pliche esatte di questa statua¹, ma la concezione artistica da cui esso è uscito è ben nota attraverso le numerosissime terrecottine di Tanagra e di Mirina che rappresentano le graziose dame ellenistiche vestite di ricchi chitoni e avvolte strettamente nei mantelli.

Nè il motivo del braccio coperto ch'è spinto a mantenere il mantello sulla spalla è nuovo, ma si trova già nel tipo della Piccola Ercolanese 2 e il vezzo di sollevare sulla coscia il lembo del manto lasciandone cadere l'estremità si trova in molte statue che secondo l'Amelung derivano da un tipo di Demetra dell'inizio dell'Ellenismo 3.

Ma i criteri per la classificazione di quest'opera non si devono ricercare nello schema generale, bensì nella tecnica impiegata dall'artista nel rendere il sottile velo di seta che copre la persona. È questa la tecnica del trasparente che domina per buona parte dell'Ellenismo nelle opere d'arte delle isole e della costa asiatica. Il problema dell'origine e dell'età di questa tecnica investe, com'è noto, anche l'altro dell'attribuzione delle Muse dette di Filisco da Rodi conosciute attraverso numerose repliche statuarie e che appariscono in gruppo sul rilievo di Archelao da Priene 4 e sulla base circolare di Alicarnasso 5.

È ormai stabilito che Filisco non possa essere l'inventore dello stile 6 perchè, secondo i caratteri epigrafici della base della sacerdotessa Are da lui scolpita a Taso, egli dev'essere vissuto intorno alla metà del I sec. a. C., quindi più di un secolo dopo l'apparire di esso, epperò sarà forse più giusto vedere in lui un rielaboratore di motivi precedenti, piuttosto che un copista, e cercare un'altra soluzione al problema richiamandoci alla provenienza delle statue conosciute che presentano questa tecnica caratteristica. Ciò che agevola assai la soluzione del problema è che tale provenienza è sempre nota. Opere statuarie dove apparisca l'abito trasparente si sono trovate a Melos 7, Thera 8, Delo⁹, Samo¹⁰, Erythrae¹¹, Mileto¹², Magnesia¹³, Pergamo¹⁴, Priene¹⁵, Alicarnasso 16, Rodi 17, e, ancora prima della nostra scoperta, a Coo 18; terrecottine con la tecnica del trasparente ci sono pervenute in grande numero da Mirina 19 e da Priene 20 e la più grande parte delle figure femminili delle stele funerarie ellenistiche d'Asia Minore sono rappresentante con questo panneggiamento 21,

¹ Buone somiglianze esistono in alcune opere più tarde, in una statua da Timgad, Reimach, Rép. d. Stat., II, 2, 671, e in terrecottine d'Asia Minore, WINTER, Die Typen der figuriichen Terrakotten, III, p. 39, n. 4, c italiche, Winter, op. cit., III, 2, p. 39, 6.

2 Della Seta, op. cit., p. 94, fig. 256.

³ Vaticankat, I, p. 164.

^{*} Varicaneat, 1, p. 104.

4 DUCATI, op. cit., p. 511, fig. 634; DELLA SETA, op. cit., p. 113, fig. 312.

5 WINTER, Kunstgeschichte in Bildern, 363, 1-4.

⁶ Nel Bull. d. Comm. arch.com. di Roma, 1928, pp. 182-184, Nuova copia della statua di Polymnia, il Dott, Mu-

stilli riassume la questione con grande chiarezza e ne dà la bibliografia.

⁷ Journ. of bell. stud., XVII, 128. 8 WOLTERS, in Thera, I, p. 208, tav. 23. 9 Picard, L'Etablissement de Poseidoniastes de Bé-

ritos, pp. 61 e 138, n. 1. 16 SCHEDE, Roem. Mitt., 1920, tav. I; KRAHMER, art. cit., fig. 1.

KRAHMER, art. cit., tav. VII, p. 175.
 KLEIN, Oesterr. Jabresh., XVI, p. 202, fig. 99.

¹⁸ WATZINGER, op. cit., figg. 188, 197, 199, 200, e tav. IX.

