

à M. Salomon Reinach

hommage et souvenir de l'auteur



# LA SCULTURA GRECA ARCAICA

## E LE STATUE DEI TIRANNICIDI

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 14 GIUGNO 1895

DAL

DOTT. GIOVANNI PATRONI

### I.

Nell' entusiasmo col quale, scacciati i Pisistratidi, Atene affermava la sua libertà e si andava costituendo a democrazia, i due animosi giovani che, precorrendo di poco lo scoppio dell'ira popolare, avevano osato vendicarsi nella persona d'Ipparco delle ingiurie patite, ed avevano pagato con la vita il loro ardimento, sembrarono i martiri di quelle idee democratiche che si affermavano, di quella libertà che si cominciava a godere. Armodio ed Aristogitone ebbero così onori non ancora concessi a mortali, e a loro si decretarono statue onorarie, la cui esecuzione fu affidata allo scultore Antenore 1). Ma quelle statue non rimasero a lungo: sopravvenuta l'invasione persiana, furono portate via da Serse. Il culto per la memoria dei *τυραννοκτόνοι* era però così radicato che, fra le prime cose, si pensò a ripristinarne le immagini, e tre anni dopo la disfatta degl'invasori, nel 477/6 av. Cr., le nuove statue, opera di Critio e Nesiote, erano collocate 2). In epoca più tarda furono anche restituite ad Atene le antiche 3).

1) Paus. I. 8. 5=Overbech, *Schriftquellen* 443. Questa è l'unica fonte che dia il nome dell'autore del primo gruppo. Esso è supplito dall'Ulrichs al luogo di Plinio N. II. XXXIV. 70=*Schriftquellen* 444, che egli trasporta inoltre al § 72, dopo le parole *Aristides quadrigus bigaque* (cfr. *Arch. Ztg.* 1861 p. 144).

2) *Marm. Par. Epoch.* I. I. 70 sg. καὶ αἱ εἰκόνας ἐστάθησαν Ἀρμόδιου καὶ Ἀριστογέτονος ἐπὶ ΗΗΔΙΠΙ| ἄρχοντος Ἀθηγένου| Ἰ]εεμάντου (ol. 75, 4.).

3) Le fonti non sono concordi intorno all'autore della restituzione. Plinio (l. c.) ed Arriano (*Anabasi* III. 16. 7=*Schriftqu.* 445) l'attribuiscono ad Alessandro Magno, Valerio Massimo (II. 10=*Schriftqu.* 447) a Seleuco, Pausania (l. c.) ad Antioeo. Secondo il De Witte (*Ann. d. Ist.* 1877 p. 329) quest'ultima sarebbe la più esatta versione.

Un monumento così venerato dagli ateniesi, e ricordante un fatto così memorabile, non poteva non lasciar tracce anche nelle arti minori. Piccole riproduzioni del gruppo dei tirannicidi ricorrevano infatti tanto su monumenti di carattere più o meno ufficiale, come monete, piombi, anfore panatenaiche, quanto in monumenti di carattere privato 1). Ma, quantunque si comprendesse che si trattava di un gruppo, e non fosse difficile argomentarne il soggetto, pure, non offrendo queste riproduzioni né dati cronologici abbastanza sicuri, né elementi apprezzabili di giudizio, non era possibile determinare quale dei due gruppi, il più antico o il più recente, vi fosse rappresentato.

Se non che, oltre alle piccole riproduzioni, anche grandi copie statuarie si celavano nel materiale dei musei. Nel 1853 il Friederichs annunciava come egli avesse riconosciuto in due statue del museo di Napoli le copie dei tirannicidi 2).

Dopo questa fortunata scoperta si avevano finalmente dei dati per un giudizio stilistico, e gli archeologi furono generalmente d'accordo col Friederichs ravvisando nelle copie napoletane il più giovane dei gruppi, quello di Critio. Le cose erano a questo punto quando gli scavi dell'Acropoli fornirono materia alla conoscenza di un periodo artistico fino allora poco noto. Le sorprese di quegli scavi furono molte: in generale i trovamenti produssero l'impressione che già prima del 480 il progresso generale delle arti fosse stato maggiore di quello che si aspettava; e sotto questa impressione parecchie antiche convinzioni o caddero o furono scosse.

Anche l'attribuzione del gruppo dei tirannicidi doveva essere rimessa in discussione da una scoperta non meno fortunata di quella del Friederichs. Ad una statua femminile marmorea assai notevole per le grandi dimensioni e per un certo fare più largo, lo Studniczka riuscì a rivendicare una base firmata, con indizi così forti che, a volta a volta impugnati e difesi, hanno finito per essere ritenuti generalmente come validi 3). La base porta un nome di grande importanza per noi: il nome di Antenore.

Si trovarono allora, o sembrò che si trovassero, delle somiglianze di trattamento coi tirannicidi di Napoli; si pensò che le antiche statue, restituite ad Atene in tempi più tardi, dovevano offrire un interesse ben maggiore agli antiquari ed ai curiosi, non meno che agli artisti, e quindi maggiore incentivo ad esser riprodotte; si credette di potere spiegare il progresso e la mutazione di stile delle statue napoletane col fatto che Antenore, semplice marmorario quando scolpiva l'ἄγκυρα dell'Acropoli, doveva aver poi imparato l'arte del bronzo in qualche altra scuola di scultura. Di queste impressioni d'allora si fece eco lo

---

1) *Mon. d. Inst.* X tav. 48 d (il gruppo forma l'episema dello scudo di Atena in un'anfora panatenaica); Beulé, *Monn. d'Ath.* p. 335 (tetradrachmi attici di Mentore e Moschion col gruppo dei tirannicidi nel campo); *Arch. Ztg.* 1870 tav. 24, 1; *Arch. ep. Mittheilungen aus Oesterreich* III tav. 6, 2 (Peterson); Engel, *Bull. de Corresp. hellén.* 1884 tav. III n. 71-72 (piombi battuti in nome dello stato). Un bassorilievo di marmo trovato sul posto dell'antico Pritaneo offre anche una riproduzione del gruppo (Stackelberg, *Graeber der Hellenen* p. 33; Michaelis, *Journal of hellenic studies* V, 1884 p. 141 tav. 48). Il rilievo si conserva ora in Inghilterra a Broom-Hall, contea di Pife. Ricorre inoltre il gruppo sopra una lekythos a figure nere (Masner, *Antike Vasen u. Terracotten in K. K. Oesterreich. Museon für Kunst u. Industrie* n. 264 p. 33 sg.; *Arch. Ep. Mitth. aus Oesterreich* III tav. 6). 2) *Arch. Ztg.* 1853 col. 65 sgg.

3) *Jahrbuch d. arch. Inst.* II, 1887 p. 133 sgg. tav. X; *Antike Denkmäler* I tav. 53 con testo del Wolters — Cfr. E. A. Gardner, *Journ. of hell. stud.* X p. 278, XI p. 215, le cui obiezioni sono ribattute dallo Heberdey (*Ath. Mitth.* XV p. 126). La parte superiore della statua è stata riprodotta in *Mus. d'Ath.* tav. XVI; Brunn Bruckmann, *Denkmäler d. gr. u. röm. Sculptur* n. 22.

stesso Studniczka, che non dubitò di rivendicare ad Antenore l'originale dei nostri tirannicidi. Non si può negare che tali combinazioni, esposte nello stesso tempo che si annunciava la scoperta della statua di Antenore, fossero assai ingegnose e seducenti.

Ma nuovi osservatori, meno preoccupati dalla scoperta della statua femminile, non furono persuasi che le ragioni esposte dallo Studniczka bastassero a spiegare la mutazione dello stile; anzi sulla stessa differenza essi fondarono la loro opinione che i tirannicidi non potessero appartenere ad Antenore e fossero quindi da attribuire a Critio. Tale opinione fu espressa dal Graef in un articolo che nella recente letteratura archeologica è la più notevole trattazione di questo soggetto 1).

Le idee esposte dal Graef hanno trovato, pare, il maggior seguito, e si son guadagnato lo Studniczka medesimo, il quale ha ritirato la sua prima opinione. Ciò non ostante i contraddittori non sono mancati. Il Kekulé 2), il Murray 3), il Collignon 4), propendono per Antenore, e se il Furtwängler parla sempre con sicurezza dei tirannicidi di Critio, il Winter attende ancora una vera soluzione del problema 5).

Gli argomenti del Graef non hanno dunque il valore di deduzioni scientifiche incontestabili? Certo, essi sono più negativi che positivi. Egli non dimostra nè tenta di dimostrare direttamente che i tirannicidi siano di Critio, ma afferma soltanto che non siano di Antenore, unicamente perchè le differenze con la statua dell'Acropoli gli sembrano troppo grandi e le somiglianze troppo vaghe. Ora qui c'è molto campo per l'impressione individuale: nessuno ha mai negato la differenza, si è soltanto cercato di darne una spiegazione conciliabile con l'attività artistica di un uomo di lunga vita che si trovi in un periodo di grandi innovazioni.

I confronti stilistici citati dal Graef recano ben poco lume alla cronologia. Se l'Armodio offre delle somiglianze con l'Herakles di una metopa selinuntina, chi può dire con precisione quando e dove sia sorto questo stile siculo che, accanto alle analogie, serba certamente un'impronta particolare? Se una somiglianza tra i tirannicidi e le sculture d'Olimpia non può negarsi, chi sa a puntino quando e soprattutto donde e come sia venuto questo stile così singolare e così isolato finora, appunto perchè le sue singolarità sono di maggior momento che le analogie? Nell'un caso e nell'altro, si tratta di sculture architettoniche, e lo scopo decorativo può avere influito sul trattamento delle figure: inoltre, come poteva darsi il caso di un frontone rimasto lungamente sguernito e poi riempito con figure, così poteva anche darsi quello di opere commesse fin dal principio della costruzione, sopra le misure date. Independentemente da ciò, si può incontrare qua una scuola attardata, là una scuola precocemente innovatrice, in modo che forme non assolutamente contemporanee possono sembrarci tali, e viceversa. E questa riserva ha tanto maggior valore quanto meno in contatto sono i luoghi di provenienza delle opere d'arte che si paragonano. Nè valgono a render più stretti questi raffronti le misure del Winter, che io non son solo a ritenere

---

1) *Ath. Mitt.* 1890 p. 1 sgg.

2) L'opposizione del Kekulé, di cui mi parlava lo stesso Graef, non pare siasi manifestata altrove che in qualche accenno nelle Introduzioni storico-artistiche alle guide del Baedeker per i paesi classici.

3) *Handbook of greek archaeology*, London 1892 p. 257 sg.

4) *Hist. de la Sculpt. grecque*, Paris 1892 p. 370 sgg.

5) *Jahrbuch d. arch. Inst.* 1893 p. 145. Sembra anzi che anche il Winter propenda per la data più alta. Parimente l'Homolle, a proposito delle metope del tesoro degli Ateniesi a Delfo, recentemente scoperte, riprendeva la questione dei tirannicidi, vale a dire la considerava come non risolta (*Bull. de Corr. hellén* 1894 p. 171, ove però si opta per Critio).

un criterio insufficiente o, se mai, prematuro 1). E d'altra parte poco varrebbe lo stringerli per venire soltanto ad una conclusione come questa: i tirannicidi appartengono ad un' arte diversa dall'attica arcaica non meno che dall'attica del bel tempo (*Blütezeit*); in altri termini ad un periodo nel quale l'arte attica avrebbe perduta in parte la fisionomia propria, per restare sotto l'influenza di un'altra arte (che dai suoi due rami più noti possiamo chiamare *olimpio-siculo* o dal centro probabile *peloponnesiaco*), assorbirne i principi, e poi, modificarli secondo la sua indole, assumere di nuovo un carattere originale. Anche ammessa questa conclusione, resterebbe sempre da cercare dove comincia e dove finisce questo periodo.

Il Graef si pone qui un problema: se i tirannicidi appartengono a un ciclo artistico non attico, devesi forse abbandonarne l'identificazione? E risponde: no, perchè abbiamo del materiale di provenienza attica che mostra i caratteri dello stile olimpico-siculo. Ma questo è uno dei punti più deboli della sua argomentazione, sia nelle osservazioni delle analogie, per le quali gli è stato mosso il rimprovero di affastellare cose assai diverse 2), sia perchè le conclusioni a cui il Graef giunge a questo riguardo non chiarirebbero la questione principale. Se infatti fosse vero (e non lo concedo) che questo carattere stilistico che chiamiamo olimpico-siculo si trovi anche in opere attiche anteriori all'invasione persiana, come si fa a basare esclusivamente sull'appartenenza a tale indirizzo la posteriorità dei tirannicidi? Se questo nuovo stile s'è introdotto da fuori in Attica già bello e formato, ci son pure dovuti essere degli scultori che hanno lavorato prima nel vecchio stile e poi nel nuovo.

Peggio ancora se domandiamo aiuto alla storia della ceramica. Lo stile peloponnesiaco, col suo tipo delle teste dal mento fortemente sviluppato, avrebbe influito sulla ceramografia, e massime in Euphronios, mentre Hieron già lo abbandona. Ora come si concilia ciò col volere che tutta la fioritura dei grandi pittori di tazze sia anteriore al 480? Nel frammento dell'Aeropoli riprodotto dal Graef, io non scorgo alcuna analogia sufficiente, e mi pare che il profitto che può venire alla cronologia della plastica da simili indagini sia, almeno per ora, così scarso, che proprio non valga la pena, anche per l'economia della trattazione, di impigliarsi in un ginepraio di questa specie.

Non resta dunque, in realtà, che la comparazione fra la statua muliebre dell'Aeropoli e le riproduzioni napoletane dei tirannicidi. E ciò, nelle circostanze specialissime del caso nostro, è veramente troppo poco per negare anche la possibilità che Antenore abbia mutato stile. Tanto vero che il Graef, esaminando l'ἄνδρα dell'Aeropoli, vuol vederci l'opera di un uomo che ha già una volta cambiato stile, cosa che non gli concedo e che, se vera, sarebbe anzi contraria alla sua tesi. Se invece di un artista fermo e rigido nei suoi schemi avessimo da fare con una natura versatile e impressionabile e perfettibile fino ad acquistar pregi e difetti opposti a quelli della scuola donde usciva (come nella pittura il nostro Raffaello) tanto più facilmente si potrebbero attribuirgli più maniere quantunque assai diverse.

Mi sembra dunque che l'opinione del Graef, così come è esposta, ritenga ancora in gran parte il carattere di impressione subbiettiva, e che se questa impressione è la più giusta o la più comune, non debba però disprezzare la conferma di un'indagine più rigorosamente scientifica. Si deve prendere come base non la sola statua d'Antenore, ma tutta

---

1) Gli assurdi risultati ai quali è poi giunto il Kalkmann (*Die Proportionen des Gesichtes in der griechischen Kunst*, 53<sup>es</sup> *Winckelmannsprog.*, Berlin 1893) mi lasciano completamente scettico.

2) Cfr. Furtwängler, 50<sup>es</sup> *Winckelmannsprog.* p. 151.

in genere la scultura attica anteriore al 480, per vedere se bisogna includervi o escluderne i tirannicidi. Non sarò certo io a muovere un biasimo all' arguto osservatore, sia perchè, quando si lavora in un campo pieno d'incertezze, non è facile ottenere il *lucidus ordo*, sia perchè le medesime difficoltà e il medesimo buon volere di vederci un poco più chiaro serviranno anche a me di scusa presso il benigno lettore. Ma si può riconoscere, senza far torto ad alcuno, che nè su questa nè su tante altre questioni coordinate è detta l'ultima parola.

## II.

Per chiunque si è occupato dei tirannicidi dopo la scoperta della statua di Antenore, è stata dessa il punto di partenza di ogni osservazione e di ogni ragionamento. Cerchiamo dunque anche noi di studiare e classificare stilisticamente un' opera d' arte così importante e così variamente giudicata che alcuni la ritengono tanto primitiva da collocarla poco più in giù del Mosephoros, altri invece la trovano ricca di pregi e la fanno discendere assai, qualcuno infine ci ha visto uno sforzo potente per affrancarsi dalle pastoje dell' arcaismo e tendere verso la perfezione.

Il Graef vi nota degli elementi che appartengono secondo lui a due diversi indirizzi d' arte: l' uno, di fattura più larga, che tiene maggior conto della massa, che imita più spontaneamente le forme naturali, è quello che s' incontra nelle più antiche sculture dell' Attica in materiale del luogo (pietra tenera detta *poros* e marmo azzurrognolo dell' Inetto); — l' altro, di fattura più leziosa, che sacrifica al particolare l' effetto della massa, che si distingue per certi convenzionalismi, e s' incontra d' ordinario nelle sculture in marmo di Paros; indirizzo che, essendosi fatto risalire alla Nike scolpita da Archeamos di Chio 1) vien detto da taluni « chioto ».

Ora si può obbiettare *a priori*, che la coesistenza in una stessa opera d' arte di elementi che noi conosciamo come appartenenti a due indirizzi diversi non autorizza per sè stessa a ritenere che la mistione sia stata fatta la prima volta dall' autore dell' opera che abbiamo sotto gli occhi. Non può essere stato il suo maestro a formarsi uno stile eclettico ed a trasmetterglielo? Anzi, quando tali distinzioni sono ancora vaghe e non si ha la certezza che quegli elementi siano caratteristici per l' uno o per l' altro indirizzo, il trovarli uniti non ci autorizza neppure ad ammettere che eclettismo vi sia. Comunque, dire che un artista ha dovuto prima lavorare in un altro stile, sarebbe sempre un po' arbitrario davanti ad un monumento unico, e allora soltanto una simile congettura sarebbe permessa, quando i vari elementi accozzati insieme stridessero fra loro e fosse manifesta l' inettitudine nel combinarli. Ora la statua di Antenore fa invece a tutti una impressione di armonia, e lo stesso Graef deve confessare che a prima vista non si distingue tra le sorelle dell' Acropoli: alcune particolarità che, secondo lui, ritengono ancora dell' antichissima scultura attica e la distinguono dall' indirizzo « chioto » bisogna proprio pescarle.

I « chioti », dice il Graef, accentuano col contorno la glandula lacrimale senza esprimerla plasticamente, e danno agli occhi una forte obliquità. Qui invece non abbiamo obliquità, come non l' abbiamo nelle opere attiche anteriori all' influenza « chiota », e l' angolo interno dell' occhio non differisce in nulla dall' esterno.

---

1) *Bull. de Corresp. hellén.* 1879 tav. VI, VII; Brunn Bruckmann, *Denkm.* n. 36 = Collignon *Hist. de la Sculpt. grecque* fig. 67 p. 135.

Ora, prescindendo dal fatto che l'angolo interno dell'ocelcio è nella statua d'Antenore un po' meno acuto, ci sono anche delle teste addirittura « chiote », che non accentuano il contorno della glandula lacrimale 1). Gli occhi della statua di Antenore non sono poi perfettamente orizzontali, ma l'angolo interno è un poco più basso. Una maggiore o minore obliquità (che può anche dipendere dal sorriso più o meno accentuato, che tira in su gli angoli della bocca e le guance) non mi pare un criterio sufficiente per distinguere le scuole artistiche 2).

