nei suoi tratti fondamentali, al tempo in cui fu fatto il trono. Possiamo quindi considerare come probabile che noi possediamo nei tratti fondamentali la rappresentazione come potè essere a Olympia, perchè il prototipo dei monu-

(1) Pl., *N. H.*, XXX, 60.

(2) Questa serie di sarc. dell'Amazonom. fu raccolta da C. Robert., *S. R.*, vol. II. Esempii: Pio Clem. (Robert, II, 39); Sarc. Louvre (Robert, II, 90)

(3) Esempii: vasi pubbl. dal Tischbein, II, tav. 5; sarc. di Salonico al Louvre (Overb., *H. B.* 21, n. 8); gemma già Martens (Overb., *H. B.*, 21, n. 10).

(4) Overbeck, op. cit., pag. 300.

(5) Sacken (*Antiken Sculpt. in Wien*, pag. 4, tav. I, II. Per la gemma coll. Pulzky di Pest (ora Brit. Mus., 381), vedi Furtwängler, *Ant. Gem.*, tav. XX, 29. Cfr. una metopa quasi contemp. del Tes. degli Ateniesi a Delphi (Homolle, *Fouilles de Delphes*, tav. LX), rappres. Theseus e un'Amaz., che ha con questo gruppo molte analogie.

menti studiati ha tutti i caratteri delle opere d'arte attica della metà del V secolo. Chi poi sia stato questo grande artista che gli abbia dato la forma definitiva, non sappiamo. Certo nulla esclude che possa essere Panainos; benchè la sua grande influenza porterebbe piuttosto a metterlo in Atene. Ma, a parte questa difficoltà, tutto porterebbe all'accettazione dell'ipotesi dell'Overbeck.

Benchè rappresenti un momento anteriore, quello in cui Achille fissa il suo sguardo su Penthesilea, nel momento stesso in cui la uccide e ne è conquistato, pure debbo menzionare la kylix attica di Monaco, opera di un grande artista (il Furtwängler pensò forse, pur non nominandolo, allo stesso Polignoto) della metà circa del V sec. (1), che ci dà, come pochi altri monumenti, un'idea della potenza stilistica degli artisti attici del tempo, di quella grande scuola polignotea, alla quale certamente appartenne anche Panainos.

II) — THESEUS E PEIRITHOOS.

La denominazione di queste figure dovette, come vedemmo, esser suggerita a Pausania dalle iscrizioni. L'impresa rappresentata fu certo quella per il rapimento di Persephone. Il momento rappresentato deve essere stato quello della prigionia. Così era nella Nekyia di Polignoto, dove tutti e due gli eroi sedevano su troni, diciamo così, incantati che li tenevano avvinti (2). Per le analogie con le rappresentazioni suddette, in cui una figura era più bassa, è probabile assai che uno dei due eroi fosse seduto e l'altro in piedi; così si accennava indirettamente a quella versione della leggenda, per cui il solo Theseus fu poi liberato da Herakles, spesso rappresentata. Diffusamente del quadro di Olympia ha trattato il Petersen (3), nella sua ipotesi che i tre noti rilievi fidiaci delle Peliadi, di Orpheus, di Theseus e Peirithoos fossero opera di Panainos. Ma se questa ipotesi non ha alcuna probabilità, le osservazioni del Petersen sulla rappresentazione del mito che studiamo sono giuste. Nel fatto ricordato da Pausania, che, nel dipinto di Delphi, Theseus aveva in mano le sue armi e Peirithoos appariva triste, prova che già Polignoto seguiva questa versione. Il rilievo citato, ora Torlonia, è poi cronologicamente da considerare opera attica di poco posteriore alle sculture del Partenone (4).

Ci può dare dunque un'idea piuttosto precisa di come dovette esser la rappresentazione a Olympia. Herakles qua naturalmente mancava. Oltre a questa, ci sono poi di grande aiuto nelle già menzionate rappresentazioni apule della Nekyia i tipi di questi eroi, i quali, come per tanti altri casi, rimontano all'arte attica del V secolo (5).

