



# ANNUARIO

DELLA

R. SCUOLA ARCHEOLOGICA DI ATENE

E DELLE

MISSIONI ITALIANE IN ORIENTE

VOLUME I-II

NUOVA SERIE (1939—1940)

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - 1942-XX  
BERGAMO MILANO ROMA

## SOMMARIO DEL VOLUME

L. BANTI — <i>Cronologia e ceramica del palazzo minoico di Festòs</i> .....	9-39
M. GUARDUCCI — <i>Fu Prokles Re di Thera?</i> .....	41-46
A. PROSDOCIMI — <i>Note sullo Zeus dell'Artemisio</i> .....	47-62
F. MAGI — <i>Oinopion</i> .....	63-84
G. BECATTI — <i>Un dodektheon ostiense e l'arte di Prassitele</i> .....	85-138
G. LIBERTINI — <i>Una nuova rappresentazione del mito di Penteo</i> .....	139-146
G. PUGLIESE — <i>Per la storia delle Associazioni in Rodi antica</i> .....	147-200
G. MERCATI — <i>Sulla croce bizantina degli Zaccaria</i> .....	201-212
L. BANTI — <i>Iscrizioni di Filippi copiate da Ciriaco Anconitano</i> .....	213-220
Lavori della Scuola Italiana a Lemnos nel 1939 .....	221-224
Lavori della Scuola Italiana in Arcadia nel 1940 .....	231-239
Lavori della Missione Archeologica Italiana a Creta nel 1939 .....	225-230
Attività della Società Archeologica greca e delle Scuole straniere in Grecia .....	241-252
Atti della Scuola (1939-40) .....	253-254

## UN DODEKATHEON OSTIENSE E L'ARTE DI PRASSITELE

L'ara che posso qui presentare per cortese concessione del suo scavatore G. Calza, a cui esprimo la mia gratitudine, è stata trovata recentemente a Ostia negli scavi promossi dall'Ente per l'Esposizione Universale. Diversamente da quanto accade in genere per i trovamenti ostiensi nell'area della città abbandonata e nel terreno rimescolato e sconvolto da saccheggiatori clandestini e da scavatori di tutte le epoche, è stata rinvenuta nell'edificio a cui era stata destinata. È questo un ambiente quadrangolare con muri laterizi a specchi di reticolato in tufelli, di una tecnica cioè in uso nel II sec. d. C., con tre vasche contigue nel centro e con un altro ambiente minore absidato, costruito posteriormente nel lato Sud, a cui si accede per un'ampia apertura fiancheggiata da due telamoni. Sorge all'angolo Sud-Est di quello che già C. L. Visconti chiamò *campus Matris Deum*<sup>1</sup> presso la Porta Laurentina. Mentre gli scavi del 1867 misero in luce l'interessante complesso del santuario della *Magna Mater* con l'annesso mitreo e con le *scholae* dei cannofori e dei dendrofori con statue e iscrizioni, e saggiarono l'area porticata del c. d. Foro Triangolare o *campus Matris Deum* (che forse riuniva in sé i due scopi di piazzale presso la Porta legato ad esigenze di traffico e di commercio e di area per lo svolgimento delle cerimonie culturali del contiguo Metroo) non si estesero fino a questo estremo vertice del triangolo dove il *Cardo Maximus* incontra la Porta Laurentina<sup>2</sup>.

Infatti questi due ambienti si sono trovati pieni ancora di rilievi: statuette sia di Attis sia di divinità con esso collegate, di iscrizioni dedicatorie alla *Magna Mater* da parte di privati e di collegi addetti al suo culto, da cui si deduce che il piccone non era giunto prima d'ora fin qui e che i due ambienti fanno parte del Metroo ostiense che si rivela sempre più complesso e importante, adeguato cioè alla parte che Ostia ebbe nella leggenda dell'introduzione di questo culto orientale in Roma. Le statuette sono state trovate piuttosto nell'ambiente absidato mentre l'ara, insieme con due basi di candelabri di stile neo-attico di tecnica accurata, è stata trovata nel primo ambiente quadrangolare con vasche.

L'ara (Tav. I-IV) è circolare di m. 0,50 di diametro in marmo greco continentale detto anche grechetto, di un tono caldo con presenza di elementi micacei<sup>3</sup> ma il blocco da cui è

<sup>1</sup> Cfr. iscrizione *CIL*, XIV, 324.

<sup>2</sup> L. PASCHETTO, *Ostia colonia romana*, Roma 1912, p. 160-165 e 370-384; L. ROSS TAYLOR, *The cults of Ostia*, Bryn Mawr College Monographs, XI, 1912, p. 57-66.

<sup>3</sup> Ringrazio il dr. ing. E. Beneo del R. Ufficio Geologico di Roma per l'esame del marmo. Essendo

greco è verisimilmente da escludere che l'ara sia stata eseguita in Roma dove è ormai sicuramente e ampiamente attestata l'importazione di opere scolpite dalle officine ateniesi e dove invece specie nel periodo augusteo si adoperava largamente per costruzioni e sculture il marmo lunense.

tratto non raggiungeva l'altezza voluta di m. 0,44 che in un sol piccolo punto in cui è stato scolpito il *kymation* che corre in alto, cosicchè lo scultore ha dovuto aggiungere alcuni pezzi per completare la parte superiore dell'ara. La faccia in alto del blocco è stata scalpellata rozzamente e si sono rifiniti invece più accuratamente con *anathyrosis* i margini di contatto dei singoli pezzi di varia grandezza in cui erano scolpite le parti superiori delle figure in rilievo che decorano in giro l'ara insieme con il *kymation* ionico ad ovoli che la limita in alto mentre un *kymation* eolico a foglie cuoriformi, che serve come piano di posa alle figure stesse, la delimita in basso <sup>1</sup>.

Di questi pezzi riportati se ne è ritrovato solo uno che ci conserva l'iscrizione greca incisa con caratteri fini e regolari *ΑΩΔΕΚΑ ΘΕΩΝ*.

Le figure che si svolgono intorno all'ara, comprese fra i due listelli in alto e in basso che rappresentano il piano di partenza del rilievo, sono quindi i dodici dèi dell'Olimpo e la presenza di quest'ara nell'edificio connesso con il culto della *Magna Mater* si può forse mettere in relazione con il concetto che vedeva in questa divinità in cui si vennero a fondere elementi asiatici e greci, di Ma, di Cibele, di Rea, la *Mater Deum*, la *Μήτηρ πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων* <sup>2</sup>.

Due perni di ferro di cui restano le tracce fissavano questi pezzi riportati al blocco principale con una tecnica non rara nei prodotti delle officine ellenistico-romane e che doveva essere abilmente dissimulata da stuccature specialmente nelle giunture delle figure. Forse un solco circolare visibile sul piano superiore serviva per l'inserzione di un cerchio metallico per collegare meglio i pezzi fra loro; un altro piccolo pezzo riportato serviva per completare la parte inferiore della figura di Zeus seduto, chiaramente identificabile sotto l'iscrizione.

I due *kymatia* sono eseguiti con la cura e la regolarità che caratterizzano fregi consimili in opere quali ad esempio la base arcaistica dei quattro dèi dell'Acropoli <sup>3</sup> o il Puteale neo-attico di Madrid <sup>4</sup> o la Base di Epidaurò <sup>5</sup> senza peraltro quella minuta rifinitura di cesello propria della Base di Sorrento, dell'Ara Grimani e di altre opere augustee <sup>6</sup>. Come i *kymatia* le figure sono modellate con un senso plastico scevro di ogni levigatezza e minuzia di dettaglio, con una superficie lasciata leggermente granulosa e scabra che conferisce un tono più vivo e più caldo al modellato. È il modellato cioè che caratterizza le opere delle officine greche distinguendole da quelle più fredde e lisce delle officine romane.

Marmo, tecnica, stile, soggetto, iscrizione invitano a riconoscerci infatti un prodotto di un'officina ateniese, che non sappiamo come e quando fu importato e situato nell'edificio ostiense. Classificherei cioè l'ara, come le due basi di candelabri con cui fu trovata,

<sup>1</sup> Le quattro tavole derivano da fotografie eseguite dal signor Tonelli del Gabinetto Fotografico del Min. Ed. Naz., le fotografie dei dettagli dell'ara sono opera della Dr. R. de Chirico della R. Soprintendenza di Ostia, le sette fotografie nn. 6, 8, 20, 26, 33, 39, 42, sono della ditta Alinari, quelle n. 4 e 7 sono riprese da *Hesperia*, II, 1933, p. 66, fig. 23 e p. 79 fig. 29, quella n. 30 è del fotografo Fiorentini di Venezia, quella n. 32 deriva dal *B. C. H.*, XXXI, 1907, p. 395, fig. 5, quella n. 41 è dell'Ist. Arch. Germ. di Roma, le nn. 28 e 35 dei Musei di Berlino, i nn. 2 e 3

E. A. 1725 e 2988, tutte le altre mi sono state gentilmente fornite dal prof. Rizzo che le riprodusse già nel suo *Prassitele*.

<sup>2</sup> *Hymn. Homer.*, 14; *Orph. hymn.*, 27.7.

<sup>3</sup> A. NETOLICZKA, *Jahreshefte*, XVII, 1914, p. 128. Tav. I.

<sup>4</sup> E. A., 1724-1730.

<sup>5</sup> J. N. SVORONOS, *Das Athener National Museum*, Atene 1908, Tav. 68.

<sup>6</sup> G. E. RIZZO, *La Base di Augusto*, in *Bull. Comm. Arch. Com.*, LX, 1933, fig. 20-21, p. 104.

opera neo-attica della seconda metà del I sec. a. C., e con questa datazione concorda il *ductus* dell'iscrizione che trova il miglior confronto formale con la dedica sull'epistilio circolare del tempio di Roma e di Augusto sull'Acropoli<sup>1</sup>.

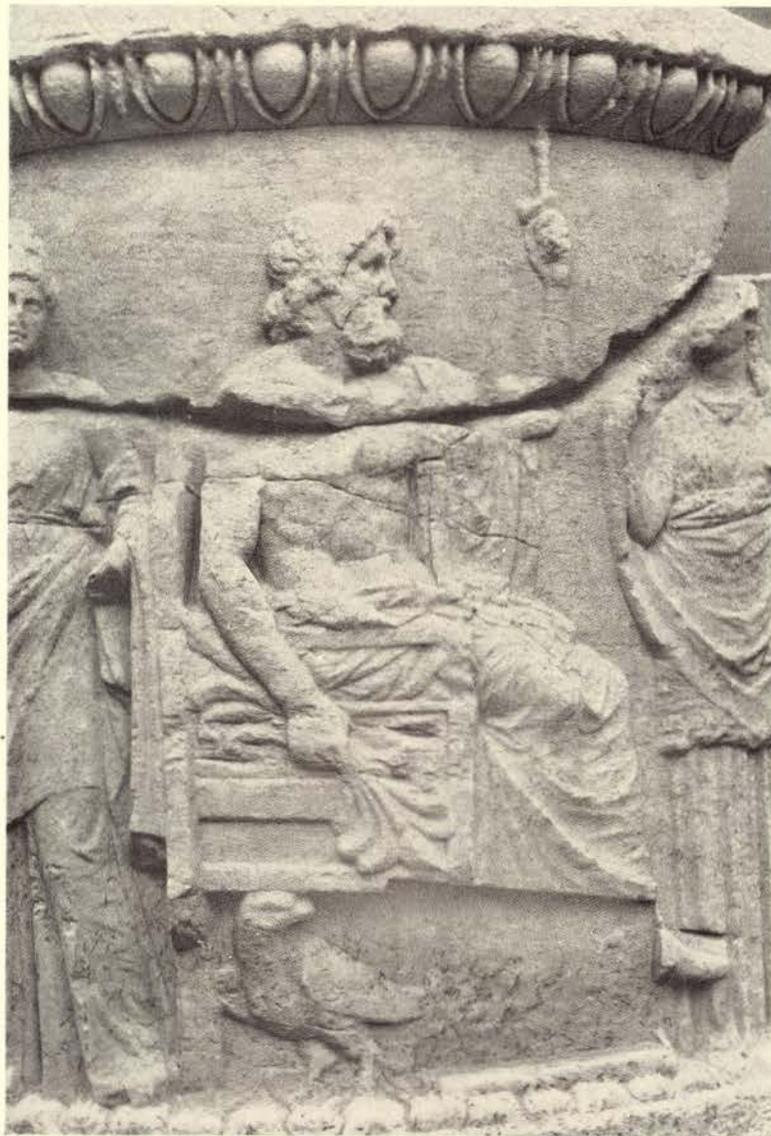


FIG. I — ARA DI OSTIA, ZEUS.

Ho cercato altrove<sup>2</sup> di mettere in rilievo come la teoria dei dodici dèi sia stata uno dei temi preferiti dell'arte neo-attica tanto di stile classico quanto di stile arcaistico alla quale

<sup>1</sup> J. KIRCHNER, *Imagines Inscriptionum Atticarum*, Berlin, 1935, n. 117, Tav. 44. Cfr. il © con il punto, la forma dell' Ω, la stessa scrittura fine e regolare

senza apicature.

<sup>2</sup> G. BECATTI, *Lo stile arcaistico*, in *La Critica d'Arte*, A-VI, 1941, fasc. XXVII, p. 9 ss.

assegnerei sia la Base dell'Agorà ritenuta invece concordemente originale tra il V e il IV secolo <sup>1</sup> sia la Base di Epidauro <sup>2</sup> altro preteso originale del IV secolo, sia i numerosi rilievi arcaistici in cui il ciclo appare intiero o ridotto dalla nota Base dei quattro dèi dell'Acropoli <sup>3</sup> che daterei non già nel IV ma nel II secolo a. C., fino al puteale Capitolino <sup>4</sup> o ad uno di Napoli <sup>5</sup>, alla Base Borghese <sup>6</sup> del Louvre tutti di età romana.

L'ara ostiense viene ora ad essere, come vedremo, una riprova della classificazione di queste opere a cui come contenuto viene ad aggiungersi, terza cronologicamente dopo quelle di Epidauro e dell'Agorà, mentre stile e cronologia l'avvicinano al Puteale di Madrid con la nascita di Atena <sup>7</sup>.

\*\*\*

In questo puteale, che direi ugualmente augusteo, troviamo infatti un primo confronto per la figura di Zeus che costituisce nell'ara di Ostia il centro della composizione (fig. 1) verso cui si volgono le due dee che aprono alle estremità la teoria divina inquadrandone la figura solenne seduta sul trono con alta spalliera e con bracciali formati da due listelli collegati in testata da una piccola sfinge alata. Il dio ha un manto che ricadendo con un lembo dalla spalla sinistra gira dietro e fascia tutta la parte inferiore del corpo e il cui orlo superiore si addensa in fitte pieghe sulle ginocchia. Manca invece l'orlo inferiore con il piede destro e parte del sinistro con il suppedaneo e la gamba anteriore del trono perchè scolpiti in un pezzo riportato che è andato perduto e di cui rimane l'incasso netto con la superficie a gradina alla quale doveva aderire con stucco.

Sul trono è un cuscino e Zeus siede con il braccio destro abbassato e tiene nella mano obliquamente un grosso fulmine mentre con la sinistra alzata regge l'alto scettro scolpito soltanto nella parte superiore. Sotto il trono l'aquila di tre quarti ne riempie il vuoto.

La figura ripete linea per linea il tipo del Puteale di Madrid (fig. 2) e della copia già Rondanini (fig. 3) oggi a Tegel <sup>8</sup> che con le altre lastre copianti i tipi del Puteale direi uscita da quelle officine neo-attiche di età imperiale sulla cui attività i trovamenti del Pireo hanno fatto molta luce. Nella figura del puteale la parte anteriore del viso era scolpita in un pezzo riportato e perduto e la copia di Tegel non supplisce molto perchè restaurata e rilavorata, peraltro la capigliatura conservata nel puteale concorda esattamente con quella della testa sull'ara ostiense e quest'ultima ci fa quindi conoscere in più le fattezze del dio pur attraverso questa copia così ridotta e sommaria. Delle scheggiature danno l'impressione falsa di un modellato un po' mosso del volto, ma anche in questa debole e tarda eco si sente

<sup>1</sup> Prima pubblicazione L. VON SYBEL, in *Athenische Mitteilungen*, IV, 1879, p. 337-350, Tav. 20; J. N. SVORONOS, *o. c.*, I, p. 158-163, Tav. 26; A. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 190, nota 3; S. PAFASPIRIDIS, *Guide du M. N.*, p. 65-66, n. 1731.

<sup>2</sup> J. N. SVORONOS, *o. c.*, I, Tav. 8.

<sup>3</sup> A. NETOLICZKA, *Jahreshefte*, XVII, 1914, p. 128, Tav. 1; E. SCHMIDT, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom*, München, 1922, p. 28 ss.

<sup>4</sup> H. STUART-JONES, *Catalogue M. C.*, p. 106 ss., Tav. 29; ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Zwoelfgötter*, c. 798, fig. 4.

<sup>5</sup> Guida RUESCH, n. 289, p. 94-95; S. REINACH, *Rép. Rel.*, III, p. 69.

<sup>6</sup> E. SCHMIDT, *o. c.*, p. 58; S. REINACH, *Rép. St.*, I, 65; ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Zwoelfgötter*, c. 799, n. 54.

<sup>7</sup> E. A., 1724-1730.

<sup>8</sup> E. A., 2988. Si tenga presente che la lastra è rilavorata e sono di restauro parte dello scettro, tutta la gamba sinistra, la parte anteriore del piede destro e gran parte del suppedaneo, i capelli sulla fronte, occhi, naso, parte della barba.

una parentela con le teste del fregio partenonico, come quella ben conservata di Asclepio, che vanno tenute presenti perchè originali e forse della mano stessa del maestro per risalire allo Zeus del frontone orientale, più delle teste, gemme, monete in cui si è ricercato quello di Olimpia, copie tutte stilisticamente più o meno equivoche e così diverse fra loro per epoca, ambiente, officina, destinazione<sup>1</sup>.



FIG. 2 — PUTEALE CON LO ZEUS FIDIACO, MADRID, MUSEO ARCH. (E. A. 1724).

Rispetto a quella di Asclepio del fregio dall'intonazione dolce, composta, dimessa, pare di intravedere in questa di Zeus quell'energia che lo distingue espressa sia nella folta corona di riccioli che si addensa intorno alla testa girando dalla nuca alla fronte su cui si rialza, sia nella maggiore compattezza volumetrica della barba stondata, sia nel risalto plastico dei baffi che rendono più infossata la bocca come più infossati sono gli occhi, pur astraendo da quelle che possono essere le accentuazioni del copista augusteo.

<sup>1</sup> Cfr. ultimamente D. MUSTILLI, *Studi fidiaci*, in *Bull. Comm. Arch. Com.*, LXI, 1933, p. 7-24 con bibl. rel.

Il nudo del torso ripete in tutti i dettagli quello delle copie di Madrid (fig. 2) e di Tegel (fig. 3), dall'ampia arcata epigastrica alle digitazioni dell'obliquo dell'addome, alla piega carnosa sopra l'ombelico, alle partizioni dell'addome rilasciato; nudo che trova confronti con la figura del fregio partenonico e che è quello di Fidia.