Il Graef trova, col Winter, caratteristiche per le sculture attiche le due pieghe che scendono dagli angoli della bocca in giù. Ma sottrarrebbe egli all'influenza « chiota » la statua *Mus. d' Ath.* VII, che ha suppergiù un trattamento analogo, e la testa d'Athena del frontone di Pisistrato 3) dove pur sono occhi fortemente inclinati e glandula lacrimale accentuata? In opere d'arte certamente non attiche nè « chiote » si trovano queste pieghe in modo assai analogo a quello ritenuto caratteristico per le attiche 4).

E le altre particolarità rilevate dal Graef e che realmente non sembrano rintracciarsi nelle sculture « chiote » o meglio nelle sculture attiche di fattura leziosa, sono poi veramente originarie dell'Attica, nel senso di un'arte autoctona? La pienezza generale delle forme, che distingue la statua di Antenore, ricorda l'arte jonico-asiatica. Le spalle robuste e il trattamento dei capelli in ricetti tondi fitti fitti e raggomitolati come tante chiocciole (che, si noti bene, non comparisce mai nelle sculture attiche primitive) sono cose ovvie e caratteristiche in quel ramo dell'arcaismo jonico che è rappresentato da una serie di sculture cipriote 5).

Una delle forme più singolari è quella dell'orecchio, che ha anche attirato l'attenzione del Graef. Egli stesso concede che non si riscontri in alcuna delle opere « chiote ». Ma è forse un elemento dello stile attico? Le sculture in pietra locale hanno un diritto ben maggiore ad esser giudicate indigene: ebbene, nè le orecchie del Moschoporos 6) nè quelle delle sculture in poros, p. e. del Tifone 7) hanno nulla da fare con le orecchie della statua di An-

---

1) Cavvadias Πλατὰ τῶ ἐθ-υλοῦ Μοσχοῦ. n. 27. Ἀρχ. Ἐφημερίς 1883 tav. V (da un disegno).

2) Si confrontino le osservazioni, in gran parte giudiziose, del Sophulis (Ἀρχ. Ἐφ. 1891 col. 165 sgg.) dalle quali risulta che lo schema dell'occhio non è nell'arte arcaica niente affatto canonico, anzi estremamente incerto.

3) Ἐφ. Ἀρχ. 1883 tav. IV (da disegno che non rende lo stile); Baumeister, *Denkm.* I fig. 354; Collignon, *Sculpt. gr.* fig. 193.

4) Busto *Mus. d' Ath.* IX=Collignon op. e. fig. 75 p. 166; Apollo arcaico del Ptoion *Bull. de Corr. hellén.* 1886 tav. IV=Collignon fig. 92 p. 196=Brunn Bruckmann n. 126, cfr. Purlwängler, *Meisterwerke* p. 715 sgg.

5) Cfr. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art* III p. 507 sgg., 539 — Brunn Bruckmann 201-206. Se c'è arte che presenti una certa unità per cui i suoi prodotti sono riconoscibili a colpo d'occhio, non ostante il mutare di periodi e d'influenze, questa è la scultura arcaica cipriota: eppure p. e. le statue Br. Br. 201 b=Perrot Chip. III fig. 350 p. 513 e Br. Br. 203=P. Ch. fig. 195 p. 255 non presentano obliquità d'ocelcio (nell'ultima pare irregolarmente obliquo il solo ocelcio dr.) mentre in Br. Br. 202 a=P. Ch. fig. 358 p. 531 e Br. Br. 206=P. Ch. fig. 349 p. 511 gli occhi sono obliqui. Quanto al trattamento dei capelli che abbiamo accennato, esso deriva sicuramente dalle arti orientali.

6) *Mus. d' Ath.* XI; Brunn Bruckmann n. 6=Collignon fig. 102 p. 217.

7) *Ath. Mitth.* XIV tav. II=Collignon fig. 99 p. 209. Dettaglio di una testa, *Antike Denkm.* I, 30=Collignon tav. II.

tenore, anzi sono più naturali, molto meno stileggiate. Dalle prime non possono derivare le ultime, e d'altra parte l'essere Antenore e gli scultori affini più progrediti in tutto il resto, e lo stesso ripetersi della forma fissa, mostra che non si tratta di una inesperienza di principiante, ma di una convenzione stabilita. Ora questa convenzione non viene da sviluppo interno, ma è sovrapposta, e certamente venuta di fuori, quantunque oggi non si possa dir donde.

Possiamo dunque affermare che non solo nulla autorizzerebbe a ritenere che la pretesa miscela dello stile attico col « chioto » sia stata fatta da Antenore, ma neppure il presupposto che ci siano effettivamente nella sua statua degli elementi attici e degli altri « chioti » ha fondamento. L'autore di questo ἄγλαμα ha bene uno stile suo, tutto d'un pezzo, quantunque i vari elementi possano forse provenire, in origine, da fonti diverse. Le influenze che venivano dall'Oriente erano senza dubbio molteplici, complesse, e possiamo esser certi che, se si fecero dapprima debolmente sentire, dovettero acquistiar forza quando alla pietra locale si sostituì il marmo insulare. L'arte attica prese così quella tinta speciale che non ho mai ben compreso, in verità, perché si sia voluta battezzare come arte « chiota ». Tranne alcuni pezzi che si appartano troppo manifestamente, tutte le sculture marmoree arcaiche dell'Acropoli hanno un'aria di famiglia, e se la tradizione artistica non s'è per lunghi anni interrotta, sono sculture attiche. Ma l'unità regionale non esclude le diversità individuali degli artisti e delle officine; nulla di più pericoloso che voler cercare una patria ad ogni *nuance* di stile non sempre bene afferrabile e in ninno modo capace di caratterizzare una scuola. Dall'arte jonica o greco-orientale non tutti prendono tutto e non allo stesso modo. Antenore ne dipende non più e non meno che gli altri, quantunque egli rappresenti una tradizione individuale di officina 1). Il suo stile non è così fermo e rigido

---

1) Delle sculture che potrebbero aggrupparsi qui per i loro caratteri comuni le principali sono:

a) busto frammentario dell'Acropoli, num. del mus. 619, riprodotto dal Graef (*Ath. Mitth.* 1890 p. 4) che ne indica anche le somiglianze stringenti con la statua di Antenore. Notevole soprattutto il trattamento identico e curiosamente stileggiato dell'orecchio, che differisce profondamente da quello di tutte le altre statue dell'Acropoli. Questo busto è certamente più arcaico della stessa statua d'Antenore. Il Sophalis l'attribuisce al padre di lui Eumares (τὸ ἐν Ἀκροπόλει ἄγλαμα καὶ ἄλλων, Ἀθήναι 1892 p. 54).

b) la statua d'Antenore.

c) l'Afrodite del museo di Lione, sulla cui provenienza e sull'epoca del suo trasporto a Marsiglia nulla si è mai stabilito di positivo (Bazin, *L'Aphrodite Marseillaise du Musée de Lyon*, con tavola=Collignon fig. 90 p. 190). A me pare che appartenga a questo gruppo: non vi scorgo nulla di propriamente jonico-asiatico, né d'arte insulare, né di quella della Grecia settentrionale: la scultura che più le si avvicina mi pare il busto a. L'orecchio è trattato secondo uno schema generale comune ad a, b, quantunque un po' più semplice.

d) una testa del museo britannico (*Bull. de Corr. hellén* 1893 tav. XII, XIII). Notevolmente progredita nell'esecuzione dei dettagli, ritiene ancora nell'insieme delle forti analogie con le precedenti. Nella testa di Antenore come in questa l'acconciatura è divisa in due parti da un diadema o da una tenia; la parte che resta sotto il diadema o la tenia, sulla fronte, è nell'una e nell'altra testa distinta in tre ordini di riccioli a volute. I capelli sul cranio sono trascurati nella statua d'Antenore, che insieme con la base doveva raggiungere un'altezza notevole: del resto il modo con cui sono trattati i capelli della testa virile sul cranio ricorda il trattamento dei capelli che scendono dietro l'orecchio della statua d'Antenore (cfr. *Jahrbuch d. Inst.* 1887 tav. X, 1). Nell'una e nell'altra il globo dell'occhio era formato da una pasta vitrea, mentre nelle teste marmoree di questo periodo gli occhi sogliono essere dipinti. Su quanto

perchè l'abbia inventato lui, ma perchè è lo stile del padre, dell'avolo, del bisavolo, o anche semplicemente del maestro suo, del maestro del suo maestro, del maestro di costui. Conosciamo abbastanza dalle fonti letterarie, confermate dai monumenti, il lentissimo progredire dell'arte arcaica, il suo perpetuarsi in una famiglia durante parecchie generazioni, restando ferma negli schemi resi quasi sacri dalla tradizione e dal rito, o non facendo che passi piccolissimi, finchè un sistema o un tipo nuovo, trovato altrove, non venisse a sostituire l'antico o modificarlo, diventando patrimonio comune, e nuovo alveo in cui tornava ad adagiarsi l'arte. Non abbiamo dunque alcun motivo di concedere al Graef quello ch'egli voleva desumere dalla sua fallace analisi stilistica, che cioè l' $\tilde{\alpha}\gamma\alpha\lambda\mu\alpha$  di Antenore sia l'opera d'un maestro vecchio. A rigore, esso può ben essere, come credeva lo Studniczka e crede il Collignon, un'opera giovanile.

Serviamoci ora di questi risultati per riprendere il confronto tra l' $\tilde{\alpha}\gamma\alpha\lambda\mu\alpha$  dell'Acropoli e i tirannicidi. È degno di nota che tutti gli osservatori si son dovuti limitare a paragonare la testa dell' $\tilde{\alpha}\gamma\alpha\lambda\mu\alpha$  e la testa dell'Armodio di Napoli, che solo conserva la sua. Le osservazioni del Graef sono, a questo proposito, per la massima parte giuste. È vero che, specialmente nella conformazione degli occhi, nel mento qui organicamente congiunto, lì inorganicamente sporgente dal viso, nelle orecchie qui perfette o quasi, lì del tutto convenzionali, la testa d'Armodio offre dei progressi assai notevoli 1). In sostanza però essa accusa un arcaismo più maturo, ma non ancora un'arte libera da convenzioni: la fronte bassa, il grosso mento, l'orecchio collocato assai in alto e indietro, il sorriso che ancora aleggia incerto sulla bocca, contro ciò che si aspetterebbe in una situazione simile, lo dicono abbastanza. Inoltre, la stessa limitazione del raffronto alla testa, anzi al viso, che si è imposta a tutti, mostra la insufficienza di esso e dà adito a delle questioni pregiudiziali che attenuano di molto il valore delle differenze riscontrate. Il tipo virile, per esempio, si è sviluppato più presto, perchè agli artisti era lecito rappresentarlo e studiarlo nudo. Ciò non era, in quell'epoca, pel tipo femminile, che doveva restare più convenzionale: ora i due termini del confronto sono appunto una statua virile nuda ed una femminile vestita. — Di più, potevano anche esserci delle ragioni speciali che ritardassero il libero svolgimento dell'arte e costringessero l'artista a restare entro schemi tradizionali. Una di queste ragioni, le esigenze geratiche, è probabile che ci fosse per la statua femminile, che, alta più

---

la testa del museo britannico contiene di più progredito ritorneremo parlandone in relazione con altre teste virili.

Si propende oggi a vedere nei pezzi più antichi (*a*, *b*) opere d'arte attiche anteriori al dominio dell'influenza « ehiota », mentre in *d* l'editore Collignon vede un'opera del finire di questa influenza. A me sembra invece di vederci una filiazione più diretta dalle prime. L'artista non tende qui al lezioso, al raffinato, non sembra soverchiamente preoccupato che la sua opera riesca bella. La concezione delle forme è massiccia come è più che in *a*, *b*, ma molte di esse sono state singolarmente studiate e sono assai più vicine alla natura, mentre ciò che rappresenta il residuo di una lunga tradizione, le forme più innaturali e più fortemente stileggiate, è del tutto estraneo alla così detta arte ehiota e non trova in Attica altra analogia prossima se non la statua d'Antenore.

1) Non mi persuado però della differenza che il Graef vorrebbe stabilire fra i riccioli dell'una e quelli dell'altra testa: mi sembra una sottigliezza che in ogni caso non può denotare « un forte progresso stilistico e un avvicinamento alla naturalezza del ricciolo ». Questi riccioli così stileggiati, un po' più un po' meno tondi, restano sempre una convenzione, che sparisce col finire dell'arcaismo.

del naturale (n. 2, 02 senza il plinto), bisognerebbe ritenere per una dea, forse col Reinach per Atena Ergane, titolo che, secondo il Dörpfeld, spettava alla stessa dea del maggior tempio dell'Acropoli, prima delle guerre mediche. — Per i tirannicidi invece è certo che tali ragioni non c'erano: sono rappresentati dei personaggi determinati, in circostanze che lasciavano l'artista libero di uscire dal convenzionalismo e di studiar la natura.

L'*ἄγαλμα* dell'Acropoli è di marmo, ed eseguito con una tecnica che era divenuta *routine*; i tirannicidi erano di bronzo, eseguiti in un tempo in cui questa tecnica era ancor nuova per la grande statuaria, e si faceva strada, costringendo a mutare stile. E di questi bronzi non avremmo che copie marmoree assai posteriori, che non han potuto se non attenuarne l'arcaismo. Anche prendendole così come sono, una trentina d'anni o poco più potrebbero bastare, in un periodo di tante e così rapide evoluzioni e rivoluzioni quale mai s'era fino allora avuto, e in un caso che obbliga a tante riserve, per spiegarci la loro maggiore perfezione. Ammessa la possibilità che l'*ἄγαλμα* sia un lavoro di una prima maniera, non si può negare *a priori* l'altra possibilità che lo stesso artista sia autore delle due opere: tanto più che, in ogni caso, resta una giusta osservazione dello Studniczka: l'*ἄγαλμα* dell'Acropoli non ci mostra in nulla la grande perizia dell'arte del bronzo che le fonti e la considerazione che si trattava di una importante commissione pubblica debbono far supporre nell'Antenore autore dei tirannicidi. La tecnica dell'*ἄγαλμα* non eccede in nulla quella dei marmorari. Il bronzo, che non ammetteva policromia, e il cui colore è in cui lustri rendevano più difficile la percezione dei singoli particolari, esigeva che si desse a questi una forma più incisiva e precisa, un maggior rilievo plastico, e obbligava quindi a studiarli meglio. Oltre a ciò le migliori condizioni statiche rendevano la posa più libera, l'insieme più svelto e leggero. Nulla di questo nella statua di Antenore, quasi immobile nel suo pesante panneggio. I particolari del viso sono accennati con una certa maniera superficiale, che ha un carattere lineare: sono ancora, quasi direi, più disegnati che modellati 1). Non è possibile che l'autore di una statua dove manca così completamente ogni risultato della pratica del bronzo fosse contemporaneamente un grande bronzista: bisogna che, dopo aver fatta questa statua, egli sia tornato a scuola ed abbia imparato la tecnica nuova per lui, e certo insieme con la tecnica uno stile nuovo.

Che la incompatibilità delle due opere con una sola vita d'artista svoltasi in tali circostanze non sia per sè stessa evidente, lo prova il fatto che questa combinazione si è potuta proporre e, non ostante le obiezioni del Graef, ci sono ancora degli scienziati che la preferiscono e degli altri che restano indecisi. È tempo dunque di andare in fondo dell'argomento.

---

1) Questi caratteri acquistano maggior valore dal confronto della testa *d*, in cui accanto al permanere di forme viete ci sono particolari che mostrano uno studio nuovo ed un maggiore avvicinamento alla natura (v. sopra p. 7, nota).

### III.

Respinta l'invasione persiana, s'intrapresero sull'acropoli d'Atene dei grandi lavori di sistemazione e di livellamento per quali la spianata superiore fu notevolmente ampliata. Il cumulo di rottami che la devastazione aveva lasciato dietro di sé servi di riempimento; frammenti architettonici, basi, lapidi, cocci di vasi, sculture infrante e gettate giù dai piedistalli, e, per nostra fortuna, non solo veri e propri frammenti, ma anche statue quasi intiere (che agli Ateniesi parvero inservibili mentre a noi sembrano malmenate sì, ma sempre di una conservazione preziosa), andarono a dormire, a poche braccia dal suolo, il sonno dell'oblio. I tedeschi chiamano questo ammasso di rottami col nome di *Perseeschutt*. Questo è un cardine nella storia dell'arte greca: tutto ciò che vi è stato rinvenuto dentro è sicuramente anteriore al 480 av. Cr. Un nome convenzionale è quindi anche per noi necessario, ed io adopero quello di *colmata persiana*.

Per quanto questo materiale abbia un valore inestimabile, per quanto le nostre cognizioni se ne siano avvantaggiate, pure a dir vero sono state più le sorprese e le difficoltà nuove che i vecchi dubbi chiariti. Ci siamo trovati davanti a tutt'altro che ad una serie completa con uno sviluppo uguale ed omogeneo: se così fosse stato, bastava uno sguardo per risolvere non solo la questione dei tirannicidi, ma molte altre.

Pure, per il tipo femminile stante, quantunque già noto in certo modo dai trovamenti di Delos, abbiamo nel materiale dell'Acropoli cospicui elementi. Ma, curioso destino! non si conserva nessuna statua virile del tempo dei Pisistratidi; si conosce solo qualche frammento, qualche testa di efebo che sembra appartenere agli ultimi anni prima delle guerre mediche, e non è se non da una serie di teste riferibili all'Attica per la provenienza o per lo stile, che le storie della plastica, anche più recenti, possono dare un'idea del tipo virile di questo periodo 1).

In tanta scarsezza è interessante far nota anche una bella e troppo dimenticata testa del museo dell'Acropoli, che appartiene sicuramente all'epoca dei Pisistratidi (tav. I, 1,2). Erroneamente nel piccolo catalogo del Cavvadias 2) si dà per femminile: è senza dubbio di un

---

1) Collignon, op. cit. Livre III Chap. IV § 3, p. 357 sgg.

2) N. 663: grandezza alquanto minore del naturale (a. del tutto m. 0.17). I capelli sono tinti di rosso pallido, e conservano freschissimo il loro colore, come, mi diceva il Graef che era presente mentre fotografavo questa testa (e che è stato testimone oculare degli scavi della colmata persiana) non hanno che le sculture le quali sono state interrate all'indomani del 480. Nel vertice è ancora confitto (ma contorto) il perno del meniskos, in bronzo. Sono danneggiati il mento, il naso cui manca la punta, e il sopracciglio destro.

