

SAGGIO SULL'ARTE DEL IV SECOLO AV. CRISTO.

(Tav. III-V).

Due sono per noi le vie che possiamo proseguire per arrivare ad una cognizione più chiara delle diversità fra i singoli artisti greci — diversità velate al primo sguardo superficiale, ma in verità non meno spiccanti di quelle fra gli artisti del rinascimento e dei tempi moderni — ed in ognuna di queste vie la tradizione scritta ci serve da guida. O essa ci indica i luoghi dove si trovarono delle opere di un tale artista ed allora scavando possiamo tentare la fortuna se il tempo vi abbia rilasciato qualche frammento, o ci indica e raramente ci descrive pure i capolavori più stimati nei tempi romani, ed allora possiamo scrutare fra tutto il materiale sparso per i musei se non vi si trovi l'opera stessa o almeno una copia più o meno fedele. Certo che avremmo potuto ricostruire lo schema dello sviluppo storico dell'arte greca anche senza questo aiuto e c'è forse qualcuno che maledice alla guida del resto assai imperfetta e capricciosa che pur ci pone tanti problemi la cui risoluzione ferma il nostro cammino tanto spesso da non lasciarci arrivare alla mèta desiata delle ricerche più profonde e non può che dare alla nostra attività l'aspetto dei passi preparatorii. Ma dall'altra parte non possiamo girare questi problemi che — per fortuna o per disgrazia — ci sono e ci dicono imperiosamente: *Hic Rhodus, hic salta*; e per uno sguardo più penetrante essi non sono ostacoli perchè ciò che noi cerchiamo di riconoscere non è la forma esteriormente individuale dell'uomo come egli abbia vissuto ai tempi suoi, vuol dire la cronaca aneddótica, interessante per tanti altri riguardi, ma la forma intrinseca del suo essere, la forma eterna dell'*ιδέξ* che per i nostri sensi una volta in un periodo preciso ha fatto la sua apparizione in terra. Non c'è niente di più simile ad uno spettro, di più morto vorrei dire, che l'arte senza il sigillo di un ingegno personale. Sia pure che dobbiamo ammirarne tutte le qualità artistiche, il mistero dell'effetto irresistibile resta sempre quella potenza magica o meglio dionisiaca che ci costringe a sconfinare dai limiti della nostra individualità travolti dall'estro di un'altro essere potente come un rivolo che fuggendo dalle sue sponde ristrette e gettando le sue acque dentro ai fiotti di un gran fiume ne segue poi il ritmo delle ondate grandiose.

Perciò non lasciamoci fiaccare dalla scabrosità della via e dai molti errori che ci costringono spesso a tornare indietro per ricominciare di nuovo. Anche gli errori riconosciuti tali hanno il loro valore assottigliando i nostri sguardi, ed alla fine del

nostro cammino ci saluta oltre il godimento approfondato la rivelazione di uno sguardo più penetrante nella vita vitale del nostro mondo in una delle sue manifestazioni più sublimi. E c'è godimento vero e durevole senza rivelazione?

Per nessun'altra epoca dell'arte greca la cooperazione di quei due metodi suaccennati ha portato degli effetti tanto soddisfacenti come per il quarto secolo avanti Cristo. È vero che anche prima degli scavi di Olimpia si conoscevano delle copie di due capolavori di Prassitele, del Sauroktonos e della Cnidia e che col mezzo del paragone stilistico si era già riusciti a riconoscere altre creazioni più o meno sicuramente prassiteliche, cosicchè la fisionomia artistica del maestro si poté delineare nei suoi tratti generali senza sbagliare all'ingrosso, ma nessuno prima del ritrovamento dell'Hermes poteva misurare dal lavoro di tutte quelle copie il grado della finezza aristocratica, viva, amabile e pure mai perduta nella vanità delle minutezze, a cui era arrivato il suo scalpello, e quando a Mantinea vennero alla luce tre lastre di un basamento lavorate nello studio prassitelico si poté costatare paragonando i tipi delle muse ivi rappresentate colle numerose statue e statuette di donne vestite e velate elegantemente quanto sia stata efficace l'influenza dell'arte sua in questo campo delle figurazioni più gentili.

Delle opere di Scopas nessuna si conobbe prima della scoperta di alcune teste che avevano appartenuto al fastigio del tempio dell'Atena Alea a Tegea ricostruito ed ornato sotto la direzione del maestro di Paros, e fu allora che si poté radunare tutt'un gruppo di creazioni presentando gli stessi tratti caratteristici che danno tanta particolarità a quelle teste. Mentre poi queste sculture non fecero che confermare la delineazione del carattere intrinseco dell'artista desunta fin'allora soltanto dalle notizie della tradizione scritta, in un altro caso il guadagno degli scavi e studi era doppiamente prezioso trattandosi di un artista del quale la tradizione non ci ha conservato che il nome e gli accenni di pochissime opere sue, cioè dell'ateniese Timotheos, uno dei compagni di Scopas nell'ornamentazione del grandioso Maussoleum di Alicarnasso.

Fu a Epidaurus che i Greci scavando il rinomato santuario di Esculapio trovarono, oltre numerosi frammenti di sculture destinati una volta ad ornare il tempio del dio, una iscrizione assai estesa, cioè un resoconto dei lavori eseguiti e pagati, da che si poté desumere che Timotheos in questo caso aveva assunto una posizione direttiva, simile a quella di Fidia dall'esecuzione del Partenone¹. Egli aveva, secondo l'iscrizione, fatto dei bozzetti e lavorato di propria mano gli acroteri di un lato. Si sa che si trovarono gli acroteri di un lato e frammenti delle sculture di due fastigi

¹ CAVVADIAS, *Fouilles d'Epidaurer*; DEFERRASSE et LECHAT, *Epidaurer*; FURTWÄNGLER, *Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. Wissensch.*, 1903, p. 439 seg. tav. I-II.

e che tutti questi resti concordano più o meno sensibilmente nei tratti generali dello stile, manifestando la derivazione da una scuola assai singolare, la cui esistenza fin'allora si era creduta limitata alla seconda metà del secolo quinto e le cui caratteristiche erano dappprincipio la predilezione per figure gentili e movimentate e la rappresentazione del vestito come di un velo finissimo che si attacca come bagnato al corpo umano e forma fra ed accanto le membra delle masse di pieghe o dritte e raccolte o sciolte e svolazzanti. Non sarà un caso che quelle parole — le uniche — che sono adatte a darvi una idea lontana del modo come Polygnotos rappresentava il panneggiamento, paiono scritte in riguardo a opere come la bella menade del Palazzo dei Conservatori, una delle più antiche creazioni di quella scuola¹; parlo delle parole di Lukianos (Immag. 7): καὶ ἐστῆται δὲ οὐτος [ὁ Πολύγνωτος] ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένον, ὡς συνεστῆσαι μὲν ὅσα γὰρ, διανεμῶσθαι δὲ τὰ πολλὰ. Nè può essere un caso che nei rilievi dell'heroon di Gjölbaschi, altre opere della stessa scuola, si siano riscontrati più di uno dei temi e dei motivi della grande pittura polignotea. Avremo dopo da ricordarci di questo stretto legame fra le due arti.

Se noi paragoniamo i frammenti di Epidauros con quelli della balaustrata intorno al pyrgos di Atena Nike, vuol dire con quell'opera della stessa scuola che fino al ritrovamento di quelli parve la più recente, noi osserviamo facilmente che non c'è quasi nessuna differenza fra le due creazioni in riguardo al grado dello sviluppo se facciamo astrazione da qualche dettaglio più realistico e dalle proporzioni delle figure più tenere e smilze a Epidauros; e pure sono trascorsi fra le due opere circa quarant'anni. Il fatto è tanto più strano se noi ci ricordiamo della forza veramente rivoluzionaria con che quella scuola fece la sua apparizione nell'orbita della scuola attica e peloponnesiaca. E però se ne può indovinare, anzi precisare la ragione: quello stile nuovo non era basato su osservazioni sincere della natura, ma era la espressione di una fantasia individuale, vorrei dire il simbolo artistico di una concezione ideata solamente colla forza della fantasia e mai controllata nè controllabile per mezzo dell'osservazione. Perciò questo stile, splendido nei suoi principî, era inevitabilmente condannato a diventare manierato ed a rimanere stazionario e ci volle tutta la grazia e la freschezza greca finchè le opere di generazioni più tarde non diventassero insopportabili, come quasi tutte le opere del tardo barocco, e finchè si rivelasse all'ultimo della fila ancora una fibra d'artista tanto forte e singolare come Timotheos.

Le teste trovate a Epidauros ci dicono poco, ma quel poco corrisponde perfettamente con ciò che si può desumere dalle particolarità dei torsi. L'espressione

¹ WINTER, 50, *Berliner Winkelmannsprogramm*, tav. I.



Fig. 1. Lato della base di Sorrento colle figure dell'Artemis di Timotheos, dell'Apollo di Scopas e della Leto dei figli di Prassitele.
(Fotografia Faraglia).

patetica ci conferma che ci troviamo nel secolo quarto, nell'epoca di Scopas, ma le singole forme portano ancora visibilmente l'impronta che le aveva dato la scuola fidiaca: conservativismo dunque nell'esterno, innovazione soltanto nel sentimento; vino nuovo in otri vecchi.

Grazie alla scoperta delle sculture di Epidauros l'immagine poco distinta di un'opera di Timotheos, cioè dell'Artemis, che l'imperatore Augusto aveva trasmesso nel tempio di Apolline sul Palatino, riprodotta in rilievo su uno dei lati della base di Sorrento, si risvegliò a vita nuova¹ (fig. 1). Pure qui una figura esile, graziosa, vivamente mossa con un vestito leggero che cuopre le membra sottili come un velo finissimo. Della testa non si riconosce più altro che l'acconciatura semplice e l'esistenza di un diadema.

La prima opera poi, che potè dichiararsi con sicurezza creazione di Timotheos, porta tutti i tratti caratteristici che abbiamo scorti nei frammenti di Epidauros e li porta tanto spiccatamente che prima del confronto con una delle nereidi o *aurae velificantes* del tempio di Esculapio² la Leda col cigno — si tratta di essa — poteva credersi opera del quinto secolo avanzato³. Nel museo di Boston si trova il frammento di una rappresentanza dello stesso soggetto, ma non copiata dallo stesso originale⁴ (fig. 2). Quel frammento invece riproduce veramente una creazione eseguita alla fine del quinto secolo e pure da un'artista della stessa scuola. Si paragoni la gamba alzata col panneggiamento fino e leggermente svolazzante con un frammento proveniente dalla balaustrata della Nike Apteros⁵ (fig. 3) e si noti quel motivo del vestito sciolto che sta scivolando dalla spalla in giù, motivo fuggente, momentaneo che si

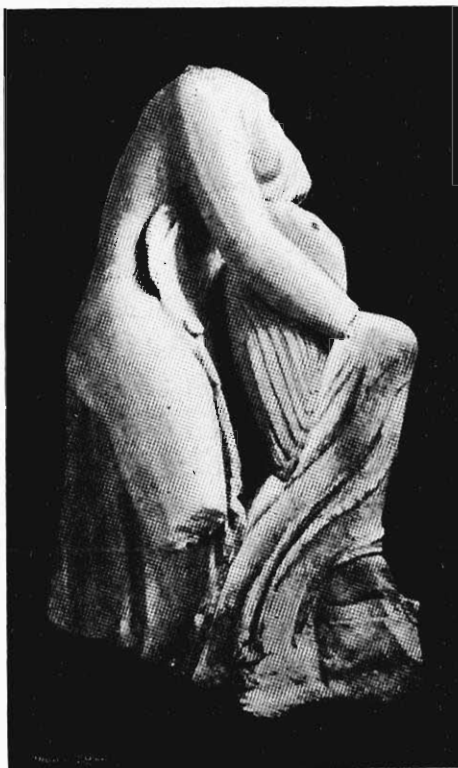


Fig. 2. Frammento di una statua della Leda col cigno a Boston. (Dal *Museum of fine arts bulletin*, V, 25, p. 15).

¹ Cf. AMELUNG, *Röm. Mitteilungen*, 1900, p. 919; siccome quel lato della base finora non fu pubblicato che secondo un disegno mediocre, abbiamo creduto di fare cosa grata ai dotti riproducendone una fotografia eccellente eseguita ultimamente col grazioso permesso del sindaco di Sorrento.

² Cf. AMELUNG, *Röm. Mitteilungen*, 1905, p. 306.

³ WINTER, *Athen. Mitteilungen*, 1894, p. 157, tavola VI; AMELUNG, *Basis aus Mantinea*, p. 70 seg.

⁴ *Museum of fine arts bulletin*, V, 25, p. 15 con figura.

⁵ KEKULE, *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, tav. VI, U.

capisce bene in rapporto col carattere speciale di tutta quella scuola e che torna pure in una delle Amazzoni di Epidauros¹. Quella Leda a Boston era più mossa dell'opera di Timotheos, la figura più sviluppata, il cigno più voluminoso; ma con tutto ciò non si può dubitarne che ci sia un nesso fra le due rappresentanze, perchè l'idea e le linee generali sono proprio identiche. Se Timotheos non si dimostra perfettamente originale, tanto più traspare la sua finezza e sensitività. Egli ha diminuito assai, anzi fin sotto le proporzioni naturali, il volume del cigno diventato così una cosa veramente secondaria come un attributo; l'artista riesce con questo mezzo



Fig. 3. Frammento della balaustrata della Nike Apteros. (Da Kekule, *Die Reliefs d. d. Bal. d. Ath. Nike*, tav. VI c).

ardito a concentrare l'attenzione dello spettatore alla figura femminile meno mossa, alla quale ha dato colle forme più esili e squisite tutta la poesia della bellezza verginale.

Bellissima poi l'armonia fra questo corpo puro e la testa coll'espressione del *pathos* giovanile e della sensualità sboccante. La posa facilmente poteva avere qualche cosa di declamatorio, di troppo ricercato; ma Timotheos — consapevolmente o inconsiamente — ha evitato questo pericolo con molta finezza, interrompendo il ritmo delle linee e producendo così un'impressione piuttosto acerba. Che differenza dalla soavità prassitelica!

A Epidauros fu scoperta una statuetta della dea Igia² (fig. 4). Rappresentata da giovanetta, essa poggia il piede sinistro sopra uno scoglio dalla cui caverna si distende e si alza il serpente; la dea s'inchina amorevolmente intenta a dissetare il rettile con una coppa che deve aver tenuta una delle due mani ora perdute.

Chi non si ricorda innanzi a questa composizione dell'Apollon Smintheus di Scopas come ce lo raffigurano le monete rappresentato nella stessa posizione e giuocante col sorcio che là esce dalla buca dello scoglio come l'Apollon Sauroktonos di Prassitele giuoca colla lucertola? Le tre figure si raggruppano assieme come tre emanazioni dello stesso spirito amabile, della stessa poesia di genere, impronta caratteristica del quarto secolo. Ora non poteva sfuggire a nessuno che questa Igia in riguardo allo stile artistico sia una sorella di una delle « aurore » del tempio e della Leda. Dall'altra parte non c'è dubbio che la statuetta ritrovata non sia altro che un ex-voto, una riproduzione in proporzioni piccole di un'opera più grande, come se ne sono trovate tante altre nel santuario di Epidauros ed altrove. Peccato che ci manchi la testa; sarebbe stato interessantissimo di vedere quale espressione Timotheos — a lui credo di poter attribuire con sicurezza l'originale — abbia dato ad

¹ CAVADIAS, *Catalogo del Museo centrale di Atene*, p. 133, n. 119.

² DEBRASSE et LECHAT, l. c., p. 187, con fig.; ARNOU-AMÉLINO, *Tr. et Supplément*, pp. 710-711.

una testa non pateticamente alzata, ma dolcemente inchinata. Anche in riguardo a questa creazione poi è interessante il paragone con quella Leda di Boston. L'Igia ripete ancora la posizione della Tindaride in quel frammento, mentre le forme del corpo e lo stile del panneggiamento lo mettono accanto all'altra Leda. Perciò la nuova figura prende il suo posto fra le due rappresentazioni dello stesso soggetto dimostrandovi lo sviluppo graduale dell'arte di Timotheos da quella della generazione precedente.