Mentre nella lastra di Tegel la gamba sinistra del dio con il suppedaneo sono di restauro

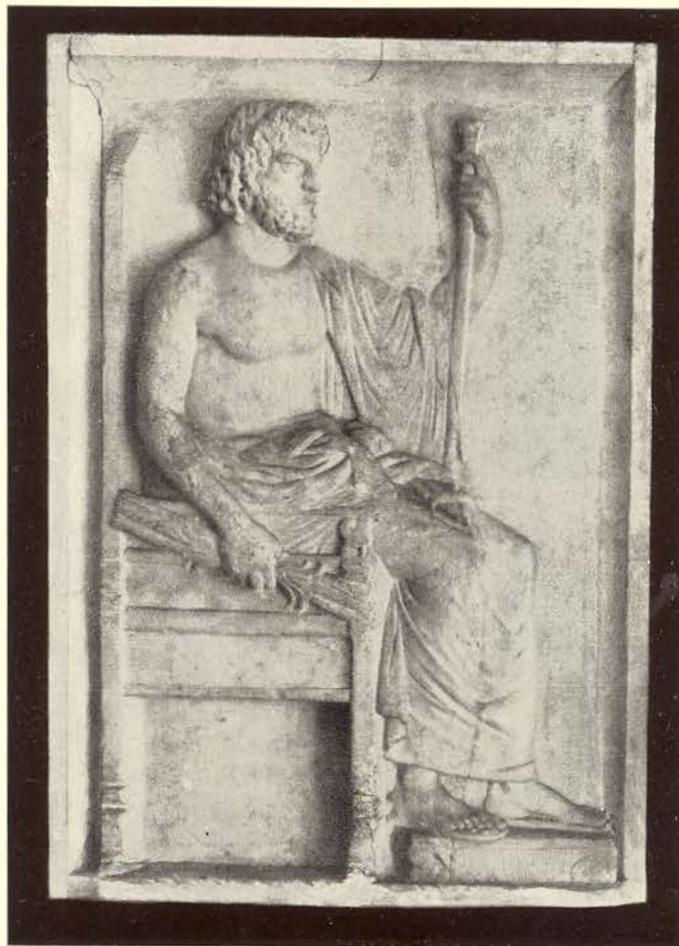


FIG. 3 — LASTRA CON LO ZEUS FIDIACO, TEGEL (E. A. 2988).

vediamo che nell'ara il piede sinistro sporge come nella figura del puteale di Madrid e nessun valore ha la leggera diversità nella forma del fulmine qui dalle estremità più espanse come palmette. L'aquila, che non compare nelle due copie suddette ma che si trova spesso raffigurata sotto il trono in altri casi, è difficile dire se sia aggiunta del marmoraio o risalga al frontone orientale dove però non sarebbe stata molto visibile dal basso. L'estremità superiore della spalliera del trono è rotta, ma comunque era più bassa di quella delle copie di Madrid e di Tegel e forse questo abbassamento è stato suggerito dalla limitata altezza del blocco

di marmo capitando nella giuntura del pezzo superiore oppure dalla ricerca di attenuare una divisione troppo pronunciata con la divinità che sta dietro.

Mentre la lastra di Tegel (fig. 3) appare più liscia e dura, uno stesso modellato accomuna il puteale di Madrid e l'ara di Ostia come risulta evidente dal confronto fra le figure di Zeus.

Questo stesso Zeus, ma con la variante della posa delle gambe, retratta la sinistra, avanzata la destra, torna inoltre in un fregio già Albani, esistente nel Palazzo Del Drago a Roma, riprodotto in disegno dallo Zoega <sup>1</sup>. Manca della testa, della mano sinistra alzata e



FIG. 4 — RILIEVO DI CORINTO, MUSEO.

della parte superiore della spalliera del trono ed è unito con Plutone, Anfitrite, Posidone ed Afrodite, tutti tipi della grande arte. Il disegno dà l'impressione di un modellato plastico e accurato ma il fregio credo sia da ritenere neo-attico di età imperiale, forse augustea come il candelabro del Laterano che ne riproduce tre figure <sup>2</sup>, e dimostra ancora una volta la diffusione del cartone nell'ambito di queste officine.

Stilisticamente e tecnicamente il fregio già Albani è imparentato con quello analogo del Museo Nazionale di Stoccolma che copia accuratamente quattro figure della Base della Nemesi a Ramnunte, certo prodotto della medesima officina neo-attica <sup>3</sup>. Pur non potendomi soffermare qui nell'esame di questo interessante pezzo che ci conserva un pre-

<sup>1</sup> G. ZOEGA, *Li bassirilievi antichi di Roma*, I, 1808, p. 1-5. Tav. I; H. SCHRADER, *Phedias*, fig. 282, p. 300-302; il fregio fu fatto fotografare dal prof. Rizzo che ne ha concesso la riproduzione allo Schrader nei *Wiener*

*Jahreshefte*, 1941.

<sup>2</sup> O. BENNDORF e R. SCHOENE, *Die antike Bildwerke des Lat. M.*, 1867, Tav. XIV-XV.

<sup>3</sup> H. SCHRADER, *Phedias*, p. 297, fig. 271.

zioso riflesso di creazioni originali di un grande maestro classico, desidero insistere ancora una volta sull'importanza di queste opere neo-attiche spesso malvalutate e nelle quali bisogna distinguere quelle eseguite da abili scultori attici del tardo ellenismo con finezza tecnica, dalla più tarda ed eclettica produzione di età imperiale e anche di officine romane.

Riproduco infine a documentare maggiormente sia la diffusione di questo tipo famoso dello Zeus fidiaco, sia la provenienza greca di simili prodotti, il frammento trovato da F. J. de Waele nel 1931 nell'Asclepico di Corinto<sup>1</sup> dove la stessa figura fidiaca è unita forse ad Era (fig. 4).

Fidia nel colosso crisoelefantino di Olimpia, nella statua del frontone orientale, nella figura del fregio ha trattato lo stesso tema con tre attuazioni formali della sua fantasia creatrice profondamente diverse. Fra l'ieratico simulacro ricco di elementi illustrativi e decorativi, immobile e in posa sul trono fastoso e che si offre di prospetto in tutta la sua pompa all'adorazione dei fedeli nel tempio grandioso, e la figura del fregio sciolta, semplice, spoglia di attributi e del suo fasto, che è scesa in incognito dal chiuso della cella per assistere non vista ad una cerimonia di mortali, lo Zeus del frontone orientale è il dio dell'Olimpo che di profilo è collegato ad un'azione di cui è il sommo protagonista e che pur seduto in trono non mette in mostra l'attributo del fulmine, abbassato, ma si erge nella sua prestantza con un interno dinamismo che accentua e vivifica la solenne intonazione quasi elemento generatore di quella forza che da lui si sente sprigionarsi e infondere movimento alle figure delle due ali con un massimo di vibrazione in Efesto ed Atena a lui più vicini fino a svanire in quelle verso gli angoli a lui più lontane.

Sull'ara ostiense non è però l'Atena pur mo' nata che muove in armi di fronte al padre ma Era (fig. 5) che stante di tre quarti si volge verso lo sposo con il gesto tradizionale proprio dello *hieròs gámos*. La testa scolpita in due pezzi combacianti la cui giunzione era forse mascherata con stucco, è quasi tutta perduta, ma il resto della figura è intatto. È vestita di un peplo con *apoptygma* con sopra un mantello portato a doppio che fascia tutta la vita coprendo quasi tutto l'*apoptygma* di cui lascia scoperto solo l'orlo inferiore mentre il braccio sinistro abbassato contro il fianco ne stringe i lembi estremi facendo un piccolo groppo di pieghe dinanzi alla piegatura del gomito. Di questo mantello addoppiato la metà esterna posteriore è tirata sulla testa per velarla e la mano ne tiene l'orlo per scostarlo dal volto, mentre la metà esterna anteriore tirata dal lato destro viene a ricadere obliquamente con un lembo triangolare. Non si può giudicare se sotto il peplo ci fosse anche un chitone manicato.

La figura gravita sulla gamba destra con la sinistra leggermente scartata di lato. È un tipo che conosceamo già dalla Era sulla Base di Epidauro citata (fig. 6), anch'essa raffigurante secondo un'ipotesi che credo verisimile<sup>2</sup> un ciclo di dodici dèi composto peraltro con tipi diversi stilisticamente, messi insieme dall'artista neo-attico, tecnicamente assai esperto, che l'ha scolpita e non certo da un maestro del IV secolo a cui si voleva attribuire.

Ed ugualmente ad un artista neo-attico va assegnata l'ara dell'agorà con i dodici dèi, e non ad un artista originale tra il V e il IV secolo, dove ritroviamo una Era molto somigliante

<sup>1</sup> R. CARPENTER, *The lost statues of the east pediment of the Parthenon*, in *Hesperia*, II, 1933, p. 65, fig. 23.

<sup>2</sup> K. GJAMALIDIS, *Δοχ. Έγ.*, 1911, p. 174-177.

alle precedenti nonostante che il manto giri più in basso coprendo quasi tutta la parte inferiore della figura, non addoppiato (fig. 7). Il mestiere e l'eclettismo di questi neo-attici si manifestano anche qui sia nella spazieggiatura delle figure che devono decorare un ampio giro,

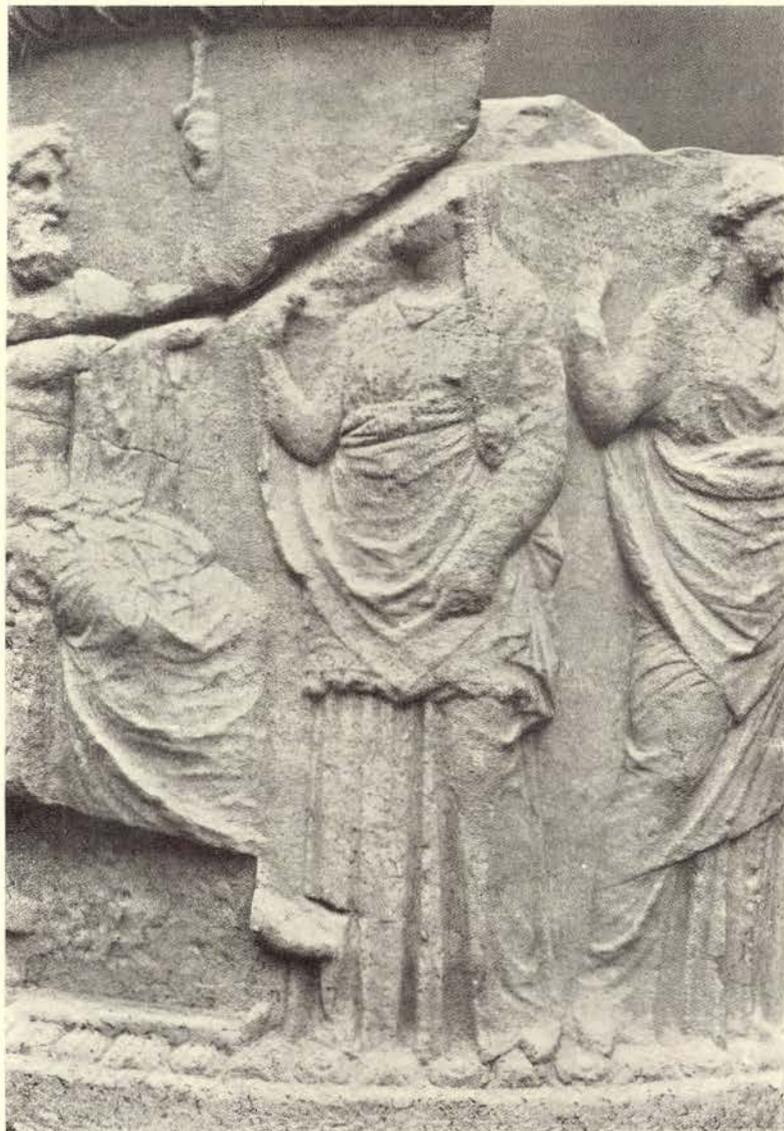


FIG. 5 — ARA DI OSTIA: ERA.

senza nesso collegante fra loro, con ritmi spesso opposti, con una mescolanza disarmonica di tipi stanti e seduti, sia nella ripetizione piuttosto banale dello stesso tipo con leggere varianti per due diverse divinità come in Era e Anfitrite, sia nell'accostamento di tipi stilisticamente lontani come l'Atena, che arieggia la Lemnia fidiaca, e la Demetra prassitelica

seduta, presa di peso da un rilievo votivo. È quindi messa insieme con cartoni diversi e non può davvero copiare il ciclo prassitelico di Megara come pensava lo Svoronos, ma è l'eclettico prodotto di un'officina neo-attica del pieno ellenismo come anche il frammento di base o ara circolare di Eleusi<sup>1</sup> che, io credo, conserva un'identica figura, certo una Era, dinanzi

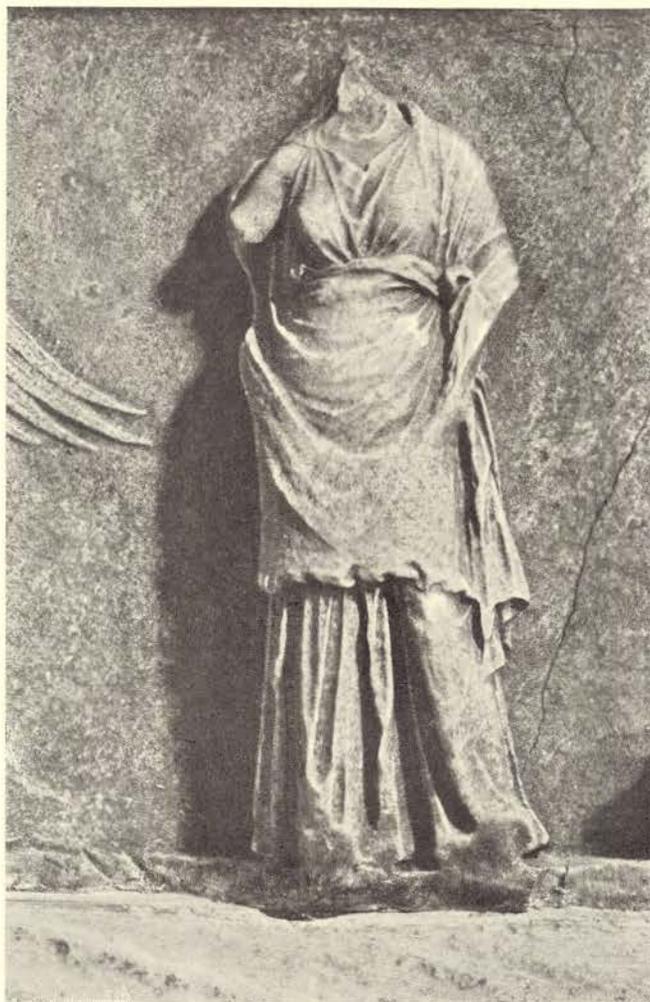


FIG. 6 — BASE DI EPIDAURO, ATENE, M. N.

a Zeus e accanto a Demetra, cioè in una simile teoria di dodici dèi, sebbene non mi sia lecito di darne un giudizio sicuro non avendo presente che il disegno.

Da un'officina di età romana è uscito invece il rilievo del Vaticano, Sala delle Muse 493<sup>2</sup>, che adopera lo stesso tipo per Demetra svelando la testa, rendendo più tozze le forme, aggiungendo le spighe. Nè la Era di Ostia dipende certo da quella di Epidauro nè viceversa

<sup>1</sup> *Ath. Mitt.*, XVII, 1892, p. 130, fig. 5.

p. 14, Tav. 28.

<sup>2</sup> G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des V. M.*, 1936,

ma quelle come la Era della Base dell'Agorà attingono ad un originale comune del IV secolo presente nel repertorio dei cartoni neo-attici e più o meno fedelmente riprodotto da questi decoratori di varie epoche. E che l'originale risalga al IV secolo lo dimostrano le somiglianze strettissime di gusto, di intonazione, di pannello ad esempio con la musa centrale di una delle lastre di Mantinea (fig. 8), che non possono astrarsi dallo stile prassitelico, sia con figure su stele funerarie attiche<sup>1</sup> o in rilievi attici<sup>2</sup> sia con quella estrema di uno dei lati minori del sarcofago delle Piangenti di Istanbul<sup>3</sup>, il quale se anche deve attribuirsi a mano ionica,

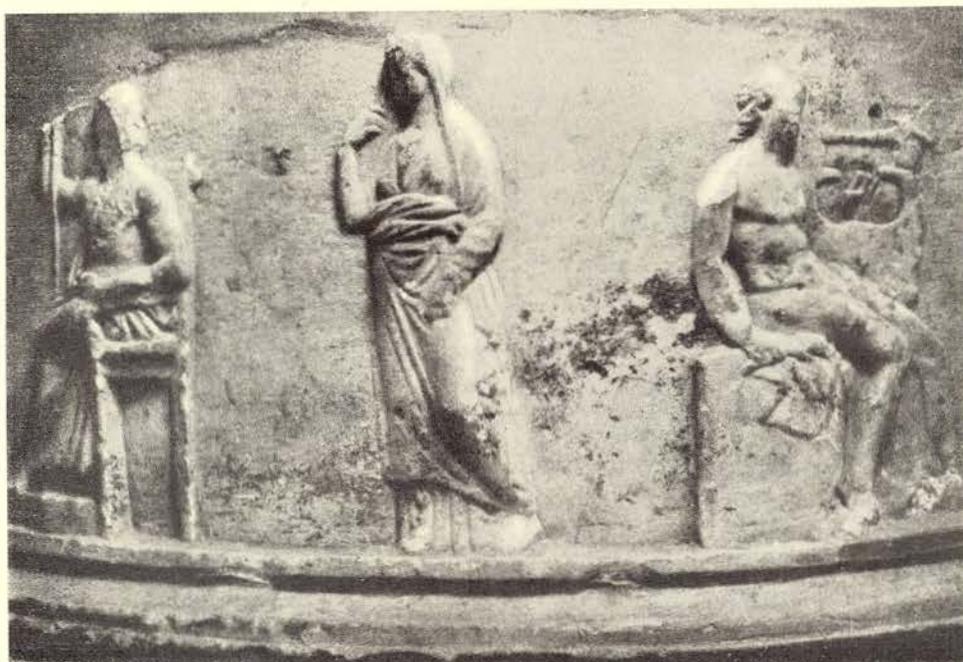


FIG. 7 — BASE DELL'AGORÀ, ATENE M. N.

è sostanziato peraltro di atticismo nella teoria femminile che si svolge lungo i lati come una equilibrata e pura «melodia con variazioni» su un tema inconfondibilmente attico.

Quest'ultima «piangente» ci aiuta anche ad inquadrare stilisticamente la figura che segue ad Era e in cui riconoscerei Demetra (fig. 9). Conserva la testa e manca solo la mano destra alzata che si deve immaginare reggente una fiaccola. Nè in questa nè nelle altre figure sono espressi plasticamente gli attributi tranne in Zeus, dove pertanto lo scettro è reso soltanto in alto, con una abbreviazione convenzionale ma che non si avverte.

Una lunga fiaccola a mo' di scettro è infatti richiesta oltre che dalla posa della mano, dal ritmo della figura che, muovendo da quello invertito ancora rigido della c. d. Estia Giu-

<sup>1</sup> Cito solo CONZE, *Die attische Grabreliefs*, I, Tav. 85, n. 337; 151, n. 804 ecc. Cfr. anche riflessi in statuette di terracotta, F. WINTER, *Typen der figürlichen Terrakotten*, II, p. 62, n. 7.

<sup>2</sup> J. N. SVORONOS, *o. c.*, I, Tav. XXXIV, n. 1354, XXXVII, n. 1374.

<sup>3</sup> G. MENDEL, *Catalogue des Sculptures*, I, p. 48 ss., n. 10.

stiniani di stile severo, si sviluppa fino a quello della Eirene di Cefisodoto alle soglie del IV secolo a cui la Demetra si avvicina con un'espressione più consona al gusto della metà del secolo. La precedente Eirene, sebbene abbia la testa ugualmente reclinata di lato e uguale



FIG. 8 — LASTRA DI MANTINEA, ATENE, M. N.

posa del braccio destro è ancora un po' rigida e massiccia, mentre la Demetra si fa più mollemente gravitante con la gamba destra più scartata, la spalla sinistra più abbassata. Si intona ritmicamente con la musa che tiene i due flauti di una lastra di Mantinea (fig. 42) e per lo schema del panneggio con la ricordata « piangente » tranne che il manto gira sulle spalle

invece che sulla testa. In comune con essa ha la posa della mano sinistra sul fianco, un motivo diffuso ma particolarmente caro all'arte del IV secolo e che avvicina la Demetra



FIG. 9 — ARA DI OSTIA : DEMETRA.

alla Atena di Arezzo (fig. 39) con le sue copie<sup>1</sup>, di cui riproduco quella di Baia (fig. 10), perchè ancora inedita, oggi a Napoli.