Devo un ringraziamento all'Eforia delle antichità del regno di Grecia, per avermi permesso di pubblicare per primo questa testa e l'altra a tav. II. Avrei pur voluto qui rammentare in modo speciale il Lolling, troppo presto rapito dalla morte, ed alla cui benevolenza io devo molte agevolezze, molti buoni e pratici consigli, molti vantaggi che può soltanto apprezzare chi ha dimorato a lungo in Grecia ponendo a profitto le sue cognizioni locali. Fu egli che venne con me sull'Acropoli per aprirmi l'armadio ove si conserva la testa n. 663: chi avrebbe detto che non doveva vederla pubblicata, e che io non avrei potuto se non rendere omaggio alla sua memoria! Egli resta per me l'ideale dell'uomo del Nord che, attratto dalla seduzione dei paesi classici, pone lealmente al loro servizio la propria attività, amando la terra ospitale, sti-

efebo. Basterebbe, a dirlo, l'acconciatura. I capelli sono tagliati sulla nuca all'altezza del mento, e stretti in giro da un cordoncino che passa sull'orecchio e li divide in tre parti, ciascuna delle quali è trattata in modo diverso. Quelli che restano sull'occipite, chiusi dal cordoncino, formano tante strisce orizzontali come onde; quelli che scendono sulla nuca formano dei nastri ondulati che terminano in volute a chiocciola appena accennate; quelli poi che restano sulla fronte formano una grande massa increspata che scende fino davanti all'orecchio, e termina anch'essa anteriormente in volute. Il viso è ovale, il cranio alto e bene sviluppato, l'orecchio poco modellato e troppo carnoso, ma collocato giustamente, non troppo in alto e indietro come suol essere nelle teste arcaiche. Le gote sono trattate abbastanza bene, gli zigomi non troppo sporgenti, il passaggio delle labbra nelle guance è fatto con un leggero movimento di piani abbastanza giusto; soltanto il taglio delle labbra è duro e presenta curve geometriche, senza movimento, e piani che s'incontrano a spigoli vivi, caratteristici della lavorazione in un materiale compatto e non troppo tenero, quando l'arte non è ancora padrona della modellatura e si lascia guidare dagli strumenti che adopera. La bocca non è che una *rima* terminante in angoli acuti che vanno un po' in su. Insieme con la bocca, quello che c'è di più arcaico sono gli occhi, gli occhi « cinesi » un po' obliqui, dalla forma stretta e allungata delle opere d'arte jonica, un po' troppo sporgenti dalla cavità orbitale non giustamente approfondita, mentre l'arco sopraccigliare è troppo alto e tondo. Nondimeno essi danno alla fisionomia un'aria di gentilezza: si può dire che il sorriso sia qui più negli occhi che sulle labbra.—L'impressione dell'insieme è modificata però in senso contrario dal mento forte e massiccio, col quale l'artista ha voluto dare un certo vigore alla sua testa, e forse un altro contrassegno della virilità.—Se si nascondono a volta a volta nella veduta di prospetto la metà inferiore e la superiore del viso, si osserverà che difficilmente l'una farebbe supporre l'altra, e, nonostante il taglio della bocca, la superiore sembrerà assai più convenzionale ed arcaica.

Senza dubbio, l'efebo cui appartenne questa testa dovette essere il fratello delle figure femminili eseguite con quel gusto lezioso affine all'arte jonica insulare, che fu attribuito alla scuola di Chios. Sotto questo rispetto io credo che essa abbia una reale importanza, poichè è l'unica testa d'efebo di questo periodo artistico trovata sull'Acropoli, e che sia destinata a colmare una vera lacuna nei trattati dell'antica plastica. Per quanto (se si tien conto della grande varietà che offrono le sculture antiche di questo periodo, tra le quali non sarebbe agevole indicare due pezzi che mostrino d'esser fatti dalle stesse mani) per quanto non sia difficile trovare in altre teste delle analogie con la nostra, pure almeno i pezzi più noti e caratteristici presentano delle tendenze diverse, una minore ricerca o anche un deciso disdegno per la gentilezza delle forme. Nella testa Bampin (5) per quanto l'acconciatura sia complicata, essa non ingentilisce la fisionomia, che serba nell'insieme qualche cosa quasi di barbarico. È egli possibile di porre col Collignon questa testa « nel periodo in cui le influenze della scuola di Chios sono onnipotenti ad Atene » ed anche ad una data abbastanza avanzata, una decina d'anni prima della cacciata d'Ippia? È possibile che questa testa rappresenti il tipo virile attico nell'epoca più splendida dei Pisistratidi, e che abbia

---

mandone i giovani scienziati e gli abitanti, non cercando d'imporci, ma di adattarsi, di acclimatarsi. Possa l'esempio del Lolling — pianto dalla patria naturale e dall'adottiva, e ricordato con affetto da persone straniere all'una ed all'altra — possa un tale esempio riuscire profittevole, e indurre a cercare un poco, dove in luogo di simpatia ed amicizia nascono dissapori ed odiosità, di chi sia la colpa.

(5) *Mon. Gross* 1878 tav. I: Rayet, *Mon. de l'art antique* I tav. 18 = Collignon fig. 182 p. 360.

per sorelle le eleganti damme dell'Acropoli? Con tutte le riserve che impone la sua singolarità, io sarei inclinato a dare assai maggior valore alle somiglianze che lo stesso Collignon non può a meno di trovare col Moschophoros e con le sculture del periodo precedente. Oltre al taglio ed alla fattura delle singole forme del viso, c'è un criterio esterno che deve in questo caso avere tutto il suo valore: la moda. La moda delle acconciature dovette essere molto varia e molto mutevole nel VI secolo, giacchè è anche in questo difficile di trovare due teste identiche. Ora il Moschophoros e la testa Rampin portano i capelli e la barba, in sostanza, allo stesso modo: entrambi hanno lunghi capelli che scendono dietro le orecchie e formano frangia sulla fronte; entrambi portano rasi i peli delle labbra, anche del labbro inferiore, mentre la corta barba gira in tondo sul mento, a distanza dalla bocca. Se prescindiamo dal fatto che nel Moschophoros era certo eseguito in pittura il dettaglio dei peli della barba, anche per la tecnica resta ben poca differenza: siamo ben lungi dalla virtuosità dei così detti chioti, dalle trecce crespe, ondulate, mosse, con una varietà infinita di linee, anzi di ghirigori. Tutto si riduce a questo: che la frangia sulla fronte è più ricca, ciascun ricciolo è diviso in quadretti da un numero maggiore di tagli, e termina in una voluta. La testa Rampin deve essere dunque più vicina al Moschophoros che alla graziosa arte « chiota », e al posto che essa usurpa ha maggior diritto, sotto tutti i rispetti, la nostra. Resta però il desiderio di una testa barbata dello stesso periodo, giacchè la testa Fauvel è troppo mal ridotta e troppo poco caratteristica 1), e la testa Sabouroff 2) appartiene ad un indirizzo assai più realistico e posteriore.

Una testa del museo del Louvre pubblicata dal Collignon dopo la stampa del I volume della sua *Histoire de la Sculpture Grecque* 3) offre con la nostra un singolare riscontro: essa ha una acconciatura quasi identica, con analoghe strisce orizzontali sull'occipite, frangia sulla fronte e zazzera sulla nuca; soltanto, le volute terminali sono eseguite come spirali metalliche, e sulla fronte ce n'è un doppio ordine. Senza dubbio queste due teste sono assai vicine per tempo, e pure, guardando alle forme del volto, sembra che nella testa del Louvre l'arte batta una strada un po' diversa. L'arco sopraccigliare non è così alto e tondo, la cavità orbitale è più profonda, gli occhi non sono obliqui e stretti, ma invece piuttosto tondi e troppo aperti, mentre il bulbo invece di sporgere è tagliato in piano. Gli zigomi e il mento sono assai più sporgenti e danno alla fisionomia un carattere ossuto. In compenso la bocca è assai meglio studiata, e più naturale; il taglio è abbastanza giusto: nella grossezza delle labbra c'è movimento di piani, che non s'incontrano a spigoli vivi: il labbro inferiore è anche diviso per metà da un piccolo incavo. Ma il passaggio del mento nella gola è un po' brusco, e la testa del Louvre sembra quella di una persona che stia impettita. Ci sono insomma in ciascuna delle due teste dei particolari a volta a volta più riusciti e meno riusciti che nell'altra, anzi come armonia e, direi, simpatia dell'insieme, la testa dell'Acropoli è forse più soddisfacente, con tutto il suo convenzionalismo. Sembra che l'autore della testa del Louvre esprima tutto quello che può, imitando il vero con una certa franchezza un po' rude. L'autore della nostra sembra invece dar meno di quello che può, perchè più legato dalla tradizione. Si tratta però senza dubbio di differenze individuali, di officine diverse, non certo di caratteri che costituiscano diversità di scuola in senso etnico-geografico.

La testa del Louvre offre qualche analogia col gruppo che abbiamo formato attorno ad Antenore, e in cui abbiamo osservato anche tracce di arte greco-orientale; e special-

---

1) *Mon. Grecs* 1889-90 p. 35.

2) *Collect. Sabouroff* I tav. 3, 4; *Beschreibung d. ant. Skulpt. d. KK. Museen zu Berlin* n. 308.

3) *Bull. de Corr. hell.* 1892 tav. V (cfr. schizzo a p. 119).

mente con la più progredita testa d'1). Nell'una e nell'altra le forme sono massicce ed osate, la cavità orbitale vasta ma non molto profonda, l'occhio grande e molto aperto, gli zigomi e il mento prominenti, le parti molli sacrificate, il passaggio del mento nella gola duro come in chi sta impettito. Non pertanto queste somiglianze non sono decisive: le tre teste non appartengono proprio alla stessa famiglia. La testa del Louvre, che perde di grazia e di delicatezza di fronte a quella dell'Acropoli, ne guadagna invece di fronte a quella del museo britannico. In questa la ricerca di una espressione gentile è anche minore, o meglio nulla. Le labbra, un po' forse per reagire contro la convenzione del sorriso, un po' per la inesperienza nel trattare le parti delicate, si allungano in avanti e danno alla fisionomia un'espressione alquanto goffa, tra il serio e l'imbronciato.

Abbiamo già osservato come accanto al permanere di forme innaturali e fortemente stilizzate, residuo di una lunga tradizione (quale il trattamento dei capelli ci sia in questa testa un nuovo studio delle forme, un maggiore avvicinamento alla natura. Ma in queste forme nuove, in questa sincerità ancora rozza, non si tratta di uno sforzo isolato. Anche nel nostro materiale così scarso, esso trova un assai acconcio riscontro. La testa Jakobsen 2) mostra le stesse tendenze di realismo ancor rozzo, e delle somiglianze assai strette nel trattamento delle singole parti. L'arco sopraccigliare alto e tondo, il taglio obliquo che ne discende nell'orbita, la glabella larga e piatta, gli zigomi e il mento sporgenti, la regione orale infossata mentre le labbra sono strette e allungate in avanti, tutti questi sono caratteri comuni, e la loro somiglianza ha tanto più valore quanto meno ne ha l'unica differenza reale che si fa notare a prima vista nel viso, cioè il trattamento degli occhi. Evidentemente qui non può stabilirsi il paragone, perchè l'artista della testa Jakobsen ha voluto tutto esprimere con lo scalpello, mentre quello della testa del museo britannico aveva riempito gli occhi con pasta vitrea, e l'esser le palpebre ridotte ad una espressione minima fa sospettare che non si fosse anche qui, come nella statua di Antenore, incafonata la pasta vitrea in un guscio di bronzo destinato a rappresentare le ciglia e quindi a restringer l'occhio.

Ma non basta accennare le somiglianze, bisogna anche cercare d'indagare quali tappe rappresentino queste teste nello sviluppo del tipo virile, quale sia il loro rapporto, che cosa ci insegnino per la cronologia, sia pure relativa. L'ipotesi di una testa che, pure appartenendo ad una stessa scuola indipendente, e allo stesso tempo della testa Jakobsen, si sia appropriata e quasi direi sovrapposta una acconciatura antiquata, tolta di peso da una scuola diversa, è da scartarsi senz'altro. Alquanto più verosimile sembrerebbe l'altra ipotesi, che la scuola di Antenore (per darle un nome) rimasta in minoranza, sopraffatta dalla voga d'una scuola più leziosa, si sia andata accostando ad una terza scuola che già sarebbe fiorita in Attica e che a noi sarebbe rappresentata dalla testa Jakobsen. Se non che, noi non abbiamo alcun altro elemento per affermare la preesistenza di questa terza scuola 3). Se non è privo di fondamento, dati i risultati degli scavi, l'affermare che la scuola di Antenore deve essere infatti rimasta in minoranza e come isolata, perchè non ha potuto essa stessa evolversi e progredire, resistendo all'influenza leziosa? Essa, che ama un certo fare più largo, che tiene più conto della massa ed è meno propensa a sbizzarrirsi nei particolari, si trovava sotto questo punto di vista in migliori condizioni, e doveva piuttosto progredire in senso naturalistico che cadere nel manierismo. Paragonando attentamente la testa

---

1) V. sopra p. 7, nota.

2) *Mon. Grecs* 1877 tav. I: Br. Br. n. 116; Collignon fig. 183 p. 361.

3) Si badi che parlo qui di scuola in senso individuale, non etnico-geografico.

del museo britannico con la testa Jakobsen, si troverà forse in quella qualche cosa di più arcaico anche nelle parti che si corrispondono; ma in sostanza bisogna convenire che l'artista non ha ormai se non da liberarsi di quel trattamento così curioso dei capelli, di una vecchia acconciatura che già sta male su quel viso, e sembra che appartenga ad un'altra testa, per entrare francamente in una nuova via. Le cause di questa evoluzione potevano essere varie. Da una parte, un'occasione come quella che si è presentata all'artista della testa Jakobsen, di rappresentare un atleta e di studiarne dal vero i capelli rasi sul cranio e le orecchie tumefatte dai pugni; dall'altra la influenza, sul principio limitata, lenta e indiretta, della tecnica del bronzo. Questa influenza già si sente in alcuni particolari della testa Jakobsen. Essa ha certamente insegnato all'artista di concepire i capelli corti come una massa aderente al cranio, in cui sono distinte da una sottile incisione tante piccole ciocche lisce: merita anche di esser ricordata la sottile piega della palpebra, che ricorre in altre opere le quali accusano manifestamente lo stile del bronzo 1) e che è certo un tratto più proprio del bulino che dello scalpello.

Con questo nuovo modo di concepire i capelli si è fatto un progresso grande. L'arte non rinunzierà ancora a quelle volute stileggiate, quando vorrà esprimere i capelli ricciuti invece che i lisci, ma concepirà i capelli corti come una massa alla quale i ricetti che la formano sono subordinati. Così ritroveremo tali ricetti in teste assai progredite, ma non più disposti in file simmetriche e dure, come qualche cosa di solido che stia da sè, come un diadema che cinga la fronte: invece i capelli saranno espressi come una massa che giunge sino ai confini naturali del cuojo capelluto, e nella quale sono distinte ad una ad una le ciocche per mezzo di una fitta rete di quelle volute convenzionali. Il vero progresso dalla statua di Antenore all'Armodio non consiste, come vuole il Graef, nella forma di ciascun ricciolo preso per sè stesso, ma nel valore plastico dell'insieme, nell'essere i capelli qualche cosa d'inorganico nell'una e di organico nell'altra testa.

Va da sè che, anche per cominciare a ricevere l'influenza dell'arte del bronzo, la scuola cui appartiene Antenore era meglio preparata. Sulla scuola più lezionosa, il cui fondamento era la virtuosità marmoraria, anche esagerata, la nuova influenza non poteva agire senza effetti deleteri.

Per tornare poi alla testa del Louvre, diremo che essa non ha caratteri molto decisi, non appartiene a nessuno dei due indirizzi estremi, nè al manierismo un po' lezioso, nè al naturalismo un po' brutale. È abbastanza naturale che ci fossero, fra l'uno e l'altro indirizzo, delle opere d'arte intermedie.

A questo punto ci diventa impossibile di seguire le trasformazioni e lo sviluppo del tipo virile. Il nostro materiale presenta qui una grande lacuna. Al Winter è riuscito di mostrare il progresso continuo in una serie di statue equestri dell'Acropoli, studiando più gli avanzi dei cavalli che quelli poco significanti dei cavalieri 2). Noi dobbiamo saltare ad alcuni pezzi che appartengono agli anni di poco antecedenti al 480, o immediatamente suc-

---

1) P. e. l'Apollo Holleaux (*Bull. de Corr. hell.* 1887 tav. XIII, XIV; Br. Br. 12 a; Collignon fig. 157 p. 315) e la testa samia *Mus. d'Ath.* IX=Collignon fig. 75 p. 166. Per questa son d'accordo col Graef (*Wochenschr. für klass. Philologie* 1894 p. 8 sgg.) nel ritenere che male il Sauer (*Altärische Marmorkunst*, in *Ath. Mitt.* 1892 p. 49) neghi l'influenza dello stile del bronzo. Solo, bisogna intendersi. Non si tratta di una scuola abituata a fondere grandi statue e quindi a studiare e modellare le forme, bensì di una scuola che conosce il lavoro di lamina finito a bulino, e il getto di piccoli bronzi.

2) *Jahrbuch d. Inst.* 1893 p. 135 sgg.

cessivi. La distanza è molta, e fin da ora può dirsi con fondamento che niente di ciò che fin qui abbiamo preso in esame eccede i limiti del VI secolo 1).

A) Uno dei trovamenti più importanti per la conoscenza del tipo virile nell'arte anteriore alle guerre mediche è una testa di bronzo barbata rinvenuta sull'acropoli d'Atene nei fortunati scavi del 1886, che misero in luce la colmata persiana 2). Una certa somiglianza con le sculture dei frontoni del tempio d'Egina fu notata anche dai primi osservatori; ma la somiglianza è veramente tutta esterna, e però non è fondata l'opinione che fa di questa testa addirittura un bronzo eginetico: opinione che probabilmente non sarebbe stata espressa se il ferito dell'angolo sinistro del frontone orientale non avesse la barba. Ora il trattamento della barba, tagliata a punta, come una massa compatta in cui sono superficialmente disegnati i peli col bulino, sembra essere stato generale, ad una certa epoca, nella tecnica del bronzo, e non può dare nessun lume sull'attribuzione ad una scuola piuttosto che all'altra. Di più lo stile eginetico ha ancora, nelle sculture dei frontoni, qualche cosa di acerbo, soprattutto nelle teste, sempre un po' sorridenti, e dai pomelli sporgenti. La nostra non ha questi caratteri; si osservi p. e. come anche nel ferito del frontone orientale, la cui testa è fatta per la veduta di profilo, l'occhio non è giustamente collocato, e si presenta quasi di prospetto, cosa che non accade più nella nostra testa. Le sculture eginetiche non raggiungono ancora un tal grado di perfezione, e in ogni caso il credere eginetica la testa dell'Acropoli, anteriore al 480, non è compatibile con l'altra opinione che fa del tempio di Egina, o per lo meno della decorazione dei frontoni, il monumento della vittoria di Salamina.

Con maggior fondamento si riconosce invece da altri nella testa dell'Acropoli, così fresca, così piena di vita, così chiara nella formazione delle singole parti, così individuale nell'espressione, un'opera attica. Essa è una discendente di altre teste dell'indirizzo realistico, in qualcuna delle quali abbiamo anche constatato tracce della tecnica del bronzo: una discendente che ci sembra già lontana e ci sorprende, perchè noi non possiamo ricostituire la serie, esaminare gradualmente il progresso ed indagare le cause che l'hanno favorito. Ed il progresso è veramente molto, tanto nell'armonia dell'insieme quanto nei dettagli: le labbra, il naso, le orecchie, sono già stupendamente modellati, soltanto l'arco sopraccigliare e la parte superiore della cavità orbitale sono ancora lontani dalla naturalezza; ma, certo, fra il materiale precedentemente esaminato e questa testa, ci dev'essere una lacuna notevole.