Quest'era il risultato che si poteva desumere considerando il carattere generale delle sculture dell'Asklepieion ed in specie una delle figure che avevano servito da acroteri ed erano eseguite forse dalla mano propria di Timotheos. Ora rivolgiamo lo sguardo sui resti dei fastigi, il più grande e più completo dei quali è la figura di un'Amazzone sul suo destriero. È pure nel museo di Boston che si trova un frammento di una rappresentazione tanto simile che nel primo momento si può credere di trovarsi davanti ad una copia fedele¹ (fig. 5 e 6). L'Amazzone è vestita anch'essa di un chitone corto e finissimo e di endromides; per sostegno del cavallo serviva la figura di un guerriero caduto per terra del quale non si è conservato che il braccio sinistro coperto dalla clamide che viene alzata dalla mano a guisa di uno scudo. Naturalmente l'azione dell'Amazzone non poteva esser diretta contro questo nemico ma contro un altro che dobbiamo supporre davanti



Fig. 4. Statuetta della dea Igea.
(Da Arndt-Amelung, *Einzel-Aufnahmen*, n. 7.0).

al cavallo: il frammento dunque faceva parte di un gruppo esteso. Siccome quel braccio sinistro colla clamide non si scorge che guardando il cavallo dal suo fianco sinistro questo pare che sia stato rivolto a sinistra. D'altra parte la conservazione del lavoro è assai migliore sul lato destro. Da questi indizi spunta la probabilità della conclusione che anche questo frammento provenga da un fastigio. E se provenisse dallo

¹ *Museum of fine arts*, Boston, XXVIII. *Annual report*, p. 57, n. 5. Le fotografie che noi pubblichiamo

furono prese quando il frammento si trovò ancora da un antiquario romano.

stesso fastigio e fosse stato trafugato da Epidauros a forza di raggiri di antiquari antichi o moderni? Il marmo è qua come là pentelico. Le proporzioni sono un poco più grandi di quelle del frammento di Atene; il gruppo avrebbe dunque occupato il centro del fastigio. Insomma l'ipotesi mi pare abbastanza fondata per poter raccomandarne l'esame serio agli archeologi americani che sono in grado di studiare attentamente il frammento di Boston. Sia che ciò si rivolga nell'uno o nell'altro



Fig. 5. Frammento di un'Amazzone a Boston.
(Fotografia Luchetti).

senso, in ogni caso possiamo assicurare che ci è conservato un frammento di una creazione dello stesso studio dal quale uscirono pure le sculture di Epidauros, e — ciò che dà a quel frammento un pregio speciale — una scultura originale perchè mai un copista sarebbe riuscito di riprodurre con tanta finezza e tanta vivacità le pieghe sottili e leggermente ondulate del chitone e la modellatura magistrale del cavallo.

Delle opere messe in rapporto coi ritrovamenti dell'Asklepieion o attribuite direttamente a Timotheos ora non ci rimane che una, ma certo la più originale e simpatica: l'Athena giovane che guarda con una espressione romantica di ardore

e trasporto verso il cielo, la sede del padre Zeus¹. La figura snella, le forme del volto corrispondenti ancora allo stile del V secolo, l'espressione patetica degli occhi, il trattamento del vestito — si paragonino p. e. le infossature profonde e le pieghe sottili che accompagnano il fianco sinistro, specialmente di quel torso della Galleria lapidaria nel Vaticano, colla parte corrispondente della Leda e di alcune delle sculture di Epidauros -- e poi il ritmo tanto singolarmente spezzato nel movimento

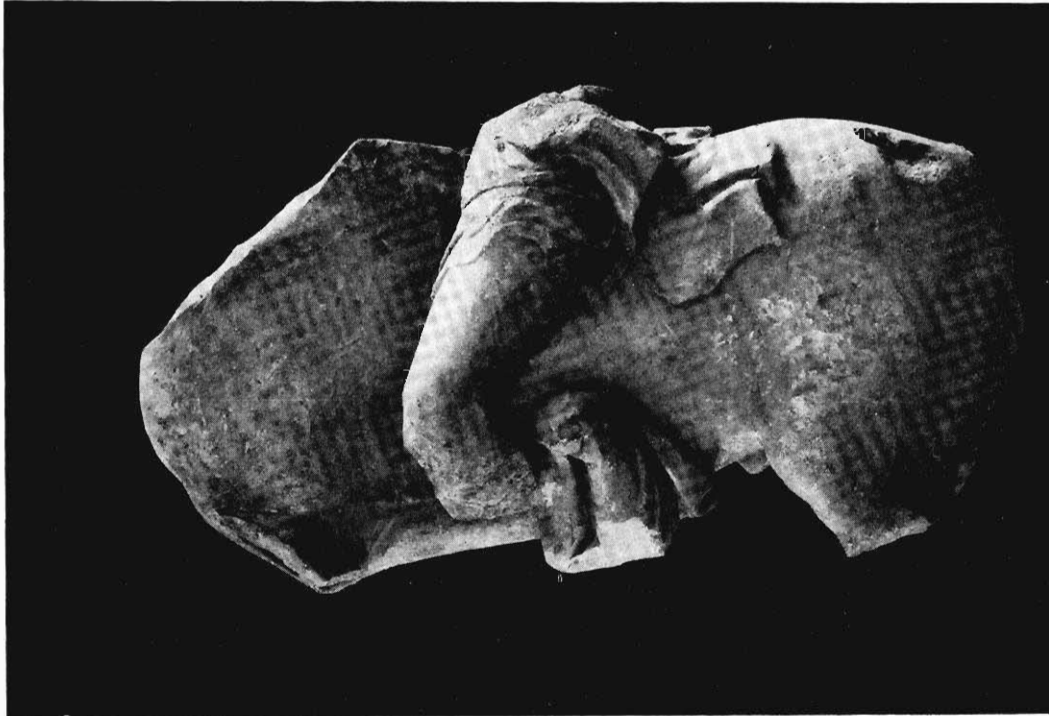


Fig. 6. Frammento di un'Amazzone a Boston.
(Fotografia Luchetti).

della figura e specialmente nel movimento della testa in corrispondenza colla posizione del corpo, tutto ciò ci ricorda i tratti caratteristici di quelle opere già nominate; e così pure la predilezione per la età freschissima che ha indotto l'artista a rappresentare la dea della battaglia da fanciulla giovanissima, a cui ben conviene quell'espressione puerile di baldanza e di brama romantica. Finora non si è riusciti a spiegare il significato di quelle stelle che sull'egide di alcune delle copie

¹ AMELUNG, *Führer d. d. Antiken in Florenz*, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie d. Wissensch.*, p. 54; lo stesso, *Die Skulpturen des vaticanischen Museums*, I, p. 190, n. 29, tav. 22; FURTWÄNGLER, 1903, p. 445.

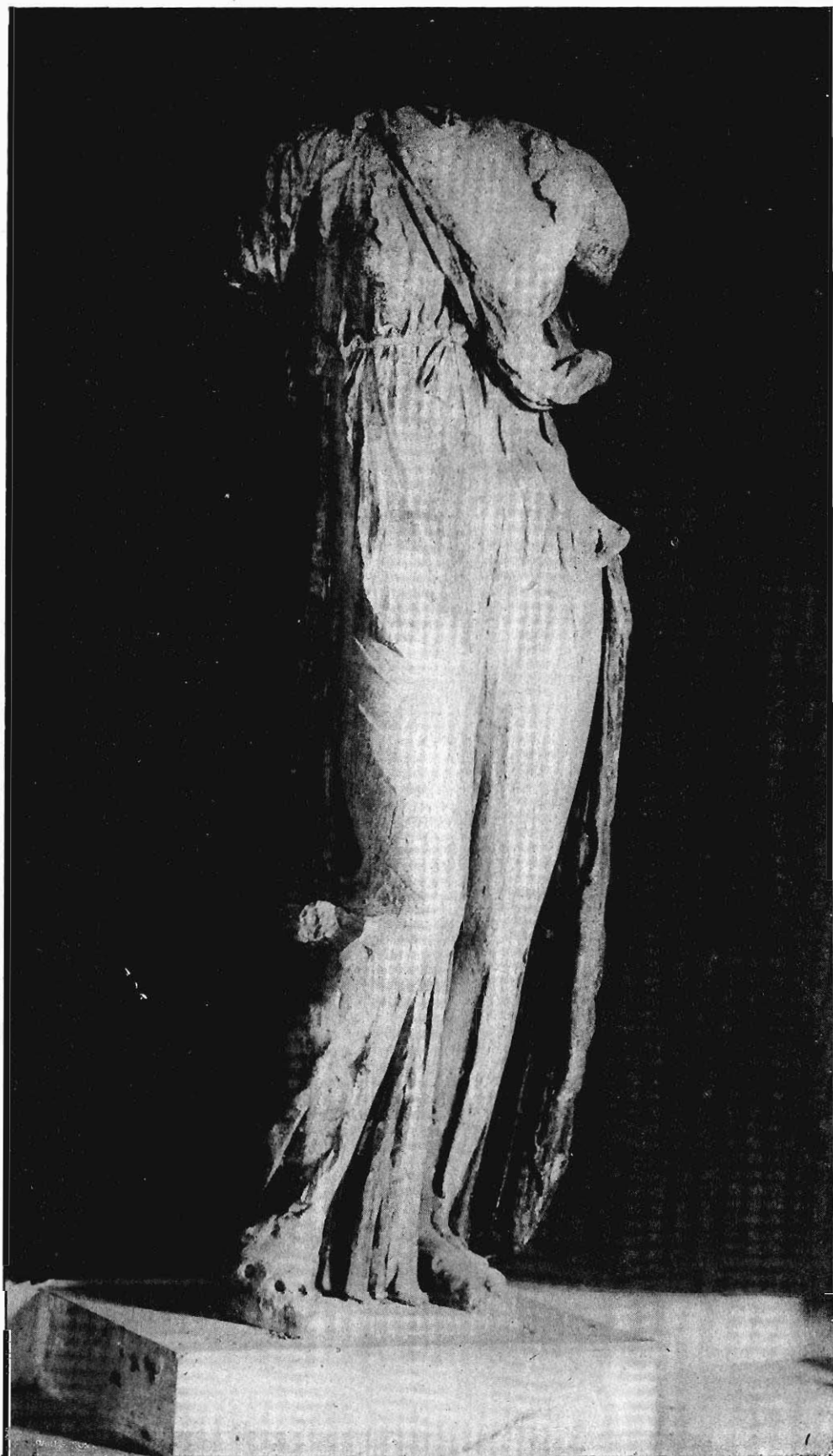


Fig. 7. Statua di Venere a Mantova.
(Fotografia Premi).

circondano il gorgoneion; sia detto — soltanto per non lasciarlo inosservato — che la stessa decorazione si trova su delle opere eseguite in Italia, cioè nei disegni di due ciste prenestine e sull'egide di una statuetta di bronzo; da quest'ultima però accanto alle stelle si vede pure la mezzaluna ¹.

Credo di poter aggiungere a queste figure un'altra il cui originale secondo il parere mio si può ascrivere colla stessa certezza al nostro artista. È una statua acefala che si trova ora al museo di Mantova² (fig. 7), ma che proviene come la più grande parte di quella collezione da Roma. Giulio Romano l'ha conosciuta e stimata già prima che egli andasse alla corte ducale, perchè l'ha copiata e ripetuta a rovescio nella decorazione dipinta di una delle pareti nella Sala di Costantino al Vaticano, cioè di quella sulla quale è rappresentato il battesimo dell'imperatore, e non mi pare superfluo di riprodurre anche questa pittura (fig. 8), la leggiadria della figura spiccando quasi più in essa che nel marmo lavorato senza eccessiva finezza e rovinato assai dal tempo e dagli uomini³. La figura poggiava la mano sinistra sull'anca e la destra abbassata pare che abbia afferrato un lembo del vestito perchè si vede che quella piega a sinistra del ginocchio destro doveva proseguire in qualche modo staccandosi dal corpo. La testa, le braccia e le dita del piede destro erano restaurate: non ne sono rimasti che i perni di ferro o i buchi per essi. Il movimento grazioso del corpo — c'è un contrasto sensibile fra la parte superiore e le gambe, la spalla destra essendo tirata indietro, mentre l'anca



Fig. 8. Figura dipinta in una delle pareti della Sala di Costantino al Vaticano. (Fotografia Alinari).

¹ CISTA FIGORONI del Kireherianum, *Wiener Vorlegblätter*, 1889, tav. XII; cista BARBERINI col ratto di Crisippo e col giudizio di Paride: *Mon. de L.*, VIII, tav. 29-30; *Wiener Vorlegbl.*, 1889, tav. VIII (Fot. Alinari 20231), *Statuetta del Museo Gregoriano*: *Mus. Gr.*, I, tav. 43, 1; S. REINACH, *Répertoire de la statuaire*, II 1, p. 297, n. 2.

² DÜTSCHKE, *Zerstreute Bildwerke in Ober-Italien*, IV, p. 303, n. 677; S. REINACH, *Répertoire de la statuaire*, II 1, p. 331, n. 6.

³ Non è vero invece ciò che dice il Dütschke, Giulio Romano aver copiata la figura delineando la composizione della tomba Strozzi a S. Andrea. La cariatide di che si tratta è piuttosto una copia assai rozza

ed il ginocchio destro si avanzano — questo movimento dà alla figura una vaghezza speciale. Ed ora paragoniamo la statura snella con quella delle altre opere suaccennate, la forma della mammella scoperta con quella della « aura », della Nike del tempio (Furtwängler, l. c., p. 445, tav. II) e della Leda, il tratteggiamento della veste tralucida con quello delle diverse altre figure; il modo come le pieghe grosse e curvate si staccano dalla gamba destra si ritrova nell' « aura » e più spiccatamente nella Leda ove pure si può osservare il modo analogo di far appoggiare il margine del vestito al piede con una piega a basso rilievo sul dorso di esso; per il motivo della parte superiore basta ricordare l' « aura » di Epidauros. Del resto la creazione di questa statua si spiega facilmente nell'andamento dello sviluppo di quella scuola — diciamo così — polignotea, perchè nella composizione generale si sente ancora l'influenza di quell'opera più rinomata, che dovette essere creata nell'epoca del primo apogeo della scuola, della cosiddetta Venus Genetrix. Fra questa e la figura di Mantova appaiono al nostro sguardo due altre che ci fanno intravedere, come la concezione semplice e grandiosa si sia col tempo grado a grado raddolcita: il finissimo torso del Museo delle Terme¹ ed una statuetta della Villa Albani il cui originale dovrà la sua creazione alla generazione di Timotheos se non a lui stesso². Così troviamo nella statua di Mantova gli stessi tratti caratteristici che abbiamo constatato già altrove: il nesso evidente coll'arte del periodo passato ed un forte senso per la bellezza graziosa della gioventù femminile. Il ritmo del movimento pare che sia stato in quest'opera più continuo, più dolce che nelle altre, ma senza conoscere precisamente l'azione del braccio destro e la posizione della testa non si può giudicarne abbastanza chiaramente. La statua avrà rappresentato la dea Venere; si paragoni la figura similissima sopra un sarcofago con rappresentanza nuziale a San Pietroburgo³.

Non abbiamo tentato ancora di usufruire di un mezzo per allargare la nostra conoscenza delle opere di Timotheos, cioè di scrutare fra le sculture del Mausoleum, la cui parte meridionale come ci dice Plinio era affidata al nostro artista.

di quella bella Venere passata da Modena a Vienna e pubblicata dal Kekule nelle *Archaeologisch-epigraphischen Mitteilungen*, III, p. 8 seg. tav. I. Il fatto che la figura porta a Mantova una testa differente da quella attuale pare che dimostri che quest'ultima non possa appartenere al corpo. Quella che gli diede lo scolare di Giulio Romano a chi fu affidata l'esecuzione del progetto è certamente pure essa copiata da una antica; le rassomiglia quella che ora si trova nel Museo Barracco (HELBIG, *Collezione Barr.*, tav. XLI). Il corpo della terza cariattide visto da di dietro pare una creazione libera mo-

derna, poco ammirabile del resto come tutt' il miscuglio strano di quella tomba, ma la testa, della quale non si vede altro che l'acconciatura, ci rivela come esistesse allora una testa - copia o originale - di Paionios ora perduta o almeno sconosciuta; si potrebbe credere di vedere la parte posteriore della testa Hertz, alla quale tutto corrisponde, eccetto che la cuffia sia più alta. Si guardi la fotografia Alinari n. 18656.

¹ AMELUNG, *Moderner Cicerone*, Rom. I, 458 seg.

² ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 1106.

³ KIESERITZKY, *Eremitage*, n. 192.