La testa (fig. 11) dai capelli cinti e divisi in due bande sulla fronte, scendenti in lunghi

<sup>1</sup> Per l'elenco delle copie cfr. W. AMELUNG, *Die Basis des Praxiteles*, p. 17; A. J. B. WACE, *J. H. S.*, XXVI, 1906, p. 237-238; G. E. RIZZO, *Prassitele*, p. 118; D. WALDHAUER, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, III, p. 218, Tav. VI-VII, p. 4-5.

riccioli sulle spalle trova un preciso confronto schematico nella testa della Eirene di Cefisodoto (fig. 12). Ma, anche astraendo dalle durezze del copista di età romana nella statua di Monaco, i capelli della Demetra appaiono più sciolti e soffici, i riccioli meno rigidamente avvolti, l'ovale del volto, meno massiccio di quello della Eirene, si allunga molle



FIG. 10 — ATENA TIPO AREZZO, DA BALIA.

e carnoso. Le abrasioni ci tolgono una visione precisa del dettaglio ma ci consentono tuttavia di riconoscere un viso del pieno IV secolo la cui struttura trova i migliori confronti in teste quali quelle dell'Afrodite di Arles, della Cnidia Kaufmann (fig. 13), delle Muse di Mantinea, della Grande Ercolanese.

Demetra qui non è velata come nel tipo più diffuso; che pertanto questo tipo senza velo e con simile acconciatura esistesse per Demetra nel IV secolo lo dimostrano ad esempio

FIG. 11 — ARA DI OSTIA: DEMETRA,  
(DETTAGLIO).

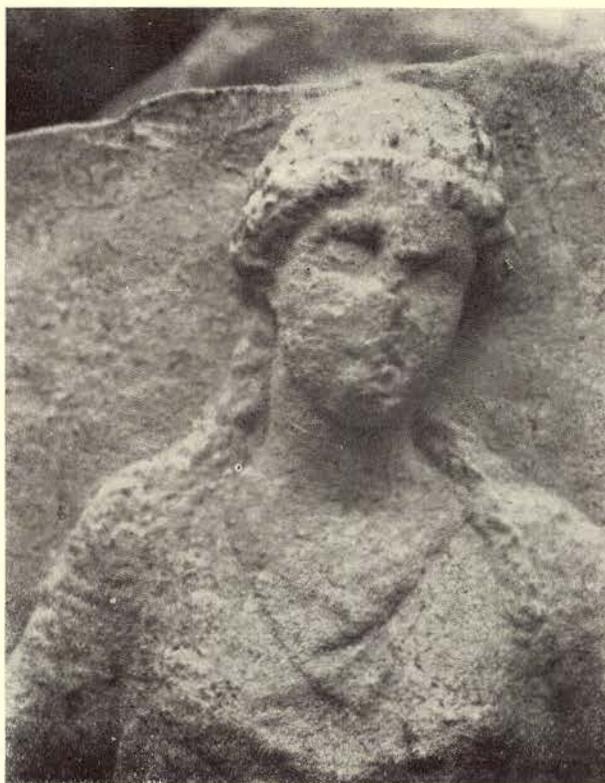
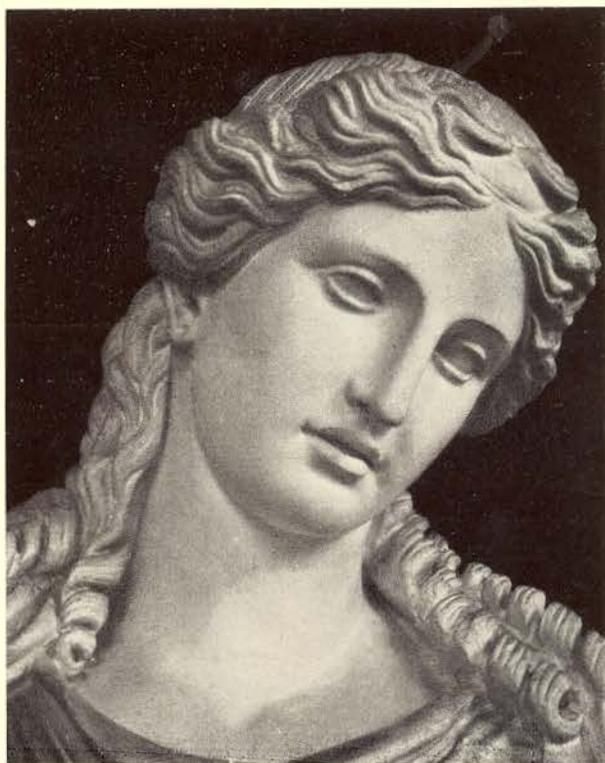


FIG. 12 — EIRENE DI CEFISODOTO.  
(DAL CALCO).



le statuette iscritte di Co<sup>1</sup> che potrebbero segnare un passaggio tra l'Eirene e la Demetra dell'ara, o un rilievo votivo attico al Louvre<sup>2</sup> della seconda metà del IV sec. con un tipo molto vicino stilisticamente alla Demetra ostiense.

La figura che segue a Demetra la direi Posidone ed è con essa imparentata per il motivo della mano sinistra sul fianco e per il modo di avvolgersi nel mantello (fig. 14).

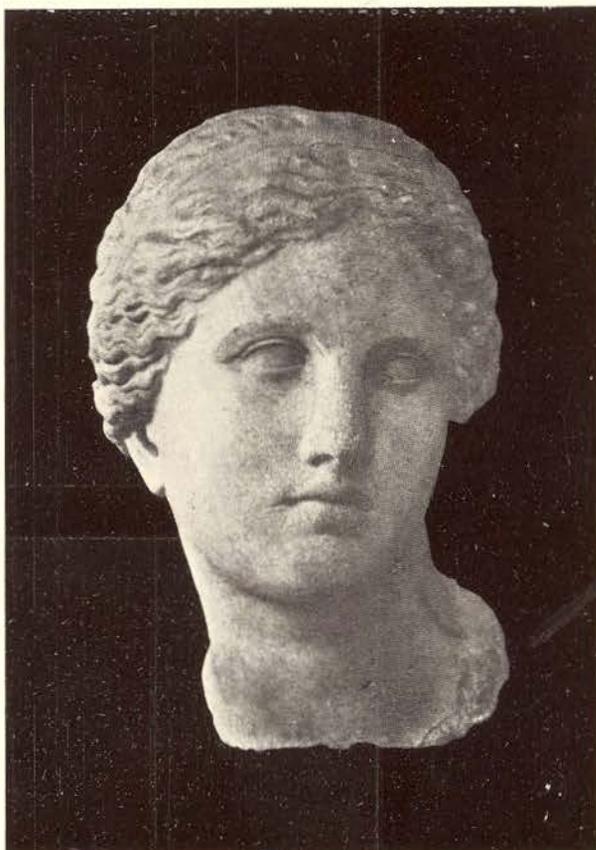


FIG. 13 — TESTA DELLA CNIDIA. COLL. KAUFMANN.

Il ritmo invece è invertito poichè la gamba portante è la destra e non la sinistra e la testa, a giudicare da ciò che ne rimane, si reclina leggermente sulla spalla destra, invece che sulla sinistra, il cui braccio corrispondente è abbassato lungo il fianco e forse si può pensare che nell'originale reggesse un lungo tridente qui non espresso. La gamba sinistra è scartata pronunciatamente di lato e questo ritmo conferisce alla figura una tranquilla staticità.

<sup>1</sup> L. LAURENZI, *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, p. 159-168, fig. 38-43; G. E. RIZZO, *Prassitele*, Tav. CLIX, p. 118-119.

<sup>2</sup> H. K. SÜSSEROT, *Griechische Plastik des IV Jahrh.*, Frankfurt a. M., 1938, p. 120, Tav. 24, n. 1.

Questo ritmo sciolto, equilibrato, di gravitazione elastica in sè compiuta caratterizza appunto la figura come Posidone e la distingue chiaramente da Asclepio, sempre gravitante di lato sull'appoggio della clava, a cui invece il tipo e il panneggio potrebbero

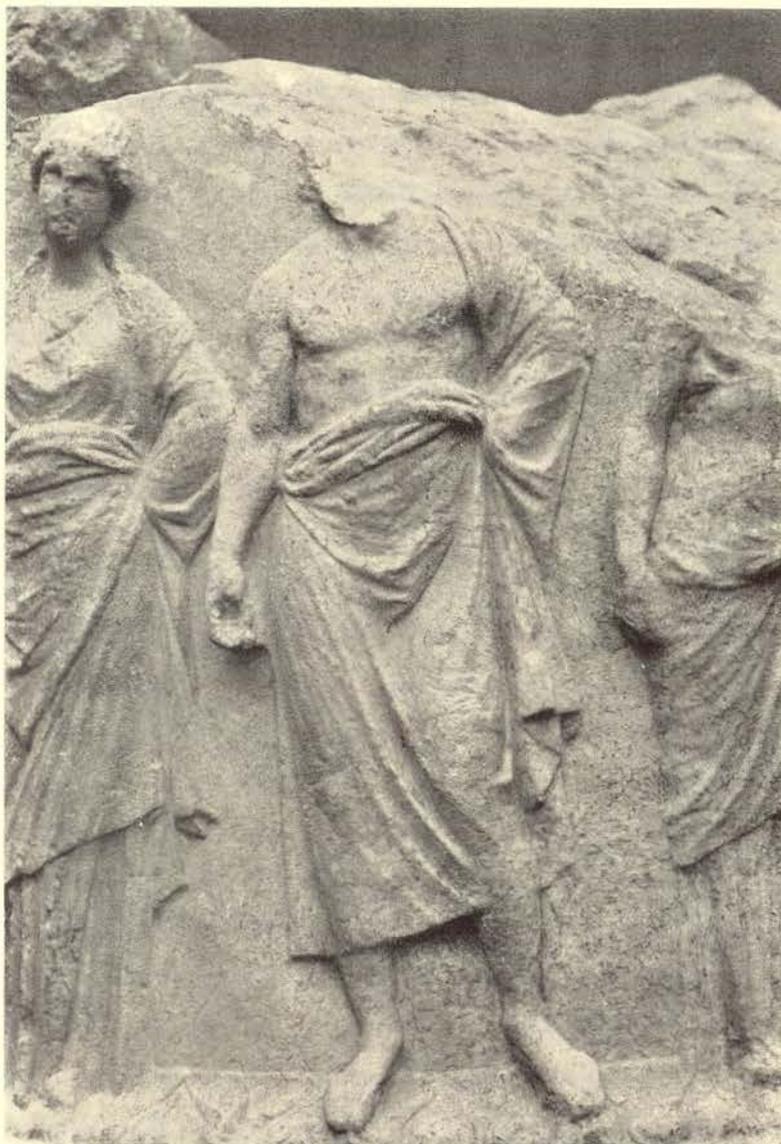


FIG. 14 — ARA DI OSTIA : POSIDONE.

assomigliarlo anche se l'esclusione non fosse a priori postulata dall'appartenenza al ciclo canonico dei dodici dèi.

Con la testa, che pare avesse i capelli che inquadravano lateralmente il volto e la barba corta e stondata, viene a mancare l'elemento più notevole in questa figura che per ritmo



FIG. 15 — ARA DI OSTIA : AFRODITE.

e panneggio trova larghi confronti in tipi di Asclepio e di Zeus dal V sec. in poi, che non vale neanche la pena di esemplificare, e di mortali stessi, come la figura stante in una stele datata nel 347-346 del Museo Naz. di Atene <sup>1</sup>, un po' più massiccia e più mossata.

Da questi tipi si distingue peraltro per una grande semplicità nei partiti di pieghe e per la brevità del panneggio senza rimbocchi che lascia libera la parte inferiore delle gambe.

Nella figura che segue a Posidone riconoscerei Afrodite (fig. 15) pur mancando la parte superiore del torso con la testa. Stante, insiste sulla gamba destra flettendo la sinistra e ap-

<sup>1</sup> H. K. SÜSSEROT, *o. c.*, Tav. 4, n. 1, p. 58; J. N. SVORONOS, *o. c.*, Tav. CIV, n. 1471, p. 591-592.

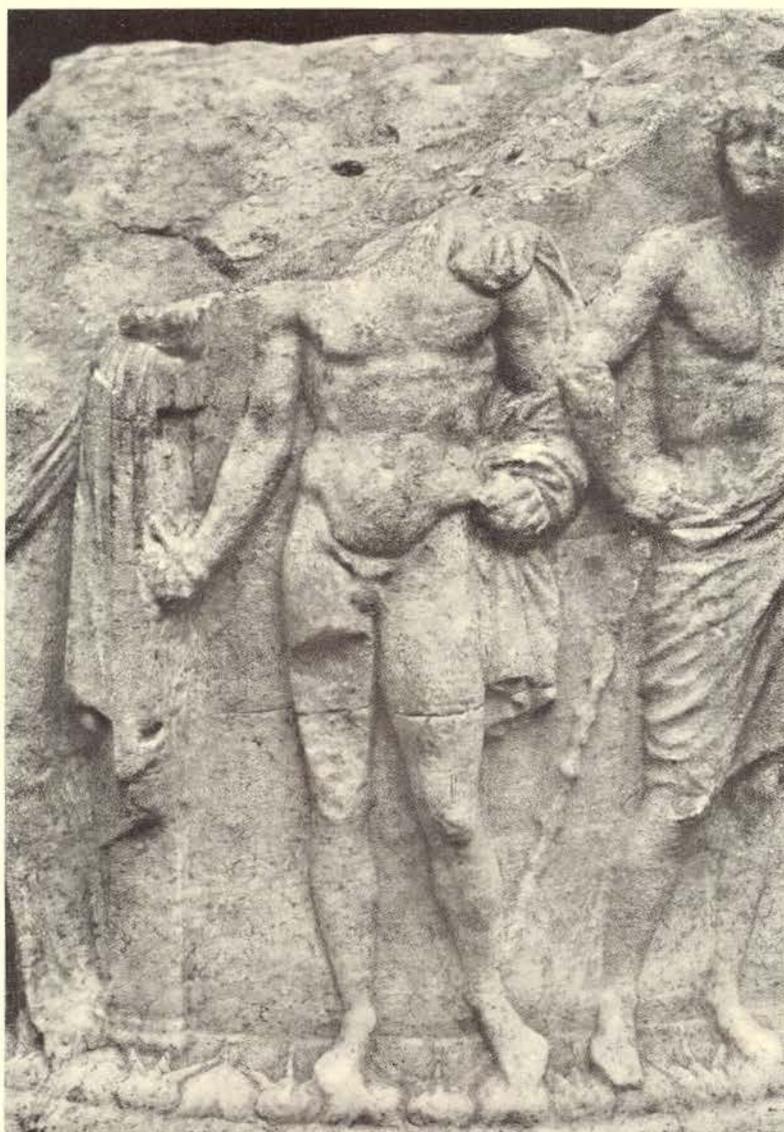


FIG. 16 — ARA DI OSTIA: ARES.

poggiandosi lateralmente ad uno snello e alto pilastro rettangolare rastremato in basso con piccola base, che giunge all'altezza del petto, terminando in una testata più sporgente su cui ricade un lembo del mantello che fascia in giro la parte inferiore della dea il cui snello corpo è vestito di un sottile e lungo chitone altocinto che si modella sull'addome. Sul pilastro coperto dal pannello essa appoggia mollemente il braccio piegato di cui resta il gomito. Il braccio destro scende invece rilasciato lungo il fianco seguendone e sottolineandone il profilo sinuoso mentre il ritmo di leggero abbandono doveva concludersi nel reclinare della testa dal lato della gamba flessa.

Il motivo di Afrodite appoggiata al pilastro è diffuso e già nel tipo che una critica



FIG. 17 — ERMETE, GIÀ FARNESE, LONDRA B. M.

recente ha attribuito ad Alcamene<sup>1</sup> e che in ogni modo è della seconda metà del V secolo, aveva trovato un'espressione ritmicamente e plasticamente ricca e di effetto. E scegliendo poi un altro termine di paragone più recente si può considerare l'altra creazione di uno stesso tema, attribuibile all'arte pergamena, in una statuetta dal santuario di Atena<sup>2</sup> vicina per lo schema del panneggio e del ritmo all'Afrodite dell'ara. Un diverso ma equivalente lirismo anima la statua del V e quella del III secolo che si manifesta nella vibrazione esuberante della superficie nel panneggio, nel vivo modellato plastico che ne anima tutti i piani. Di fronte a queste due creazioni l'Afrodite dell'ara mostra un'intonazione del tutto diversa: ritmo e modellato sono più contenuti, vi si sente un temperamento raffinato ed equilibrato, pacato ed elegante che tratta il tipo con la piacevole leggerezza di un « andantino con grazia » nel pieno gusto del IV secolo. È lontana sia dall'incrocio obliquo e patetico dell'Afrodite del V sec., sia dall'incurvarsi accentuato del corpo ellenistico che anima molte Afroditi o Muse appoggiate a pilastri o erme e che può caratterizzarsi ad esempio con una terracotta di Myrina<sup>3</sup>, si accosta invece al ritmo e alla misura con cui questo motivo dell'appoggio al pilastro è scandito in opere del IV secolo dalla Melite sulla stele del Pireo<sup>4</sup> dei primi decenni, dall'Artemide

di Larnaca attribuita a Prassitele<sup>5</sup>, ad una Kore su un rilievo votivo ateniese della metà del secolo<sup>6</sup> e via dicendo. Le proporzioni slanciate ma esenti da sfinamenti e allungamenti ellenistici trovano confronti ad esempio nella Musa con i flauti sulle lastre di Mantinea.

Accanto ad Afrodite è anche qui come di regola il compagno Ares (fig. 16). Manca della sola testa ed è un giovane nudo stante sulla destra con la sinistra flessa e portata un po' indietro e di lato, con un semplice mantello raccolto che, ricadendo con un breve lembo sulla spalla sinistra, scende dietro il braccio per avvolgersi intorno all'avambraccio piegato

<sup>1</sup> H. SCHRADER, *Pheidias*, p. 204-210.

<sup>2</sup> *Altertümer von Pergamon*, II, Tav. 28, Testo II, p. 46; REINACH, *Rép. St.*, II, p. 318, n. 10.

<sup>3</sup> Cfr. R. HORN, *Stehende weibliche Gewandstatuen, in der Hellenistischen Plastik, Roem. Mitt.*, Suppl.

II, 1931, Tav. 30, n. 2, p. 85.

<sup>4</sup> G. E. RIZZO, *Prassitele*, Tav. XI.

<sup>5</sup> G. E. RIZZO, *Prassitele*, Tav. XV.

<sup>6</sup> H. K. SÜSSEROT, *o. c.*, p. 116, Tav. 19, n. 4.