B) Una bellissima testa di efebo in marmo appartiene anch'essa al periodo anteriore al 480; però anch'essa per vari indizi e soprattutto per essere tra le cose più finite e perfette che si possano assegnare a quel periodo, dovrebbe mettersi verso la fine di

---

1) Con troppa fretta, basandosi sulle metope del tesoro degli Ateniesi a Delfo, vorrebbe ora il Furtwängler restringere l'esecuzione delle *χόραι* fra gli anni 490-480 (*Delphica*, in *Berl. philol. Wochenschrift* 1894 p. 1274 sgg.). Io non ho fiducia nel valore cronologico delle sculture architettoniche, anche di edifici datati: possono perfino aver appartenuto ad un edificio più antico di proporzioni simili! Per analogia, tornerebbe possibile che il famoso « cavaliere persiano » dell'Acropoli fosse un *ex-voto* di Maratona: eppure, dopo il lavoro del Winter testè citato, non dovrebbe essere più permessa una tale cronologia a vanvera. Lo svolgimento dei tipi ha senza dubbio impiegato più tempo che i pochi avanzi non ci facciano supporre, e sarà sempre più prudente, invece di restringere in pochi anni tutta una evoluzione artistica, prendere il giro più largo che sia possibile. — Del resto il tesoro non è datato, ed è certo più antico del 490.

2) *Mus d'Ath.* XV = Collignon fig. 151 p. 304; Brunn Bruckmann n. 2.

esso 1). Quello che si è opinato riguardo al suo carattere stilistico basterebbe a dare un'idea della incertezza delle cognizioni attuali intorno a quest'epoca dell'arte, ed a mostrare come l'aggruppamento delle sculture secondo criteri stilistici, che deve condurre alla distinzione ed alla cognizione esatta delle varie scuole, richieda ancora lunghe ossezioni e il soccorso di nuovi dati. Chi attribuisce questa testa all'arte attica, chi alla peloponnesiaca, e tra questi chi intende per peloponnesiaca una grande arte dorica avente le sue diramazioni ad Olimpia e in Sicilia, e trova che la nostra testa abbia le più strette attinenze con le sculture olimpiche, e sia quasi una replica un po' più arcaica dell' Apollo del frontone occidentale; chi invece esclude le sculture olimpiche dall'arte dorica, facendole joniche, mentre poi vede nella nostra testa addirittura un' opera argiva. Quest' ultima conclusione (del Furtwängler) è senza dubbio esagerata: noi conosciamo gli scultori d'Argos come grandi bronzisti, non come marmorari. — Fra i raffronti stilistici il più stringente mi pare quello trovato dal Sophulis. La testa che veramente somiglia all' efebo è quella della statua femminile dedicata da Euthydikos 2), anzi essa gli è veramente sorella, tanto il trattamento dell' insieme e i dettagli sono strettamente affini, la glabella larga e francamente tagliata, gli occhi, la bocca severa il cui labbro superiore fa una punta sull' inferiore, mentre gli angoli si abbassano. Certo nessuno oserebbe parlare a cuor leggero di opera argiva, davanti all' *ex-voto* di Euthydikos, la cui base porta un' iscrizione attica se altra mai, e il cui corpo rappresenta quasi una delusione, tanto la conformazione e il panneggio manierato non superano in nulla altre statue dell' Acropoli che quanto al viso non ci hanno poi nulla da fare. Non possiamo sapere con precisione, dato il nostro materiale lacunoso, come si sia sviluppato questo tipo del viso, che in Attica ci si presenta già bello e formato, quasi di sorpresa 3). Nondimeno, appunto perchè sembra una sovrapposizione, un adattamento di cosa presa altrove ad un vecchio tipo statuario — ricordiamoci che abbiamo d' avanti una statua femminile in posa e vestito tradizionali, la cui testa può benissimo essere stata imitata su quella di un efebo — potrebbe darsi che il Furtwängler abbia in fondo ragione fino ad un certo punto. La principale novità di questo tipo del viso consiste in una maggiore plasticità data alle singole forme, che hanno valore ciascuna per sé, p. e. le palpebre: ora a questo studio, a questa plasticità delle forme conduce appunto la tecnica del bronzo, e l' esecuzione del monumento di Euthydikos e della testa dell' efebo coincide col fiorire e coll' acquistar voga di una celebre scuola di bronzisti argivi 4). Quanto al non vedere nell' efebo dell' Acropoli una parentela stretta con le sculture d' Olimpia, sono d' accordo col Furtwängler; mi sembra però di scorgervi, come dirò, anche delle analogie con altre teste che egli stesso giudica attiche; si dovrebbe quindi parlare piuttosto di un tipo del viso argivo, che viene accolto in Attica, raddolcito e a poco a poco modificato.

Un certo raddolcimento io scorgo anche dall' una all' altra delle due teste fin qui messe a riscontro: mi pare che la testa femminile sia alquanto più antica: ci vedo qualche cosa come di più legato, come di chi segua con troppo scrupolo un modello e per comprenderlo meglio lo esageri. Così, mentre tre buccoli per lato cadono sul petto con una specie di zig-zag ancora molto convenzionale, sulla testa invece i capelli sono distinti in ciocche sottili con solchi molto approfonditi, massime la riga di mezzo, e fanno delle curve dure, quasi

1) Cfr. Studniczka, *Ath. Mitth.* XII p. 374; Wolters, *ibid.* p. 266; *Ἀρχ. Ἐφημ.* 1888 tav. II; Collignon fig. 184 p. 362; *Journal of hell. studies* 1888 p. 123 fig. 3.

2) *Jahrbuch d. Inst.* 1887 tav. XIV e p. 219; *Mus. d'Ath.* XIV = Collignon tav. VI, 2.

3) Non occorre avvertire che le forme del viso non sono da confondere con la conformazione generale della testa.

4) Furtwängler, *50<sup>es</sup> Winkelmannsprog.*, passim e p. 150 sg.

angolose, in modo da dar l'idea di fili metallici messi a posto uno dopo l'altro: — nell'efebo le ciocche sono meno rigidamente distinte, hanno delle curve più molli, e danno piuttosto l'idea di cordoncini di lana (queste almeno sono le impressioni che mi notai davanti agli originali). Ugualmente le palpebre nella testa femminile sono esagerate, troppo grosse e dure e pesanti; formano piuttosto una scatola che una veste al globo dell'occhio. Nella testa dell'efebo invece hanno sì un valore plastico, ma più giusto, più organico. Le orecchie nella testa femminile sono più arcaicamente situate, in alto e indietro. E in tutto l'insieme c'è nella testa femminile un po' di durezza maggiore, per poca che sia sempre notevole trattandosi appunto di una donna: nell'efebo l'artista è già un poco più franco, più padrone del suo tipo.

C, D) Un progresso forse maggiore o per lo meno notevolissimo si riscontra in una piccola testa di bronzo dell'Acropoli 1) che, quantunque probabilmente anteriore al 480, non può certo aspirare a colmar la lacuna che abbiamo lamentata nello sviluppo del tipo virile 2) e dovrà anch'essa erodersi di poco anteriore all'invasione persiana. Ritornano qui in campo i dispareri sul riferimento ad una scuola determinata, le somiglianze che alcuni vedono con le sculture d'Olimpia e specialmente con l'Apollo, l'atticismo sostenuto da altri, l'attribuzione recisa ad una scuola peloponnesiaca. E poiché le stesse questioni suppergiti ritornano anche a proposito di un'altra scultura, sarà bene trattarne insieme.

È questa una figura marmorea di ragazzo, trovata sull'Acropoli in due volte, prima il torso, conservato, salvo gli avambracci, fin sotto le rotule, poi la testa, quasi intatta 3). A differenza dei precedenti, è certo, secondo mi comunicava il Graef, che tali trovamenti avvennero fuori della colmata persiana, e perciò manca la base di fatto per considerare questa statua come anteriore al 480, pur restando salva tale possibilità.

I primi osservatori dell'una e dell'altra testa non mancarono adunque di trovarci delle analogie con le sculture d'Olimpia, e in specie con l'Apollo 4). Vennero poi i misuramenti del Winter, e la testina di bronzo rientrò perfettamente nel suo « canone olimpico » 5). Ho già detto che tale criterio non mi sembra sufficiente, ma in tal caso v'ha di più. Questi sistemi di proporzioni allora sarebbero norma sicura, quando si fosse certi che sono stati adoperati dall'artista antico. Fra i punti di partenza per le proporzioni del viso, c'è l'estremità superiore della fronte. Nel doriforo di Policletto, come finalmente osserva il Furtwängler 6) i capelli sono accomodati in modo che questa linea di confine resti scoperta in un punto, il che è un indizio abbastanza sicuro che quel punto è servito per le misure. Nelle nostre teste invece, e in quella dell'Apollo d'Olimpia, i capelli sono tirati sulla fronte, in modo che quella linea di confine è del tutto ricoperta. Come si fa dunque a sapere precisamente dove essa cade? Qui non è neppure il caso di dubitare: gli autori di queste teste non adoperavano certo come punto di partenza per le misure la linea indicata, nè quindi il sistema di proporzioni che al Winter è sembrato di ritrovare.

Unica base per aggruppare le opere d'arte in diverse scuole è l'attenta osservazione

---

1) *Mus. d'Ath.* XVI; Collignon fig. 163 p. 323, cfr. *Ath. Mitth.* XII p. 372 sgg.

2) Anche perchè a me pare femminile, come al Furtwängler, cfr. *Meisterwerke*, Register, p. 754.

3) *Ath. Mitth.* V, 1880 tav. I, cfr. p. 20 sgg. (con falsa testa); *Ἐφημ.* 1889 tav. III (testa vera sola); Collignon fig. 191 p. 374 (la statua ricomposta da una fotografia) e fig. 192 p. 375 (dettaglio della testa).

4) Wolters, *Ath. Mitth.* XII p. 266; *Mus. d'Ath.* testo, p. 14.

5) *Jahrbuch d. Inst.* 1888 p. 226.

6) *50<sup>es</sup> Winckelmannsprog.* I. c.

dello sviluppo delle singole forme e dei tipi. Fra le forme anatomiche della testa, la più importante mi pare quella del cranio; più importante certo della maggiore o minore grossezza della parte inferiore del viso, che difficilmente, io credo, può essere la vera caratteristica di una senola. Si troverà un mento forte sempre che l'artista, per qualche ragione speciale, avrà voluto dare del vigore alla sua testa. Di più, in un'arte ancora arcaica, e in cui bene spesso vige la convenzione, questo poteva essere il contrassegno della maschilità, come abbiamo visto nella testa riprodotta a tav. I. Invece la forma del cranio ha una influenza minima sull'espressione del viso, è assolutamente indipendente dal sesso, e certo meno soggetta a variazioni accidentali. Si può dire in massima che uno scultore il quale appartenga ad un periodo d'arte non accademica, ma spontanea, modellerà delle teste dolicocefale, brachicefale o mesaticefale, secondo che egli concepisce l'una o l'altra di queste forme come più regolare o canonica, ovvero secondo che l'una o l'altra è più comune o propria della sua razza, del suo paese. Il dolicocefalismo è un carattere comune alla sculture siciliane, a quelle d'Olimpia, alle policletee. In esse la curva massima dell'occipite, che è talvolta un segmento di circolo, s'interrompe sul sincipite per dar luogo ad una curva più schiacciata, o quasi ad un piano 1).

Or se noi paragoniamo le nostre due teste con l'Apollo d'Olimpia, troveremo che nelle prime, partendo dal vertice, è possibile di segare dalla testa una mezza sfera, mentre nel secondo risulterà un mezzo novo. E questa differenza ha tanto maggior valore, in quanto che le sculture dei frontoni d'Olimpia erano destinate ad essere vedute dal basso, ed è noto che una figura messa in alto deve essere allungata e non raccorciata, perchè sembri giusta, e la testa deve essere alta e posare sopra un alto collo se non vuol sembrare schiacciata. Nè si può obbiettare la mancanza di spazio, perchè la medesima conformazione si trova in teste che avevano certamente spazio libero da svilupparsi con maggiore rotondità (p. e. il Clideo e varie figure delle metope) e lo stesso Apollo, capitando nel centro

---

1) È qui il luogo di dire che l'affinità generale mostrata dal Kekulé (*Arch. Ztg.* 1883 p. 241 sgg.) tra le sculture d'Olimpia e le siciliane, e il loro rannodarsi all'arte dorica del Peloponneso (*Röm. Mitth.* 1887 p. 53, 102) non mi sembrano scossi dalla nuova teoria del Furtwängler (in *Arch. Studien Heinrich Brunn dargebracht*). Non riesco a vedere nessuna vera e propria somiglianza di stile tra il sarcofago antropoide di Berlino (ibid. tav. II) e le sculture d'Olimpia: specialmente l'occhio e la bocca mi sembrano affatto diversi, come pure la conformazione generale della testa. Male il F. riproduce come termine di confronto la testa del giovane dalla scure del frontone occidentale, che è eccezionalmente tondeggiante e poco caratteristica per lo stile olimpico. Non crederei il sarcofago più antico delle sculture d'Olimpia. Mi pare inoltre che il F., sentendo la poca probabilità di attribuire a Paros, cava di marmi, una grande e originale scuola artistica di cui le fonti tacciono, dispreggi troppo le sculture d'Olimpia, facendole quasi diventare roba da scalpellini. L'essere di marmo pario non vuol dire essere anche finito e messo in opera da parii, neppure pei pezzi del tetto. Sarebbe naturale che le lettere di richiamo si facessero in cava, e del resto non mi pare dimostrato che siano parie: la sostituzione del C col B nell'alfabeto di Paros è una ipotesi. Viceversa non mi pare naturale che si esportassero da Paros sarcofagi belli e fatti piuttosto che blocchi. Il Furtwängler cade qui egli stesso in quel medesimo abuso del criterio del materiale che rimprovera altrove così acerbamente al Sauer, a proposito del marmo di Naxos. L'unico monumento esistente in Paros che egli cita (*Oesterr. Mitth.* XI, tav. 6, 2) è una statua senza testa (!) il cui raffronto con le sculture d'Olimpia non mi pare concludente. — D'altra parte il Furtwängler non può negare i caratteri dorici delle sculture d'Olimpia, ma vorrebbe che la scultura paria avesse subito la influenza dell'argiva (p. 83 sg.). Se peraltro il significato dei frontoni accenna a storia e miti locali, come vuole il F. (p. 87 sgg.) tanto meno queste sculture possono essere di artisti stranieri.

del frontone, poteva benissimo avere un cranio perfettamente sferico. Una conformazione data alle teste contro ogni calcolo ottico (così pure nelle sculture siciliane) deve senza dubbio provenire spontanea dal concetto degli artisti. Ora tutte le teste di Olimpia, anche le meno dolicocefale, sono certamente ben lontane dallo stretto carattere brachicefalo delle due teste dell'Acropoli 1). E non è questo il solo carattere comune alle nostre teste e che le distingue dalle sculture d'Olimpia. Entrambe hanno un tipo d'orecchio piccolo, corto, ma piuttosto largo, che non si riscontra in quelle 2). Nelle sculture d'Olimpia la bocca è semiaperta o tende ad esserlo, con grande espressione di vita, di una funzione interna, sia essa il semplice respiro o emissione di voce. Nulla di ciò nelle nostre teste, la cui bocca è o pare che fosse fermamente chiusa 3). Il naso, assai delicato in *C* e decisamente troppo piccolo in *D*, non si riscontra nelle sculture d'Olimpia, in cui è piuttosto bene sviluppato, con larghe narici 4). L'acconciatura delle due teste *C*, *D* è simile, e deve indicare uno stretto rapporto di tempo e di luogo. Comune è il caratteristico particolare del cercine di capelli avvolti a un cordone; perfino la ciocca che scappa davanti all'orecchio si ritrova nell'una e nell'altra quasi identica 5). Nelle sculture d'Olimpia non si osserva questa acconciatura. E, dopo tutto, il sentimento intimo delle forme, che non si afferra con le parole, mi pare che, tenuto conto della differenza di sesso e di materiale, stabilisca una parentela tra queste due teste, quale non c'è fra loro e le sculture d'Olimpia. Si potrebbe esprimere in parte questo sentimento affermando che nelle sculture attiche, anche nel corpo *D*, i piani sono più accompagnati, in modo che il tutto tondeggi, mentre nelle sculture d'Olimpia sono più francamente squadrati 6). I dettagli tecnici su cui insiste il Collignon, seguendo lo Studniezka, non m'inducono a riferire la testa *C* alla scuola argivo-siciliana. Come si può ritenere che gli occhi riempiti di pasta vitrea e l'incrostazione delle labbra e delle sopracciglia sia una particolarità decisiva di questa scuola? Quanto alla finezza, essa sembra piuttosto una prerogativa dell'arte attica: se pensiamo agli scultori argivi, non possiamo concepirli se non come artisti assai severi e semplici, che subordinano i particolari all'effetto dell'insieme. — Le ciglia eseguite plasticamente non trovano forse una analogia nella frangia di bronzo ove era incastonato lo smalto nella statua di Antenore?

Non credo dunque che vi siano seri ostacoli a ritenere in complesso come attiche queste sculture, sebbene taluna mostri qualche influenza straniera. In ogni caso, siamo autorizzati a servircene come termini di confronto per la questione dei tirannicidi, tanto più che stiamo ormai per uscire dall'arcaismo e per entrare in quel periodo di transizione dal quale comincia uno scambio d'influenze più attivo tra le varie scuole, ed un progresso che, se rispetta i caratteri e le distinzioni locali, è in sostanza sufficientemente uniforme.

---

1) Anche la testa *B* ha gli stessi caratteri craniologici delle altre due.

2) Anche la testa *B* si avvicina in ciò alle altre due.

3) Anche nella testa *B*. Nella testina *C* è da tener conto dell'incrostazione argentea che manca.

4) Anche la testa *B* ha il naso piuttosto delicato, specialmente alla estremità.

5) Nella testa *B* il motivo del cercine è conservato dalle trecce annodate davanti e ricoperte dai capelli della fronte. La ciocca davanti all'orecchio è pettinata in avanti. Sono piccole variazioni di moda.

6) Anche la testa *B* è tondeggiante, è una testa a palla. Il Winter non solo la trova simile a quella del ragazzo, ma la mette addirittura nella stessa serie, il che è forse troppo (*Jahrbuch d. Inst.* 1893 p. 145).

## IV.

Tutti gli osservatori si sono fino ad oggi affrettati a risolvere il problema dei tirannicidi con la formola, direi, più popolare e palpabile, con l'attribuirli cioè a Critio o ad Antenor. Ma l'osservazione analitica del monumento stesso intorno al quale si discuteva e si concludeva, è rimasta alquanto superficiale. Non solo nessuno si è proposto di analizzare ampiamente in sé stesso lo stile delle statue napoletane, di indagare fino a che punto queste copie possano tenerci luogo dell'originale di bronzo che riproducono; ma neanche tutto ciò che è stato detto, a più riprese, con errori e correzioni alterne, sullo stato di conservazione delle nostre statue può dirsi esatto e completo per un monumento di tale importanza 1).