(1) Cfr. Perrot, in Perrot-Chipiez, X (1914), pag. 606.

(2) Paus., X, 29.

(3) Petersen, *Panainos*, pag. 6.

(4) Helbig-Amelung, II, pag. 447, n. 1908, dove si trova anche tutta la bibliografia sull'argomento.

(5) I vasi furono già citati a pag. 350.

Theseus e Peirithoos compariscono: 1° vaso di Canosa (Furtw.-Reichh., tav. 10); 2° id. di Armento (*Arch. Zeit.*, 1884, XVIII) dove il gruppo è scomposto e Theseus messo nella zona inferiore;

(G) — ELLADE E SALAMINA — HIPPODAMEIA E STEROPE.

Per le figure di Sterope e di Hippodameia è inutile che discutiamo: è difficile di pensare a differenze tipologiche con gli altri tipi femminili di Panainos, che poi dovettero essere quelli attici del tempo; esse devono essere state rappresentate non certo più nella severità del tipo *peplophoros*, come nel frontone del tempio di Zeus a Olympia, di un trenta anni anteriore; ma certo in un atteggiamento stante e compassato. Così è anche nella ricostruzione pubblicata dal Gardner. Ci possono servire di guida, per questa ricostruzione ideale, i vasi apuli dove le due figure compariscono nella rappresentazione del sacrificio di Pelops e Oinomaos⁽¹⁾.

Quanto all' Ellade e a Salamina, già l'arte polignotea aveva cominciato queste personificazioni locali; anzi la prima, con grande probabilità, come dimostrò il Robert, fu nel grande affresco della Poikile in cui Mikon e lo stesso Panainos rappresentarono la battaglia di Maratona⁽²⁾. Per Salamina sappiamo che aveva in mano l'*ἄφροδιον* simbolo della vittoria navale; l' Ellade non credo si distinguesse dalle altre figure femminili del tempo se non per la corona che portava in testa. Esse erano probabilmente indicate dalle iscrizioni: questo del resto è il caso comune dei monumenti dove l' Ellade (fig. 26) o altre personificazioni, come l' Asia e Nemea, sono rappresentate⁽³⁾.

Nel nostro caso è verisimile che le figure fossero stanti come le Hesperides, Hippodameia e Sterope. Che Salamina desse poi il rostro all' Ellade è un' ipotesi del Gerber; ma, non essendo fondata su nessuna ragione positiva, credo sia inutile confutarla⁽⁴⁾.

3°) id. di Ruvo, Carlsruhe (*Mon. Inst.*, II, tav. XLIX); 4°) frammento di Ruvo (*Arch. Zeit.*, 1884, tav. XIX).

Theseus è sempre rappresentato in piedi, il compagno seduto; essi sono qua spesso accompagnati dalla Dike, per alcune particolarità della quale (per es. la spada) il Petersen notò la parentela con il rilievo delle Peliadi. Il gruppo si riproduce, senza varianti essenziali, anche sotto altri nomi, es. dei Dioscuri (vaso Canosa-Monaco, *Arch. Zeit.*, 1847, tav. III), di Pelops e Myrtilos (*Mon. Inst.*, VIII, tav. IX).

Nell'*Ausonia*, VII (1912), pp. 109 seg., fig. 1, il Bendinelli ha pubblicato un frammento di cratere di Taranto con rappresentazione degli Inferi, che a buon diritto può mettersi cronologicamente alla testa di tutti gli altri, al tempo di Midia. In esso è una parte di figura seduta che dovette appartenere a Peirithoos.

Il Gardner, nell'articolo citato, riproduce per questa rappresentazione le due note figure di argonauti, una seduta in terra e un'altra su una roccia, con la gamba destra tra le mani, del cratere di Orvieto del Louvre (*Mon. Inst.*, XI, tav. XXXVIII), che rimonta al ciclo polignoteo.

(1) Esempi: 1°) nel vaso di Ruvo al Brit. Mus. (IV, F. 331), pubbl. nell'*Arch. Zeit.*, 1853, tav. LIV (Hipp. e Ster.); 2°) id. *Ann. Inst.*, 1851 Q. (Hipp.); 3°) *Bull. napol.*, n. s., VI, 8. Credo che Sterope e non Aphrodite, come pensa il Reinach (*R. V.*, I, pag. 495), sia la donna a sinistra di questo vaso apulo.