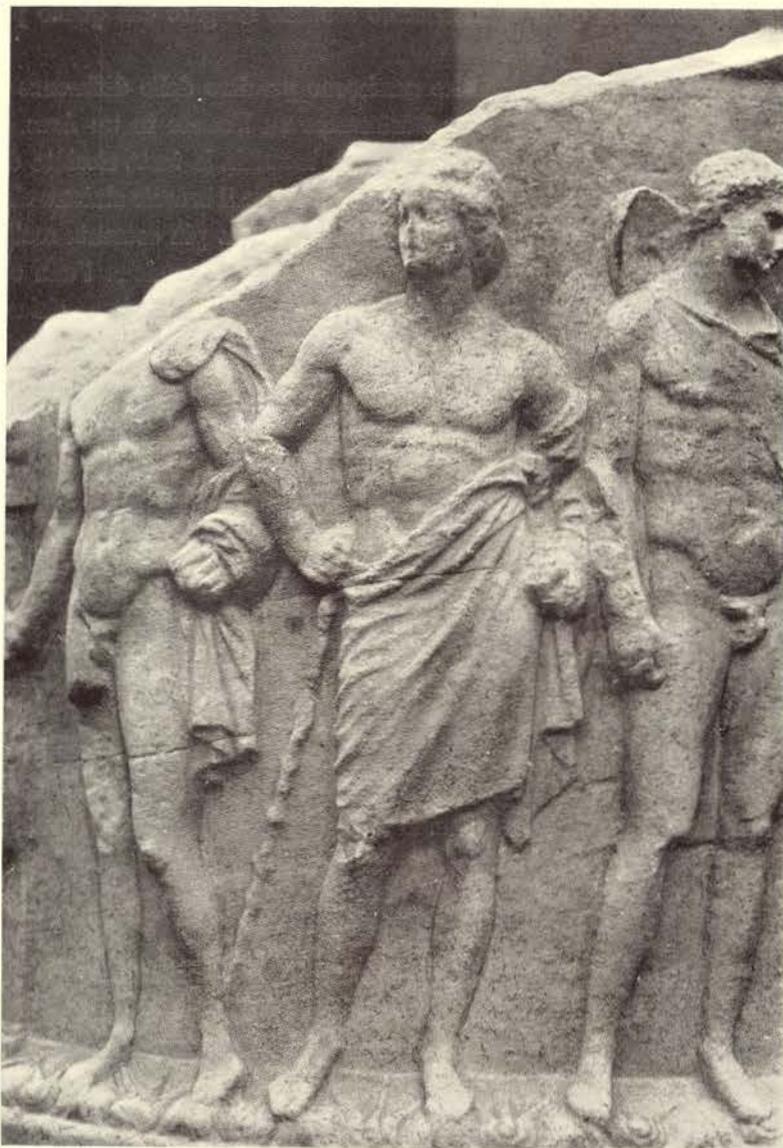


FIG. 18 — ARA DI OSTIA: EFESTO.

e pendere con il lembo estremo lungo la coscia. Il braccio sinistro è abbassato obliquamente un po' scostato dal corpo, la mano è chiusa con il pollice teso sì che dobbiamo immaginare che stringa una spada non espressa il cui fodero invece era forse tenuto nella mano sinistra chiusa.

La posa del braccio destro abbassato è l'elemento che, mancando la testa, distingue questo Ares dall'Ermite tipo Andro con le sue copie principali Farnese di Londra (fig. 17) e Antinoo Vaticano, altrimenti simile nel ritmo, nel nudo, nel panneggio<sup>1</sup>. Abbastanza dettagliato, nonostante le ridotte dimensioni e le qualità tecniche dell'ara, è il modellato

<sup>1</sup> Per l'elenco delle copie cfr. G. KOERTE, *Ath. Mitt.*, III, 1878, p. 100.

del nudo e che richiama più quello dell'Antinoo sebbene levigato che quello più attenuato di Andro.

Accanto a queste evidenti somiglianze sussistono peraltro delle differenze che mutano il contenuto della creazione e bastano per trasformare un Ermete in un Ares. Il dio psicopompo rechina leggermente con una soffusa e pacata mestizia la testa ricciuta dal lato della gamba portante, appoggia la mano destra sul fianco, abbassa il braccio sinistro che regge nella mano il caduceo in modo che il concetto informatore trova la più coerente realizzazione nel ritmo chiuso e gravitante dove tutte le linee si saldano e si fondono l'una con l'altra in una continuità ben ritmata ed equilibrata. Nell'Ares invece questo ritmo chiuso si scioglie e la gravitazione si attenua in una maggiore elasticità più consona al dio guerriero, concretandosi nella flessione più pronunciata del braccio sinistro, nel divergere obliquo di quello destro, steso invece che saldato al fianco che è meno incurvato. Ritmo e schema trovano invece un confronto preciso con una statua acefala trovata di recente a Roma presso Sant'Omobasso, chiaramente imparentata con l'Ermete prassitelico, e, come questa, l'Ares doveva avere la testa non reclinata ma leggermente sollevata un po' di lato <sup>1</sup>.

La figura che segue (fig. 18) è stante sulla sinistra con la gamba destra scostata di lato, è vestita di un solo breve mantello che gira obliquamente intorno ai fianchi fino ai ginocchi, avvolgendosi intorno all'avambraccio sinistro piegato e abbassato, ricadendo con un lembo lungo il fianco; ha il volto giovanile un po' abraso, sbarbato, con capelli ricciuti che scendono sulla nuca e incorniciano le guance cinti da una tenia. Si appoggia ad un bastoncino sottile e nodoso che tiene con la destra abbassata presso l'anca. La mano sinistra è chiusa e non tiene nessun attributo ma il bastoncino a cui si appoggia credo sia sufficiente a caratterizzarlo come Efesto.

È un Efesto che si distacca così dai tipi più noti e diffusi e la cui età giovanile può sorprendere dapprima ma trova precedenti e aggiunge interesse alla creazione. Infatti mentre nel periodo arcaico il dio è raffigurato barbato come può esemplificare la ceramica a figure nere nelle scene della nascita di Atena o del ritorno sul mulo in Olimpo o dell'officina <sup>2</sup> e barbato ci appare quello attribuito ad Alcamene, nella ceramica con figure rosse già nello stile severo comincia a trovarsi il tipo giovanile sbarbato sia mellefebo sia efebo <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M. CAGIANO, *Bull. Comm. Arch. Com.*, LXVIII, 1940, p. 41-49, Tav. I e II.

<sup>2</sup> Cfr. ad es. CH. LENORMANT, J. DE WITTE, *Élite des monuments céramographiques*, I, Paris 1844, Tavv. XLI - XLVA, XLVIII - XLIX, LVI - LXII, LXIV, LXVA.

<sup>3</sup> Cfr. la coppa Blacas con la scena della nascita di Atena in cui Efesto quale efebo dietro Zeus ha appunto i capelli ricciuti cinti da una tenia e un solo mantello disposto obliquamente intorno al corpo tenendo l'ascia nella mano sinistra, *Élite*, Tav. LXIII, p. 208; la coppa con la nascita di Pandora, *Catalogue of vases British Museum*, III, D 4, p. 385; MURRAY-SMITH, *White Athenian Vases*, Tav. XIX; M. GUARDUCCI, in *Mem. Acc. Lincei*, serie 6, II, 1927, fasc. 5, p. 437, fig. II; ROSCHER, *Lexicon*, s. v. Pandora, III, I, c., 1525, fig. 1; le scene con il ritorno nell'Olimpo sul mulo in cui appare coronato di edera e con sopravveste di cuoio, *Élite*, Tav. XLVI-XLXI A, XLVII,

p. 139 ss., MILLIN, II, 66; REINACH, *Peintures des vases antiques recueillies par Millin et Millingen*, Paris 1891, p. 80; A. HIRT, *Bilderbuch für Mythologie Archæologie und Kunst*, Berlin 1805, p. 42, fig. 14; TISCHBEIN, Tav. 9; Frontone partenonico, R. SCHNEIDER, *Geburt der Athena*, in *Abhandlungen Arch. Epig. Seminars*, Wien, 1880, I, Tav. I, 1, 2, p. 36, specie nota 19 e ultimamente R. CARPENTER, *Hesperia*, II, 1933, p. 44, fig. 9; EA, 2989 e 1724-1730. Alla fine del IV sec. scende l'Efesto giovanile nella patera Cospiana, specchio etrusco di Bologna che il Quatremère de Quincy prese come base per la sua ricostruzione grafica del frontone E del Partenone con un salto stilistico di un secolo che ci fa oggi sorridere ed è istruttivo per la storia della critica; G. Q. GIGLIOLI, *Arte Etrusca*, Tav. CCXCVIII, 3, è detto erroneamente Mercurio mentre l'iscrizione è *Sellans*. Cfr. SCHNEIDER, *o. c.*, p. 23, Tav. II.

Con un contenuto tutto nuovo di fronte alle creazioni precedenti ci appare tuttavia l'Efesto dell'ara. Non solo per trovarlo qui astratto dall'azione a differenza dei vasi dipinti e del frontone partenonico ma per il concetto che è indice dell'epoca e dall'artista.

Non la stilizzata figura arcaica piena di *vis comica*, non il serio solenne dio barbato dello stile severo ed alcamenico ben caratterizzato dai suoi attributi, nè il convenzionale *καλὸς παῖς* della coppa di Pandora, nè l'olimpico dio che Fidia fece giovanile per trasformarlo in una prima nota sonora di una scala discendente di tono, intensità, vibrazione con l'equivalente

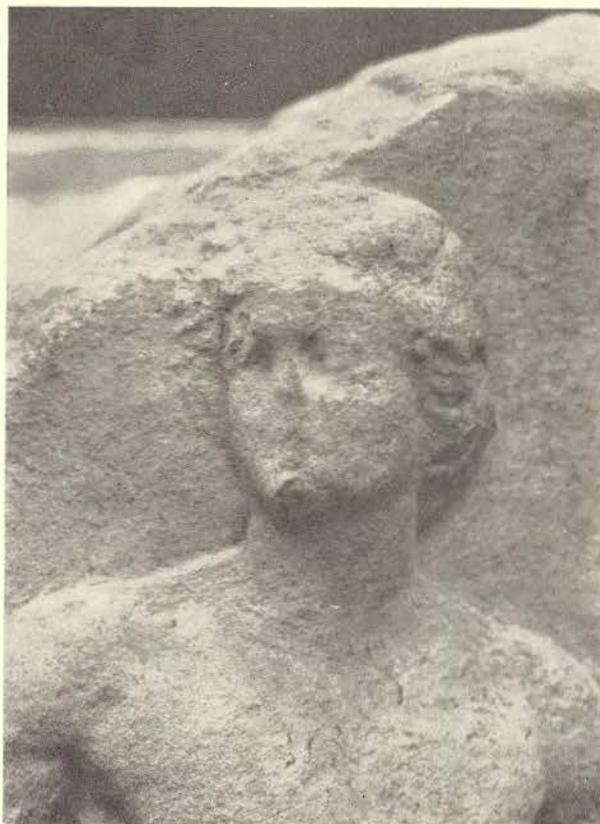


FIG. 19 — ARA DI OSTIA : EFESTO (DETTAGLIO).

contrapposto di Atena, ma un efebo che alla serenità divina unisce un velato senso di umanità da cui viene definito.

Non infatti attributi come il *pilos* o le tenaglie o l'ascia o il mantello o la sopravveste di cuoio, ma un solo leggero accenno al difetto fisico che lo faceva chiamare *κνλλοποδίωρ* è l'elemento che fa riconoscere Efesto in questo efebo simile ad uno che si poteva incontrare fermo in una piazza di Atene. E questo accenno umano scaturisce solo dal ritmo che quasi ripete invertito quello dell'Ares ossia del tipo dell'Ermete di Andro ma che appunto in questa accentuazione, quasi impercettibilmente diversa ma profondamente significativa nel sobrio e razionale linguaggio greco, basta ad esprimere il nuovo contenuto.

In tutta la figura il ritmo non è così organicamente sostenuto con chiara ed equilibrata rispondenza di tensioni e di flessioni, di movimenti chiastici che fa dell'Ares la perfetta soluzione del problema di una figura nuda gravitante nel gusto del IV secolo. La gamba destra scartata è infatti in Efesto più rilasciata tanto che la coscia piomba quasi verticale e non costituisce, come nella corrispondente sinistra dell'Ares, insieme con la parte inferiore, una linea obliqua ed elastica che dà slancio al corpo gravitante sull'altra, bensì diremo che ciondola debole tanto che a questa mancata obliquità elasticamente portante si sostituisce il puntello obliquo del bastoncino. Questa fiacchezza della gamba fa sì che il tronco non sentendosi naturalmente ed adeguatamente sostenuto si pieghi marcatamente sul fianco sinistro, molto compresso, dall'anca sporgente.

La figura è perciò leggermente sbilanciata e rispetto al fluire del ritmo dell'Ares v'è una rottura di traverso il bacino. La flessione laterale del tronco, eccessiva di fase rispetto alla triplice obliquità del sostegno portante, è pesantemente sottolineata dalle due simmetriche anse triangolari delle braccia con asse diagonale, rottura e contrasto resi ancor più evidenti dall'orlo superiore obliquo ispessito di pieghe del mantello nettamente tagliante e dall'obliquo coronamento della testa girata di lato. È volta cioè diversamente dall'Ares e dall'Ermite tipo Andro dalla parte della gamba flessa, e non reclinata ma un po' alzata. Pertanto invece di creare di conseguenza un ritmo scattante e di tensione di cui Lisippo saprà fare la sua sigla preferita, qui la posa della testa non è preparata e sorretta dall'impostazione del corpo e questo rialzamento, questo girarsi di lato paiono piuttosto fissare l'istintivo e naturale effetto di un tentativo di bilanciarsi che caratterizza appunto le persone zoppe per natura.

In pieno IV secolo rientra quindi questo Efesto per il contenuto umano, per le forme efebiche, per il nuovo problema ritmico di gravitazione con cui il concetto è stato espresso, così diverso ad es. da quello di Eraele sul rilievo a tre figure<sup>1</sup>, e la testa trova i migliori confronti con opere prassiteliche per quel che è dato leggere nel volto corroso della piccola eco ostiense (fig. 19). I soffici capelli ricciuti, densi e spioventi sulla nuca e sulle guancie, di cui la tenia riesce a pena a comprimere la morbida consistenza, richiamano quelli del così detto Eubuleo<sup>2</sup> (fig. 20), del Trittolemo su rilievo di Eleusi<sup>3</sup>, del satiro *anapauomenos*<sup>4</sup> (fig. 21) per il taglio se non per la qualità perchè riccioli questi ultimi vibranti e attorti di giovanile rigoglio selvatico. Il mento delicatamente appuntito, le guancie carnose, gli occhi di cui si intravedono ancora le palpebre spesse e allungate, il taglio basso della fronte ombrata di riccioli trovano ancora con queste teste i migliori confronti.

Segue ad Efesto Ermite (fig. 22). È un efebo nudo stante sulla sinistra, dalla destra flessa, con una *chlaina* agganciata al collo che scende a coprire la spalla sinistra e il braccio corrispondente, piegato, nella cui mano stringeva forse la borsa. Il braccio destro pende rilasciato lungo il fianco. Appeso dietro il collo è il petaso che sporge al di sopra della spalla destra dietro la testa reclinata dal lato della gamba portante.

Il nudo è modellato con cura ed è simile a quello di Ares e di Efesto nell'ampiezza

<sup>1</sup> Cfr. *Roem. Mitt.*, 53, 1938, Tav. 34-35.

<sup>2</sup> G. E. Rizzo, *Prassitele*, Tav. CLVI-CLVIII.

<sup>3</sup> G. E. Rizzo, *Prassitele*, Tav. CLII.

<sup>4</sup> G. E. Rizzo, *Prassitele*, Tav. LIII-LV.

FIG. 20 — EUBULEO, ATENE. M. N.

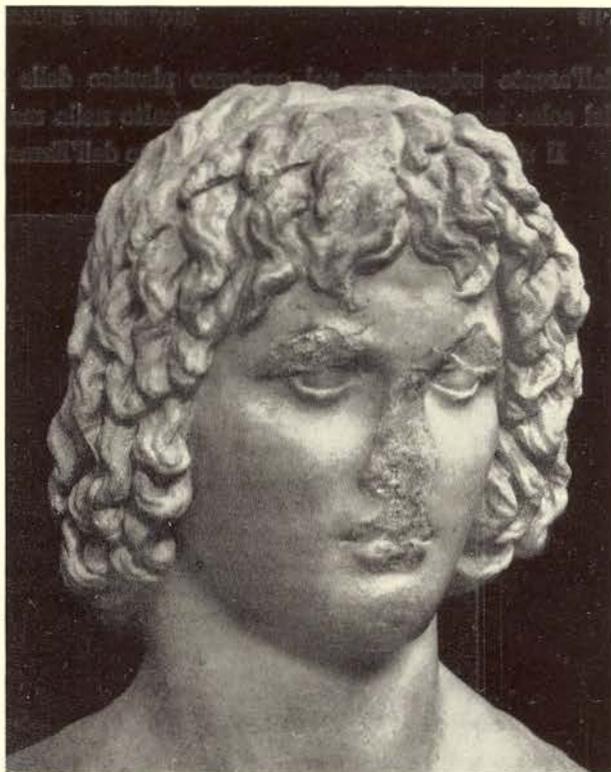
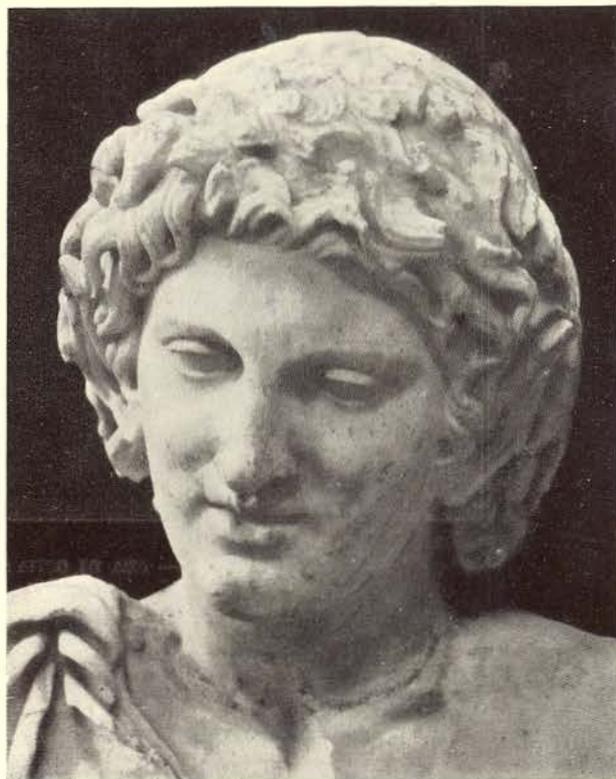


FIG. 21 — SATIRO ANAPAUOMENOS.  
(COLL. TORLONIA).



dell'arcata epigastrica, nel contorno plastico delle partizioni dell'addome, nel semicerchio del solco inguinale, tranne il minor risalto nella massa più delicata dei pettorali.

Il ritmo si avvicina a quello invertito dell'Ermete tipo Andro (fig. 17) di cui ha, a diffe-

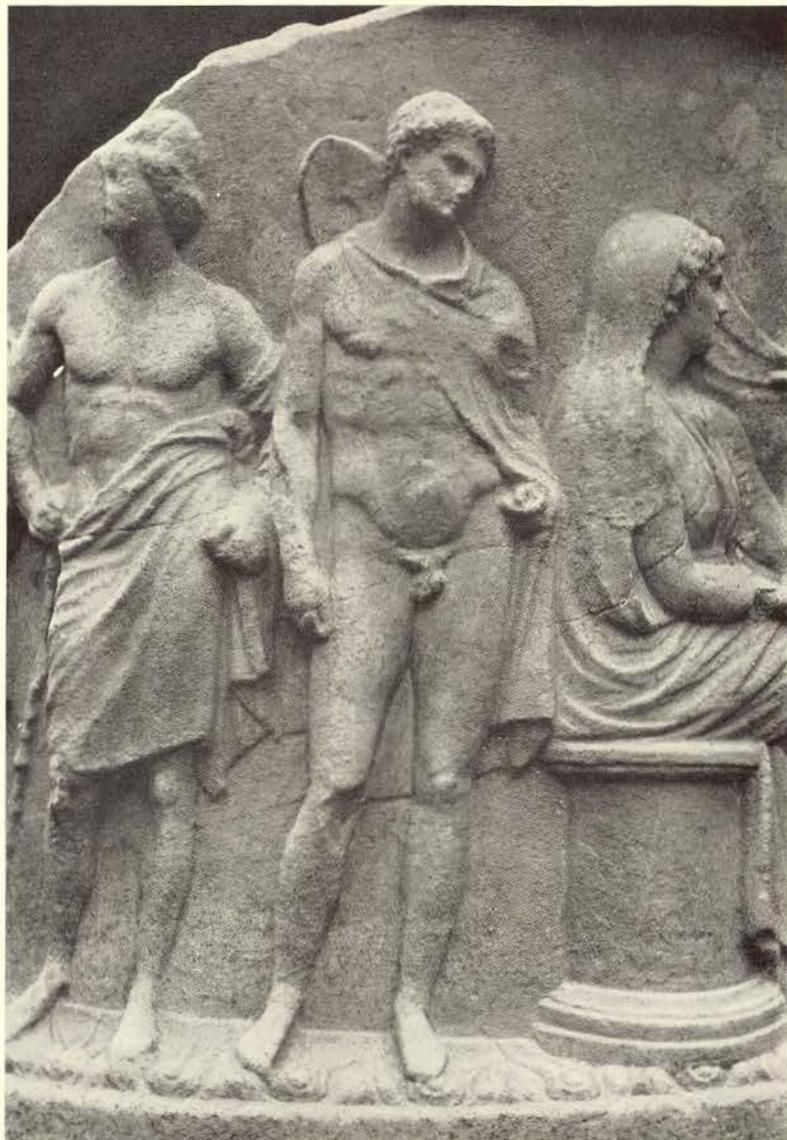


FIG. 22 — ARA DI OSTIA : ERMETE.

renza di Ares, tutto il raccoglimento e la gravitazione, l'accordo e la continuità della linea chiusa.