¹⁴ Pergamon, VII, tav. XX, nn. 55, 57, 58, 78, 85, 91.

¹⁵ Priene, p. 122, fig. 95.

Frien, P. 122, 192, 95.
 V. nous 5 di questa pagina.
 MAUM, J. Jonnario della R. Scaela Archeologica
 Indiana di Altane etc., IV-V. p. 240, fig. 5.
 Wiscran, Typon etc., II, 3, 6; 44, 6, II, 56, 7; 66, 5, 1; 67, 1, 4; 80, 2, 64; solo per le figure stanti.
 Pirros, figg. 416, 419
 Perros, figg. 416, 419
 Aucrossor. Levitambat. I, p. 25, trattando del

²¹ L. Amelung, Vaticankat, I, p. 35, trattando del tipo della «Pudicizia » creato appunto nell'ambiente artistico dove è sorta la tecnica di cui trattiamo, dà un elenco di queste stele, che non è completo. Bisogna aggiungere anche le stele di Smirne pubblicate dal Walter, Oesterr. Jahresh., XXI, XXII, figg. 136-138.







FIG. 21 — MUSEO ARCHEOLOGICO DI RODI — STATUA DI DAMA ELLENISTICA.

L'ambiente geografico in cui si è sviluppata questa maniera artistica è dunque ben delimitato: Cicladi, costa Asiatica e Sporadi Meridionali; ma vediamo anzitutto in quale rapporto stiano queste opere con la vicina arte di Pergamo. È innegabile che in buona parte delle statue femminili pergamene che si raggruppano intorno all'arte del grande altare è reso il trasparente della stoffa, ma è altresì vero che in esse l'indicazione delle pieghe del chitone sottostante non è che un mezzo per animare le superfici distese. Il gusto dei Pergameni è rivolto ai volumi assai più che al minuto, alle masse di pieghe, ai viluppi obliqui che concorrono insieme ai ritmi agitati e al patetico dei volti a formare la potente originalità di quest'arte. Epperò nelle statue di Pergamo il trasparire dell'abito sottostante non diviene mai il motivo fondamentale ma resta allo stato di dettaglio, realistico in quanto rende uno dei comuni aspetti della vita quotidiana, quella della vestis coa, ma che scompare nell'accentuata corporeità delle masse di stoffa. Nelle statue delle altre località menzionate invece il trasparente è il tema fondamentale del panneggiamento; l'artista lo esprime con infiniti dettagli cercando di fare apparire al di sotto dell'himation anche la più piccola piega del chitone e il cordoncino che cinge la vita, e inseguendo la piega minuta del velo in tutte le sue ramificazioni, tormentandola in mille guise.

Fra lo stile pergameno e lo stile palesato da quest'opere v'è dunque una differenza essenziale di concezione. Il primo è una forma d'arte che rivela l'aspirazione dell'artista alla rappresentazione di un mondo ideale ed è, come nei volti e nei nudi del grande fregio di Pergamo, violenza fatta alla natura per raggiungere un'espressione grandiosa e patetica, il secondo è in-

vece rappresentazione esatta del reale, è uno stile veristico.

Abbiamo detto più sopra che la scoperta della base firmata dall'artista rodio Filisco ha dimostrata erronea l'ipotesi che attribuiva a lui l'invenzione di questo stile dell'abito trasparente, ma la scoperta non prova nulla contro l'attribuzione di tale invenzione alla corrente artistica rodia. E infatti io credo che il verismo sia sorto precisamente a Rodi, depositaria della tradizione artistica della scuola lisippea, di cui sappiamo essere stata dote importantissima la constantia, che un passo di Plinio (XXXIV, 65) ci spiega come l'esattezza mantenuta anche nei minimi particolari. Lo stesso Laocoonte, l'unica opera veramente sicura della scuola rodia, ma anche l'ulfima, palesa potentemente questa tendenza veristica 1.