---

1) Lasciando da parte tutte le inesattezze dei più antichi, quando perfino si asseriva che la testa di Armodio fosse moderna, mentre non fu mai staccata dal busto, un esame più accurato ma non completo fu fatto dal Minervini e dallo scultore Cali, e comunicato dal Friedrichs nel suo articolo dell'*Arch. Ztg.* 1853. Essi indicarono come moderne: all'Aristogitone (che ha una testa antica ma non sua) entrambe le braccia; all'Armodio ugualmente entrambe le braccia, la gamba s. da sotto il ginocchio in giù e la gamba dr. dall'anca in giù. Queste indicazioni sono ripetute anche nei « Gipsabgüsse » del Friedrichs, e perfino nella nuova edizione del Wolters, senza tenere conto del posteriore esame del Benndorf (*Ann. d. Ist.* 1867 p. 312 sgg.). Il Benndorf ha torto nel trovare antico il braccio destro dell'Aristogitone: esso è senza dubbio moderno e di fattura barocca, e doveva stare più discosto, come nel trono Stackelberg, ed esser sorretto dal puntello di cui è restata la traccia sulla coscia, e che altrimenti sarebbe stato inutile. Ma ha poi ragione di trovare che la sola mano sinistra è moderna. Il braccio sinistro forma tutt'un pezzo col panneggio (ch'è qua e là danneggiato e mancante nella parte inferiore) ed è sicuramente antico e riattaccato. Nel supplire la mano, l'avambraccio è diventato troppo corto, e raggiustando il panno con un lembo dell'orlo inferiore sul tronco di sostegno (con cui in origine formava un sol pezzo) si è data al braccio una direzione un poco più bassa, come nota anche il Benndorf. Di più, per maggiore solidità, si è aggiunto al tronco un ramo moderno che va a sostenere nel mezzo l'orlo inferiore del panneggio. Il piede destro è rotto alla caviglia, per qualche urto sofferto dalla statua, ma non si è staccato né può staccarsi perchè è d'un pezzo col plinto, il quale a sua volta è d'un pezzo col resto. Sono di restauro anche la punta dell'alluce, il 2.<sup>o</sup> e il 3.<sup>o</sup> dito del piede sinistro, e piccoli pezzi nell'orlo della base. Infine le pudende sono moderne.

L'Armodio ha danneggiate, nella testa, la punta del naso e le narici, le palpebre dell'occhio destro, come pure il padiglione dell'orecchio sinistro. Le pudende sono anche qui di restauro. Il plinto, moderno, è di due pezzi riuniti: il primo, più grande, forma tutt'uno col tronco e con la gamba dr. fino a quasi tutta la coscia: l'altro, più piccolo, è a sua volta unito al piede sin., che una rottura separa dalla gamba. Essendo questa di restauro fin sotto il ginocchio, difficilmente il piede potrebbe credersi antico, anche a cagione del lavoro, in tutto uguale all'altro ed estremamente dissimile dai piedi dell'Aristogitone. Pure è desiderabile una spiegazione di questo suo isolamento. Lo scultore prof. Solari, che mi ha coadiuvato nell'esame delle statue, pensa che in origine fu rifatto il plinto in un sol pezzo con le gambe fin dove mancavano al torso antico, ma essendo questo plinto riuscito un po' troppo lungo, e non combaciando le gambe nuove coi tronconi antichi, si segò per mezzo il plinto, e si tolse da una parte quanto era necessario ad accorciarlo. Questa spiegazione mi sembra soddisfacente, e viene confermata dal fatto che nella parte più piccola sono suppliti agli estremi della linea d'unione due piccoli pezzi,

La duplicità degli elementi del gruppo offre in sé stessa un termine di paragone, un controllo rispettivo e continuo dell'una statua sull'altra. Pure, si suole troppo sorvolare sulla « uguaglianza dello stile » che certo, in fondo, le due statue mostrano, ed è una prova di più che la scoperta del Friederichs ha colto nel segno 1). Il solo Michaelis, per quanto io sappia, espresse un apprezzamento stilistico ed estetico differente, per ciascuna delle due statue 2). Egli trovava il torso dell'Armodio eccellente, robustissimo, pieno di fini dettagli, che però si subordinano dovunque alle grandi masse, e l'impressione del tutto più armoniosa e più soddisfacente. L'altra statua invece gli faceva una impressione assai più sfavorevole, che però egli stesso attribuiva in parte all'averle il restauratore data una testa antica, ma di altro stile. Ciò non ostante il Michaelis trovava che nell'Aristogitone ogni dettaglio apparisce come isolato e sciolto dall'insieme, di cui guasta l'armonia. Egli attribuiva ciò a ritocchi e ad una politura che la statua avrebbe sofferto. Ora, prescindendo dal considerare che tali operazioni avrebbero secondo ogni probabilità prodotto un effetto tutto opposto, sta il fatto che l'epidermide delle nostre statue non fu mai ritoccata, come già notò il Benndorf 3), anzi vi si vedono qua e là corrosioni o sgraffiature leggere, certo antecedenti ai restauri, che con un ritocco ben potevano farsi scomparire. Bisogna dunque considerare i fatti notati dal Michaelis come particolarità genuine dello stile. Quanto poi al giudizio estetico, io ho sempre avuta un'impressione opposta a quella del Michaelis, e tutti coloro che hanno osservato con me le due statue, sia intendenti d'antichità, sia semplicemente artisti, hanno trovato più belle le forme dell'Aristogitone. Quello che esso ha di diverso dell'Armodio non solo non guasta nulla, ma, dal punto di vista storico dello stile, mi sembra più giusto per un bronzo arcaico. La differenza dovrebbe dunque formularsi in questo modo: le singole forme dell'Aristogitone sono più decise, più vigorosamente espresse: quelle dell'Armodio, senza raggiungere nell'insieme quella fluidità e facilità di modellatura che è propria dell'arte più perfetta, senza offrire perciò indizi di una modificazione voluta nel senso dell'arte più sviluppata, senza uscire dall'arcaismo, sono trattate più fiacamente, in modo assai meno preciso e vigoroso.

Ma veniamo ai particolari. Due sole sono le differenze che rileva il Michaelis: la « scharfe Behandlung des Rippenrandes » che distingue l'Aristogitone — ed ognuno accorderà che essa convenga perfettamente ad un'opera arcaica, e che si debba piuttosto ritenere infedele una copia che abbia perduto tale rigidità, anziché una che la presenti 4) — e, in secondo luogo « die etwas naturalistische Andeutung der verbindenden Muskeln zwischen den beiden Brustmuskeln », con evidente errore anatomico, perchè si tratta invece delle costole che, all'attacco sullo sterno, restano rilevate nei petti magri. La magrezza è in generale propria dell'arcaismo, ma il mostrare sotto l'epidermide la struttura del corpo, la conoscenza anatomica approfondita, è propria dell'arcaismo maturo. Dopo il primo periodo dell'inesperienza, c'è stato un periodo di studio delle forme, nel quale si è voluto dire più che non

---

per regolarizzare il contorno ellittico del plinto. La rottura nella caviglia deve essere posteriore al restauro ed accidentale, come la corrispondente dell'Aristogitone. Questi dettagli sono visibili anche nelle buone fotografie.

2) *Arch. Ztg.* 1865 col. 13 sgg.

1) Friederichs - Wolters n. 121-124 p. 67.

3) *Ann. d. Ist.* 1867 p. 314.

4) Nell'Aristogitone, che ha molto sentito il bordo inferiore delle cartilagini costali, si può notare una conformazione speciale, di cui non trovo riscontro nelle scuole artistiche o nelle opere più conosciute dell'arcaismo maturo. Questo bordo consta, da ciascun lato, di una prima convessità che rientra e si spezza per dar luogo ad una seconda convessità; una tale conformazione non mi è sembrato di riconoscere né nelle sculture eginetiche né nelle olimpiche né nell'Apollone dall'Onfalos etc..., e neppure nelle statue mironiane.

fosse necessario, finchè l'arte più progredita non ha rigettato il superfluo ed imparato ad esprimersi con cenni. Un trattamento analogo della parte superiore del petto si vede nelle sculture dei frontoni d'Olimpia, specialmente nelle figure stanti del frontone orientale, mentre gli Egineti, quantunque le loro figure siano anche abbastanza magre, distinguono piuttosto nettamente i due pettorali con l'infossamento della regione sternale. È noto che l'arte arcaica rappresenta la figura umana con le spalle allargate e portate indietro quanto più si può, onde risulta che il torace sporge in avanti sul ventre che si appiattisce, e conseguentemente la regione sacrale è più infossata, e le natiche più sporgenti. Ora, è proprio l'Aristogitone che risponde meglio dell'Armodio a questa conformazione, e, di più, è soltanto nel portarsi indietro della persona che la contrazione dei grandi pettorali può mostrare il rilievo delle costole; onde quel dettaglio appartiene strettamente all'arcaismo, ed è conseguente a tutta la conformazione. — Nell'Armodio anche la distinzione fra i pettorali è attenuata e limitata alla parte inferiore di essi, mentre il sommo del petto presenta una superficie quasi piana.

Ma non queste soltanto sono le differenze. Il contorno esterno dei muscoli retti addominali, la linea bianca che li separa, le iscrizioni che li dividono orizzontalmente, sono assai più decisi nell'Aristogitone che nell'Armodio. Le spalle sono più larghe 1) il deltoide più forte anche dalla parte posteriore, dove la scapula si rileva sul dorso assai meglio che nell'Armodio, il cui dorso è spianato e senza vita. I muscoli pettorali hanno un maggior rilievo nella parte inferiore, e così pure i grandi obliqui. Le cosce sono più muscolose, le giunture più asciutte, come almeno risulta dal paragone della rispettiva coscia e ginocchio della gamba mossà: nell'Aristogitone si osserva molto distintamente il rilievo del muscolo retto anteriore della coscia contratto, l'estremità inferiore del bicipite crurale e il bordo anteriore del retto interno teso: e tutto mostra una precisione, una cura del dettaglio, una preoccupazione assai più viva che non faccia sentire l'Armodio, nella cui coscia conservata non si sente sotto l'epidermide alcun particolare anatomico. Nell'Aristogitone sono anche espressi molto distintamente i muscoli peronei laterali, le vene principali degli arti inferiori — le due safene interna ed esterna con le loro diramazioni nel piede — e la vena ascellare: essa è indicata anche nell'ascella s. di Armodio, ma con minor rilievo. Quello che già si potrebbe ammettere *a priori*, che l'arte si sia cioè applicata a riprodurre questi fini particolari anatomici nel periodo di studio e di transizione che precede i grandi artisti del V secolo, viene in tal caso confermato dalla tradizione, la quale attribuisce a Pitagora di Reggio l'aver per il primo saputo esprimere le vene e i nervi 2). Queste vene sono anche espresse nell'Apollo dall'Onfalos, massime la vena ascellare.

Ci sono dei particolari in cui l'Aristogitone e l'Armodio non presentano differenza sensibile, e per cui si manifesta nell'uno e nell'altro ugualmente il carattere arcaico. Comune è il vigore con cui sono espressi i muscoli grandi dentati, la sporgenza del torace in contrasto col ventre appiattito, la forma circolare dell'ombelico, la forma particolare del pelo sul pube. Essa non è stata finora esattamente descritta. Consta di due parti, l'una romboidale, messa per lungo, in modo che gli angoli acuti stiano in senso orizzontale e gli ottusi in senso verticale: di questi, l'inferiore è smussato e dà luogo ad un cèrcine in cui s'inserisce il membro. Nello spazio così circoscritto, il pelo è rappresentato da una fitta rete di ricetti

---

1) Lunghezza dell'osso clavicolare dal capo all'estremità: Aristogitone m. 0,23 (lato destro); Armodio m. 0,21 (lato sinistro).

2) Cfr. Waldstein, *Pythagoras of Rhegion*, in *Journ. of hell. studies* I, 1880 p. 168-201 e in *Essays on the art of Pheidias*, 1885 p. 323 — Plin. N. II. XXXIV, 59 = Overbeck *Schriftqu.* 449 n. 11.

tondi. Questa forma trova una stretta analogia negli Egineti, mentre nelle sculture d'Olimpia manca una metà del rombo, cioè tutto il triangolo ottuso superiore, e il pelo termina superiormente in una retta. Uguale conformazione presenta l'Apollò dall' Onfalo, mentre la prima forma è forse da ritenere come più arcaica, e certo è più stileggiata.

In qualche particolare il confronto tra il diverso modo di rendere l'originale può aiutare a ricostruirlo. Per esempio nell'Aristogitone non si sente che il rilievo del capezzolo, mentre nell'Armodio l'areola è infossata e lasciata greggia, in modo che la forma rotonda del tutto è esattamente circoscritta, ma senza un contorno inciso. Si può dedurne che questo contorno non c'era, e che nell'Aristogitone si è riprodotta semplicemente la forma plastica, mentre nell'Armodio si è forse voluto imitare il diverso colore che aveva questa parte nell'originale, ove poteva essere incrostata, come nell'Apollò di Piombino 1).

Nel maggior rilievo e nella maggiore durezza del muscolo trapezio, come nella minore rotondità delle pliche inguinali, parrebbe invece l'Armodio quello che meglio conservi il carattere dell'originale; ma in questi particolari la differenza è poco significativa, ed essi restano nell'Armodio isolati e come esteriori, mentre l'insieme non lascia scorgere una forte e decisa impronta stilistica.

Nell'Aristogitone si sente una mano maestra, che già conosce meravigliosamente le forme e le distingue con grande precisione; e pure essa non è ancora capace di trattare tutt'i toni, anzi le mancano i toni dolci e teneri. Mentre la muscolatura è sapientemente e minutamente rappresentata, e dà quasi il tono alla struttura, lo strato adiposo le dà invece poco o nessun contributo. Le forme che constano essenzialmente di parti molli e grasse sono trascurate: non delicati passaggi, non morbide rotondità, ma piani asciutti e fermi, più decisi che nella natura. Manca ancora una perfetta corrispondenza tra la larghezza del corpo e delle membra e la lunghezza, sicchè la figura ha un'apparenza svelta: si sente che la nostra scultura appartiene ad un'arte il cui ideale era la forma atletica, non la molle e piena, e che esprimeva perciò più vigorosamente le sedi della forza e dell'agilità.

Una tale concezione delle forme importa che le varie parti si connettano più distintamente e più rigidamente che in natura, dove lo strato adiposo circonda le giunture, le riveste, le arrotondisce; l'arte posteriore, in questo, si avvicina assai più alla natura. Ora questi contorni secchi, taglienti, che, come afferma il Flasch in un suo eccellente studio stilistico del quale ci siamo giovati 2), noi siamo autorizzati a presupporre in ogni opera arcaica, sono in parte attenuati e rammorbiditi nell'Armodio. Beninteso, nessuna trasformazione o modificazione radicale secondo i principi di una stilistica più recente, nessun lavoro intelligente, ma una trascuranza, qualche cosa di più scialbo e di più incerto nell'esecuzione, o, se mi è lecito servirmi di una immagine, quasi un velo che ravvolga e oscuri un poco ciò che apparisce chiaro nell'Aristogitone.

Una differenza di stile constatata fra due statue i cui originali dovrebbero aver formato gruppo, non potrebbe condurre che a tre conclusioni: o rinunciare all'aggruppamento, e quindi all'identificazione almeno di una delle statue — o ammettere che sia fedelmente copiata la statua *a* e non la *b* — o viceversa. Ora, nelle differenze notate non c'è nulla che obblighi a rinunciare ad un aggruppamento cui tutto plaude. Non si tratta di divergenze nella tradizione stilistica, nella concezione e rappresentazione delle forme naturali, non si può parlare nè di epoca diversa nè di scuola diversa, ma soltanto di esecuzione

---

1) Collignon tav. V, cfr. p. 314; Brunn Bruckmann n. 78.

2) *Formbilder einer römisch. Kunstschule*, in *Arch. Ztg.* 1878 p. 119 sgg.

diversa. Bisogna dunque ammettere che ciascuna delle due statue non sia stata copiata in marmo dal medesimo artista.

A questa conclusione vengono in appoggio alcuni fatti finora non rilevati. Si è sempre questionato sulla disposizione del gruppo originale, ma nessuno ha mai indagato come potevano esser disposte le copie. Ora è noto che le due statue hanno o avevano ciascuna la sua base e il suo tronco di sostegno; ma è egli possibile che queste basi, aventi una forma propria, fossero situate entrambe sopra uno stesso dado (come sono oggi nel museo di Napoli) l'una inclinata all'altra con un angolo che nulla determina? Certo che no: così si situano due haubole sopra una *console*! Le due statue erano disunite, dunque nè riproducevano l'aggruppamento originale, nè potevano formar gruppo. Ci sono delle linee che esigono di stare in armonia con altre linee, e tale è l'asse maggiore di una base ellittica. Evidentemente esso è destinato a ricevere perpendicolarmente gli sguardi dello spettatore. Di più, queste basi sagomate, destinate ad un piano di posa, non sembrano molto adatte ad essere collocate sopra un piedistallo isolato, per cui, anche a cagione della stabilità, era preferibile un plinto ad inserzione. La stessa sagoma della base ha qualche cosa di architettonico, ricorda il profilo di una base attico-jonica; e quali linee potevano armonizzare con essa, se non delle linee architettoniche? — Ora appunto, mentre il davanti delle due statue è stato senza dubbio esposto, e la superficie ha tracce di consumo, di corrosione, di annerimento, la parte posteriore invece è più fresca, il marmo è lungi dal presentare le macchie e la lucidatura della parte anteriore, ma è più uniformemente ingiallito. L'Armodio aveva a tracolla un balteo di bronzo, al posto del quale è restata sul petto una fascia bianca, mentre di sopra e di sotto l'epidermide è annerita. Sul dorso si cerca invano dove passava il balteo, e, del resto, il lavoro della parte posteriore sembra più trascurato. Tutto ciò è indizio che ciascuna statua era riparata di dietro, e si trovava forse in un nicchione, certo adoperata a scopo decorativo. A Roma dunque le nostre copie dei tirannicidi non servivano a riprodurre il gruppo originale, ma come decorazione, e quindi si facevano *pendant*.

Che si facessero riscontro è indubitato: sono delle stesse misure, dello stesso marmo greco, e sono state sempre insieme dacchè si conoscono 1). Ora, in questo caso non si può concepire il riscontro da una parete all'altra opposta, perchè il movimento delle statue è nel senso della parete. Neppure è probabile che, sulla stessa parete, fossero collocate l'una di faccia all'altra, perchè allora sarebbe sembrato che combattessero fra loro. Bisogna dunque ammettere che fossero collocate l'una di spalle all'altra, in modo che della loro azione e del loro movimento restasse almeno una cosa comune, il punto di partenza. Così collocate, le due fotografie di ciascuna statua separata non fanno punto una cattiva impressione. Si ha a un dipresso l'effetto divergente dei due giovani dalla scure nel frontone occidentale d'Olimpia, secondo l'ultima restituzione del Treu 2).

Le nostre due conclusioni principali si sostengono a vicenda. Da una parte si comprende che, volendo rompere l'unità del gruppo, si commettersero le copie a due artisti diversi, magari nello stesso tempo, perchè fossero consegnate più presto e insieme. Dall'altra si comprende che copie indipendenti ed eseguite da mani diverse non fossero destinate a ricostituire il gruppo nella sua integrità.

Non resta dunque che decidere quale delle due copie sia la più fedele; e la risposta non può esser dubbia. Non è possibile che il trattamento dell'originale corrispondesse a

---

1) Cfr. Benndorf, art. cit. p. 311 sg.

2) *Jahrbuch d. Inst.* 1888 tav. V-VI, K' M'; Collignon p. 417 fig. 232 B.

quello più fiacco e più scialbo dell' Armodio, come non è possibile che il trattamento dell' Aristogitone sia, nei suoi dettagli, di cui abbiamo mostrato la stretta pertinenza all' arcaismo, l' opera di un copista di epoca tarda, il quale avrebbe dovuto esser dotato di una specie di divinazione dello stile storico per fare una statua più caratteristicamente arcaica dello stesso modello! L' Aristogitone ha non solo una importanza assai maggiore per la conoscenza dello stile dei bronzi originali, ma è da riguardarsi come una delle migliori copie di statue arcaiche, e come un pezzo capitale per lo studio dell' arcaismo maturo.