Ma appena noi affrontiamo la scabrosa questione del Maussoleum non possiamo che deplorare la scarsezza dei mezzi per farci un'idea delle sculture trovate in quel luogo che parrebbe destinato a offrirci tutte le pietre angolari per la ricostruzione della storia dell'arte attica nel IV secolo. Lasciamo da parte i frammenti dei fregi i cui gessi sono propalati in tutti i musei universitari, ma dei frammenti di scultura statuaria non sono formati che le statue del « Maussolos » e dell' « Artemisia » e solo un numero assai limitato ne fu fotografato finora (almeno da fotografi le cui fotografie possono essere acquistate da ognuno). Non possiamo che lagnarci severamente che di quei ritrovamenti preziosissimi non esista ancora una pubblicazione sufficiente; le indicazioni nei cataloghi del British Museum sono assai incomplete. Si rimprovera ai tedeschi che non abbiano pubblicato ancora le sculture di Pergamo ed ai francesi che la pubblicazione degli scavi di Delphi non progredisca svelta; ma cosa significano queste mancanze in riguardo al fatto che gl'inglesi dopo cinquant'anni non hanno pensato ancora a procurare agli archeologi lontani da Londra un mezzo di studiare questi frammenti fra i quali si trovano dei pezzi eseguiti probabilmente da quattro dei più rinomati maestri del IV secolo e certamente nei loro studi secondo bozzetti della loro mano? Spero che queste mie parole e questo tentativo fatto coll'aiuto delle fotografie Caldesi nel possesso dell'Istituto archeologico germanico a Roma contribuiranno ad indurre la Direzione del British Museum a levarsi da questo impegno più che urgente.

Dall'opera del Newton, *A history of discoveries at Halicarnassos* ecc., si può desumere che al lato meridionale della rovina del Maussoleum furono trovate le sculture seguenti:

1. Due frammenti del fregio colle quadrighe (p. 100).
2. Le parti posteriori di alcuni leoni (p. 100).
3. Torso di una figura vestita colossale (p. 101; 129 n. 1; 224).
4. Testa giovanile (p. 129 n. 2; 227).
5. Branca di un leone (p. 129 n. 3).
6. Testa barbata di grandezza naturale, coperta da un berretto frigio (p. 129, n. 4; 226).
7. Frammento di una testa colossale femminile (p. 129 n. 5; 225).
8. Frammenti della quadriga colossale (p. 129).

Di queste sculture fra le fotografie Caldesi ho potuto identificare il n. 3, che ho fatto riprodurre (fig. 9). La figura è femminile; due cinte stringono il vestito che ne copre la più bassa con uno sgonfio circolare. Il panneggiamento è rappresentato con molta finezza e si attacca sotto quello sgonfio alle due gambe facendole trasparire quasi ignude e formando fra esse un'ammasso di pieghe. Osservando questa particolarità e ricordandoci dei tratti caratteristici che finora abbiamo attribuiti a Timotheos, non possiamo dubitare che pure qui ci sia conservato il frammento di

un'opera sua propria. Questa conclusione poi viene accertata da un'altra osservazione. A Lowther Castle esiste una statuetta¹ (fig. 10), le cui parti centrali corrispondono



Fig. 9. Frammento trovato al lato meridionale del Maussoleum.
(Fotografia Caldesi).

¹ MICHAELIS, *Ancient marbles*, p. 489, n. 3; CAVACEPPI, *Raccolta di antiche statue*, ecc., I 5; CLARAC, 599, 1311. La nostra figura fu presa dall'opera del

Cavaceppi. Pare impossibile che il turcasso e l'arco siano antichi come sostiene il Michaelis.

tanto da vicino al frammento del Maussoleum che quasi potremmo credere di poterci fare col mezzo di questa statuetta una idea della statua intera a cui appartenne il frammento, e dall'altra parte la statuetta rassomiglia in riguardo allo stile tanto alle opere assegnate al nostro maestro che anch'essa si potrà unire a quel gruppo se pure non si può decidere senza conoscerla meglio se riproducesse una figura eseguita dalla sua mano propria o da un artista che aveva subito la di lui influenza.

Delle teste (n. 4, 6 e 7) non posso dire niente perchè non sono nè pubblicate nè fotografate.

Per base di tutti gli studi sopra le lastre coll'Amazonomachia serve ancora il lavoro del Brunn¹, che riconobbe quattro diverse mani nel lavoro delle lastre conservate e per il primo tentò di identificare questa quaterna con quella degli artisti che la tradizione ci nomina. La ripartizione delle lastre in quattro gruppi proposta dal Brunn pare che sia ora generalmente ammessa e pare ammissibile pure a me con una eccezione: le due lastre coerenti, che egli come n. 1 e 2 ascrive alla serie seconda adducendo per unica ragione il fatto che l'Amazzone a cavallo porta i calzoni, mostrano invece tutte le qualità stilistiche della prima serie: le stesse corporature magre ed alte, la stessa vivacità del movimento, la stessa verità terribile nella rappresentazione del combattimento, e pure quel motivo ripetuto e quasi sottolineato del chitone delle due Amazzoni a sinistra, che si apre for-



Fig. 10. Statuetta a Lowther Castle.
(Da Cavaceppi, *Raccolta di statue*, I, 5).

¹ *Kleine Schriften*, II, p. 357 seg. con tavola. Cfr. i disegni pubblicati dal Michaelis nelle *Antike Denkmäler*, II, tav. 16-18.

mando una cavità dalla cui ombra spicca lucente la gamba, trova i suoi riscontri nella prima serie. Questa viene giudicata dal Brunn inferiore alle altre e non si possono negare le diverse irregolarità nelle proporzioni, le disuguaglianze nell'esecuzione e la predilezione dell'artista per i lembi svolazzanti con che egli ha riempito comodamente lo spazio — tutto ciò dà a questa serie un'impronta più decorativa che monumentale —; ma dall'altra parte non si debbono nascondere dei pregi innegabili che forse alla nostra generazione stanno più a cuore che a quella del Brunn. Nelle altre serie per il nostro sentimento c'è un po' troppo di ordinato, di posato cosicchè si ha quasi l'impressione di un ballo eseguito sul palcoscenico¹, eseguito sì con perfezione, ma non producente mai l'ansia affannata di una battaglia vera, mentre nella prima serie ci spaventa la verità della espressione, la veemenza e la furia dei movimenti, la rappresentazione convincente di un miscuglio senza tregua. Per usare una parola diventata familiare ai nostri dì: la prima serie ha un carattere illusionistico in confronto colle altre serie dove le figure nelle loro mosse paiono impietrite. Certo che a questa impressione vivacissima contribuiscono anche quei lembi svolazzanti che da questo punto di vista non appaiono più destinati solamente a riempire lo spazio. Quella maniera troppo regolare della terza e quarta serie ha avuto poi una conseguenza nella composizione lineare che certamente non è di un effetto ammirevole: l'abbondanza delle linee parallele. Nella prima serie invece troviamo pure una avanti all'altra delle figure in simili posizioni, ma l'artista ha saputo evitare dappertutto la noia dei paralleli. Il Brunn poi ha osservato molto bene quante volte nella prima serie il volto dei combattenti rimanga in parte o perfettamente coperto dal braccio o dallo scudo e come l'artista in contrasto con quelli delle altre serie non abbia cura di dimostrare i corpi delle sue figure interamente spiegati e nettamente contornati, staccati l'uno dall'altro, e ne ha concluso che questo artista, se non è stato egli stesso pittore, deve aver avuto rapporti intimi con una scuola pittorica. Anche gli altri tratti caratteristici rilevati or ora da noi non possono che corroborare questa supposizione.

Il Brunn attribuì la terza serie a Bryaxis, la quarta a Scopas, lasciando per le due prime sospeso il suo giudizio. Ora invece pare che tutti siano d'accordo nello attribuire la terza serie a Scopas, perchè le lastre che la compongono furono trovate dal lato orientale della rovina del Maussoleum, cioè da quel lato la cui esecuzione era affidata al maestro di Paros, e perchè le forme delle teste combinano perfettamente con quelle teste di Tegea che ci hanno insegnato la prima conoscenza dello stile speciale di Scopas².

¹ Cf. LÖWY, *Westermanns Monatshefte*, 1903, p. 840.

(NEWTON, p. 100) non fu trovato che il frammento di

² TREU, *Athen. Mitteilungen*, 1881, p. 412 seg.
Sul lato orientale del Maussoleum, oltre queste lastre

una figura maschile seduta su di un trono (N. p. 99; 221).

In questa serie poi la tendenza di spiegare più che sia possibile i corpi sul fondo del rilievo è più sensibile, le forme sono più rigide, le mosse più legate ancora che nella quarta serie. Tutto ciò non si spiegherebbe se non pensando al più anziano dei quattro artisti. Poi il lettore si ricordi che ciò che ci meraviglia e ci sconcerta quasi, quando stiamo guardando le figure del gruppo delle Niobidi è proprio quella tendenza dell'artista di spiegare i corpi più che sia possibile, quella mancanza assoluta del chiasmo lisippeo; ora io capisco bene che si possa dubitare se l'originale



Fig. 11. Testa di un auriga:
frammento di un fregio del Maussoleum.
(Fotografia Manselli).



Fig. 12. Testa di un'Amazzone:
frammento di un fregio del Maussoleum.
(Fotografia Caldesi).

di quel gruppo di cui noi non conosciamo che le membra sparse sia stata veramente opera personale di uno dei due più grandi maestri del quarto secolo, ma dall'altra parte a me non pare ammissibile dubitare che il gruppo si debba attribuire alla sfera dell'influenza di Scopas e non di Praxiteles.

Nel suo libro sopra la scultura greca (2^a edizione p. 213 s.) il Kekule von Stradonitz attribuisce la prima serie a Leochares, la seconda a Timotheos. Ora che noi abbiamo affinato il nostro occhio per lo stile individuale di quest'ultimo, dobbiamo confessare che nelle figure della seconda serie si cercano invano delle qualità combinabili con quelle delle opere sopra raggruppate. Invece non si può negare che la testa dell'amazzone coll'arco (fig. 12) nei tratti decisivi rassomigli alla testa dell'Apolline del Belvedere attribuito dal Winter a Leochares¹ ed alle altre teste rassomiglianti a quella, specialmente alla replica dell'Apolline a Basilea (Brunn, *Klein*

¹ *Jahrbuch. d. J.*, 1892, p. 164 seg.

Schriften, II, p. 404, fig. 53) ed al profilo di quell'Alessandro Magno, trovato a Magnesia del Sipilo¹, e non sarà un caso che gli stessi tratti si ritrovino nella splendida testa dell'auriga, frammento del fregio rappresentante la corsa delle quadrighe, trovato secondo il Newton dal lato occidentale della rovina, cioè dal lato di Leochares² (fig. 11). Ho profferito io stesso dei dubbi in riguardo alla tesi del Winter parendomi troppo debolmente basata sul solo paragone fra l'Apolline ed il Ganimede; ora non esito a dichiarare che questi nuovi studi paiono adatti a convalidarla, benchè non ancora si possa parlare di certezza; ritorneremo dopo sull'argomento.

D'altro canto in nessuna delle altre serie si trovano delle concordanze tanto spiccate colle opere di Timotheos come nella prima. Se i panneggiamenti non sono resi tanto soffici come nelle amazzoni di Epidauros, è pure certo che in nessun'altra delle serie sono trattati con tanta nervosità e finezza. Tutti quei lembi svolazzanti poi e la maniera come si piegano ci ricordano gli stessi motivi costantemente ripetuti nelle opere di quella scuola « polignotea »; e con questo nome è pronunciata già la coerenza della scuola coll'arte della pittura, coerenza che non si sarà limitata ai principî. Anzi ci è conservato pure un affresco pompeiano che pare adatto a darvi una idea netta di una pittura corrispondente alla scultura di Timotheos: una rappresentazione del piccolo Ercole che strozza i serpenti circondato da Atene, Anfitrione ed Alemene che salva il piccolo Ificle; la figura di Atene si può chiamare una copia dipinta dell'Artemis di Timotheos (fig. 1) ed il vestito della madre fuggente è trattato perfettamente nello stile della scuola « polignotea » (Springer-Michaelis, *Handbuch*³, p. 253, fig. 462). Del resto, secondo ciò che sappiamo, nessuno degli altri artisti del Maussoleum è stato neanche lontanamente in rapporto qualsiasi con una scuola di pittura.

Poi ricordiamoci delle corporature snelle, caratteristiche per lo stile di Timotheos. Quei pochi frammenti che ci sono rimasti dei fastigi di Epidauros ci lasciano intravedere che pure colà i motivi della composizione erano assai vivaci; si rilegga specialmente ciò che scrive il Furtwängler paragonando la figura di un giovane morto e disteso per terra, proveniente da uno dei fastigi, col Niobide morto del gruppo a Firenze³. Il motivo dell'inginocchiarsi con una gamba distesa per

¹ KEKULE, *Archaeol. Zeitung*, 1878, p. 7 seg., tav. II. Cf. AMELUNG, *Moderner Cicero*, Rom I, p. 252 seg. e *Revue archéologique*, 1904, II, p. 337 seg. La statua di Alessandro è pubblicata dal TH. REINACH nei *Moments d'Art*, 1896, p. 156 segg., tav. XVI-XVIII e dal WIEGAND nell'*Arch. Jahrbuch*, 1899, p. 1 segg., tav. I. Cf. SCHREIBER, *Das Bildnis Alexanders d. Gr.*, p. 84 seg. Lo Schreiber rileva la somiglianza fra il tipo della testa e quella della Themis trovata a Rhamnus, opera di un'artista Chairestratos che visse alla fine del quarto

secolo. Ma l'affinità fra le due teste non è che superficiale, e poi quel Chairestratos evidentemente non era uno dei maestri originali, ma uno che faceva la sua strada seguendo le orme dei suoi predecessori. La statua d'Alessandro — lo chiamo così nonostante il grado altissimo della idealizzazione — deve stare in una certa relazione con quella di Apolline che si trova nel Museo di Berlino (*Vergleichnis der Skulpturen*, n. 52).

² SPRINGER-MICHAELIS, *Handbuch*³, p. 273, fig. 500 A.

³ *Sitzungsberichte*, ecc. 1903, p. 441.

terra (9 e 10) torna fra i frammenti di Epidauros e la figura 10 (fig. 13) pare addirittura destinata a spiegarci il motivo di uno di quei frammenti (Defrasse-Lechat, l. c., p. 70, 8; Cavvadias, l. c., tav. IX 20 e XI 9) (fig. 14).



Fig. 13. Lastra di un fregio del Mausoleum
(Fotografia Caldesi).

Quel guerriero sotto il cavallo di un'amazzone (9) che cerca di tutelarsi la testa con una clamide avviluppata intorno al braccio (fig. 15) ci ricorda il frammento del gruppo di una amazzone ed un guerriero a Boston. Il ritmo dei movimenti è quasi sempre perfettamente fluido — fra la costruzione dell'Asklepieion e quella del Mausoleum sono trascorsi incirca venticinque anni — solo in una figura — in quella assai originale di un'amazzone che corre a larghi passi (3) — ed in un gruppo — quello di due amazzoni ed un greco in quella lastra che il Brunn attribuì alla seconda serie — c'è ancora qualche cosa nel movimento che ci ricorda il ritmo spezzato della Leda e della Minerva.

Finalmente resta un'ultima osservazione. Quella figura originale dell'amazzone corrente ha



Fig. 14. Frammento di un fastigio
dell'Asklepieion di Epidauros.
(Da Cavvadias, *Fouilles d'Epidauros*, I, tav. XI, 9).

una sorella, come fu già rintracciato dal Brunn in una lastra del fregio colla rappresentazione della Centauromachia ¹, cioè una donna che fugge disperatamente verso destra; ora questa più ancora dell'Amazzone ci rammenta il motivo del petto semi-nudo nell' « Aura » e nella Nike di Epidaurus, nella Leda, nella statua di Mantova e nella statuetta di Lowther Castle. Poi non so se mi sbaglio, ma mi pare che queste



Fig. 13. Lastra di un fregio del Mausoleum.
(Fotografia Caldesi).

due figure abbiano molta somiglianza meno nelle singole forme che nell'insieme dell'apparenza con una baccante su uno dei lati della bella base triangolare del Museo Lateranense ². Ora la baccante è uno di quei graziosi tipi creati nel quarto secolo e ripetuti innumerevolmente dagli epigoni, ed appartiene ad un gruppo speciale fra la massa di quei tipi, i cui artisti evidentemente lavoravano nell'orbita della stessa scuola il cui capo in quei tempi non fu nessun altro che Timotheos.

Dopo tutto ciò io concludo che abbiamo ogni ragione di ascrivere a Timotheos la prima serie dell'Amazonomachia, e così siamo riusciti a far rivivere l'individualità artistica di quel maestro che finora parve condannato a rimanere un'ombra

¹ MICHAELIS, *A. D.*, II, tav. 18 H.

² BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler* 599 con testo dell'HAUSER.

pallida, ed a riconoscere l'importanza di questa individualità nello sviluppo dell'arte. Ancora una volta vediamo coi nostri occhi quanto sia stata forte la corrente della tradizione nel quarto secolo malgrado tutte le evoluzioni verso un'ideale più raffinato e psicologicamente più profondo; finalmente poi mi pare più chiaro di prima che i precursori di Lisippo, che gli preparavano la strada per poter arrivare alla mèta della completa libertà erano dei pittori e quei scultori che si lasciavano tanto influenzare dai progressi della pittura per imitarne gli effetti ed i motivi nei rilievi.