Il tipo giovanile con clamide sulla spalla è quello diffuso nel IV secolo, mentre nel V è aggiunto prevalentemente un chitonisco, e che ritroviamo in rilievi votivi di questo periodo

nei quali il dio accompagna le Ninfe e di cui basti citare uno dal Quirinale a Berlino <sup>1</sup> e uno di Andro <sup>2</sup> ambedue del IV secolo.

La testa ben conservata (fig. 23) ci permette di cogliere i caratteri essenziali della costruzione e del modellato. I riccioli resi come una soffice massa si rialzano spessi e vibranti sulla fronte bassa; l'ovale è delicatamente allungato con le guance di una molle carnosità; la bocca è brevissima e sinuosa; gli occhi dal taglio allungato si affondano con l'angolo interno velan-

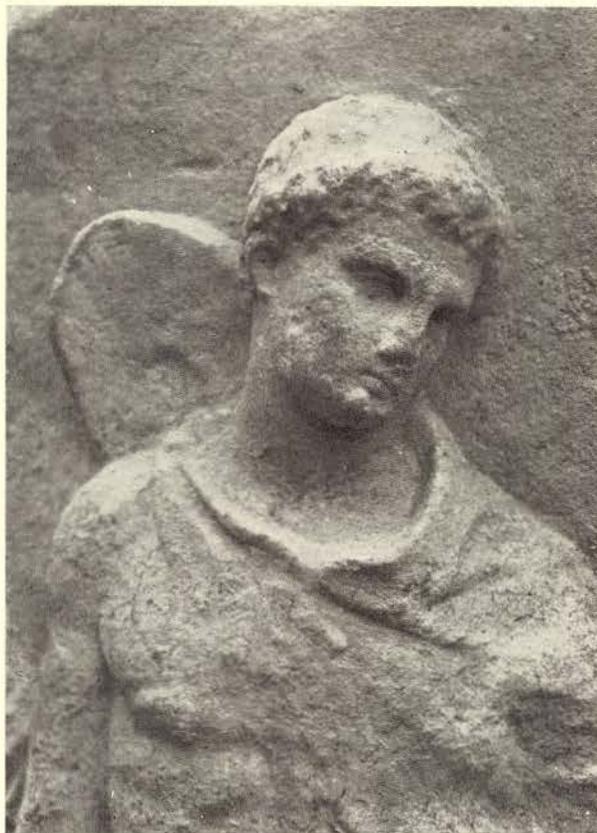


FIG. 23 — AEA DI OSTIA : ERMETE (DETTAGLIO).

dosi di ombra, mentre il naso dal largo dorso e dalle piccole narici continua la linea dritta della fronte attraverso la sporgenza pronunciata della glabella e i muscoli frontali sono divisi orizzontalmente da un abbassamento leggero.

Se vincendo il naturale ritegno si osi porre a confronto la modestissima testina ostiense con un mirabile originale quale la testa dell'Ermete di Olimpia (fig. 24), si troverà credo una somiglianza negli elementi sostanziali e la testa di Olimpia a me piace di prendere a modello per ricostruire sulla traccia della figura ostiense i piani della statua originale da cui essa deriva,

<sup>1</sup> C. BÜRMEL, *Die griechische Skulptur des V und IV Jahrh.*, 1928, Kat. III, K. 83, Tav. 72, p. 59.

<sup>2</sup> E. A., 1329, H. K. SÜSSEROTT, *o. c.*, p. 118, Tav. 20, n. 5.

mentre la testa del Satiro versante dello stesso maestro (fig. 25) può offrirci un confronto strutturalmente più evidente perchè più giovanile dell'Ermete di Olimpia pur nella fondamentale unità stilistica che lega queste varie espressioni di uno stesso temperamento. E basti metterla vicina alla testa dell'efebo bronzeo di Anticitera (fig. 26) per illustrare l'ideale formale del IV secolo di cui l'Ermete, come quel bronzo (sia che lo si giudichi originale del IV sec., sia copia, sia rielaborazione neo attica), è profondamente sostanziato <sup>1</sup>.

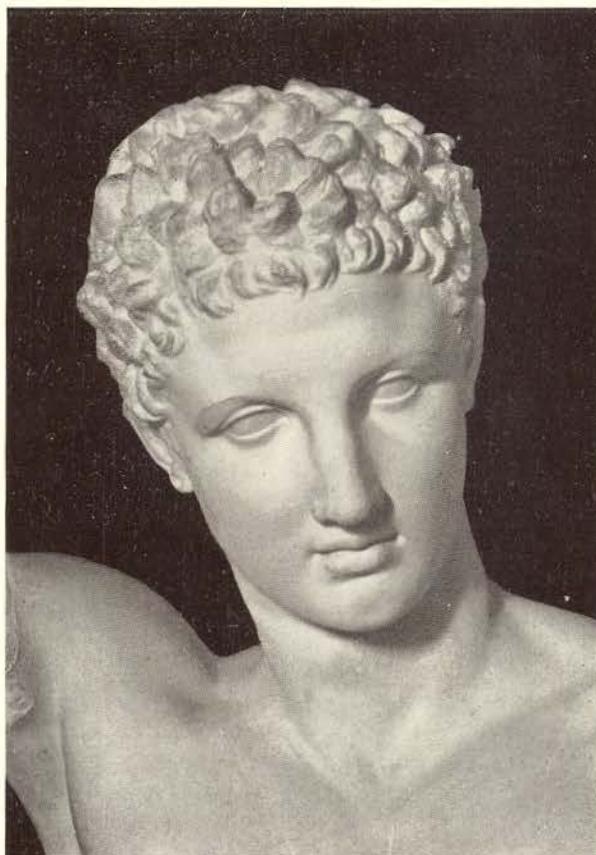


FIG. 24 — ERMETE DI OLIMPIA (DAL CALCO).

Ad Ermete segue una divinità seduta che credo identificabile con Estia (fig. 27). Infatti i Greci amarono unirli perchè più evidente risultasse il profondo contrasto fra la dea a cui Zeus concesse un altare in ogni casa e consacrò il focolare domestico, facendone un simbolo accentratore fisso e duraturo della famiglia, la dea che non lascia mai il suo trono nell'etere e il veloce messaggero instancabile degli dèi, il mobile dio delle strade e dei sentieri, il genio attivo della vita umana <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> S. PAPASPIRIDIS, *Guide du M. N.*, p. 218-219; A. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, p. 399-403, fig. 147.

p. 742 ss.; PAULY-WISSOWA, *R. E.*, s. v., *Hestia*, VIII, c. 1301.

<sup>2</sup> Cfr. DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. *Vesta*.

FIG. 25 — SATIRO VERSANTE.  
(GLÀ MENGARINI).

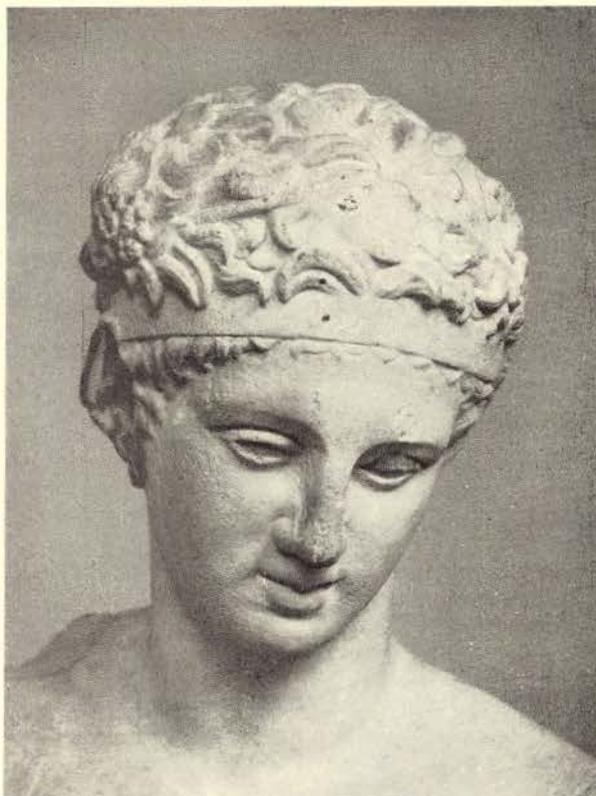
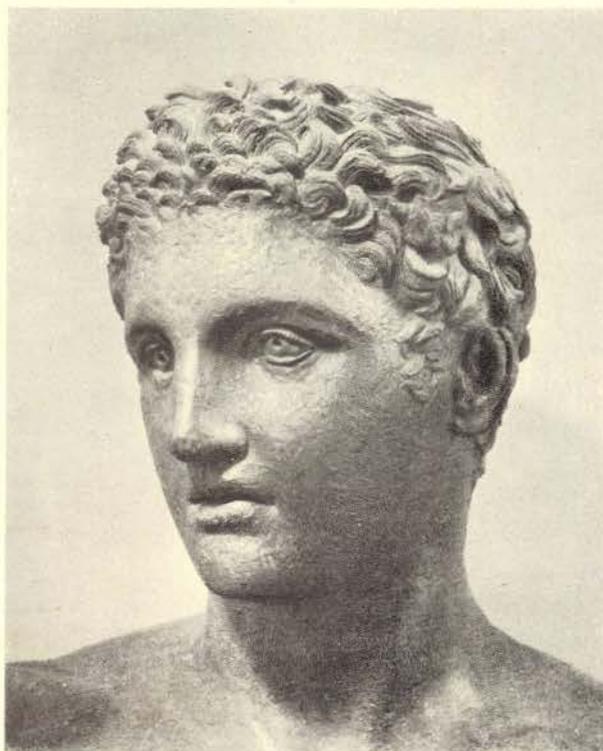


FIG. 26 — EFEBO DI ANTICITERA.  
(ATENE, M. N.).



Il tipo di questa solenne figura vestita di chitone manicato e di un manto che dalla testa scende sulle spalle e fascia ampiamente tutta la parte inferiore del corpo mentre la mano sinistra scosta il velo dal volto, potrebbe dirsi ugualmente Demetra, ma alla dea di Eleusi

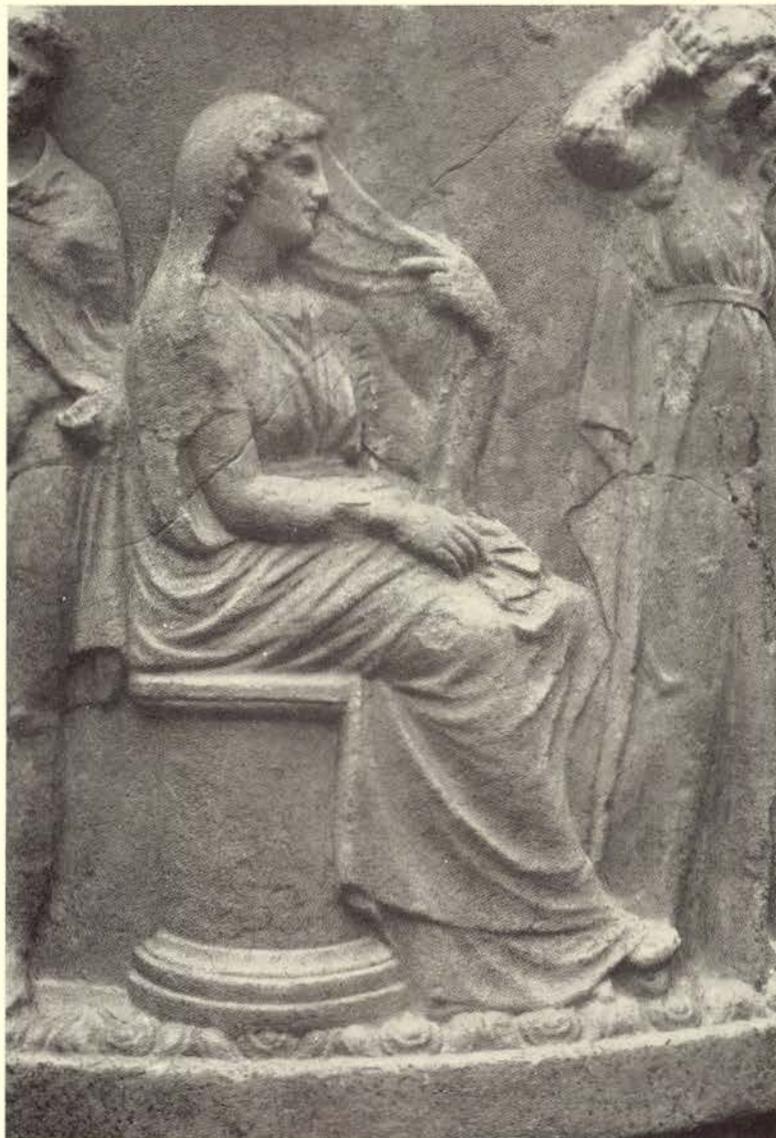


FIG. 27 — ARA DI OSTIA: ESTIA.

non conviene l'ara circolare su cui siede. Demetra infatti quale ci appare in vari rilievi del IV secolo, siede sulla cista, sul *κιβωτός* cilindrico di cui è ben visibile anche il coperchio<sup>1</sup>, qui invece è chiaro trattarsi di una base o ara in pietra cilindrica leggermente rastremata

<sup>1</sup> Cfr. ad es. *Ath. Mitt.*, XVII, 1892, p. 125 segg., 1927, p. 312, nota 1. figg. 2, 4, e p. 136-137; P. MINGAZZINI, *Not. Scavi*,

in alto e sagomata alla base e all'orlo superiore, cioè il *βομίσκος* o meglio la *ἔστια* che spesso bastava a simboleggiare la divinità tanto che poche sono le raffigurazioni sicure della dea.

Lasciando infatti da parte quella generica sul vaso François e l'ipotesi erudita della statua Giustiniani dobbiamo limitarci a tener presente la coppa di Sosia in cui appare con il chitone manicato e il manto che vela la testa protendente nella destra una patera dietro ad



FIG. 28 — PARTICOLARE DELLA STELE C. D. DI LISISTRATA (BERLINO, MUSEI).

Anfitrite che non permette così di vedere su cosa si immaginava che sedesse<sup>1</sup> mentre Euxitheos dipinge per la coppa di Oltos un tipo seduto su seggiola con un ramoscello e un fiore nelle mani con il capo non velato<sup>2</sup>.

Sarebbe stato interessante conoscere quali forme avesse dato alla dea Fidia sulla base del trono dello Zeus ad Olimpia<sup>3</sup> dove l'aveva aggruppata con Ermete, in ogni modo sull'ara ostiense vediamo un tipo simile a quello di Demetra sui rilievi votivi alle divinità

<sup>1</sup> J. C. HOPPIN, *R. F. V.*, II, p. 422-423.

<sup>2</sup> J. C. HOPPIN, *R. F. V.*, II, p. 250-251.

<sup>3</sup> G. Q. GIGLIOLI, *Il trono dello Zeus di Fidia in Olimpia*, *Mem. Acc. Lincei*, 5, XVI, 1920, p. 2.

eleusine del IV secolo, per il modo di disporre e sentire il panneggio, per ritmo, per intonazione<sup>1</sup>. Per lo schema può esser ancor più preciso il confronto con la stele funeraria di Berlino K. 35 (fig. 28)<sup>2</sup> e nella serie di queste opere attiche del IV secolo ispirate ai tipi della grande arte è facile trovare più esempi di questa figura con leggere varianti. Mancando spesso o essendo danneggiata la testa del tipo di Demetra seduta nei rilievi votivi citati,

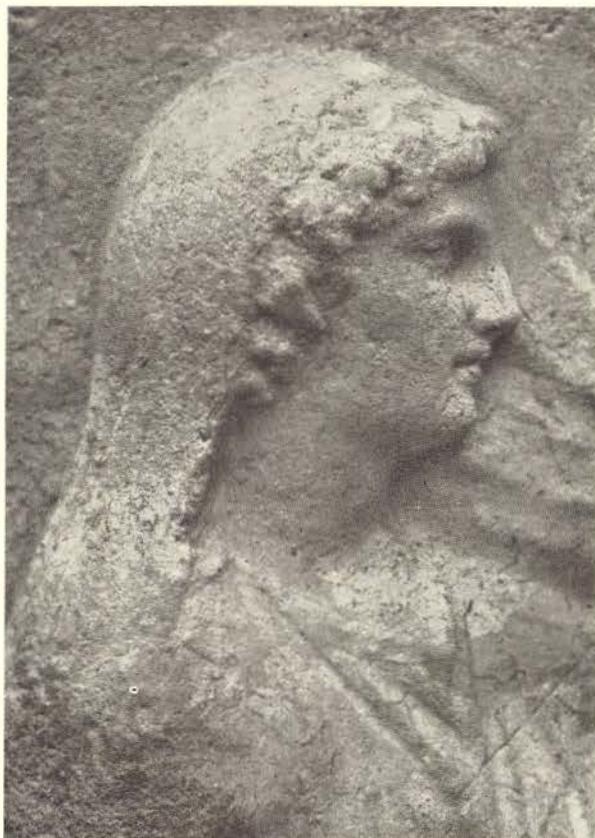


FIG. 29 — ARA DI OSTIA: ESTIA (DETTAGLIO).

queste stele funerarie possono inoltre servire anche a precisare i punti di confronto che la testa dell'Estia trova nell'arte del IV secolo (fig. 29 e tav. V).

Questi tratti pieni e carnosi, la fronte bassa ombrata di morbidi capelli, il mento rotondeggiante, il naso dal largo dorso diritto, la breve bocca dalle tumide labbra sinuose, gli occhi dall'angolo interno affondato sono infatti gli elementi che sostanziano di preferenza le teste delle defunte sulle stele attiche già in quella citata di Berlino. Basta far scorrere dinanzi agli occhi le tavole 42 n. 1, 2, 45 n. 2, 46, 47, 51 n. 1, dell'opera di Hans Diepolder, osservare

<sup>1</sup> Cfr. O. KERN, *Das Kultbild der Göttinnen von Eleusi*, in *Ath. Mitt.*, XVII, 1892, p. 124-142; P. MINGAZZINI, *Not. Scavi*, 1927, p. 309-315; G. E. RIZZO, *Praxitele*, p. 100-103 e 118.  
<sup>2</sup> K. BLÜMEL, *o. c.*, p. 35, Tav. 45.

la testa della Demetra stante sul rilievo votivo del Louvre da Eleusi <sup>1</sup> e meglio ancora quella della Demetra prassitelica Grimani (fig. 30) per ritrovare la stessa struttura, la stessa intonazione serena e dolce, lo stesso modellato morbido e pieno.