Finora non si è tenuto conto che dell' Armodio, il quale ha il vantaggio di conservare la testa. Orbene, questa testa di cui si è tanto parlato riterrà senza dubbio i tratti fondamentali, ma difficilmente sarà sfuggita a quel fare più liscio, più monotono, che distingue l' Armodio; e potrebbe anche essere che una parte di quella espressione d' intontimento balordo, che dispiace in essa, si debba appunto alla goffaggine del copista. Inoltre, davanti a questa statua un po' ibrida, si poteva restare perplessi: si sentiva, come si è sentito da tutti, che l' arcaismo vi era attenuato, ma era difficile determinare di quanto: talune incertezze, talune monotonie si potevano forse prendere, senza uno studio analitico profondo, per un arcaismo ancora più inesperto di quello maturo, che già domina la forma nei suoi più fini dettagli.—Ma l' Aristogitone porta l' orma vivente di un' epoca artistica. Certe particolarità che vi si notano hanno potuto anche preesistere e certe altre ritornare in seguito, ma il loro insieme così caratteristico non si ripresenta mai, in nessun' altra epoca dell' arte greca. Basta l' esame accurato dell' Aristogitone, perchè anche lo studioso più incline a segnare alte date si convinca che siamo davanti ad un' opera d' arte in cui l' arcaismo è già abbastanza maturo perchè s' inizi il periodo di transizione al grande stile del V secolo, e che ormai non è lontano il fiorire della triade: Mirone, Policleto, Fidia.

Per quanto della testa di Armodio non si possa parlare che con riserva, in quel che concerne l' espressione ed i particolari più fini, pure i suoi tratti essenziali sono certamente arcaici, ed essa offre un termine di paragone ed un oggetto di studio tutt' altro che disprezzabile. Ora, se noi la paragoniamo alle altre teste attiche, si vede subito che col gruppo più antico non vi è comparazione possibile, e che, se mai, sono da tenere in conto quelle del gruppo più recente, che hanno una data non lontana dal 480 a. Cr. Ed anche rispetto a queste, ci troveremo qualcosa di nuovo. Innanzi tutto, la conformazione del cranio non è quella che presentano le teste di quest' ultimo periodo, e che sembra essere stata ovvia in Attica prima del 480. Il cranio non si sviluppa alto e rotondo, coi caratteri del brachicefalismo, ma presenta quasi un grande piano che si abbassa verso la fronte, ravvicinandosi in questo al tipo della testa peloponnesiaca. Se non che a questa conformazione non corrisponde un analogo sviluppo dell' occipite, in modo che non compete a una testa simile la caratteristica di dolicocefala, ma piuttosto quella di mesaticefala. Or come questo, in antropologia, non è indizio di razza pura, così anche non è inverisimile che nell' arte greca non sia indizio di una scuola originale, che non subisca influenze esterne o le abbia perfettamente assimilate. È una forma ibrida, che, nella *nuance* presentataci dall' Armodio difficilmente può credersi canonica di qualsiasi scuola artistica; e forse entra qui per qualche cosa anche l' elemento individuale, lo studio del modello. Ad ogni modo anche questa sarebbe una novità. Fino ai tirannicidi non s' incontra un cranio così individualmente conformato, bensì calotte costruite quasi geometricamente.

Passando poi alle forme del viso, si trovano anche delle differenze con le teste dell' ultimo gruppo. In queste l' insieme è in generale assai soddisfacente, e certi particolari sono anche più giusti, p. e. l' orecchio (tranne nella testa del ragazzo) non è situato così in alto come nell' Armodio, che conserva in ciò un forte carattere di arcaismo. Nondimeno quelle teste hanno un carattere più lineare; il modo come sono trattate le parti molli,

i passaggi delicati, lascia ancora a desiderare ed è ben lungi dall'aver raggiunta quella plasticità che presenta la testa dell'Armodio. D'altra parte lo stesso insieme poco soddisfacente di questa testa mostra che si tratta di una maniera ancor nuova e malsicura, ed è noto che spesso, nei loro limiti, riescono più soddisfacenti, come insieme, le opere fatte secondo uno stile più antico, ma già sicuro di sé. Certo, delle teste anteriori al 480 mostrano di precorrere l'Armodio, di essere già entrate, in qualche modo, sulla stessa via 1); certo, se una tale opera si è fatta p. e. nel quinquennio posteriore, ognuno ammetterà che nel quinquennio antecedente si doveva saper fare presso a poco altrettanto. Ma, senza dubbio, non sarebbe possibile di mettere la testa d'Armodio in un'epoca notevolmente lontana da quella data.

Abbiamo anche un corpo da confrontare, quello del ragazzo. Quantunque l'età che evidentemente si è voluta rappresentare obblighi a qualche riserva, pure lo stesso fatto dell'averla saputa esprimere segna un progresso sullo stile dei tirannicidi, il cui autore non ha espresso nei corpi quella differenza d'età che era pure notoria tra i due eroi 2); è un indizio che l'autore del ragazzo già comincia a possedere certi toni che mancano a quello dei tirannicidi. La struttura del torso è, in complesso, ancora arcaica: dalle larghe spalle esso si rastrema in giù fino ad una vita stretta e legata. Ma non abbiamo più lo sporgere del torace sul ventre appiattito e sacrificato: il ventre del ragazzo è abbastanza fornito di carne e tondeggia giustamente. Ai muscoli non è dato il predominio esclusivo sulla struttura: si sente, da un leggero movimento dei piani, che sotto i grandi pettorali e i grandi dentati ci sono delle costole bene sviluppate, ma non si può negare che questa ossatura sia rivestita, e che l'artista faccia già una parte allo strato adiposo.

Anche taluni dettagli mostrano un progresso in confronto ai tirannicidi. L'ombelico non è più un semplice circolo inciso, ma la pelle vi forma attorno un cèrcine: le pieghe inguinali non si congiungono ancora con una linea tonda, come nell'arte posteriore, ma già si perdono in un passaggio che dà alla regione pubica il suo valore, conformazione questa che appartiene senza dubbio al periodo di transizione. Finalmente mentre il torso dei tirannicidi, non ostante il movimento agitato delle figure, presenta l'aspetto rigido di un torso in riposo, quello del ragazzo è più sciolto, e già alla gamba ferma corrisponde l'anca un po' più elevata, mentre la gamba mossa modifica il disegno del grande obliquo e della piega inguinale, che si abbassano.

Non bisogna dimenticare che il ragazzo dell'Acropoli è stato trovato fuori della colmata persiana: però, se anche fosse anteriore al 480, cosa che non si ha alcuna base per affermare, certo, neppure per questo saremmo autorizzati a far risalire di molto la data dei tirannicidi. E, veramente, mi pare che il ragazzo non abbia poi alcun diritto di stare più vicino al 480 che al 470.

La soluzione del problema storico-artistico deve starsi contenta a questi risultati; l'esame stilistico può circoscrivere uno spazio di 10 a 20 anni, ma non può dare di più. In questo caso però siamo abbastanza forniti di dati storici per giungere ad una soluzione più precisa. Se la data dell'invasione persiana è come il centro del periodo a cui possono assegnarsi gli originali dei tirannicidi, per attribuirli ad Antenore bisognerebbe ammettere che egli ne abbia ritardata l'esecuzione fino al decennio precedente il 480. E non è mancato chi pensasse a questa combinazione. Il Michaelis ha osservato come, proprio ad un decennio di distanza, cade un fatto memorabile, la battaglia di Maratona, che deve aver

---

1) Tale p. e. sembra che possa essere quella pubblicata dal Winter nel *Jahrbuch d. Inst.* 1893 p. 146.

2) Benndorf, art. cit. p. 317.

esaltati gli spiriti degli Ateniesi; ed egli vede in questo esaltamento l'occasione propizia che avrà fatto innalzare le statue ai tirannicidi 1). Ma i tirannicidi non hanno alcuna relazione con la vittoria sui Persiani, e la cacciata d'Ippia era avvenuta vent'anni prima; inoltre, si potrebbe forse ammettere, fino ad un certo punto, che il valore mostrato contro i nemici esterni ricordasse l'ardimento con cui Aristogitone e Armodio affrontarono il tiranno; ma questo monumento non era solo. Le fonti parlano anche di una memoria innalzata all'età Léaina, che, tormentata, non aveva voluto rivelare i nomi dei congiurati 2): si vede dunque che si vollero onorare i tirannicidi non quali uomini valorosi, ma, come la loro complice, quali autori della libertà. E non si erano forse esaltati gli Ateniesi sollevandosi contro i tiranni? Non forse tutto ci dice il grande entusiasmo per i tirannicidi? 3) Come è possibile che ad innalzare un monumento così venerato, che si pensa poi subito a rifare quando Serse lo porta via, si siano aspettati vent'anni? Tutto ciò è sommamente inverosimile, mentre la data del collocamento del secondo gruppo è ancora così vicina al 480 e collima così bene col risultato della indagine stilistica, che non vi può essere alcun dubbio: le statue del Museo di Napoli riproducono il gruppo di Critio 4).

---

1) *Allattische Kunst* p. 31 sg.

2) *Schriftqu.* 448 sgg. Il monumento consisteva in una leonessa di bronzo senza lingua.

3) Benndorf, art. cit. p. 317 sgg.

4) L'ipotesi che le differenze risalgano alla divisione del lavoro fatta tra loro dai due artisti, che cioè una statua fosse di Critio ed una di Nesiote, potrebbe presentarsi se non vi fossero indizi di una esecuzione separata delle copie. In ogni modo, massime nelle condizioni presenti, tale ipotesi non mi parrebbe giustificata. I due artisti erano associati anche nell'eseguire figure isolate, e non è presumibile che si dividessero il lavoro facendone un pezzo ciascuno. La divisione del lavoro nella tecnica del bronzo è senza dubbio quella tra l'autore del modello e il fonditore, e ricorda l'altra tra il pittore di vasi e il vasaio. I secondi, quando sono soltanto fonditori o soltanto vasai, hanno un interesse per la storia delle industrie: si potrà studiare nei loro prodotti la qualità della terracotta e la forma del vaso, come la lega del bronzo e il metodo della fusione. Ma per la storia dell'arte propriamente detta uno solo è il nome che ha importanza, quello dell'autore della figura. Se nei vasi abbiamo la distinzione dell'ἐπιχρῆσε dall'ἔγραψε, qui abbiamo altri indizi. Nesiote comparisce sempre dopo Critio, dunque ha una seconda parte: essi si firmano tutti due nella base dell'Epicharinos (Löwy, *Inscr. gr. Bildhauer.* 40) ma Pausania non nomina che Critio (I. 23. 9=Ov. *Schriftqu.* 459). Luciano (*Philopsud.* 18=*Schriftqu.* 457) li ricorda entrambi come autori dei tirannicidi, ma Pausania non parla che di Critio (I. 8. 5=*Schriftqu.* 443). A Critio sono attribuiti buon numero di scolari (*Schriftqu.* 463 sgg.) ma fra essi nè figura Nesiote, nè a lui si attribuisce una scuola. Il passo di Plinio N. H. XXXIV. 49=*Schriftqu.* 452 non può servire a provare l'individualità artistica di Nesiote, anzi il trovarsi questo nome non disunito da quello di Critio e dopo di esso, mostra che Plinio li ha desunti da una fonte ove essi erano associati come al solito, e lo stesso deve dirsi del passo di Luciano (*Rhetor. praecept.* 9=*Schriftqu.* 453) che del resto è anch'esso uno scrittore tardo. In ogni modo nelle due statue napoletane non si manifestano due individualità artistiche distinte: l'Armodio, che ha perduto molti dettagli in confronto dell'Aristogitone, non ne contiene invece nessuno in più, che dovesse mancare nell'originale di quello. Si tratta di un levare, di un trascurare, di un sopprimere, di un attenuare, che non può essere se non opera del copista. Con ragione il Löwy trova che appunto l'Aristogitone è più caratteristico per l'immobilità arcaica dal torso in opposizione col movimento degli arti, e lo presceglie come esempio di questo trattamento (*Lysipp. u. seine Stellung in d. gr. Plastik*, p. 19 fig. 7, in *Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge* VI, Heft 127). Egli ripete però, quantunque conosca gli originali, l'errore che il panneggio non sia antico, e perciò trascura di notare che neanche esso partecipa al movimento (cfr. p. 34 Ann. 15).

Quale sia stato lo stile che Antenore, certo progredendo e modificandosi, abbia assunto nel trattare il bronzo, resta, col nostro materiale così scarso e lacunoso, una grande curiosità; ma, certo, se le statue dei tirannicidi sono state fuse in bronzo da lui, come tutto fa supporre, immediatamente dopo il 510, l'*ἄγαλμα* di marmo non può essere della medesima epoca, come vuole il Lechat. I caratteri dell'epigrafe non possono decidere tra il principio e la fine del ventennio 530-510 a. Cr. E v'ha di più: lo stesso Lechat assegna il Moschophoros e le sculture affini alla prima metà del VI secolo, e concede che lo sviluppo rappresentato dall'*ἄγαλμα* d'Antenore non sorpassi di gran lunga quello stadio dell'arte 1). Se fosse dunque vero che l'epigrafe decide pel 510, la conseguenza più logica sarebbe forse che statua e base non si appartengano. Ad ogni modo, se si vuol tentare di rappresentarsi ciò che erano, più o meno, i primi tirannicidi, si può pensare alla testa Jakobsen per l'Armodio e alla testa Sabouroff per l'Aristogitone.

Un altro problema al quale, con le cognizioni attuali, è difficile dare una risposta precisa, si è quello del luogo onde ebbe origine lo stile o gli elementi stilistici in gran parte nuovi per l'Attica, che ci vediamo apparire con Critio, e che pure trovano riscontri fuori dell'Attica. Pare anche a me che con lo stile di Critio offrano grandi somiglianze le più giovani metope selinuntine; soprattutto colpisce l'analogia tra l'Armodio e l'Herakles che uccide l'amazzone, già notata dal Milchhöfer ed ammessa dal Graef 2). È bene lo stesso cranio dalla fronte bassa, ricoperto dagli stessi ricetti tondi, lo stesso mento robusto, la stessa bocca semiaperta, senza un'espressione morale, ma con l'espressione della vita animale, del respiro o del grido. Anche con le sculture d'Olimpia generalmente si trova somiglianza, e nel nostro esame stilistico con esse abbiamo indicato parecchie analogie di conformazione. Fra le teste, una delle più somiglianti mi pare quella della bella Lapita che si difende col gomito. C'è molta analogia nella conformazione e nel rapporto delle singole parti; la cavità orbitale, l'occhio, l'orecchio alto, le lunghe guance, il labbro inferiore un po' grosso che fa ombra sul mento, e infine la espressione quasi sorridente, tutt'altro che richiesta dalla situazione, sono tratti comuni, salvo una maggiore franchezza e gentilezza di forme nella Lapita. Il Graef cade in errore, affermando che le sculture d'Olimpia sono più arcaiche e devono datarsi al 480; l'errore è certamente derivato dall'aver tenuta presente la sola copia, più scialba, dell'Armodio. Ma, anche così come l'abbiamo, la testa d'Armodio è certamente più arcaica delle teste olimpiche, e i corpi dei tirannicidi sono anch'essi più arcaici. Le sculture d'Olimpia sono già meno magre dell'Aristogitone, il ventre è più carnoso, le pieghe inguinali tondeggiano di più, avvicinandosi in questo piuttosto all'Apollo dall'Onfalo, con cui hanno comune la conformazione del pube. E del resto la conseguenza cronologica del Graef sembra falsa anche per altre ragioni.

Comunque sia, tra le sculture d'Olimpia, i tirannicidi e le sculture sicule una relazione c'è. Ora noi non crediamo che possa spiegarsi come vorrebbe il Furtwängler. Non crediamo alla jonicità delle sculture d'Olimpia, che sarebbero opera d'una officina di marmorari di Paros; non crediamo alle relazioni di Critio con questa pretesa scuola, che sarebbero provate dal nome del suo compagno Nesiotè; non crediamo ad una attività di Critio nella Sicilia. La prima e l'ultima affermazione sono troppo sprovviste di base per servir di base esse stesse: Nesiotè è forse un fonditore, tutt'al più un artista secondario, un aiutante, e in ogni caso questo nome non potrebbe provare che egli sia di Paros, perchè allora tutti i parii dovrebbero aver avuto nome Nesiotè; al più potrebbe essere indizio che una famiglia stabilitasi in terra ferma fosse oriunda di un'isola. Ora, tanto ad Olimpia

---

1) *Bull. de Corr. hell.* 1892 p. 491, 493.      2) Brunn Bruckmann 291 a.

quanto a Selinunte si tratta di sculture decorative, dal fare largo, che non si può mettere a paro del trattamento minuzioso e legato dei tirannicidi: inoltre questi sembrano i più antichi, i più vicini alla fonte onde attinsero quella scienza dell'anatomia di cui fanno sfoggio. Come dunque sarebbe possibile che l'influenza di una scuola di marmorari cominciasse a mostrarsi in Attica proprio presso maestri bronzisti, e come è immaginabile questo processo storico, nel momento in cui, secondo tutto quello che conosciamo e che possiamo argomentare, è proprio la tecnica del bronzo che prende il sopravvento, che aiuta la stilistica a progredire e che le dà il carattere? Con tutto il rispetto dovuto all'ingegno e alla dottrina del Furtwängler, questo mi pare un concepire le cose a rovescio. Per me anche le sculture d'Olimpia esigono, se non la perizia del bronzo nei loro stessi autori, certo il contatto con una scuola che dal trattare il bronzo ha acquistato la concezione plastica delle forme. E l'ipotesi più prudente mi pare ancora quella cui accenna il Graef e che ammette il Collignon, che cioè il centro di questo movimento artistico sia da cercare in una scuola di bronzisti del Peloponneso: se pure non vi ha contribuito largamente Egina, se non è stata dessa, onde un paio di frammenti dell'Acropoli e le pitture vascolari sembrano accusare l'influenza <sup>1)</sup>, quella che, nel periodo di cui lamentiamo la lacuna, ha preparato l'evoluzione dell'arte in Attica, fornendole quella concezione della forma umana a base di muscoli, che permane, e più viva che altrove, nei corpi dei tirannicidi.

## V.

Quando, per un complesso di circostanze, si giunge ad attribuire un'opera d'arte ad un determinato artista, si ha in essa un punto d'appoggio per raggrupparle attorno opere analoghe e per attribuire allo stesso artista, o almeno alla stessa scuola, quelle che presentano uno stile somigliantissimo o affatto identico. Era dunque naturale che ciò si tentasse anche per Critio. In questo genere di tentativi si è segnalato negli ultimi tempi il Furtwängler, con la sua vasta opera « Meisterwerke der griechischen Plastik ». Egli non si occupa in modo speciale di Critio, ma accenna qua e là alle sculture che, talvolta anche in precedenti scritti, ha attribuite a questo artista.