Progredendo da questa base riguadagnata così senza perderci mai nell'incerto potremo forse riuscire a raggruppare intorno a queste opere già riunite pure delle altre e di assegnarle, se non all'ingegno personale di Timotheos, bensì all'ambiente della sua scuola.

Una delle più monumentali rappresentazioni della dignità femminile è quella della donna vestita semplicemente del peplos. Mentre il sesto secolo aveva fatto sparire addirittura il corpo sotto i piani immobili della stoffa, nel quinto secolo gli artisti avevano trovata la più geniale soluzione del problema lasciando al vestito la sua qualità pesante e pur facendo indovinare la posizione del corpo e delle gambe coi mezzi più semplici. Ma già verso la fine del secolo il gusto più raffinato aveva indotto per esempio gli artisti delle Cariatidi dell'Erechtheion e di una statua che si trova ora a Venezia a trattare pure il peplos come se fosse di una stoffa leggera, quasi trasparente, un tentativo contro il quale un'opera come l'Eirene del Cefisodoto pare che segni un'opposizione voluta¹. L'arte prassitelica poi sapendo rilevare nuovi effetti dallo studio intenso della natura delle diverse stoffe diede pure a queste figure un nuovo fascino spargendo fra tutti i piani tanti piccoli e graziosi motivi da rendere perfetta l'illusione della vita reale².

Sarebbe strano se quell'altra grande scuola attica dopo i primi tentativi suaccennati non avesse proseguito a sviluppare nel modo suo questo tema tanto più interessante quant'è semplice. Ed in verità credo che ci sia conservata la copia di una tale figura: essa proviene da Roma e si trova oggi a Kopenhagen nella Glyptothek Ny-Carlsberg. Noi riproduciamo una fotografia presa a Roma, cioè quando la statua non era ancora restaurata³ (fig. 16). Mi pare che bisognino poche parole per spiegare le mie ragioni. La statura è relativamente snella; la posizione ci ricorda la statua di Mantova; tutta la parte delle gambe è trattata secondo la maniera della scuola « polignotea »; il motivo della piega sopra il dorso del piede destro si ritrova dalla Leda e dalla statua di Mantova. È interessante poi come l'artista abbia

¹ FURTWAENGLER, *Meisterwerke* p. 514 e *Griechische Originalstatuen in Venedig*, p. 28 seg., tav. IV, 2.

² FURTWAENGLER, *Gr. Or. i. V.*, p. 32, tav. V.

³ *Ny Carlsbergs Glyptotheks antike Kunstværker*, tav. XXI, 302.



Fig. 16. Statua muliebre a Kopenhagen.
(Fotografia Luchetti).

trattato la parte superiore facendo del tutto per far trasparire anche qua più che sia possibile le forme del petto. Non potremmo dire che l'effetto sia veramente felice; alla figura mancano troppo la calma e la semplicità inerenti al tema ed indispensabili per una soluzione adeguata.

Nomino soltanto di passaggio una statua di Diana che molti anni fa si trovava da un antiquario romano (*E.-A.*, n. 172-174), una creazione delicata, forse un po' manierata che rassomiglia per più di un riguardo alle opere attribuite a Timotheos (fig. 17) e la cosiddetta rinomata Venere colla spada, trovata ad Epidauros (cfr. ultimamente Flasch nel testo delle *E.-A.* n. 1361).

La più originale di tutte le statue soprannominate è certamente la Minerva. Ora esistono due altre creazioni che concordano tanto perfettamente con essa in riguardo al motivo generale che non si può dubitare che ci sia qualche nesso fra di loro: la statua di Asklepios conservata in una copia completa nel Museo del Louvre¹ ed una statua di Venere o di deità marina la cui copia migliore appartiene al Museo di Berlino².

¹ Cf. ARNDT, *Collection Ny Carlsberg*, p. 99, fig. 53.

² *Beschreibung der ant. Skulpturen*, n. 276.

Se dell'Asklepios non fosse conservato che il corpo si dovrebbe credere di trovarsi innanzi ad una creazione del quinto secolo, ma nelle forme della testa sono troppo sensibili gli elementi di uno stile più libero; perciò potremo ascriverlo senza sbagliare al principio del quarto secolo e non crederei impossibile che l'artista sia stato uno dei compagni più anziani di Timotheos. Quella seconda statua nel catalogo delle sculture antiche a Berlino viene giudicata opera ellenistica, ma le forme magre e semplici del corpo, la posizione energica, quasi puerile, i contorni duri, il panneggio semplice indicano chiaramente una data anteriore, cioè la prima metà del quarto secolo. La posizione, come dissi, è tale quale quella della Minerva, ma il panneggiamento è trattato in uno stile più largo, più monumentale, si può dire più prassitelico, che vieta di ascrivere l'opera ad un compagno di Timotheos; la figura anzi dimostra la di lui influenza anche oltre i limiti della propria scuola¹.

Nelle teste di Epidauros ed in quella della Leda e della Minerva si riconoscono meglio ancora che nei corpi le forme dell'epoca fidiaca animate da un'espressione patetica, testimone di una psiche nuova. Ora un miscuglio eguale di elementi si riscontra pure in altre opere della stessa epoca che certamente non provengono tutte dallo stesso ambiente, ma le quali sarà lecito di riunire per il momento in un solo gruppo.

Solo la prima credo che si possa mettere in relazione più intima col nome di Timotheos, cioè il così detto Giove di Versailles. Il Furtwängler² lo ascrisse a



Fig. 17. Statua di Diana.

¹ Cf. ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 712 (testo dell'ARNDT, che già rivelò la somiglianza fra questo tipo e l'Esculapio del Louvre e contraddisse giustamente la data pronunciata nel catalogo di Berlino; l'ARNDT crede la creazione dell'opera in una re-

lazione troppo vicina con Prassitele; vi mancano addirittura l'armonia del ritmo e la flessuosità delle linee, qualità caratteristiche delle opere prassiteliche dalla prima fino all'ultima).

² MEISTERWERKE, p. 142, fig. 29.

quell'ipotetico Prassitele del quinto secolo e del resto non ha errato a fondo, perchè anch'egli vi trovò immischiato nelle forme dell'epoca fidiaca un sentimento patetico. Nella capigliatura però e nella barba folta, ma non compatta, non c'è nessun dettaglio che contraddirebbe alla data più avanzata ed infine tutta quella ipotesi di una scuola fidiaca patetica, guidata da quel Prassitele, non ha base che la supposizione inverosimile che le due iscrizioni dei Dioscuri di Montecavallo riproducano una tradizione sicura e che col Prassitele della seconda non sia indicato il rinomato artista del quarto secolo, ma un altro più anziano rimasto d'altronde perfettamente ignoto.

Nei miei studi sopra la base di Sorrento (nota 3) ho accennato alla possibilità che il simulacro di Marte nel suo tempio sul foro di Augusto sia stato o un originale del quarto secolo o la copia di un tale e che si possa allora pensare a quell'ἄριστος sull'acropoli di Alicarnasso di che secondo Vitruvio si dubitava se fosse opera di Leochares o di Timotheos (II, 8, 11). Si è detto che il tipo della testa di quel Marte, come si vede dalla copia colossale del Museo Capitolino (Furtwängler, *Collection Somzée*, p. 63), sia sviluppato da quello del Giove di Otricoli (Helbig, *Führer*², n. 411); a me pare che rassomigli assai più al Giove di Versailles, e con ciò apparirebbe la possibilità che l'originale sia stata un'opera di Timotheos, cioè quel colosso ad Alicarnasso che allora sarebbe da attribuire al nostro maestro. Ma non si arriva che a delle possibilità.

Una trasfusione di elementi del quinto e del quarto secolo si osserva pure in un altro tipo ascritto dal Furtwängler a quel supposto Prassitele; è una testa giovanile la cui migliore replica ultimamente illustrata dall'Arndt¹ si trova nella Villa Albani. Anzi questo tipo sta in un rapporto certo, ma non ancora ben chiaro, con un altro dell'Esculapio giovane del quale poco fa il Hadaczek ha pubblicato due repliche², e perciò si potrebbe credere di aver trovato un altro mezzo per metterlo in relazione con Timotheos che aveva creato proprio un Esculapio giovane per la città di Troizene (Paus. II, 32, 4), ma per dir la verità nè l'uno nè l'altro dei due tipi, benchè stilisticamente siano assai individuali, si lasciano riunire con ragioni abbastanza fondate colle opere personali del maestro delle figure di Epidauros.

Forse ci avviciniamo di più a lui stesso considerando un'altra scultura, una statua di un dio giovane nel palazzo Pitti, opera che colla sua composizione libera sì, ma poco ritmica ci ricorda una delle più caratteristiche qualità delle sculture sopra riunite in contrasto al ritmo perfetto dell'arte prassitelica³. Infine sia nomi-

¹ BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler* 592. Cf. AMELUNG, *Berliner philol. Wochenschrift*, 1907, p. 1252.

² *Oesterr. Jahreshefte*, 1908, p. 111 seg.

³ AMELUNG, *Führer d. d. Ant. in Florenz*, p. 138, n. 194.

nato il Bacco Richelieu colle sue repliche¹. La sua testa rassomiglia a quella della Leda, ma le forme gonfie e mollissime del corpo contrastano troppo chiaramente colle forme snelle e magre della eroina e di tutte le altre figure affini cosicchè anche questa bellissima creazione non si può ascrivere che alla periferia del cerchio nel cui centro domina Timotheos.

* * *

Mentre noi abbiamo risvegliato così l'apparizione dell'ultima manifestazione di una scuola ampiamente diramata ed influente anche oltre i limiti dell'ambiente familiare, ora rivolgiamo gli occhi verso un artista che pare che sia rimasto più solitario, come era pure di provenienza forestiera, ed entrando nell'orbita dell'arte ellenica subì le influenze di tutte le diverse correnti dell'epoca: a Bryaxis².

Raccogliendo e sviluppando una allusione del mio amico Arndt potetti riuscire a far riapparire dalle nebbie della tradizione letteraria e dalle masse di quella monumentale l'immagine della più originale creazione dell'artista, del Sarapide colossale nel suo splendido santuario ad Alessandria³ (fig. 20). Dalla rassomiglianza fraterna col rinomato Giove di Otricoli mi parve di poter concludere che pure questo tipo riproduca un'opera di Bryaxis. Altri studi vengono ora a corroborare questa ipotesi. Il Sieveking⁴ ha osservato che in tutte le repliche del Giove si ritrova una particolarità: i capelli non sono scolpiti che in parte; il rimanente era formato in stucco come si può dedurre dalla preparazione dei piani di attacco ed in alcuni casi pare che lo stucco abbia pure coperto i capelli e la barba, rimasti solamente abbozzati.

Ora questa tecnica e l'uso dello stucco in quella maniera speciale, limitati fra le copie romane a pochi casi — altri ci occuperanno dopo — si ritrovano invece come un'abitudine familiare in certi luoghi ed in un'epoca precisa dell'arte greca: cioè in Egitto nell'epoca ellenistica, vuol dire in quel paese dove Bryaxis iniziò l'era dell'arte ellenistica colla creazione del suo Sarapide⁵. Si è creduto di poter spiegare questo uso di stucco coll'intenzione di diminuire il peso ed il costo dei colossi di marmo; ma le sculture trovate in Egitto e stuccate nello stesso modo sono quasi tutte di grandezza minore del vero e poi in altri casi, come per es. da

¹ Cf. ultimamente AMELUNG, *Die Skulpturen des vaticanischen Museums*, II, p. 428 seg. n. 258.

² Il nome di Bryaxis dimostra che egli o la sua famiglia venne dalla Caria. A ciò non contraddice il fatto che egli nelle sue iscrizioni si chiami ateniese. Si confronti il caso analogo di Sthenis il cui padre Herodoros era immigrato in Atene venendo da Olynthos. Cf. BENNDORF, *Zeitschrift für österr. Gymnasien*, 1875,

p. 741 seg., e ROBERT nella *Real-Encyclopädie* di Pauly-Wissowa, III, 1, p. 916 segg.

³ *Revue archéologique*, 1903, II, p. 177 segg., tavola XIV.

⁴ BRUNN-BRÜCKMANN, *Denkmäler*, testo del n. 605.

⁵ HAUSER, *Berliner philol. Wochenschrift*, 1905, p. 69 segg.; RUBENSOHN, *Achaol. Anzeiger*, 1906, p. 135.

quella testa colossale del Museo Capitolino attribuita con ragione a Damophon¹ il modo dell'aggiunta è diverso da quello che si osserva nelle repliche del Giove e nelle sculture trovate in Egitto. Là c'è indietro un incavo ed i capelli intorno alla fronte e sopra il capo sono perfettamente eseguiti; in nessun punto si vedono quei piani con buchi leggermente incisi.

In riguardo alle piccole sculture quella tecnica si è spiegata colla mancanza del marmo in Egitto che costrinse gli artisti a mettere in opera anche i più piccoli pezzi sebbene insufficienti e di supplire le parti mancanti collo stucco. Può essere, benchè mi pare strano che agli scultori residenti in Egitto non fosse stato possibile di ottenere del marmo in quantità sufficiente. In ogni caso la eguaglianza della tecnica dalle repliche del Giove e dalle sculture « alessandrine » richiede una spiegazione analoga e dimostra che fra i due gruppi esiste un nesso speciale.

Ma quelle sono copie romane, queste originali greci? Come si spiega che i copisti romani si sono incapricciati a copiare pure una strana tecnica mentre sotto lo strato del colore o dell'oro nessuno poteva mai accorgersi della fatica subita? Ho pubblicato ultimamente le copie di una Athena fidiaca² ed anche esse concordano tutte nell'adoperare una tecnica speciale i cui confronti poi si trovano in diverse opere greche del quinto secolo, cioè dell'epoca nella quale l'originale di quell'Athena fu creata. Ed anche là i copisti avrebbero potuto risparmiarsi della fatica, che doveva sparire pure là, sotto lo splendore della doratura. Evidentemente dunque quei copisti come quelli del Giove non si lasciavano guidare da nessun altro criterio, che dal desiderio di ripetere esattamente non solo le forme, ma pure la tecnica dell'originale che avranno studiato attentamente e della quale si poteva benissimo aver conservato o la tradizione o la pratica. Anche nei nostri tempi una copia di un capolavoro eseguita nella tecnica propria dell'originale viene valutata più preziosa di un'altra eseguita in una tecnica qualunque, e vi sono sempre degli artisti coscienti che volentieri si prestano a tale desiderio dei mecenati nella viva speranza di poter aumentare così la propria padronanza dell'arte.

Il Sieveking invece ha voluto spiegare la tecnica delle repliche del Giove con la supposizione che l'originale sia stata opera composta di oro ed avorio. Ma il principio delicato della capigliatura sopra la fronte, quella sfumatura fine non si sarebbe potuta mai eseguire se i capelli fossero stati di un materiale diverso da quello del volto e specialmente di metallo. E poi non si capirebbe affatto perchè i copisti non avessero formato tutta la parrucca o tutta la barba in stucco, perchè avessero adoperato o piuttosto ricavato fuori una tecnica che non ha nessunissima affinità o somiglianza colla tecnica delle immagini composte di oro e di avorio. Finalmente mi

¹ HELBIG, *Führer*, I², n. 453.