Non lontana da questo tipo dell'ara ostiense come schema e contenuto pur con un sentimento diverso nel trattare il panneggio più ricco di pieghe, più dettagliato, più mosso, ci appare anche la Vesta dell'*Aedes* Augustea del Palatino quale possiamo ricreare dalla Base di Sorrento, dal Rilievo Albani, da quello di Palermo e dalle monete <sup>2</sup>, sì che le somiglianze schematiche e le differenze stilistiche potrebbero bene adattarsi al temperamento di Scopa



FIG. 30 — ERA GRIMANI, VENEZIA M. A.

della cui Estia negli Orti Serviliani la Vesta potrebbe essere un'eco secondo l'ipotesi accennata dal Wissowa e dal Rizzo.

Accanto ad Estia è Apollo (fig. 31), che con Posidone aspirò invano alla sua mano, qui stante di prospetto in abito di citharedo. Veste un chitone *poderes* dalle lunghe e aderenti maniche cinto alto sotto il petto da una larga cintura. Sulle spalle è appuntato il manto ampio che scende dietro fino ai piedi facendo da sfondo alla figura e i cui orli laterali creano scale discendenti. Insiste sulla gamba sinistra con la destra leggermente scartata indietro, reclina la testa dal lato della gamba portante alzando il braccio destro con la mano aperta all'altezza della testa mentre la mano sinistra regge la grande cetra di cui resta poco più di metà, poichè

<sup>1</sup> G. E. RIZZO, *Prassitele*, Tav. CLI.

*Arch. Com.*, XI, 1932, p. 38-50 con bibl. rel.

<sup>2</sup> G. E. RIZZO, *La Base di Augusto*, in *Bull. Comm.*

il resto era scolpito su un pezzetto a parte aggiunto e di cui rimane l'incasso del perno che lo reggeva.

Il volto è scheggiato nella metà inferiore sì che rimangono la fronte bassa ad ampio arco



FIG. 31 — ARA DI OSTIA: APOLLO.

inquadrata dai capelli che si rialzano lateralmente in ciocche soffici e indistinte cadendo poi in due lunghi riccioli sul petto, e gli occhi piuttosto piccoli e allungati.

Il chitone ha una scollatura stondata e scende semplice con poche pieghe generate dalla stretta della cintura, modella la gamba flessa, si addensa in pieghe verticali lungo la gamba sinistra.

Il tipo per il ritmo del corpo e lo schema del panneggio richiama subito a quello ultimamente ripreso in esame da O. Deubner che ne ha raccolto copie e varianti<sup>1</sup>, generalmente datato nell'ellenismo e che lo Amelung<sup>2</sup> e il Watzinger<sup>3</sup> pensarono di attribuire al gruppo con le Muse di Filisco. Questo tipo infatti ha la mano destra abbassata reggente il plettro, la testa girata dal lato della gamba flessa molto scartata accompagnando la torsione del petto alquanto pronunciata nei torsi di Thera, di Smirne e nel rilievo di Archelao, mentre



FIG. 32 — APOLLO, DELO. M. A.

il lungo panneggio si tende e tutto il corpo viene ad avere una larga base che fa più risalire lo sfinamento e la rastremazione del torso girato con un moto elastico ascensionale culminante nella testa volta a sinistra. Ritmo e proporzioni che trovano confronti in opere del pieno ellenismo<sup>4</sup> mentre distaccano da questo gruppo la statua acefala di Delo<sup>5</sup> di proporzioni più massicce, dal tronco non girato, dalla gamba flessa più raccolta, dal panneggio

<sup>1</sup> O. DEUBNER, *Hellenistische Apollgestalten*, Atene, vedi catalogo p. 58-59 e specie p. 15 segg.

<sup>2</sup> W. AMELUNG, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, 1895, p. 44-45 e 80.

<sup>3</sup> C. WATZINGER, *63 Berliner Winckelmannsprogramm*, p. 13.

<sup>4</sup> Cfr. R. HORN, *o. c.*, Tav. 17, n. 1, fino a quelle intorno al 100 a. C., p. 89; O. DEUBNER, *o. c.*, p. 17.

<sup>5</sup> F. MAYENCE ET G. LEROUX, *Remarques sur quelques statues des Délos*, in *B. C. H.*, XXXI, 1907, p. 395, fig. 5.

che fluisce più composto e meno mosso (fig. 32), giudicato dai suoi editori espressione del periodo di reazione accademica e arcaizzante del II secolo (p. 398) e dal Deubner datato verso il 90-70 a. C. (p. 20-21).

Credo peraltro che nel torso di Delo sia da distinguere l'epoca d'esecuzione dal modello

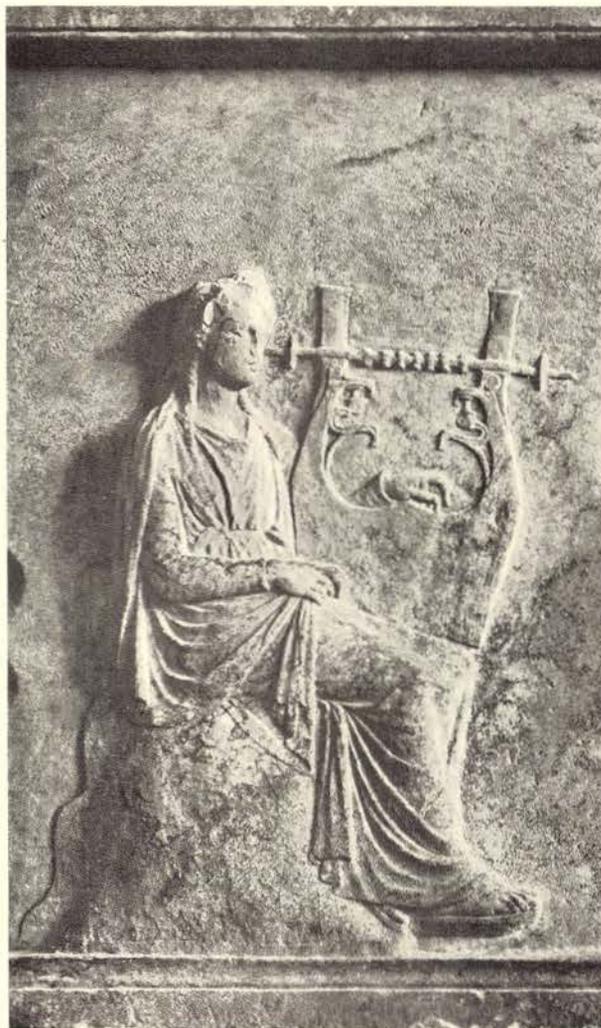


FIG. 33 — LASTRA DI MANTINEA, ATENE, M. N.

cui si ispira poichè mentre lo direi, come le altre statue di Artemide, di Latona e delle Muse, prodotto di officina classicheggiante probabilmente attica attiva forse nell'isola tra il II e il I sec. a. C., dall'esecuzione fredda, liscia, dura, può farci intravedere, come una terracotta di Myrina<sup>1</sup> e un rilievo di Atene<sup>2</sup> datato nel 119 a. C., un modello più antico vicino a

<sup>1</sup> F. WINTER, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, II, p. 350, n. 2.

<sup>2</sup> J. N. SVORONOS, *o. c.*, II, Tav. CXII, p. 619, n. 1485.

quello dell'ara ostiense e di cui il tipo così detto di Filisco può rappresentare invece una rielaborazione nel gusto dell'ellenismo.

Non è vero infatti che questo chitone lungo, liscio, manicato, altocinto sia ellenistico

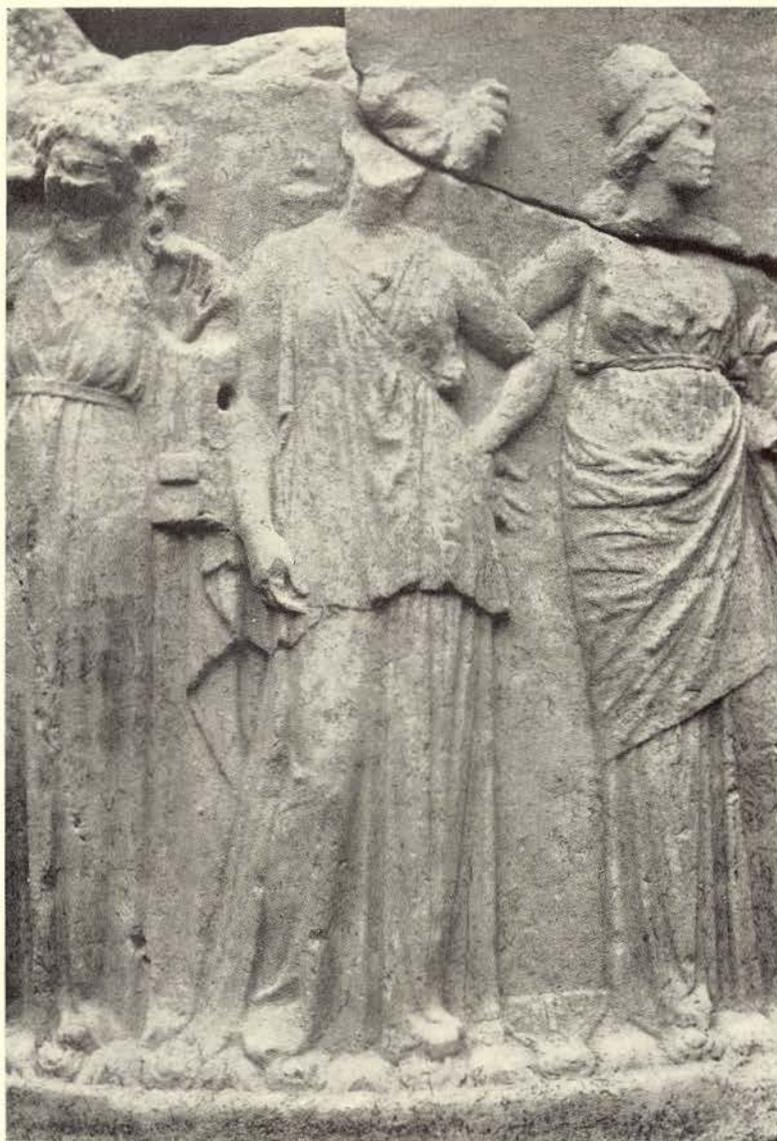


FIG. 34 — ARA DI OSTIA: ARTEMIDE.

poichè è il costume che caratterizza anche l'Apollo seduto sulla Base di Mantinea (fig. 33). Se immaginiamo che il dio si alzi dalla roccia su cui siede avremo nè più nè meno che l'Apollo dell'ara ostiense anche con lo stesso tipo di testa dai capelli divisi in due bande soffici sulla fronte e cadenti in due lunghi riccioli sul petto, la stessa ampia caduta del manto, la stessa

forma di lira. L'Apollo della Base di Mantinea anche nella diversità dello schema rimane il miglior confronto tipologico e stilistico<sup>1</sup>.

Al dio citaredo segue la sorella Artemide (fig. 34), stante, vestita di un peplo con *apop-*



FIG. 35 — ARTEMIDE, MUSEI DI BERLINO.

*tygma*, che cade semplice e liscio non cinto, aperto sul lato destro. Traversa il petto invece la cinghia del turcasso che spunta dietro la spalla destra con il coperchio e questa cinghia

<sup>1</sup> Forse qualche punto di contatto si potrebbe trovare anche nella testa Atene 1777, E. A. 652-653, che il Deubner attribuisce al tipo Smirne dicendola ellenistica ma che specie nel profilo mostra elementi del IV secolo.

genera così un motivo particolare di pieghe comprimendo il panneggio sotto il seno sinistro, creando un piccolo rimbocco a sboffo laterale e rialzando da questo lato l'*apoptygma* il cui orlo inferiore viene a disporsi obliquamente. La figura insiste sulla gamba sinistra e flette la destra scartata di lato e a questa posa si accompagnano il profilarsi della piega a

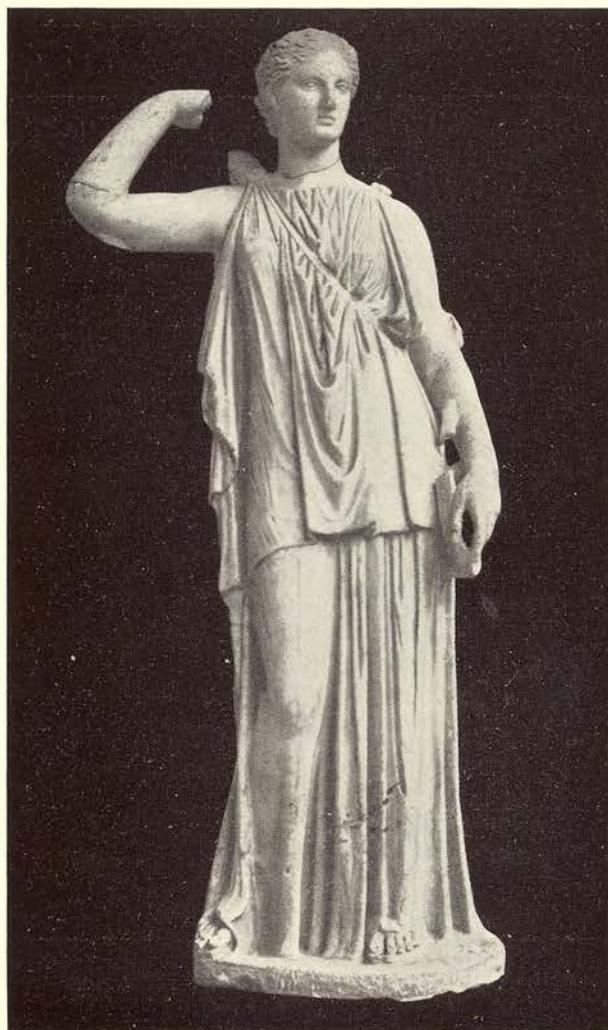


FIG. 36 — ARTEMIDE, DRESDA, M. A.

piombo che nasce dal ginocchio sporgente e il cadere floscio di lembi sovrappontentisi lungo l'apertura del peplo con ritmo discendente a cui si intona anche il braccio rilasciato, mentre le pieghe verticali sottolineano il ritmo portante della gamba sinistra e il braccio corrispondente si piega ad angolo con la mano sul fianco. La testa che veniva a trovarsi nella giuntura con il pezzo superiore ha perduta la parte anteriore sì che non ne resta che il contorno sull'esile collo reclinato sul lato sinistro rinsaldato dalla treccia di capelli che scende sulla nuca.

Panneggio e ritmo del tronco corrispondono esattamente a quelli dell'Artemide tipo Dresda con le sue copie numerose fra cui tre di Cassel e un torso di Berlino<sup>1</sup> che si può confrontare più utilmente delle altre (fig. 35) perchè qualitativamente migliore mentre la statuetta di Dresda (fig. 36) ci mostra che il movimento della testa e delle braccia è profondamente diverso dando luogo a due diversi contenuti. Il peplo infatti si dispone allo stesso modo nei due tipi di Ostia e di Dresda anche nei dettagli come le due pieghe

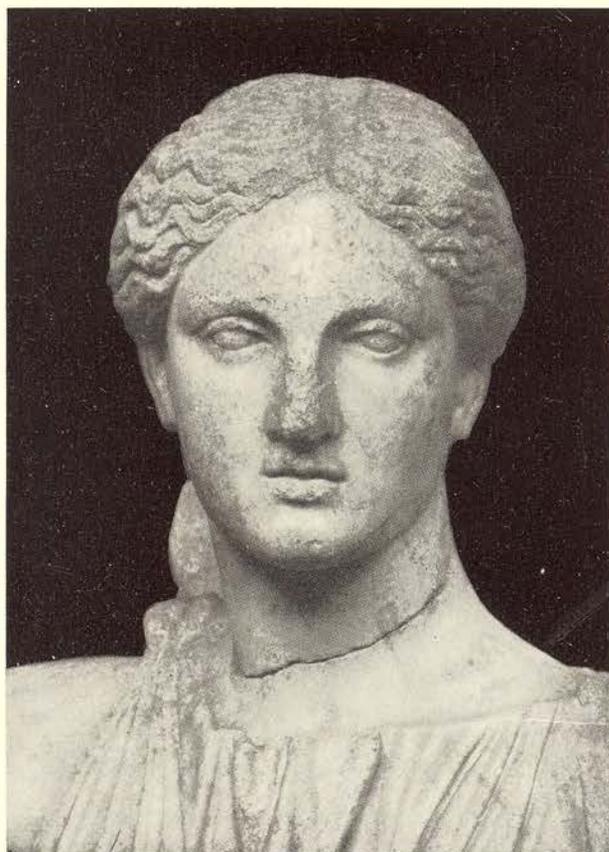


FIG. 37 — ARTEMIDE DI DRESDA (DETTAGLIO).

verticali parallele dell'*apoptygma* generate dallo sporgere dei seni, il rimbocco laterale prodotto dalla cinghia, le ondulazioni dei lembi lungo l'apertura, ma le braccia sono atteggiare con ritmo invertito poichè nel secondo quello abbassato è il sinistro la cui mano regge l'arco mentre il destro è alzato e la mano è in atto di sfilare una freccia dal turcasso, la testa non è reclinata ma leggermente girata verso destra e un po' indietro. L'Artemide di Dresda è

<sup>1</sup> Elenco delle copie in W. KLEIN, *Praxiteles*, Leipzig 1898, p. 309; per quelle di Cassel M. BIEBER, *Die antiken Skulpturen und Bronzen in Cassel*, Marburg 1915, Tav. XXI, n. 17-19, p. 18-19, e per il torso di

Berlino C. BLÜMEL, *Römische Kopien griechische Skulpturen*, Kat. V, Berlin 1938, p. 26-27, K. 242, Tav. 58.

concepita cioè in azione e non in riposo come nell'ara ostiense, al ritmo gravitante fa riscontro un ritmo ascendente, la figura non si chiude in una linea statica e continua ma accenna ad ergersi con una mossa leggera di tensione contrastante.



FIG. 38 — ARA DI OSTIA: ATENA.

Come ritmo l'Artemide dell'ara si accorda più con la Tyche nota in più copie e varianti dello stesso tipo di cui conserva lo stesso corpo e lo stesso panneggio perfino con la cinghia del turcasso che pure è soppressa, mentre ambedue le braccia sono abbassate reggendo nella destra un timone, nella sinistra la cornucopia <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Museo Torlonia, Tav. LXXXIX, n. 359; Monaco 113, Br. Br., Tav. 123; Madrid, CLARAC, Tav. 410 H, n. 837 A.

Sulla testa poco si può dire nello stato attuale ma l'acconciatura si distacca da quella della statuetta di Dresda (fig. 37) e la treccia sulla nuca può richiamare invece il tipo della discussa Artemide Colonna<sup>1</sup>.



FIG. 39 — ATENA DI AREZZO FIRENZE, M. A.