La più importante di tali attribuzioni (perchè serve come di perno ad una serie di altre) è quella di una statua della quale già abbiamo parlato: il ragazzo dell'Acropoli. Ora il torso di questa statua, trovato prima, era già stato falsamente riunito ad una testa che non gli apparteneva, e così insieme pubblicato dal Furtwängler, il quale attribuiva anche allora la statua a Critio, basandosi molto sulla testa. Dopo il rinvenimento della vera testa, assai più arcaica, egli continua ad attribuirle a Critio: soltanto, mentre allora la riteneva posteriore ai tirannicidi, ora la ritiene anteriore al 480. Quanto poco sia fondata questa attribuzione lo mostra il fatto che non solo le due teste, la vera e la falsa, non si somigliano affatto, ma lo stesso torso, cambiando testa, pare un'altra statua, fa un'impressione così diversa, che deve senza dubbio annullare ogni conclusione tratta dall'impressione primitiva.

È vero che, nella stessa corrente che trova questa testa di ragazzo simile alle sculture d'Olimpia, si accenna anche ad una somiglianza con l'Armodio. Noi che ammettiamo una certa affinità stilistica fra l'Armodio e le sculture d'Olimpia, ma non tra queste e il ragazzo dell'Acropoli, saremo conseguenti non ammettendone neppure tra il ragazzo e l'Armodio. La loro somiglianza è tutta esterna, e non sappiamo davvero in che cosa consistereb-

---

1) Cfr. Kalkmann, in *Jahrbuch d. Inst.* 1892 p. 138 sg.

he se il ragazzo avesse un mento più delicato. Ora abbiamo visto come questo carattere non possa valere per contrassegno di una scuola: esso poteva venir adottato anche da un artista presso cui non era abituale, quando volesse dare alla fisionomia una forza maschia. E poi, anche la conformazione del mento non mi pare proprio la stessa. Nel ragazzo essa partecipa della conformazione generale della testa, che differisce profondamente non solo nei caratteri craniologici (nei quali c'è invece più affinità tra l'Armodio e le sculture d'Olimpia) ma per tutto il resto. La testa del ragazzo è una testa a palla, in cui dominano le forme rotonde: quella di Armodio presenta piani assai più decisi, avvicinandosi anche in questo ai marmi d'Olimpia. — La stessa discrepanza c'è nei dettagli. Si ritiene con ragione, anche dal Furtwängler, come caratteristica per lo stile di Critio la grande plasticità data alla modellatura dell'arco sopraccigliare e delle palpebre. Nel ragazzo invece le palpebre quasi non hanno valore plastico, e l'arco sopraccigliare non è affatto modellato, ma gira in tondo, geometricamente, formando uno spigolo rigido. Le orecchie dell'Armodio sono, sì, messe in alto, ma non sono così atrofiche, e quasi più larghe che lunghe, come quelle del ragazzo. — Quanto al corpo, evidentemente il paragone con la poco fedele copia dell'Armodio ha potuto in certo modo ingannare. Noi vi abbiamo già notata una maniera tutta diversa di concepire le forme, più morbida, più sciolta. Sarebbe sempre impossibile di assegnare questo corpo alla stessa scuola onde sono usciti i tirannicidi, ma con una data più antica. Inoltre, non si vede chiaramente che esso sia opera di un bronzista: del bronzo non si è preso altro che il modo di trattare i capelli. L'autore del ragazzo ha una concezione più progredita delle forme del corpo 1), ma nella testa è rimasto più indietro di Critio. Egli sembra piuttosto in relazione con la scuola che ha prodotta la testina femminile di bronzo, tanto per la forma del capo quanto pel trattamento dei capelli. I capelli dell'Armodio hanno invece un trattamento convenzionale, ottenibile con la sola fusione, senza dettagli a bulino. I tirannicidi sono sulla via onde usciranno gli agili e nervosi corpi di Mirone, cui, coincidenza notevole, le fonti classiche accusano anche espressamente di aver trattato i capelli in modo antiquato e innaturale. Il ragazzo è invece sopra un'altra via, quella onde usciranno i morbidi e perfetti corpi fidiaci. Se l'avvenire confermasse la congettura del Furtwängler, che attribuisce la testina di bronzo dell'Acropoli ad Hegias, il maestro di Fidia, la sua affinità con la testa del ragazzo e i caratteri del corpo di questo acquisterebbero un'eloquenza maggiore 2).

Tralasciando qualche piccolo monumento poco o nulla accessibile o inedito, che il Furtwängler riferisce di passaggio all'arte di Critio, notiamo il torso di bronzo in Firenze 3) che, come il Furtwängler stesso confessa, viene da lui attribuito a Critio in base al solo

---

1) Tale progresso può definirsi con questi due tratti salienti: semplificazione delle forme e raddolcimento dei passaggi. Esso si manifesta anche nella parte posteriore del corpo. Si faccia il confronto tra il dorso del ragazzo e quello dell'Aristogitone, che io ebbi agio di fare da gesso a gesso e da fotografia ad originale: si ponga mente soprattutto alla conformazione della scapola.

2) Cadono così le attribuzioni di altre teste, tutte fondate sulla somiglianza con quella del ragazzo, e che non reggono al confronto diretto con la testa d'Armodio. Quanto all'Apollon Pitti (*Meisterwerke* p. 80 sg.; Brunn Bruckmann n. 304) non mi pare di vederci la grandissima importanza storica che vuol dargli il Furtwängler. Mi pare una statua romana, trattata decorativamente, come indica il lungo collo e le lunghe proporzioni che accennano ad un sito alto, e che ha preso dal tipo dell'Apollon di Mantova e di Pompei soltanto una certa ispirazione per l'accoppiatura.

3) Kalkmann in *Jahrbuch d. Inst.* 1892 p. 132; Furtwängler *Meisterwerke* p. 676, 1.

confronto con l'Armodio; ma neppure con esso ha una somiglianza stringente. A me pare di un trattamento più piatto e di proporzioni più larghe: i dettagli hanno un rilievo minore: l'inguine e il pube sono assai diversi, e il pelo ha una forma particolare, invece di essere stretto e allungato, sale ricoprendo tutta la regione pubica fino al basso ventre. — Basta poi un confronto con l'Aristogitone per convincersi che si tratta di un'arte difterente.

Due altre attribuzioni proposte dal Furtwängler meritano una discussione speciale: quella del bronzo Sciarra e quella dell'Afrodite Ludovisi 1).

Il primo è, come si sa, una statua di fanciullo stante 2), sullo stile della quale ci sono finora due opinioni. Una dell'editore Studniczka, accettata dal Collignon, che ci vede un originale della scuola argivo-sicionia: l'altra del Furtwängler, che ci vedeva un'arte tutta diversa, secondo lui attica, e ultimamente la riferisce alla scuola di Critio. Ciò che l'avrà indotto a quest'ultima affermazione, molto arbitraria, dev'essere stata una assai fuggevole somiglianza col ragazzo dell'Acropoli, che del resto, come abbiamo visto, non può essere di Critio. Più giusta è la parte negativa della teoria del Furtwängler, perchè si basa sul contrasto col bronzetto di Ligurio 3). Se argivo è questo, come sembra indubitabile per la provenienza e per le proporzioni che preludono alle polietee, non può essere della stessa scuola il bronzo Sciarra, e fa meraviglia che il Collignon, accettando le conclusioni dei rispettivi editori senza accorgersi della loro incompatibilità, abbia messo addirittura insieme due opere d'arte che stridono tanto fra loro. D'altra parte però io non vedo neppure indizi probabili dell'atticità del bronzo Sciarra. Il non essere argivo non vorrebbe dire che non possa appartenere a qualche altro ramo dell'arte dorica: la scuola d'Argos poteva avere, anzi avrà certamente avuto una fisionomia particolare, mentre nel bronzo Sciarra c'è pure qualche cosa che ricorda le sculture d'Olimpia e di Selinunte: un certo verismo assai franco e la preoccupazione di rappresentare non la vita intellettuale, con una espressione pensosa o sorridente, ma la vita animale, con la funzione interna della respirazione. Però queste somiglianze non danno luogo a nessun riscontro abbastanza stringente, ed io confesso che non so assegnare a questo bronzo un posto preciso nella storia della plastica greca. Esso mi ha fatto sempre un'impressione assai singolare: io non ci vedo i veri caratteri dell'arcaismo ellenico, uno stile severo e legato in cui le forme si distinguono con grande chiarezza e precisione, come p. e. nell'Apollo di Piombino. Gli schemi secondo cui questo è concepito sono senza dubbio più arcaici, ma, nei limiti di quegli schemi, quale maestria di concezione e di esecuzione! — Questa maestria manca del tutto al bronzo Sciarra: esso pare l'opera di una scuola che imita più alla buona le forme naturali, che ha meno tradizione, che si è meno curata di elaborarle e di trasformarle in schemi artistici. Insieme col maggiore verismo, una mancanza assoluta di ciò che dobbiamo considerare come la proprietà caratteristica dei bronzi arcaici greci: la grande forza plastica della modellatura, la distinzione precisa delle singole parti. E questa dev'essere la ragione per cui le riproduzioni sembrano poco soddisfacenti, mentre in realtà saranno buone e renderanno bene il carattere dell'originale: da un bronzo trattato in tal modo è impossibile ottenere una fotografia di grande effetto. Evidentemente lo stile di questa statua, dai passaggi molli e fiacchi, non si è formato nel bronzo; e ciò vien confermato dai caratteri tecnici (come la lamina grossa e pesante, di un sol getto) per cui lo Studniczka attribuisce con buona ragione il bronzo Sciarra ai primi tentativi di fusione. Ma quale è in Grecia la scuola di scultura che, nei

---

1) Furtwängler *Meisterwerke* p. 76 nota 3.

2) *Rom. Mitth.* 1887 tav. IV, IV a, V p. 90 sgg. = Collignon fig. 161 p. 321.

3) 50<sup>es</sup> *Winckelmannsprog.* tav. I p. 125 sgg. = Collignon fig. 162 p. 322.

primi 25 anni del V secolo, pur essendo tanto avanzata sulla via del naturalismo, sta ancora alle prime fusioni? E v'ha di più: io trovo in questa statua dei caratteri che dovrebbero farla ritenere anche un po' più recente. Infatti le due cose che agli scultori arcaici riescono peggio, il ventre e la testa, qui sono forse le meglio riuscite. Il ventre è naturalissimo, vivo: una leggera piega sul membro indica l'età pubescente. La testa non è idealmente bella nè perfetta, ma anch'essa è viva. C'è la stessa espressione di verità che in tutto il resto, specie nella veduta di prospetto, in cui le orecchie, un po' grandi, si distaccano così nettamente. Certo qui non si può dire quello che si dice giustamente degli Egineci e dell'Armodio, come dell'arcaismo in genere, che cioè la testa sia restata indietro, mentre il trattamento del corpo ha progredito. La testa del bronzo Sciarra non è nè più progredita nè meno progredita del corpo a cui appartiene. Anzi in questo, accanto alla giusta cognizione anatomica, si notano degli errori: specialmente i muscoli pettorali sono troppo corti e i capezzoli troppo vicini. Tale difetto non è comune nell'arcaismo ellenico, ma deve dipendere da una certa inesperienza e rozzezza particolare dell'arte rappresentata dal bronzo Sciarra. Si sente insomma, in tutto il complesso, qualche cosa di non puramente ellenico, quasi direi di provinciale; e *provincia* nel mondo greco suona più che altro *colonia*. Sarebbe dunque impossibile che questo bronzo, trovato a Roma, e sulla cui provenienza dalla Grecia propria nulla si sa, sia stato invece preso in qualche città della Magna Grecia?

Chechè ne sia, bastano le particolarità rilevate perchè il confronto coi tirannicidi escluda qualsiasi possibilità di appartenenza alla medesima scuola che già nel 477 possiede una cognizione precisa e sicura delle forme, e fonde mirabilmente opere assai maggiori.

Resta dunque l'Afrodite Ludovisi 1). La sua rassomiglianza all'Armodio, già rilevata dal Kekulé 2), viene concessa da quasi tutti, e non ha certo ragione il Petersen quando afferma che in tutte le teste raffrontate all'Afrodite trova più dissomiglianze che somiglianze, e che la testa più simile sia quella dell'*ex-voto* di Enthydikos 3). Ciò che l'avrà indotto a questa affermazione deve essere stata la differenza di conformazione nella parte superiore del viso tra l'Armodio e l'Afrodite, che ha una fronte non così bassa, e le arcate sopraccigliari tonde che s'incontrano a spigolo vivo col piano della fronte e del dorso del naso. Ma all'infuori di questo carattere, che è piuttosto comune ai lavori in pietra dura, io non trovo alcuna parentela stretta con l'*ex-voto* di Enthydikos, e volendo ammetterne una un po' larga, essa non potrebbe tutt'al più che confermare l'ipotesi di una origine dorica di quel tipo del viso. Invece l'Armodio è sempre uno dei migliori riscontri: fra le due teste c'è una parentela non esteriore, ma intima: è bene lo stesso sentimento con cui è trattata la parte inferiore del viso, la stessa costruzione della mascella inferiore, dal labbro un po' grosso, rilasciato e sporgente, mentre il superiore resta un po' stirato e in dentro. Se non che l'adottare il medesimo tipo, direi, di razza, non vuol dire appartenere proprio alla stessa scuola e allo stesso autore. L'Afrodite e l'Armodio appartengono a delle scuole che hanno certo dei punti di contatto, ma non sono la stessa cosa: la concezione di certi dettagli è diversa. Oltre alla dissomiglianza della parte superiore del viso, anche altre cose mostrano che l'Afrodite non appartiene ad una scuola che possieda in egual grado la sicurezza, la precisione, la forza plastica delle forme. L'arcata sopraccigliare è trattata linearmente, la cavità orbitale poco profonda; anche le palpebre non sono molto modellate, e sono troppo corte, quantunque molto spesse. Non credo che di

1) *Mon. d. Ist.* X, 1; Brunn Bruckmann n. 223.

2) *Ann. d. Ist.* 1874 p. 38 sgg.

3) *Röm. Mitth.* 1892 p. 65 sgg.

ciò sia cagione la colossalità della testa, che non è poi straordinaria. Se sostituiamo all'Armodio l'Herakles della metopa selinuntina, che tanto gli assomiglia, sentiamo subito che c'è fra l'Afrodite e le sculture siciliane una affinità anche maggiore. Essa si manifesta soprattutto nel profilo e nella veduta di terzo dal basso, della quale si può studiare l'effetto sull'originale, accoccolandosi per terra dietro il gruppo dei Galli, ma per mancanza di spazio non si può ottenere una fotografia senza deformazione. Ravvicinano maggiormente l'Afrodite alle sculture siciliane sia la forma del cranio dolicocefala senza lo sforzo e l'ibridismo dell'Armodio, sia il profilo del naso, la cui punta si rialza leggermente, mentre nell'Armodio è adunca. La somiglianza con le sculture siciliane fu già rilevata dal Milchhöfer, accettata dal Graef, indicata anche dall'Helbig, prima che le verosimili combinazioni del Petersen accennassero ad una provenienza dalla Sicilia 1). Se poi la testa proviene dalla Sicilia, non vedo nessuna base per crederla un prodotto di una scuola della Grecia propria piuttosto che di una scuola sicula affine a quella che lavorava alle più giovani metope di Selinunte.

I tentativi di riferire a Critio altri grandi pezzi di scultura, siano originali o derivazioni, devono dunque considerarsi come falliti. Non si può affermare che in un materiale così vasto e difficile a conoscersi completamente, così restio a permettere una riproduzione che valga l'originale ed a lasciarsi ridurre in *corpus*, non ci sia nulla che non si possa con più sicurezza attribuire a Critio. Ma in fondo ciò non è molto probabile, e non si potrebbe non andar cauti in queste attribuzioni. Se, infatti, si tratta di originali, Critio sembra aver lavorato in Atene e per Atene, per un suolo sempre calcato e sempre rimescolato, non soggetto a grandi e rapidi ricolamenti: quanto all'Acropoli in ispecie, una vera folla di opere d'arte che la popolavano deve considerarsi come irremissibilmente perduta. Se poi si tratta di copie, poco incentivo a trarne sembra che abbiano avuto le età posteriori. È sopra tutto istruttivo, per questo riguardo, il parallelo con Mirone. Quando Mirone esordiva, Critio era un artista che già godeva di una certa fama, e che nel 477 eseguiva una pubblica ed importante commissione. Ora le età posteriori, quantunque apprezzino Mirone, non tralasciano di notare quello che egli, sebbene più recente, conserva ancora di arcaico, e lo ammirano piuttosto per la sua originalità, per il suo genio individuale. Ebbe Critio questo genio? È lecito dubitarne. Forse il maestro giovane e il vecchio non vissero l'uno accanto all'altro senza dare e ricevere scambievolmente qualche cosa: essi sembrano avere dei punti di contatto, la concezione asciutta e muscolosa della forma umana. Ma l'antichità è ben lungi dal tributare a Critio l'ammirazione che ha per Mirone, anzi nessuna delle fonti contiene parole di lode a suo riguardo, nè si parla di opere sue divenute popolari. E se, non contenti dell'argomento *ex silentio*, riprendiamo in esame i tirannicidi per cercarvi qualche tratto veramente originale, la nostra ricerca è vana. Nulla di nuovo nella composizione del gruppo, che è piuttosto una giustaposizione, in modo che ciascuna figura resta sciolta e indipendente dall'altra. Nulla di nuovo neppure nello schema di ciascuna figura: il muovere all'attacco con passo rapido è uno dei motivi rappresentati e ripetuti da gran tempo. Si è detto che Critio ha dovuto riprodurre fedelmente il gruppo di Antenore, sicchè tali caratteri dovrebbero risalire a questo. Io non lo credo. In primo luogo, non è

---

1) *Ath. Mith.* IV, p. 76; Graef, art. cit. p. 11; Helbig, *Führer* vol. II, p. 876, cfr. Schreiber p. 59, 23. La punta del naso è ricomposta, ma appartiene alla testa: ha la medesima corrosione che si riattacca alle tracce della parte intatta, ed è dello stesso marmo. Inoltre un restauratore avrebbe trapanato profondamente le narici, che sono appena incavate.

Atti della R. Accademia di Archeologia, lettere e belle arti di Napoli.

probabile che, dopo la devastazione, esistesse un modello del primo gruppo o una riproduzione che potesse davvero farne le veci. D'altra parte sappiamo che gli antichi erano poco fedeli copisti anche quando avevano davanti l'originale, mentre invece facevano a gara nel trattare gli stessi soggetti, con variazioni leggere sì, ma ognuno un po' a modo suo. Da ultimo, nelle statue napoletane non c'è nessuna divergenza tra la composizione e l'esecuzione: la mossa è legata, il torso non partecipa al movimento degli arti, nè il panneggio a quello della persona, il volto è stupido, e tutto ciò è proprio dello stile, non può appartenere ad Antenore. Non nego la possibilità che i due gruppi somigliassero nella mossa generale (quantunque mi sembri più probabile che le statue del VI secolo fossero delle semplici immagini onorarie che non rappresentavano il momento dell'azione), ma è una mera possibilità, e certo, se così fu, non avvenne perchè Critio vi fosse obbligato, bensì perchè non seppe trovar di meglio. Per me, le statue di Napoli mostrano che i loro originali avevano una unità di concezione e d'esecuzione la quale non può risalire che ad un solo. E se è così, Critio ci apparisce come un artista dotato di grande abilità tecnica, di una meravigliosa cognizione anatomica, ma di scarsa originalità: come il capo di una importante scuola di artefici, ma non come un uomo di genio. In realtà, egli non ha alcun merito maggiore di Calamide, di Pitagora, di Hegias, ai quali non si può riferire che per congettura qualche frammento originale o qualche riproduzione delle loro opere o qualche ricordo rimastone nelle arti minori. Se Critio ha il vantaggio di poter essere studiato con maggior sicurezza su grandi copie statuarie di una delle sue opere, lo deve certo, più che all'arte, al soggetto rappresentato.