(2) Robert, *Marathonsschlacht*, pag. 50.

(3) Qualche esempio sui vasi apuli: Ellade in piedi [vaso dei Persiani a Canosa (Furtw.-Reichh., tav. 88 (fig. 26))]; seduta: 1°) vaso battaglia di Dario (*Mon. Inst.*, II, tav. XXX), 2°) framm. Tischbein (*V. Ham.*, II, 2); Asia seduta (vaso dei Persiani cit.); Nemea id. (*Mon. de nouv. ann.*, 1836, tav. V); ecc. Comuni sono queste personificazioni nei bassorilievi attici del IV secolo con decreto di *συνμαχία* con altre città (Reinach, *R. R.*, II, 117, 334, 336 ecc.; Schöne, *Att. Rel.*, tav. VI 49, VIII 50).

(4) Gerber, in *Jahrbuch. für Philog. Suppl.*, XIII, pag. 245.

Quanto alla forma artistica, per l'Ellade ci possono esser di guida i monumenti citati, specie vasi apuli; per Salamina un tipo sicuro non è stato rintracciato⁽¹⁾.

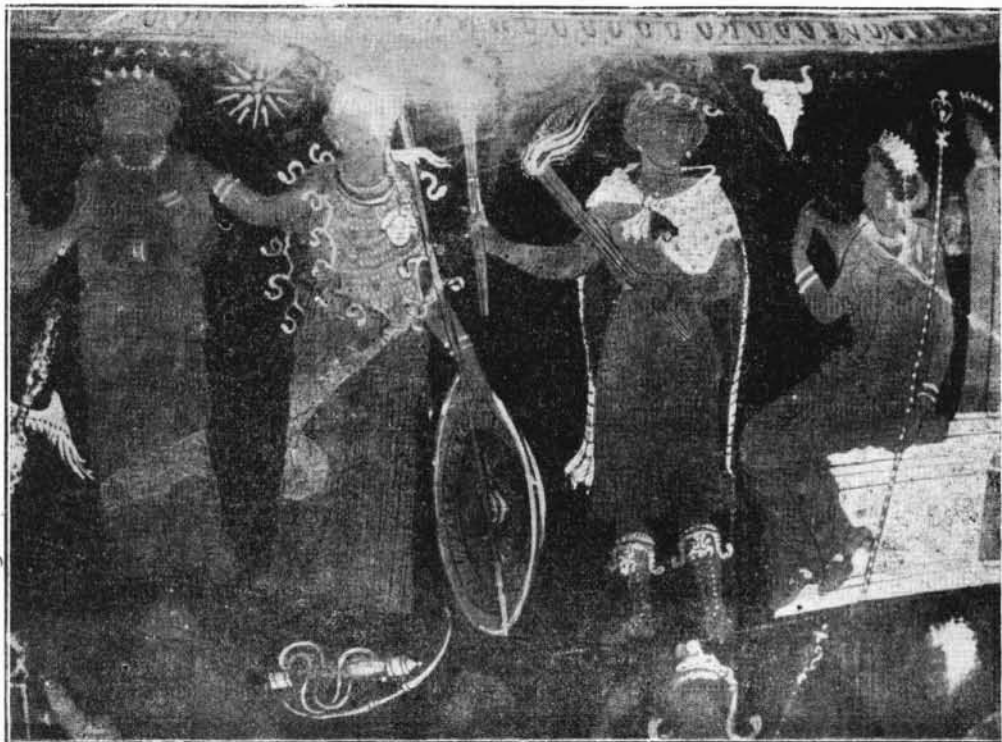


FIG. 26. — Napoli, Mus. Naz. Anfora di Dario. La Ellade, Athena, Apate e l'Asia. (Fot. Lo Sacco).