Chiude la teoria divina dietro Zeus Atena (fig. 38). È stante sulla gamba destra con la sinistra scartata lateralmente, di un ritmo cioè uguale ed inverso a quello della vicina Artemide ma con la testa, dall'elmo corinzio alzato, girata dal lato della gamba flessa invece che reclinata su quella portante. Al girarsi della testa si accompagna una leggera torsione del tronco da cui scaturisce una certa elasticità, una certa mossa nella figura, accentuata

<sup>1</sup> C. BLÜMEL, *Römische Kopien griechische Skulpturen*, op. cit., p. 145, Tav. 30, 4. Kat., V, p. 27-28, K. 243, Tav. 59-61; H. K. SÜSSEROTT,

dall'alzarsi del braccio destro che regge la lancia non espressa nel rilievo e dall'arcuarsi del sinistro non proteso nè appoggiato al fianco ma reggente il lembo dello *himation* che fascia di traverso il corpo avvolgendosi all'avambraccio. Sotto il mantello porta il chitone altocinto e tutto il petto è coperto dall'egida, con il gorgoneion centrale, che ricorda nella forma quello della citata Atena di Arezzo (fig. 39) con cui trova somiglianze tipologiche anche nel volto. Tuttavia nella testa del bronzo fiorentino si nota una maggiore severità di tratti nell'ovale

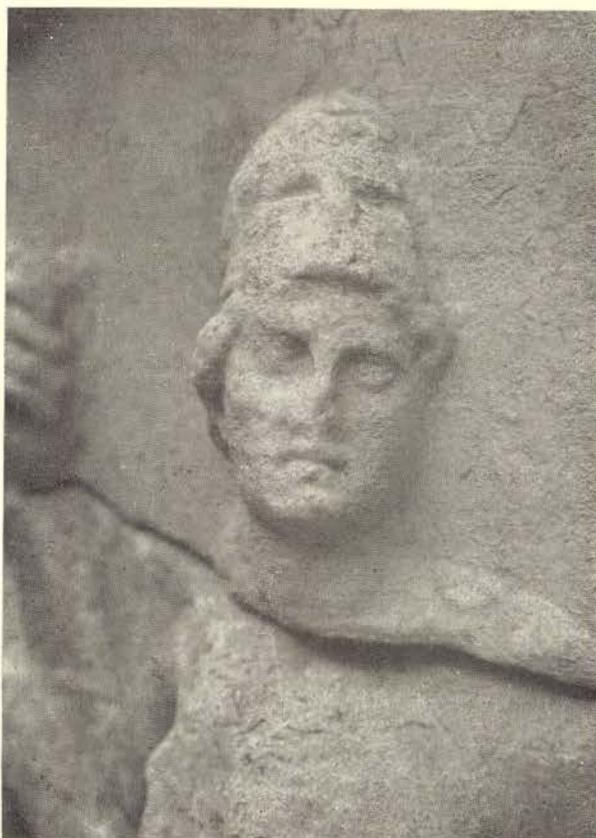


FIG. 40 — ARA DI OSTIA: ATENA (DETTAGLIO).

più allungato, nel triangolo più acuto della fronte incorniciata dalle due bande di capelli più nettamente suddivisi in ciocche. La testina ostiense (fig. 40) per quello che ci è dato leggervi mi pare che si accordi ancor meglio con una testa di Palazzo Odescalchi<sup>1</sup> ritenuta giustamente prassitelica (fig. 41) a cui si intona per l'ampio arco della fronte con i capelli a soffici ondulazioni, per la struttura piena e carnosa, per il mento arrotondato, per il taglio della bocca, degli occhi dallo sguardo languido ed anche per il ritmo come si intravede pur attraverso il brutto completamente moderno del collo e la collocazione sulla base.

<sup>1</sup> F. NOACK, *Athenakopf des vierten Jahrhunderts*, Berlin, Leipzig, 1928, p. 161-165, Tav. 11. in *Antike Plastik W. Amelung zum 66 Geburtstag*.

\*\*\*

Quest'opera neo-attica si distingue quindi oltre che per il facile e vivo senso plastico per una certa unità stilistica che accomuna tutte le undici figure svolgentesi attorno allo Zeus fidiaco. I confronti fatti convergono tutti in un sol punto: l'arte attica del secolo IV e più precisamente la cerchia prassitelica, tanto che il pensiero dei dodici dèi che Prassitele aveva creato per il tempio di Artemide Soteira a Megara visti da Pausania (I, 40, 2-3) nasce spontaneo e degno di considerazione.

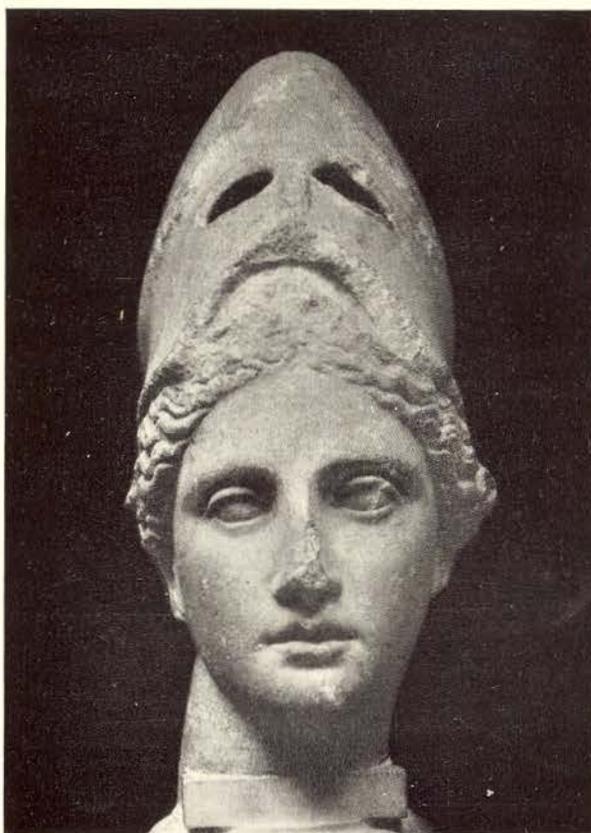


FIG. 41 — ATENA, COLL. ODESCALCHI, ROMA.

È necessario pertanto rileggere quanto ci dice questo nostro esegeta che ha dovuto subirsi le accuse più diverse di archeologi imbarazzati ma che resta pur sempre la nostra guida indispensabile che ci accompagna nel quotidiano pellegrinaggio materiale e spirituale nelle vie del miracolo greco. Così ci introduce nel santuario: *τῆς δὲ κρήνης οὐ πόρρω ταύτης (Γερανίας) ἀρχαῖόν ἐστι ἱερόν, εἰκόνες δὲ ἐφ' ἡμῶν ἐστᾶσιν ἐν αὐτῷ βασιλέων Ῥωμαίων καὶ ἄγαλμα [τε] κεῖται χαλκοῦν Ἀρτέμιδος ἐπίκλησιν Σωτείρας*; riferisce poi l'episodio della distruzione dei soldati di Mardonio nella Megaride, attribuita alla protezione della dea ed aggiunge: *Καὶ ἐπὶ τῷδε Σωτείρας ἄγαλμα ἐποίησαντο Ἀρτέμιδος*.

ἐνταῦθα καὶ τῶν δώδεκα ὀνομαζομένων θεῶν ἐστὶν ἀγάλματα, ἔργα εἶναι λεγόμενα Πραξιτέλους. τὴν δὲ Ἀρτεμὶν αὐτὴν Στρογγυλίων ἐποίησε.

Anche su questo passo non ha mancato di esercitarsi la filologia ipercritica e formalistica ad opera specialmente del Klein<sup>1</sup> e ne è derivato che il tempio di Artemide Soteira sarebbe stato a Page, dove Pausania (I, 44, 6-7) ricorda una copia della statua che Strongylion aveva fatto per il tempio di Megara, da considerarsi invece un tempio arcaico dei dodici dèi, trasformato poi in un pantheon dove furono poste statue d'imperatori romani.

A Megara cioè l'Artemide sarebbe stata un *anathema*, copia dell'originale statua di culto di Strongylion a Page, e le statue dei dodici dèi quelle di culto giudicate almeno contemporanee, se non anteriori, a Strongylion, cioè del V secolo, tanto che perfino Pausania avrebbe avvertito una difficoltà ad attribuirle al IV secolo e con l'aggiungere che « erano dette di Prassitele » riflettere il suo dubbio stilistico nato dall'aver visto molte altre opere del Maestro a Megara stessa e altrove.

A parte l'attribuire al buon periegeta antoniniano una virtù e un intuito in materia di stile che era certo ben lungi dal possedere; a parte la singolarità di un tempio arcaico dei dodici dèi, è chiaro altresì che non nella modesta Page bensì nella importante Megara si innalzò il tempio all'Artemide Salvatrice a cui i Greci attribuirono il miracoloso equivoco notturno di cui furono vittima i Medi nel 479 nella zona montagnosa tra le due località, scagliando tutti i loro dardi contro la roccia scambiata per uno sconosciuto e agguerrito nemico (Paus., I, 44, 6-7) e per cui Strongylion modellò il simulacro di cui Page volle poi una copia.

Non quindi ad un Prassitele il vecchio, tipico prodotto della a volte troppo accademica e astratta dottrina di scuola tedesca, vanno attribuiti i dodici dèi di Megara in compagnia di una serie di altre opere<sup>2</sup>, bensì al grande Prassitele sulla base di una testimonianza obiettivamente raccolta per noi da Pausania dalla viva tradizione del santuario che visitò e alla luce non già di acrisia ma del buon senso.

È possibile allora di vedere nell'ara ostiense un riflesso di queste statue prassiteliche di Megara?

La risposta è legata anzitutto alla definizione della personalità del Maestro, problema centrale dell'arte attica del IV secolo.

La conoscenza odierna di Prassitele è una delle più tipiche conquiste di quel metodo filologico comparativo che dalle prime identificazioni del Satiro *anapauomenos*, della Cnidia, del Satiro versante dovute ai nostri nonni, G. G. Winckelmann e E. Q. Visconti, attraverso una serie di scoperte fortunate e di ricerche particolari, legate a nomi illustri di capiscuola quali il Furtwaengler e l'Amelung, fattosi viè più storico e critico, ha portato fino alle monografie del Klein, del Collignon, del Rizzo.

E a quest'ultimo maestro non posso non tornare con il pensiero memore e grato nello studio di quest'ara, ricordandone un corso universitario su Prassitele da cui uscì poi quella monografia sintetica ma solidamente documentata e soprattutto direi scritta con senti-

<sup>1</sup> W. KLEIN, *Studien zur griechischen Künstlergeschichte, Die Parisch — Attische Künstlerschule*, in *Arch. Epigr. Mitteilungen aus Oesterreich*, IV, 1880, specie p. 12 ss.

<sup>2</sup> A questo Prassitele I il KLEIN, *o. c.*, p. 75, attri-

buisce le statue di Era e Rea a Platea, le imprese di Eracle nell'Eracleio di Tebe, la Latona e figli e Era con Atena ed Ebe nei due templi di Mantinea. Cfr. J. OVERBECK, *Griech. Plastik*, I, ed. 4, p. 498-500.

mento classico, con viva e appassionata aderenza cioè al clima storico artistico del IV secolo e che può considerarsi il miglior documento del cammino percorso, degli sforzi compiuti, delle conquiste raggiunte.

Attorno all'originale di Olimpia — su cui solo un'ipercritica può ancora esercitare e eserciterà le sue vane e astratte disquisizioni e che è venuto a commentare mirabilmente le parole di Pausania — si raccoglie ormai un numero stilisticamente omogeneo di opere originali e di copie sicuramente identificate, per cui Prassitele non è un semplice nome senza sostanza ma una definita personalità, e che hanno un preciso significato artistico anche a prescindere da quel nome e dalle fonti letterarie con esso collegate.

Conosciamo infatti storicamente un linguaggio con varî accenti e un'unica intonazione che si attua in un largo gruppo di sculture.

Questo tono prassitelico credo risuoni in pieno nell'Ermete tipo Andro e che sia giusta l'attribuzione a Prassitele in base a somiglianze stilistiche con l'Ermete di Olimpia, risultanti anche attraverso le diverse copie, sia nella testa, sia nel nudo minutamente analizzato dal Della Seta<sup>1</sup>. Il contenuto dell'opera, che la fece sfruttare per statua funeraria<sup>2</sup>, lo collega anche all'Eros come riconosce lo stesso Della Seta che lo pensa parte di un gruppo bronzeo originario con la grande e la piccola Ercolanense raffigurante l'*ánodos* di Core<sup>3</sup>. Oltre il nudo, il modellato, la struttura, il contenuto, anche il ritmo gravitante richiama a Prassitele che è qui arrivato al massimo di sinuosità del corpo privo di appoggio esterno che invece sfrutterà in altre creazioni per appagare questo suo senso ritmico flessuoso e curvilineo.

Perciò troppo sottilmente astratte ci appaiono le osservazioni dello Pfuhl<sup>4</sup> che vi vede un maggior avvicinamento alla natura (che rimane sempre uno pseudo-concetto o un non-senso in un'opera d'arte, mentre desidereremmo conoscere il diverso « allontanamento » che sarebbe allora da scorgere nell'Ermete di Olimpia citato a paragone) e che lo dice post-prassitelico cioè uno sviluppo stilistico con influssi lisippei, creato d'altronde nell'età stessa di Prassitele, propendendo poi ad attribuirlo con il Furtwaengler<sup>5</sup> ai figli di lui, ipotesi condivisa anche dal Rizzo che vi riscontrava i medesimi caratteri<sup>6</sup>.

Ed allo stesso Prassitele conviene la giovanile figura di Artemide del tipo di Dresda che il Furtwaengler per primo confrontò con monete di Megara<sup>7</sup> rilevandone la parentela della testa con la Cnidia e l'Afrodite di Arles, le somiglianze delle cadute inferiori del panneggio con le Muse di Mantinea. Vi è una perfetta consequenzialità ritmica, scaturita dall'azione, che giustifica anche il motivo del turcasso con la cinghia trasversale, su cui riposa l'effetto essenziale del panneggio, che fa sentire l'opera di un maestro per cui non si regge l'ipotesi dell'Amelung che voleva ricercare l'originale nell'Artemide fatta per Efeso quale compare su monete pergamene di Commodo<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> A. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, p. 324 segg.

<sup>2</sup> M. COLLIGNON, *Statues funéraires*, p. 316.

<sup>3</sup> A. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, p. 324; *Boll. d'Arte*, XIV, 1920, *Cronaca delle Belle Arti*, p. 54.

<sup>4</sup> E. PFUHL, *Bemerkungen zur Kunst des vierten Jahrhunderts*, in *Jahrbuch*, XLIII, 1928, p. 25-26.

<sup>5</sup> A. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 571.

<sup>6</sup> G. E. RIZZO, *Prassitele*, p. 75-76, Tav. 112-113. Il SÜSSEROTT. o. c., p. 155, lo data invece giustamente

nel 360-350.

<sup>7</sup> A. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 554-556; IMHOOF-BLÜMER, *A numismatic commentary of Pausania*, Tav. AX, p. 7 e FF, n. 2, p. 154.

<sup>8</sup> W. AMELUNG, *Die Basis des Praxiteles*, p. 21 segg., per le monete cfr. H. VON FRITZE, *Die Münzen von Pergamon*, in *Abhandlungen Preuss. Ak.*, 1910, Tav. IX, 15 e 19.

In queste è raffigurata infatti un'Artemide che tiene nella sinistra una fiaccola alta a cui si appoggia e tende la destra verso il serpente avvolto intorno al bastone di Asclepio e se anche il panneggio corrisponde, il concetto è invece cambiato e siamo di fronte ad una rielaborazione del tema originario, che è certo quello di Dresda, perchè più coerente e spontaneo e dove ritmo, arco, faretra, azione, si armonizzano e giustificano a vicenda.

Prassiteliche infine le lastre di Mantinea, almeno come concezione e come disegno se non come esecuzione materiale, certo comunque uscite dal suo « studio » come dice giustamente il Rizzo che le data, con la maggior parte degli archeologi, tra il 350 e il 334 come opera della maturità del Maestro<sup>1</sup>. Ancora una volta queste lastre vengono a dar ragione al buon Pausania la cui testimonianza era stata messa in dubbio dal Vollgraff che pensò ad un Prassitele nipote del grande<sup>2</sup>, nonostante che il periegeta questa volta si fosse sentito in dovere di precisare perfino l'epoca, quella cioè della terza generazione dopo Alcamene. Testimonianza che fisserà nella sua concisa sommarietà un ricordo visivo e una notizia appuntata sul luogo ma che ha maggior valore per noi delle considerazioni recenti del Süsserott basate su un troppo schematico e quanto mai pericoloso concetto di « sviluppo » del ritmo e del panneggio che vuol essere fondato su opere datate ma che va usato con prudenza ed estrema cautela per non costringere in formule astratte e fisse la mutevole e contingente concretezza delle varie attuazioni di temperamenti artistici, la differenza qualitativa delle opere che vanno da creazioni originali a prodotti di mestiere<sup>3</sup>. Giustissimo il suo confronto tra la Musa con i flauti e la Core del rilievo di Eleusi, ma non per datare ambedue nei primi del III secolo, sì bene per dimostrare la prassitelicità della Base di Mantinea, poichè questo e simili rilievi votivi riflettono le divinità eleusine del Maestro, per cui rimando alle chiare pagine del Rizzo<sup>4</sup>.

L'attribuzione a Prassitele delle lastre di Mantinea costituisce un altro caposaldo per lo studio del panneggio e del ritmo e permise già all'Amelung di assegnare al Maestro, oltre la Grande e la Piccola Ercolanese, il tipo dell'Atena di Arezzo, in cui è di restauro la parte inferiore, sulla sola base stilistica del confronto con la Musa centrale di una delle lastre vicinissima alla Latona del decreto di Prossenia di Lachares del 355-4<sup>5</sup> e che abbiamo visto ora riecheggiata nella Demetra dell'ara, come ci permette anche di stabilire una stretta relazione tipologica fra l'Apollo ostiense e quello di Mantinea.

Non bisogna pertanto limitare l'analisi ai puri confronti schematici che rimangono sempre un po' esteriori, ma cercare di penetrare la sostanza poetica e il nesso logico del linguaggio prassitelico per poterne discernere le intime risonanze e non soltanto le analogie di formule. A questo aiutano le aderenti e sentite pagine di maestri quali Alessandro Della Seta (che pur essendo partito da un'analisi unilaterale e lessicale del linguaggio artistico è portato dalla sua finissima intuizione artistica a leggere poi tutto il contesto con perfetta aderenza) e Giulio Emanuele Rizzo, che definiscono con mirabile compiutezza lo spirito, i caratteri e i problemi fondamentali di questa personalissima arte.

<sup>1</sup> G. E. RIZZO, *Prassitele*, p. 86-89 e 117 con bibl. rel.

<sup>2</sup> *B. C. H.*, XXXII, 1908, p. 236, specie 251 ss. Cfr. la critica dello HERZOG, in *Philologus*, LXXI, 1912, p. 1 ss.

<sup>3</sup> H. K. SÜSSEROTT, *o. c.*, p. 123-124.

<sup>4</sup> G. E. RIZZO, *Prassitele*, p. 100 segg.

<sup>5</sup> W. AMELUNG, *Die Basis des Praxiteles*, p. 16 segg.; R. BINNEBOESSEL, *Studien zu dem Attischen Urkundenreliefs des 5 und 4 Jahrh.*, 1932, p. 11, n. 41; E. A., 560.

Problemi, caratteri, spirito che a me pare di risentire attraverso le undici figure dell'ara ostiense. I ritmi non sono infatti che modulazioni di quella gravitazione in cui Prassitele ricercò le espressioni più elegantemente audaci di uno spostamento laterale del corpo, generatore di linee flessuose, curvilinee, di abbandono, con tre assi obliqui e che lo portò a cercare un appoggio esterno per una maggiore accentuazione, dalla sinuosità del Satiro versante all'arcuazione del Sauroctono.

Ma chi ha ritmato il Satiro versante ha anche ritmato l'Ermete dell'ara, come uno stesso sentimento del corpo appoggiato suggerisce l'Ermete di Olimpia e l'Afrodite ostiense. Solo chi ha fatto del ritmo gravitante di un corpo efebico nudo il problema centrale della sua arte creando l'Ermete tipo Andro, in cui nel solo ritmo si concreta il mesto concetto del dio psicopompo, poteva modulare lo stesso ritmo con quelle diverse sfumature analizzate che facessero di Ermete un Ares<sup>1</sup>, a nessuno meglio che a Prassitele, sempre svolgente forme divine dove fiorissero giovinezza e bellezza, conviene il concetto di questo Ares in cui più del dio della guerra si ritrova l'amante di Afrodite come nell'Efesto lo sposo della tradizione più antica. Questo Efesto efebico nasce da una sottile raffinatezza ritmica in cui riposa tutto il contenuto di gusto tipicamente prassitelico. Il bastoncino è una prima espressione di quell'appoggio che permetterà alla figura prassitelica di uscire dai limiti della gravitazione sul proprio asse e i riflessi di questo appoggio laterale distaccano l'Efesto dall'Ares con cui invece altri elementi lo collegano, come la mossa del braccio sinistro che riscontriamo poi anche nell'Atena, insieme con la disposizione obliqua del semplice mantello.