² *Oesterr. Jahreshefte*, 1908, p. 169 segg., tav. V.

pare che l'ipotesi del Sieveking avrebbe qualche fondamento sicuro soltanto se quella tecnica nei tempi romani non fosse adoperata che in quei casi nei quali noi potremmo supporre che l'originale dell'opera copiata fosse stata composta di oro e di avorio. Ma ecco che posso pubblicare (tav. III) una testa del Museo Capitolino, la cui esecuzione tecnica riconoscibile ancora malgrado il restauro concorda con quella delle repliche del Giove e che rappresenta un essere eroico, forse Ercole; possiamo dunque dichiarare con certezza che l'originale non è stato lavorato in quella tecnica preziosissima riservata alle immagini dei grandi dei olimpici. Le forme stilistiche del viso concordano tanto colle forme del Giove che io non dubito che l'originale sia stato un'opera dello stesso artista, cioè secondo la mia convinzione di Bryaxis. La testa messa sopra un busto moderno si trova nella camera del pianterreno nel cui centro è esposta la base di Albano coi rilievi rappresentanti i fatti di Ercole. Siccome in quella camera l'ordine delle teste ultimamente è stato perfettamente cambiato, non mi fu possibile di rintracciare la testa nella « Nuova descrizione » dell'anno 1888 o in alcuna delle altre pubblicazioni delle sculture capitoline. L'altezza dell'antico, cioè di quel pezzo che noi abbiamo riprodotto, è di m. 0,385. Il marmo è giallastro e composto di piccoli cristalli. Il busto moderno è di marmo, mentre tutti gli altri restauri sono eseguiti in gesso. Dei capelli è antica solamente una striscia che incorona la fronte: di restauro sono pure la parte posteriore del collo ed alcuni rappezzi del naso, dell'occhio e della tempia destra lungo una rottura orizzontale che aveva spaccata la testa in due parti. Mentre il lavoro del volto è perfettamente finito gli orecchi e le parti laterali della barba sono solamente abbozzati ed anche l'esecuzione della parte anteriore della barba non è rifinita come dovrebbe essere in confronto col lavoro del volto; poi si scorge nella barba a destra ed a sinistra un taglio che ha lasciato un piano qua liscio là ondulato. Tutto ciò ci ricorda la tecnica delle copie del Giove, e la supposizione più verosimile sarà quella che i capelli e la nuca siano stati coperti dalla pelle di leone eseguita in stucco e che le mascelle della pelle abbiano nascoste le parti laterali della barba cogli orecchi; ma dobbiamo supplire pure uno strato fino di stucco o uno strato assai grosso di colore sopra la parte anteriore della barba.

Ed ecco (fig. 18) un'altra scultura della quale disgraziatamente non posso indicare nè la provenienza nè il luogo dove si trovi ora. La pubblico secondo una fotografia di mio possesso e spero così di avere qualche notizia precisa. Si è conservata la testa col busto. Facilmente si riconoscono gli stessi piani tagliati intorno ai capelli ed alla barba; tutta la parte superiore del collo è lasciata ruvida evidentemente per attaccare i ricci pendenti della barba. Ruvida è pure la spalla sinistra e la parte esterna del petto sinistro per attaccarvi un lembo del panneggio. Perciò e per la mossa vivace della testa non credo che la scultura sia stata destinata a rimanere

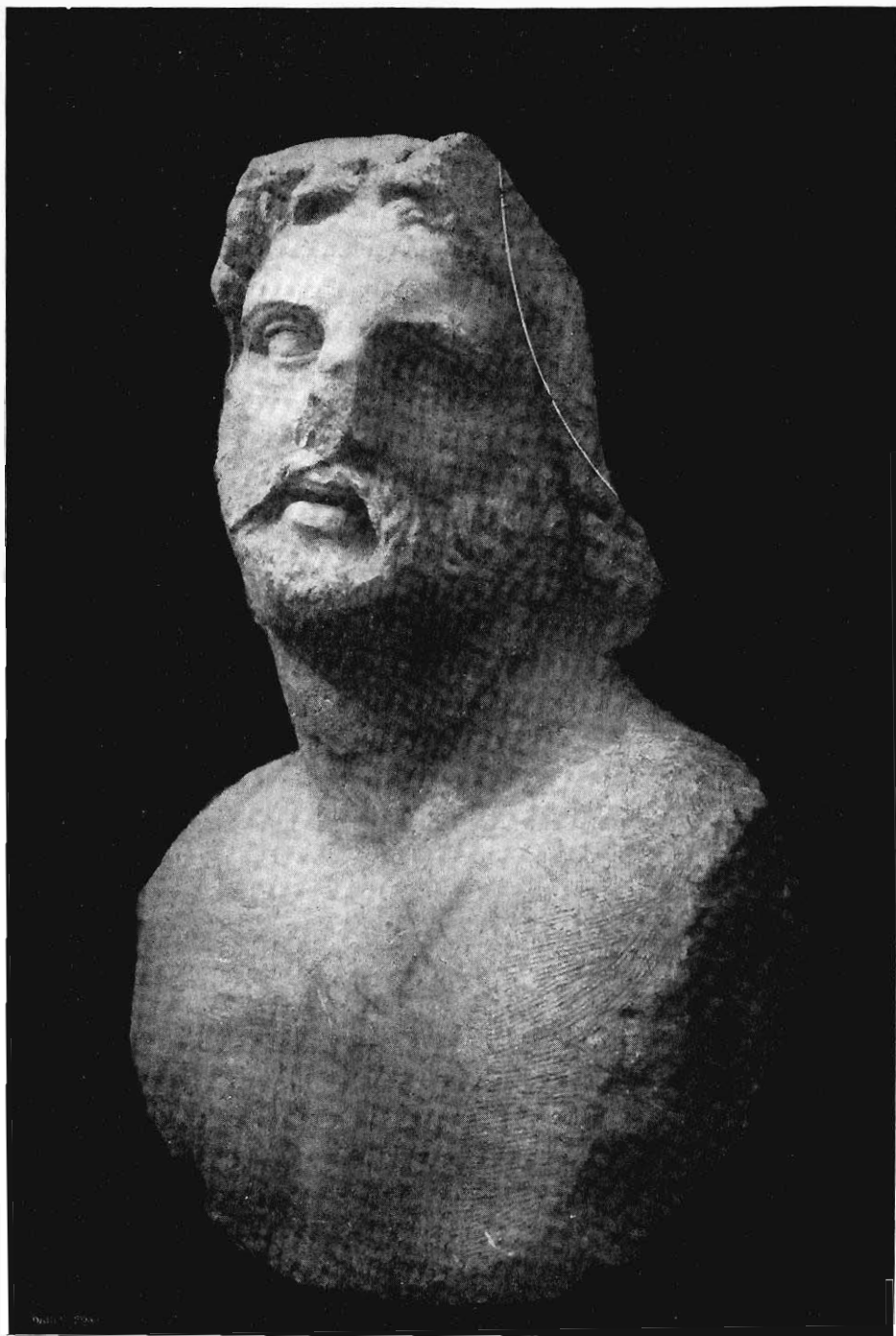


Fig. 18. Busto di un dio barbato.

un busto; sarà stata invece inserita in un corpo di altra materia. Nelle forme si riconosce facilmente lo stile dell'artista nostro. Il rappresentato sarà Esculapio, ed in ogni caso è interessante un paragone coll'Esculapio di Milo e la sua variante ad Atene. Le forme qua sono più grandi, più semplici, ma là più individuali, più piene di vita. Il lavoro della copia pare sommario, ma sentito. È l'originale? era anch'esso una statua di oro ed avorio? Ci contraddicono qui le stesse inverosimiglianze come negli altri casi, ed è certo che aumentando il numero delle copie romane eseguite nella tecnica « alessandrina » si riesce a togliere fondamento alle conclusioni che si vollero tirare dalla supposizione che solamente le copie del Giove fossero adattate in quel modo¹.

Ma il Sieveking ricercando l'originale del Giove accenna a due opere precise: al Giove Capitolino di Pasiteles e di Apollonios, credendo possibile che uno di questi due artisti abbia derivato il nuovo ideale del re degli dei dalla forma che Bryaxis aveva data al dio degli inferi perchè anch'egli non nega la stretta somiglianza fra le due immagini considerando però la differenza troppo piccola per poter credere che un'artista come Bryaxis si sia ripetuto tanto spiccatamente. Ma che cosa sappiamo noi della varietà delle creazioni di Bryaxis? Niente. E che cosa sappiamo noi del Giove di Pasiteles o di Apollonios? Niente. Anzi se volessimo basarci sopra ciò che ci indicano le piccole statuette di Giove certamente romane, potremmo concludere benissimo che l'ideale romano del dio capitolino non corrispondeva a quello del Giove di Otricoli. A me pare perciò più saggio di ammettere per ora che Bryaxis si sia ripetuto, cioè che abbia derivato da una rappresentazione propria del padre degli dei l'ideale di Sarapide, cosa che in verità farebbe poca meraviglia una volta che in Alessandria egli si trovava innanzi ad un problema addirittura nuovo. Ed è poi vero che la variazione sia tanto superficiale? più superficiale della somiglianza fra due creazioni prassiteliche come le teste del Sauroktonos e della Venere di Arles o del Mercurio di Olimpia e quello di Andros? A me pare

¹ Nell'anno 1906 fu trovato a Mileto un frammento di testa del tipo otricolense (WIEGAND, *Archaeol. Anzeiger*, 1906, p. 21). La testa era stata una di quelle sculture che ornavano la porta monumentale del foro meridionale, costruzione dei primi tempi imperiali. Desumo da comunicazioni private, gentilmente concesse dal Wiegand, che gli occhi erano stati inseriti e che la barba è tagliata ai due lati, i tagli formando due piani lasciati ruvidi. Nei piani non ci sono nè buchi nè perni. Il rimanente della barba è perfettamente eseguito. Evidentemente anche là quei pezzi erano formati in stucco, ed anche là non se ne capisce la ragione. Il Wiegand, parla nel suo resoconto di una « maschera », parola che in riguardo alla nostra questione potrebbe dar origine

a una spiegazione che non corrisponda al vero. Non è conservata che la parte inferiore del viso dagli occhi in giù; indietro e sotto la barba v'è rottura e non si può più indovinare se la parte posteriore del capo ed il collo fossero stati eseguiti in marmo o in stucco.

Pare che possiamo supporre una tecnica analoga per quel Giove colossale che si trova ora a S. Pietroburgo (KIESERITZKY, *Eremitage*, n. 152; cf. OVERBECK, *Kunstmythologie*, II, p. 119). Quando fu trovata, ne mancava una parte della testa; ora sono restaurate, come gentilmente mi comunica il Waldhauer, le parti seguenti: tutta la parte posteriore della testa, *tutti i capelli sul lato sinistro della testa* (a destra di chi guarda) un riccio sopra la fronte, *i baffi e la parte inferiore della barba*.

di no, e non ritengo neanche impossibile che Bryaxis in questo caso in riguardo alla volontà del re che era l'istitutore del nuovo culto e mirava con questa istituzione religiosa allo scopo politico di unire più strettamente greci ed egiziani in una venerazione unica che avrebbe dovuto inghiottire tutti gli altri culti, — che Bryaxis



Fig. 19. Frammento di una statua di Giove a Napoli.
(Dal *Jahrbuch d. I.*, 1898, p. 192, fig. 1).

in questo caso abbia conservato più che gli era possibile delle forme di un'immagine di Zeus già rinomata. In ogni caso io credo preferibile e più logico di rimanere sul suolo fermo quando non ci sia una ragione stringente d'avventurarsi sulla terra barcollante delle ipotesi; specialmente quel metodo di spogliare la serie delle opere adottate finora per ricostruire lo sviluppo dell'arte greca del quinto e del quarto secolo e di ascriverle all'ambiente molto elastico delle scuole neo-attiche o pasitelicche senza che vi sia un'indizio oggettivo, come la treccia della Giunone Ludovisi, mi ricorda troppo da vicino quel metodo che infestò la filologia cinquant'anni fa e che oramai si può dire sepolto, cioè di cancellare tutti i pas-

saggi degli antichi scrittori e poeti che non sembrarono concordi allo spirito dell'autore o piuttosto a quell'idea che la scienza del tempo se ne era formata, dichiarandoli aggiunte inorganiche di epoche posteriori.

Ciò che possiamo constatare di oggettivo è dunque la parentela intima fra le teste di Giove e di Sarapide e l'esecuzione delle repliche del primo in una tecnica usata in Egitto nei tempi ellenistici. Le due osservazioni ci conducono nella stessa direzione ed alla stessa mèta: a Bryaxis. Potrebbe essere che in un frammento colossale di una statua virile seduta a Napoli ci sia conservata la parte inferiore della figura la cui testa era proprio quella del tipo Otricoli. Lo Heemskerck ha dise-

gnato il frammento quando si trovava ancora a Roma nella vigna Cesi ed era ancora più completo, cioè riunito col torso e colla testa¹. Il disegno è troppo piccolo per poter dire con certezza che quella testa abbia proprio il tipo del Giove di



Fig. 20. Statua di Sarapide ad Alessandria.

Otricoli, ma essa ne dimostra tutti i tratti caratteristici. Ora il Sieveking, favorevole all'opinione del Michaelis che il frammento di Napoli sia parte di una copia del Giove Capitolino², vorrebbe far credere che anche in esso non si possa ricono-

¹ *Jahrbuch d. Instituts*, 1898, p. 193, fig. 2. La riproduzione della fig. 1 (la nostra fig. 19) ci fu gentil-

mente concessa dalla redazione del *Jahrbuch*.

² *Codex Escorialensis*, p. 137.

scere che una derivazione dall'immagine del Sarapide di Alessandria. Basta però un confronto delle due sculture (fig. 19 e 20) per capire che qui non si può parlare di una eguaglianza « Zug für Zug », come pretende il Sieveking, ma solamente di una parentela ben naturale fra due opere dello stesso artista. Che il tipo di quella raffigurazione di Giove sia stato in verità familiare all'arte del quarto secolo, si può desumere da alcune monete della città di Megalopolis (*Inhoof-Blumer a. Gardner, Numism. comm. of Paus.*, pl. V, 1; Hitzig-Blümner, *Pausanias*, III, p. 224; Münztafel, V, 7) coniate — è vero — nei tempi imperiali romani, ma con un'immagine di Giove seduto in trono che con molta probabilità fu dichiarato una riproduzione dello *Ζεὺς Σοφίζ.* opera di Senofonte e Cefisodoto, che pare sia stato il figlio di Prassitele (cf. Dörpfeld, *Athen. Mitteil.*, 1893, p. 218). Il fatto poi che in una statuetta tarda del British Museum¹ si trovano combinati il corpo del Sarapide, una testa del tipo otricolense e l'aquila oltre lo cerbero dimostra solamente che ancora in tempi tardi uno scultore per tradizione seppe o per sua intuizione si accorse della somiglianza intima fra le due creazioni.

Il Sieveking ha pubblicato nel suo lavoro una bella testa del Museo di Alessandria, un'opera originale di un'artista della fine del quarto secolo. Non sarà stato uno dei più grandi maestri, ma la sua scultura rispecchia chiaramente l'effetto del soggiorno di Bryaxis nella capitale dei Tolemei rassomigliando stilisticamente assai al Giove ed al Sarapide, come alcune teste di rilievi sepolcrali ad Atene rispecchiano lo stile di Scopas e le terrecotte di Tanagra quello di Prassitele.

Quel lavoro del Sieveking è dedicato alla pubblicazione di una interessantissima testa che si trova in Villa Albani. Nessuno poteva non accorgersi delle strette somiglianze fra essa ed il Giove di Otricoli. Il Sieveking va più oltre e vede nella testa di Villa Albani nient'altro che una copia un po' variata dello stesso Giove Capitolino pretendendo che fra i due tipi esista una concordanza nei capelli e nella barba « Locke für Locke ». Non so se la colpa sia degli occhi miei, ma io confesso di vedere sì una grande somiglianza in generale, ma comparando « Locke für Locke » non vedo in questi particolari che differenze. Nel volto poi non soltanto l'espressione degli occhi è esagerata nel senso patetico, ma è cambiata pure la forma del naso più curvato, quasi ritirato. Tutta la modellatura è meno accentuata. L'aspetto del Giove si potrebbe comparare con una bella, chiara giornata di tramontana, quello della testa di Villa Albani fa piuttosto l'impressione di una cupa, pesante, piovosa giornata di scirocco. Come spiegare queste discrepanze? Il Brunn l'aveva fatto colla supposizione di una differenza del soggetto, supponendo che la testa Albani rap-

¹ Smith, *Catalogue of sculpture*, III, n. 1531.

presentasse il tempestoso dio del mare. Ma il Sieveking dice che una tale distinzione fra le rappresentanze dei due Cronidi non si può sostenere, essendo dipeso solamente dalla volontà individuale dell'artista di rappresentare l'uno o l'altro più sereno o più eccitato, e che le diverse raffigurazioni non si distinguevano con certezza se non per mezzo degli attributi tipici. Tale argomentazione però in questa generalità regge soltanto per il quinto secolo; per i secoli seguenti si deve concedere che delle volte le rappresentazioni di Nettuno siano elevate a tanta grandiosità che noi se avessimo trovate le teste sole le avremmo attribuite forse a Giove, mai però che una rappresentanza del dio supremo — almeno fra le opere veramente artistiche — sia stata tanto menomata di maestà come dovremmo supporre, se la testa Albani raffigurasse veramente Giove. Se poi si comprendesse che un'artista greco in riguardo a qualche culto speciale come quello di Dodona avesse offuscato il temperamento di una creazione già esistente¹, come spiegarlo per un copista romano che lavorava per un tempo in cui non si conosceva che il culto del Giove Capitolino, uniforme in tutto l'impero?