Ma naturalmente non bisogna ritenere Rodi centro esclusivo di lavorazione e di esportazione di statue ma piuttosto punto d'irradiazione di correnti artistiche, perchè, come abbiamo avvertito nell'introduzione, la presenza di marmi locali nel gruppo dell'Odeion di Coo presuppone l'esistenza di officine nell'isola stessa.

Riguardo all'età in cui sorse e si sviluppò questa tecnica dell'abito traspatate abbiamo due dati cronologici sicuri nel fregio di Telefo * del grande altate pergameno e nella statua di Cleopatra di Delo che per ragioni epigrafiche

¹ V. l'accuratissimo esame e le considerazioni del «rococò», di cui la minuziosità veristica è un ele-DELLA SETA, Nudo mll'Arte, p. 542 s. Il KLEIN, mento sostanziale. Vom Antilèm Roghop, p. 60, crede Rodi centro del 2 Pergamon, II, tav. 32, 2.



fig. 22 — museo archeologico di rodi — statua di dama ellenistica. (dettaglio).

e storiche si pone nel 138-137 a. C. 1. Essa è dunque un prodotto dell'Ellenismo tardo e doveva essere già sul finire quando si affermò il nuovo gusto classicheggiante.

În quanto alla collocazione precisa nel tempo di questa statua noi crediamo che essa non appartenga più alla fase creativa dello stile; ma alla fase declinante, quando per la mancanza di novità l'artista si sentiva attratto più a imitare che a perfezionare. Infatti questa statua, per quanto accurata, al confronto della naturalezza degli esemplari migliori dello stile (la bellissima statua acefala di Magnesia², un'altra di Samo³ e la nostra tav. XIV) rivela una freddezza di lavorazione che in certi particolari, come negli incavi rettilinei della parte inferiore dell'himation, diventa durezza.

Tale è anche il caso della Cleopatra di Delo e alla sua età noi avviciniamo quindi la statua di Coo.

La testa richiama all'arte del passato: la piccola bocca dalla linea sinuosa, l'ovale affilato son infatti elementi che ritornano nelle creazioni prassiteliche. ma ciò non significa ch'essa sia un'opera classicheggiante creata all'infuori delle correnti ritrattistiche dell'Ellenismo. Il greco ha risolto il problema del ritratto femminile in modo diverso da quello maschile, poichè mentre in questo ha cercato di rendere con esattezza le forme del vero facendo del volto lo specchio dell'anima, in quelle ha seguito e nelle forme e nell'espressione l'ideale di grazia e di bellezza che a lui veniva dall'arte dei grandi maestri del passato. Epperò quasi tutte le teste femminili dell'Ellenismo sono impersonali e solo raramente si trova qualche lineamento caratteristico, come la curvatura della fronte e la gibbosità del naso.

In tale processo d'idealizzazione si avvertono due indirizzi, il primo di chiara derivazione prassitelica, il secondo di derivazione scopadea e di cui tratteremo più ampiamente nell'illustrazione della statua tav. XI. I riflessi dell'arte di Prassitele si notano in molte statue, e in profili di gemme 4 e di monete 5. Delle opere plastiche menzioniamo soltanto quelle che più si avvicinano alla nostra, una testa bronzea di Mantova 6, una testa di Berlino 7, una di Thera 8 assai interessante per la policromia ben conservata, una di Cime 9 e un ritratto di Magnesia 10, di grande importanza perchè sicuramente databile nella prima metà del I sec. a. C.

In molte di queste opere e nell'imagini delle gemme e delle monete si osserva un particolare assai strano e di cui non si saprebbe dare una spiegazione: la grandezza degli occhi. Tale sproporzione apparisce nella nostra statua specialmente nella veduta prospettica e potrebbe essere ritenuta come un elemento distintivo del carattere ritrattistico dell'opera.

¹ FAYENCE-LEROU, Bull. de corr. hell., XXXI, 1907, p. 415 s.; Collignon, op. cit., fig. 138.

* Watzinger, op. cit., tav. IX.

³ SCHEDE, /. c.

⁴ FURTWAENGLER, Ant. Gemmen, tavole XXXI, XXXII e testo.