## VI.

Ma il nostro compito non è con questo esaurito. Se nulla rimane che si possa con vera sicurezza riferire a Critio come individuo, egli fu sempre un artista che visse in Attica e per l'Attica, che eseguì importanti commissioni di stato. Era dunque naturale cercare fra i residui della scultura attica almeno le tracce della sua maniera, della sua scuola. E poichè i residui più importanti sono quelli delle opere pubbliche, le sculture che decoravano i grandi edifici dell'Attica, bisognava appunto in esse cercare tali tracce.

I pochi frammenti del fregio del tempio di Sunion 1) sono così mal ridotti che non possono formare oggetto di una minuta analisi stilistica: vengono dunque in considerazione le sculture del Theseion e quelle del Partenone, e segnatamente le metope, delle quali è noto che alcune serbano maggiori caratteri di arcaismo. Anche questa ricerca è stata accennata dal Furtwängler nelle sue « Meisterwerke », ed egli conclude infatti con l'attribuire alla scuola di Critio quelle sculture che non si lasciano assegnare all'influenza fidaiaca.

« Le metope del Partenone » egli dice « presentano notoriamente grandi differenze stilistiche, e mostrano di certo l'influenza di persone totalmente diverse », mentre fregio e frontoni hanno un'unità intima, e manifestano lo spirito e lo stile di un solo artista. « Fra le metope, prescindendo da pezzi intermedi e poco caratteristici, vengono in campo due serie. L'una, rappresentata solo da una minoranza, è secca, dura, angolosa nelle forme del corpo come nei movimenti: di panneggio vien fatto solo un minore e più inesperto uso. Lo stile è perfettamente uguale a quello delle metope del così detto Theseion e a quello

---

1) *Ath. Mitth.* 1881 p. 233; 1882 p. 396; 1884 p. 338 cfr. *ibid.* p. 336.

« del fregio del tempio di Sunion. Questo stile non è che la continuazione immediata di quello  
« che ci è noto dai tirannicidi di Critio e Nesiole — (oltre le teste sono caratteristici il ventre  
« e il petto; non ho potuto riconoscere in nulla caratteri propriamente mironiani, sembra  
« piuttosto che tutto riconduca a Critio) — esso non passa notevolmente il segno raggiunto  
« da quei maestri. — L'altra serie è più sciolta, più morbida, più rotonda nelle forme del  
« corpo — specialmente il ventre è qui affatto diverso — e assai più vibrata e vivace nei  
« movimenti: del panneggio vien fatto più largo e più esperto uso, con una certa tendenza  
« pittorica.... Le metope debbono quindi, come esige anche la storia dell'edificio, essere  
« state fatte nello stesso tempo che la Parthenos. Il rilievo dello scudo di questa indica però  
« che di quelle due serie soltanto la seconda può esser fidiaca, dove il carattere pittorico,  
« l'elasticità e il ritmo dei movimenti combina col rilievo medesimo: si confronti la figura  
« che assalta della metopa Sud VII o il caduto Sud XXVIII con le corrispondenti figure  
« dello scudo. — Noi dobbiamo ammettere che in principio un piccolo numero di metope  
« siano state affidate a scolari di Critio... » 1).

A queste parole dell'illustre archeologo germanico, poco veramente siamo in grado d'aggiungere o di mutare. Il materiale è sparpagliato e ben lungi dall'essere, almeno qui da noi, a disposizione dello studioso. L'unica pubblicazione della quale si possa in certo modo fidarsi per l'esame stilistico, è quella di Brunn Bruckmann. Del resto uno studio completo del materiale non ci riguarda: non possiamo qui straripare nelle questioni storico-architettoniche e fidiache. L'importante è di verificare, nel materiale che abbiamo sotto mano, le affermazioni del Furtwängler, e di riesaminarle secondo le conclusioni nostre intorno allo stile di Critio.

Delle 12 metope pubblicate dal Brunn, tre sembrano veramente appartarsi dalla serie più progredita, e formar gruppo a sè.

La metopa Sud XXXII (181 a) rappresenta un greco alle prese con un centauro. Il greco, privo del volto, ricorda nella mossa in tutto e per tutto l'Armodio. Col braccio destro alzato, cui corrisponde la gamba destra avanzata, egli vibra un colpo, mentre il braccio e la gamba sinistra sono tirati indietro. Il pelo del pube, che doveva esser dipinto, ha la stessa forma romboidale. Il ventre è ancora abbastanza piatto, ma il torace non è molto sporgente, e la modellatura è poco energica, come pure nella parte umana del centauro. Solo il deltoide presenta un forte e rigido rilievo, e un poco il grande pettorale, verso l'ascella. Questo rammorbimento è dovuto non solo al progresso del tempo, ma anche allo scopo delle sculture e al materiale in cui sono eseguite. Taluni dettagli denotano però un artefice che si rannoda ad una scuola di bronzisti e, pure cambiando materiale, si rammenta della sua tecnica prediletta. Per tal riguardo molto caratteristica è la coda del cavallo, come pure la barba e i capelli del centauro, il cui volto è assai danneggiato. Le liste di peli che cadono dal mento ricordano le corrispondenti del Marsia di Mirone, ma sono più regolari e schematiche, mentre il modo come i capelli si rialzano sulla nuca ricorda l'Aristogitone del trono Stackelberg.

La metopa Sud XXVI (181 b) offre lo stesso soggetto un poco variato, soltanto il braccio s. del greco è alzato per rattenere la pietra che il centauro, sollevandola sul capo con le due braccia, vuole scagliargli, mentre il piede s. alzato si oppone al petto equino dell'avversario. La clamide del giovane gli casca a terra, ed è come in parte incollata al fondo, con pieghe abbastanza rigide. La modellatura è più sentita, il fianco scoperto e magro del centauro lascia scorgere le costole e il muscolo dentato, che si distingue anche nel giovane.

---

1) *Meisterwerke* p. 71 e sg.

il cui torace è modellato con energia, dai forti pettorali, dal bordo delle costole molto sentito che ricorda la conformazione dell' Aristogitone. Il pube ha la stessa forma romboidale. La testa manca, ma quella del centauro lascia scorgere una grande plasticità, specialmente nella conformazione dell'occhio. La barba e i capelli son trattati un poco più liberamente, in piccole ciocche ondulate, ma sempre nello stile del bronzo, come pare fosse anche la coda, della quale resta un piccolo frammento. I baffi che cadono pesantemente, d'un sol pezzo, ricordano in parte quelli più complicati del Marsia.

La metopa Sud XXXI (182 a) presenta un'altra assai leggera variante. Il centauro slanciandosi da s. afferra il giovane alla gola e gli vibra un colpo con la dr., mentre l'altro, opponendo il ginocchio dr. al petto equino dell'avversario, gli afferra colla dr. i capelli sulla tempia s., e sembra che gli vibri colla s. un colpo. Questa metopa offre un carattere anche più rigido e schematico. La figura del giovane è assai asciutta e muscolosa: il rilievo del gluteo, dei muscoli interni della coscia, del vasto esterno e del polpaccio sono molto sentiti. Il pelo del pube è terminato da una linea quasi retta, ricordando le sculture d'Olimpia. Il ventre è molto piatto, il torace invece è gonfio e sporgente e il disegno delle linee interne assai geometrico; il contorno delle costole, i pettorali, i muscoli dentati sono accentuati, una forte piega della pelle si determina al posto della prima iscrizione superiore dei retti addominali. Le vene sono espresse sulla mano dr. come nel braccio s. del centauro, il cui corpo, dalle zampe asciutte e nervose, dal torace seccamente disegnato e in cui il bordo inferiore delle costole assume la conformazione caratteristica dell' Aristogitone, offre gli stessi caratteri. Senza dubbio, in questa metopa un certo lavoro all'ingrosso, un certo accennare a grandi tratti senza una finitura minuta, deve spiegarsi, oltre che con la mutazione della materia, anche col calcolo dell'effetto ottico a grande distanza; giacché abbiamo dei particolari che ci attestano come l'artista sapesse finire. Tali sono le zampe equine e la coda trattata nel più puro e preciso stile del bronzo, come la folta chioma e la barba. La modellatura del viso è molto plastica, si vedono perfino le grinze sulla gota gonfiata da una smorfia rabbiosa; le sopracciglia inarcate sono eseguite plasticamente, come non è infrequente nei bronzi arcaici, e una forte ruga si determina mentre il muscolo frontale si contrae in due protuberanze oblique sopra ciascun ocello. La testa del giovane, i cui capelli erano eseguiti in pittura, ha meno particolari, ma non manca di plasticità.

Tutte tre queste metope, nonostante qualche diversità di esecuzione, hanno dei caratteri comuni; soprattutto, le figure fanno l'impressione di non sapersi muovere, si muovono poco e quasi sempre allo stesso modo. Non già che il movimento o lo sforzo delle membra sia in sé piccolo, ma esso non arriva ad esprimersi in una maniera libera e sciolta, esso resta legato e, massime nelle figure virili, il torso non vi corrisponde adeguatamente. Tranne alcuni dettagli tecnici in cui non consiste lo spirito di una scuola, e che possono essere comuni agli artisti d'una medesima epoca, queste metope offrono dunque dei caratteri assolutamente opposti alla inesauribile vena mironiana, che « sembrava moltiplicare la verità stessa », all'ardimento nell'affrontare i più ardui problemi di statica, di che abbiamo la conferma della tradizione, nelle copie del discobolo. Questi caratteri sono invece quelli che abbiamo riscontrato nei tirannicidi, e non può essere che molto vicino al vero il vedere in queste sculture, non ancora fidiache, di edifici pubblici ateniesi l'opera di artefici che si rannodino al caposcuola più importante che abbia preceduto Fidia in Attica, ad un artista cui la tradizione attribuisce un numero considerevole di scolari, e che aveva anch'egli servito lo stato con la sua arte. Oltre a ciò la più conservata metopa XXXI Sud permette di fare un'altro confronto che, se da sé solo non sarebbe decisivo, non contraddice certo la impressione degli altri. La testa del giovane offre molte somiglianze con quella di Armodio: è la stessa espressione data all'assalitore, dalla fisionomia impassibile, con la

sola bocca aperta al grido: è lo stesso tipo del volto, dalla cavità orbitale profonda, dalle grosse palpebre, dal naso piuttosto piccolo, dal labbro superiore stirato mentre l'inferiore è grosso, sporgente e rilasciato, dalla robusta mascella inferiore, dalla lunga guancia, dall'alto orecchio. Solo, il tipo del cranio si è modificato, abbandonando quella conformazione così arcaica e dando un maggiore e più regolare sviluppo alla fronte 1).

È interessante ravvicinare a queste sculture una testa inedita del museo centrale d'Atene, che sembra un poco più arcaica delle metope e le rannoda anche più all'Armodio 2). Il giudizio espresso nel catalogo del Cavvadias, che si tratti cioè di arte arcaistica e non arcaica, è privo di fondamento. Più giusto è quello espresso nei « Marmorstudien » del Lepsius, dovuto evidentemente al Wolters 3): « streng, Myronischen typen verwandt ». Se non che questa testa non offre alcuna somiglianza stringente con quella del discobolo, ed è certo più arcaica. Di vero dunque quel giudizio non contiene altro se non che si tratta di un tipo attico anteriore a Fidia. Se la paragoniamo da una parte all'Armodio e dall'altra alla testa del giovane nella metopa XXXI Sud, si vede subito quanta maggiore parentela essa abbia con queste anziché col discobolo. La forma del cranio ha subito la stessa modificazione che nel giovane della metopa, col rialzarsi della fronte. Anche in altri particolari, come la minore grossezza e durezza del mento e delle palpebre in confronto dell'Armodio, essa si avvicina più alla metopa, sia perché più prossima di tempo, sia pel materiale adoperato. L'espressione è fredda e severa, la bocca chiusa, perché qui non si tratta di un assalitore che emette il grido e che fa uno sforzo, ma di una figura stante, e, secondo

---

1) Delle altre quattro metope conservate al British Museum e non pubblicate da Brunn Bruckmann, si trovano in commercio buone fotografie. Le metope Sud VI e XXX, senza essere delle più belle, appartengono già al ciclo fidiaco: sono pezzi di transizione, con qualche dettaglio ancora arcaico (cfr. il trattamento della barba o della coda dei centauri). Altrettanto si deve forse dire della troppo mutila Sud V, in cui la mossa generale del centauro ricorda la bella metopa Sud XXVIII, mentre il trattamento delle zampe equine, delle pieghe della pelle all'attacco delle cosce, e della coda (però già mossa con certa libertà) sono dettagli da bronzista arcaico. La metopa Sud VIII, specialmente per la modellatura del torso del giovane, appartiene invece al ciclo di Critio.

Quanto alle metope del Theseion, io ne parlerei veramente con maggiore riserva che il Furtwängler. A giudicarne dalle quattro di cui si ha una riproduzione servibile allo studio stilistico, e che sono però assai mutili (Brunn Bruckmann 152, 153) esse sembrano più arcaiche delle più arcaiche metope del Partenone, ed hanno caratteri un po' diversi, un trattamento meno muscoloso e meno asciutto del nudo, una conformazione più tondeggiante e meno precisa. La testa di Scirone (153 b) mi sembra, anche per la conformazione dell'occhio, più arcaica che quella di qualunque centauro del Partenone. Infine non mi è riuscito di trovare particolari in cui sia evidente lo stile del bronzo, ma questo può dipendere dallo stato di conservazione e da una esecuzione forse meno accurata. Non direi dunque che siano la stessa cosa delle metope arcaiche del Partenone, né proprio contemporanee, né forse eseguite dagli stessi artefici, quantunque una parentela sembri anche a me di trovarla.

Non intendo però come mai, davanti alle sculture del tesoro degli Ateniesi a Delfo, si possa pensare a Critio da chi conosce lo svolgimento dello stile nella plastica greca ed attribuisce a questo artista un'opera come i tirannicidi (cfr. *Bull. de Corr. hellén.* 1894 p. 171). Ciò dipende senza dubbio dalla superficialità ed indeterminatezza in cui, come ho già rilevato, è rimasta sempre la cognizione analitica dello stile che si manifesta nelle statue napoletane. Tutti parlano dei tirannicidi, pochi li studiano.

2) Cavvadias, *Ἐπιπέδα τοῦ ἑστῆν Μουσείου* n. 67 — v. la nostra tav. II.

3) Lepsius n. 131 p. 79, cfr. p. 58.

le probabilità del luogo di rinvenimento, di un'immagine sepolcrale. Nondimeno anche in questa calma si sente che la nostra è la testa di un atleta, che appartiene ad una scuola per cui la concezione canonica delle forme umane è l'atletica, e la base della rappresentazione di esse è la miologia. Il muscolo frontale è fortemente contratto, formando sulle sopracciglia due rilievi obliqui. Questo trattamento, che vuol mostrare i particolari delle contrazioni muscolari anche quando non sono necessari nè consoni all'effetto generale, è bene nello spirito della scuola onde sono usciti i corpi dei tirannicidi, e del resto abbiamo visto che all'artista della metopa XXXI Sud sono note le contrazioni del muscolo frontale. Se la testa d'Armodio non corrisponde a questo spirito, se la faccia è liscia, è forse in parte colpa del copista e in parte del maggiore arcaismo, ma soprattutto è effetto delle esigenze del bronzo, che non può fare a meno di semplificare le forme, di ridurle a poche, grandi e chiare. Ma, nonostante i progressi, la diversa espressione, il cambiamento di materiale, resta pur molto dell'Armodio. Resta l'occipite alto e tondo e poco sviluppato all'indietro, che cade quasi a piombo sulla nuca: la lunga guancia, il naso breve, lo zigoma sporgente, la cavità orbitale profonda: resta il trattamento dei capelli, che già nell'arte più arcaica dell'Attica, a differenza di altre regioni, non è frequente, e che in quest'epoca già prossima a Fidia è una vera singolarità. L'unica testa di provenienza attica e del periodo di transizione del V secolo, che abbia tale trattamento di capelli, è la nostra. Io credo dunque che non si va lungi dal vero ravvisandovi un'opera della scuola di Critio.

Assai plausibile mi sembra pure la congettura dello Hauser, il quale propone di riconoscere nel piccolo bronzo Tux di Tübingen 1) una replica dell'Epicharinos *δπλατοδρομειν ἀσκήσαντος*, opera di Critio e Nesiote 2) che stava sull'Acropoli d'Atene 3). Uno statere di Cizico 4) sembra conservarne un'altra reminiscenza, ed è singolare che su altra moneta di Cizico ricorra il gruppo dei tirannicidi 5). Lo stile del bronzo Tux conviene all'epoca di Critio. Lo Hauser rileva anche giustamente la somiglianza particolare della conformazione del pube con l'analoga dei tirannicidi. Ma, se devo giudicare dalla tavola del *Jahrbuch*, che finora mi sembra la meglio riuscita 6), io vedo anche delle altre somiglianze, sia nella conformazione del torace, sia nel trattamento dei capelli che escono dall'elmo sulla fronte, sia nei particolari del viso. Paragonando la detta tavola ad una fotografia che riduce la testa dell'Armodio a proporzioni press' a poco uguali, a me pare di vedere nella statuetta Tux quasi un Armodio con la barba, somiglianza che trovo perfino sorprendente, trattandosi di un piccolo bronzo. In base a tale concordanza dello stile la probabilità che si tratti dell'Epicharinos mi sembra tale, da confermare essa stessa la spiegazione del motivo già data dallo Hauser indipendentemente, sopra indizi di fatto. Tanto più che noi non avremmo da modificare il nostro giudizio sul valore artistico di Critio: il pregio del bronzetto consiste anche in massima parte nella tecnica, e questa piccola riproduzione, fatta in tempo non molto lontano dall'esecuzione dell'originale, non rivela un favore goduto dall'arte di Critio in tempi posteriori, ha bensì senza dubbio una ragione di essere insita anche qui nel soggetto rappresentato: l'*εὐνοτο* di un oplitodromo vincitore.

1) *Jahrbuch d. Inst.* I, 1886 tav. IX.

2) Löwy, *Bildhauerinschriften* n. 39.

3) *Jahrbuch d. Inst.* II, 1887 p. 106 sg.

4) *ibid.* p. 101.

5) Gardner, *Types* Pl. 10 n. 4.

6) Le riproduzioni di bronzi, specialmente piccoli, mediante fotografie dai gessi, ne alterano assai lo stile e l'espressione.

# INDICE

---

I. — Le statue dei tirannicidi: storia della questione . . . . .	<i>pag.</i> 1
II. — Esame della statua di Antenore: suo valore come termine di confronto.	» 5
III. — I trovamenti dell'acropoli d'Atene: sculture attiche del VI secolo: sculture attiche del principio del V secolo . . . . .	» 10
IV. — Esame delle statue dei tirannicidi nel museo di Napoli . . . . .	» 20
V. — Opere falsamente attribuite a Critio . . . . .	» 29
VI. — Opere riferibili a Critio o alla sua scuola . . . . .	» 34

---





*Etel Galkuqari e Tovanis - Milano*





*Elial Calabari, Sannaris Kilim.*





1948

...

...

...

...

...

...