Per tutte queste ragioni debbo contraddire al Sieveking anche in questo punto: la testa Albani, secondo il mio parere, è la copia di una terza opera di Bryaxis e rappresenta Nettuno. Se le differenze che la distinguono dal Giove sono relativamente piccole, ricordiamoci di aver fatto la stessa osservazione comparando il Giove col Sarapide e riconosceremo semplicemente una qualità dell'artista creatore senza ricorrere a scultori neo-attici o romani.

Ma c'è finalmente un'altro mezzo di riconnettere proprio la testa Albani col nome di Bryaxis e con ciò torniamo al Maussoleum. La strana ed assai decorativa maniera di riprodurre i capelli in forma di matasse lunghe e poco ondulate si ritrova proprio identica in una sola scultura antica: nella statua colossale del cosiddetto Mausolos. Ed ora confrontiamo il petto di detta figura coperto di un chitone trasparente colla parte corrispondente del Sarapide e rammentiamoci che la statua fu trovata sul lato nord della rovina, cioè sul lato di Bryaxis. La fisionomia del « Mausolos » porta tratti individuali, ma malgrado ciò mi pare che ci siano delle rassomiglianze assai significanti come specialmente la modellatura della fronte con quel triangolo sporgente messo in pizzo sopra la radice del naso².

¹ OVERBECK, *Kunstmythologie*, II, p. 231 segg.

² Pare generalmente e con ragione abbandonata l'opinione che le due statue colossali, chiamate ancora Mausolos ed Artemisia, abbiano fatto parte della quadriga sulla sommità della piramide. Il Six (nelle

Röm. Mitteilungen, 1899, p. 81 segg.) ha voluto malgrado ciò sostenere la denominazione mediante il confronto della testa del « Mausolos » con diverse monete, confronto che secondo il mio parere non conviene.

In nessun altro lato del Maussoleum si sono trovati tanti frammenti. Ecco la lista:

1. Leone (Newton, p. 102).
2. Frammenti della quadriga colossale (p. 102 s. n. 1, 2; p. 107).
3. Cosiddetta Artemisia (p. 103, n. 3; p. 107).
4. Cosiddetto Mausolos (p. 104, n. 4; p. 107).
5. Testa colossale femminile (p. 104, n. 5; p. 107; 224).
6. Testa di Apolline (p. 104, n. 6; p. 107; 225).
7. Parte anteriore di un leone (p. 104, n. 7; p. 107).
8. Testa barbata (p. 104, n. 8; p. 107; 225).
9. Torso di un montone (p. 104, n. 9; p. 107).
10. Diversi frammenti di figure (p. 111; 224).
11. Pisside con rilievi (p. 113).
12. Piccola testa di amazzone, forse di un rilievo (p. 116).
13. Teste di leoni (p. 116; 117).
14. Diversi piccoli frammenti, specialmente di rilievi « set in panels » (p. 117).
15. Frammento di una figura maschile colossale (p. 223).
16. Un elmo (p. 228).

Naturalmente alcune di queste sculture rimangono dappprincipio fuori della nostra questione, come specialmente i frammenti della quadriga della quale altri pezzi furono trovati al lato opposto. Perciò si crede con ragione che quella quadriga sia stata l'opera di Pythis che coronava la piramide della costruzione. Nella lista non si trova quel rinomato frammento di un cavaliere in pantaloni; ma benchè nei nostri libri questo pezzo regolarmente si ascriva a Bryaxis, il Newton dice chiaramente che esso fu trovato sul lato occidentale, cioè sul lato di Leochares, ed il posto del ritrovamento indicato precisamente sulla pianta¹ non permette di credere che il frammento provenga invece da uno degli altri lati e che sia solamente traslocato. Rimangono dunque in prima linea le tre teste 5, 6, 8. Di queste quella femminile fu trovata tanto vicino al cantone occidentale che si può dubitare se non provenga invece dal lato di Leochares. Delle due altre la testa barbata² concorda nei tratti decisivi visibilmente colle teste finora attribuite a Bryaxis; si guardino i capelli che circondano la fronte; la disposizione della fronte, benchè sia meno estesa e meno fortemente modellata; la forma e la posizione degli occhi, la forma del naso e della bocca, prima di tutto quella affatto individuale del labbro inferiore un po' sporgente e pendente. Perciò io non dubito che ci sia conservata pure qui una scul-

¹ *History of discoveries at Halicarnass*, ecc., tav. III. — vola XX, 1; ARNDT, *Strena Helbigiana*, p. 12 segg.,

² SMITH, *Catalogue of sculpture*, II, n. 1054. — fig. 3-4.

tura originale se non della mano del maestro, almeno del suo studio. Sulla testa di Apolline invece ¹ non oso di profferire un giudizio preciso; secondo le osservazioni che posso fare per mezzo delle pubblicazioni, mi pare poco probabile che anch'essa sia veramente da ascrivere all'opera di Bryaxis.

Dalle lastre coll'amazzonomachia che ora generalmente vengono attribuite al nostro artista si può desumere poco. Nel modo della composizione e nello spirito grandioso corrispondono a quelle di Scopas, mentre i lembi svolazzanti ci rammentano la serie di Timotheos; le figure sono di un taglio più robusto ed imponente che in tutte le altre parti del fregio.

Il Giove di Otricoli fu dagli uni dichiarato per un'opera di un'artista dell'ambiente prassitelico, gli altri ci vedevano i segni dello stile lisippico; ed avevano ragione tutti, perchè nei tratti del dio si mischiano gli elementi delle due scuole. Questa fusione è sensibile in tutte quelle teste raggruppate prima, mentre nelle sculture del Maussoleum regna sola l'influenza prassitelica; ed è naturale, perchè Lisippo ebbe il suo apogeo nella seconda metà del quarto secolo. In un dettaglio solo, cioè nella fattura degli occhi della testa Albani, si palesa pure la conoscenza dello stile caratteristico di Scopas. Si può indovinarne che Bryaxis da giovanetto sia venuto ad Atene formando il suo stile proprio sopra il modello di quello prassitelico. Più tardi subì l'influenza di Lisippo che non l'indusse però che a modificazioni di alcuni dettagli; egli rimase « attico » anche nelle sue tarde creazioni.

Noi abbiamo riconosciuto in Timotheos l'ultimo membro importante di una scuola potente la cui storia si può ricostruire per la durata di un secolo intero. Nessuno invece condivide più l'opinione di quelli nostri antecessori che credevano il Giove di Otricoli nient'altro che una esagerazione del Giove olimpico di Fidia. Quella creazione ha certamente influenzato l'arte del quarto secolo; troviamo i suoi tratti generali raddolciti nella bellissima testa di Zeus Labraundos a Boston ² che sta con quello olimpico nello stesso rapporto e nella stessa distanza di tempo in cui trovasi il Mercurio di Prassitele in riguardo all'atleta di Monaco. Ma nell'opera di Bryaxis si rivela un ideale affatto differente, si può dire contrario; e pare che egli non soltanto in questa creazione abbia dato un'espressione addirittura nuova al nuovo sentimento religioso ed estetico dell'epoca sua. Pure esiste una statua evidentemente rinomatissima perchè spesso copiata che si palesa come l'opera di un predecessore senza dubbio studiata da Bryaxis non solamente rispetto al Giove. Parlo di quella statua di Esculapio la cui unica copia conservata colla testa originale si trova a Pietroburgo ³. Il panneggiamento pare un modello più modesto di quello del « Mausolos » e della testa, dice il Furtwängler con ragione, che essa già contiene

¹ SMITH, l. c., n. 1058, tav. XX. 2.

² BRUNS-BUCKMANN, *Denkmäler*, 572-3.

³ FURTWÄNGLER, *Meisterwerke*, p. 366 segg. figura 50.

tutti i tratti fondamentali dai quali poi si sviluppò l'immagine del Giove di Otricoli. Il Furtwängler vorrebbe far rimontare la creazione della figura agli ultimi tempi di Mirone a cui egli l'ascrive e, siccome in quell'epoca il culto di Esculapio era ancora poco esteso, egli sostiene in contraddizione colle repliche, i cui attributi sono conservati, l'ipotesi che l'originale abbia rappresentato Giove. Ma tutte queste asserzioni sono troppo arbitrarie, e specialmente colle opere sicure di Mirone a me pare che non esista alcuna relazione riconoscibile. Credo pure che coglieremo più vicino al segno se supponiamo l'artista della statua esser stato uno di quelli dell'intervallo fra l'epoca fidiaca e quella prassitelica, un contemporaneo di Cefisodoto, creatore dell'Eirene. E di che scuola potrà aver fatto parte? La testa è una delle più antiche colla chioma sciolta e folta, che scende allargandosi e coprendo perfettamente gli orecchi. Sarà un caso che noi troviamo la stessa chioma già in tempi più remoti proprio nel sud dell'Asia minore, vicino alla presunta patria di Bryaxis? Si guardino i rilievi delle tombe trovate nella Licia ed oggi nel British Museum, opere del quinto secolo¹. Se l'artista dell'Esculapio fosse stato nativo da quelle parti o almeno attivo colà in modo da potere così ispirare l'ingegno del giovane Bryaxis? Sappiamo troppo poco dello sviluppo artistico in quelle regioni per poter dire di sì o di no. Certo resta però il rapporto riconosciuto fra l'arte di quel maestro ignoto e Bryaxis. Si vede che in quello già era viva una inclinazione che poi nel più giovane si ridestò vittoriosa: la predilezione per gli effetti decorativi nell'ordinamento del panneggio mediante fortissimi contrasti di luce ed ombra che si alternano in masse assai larghe. La stessa tendenza si manifesta anche nella composizione formale delle teste, ed era precisamente essa che lo rese adatto a risolvere il problema della formazione dei colossi meglio di tutti i suoi contemporanei. Ora ci ricordiamo pure che nella quarta serie dell'Amazzonomachia attribuita a Bryaxis abbiamo osservato il taglio più grande delle figure in confronto colle altre serie e poi l'impiego decorativo dei lembi svolazzanti, meno nervoso che nella serie di Timotheos.

Raccoglieremo ora tutto ciò che si può raggruppare intorno alle opere già riunite. Certamente noi passeremo i limiti dell'opera personale di Bryaxis, ma malgrado ciò anche questa ricerca servirà per far riapparire sempre più chiara la sua fisionomia artistica. Soltanto di passaggio nominerò la statua di Giove o Nettuno a Madrid (Einzel-Aufnahmen, 1501-3), che io, malgrado l'opposizione del Sieveking (l. c. p. 2, nota 8), preferisco ancora di ascrivere a Bryaxis nel primo periodo della sua attività — si paragoni il n. 1503 delle Einzel-Aufnahmen colla riproduzione della testa barbata del Maussoleum nel catalogo del British Museum (tav. XX, 1);

¹ SMITH, *Catalogue of sculpture*, II, fasc. X-XII.

c'è qualche cosa di prassitelico, ma non più che in quella testa stessa, — poi la statua di Nettuno nel Museo Lateranense, che credo si debba mettere piuttosto in relazione con Bryaxis nel suo secondo periodo o con uno dei suoi seguaci che con Lisippo, poi la statuetta in bronzo di Ercole nella Villa Albani (Brunn-Bruckmann, Denkmäler 554; cf. Amelung, Berliner philol. Wochenschrift, 1904, p. 904 s.), che si presta benissimo a spiegarci per mezzo del paragone coll'Ercole affaticato di Lisippo le affinità e le differenze fra i due maestri, ed un frammento che si trova nel Belvedere del Museo Vaticano¹, la parte inferiore di una statua maschile che dev'esser stata quasi una replica del « Maussolos »². Nel testo del mio catalogo ho accennato alla possibilità che si dovesse riconoscere Leochares per l'artista del gruppo di queste e di altre sculture simili, non avendo ancora tirato le conclusioni necessarie dalla tradizione degli scavi intorno alle rovine del Maussoleum.

I motivi del panneggiamento tanto caratteristici del « Maussolos » e di quel frammento si ritrovano tali quali in una bellissima creazione del IV secolo, in quella statua di Esculapio della quale noi siamo tanto felici di possedere la testa originale, mentre la composizione della figura intera non ci è conosciuta che per mezzo di statuette votive che la riproducono, come quella statuetta d'Igia, opera di Timotheos³. Ora non vi può essere dubbio che noi ci troviamo qui innanzi ad un'altra personalità più fine e sensitiva di Bryaxis, e se non possiamo per ora nominarla, pure possiamo attribuirle, come credo, due altre opere che ci rivelano una fibra di straordinaria potenza artistica: una testa ideale giovanile, trovata ad Atene⁴, e la Demeter di Cnidos. Se si paragonano le forme dei due visi dell'Esculapio e del giovane, non si può disconoscere la stretta somiglianza, si potrebbe dire l'eguaglianza lasciati da parte i segni dell'età nella forma delle guance e la barba. Si paragonino specialmente le forme della fronte e degli occhi e quelli della bocca; anche nel trattamento dei ricci — più di quelli sopra la fronte ed intorno alla nuca — si riconosce la stessa maniera. Passiamo alla Demeter ed osserviamo anche qua gli occhi e le forme della bocca confrontandoli con quelli delle due altre teste. Certamente gli occhi sono qua più approfondati, ma non è che una differenza graduale colla quale l'artista è riuscito a dare allo sguardo quella malinconia bramata, l'espressione della madre isolata, ed è pure vero che il mento della

¹ AMELUNG, *Die Skulpturen des vat. Museums*, II, p. 21, n. 4.

² Il PERDRIZET ha pubblicato nel *Bullettin de corr. hell.*, 1899, p. 592 segg. pl. IV-V una serie di rilievi votivi provenienti da una città litorale della Misia, sculture degli ultimi tempi ellenistici dedicate a diverse divinità fra le quali primeggia Ζεὺς ὑψιπέτης rappresentato in piedi, vestito di chitone ed himation, reggendo

lo scettro colla destra alzata. I motivi del vestito e pure la chioma folta della testa rassomigliano tanto da vicino al « Maussolos » da far sospettare che la statua riprodotta evidentemente sui rilievi sia stata pure un'opera di Bryaxis o di uno dei suoi compagni di lavoro.

³ WOLTERS, *Athen. Mitteilungen*, 1892, p. 1 segg., tav. II-IV.

⁴ KLEIN, *Epimeris arch.*, 1900, p. 1 segg., tav. I.

dea è più forte, più energico di quello del tenero giovane e che i capelli intorno alla fronte sono trattati in un modo affatto originale, che non permette nessun paragone con quelli delle due altre sculture; ma si guardino le due trecce che scendono giù lungo le spalle e se ne paragonino le estremità coi ricci del giovane per trovarvi lo stesso stile. Per tutto ciò credo che queste tre opere formino un gruppo coerente, al quale si può anettere con una certa distanza una bellissima testa femminile del Louvre (Klein, *Praxiteles*, fig. 68; S. Reinach, *Têtes antiques*, tav. 166-167), e che siano tutte e tre creazioni di un artista che con una di esse dimostra non esser rimasto estraneo all'ambiente di Bryaxis; questo contatto però non può esser stato che superficiale, perchè dei due esso è assai superiore in riguardo alla poesia intrinseca ed alla finezza psicologica delle sue opere. Il merito speciale di Bryaxis — ciò si comprende meglio ancora dopo questo confronto — deve essere consistito nella grandiosità della concezione generale e delle forme monumentali sì, ma più ricche di effetti decorativi che di finezze plastiche.

Il Klein ha attribuito la testa giovanile a Leochares asserendo una parentela stretta fra essa e quella del Ganimede ed accettando nello stesso momento l'ipotesi del Winter che nell'Apolline del Belvedere riconosce un capolavoro di Leochares¹. Debbo confessare però che la somiglianza fra la testa di Atene e quella del Ganimede mi pare assai superficiale; poi credo addirittura impossibile che la testa di Atene e l'Apolline abbiano origine identica². Si deve scegliere senz'altro fra le due opere. Il nostro sguardo si rivolge di nuovo verso il Maussoleum, cercando se non si trovi là una soluzione del problema. Ecco la lista dei frammenti scavati sul lato occidentale della rovina, cioè su quello eseguito da Leochares:

1. Cavaliere in pantaloni (Newton, p. 90; 99; 218).
2. Parte inferiore di una figura maschile con un chitone stretto da una cinta e le gambe incrociate (p. 223).
3. Auriga del fregio colla corsa delle quadrighe (p. 99).
4. Frammenti di leoni (p. 99).

Poi possiamo aggiungerci con un segno interrogativo la bella testa femminile (tav. IV 1) che secondo l'indicazione della pianta fu trovata sul lato nord, ma tanto vicino all'angolo occidentale che si può dubitare se non appartenga al lato di Leochares, tanto più che in verità non esiste nessun rapporto stilistico fra essa e le opere nelle quali abbiamo potuto riconoscere l'arte personale di Bryaxis. Invece non credo di errare se riscontro nel viso di questa testa dei tratti caratteristici dell'Apolline del Belvedere o piuttosto di quello di Basilea (tav. IV 2): l'occhio aperto ed espres-

¹ KLEIN, *Griechische Kunstgeschichte*, II, p. 376 segg.