La Base di Mantinea (fig. 42) ci illustra quindi i ritmi a cui si intonano le altre figure da quello più composto di Era a quello caratteristico di Demetra, di Posidone, di Artemide con il motivo della mano sinistra sul fianco che Prassitele sfrutterà nello Scita e nella Musa centrale, nell'Anapauomenos, nell'Ermete tipo Andro, nel Dioniso panneggiato, nell'Atena tipo Arezzo, uno dei più naturali elementi cioè di quel riposo gravitante in cui amò atteggiare le sue creazioni. Per questo la variante che l'Artemide dell'ara ci mostra rispetto a quella tipo Dresda è parola dello stesso linguaggio e così armonica nel rilasciamento del braccio destro, nell'appoggio del sinistro, nel reclinamento della testa, che non può ascrivarsi certo ad un modesto rielaboratore e tanto meno al marmoraio neo-attico, bensì scaturisce da un concetto nuovo che raffigura la dea non in azione, altrimenti non giustificata in questa teoria di divinità in posa, ma nel naturale atteggiamento richiesto dal fine. I rilievi eleusini ci fanno conoscere infine il ritmo di stasi tranquilla in cui è rappresentata la dolce Estia sorella di quella Demetra prassitelica.

Per questi scopi diversi Prassitele sa modulare appunto i suoi ritmi preferiti gravitanti e sa infondere ad essi anche una leggera elasticità quando la postulano il contenuto più energetico, quando il languore disdica al soggetto e la calma all'azione come nelle creazioni dell'Ares, dell'Atena, dell'Artemide cacciatrice di Dresda, come sa sfruttare la solenne compostezza della figura seduta in Estia e Demetra.

A prima vista più singolare può apparire invece l'Apollo, simile peraltro tipologicamente

<sup>1</sup> Per comprender meglio il concetto di questo giovanile Ares prassitelico si tenga presente il distacco da un tipo barbato quale quello del rilievo Grimani

a Venezia; C. ANTI, *Il R. Museo Archeologico*, 1930, p. 50, V, 7, e i rapporti con quello del fregio partenonico.



FIG. 42 — LASTRA DI MANTINEA, ATENE, M. N.

a quello della lastra di Mantinea. Ma come panneggio, struttura, acconciatura e perfino il dettaglio della lira convengono a Prassitele, io credo si possa comprenderne nell'ambito della sua arte anche il ritmo.

La critica archeologica ha visto giustamente nel Liceo un'opera dell'artista e G. E. Rizzo ha ben colto l'intonazione di questo dio che per la mano ripiegata sopra alla testa pare « voglia riposare da lunga fatica », come commenta Luciano, richiamando le analogie stilistiche con l'Ermite di Olimpia<sup>1</sup>. Anche qui la colonna è un mezzo di spostare fuori dell'asse del corpo la gravitazione accentuata dalla posa della mano destra. Di gusto prassitelico può definirsi infatti questa interpretazione così languida e pacata del dio arciere il cui infallibile arco d'argento diviene qui un innocuo e dimenticato attributo. Ma anche l'altra interpretazione analoga per schema e intonazione, del dio concepito invece come citaredo con il grifo ai piedi, mi pare scaturita da uno stesso temperamento. Non può essere di un maestro diverso, quale uno o ambedue i figli come si è anche pensato, poichè vi sarebbe troppa supina accettazione di elementi formali e sostanziali per essere creazione di un artista, se veramente tale, sia pure nella scia prassitelica; non può essere la rielaborazione di una copista perchè gli elementi nuovi sono intimamente fusi con i vecchi e lo stile è troppo coerente e inalterato per ammettere un lasso di tempo intermedio fra i due tipi onde questo felice rielaboratore non può esser che lo stesso maestro. Diversissimo invece quello che rielabora veramente questo concetto

<sup>1</sup> G. E. Rizzo, *Prassitele*, p. 79 ss.

prassitelico in pieno ellenismo nell'Apollo semipanneggiato tipo Cirene che ho ascritto a Timarchide verso il 180 a. C.<sup>1</sup>

La clamide del dio citaredo richiama quella dell'Ermete di Andro e di Olimpia e la testa la ricchezza plastica della Cnidia. Nei due Apollini con la mano sulla testa, il Liceo e il Citaredo, dobbiamo quindi vedere due soluzioni di uno stesso problema per opera di una medesima personalità che identificherei con Prassitele. Nel citaredo egli vede non il dio che incede o suona, ma il dio che riposa, che insegue con il pensiero melodie divine con una concezione assai più evoluta e intellettualistica.

Anche l'Apollo dell'ara che doveva comparire come partecipe del consesso dei dodici dèi non poteva esser certamente concepito in movimento o in atto di suonare, come Artemide non tira fuori la freccia dal turcasso ma ristà gravitante. Quel gesto del braccio destro alzato e ripiegato verso la testa può cioè esser forse un preludio della posa del Liceo e del Citaredo, la mano aperta può forse raccogliere il lieve vibrare di corde tentate dalla sinistra, quasi a cercare in riposo un accordo di suoni. Gesto ritmato con la stessa misura e lo stesso gusto di quello dell'Artemide di Dresda.

Forse non è senza significato anche il trovare il torso di Delo, prodotto di officina classicistica e variato nel ritmo del braccio destro abbassato, ma sicuramente derivato da questo tipo prassitelico, unito insieme con una Artemide che rielabora nel panneggio e nel ritmo quella di Dresda e dell'ara, e con una Latona che richiama la Eirene di Cefisodoto e tipi di Demetra stante prassitelici, con opere cioè ispirate chiaramente alla cerchia stessa del maestro<sup>2</sup>.

E questo Apollo dell'ara conserva nel panneggio quella semplicità di linee e di pieghe che ne fa il vero fratello dell'Artemide e lo distacca profondamente dall'Apollo Citaredo, quasi coevo, dal panneggio ricco di cadenze complicato di pieghe, di sboffi, di chiaroscuri, nato dal temperamento patetico e esuberante di Scopas<sup>3</sup>.

Nell'esame dell'ara come per i ritmi così anche per il panneggio abbiamo dovuto porre a confronto di preferenza opere di Prassitele e sebbene sarà parso a qualcuno forse soverchio ardire l'aver richiamato per le piccole sommarie teste dell'ara quelle dell'Ermete di Olimpia, del Satiro Mengarini, dell'Eubuleo e perfino della Cnidia Kaufmann, pure chi sappia tenere presenti le necessarie distanze tecniche che vi intercedono, potrà, credo, convincersi dell'intimo legame stilistico. Ed a Prassitele assegnerei pertanto la testa dell'Atena Odescalchi così imparentata con quella dell'ara e con quelle dell'Artemide di Dresda, della Cnidia Kaufmann, dell'Artemide di Gabi, della Piccola e della Grande Ercolanese, ma che direi tuttavia opera più del primo che dell'ultimo periodo del maestro.

Invece l'aver affrontato col ciclo dei dodici dèi un tema così complesso presuppone una precedente elaborazione almeno di alcuni tipi divini, una notevole formazione artistica e induce pertanto a vedere nelle statue di Megara l'opera della maturità del maestro. È chiaro infatti che l'Artemide è un ripensamento di quella di Dresda che pare invece riflettere nel

<sup>1</sup> G. BECATTI, *Atikà, Saggio sulla scultura attica dell'ellenismo*, in *Rivista R. Ist. Arch. St. dell'Arte*, 1940, Anno VII, fasc. I-III, p. 33 ss.

<sup>2</sup> *B. C. H.*, XXXI, 1907, fig. 6 e 7, p. 398-403.

<sup>3</sup> G. E. RIZZO, *La Base di Augusto*, in *Bull. Comm.*

*Arch. Com.*, LX, 1932, p. 56-66; G. BECATTI, *Una nuova copia dell'Apollo Palatino di Scopas trovata a Salviano*, in *Bull. Comm. Arch. Com.*, LXIV, 1936, p. 19-25.

più facile ritmo dell'azione, non privo di qualche durezza nella posa della testa e delle braccia, nella semplicità dell'acconciatura e del panneggio un'opera giovanile <sup>1</sup>.

È chiaro anche che nel ciclo si sente una padronanza di vari ritmi da quelli pienamente gravitanti della Demetra e dell'Ermete a quelli appoggiati dell'Afrodite (che non dobbiamo aspettare nuda o seminuda nella teoria olimpica) a quelli già un po' elastici dell'Atena e dell'Ares, fino a quello complesso e evoluto dell'Efesto.

Girando attorno all'ara ostiense sentiamo insomma nei ritmi, nei panneggi, nelle teste attuarsi un medesimo temperamento. Sentiamo il Prassitele estraneo alla complessità di vaste decorazioni architettoniche, concentrato intorno alla soluzione plastica di problemi rappresentati di preferenza da una singola figura, problemi di gravitazione nel ritmo, di armonica semplicità nel panneggio, di leggeri trapassi di piani nel nudo. Il Prassitele che cerca i temi in quelle figure di dèi in cui può concretare il suo ideale di bellezza giovanile e fiorente che attinge da corpi di amanti divinizzati dalla sua fantasia.

Tutta la sua arte appare scaturita da un innato bisogno edonistico di grazia e di bellezza non turbato da nessuna passione violenta ma vivificato da un sentimento di tranquilla, raffinata, elegante poesia appena soffusa di una nota leggera di malinconia nostalgica.

Se Fidia lo si immagina nell'atmosfera intensa di luce e di lavoro dell'Acropoli, Prassitele lo si pensa nel chiuso del suo studio, nella quiete di una chiarezza filtrante in cui prendono forma i suoi fantasmi e che suggerisce il tono della *ganosis* di Nicia. L'accesa fantasia fidiaca modella teorie di figure nei fregi, momenti mitici in complesse scene frontonali, colossi decorati con ricchezza di immagini per i templi; di Prassitele rimane invece più che dubbia la partecipazione ai lavori del Mausoleo (Vitruv., VII, praef. 12 ss.) mentre le fatiche di Ercole plasmate per l'Eracleio di Tebe dovevano essere non già gruppi frontonali ma singoli quadretti destinati alle metope.

Se Fidia è divino, olimpico, trascendentale, Prassitele è invece umano, elegante e soprattutto intimo. L'intimità è a mio parere il carattere che lo distingue. Ma essa finisce anche per stancarci. L'atmosfera di sensuale estetismo soddisfatto che avvolge le sue creazioni genera in noi insoddisfazione e non ci esalta come l'atmosfera metafisica del maestro di Olimpia. Il virtuosismo di raffinate vibrazioni di piani e di delicato sfumato, il fascino di corpi nudi, l'incanto ritmico e musicale che si sprigionano dalle sue creazioni si accompagnano con una umanità svuotata del senso eroico, mitico, epico, tragico della vita che si risolve invece nel lieve e breve giro di un piacevole epigramma.

Dell'atmosfera romantica del secolo quarto che Ludwig Curtius ha rievocato in pagine di gusto <sup>2</sup> Prassitele sente solo due aspetti: l'idea del bello e il culto dell'amore.

*Εἰκόνα μὲν Παρίην ζωογλόφος ἄνυσ' Ἔρωτος  
 Πραξιτέλης, Κέπριδος παῖδα τυπωσάμενος.  
 ἦν δ' ὁ θεῶν κάλλιστος Ἔρωτος ἔμψυχον ἄγαλμα,  
 αὐτὸν ἀπεικονίσας, ἔπλασε Πραξιτέλην.  
 ὄφρ' ὁ μὲν ἐν θνατοῖς, ὁ δ' ἐν αἰθέρι φίλτρα βραβεύη,  
 γὰρ θ' ἄμα καὶ μακάρων σκηπτοφορῶσι Πόθοι....*

(Anth. Gr. I, 6 11, *Μελέγρον*).

<sup>1</sup> H. K. SÜSSEROTT, o. c., p. 144, la data nel 370-360.

<sup>2</sup> L. CURTIUS, *Die Klassische Kunst Griechenlands*,

in *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Potsdam 1926, p. 389 ss.

« Immagine bella di Amore che racchiude un'anima », sottile e dolce « filtro di amoroso desiderio che avvolge e informa uomini e dèi », questo è il contenuto e il linguaggio dell'arte prassitelica.

La sua arte sostanzia gran parte della ceramica del IV secolo e larga eco trova in molti vasi di Kertsh dove si respira questa stessa atmosfera prassitelica <sup>1</sup>.

Le undici figure divine dell'ara, tutte giovanili o fiorenti, tutte belle, tutte gentili, anche Ares ed Efesto, ci si presentano dinanzi come ai fedeli d'un tempo nel tempio di Megara, ciascuna in sè raccolta e risolta, unita alle altre solo da una comune intonazione. Per questo non le credo frutto di rielaborazione dello scultore neo-attico ma copiate con fedeltà dagli originali prassitelici. Mentre in altri prodotti delle officine neo-attiche abbiamo spesso tipi diversi derivati da più cartoni scelti dal gusto eclettico del marmoraiò, qui la fortuna ci ha conservato la serie di undici figure derivate da un unico cartone che credo quindi copiasse gli dèi prassitelici di Megara.

Ma anche qui questo processo di contaminazione eclettica non è del tutto dimenticato perchè per la figura di Zeus si è sfruttato il cartone del frontone orientale del Partenone che esisteva nelle officine neo-attiche, come ci hanno provato il frammento di Corinto, il fregio di Palazzo Del Drago, la lastra di Tegel, il Puteale di Madrid dove il gruppo centrale riprodotto fedelmente è poi accostato e completato con tre Parche di un cartone diverso nonostante il tentativo del Carpenter di riportarlo allo stesso frontone.

Sarebbe inutile perciò dare importanza all'inclusione dello Zeus fidiaco nella serie degli dèi prassitelici. Le ragioni possono essere molte; da quella materialistica e poco probabile della mancata riproduzione dello Zeus di Prassitele nel cartone, a quella più verisimile di un maggior appagamento del senso decorativo e compositivo dello scultore neo-attico offerto dallo Zeus partenonico. Ma è anche significativo il fatto che le fonti numerose su Prassitele non ricordino altro Zeus tranne questo supposto di Megara. Non era il signore dell'Olimpo, che commosse tante volte e così potentemente l'animo di Fidia, che poteva soddisfare l'ideale prassitelico e tanto più ci rammarichiamo che la mancata riproduzione del tipo di Megara sull'ara ci abbia tolto la conoscenza della soluzione prassitelica di questo problema estraneo al suo temperamento e che gli aveva forse dettato una figura vicina al Posidone stante e tranquillo, padre degli uomini più che degli dèi. Forse questa fu la ragione che indusse lo scultore neo-attico a scegliere lo Zeus imponente e seduto di Fidia che costituiva un più sensibile centro per la composizione, uno schema più decorativo, secondando anche la mentalità « letteraria » propria di queste scuole di copisti per cui lo Zeus di Fidia doveva rappresentare il concetto artistico culminante d'accordo con le teorie accademiche di cronografi dell'ultimo ellenismo, come Apollodoro, i teorici eruditi della storia biografica, aneddótica, culturale dell'arte greca, i banditori del nuovo classicismo, che vedevano in Fidia e Policeto i modelli insuperati, i canoni formali e stilistici <sup>2</sup>.

Ma se esso trovava, come si è visto, il suo perfetto adeguamento ritmico e formale nel

<sup>1</sup> Basta sfogliare le tavole di K. SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, Berlin-Leipzig, 1934, con accolte di divinità, scene di gineceo dove si riecheggiano ritmi gravitanti, mani sul fianco, teste reclinate, corpi nudi, panneggi semplici o graziosamente

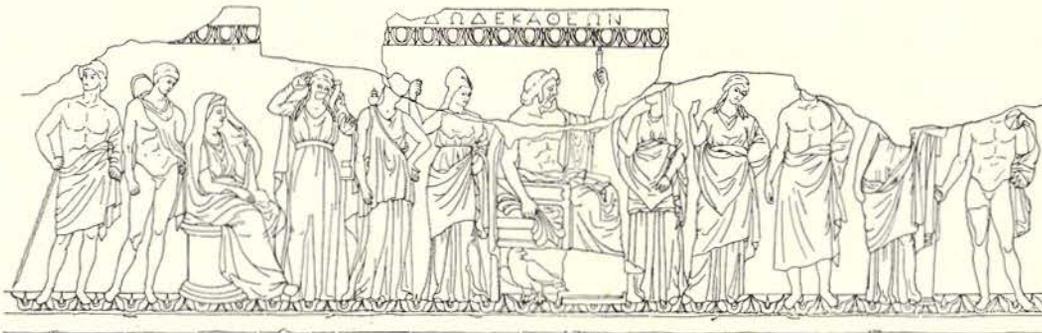
disposti. Cfr. fig. 27, 28, 31, 35, 37, 40, 59, 70 interessante per intender meglio il problema dell'Efesto dell'ara, 71, 77, Tav. 18, 19, 26, 32, 33, 34, 35, 36 ecc.  
<sup>2</sup> G. BECATTI, *Attikò*, in *Rivista Ist. Arch. e St. dell'Arte*, 1940, p. 12.

frontone fidiaco, qui l'armonia è spezzata e questo Zeus di profilo contrasta con i ritmi gravitanti, con le posizioni di prospetto o di tre quarti delle altre figure (il profilo dell'Estia è legato all'ara su cui siede); la sua grandezza materiale non si accorda con le proporzioni delle altre divinità come quella spirituale e il suo dinamismo risuona a vuoto e non si continua nella composizione, la sua energia interna è un'inutile e contrastante esaltazione che non lega con le figure prassiteliche scevre di ogni enfasi sì che è dato cogliere con evidenza l'urto di quei due temperamenti così opposti, di quelle epoche così diverse.

La presenza nelle officine ateniesi di questo cartone con la serie degli dèi di Megara è forse anche una conseguenza della mancanza in Atene di un simile complesso figurativo monumentale nel santuario dell'Agorà, pur così importante e venerato ma che dagli scavi americani è apparso come semplice peribolo quadrangolare di circa 9 metri di lato e che pare identificato con probabilità grazie all'ex-voto iscritto di Leagro<sup>1</sup>, in cui forse era collocata a modesto ornamento la base circolare neo-attica esaminata trovata non molto lontano. D'altro canto più difficile sarebbe stato riprodurre plasticamente il ciclo pittorico di Eufra-nore nella stoa di Zeus Eleutherios pur molto noto e apprezzato dalle fonti che ricordano la maestà del Posidone, l'ispirazione omerica dello Zeus, le belle chiome dell'Era<sup>2</sup>.

Se l'ipotesi dell'esistenza di questo cartone prassitelico sulla base dell'analisi stilistica delle figure dell'ara ostiense pare verisimile, come io ritengo, avremmo acquistato un'eco abbastanza fedele e leggibile di creazioni del Maestro che ci fanno conoscere altri aspetti della sua fantasia creatrice, altre soluzioni di quei problemi che furono lo scopo dell'arte sua e che mostrano la rielaborazione sempre originale di un ideale estetico, la sostanziale unità stilistica del suo temperamento quale la critica archeologica da Winckelmann fino ad oggi ha faticosamente e felicemente ricostruito. L'ara ostiense scriverebbe con ciò l'elogio migliore al travaglio critico delle generazioni che su questo cammino ci precedettero.

GIOVANNI BECATTI



SVILUPPO DELL'ARA OSTIENSE DEI DODICI DEI

<sup>1</sup> LESLIE-SHEAR, *Hesperia*, IV, 1935, p. 355-358; e 780.

ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Zwoelfgötter*, VI, c. 772-775

<sup>2</sup> J. OVERBECK, *Schriftquellen*, n. 1792-1794.