Con l'esame delle pitture di Panainos ho terminato lo studio dei vari quesiti circa il trono del simulacro di Zeus a Olympia. Mi sia lecito di esprimere la speranza che esso abbia portato il suo contributo alla conoscenza di un monumento tanto ammirato dagli antichi, perchè, come disse O. Benndorf, la rievocazione dei grandi capolavori perduti deve essere uno dei compiti principali della scienza archeologica.

⁽¹⁾ Ved. art. *Hellas* in Roscher, *Lex*, I, 2027 (Dexler); *Salamis*, ibid., III, 287 (Waser).

NOTA. La Memoria era quasi tutta stampata, quando ho avuto le pubblicazioni tedesche uscite durante la guerra. Trovo un articolo di Fr. Winter (*Der Zeus und die Parthenos des Phidias*, nelle *Oesterr. Jahresh.*, XVIII, 1915, pp. 1-16), che, partendo da uno scritto del Rosenberg a me non accessibile (*Perikles und die Parteien in Athen*, nei *Neue Jahrb. f. d. Kl. Altert.*, 1915, pag. 258) ritorna col Löscheke, alla priorità dello Zeus. Noto che la data della Parthenos è per il R., come per me, il 438; ma egli mette subito dopo la morte di Fidia, il che è escluso dai testi. Il W. istituisce un confronto tra le due statue, ma le sue conclusioni possono invertirsi, come per la Nike, che, come osserva il Klein (*Arch. Jahrb.*, 1918, pag. 25, n. 1), nello stesso frontone del Partenone è presso Athena. Così restano le ragioni stilistiche del Furtwängler per la priorità della Parthenos. Per le altre particolarità il W. o si trova d'accordo con me o sostiene idee già espresse da altri e da me confutate. Non ho quindi da modificare in nulla le conclusioni del mio lavoro.

INDICE

RELAZIONE degli accademici F. Barnabei e L. Mariani	Pag.	219
Tavola delle abbreviazioni	"	221
Monumenti più spesso citati	"	223
Introduzione	"	224
CAPITOLO I. — Le fonti per la ricostruzione del trono di Zeus		
§ I. Lo stato della questione	"	"
§ II. Il testo di Pausania	"	226
§ III. Bibliografia	"	231
§ IV. Nota cronologica	"	235
§ V. Fonti monumentali	"	247
CAPITOLO II. — Parte tettonica		
§ I. La base del simulacro di Zeus	"	"
§ II. Le gambe	"	254
§ III. Il sedile e i bracciuoli	"	265
§ IV. Gli <i>ἐρύματα</i> , i <i>κίονες</i> , i <i>κανόνες</i>	"	274
§ V. La spalliera	"	292
§ VI. Il <i>θρανίον</i>	"	294
CAPITOLO III. — Le misure e la materia del trono		
§ I. Le misure	"	"
§ II. La materia	"	303
CAPITOLO IV. — Le rappresentazioni che decoravano il trono dello Zeus di Fidia		
§ I. La nascita di Aphrodite sulla base del simulacro	"	"
A) Il gruppo centrale	"	319
B) Le divinità spettatrici	"	324
§ II. Le Nikai delle gambe	"	331
A) Le sedici Nikai alla estremità superiore della gamba, quattro per ciascuna	"	"
B) Le Nikai inferiori, sulla <i>πέζα</i>	"	339
§ III. Le sfingi dei bracciuoli	"	340
§ IV. I Niobidi del fregio del sedile	"	343
§ V. La decorazione dei <i>κανόνες</i> — Il <i>κανών</i> anteriore	"	347
§ VI. Le amazonomachie sui <i>κανόνες</i> e sullo sgabello	"	352
§ VII. Gli acroterii delle spalliere	"	356
§ VIII. Le pitture di Panainos sugli <i>ἐρύματα</i>	"	358
A) Herakles e i pomi delle Hesperides	"	361
B) Herakles e il leone Nemeo	"	365
C) Herakles e Prometheus	"	366
D) Aiace e Cassandra	"	369
E) Achille e Penthesilea	"	370
F) Theseus e Peirithoos	"	371
G) Ellade e Salamina — Hippodameia e Sterope	"	372