² Non lo ritengo necessario di confutare l'altra opi-

nione del Klein, cioè che pure l'Enubolus sia opera dello stesso maestro.

sivo collo sguardo ardente, la forma bislunga dell'insieme colla fronte spaziosa ed alta, coi grandi piani delle guancie e col mento largo e forte; si osservi pure la mossa del collo e la posizione del capo sopra di esso. Ricordiamo ora che abbiamo già riconosciuti i lineamenti dell'Apolline nella testa dell'auriga (fig. 11) e di una delle amazzoni su una delle lastre coll'amazzonomachia (fig. 12) che in conseguenza delle

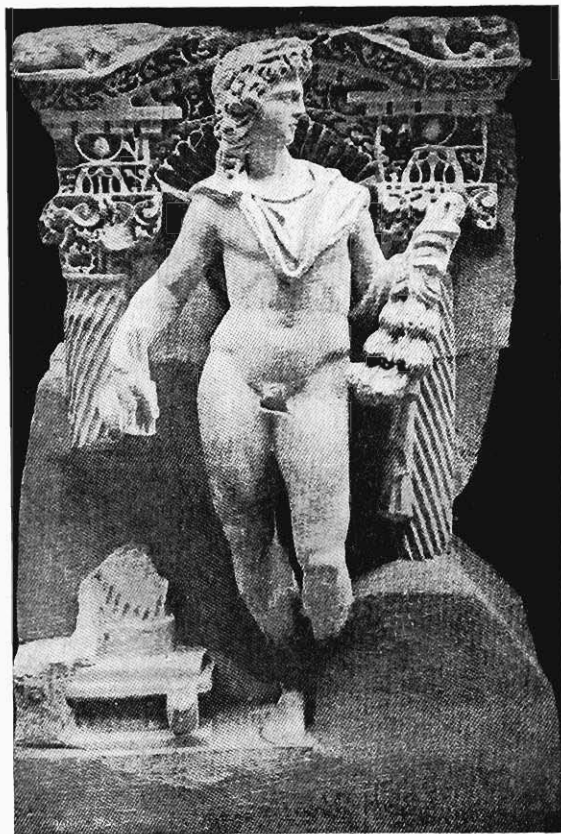


Fig. 21. Frammento di un sarcofago a Richmond.
(Dal *Journal of hell. studies*, 1907, tav. V).

sarcofagi di epoca tarda intorno ai quali ora si è accesa la controversia « Orient oder Rom ». Lo Strzygowski ha accennato giustamente che tutti i tipi che si ritrovano ai lati di quei sarcofagi provengono dal IV secolo e se noi guardiamo tra i frammenti esistenti nella collezione Cook ultimamente pubblicati dallo Strzygowski¹ le figure maschili, si riconosce quasi in tutti come prototipo l'Apolline del Belvedere (fig. 21). Naturalmente questa ipotesi non si può riconoscere giusta, se non si ammette pure l'altra, che le singole figure, di che quei gruppi si componevano, non erano

nostre attribuzioni agli altri artisti rimase disponibile per Leochares. Certamente anche così non si arriva ad una conclusione elevata sopra ogni dubbio, ma si deve confessare senz'indugio che da queste ricerche l'ipotesi del Winter risulta assai consolidata.

Aggiungo un'altra osservazione. Il Klein credette che la testa di Atene trovata sull'Acropoli possa aver appartenuto ad una figura di quel monumento familiare che Leochares eresse colà lavorando assieme con Sthennis, ipotesi poco probabile per la semplice ragione che la testa è stata copiata, cosa che certamente non sarebbe successa alla figura di un privato specialmente dopo che dall'originale la testa fosse stata levata e buttata via per far posto ad un ritratto romano come suppone il Klein. Credo invece che abbiamo un altro mezzo per farci un'idea di quei gruppi familiari, cioè nei frontispizi di quei grandi

¹ *Journal of hell. studies*, 1907, p. 99 segg., tavole V-XII.

ritratti, o che erano almeno quasi perfettamente idealizzate. Se poi certamente non ci saranno mancati i giovanetti colla sola clamide; altre figure maschili dovevano essere vestite come le donne, di chitone e di himation o del solo himation. Ora fra

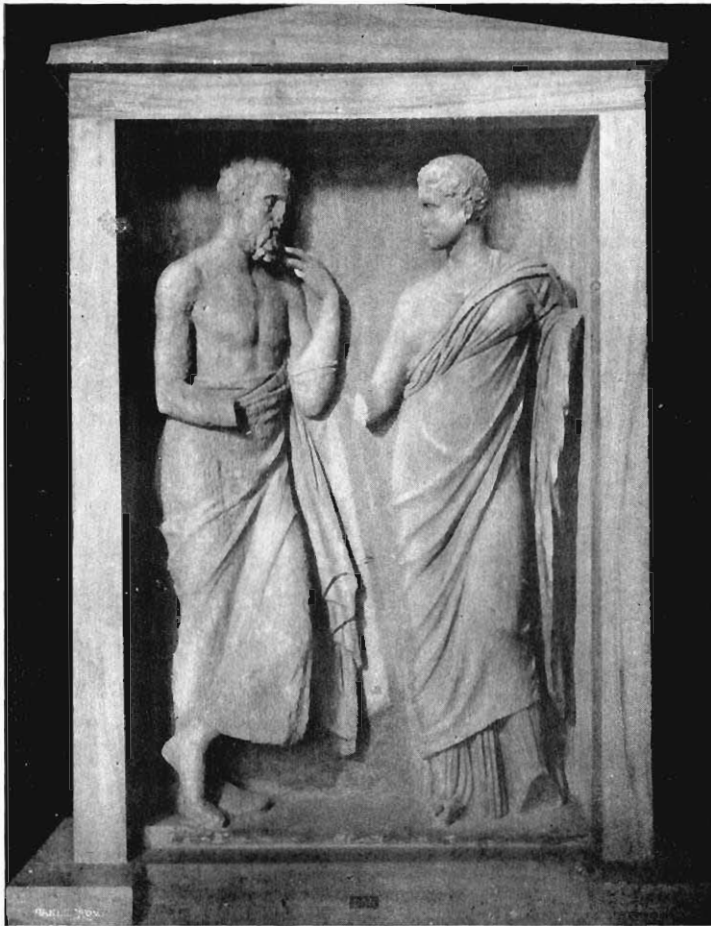


Fig. 22. Rilievo sepolcrale a Atene.
(Fotografia Alinari).

o dei paesi d'intorno. Essi rassomigliano nel carattere generale e pure nei dettagli assai a quelli del « Maussolos » e delle sculture affini e noi non sbaglieremo perciò supponendo in questo secondo gruppo una traccia dell'influenza di Bryaxis. Il primo gruppo invece pare che sia adatto a darci una idea delle figure in genere che facevano parte dei gruppi come quello di Leochares e Sthennis. Se si può desumere un giudizio sopra la maniera come Leochares abbia trattato il panneggiamento dalle

i tipi di statue vestite in quel modo si distinguono due gruppi differenti: all'uno fanno capo il Sofocle e l'Eschine, all'altro il cosiddetto Sesto di Cheronea nella sala della biga al Vaticano (Helbig, *Führer*², n. 342) ed una bellissima statua acefala del Museo di Napoli¹. I motivi di questo secondo gruppo si trovano spesso sui piccoli rilievi sepolcrali dei tempi ellenistici (p. e. Berlin, *Verzeichnis d. ant. Skulpturen*, n. 769 seg.), fatto che ci fa supporre l'origine e la propalazione di questi tipi esser avvenute in Asia Minore e nelle isole vicino alla costa; dall'altra parte gli stessi motivi non si trovano mai sui rilievi sepolcrali attici

¹ ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 766 con aggiunta dell'Hermann nel testo della IV serie, p. 66; cfr. CLARAC, S. 44, 2125; *Olympie*, III, tav. 66, 2 =

S. REINACH, *Répertoire de la stat.*, II, 2, p. 627, 2; *Journal of hell. studies*, VII, p. 126 seg., fig. 4, 5, 8; quest'ultimo = S. REINACH, l. c., p. 681, 7.

due sculture trovate sul suo lato del Maussoleum (1 e 2), si deve concludere che egli non si lasciò influenzare dallo stile largo e decorativo di Bryaxis.



Fig. 23. Frammento statuaria trovato sul lato occidentale del Maussoleum.
(Fotografia Caldesi).

C'è poi fra i grandi rilievi sepolcrali uno (fig. 22) che rispecchia come mi pare le particolarità dell'artista che creò l'Apolline del Belvedere e la Diana di Ver-
43]

sailles¹; è uno dei più belli, trovato a Rhamnus e rappresenta un gruppo di un uomo barbato e di una donna, che una volta si stringevano le mani ora perdute; l'uomo appoggiato ad un bastone, che era dipinto, e colle gambe incrociate guarda con un dolore profondo e silenzioso la donna che si rivolge prima di andarsene per sempre e pare che voglia col suo dolce sorriso consolare ancora nell'ultimo momento quello che rimane isolato. È una delle scene più fini, più poetiche, più sentite che si ritrovino in quei rilievi. Se la guardiamo in riguardo alle forme ci saltano agli occhi le proporzioni straordinariamente esili delle figure alte, che ci ricordano quelle dei due fratelli divini, e la testa della donna poi rammenta da vicino la testa della Diana. Finalmente non saprei indicare nessun altro pezzo di scultura che rassomigli tanto al frammento n. 2 della lista leocharea (fig. 23) quanto la parte corrispondente della figura maschile sul rilievo nostro. È conosciuto generalmente come in altri di quei monumenti si riscontri l'influenza dell'arte scopadea; non c'è dunque da meravigliarsi se troviamo qui le tracce di un artista che certamente era di un'importanza tutta particolare accanto ai due grandi astri del IV secolo e che noi per ora chiamiamo ipoteticamente Leochares.

Credo di far cosa utile se pubblico qui una testa, che come mi pare porta evidentemente tutti i segni dello stile di quell'artista, benchè sia lavorata assai superficialmente (tav. V). La testa si trova in una delle sale del palazzo de' Conservatori a Roma, messa sopra un busto moderno coll'iscrizione Ἀλκιβιάδης Κλειῶν Ἀθηναῖος. Non c'è niente di restauro, e la superficie pare pulita con acidi, ma non sopralavorata. Il marmo è giallastro e composto di grossi cristalli; la testa misura 0,32 m. di altezza. Il rappresentato sarà anche qui Apolline. Un'altra testa dello stesso stile troppo raddolcito dal copista e rappresentante un giovanetto divino, è nel possesso del conte Stroganoff a Roma e sarà pubblicata dall'Arndt nelle *Einzel-Aufnahmen*. Non può essere un caso che si trovino fra le sculture da attribuire a quell'artista sempre di nuovo delle rappresentazioni di giovani divini, sempre nuove emanazioni dello stesso idealismo romantico².

¹ CONZE, *Die attischen Grabreliefs*, n. 1084, tavola CCXXI.

² Poco probabile mi pare il tentativo del Sieveking di attribuire allo stesso maestro il tipo della Venere Capitolina (*Münchener Jahrbuch*, 1908, p. 9), benchè egli possa appoggiarsi a due autorità come il Furtwängler ed il Hauser. La bella copia della testa, nuova gemma della Gliptoteca di Monaco, pubblicata dal Sieveking, è prassitelica nell'insieme e nei dettagli. Vi cerchiamo invano la forma bislunga del viso, tanto caratteristica per l'Apolline del Belvedere e tutte le sculture affini, coi grandi piani delle guance ed il

mento necessariamente forte per servire da base solida alla costruzione alta del capo. Gli occhi con tutte le parti che li contornano sono formati e posti in un modo diverso. Si potrebbe cercarne una spiegazione nel soggetto differente. Ma ecco un'altra ragione per il mio dubbio. È veramente credibile che un artista come quello dell'Apolline, un'anima ardente di romanticismo e come tutti i romantici proclive all'espressione declamatoria, non abbia trovato altra forma per il suo ideale della bellezza femminile che la composizione assai modesta della Venere Capitolina, il cui merito artistico consiste unicamente nella modellatura for-

Accettato ora che quest'artista sia Leochares, si può tirare una semplice conseguenza: allora il maestro della testa di Atene, dell'Esculapio di Milo e della Demeter di Cnidos non può esser stato Leochares; e pure anche quello era senza dubbio un artista attico. Nelle forme degli occhi aveva appreso qualche elemento da Scopas, ma nell'espressione dell'insieme era rimasto più amabile del maestro di Paros, più prassitelico.

Per i motivi generali del panneggiamento e la posizione caratteristica dei piedi si può mettere accanto al « Maussolos » ed all'Esculapio di Milo un altro gruppo bipartito di opere che ci rappresenta ancora due altre individualità artistiche: la Venere di Capua coll'Hypnos e la Venere Pourtalès da un lato e l'Apolline di Cirene con quello di Tralles (e l'Ermafrodito di Pergamon) dall'altro lato. Ho trattato di queste figure ampiamente in un altro luogo e posso riferirmi dunque a ciò che ho scritto colà¹; solamente ora credo di dover separare più nettamente le due suddivisioni e di poter aggiungerne alla seconda un'opera ultimamente assai discussa: l'Ancella di Porto d'Anzio². Le forme costruttive del suo volto si ritrovano nei due Apollini, e se noi osserviamo attentamente l'andamento del margine inferiore del vestito dell'ancella e dell'Apolline di Cirene, ci sorprenderà pure là più di una somiglianza nei motivi caratteristici. Nella mia pubblicazione della statua di Anzio ho indicato la parentela stretta fra essa e l'Eros arciere e l'indicazione fu ripetuta dal Furtwängler. Ora c'è da ricordarsi che pure per la Venere di Capua in riguardo almeno ai motivi del corpo non si può trovare un altro confronto tanto convincente quanto quello coll'Eros arciere. Con ciò mi pare che sia dimostrato non essere sbagliato il nostro nuovo giudizio sull'ancella di Anzio.

L'indicazione dell'artista o dell'ambiente artistico che diede vita a queste creazioni dipende dalla questione dell'Eros arciere, ed è già decisa per quelli che lo credono l'Eros thespico di Lisippo. Ma io confesso di trovarmi qua davanti ad una difficoltà del tutto analoga a quella che mi vieta di riconoscere che la Venere di Medici riproduca un originale di Lisippo³. In tutti e due i casi il corpo non contraddirebbe, anzi favorirebbe questa supposizione, ma le due teste non hanno niente di comune nè fra loro nè colle poche teste certamente lisippee; l'una rappresenta una continuazione ed esagerazione delle tendenze prassiteliche, l'altra combina nelle forme del viso con quel gruppo da noi testè stabilito e nel trattamento dei capelli

male? Anche la nuova replica c'interessa per la finezza della fattura e l'amabilità veramente femminile dell'espressione, ma non contiene nessun momento di una concezione speciale o nuova, che ricorderebbe da lontano quella dell'Apolline o di una delle altre creazioni affini.

¹ BRUNN-BRÜCKMANN, *Denkmäler*, 593.

² Dopo lo scritto del FURTWAENGLER pubblicato nel *Münchener Jahrbuch*, 1897, p. 1 segg. dove si trovano menzionati tutti i lavori anteriori, fu stampata ancora una conferenza del Loevy nella rivista *Emporium*, agosto 1907, p. 1 segg.

³ Cf. *Die Skulpturen des vat. Museums*, II, p. 714.

in modo speciale coll'Ancella di Anzio. Questa dal Furtwängler fu identificata colla figura di uno scolaro di Lisippo, cioè coll'*Ἐπιτίθουλος* di Phanes. Ma ammesso pure che il gesto della destra sia veramente quello di mettere dell'incenso nel piccolo braciere, l'unico legame solido con che il Furtwängler poté collegare la statua col nome di Lisippo fu quella relazione coll'Eros che anche lui riconobbe lisippeo. A me pare invece che i due Apollini di Cirene e di Tralles, l'Eros e l'ancella si avvicinino più delle altre sculture suaccennate alle opere di Bryaxis in una particolarità: nella posizione degli occhi cogli angoli interni assai incavati e nella forma delle ciglia e dei dintorni degli occhi; poi si osservi la formazione singolare delle trecce nell'ancella e si ricordino le matasse assai simili del Nettuno Albani e del « Maussolos ». Certamente queste affinità di tratti isolati non bastano lontanamente per attribuire anche queste sculture a Bryaxis, ma esse c'indicano la direzione che dobbiamo dare ai nostri studi nella ricerca dell'ambiente artistico da dove provenne un'opera tanto rinomata come quell'Apolline di Cirene ed un'opera di una bellezza tanto splendida come l'Ancella di Anzio. Poi queste osservazioni ci dimostrano il continuo incrociarsi delle influenze fra i diversi studi artistici del IV secolo, e dall'altra parte ci ammoniscono chiaramente di non lasciarci indurre ad attribuire due opere allo stesso maestro basandoci soltanto sopra la concordanza dei motivi¹. Abbiamo trovato accanto a Bryaxis prima un artista pieno di poesia, quello cioè dell'Esculapio di Milo e delle altre sculture affini. Il merito delle opere ultimamente raggruppate sta esclusivamente nella composizione formale come ho già rilevato pubblicando il busto della Venere Cactani, e questo giudizio non si cangia neanche innanzi alla più ammirevole e più ammirata fra esse, all'Ancella di Anzio.

Quello che ci diede il diritto di aggruppare anche tutte queste opere nell'orbita della nostra ricerca era prima di tutto una qualità comune ad esse ed all'arte di Bryaxis, cioè l'adoperamento e la disposizione del panneggio nel senso decorativo, e pare che Bryaxis sia stato in questo punto quello che desse il primo o almeno il più forte impulso. I panneggiamenti del « Maussolos » e dell' « Artemisia » sono ricchissimi di effetti prodotti dai forti contrasti fra le large masse di luce ed ombra. Questo stile pare che sparisca nel secolo III per riapparire dopo in una manifesta-

¹ Il Loewy, p. es., ha osservato giustamente che il modo di stilizzare le trecce come si vede nella statua di Anzio, torna assai simile nella Kore di Vienna (l. c., p. 15). Ma oltre questo dettaglio secondo la mia opinione non esiste alcun legame stilistico fra le due figure, e per quanto il motivo del panneggiamento della Kore sia prassitelico, essa pure non è prassitelica come ci dimostrano le forme del viso. Qui poi non è il luogo di combattere l'opinione del Loewy, che dichiara pure

l'ancella di Anzio prassitelica; debbo confessare che la sua deduzione e la comparazione delle sue illustrazioni mi hanno poco convinto. Per la stilizzazione delle trecce sarebbe pure da paragonare quel cosiddetto « Ritratto d'istrione » proveniente dal tempio d'Ercole a Tivoli ed ora nel Museo Nazionale Romano delle Terme (*Guida*, p. 49, n. 144), scultura assai interessante che meriterebbe uno studio speciale.

zione di splendore esaltato, cioè nelle sculture ellenistiche del II secolo e specialmente nei rilievi dei due grandi altari a Pergamon ed a Magnesia (Watzinger, *Magnesia a. Macander*, tav. VI).

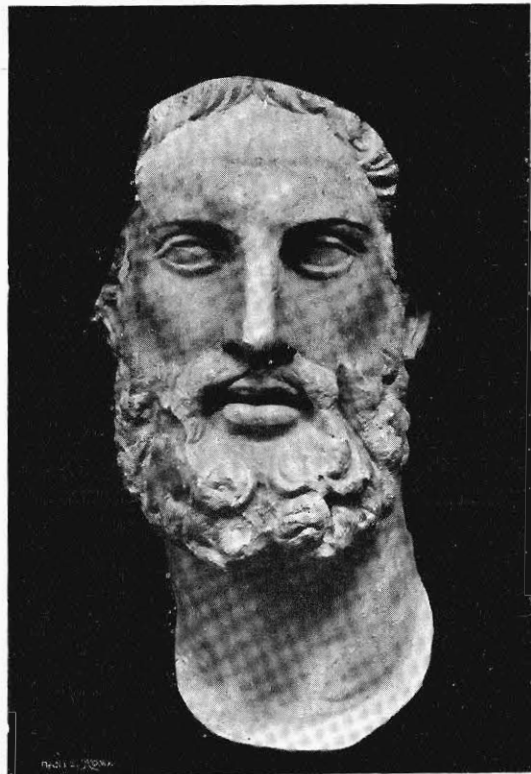
Non vorrei chiudere questo lavoro senza accennare ad un effetto assai posteriore dell'arte di Bryaxis. La figura di un arcangelo sopra un diptychon di avorio nel British Museum¹ pare scolpita secondo il modello di una statua del IV secolo e rassomiglia in più di un motivo al « Maussolos ». Ora lo Strzygowski suppone l'origine di questo diptychon e del trono di San Massimiano a Ravenna, nei cui rilievi si ritrovano dei motivi assai simili, a Antiochia. Non voglio tacere però un dettaglio che pare che dia più valore a quella opinione che vorrebbe riconoscere nel detto trono un lavoro eseguito ad Alessandria. Nelle scene che rappresentano i fatti di Giuseppe in Egitto, questo porta sul capo un « modius » come Sarapide: l'artista con questo segno professa quella tradizione popolare che ci ha conservato Ruffino scrivendo (II, 23): « Quidam in honorem nostri Joseph formatum perhibent simulacrum (Sarapidis) ob dimensionem frumenti, qua famis tempore subvenit Aegyptiis ». Ma siano queste sculture in avorio eseguite ad Alessandria o ad Antiochia, in ogni caso provengono da luoghi dove Bryaxis ha lavorato, e ciò ci spiega il fatto che dei motivi delle opere sue tornano ancora sopra questi monumenti che segnano il limite fra il mondo antico e quello nuovo.

W. AMELING.

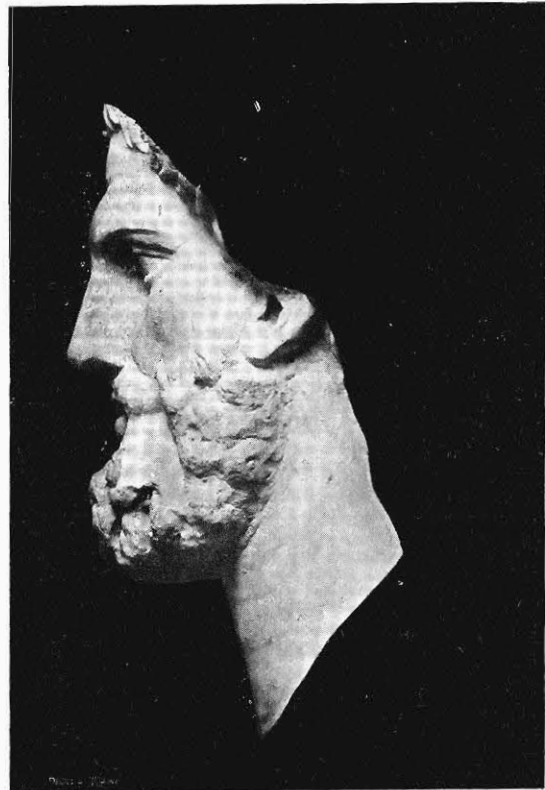
¹ STRZYGOWSKI, l. c., p. 117, fig. 13; lo stesso nella *Byzantinische Zeitschrift*, 1908, p. 277.

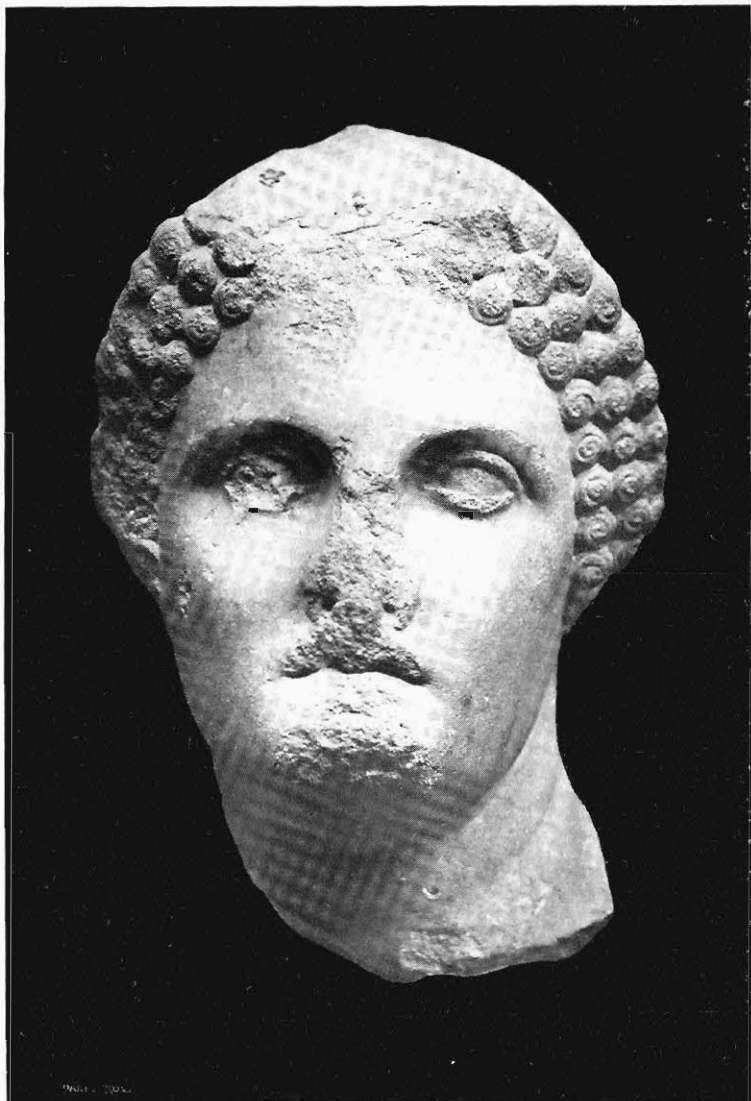


Fotografia Faraglia



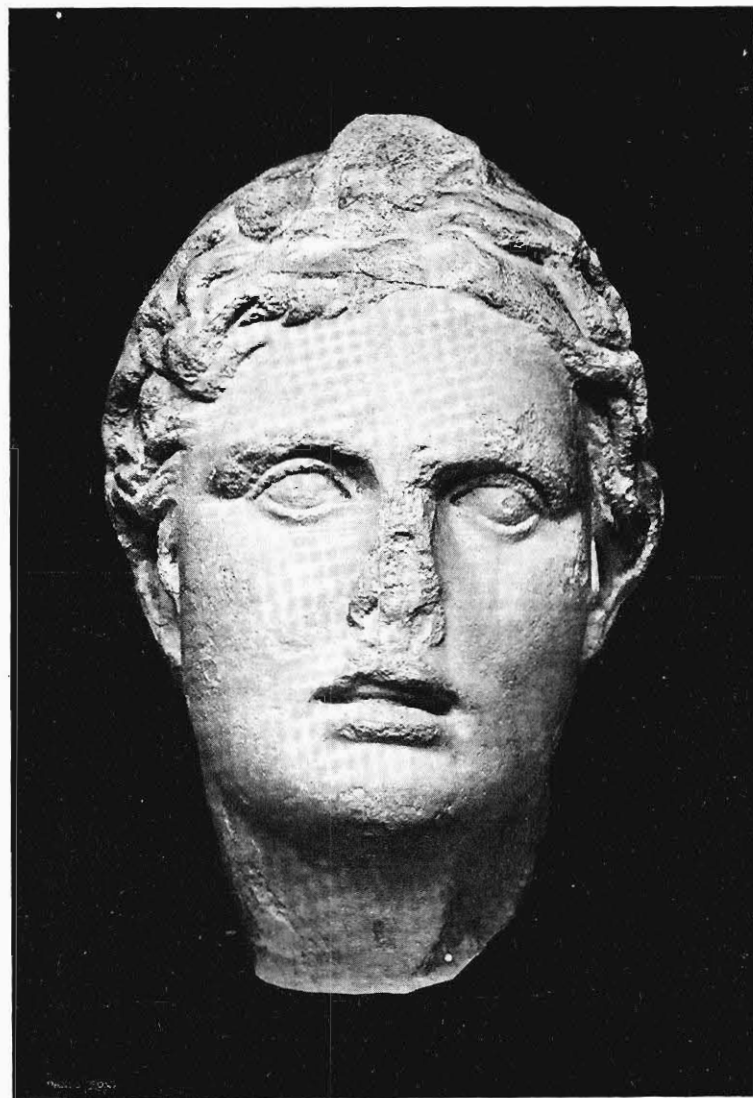
TESTA EROICA DEL MVSEO CAPITOLINO



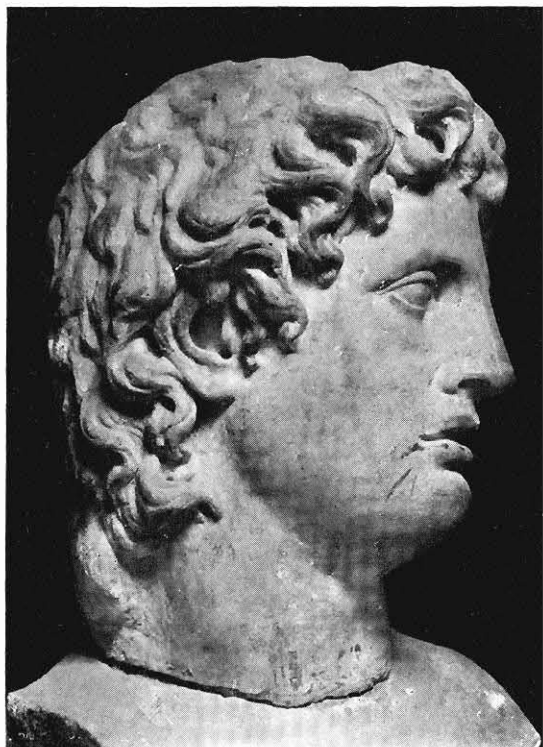


Fotografia Caldesi

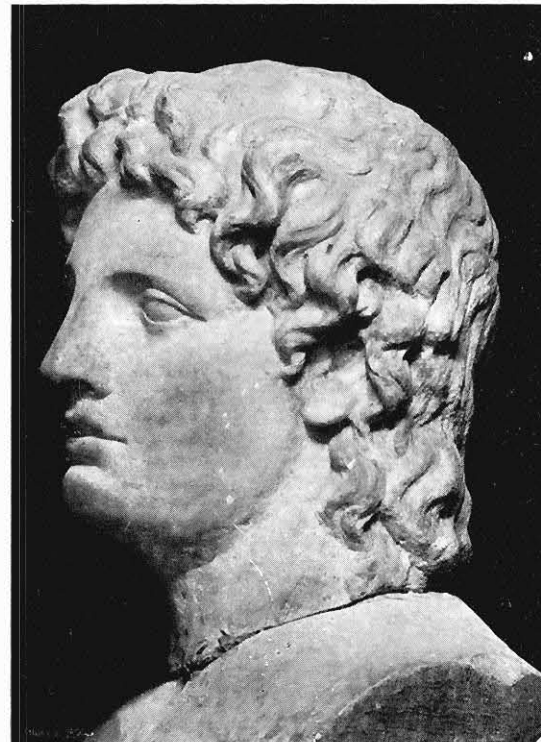
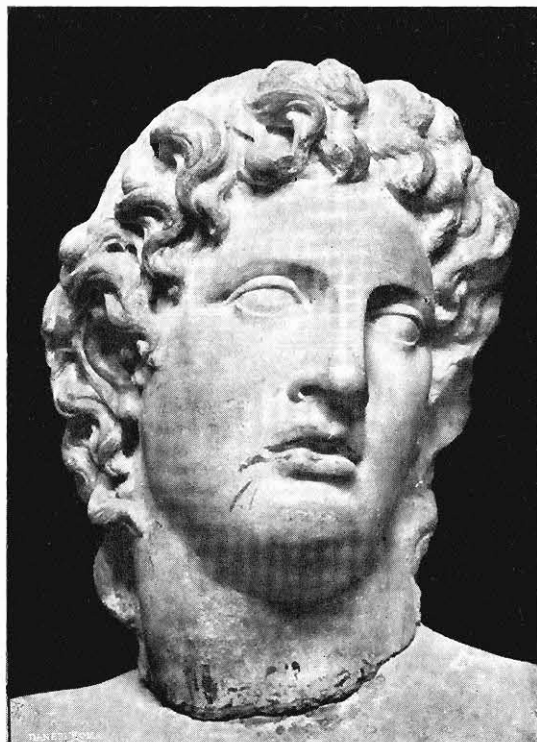
TESTA FEMMINILE
TROVATA SUL LATO NORD DEL MAVSSOLEVM



TESTA DI APOLLINE A BASILEA
DALL'ARCHAEOLOG. ZEITUNG, 1878, TAV. II



Fotografia Faraglia



TESTA IDEALE NEL PALAZZO DE' CONSERVATORI