⁶ PFUHL, Jabrb. d. deutsch. arch. Inst., XLV, 1930, tavv. II, 14, 15, 16, III, 17-20.

⁶ ALDA LEVI, Scult. del Pal. Ducale di Mantova, tav. XLV e testo.

⁷ ARNT-BRUCKMANN, op. cit., 217.

⁸ Thera, I, tav. 16.

⁹ REINACH, Revue arch., 1888, tav. XV; MENDEL, op. cit., n. 598.

¹⁰ WATZINGER, op. cit., fig. 201.





È interessante esaminare come sia trattato il ritratto femminile a Pergamo e ad Alessandria.

La rappresentazione degli aspetti reali del volto femminile non dev'essere stato un tema amato dagli artisti pergameni, poichè è certo che la bella testa di Pergamo 1, e le altre che com'essa rientrano nello stile del grande altare,

non rappresentano figure mortali, ma divinità,

Alessandria è invece sulla linea di derivazione dai tipi classici, ma sembra che più di quanto si sia avverato altrove essa abbia amato il languido sfumato degli occhi, che Prassitele aveva usato con misura e che ivi viene portato all'esagerazione. Ciò che distingue il ritratto femminile alessandrino è l'acconciatura 2. Una sola volta questa si presenta nel tipo «alla greca» della nostra statua. nelle monete di Arsinoe III 3, in tutti gli altri esemplari plastici e monetali appare la pettinatura a spicchi talora complicata con dei grossi riccioli che scendono dalla fronte. Quest'acconciatura s'inizia nel IV secolo ma, come ha osservato per primo l'Anti⁴, durante il corso della sua vita si osserva un'evoluzione di forme che può offrire degli eccellenti dati cronologici. Tale evoluzione si avverte nella riduzione del numero degli spicchi, che in un dato periodo si riducono a dieci, quanti appunto ne conta il ritratto di Berenice II illustrato da questo studioso, e da ultimo a sette.

Riassumendo dunque le nostre osservazioni potremmo dire che nessun ambiente artistico dell'Ellenismo può vantare uno stile proprio, poichè gli artisti nell'intento di rendere non l'aspetto reale della donna, ma tipi ideali di bellezza e di grazia, uniformano il loro lavoro ai modelli classici al punto da

perdere ogni originalità.

In conseguenza di questo processo d'idealizzazione il riconoscimento iconografico è quasi sempre impresa disperata. E d'altro canto i confronti monetali sono rari. Nella monetazione ellenistica mancano infatti le immagini delle regine di Macedonia, Tracia e Pergamo, mentre spesso appariscono i profili delle regine egiziane. Di queste una sola può essere messa a confronto con la testa di Coo, poichè, come s'è detto, porta la stessa acconciatura: Arsinoe III. Ma proprio nel profilo di Arsinoe appare un tratto caratteristico, la curvatura della fronte, che esclude l'identificazione con la nostra, mentre rende assai probabile quella con la testa bronzea di Mantova 5. Ma del resto non è affatto necessario riconoscere in questa figura una regina; l'Ellenismo non ha negato l'onore dell'immagine alle donne, specialmente alle sacerdotesse e alle dame di nobile nascita. Non molto tempo dopo che questa statua era stata innalzata, nella prima metà del I sec. a. C. i Tasii dedicavano nel santuario di Artemis 6 un gruppo di statue di dame e sacerdotesse e a Magnesia si concedeva lo stesso onore alle donne della famiglia di L. Valerio Flacco proconsole d'Asia 7.

1929, p. II.

 ¹ Pergamon, VII, nn. 50, 59, 90, 91, 94.
 2 V. le teste ellenistiche provenienti dall'Egitto della coll. von Sieglin, testo II, parte Ib., pp. 42-62, tavv. XIX-XXVIII, figg. 8-17.

⁸ PFUHL, art. cit., tav. 3, 20. 4 Africa Italiana, 1927, pp. 167-178; Die Antike,

 ^{1929,} p. 41.
 PEUHL, art. cit., p. 39; ALDA Levi, l. c.
 Makridi bey, Jabrb. d. deutsch. arch. Inst., XXVII,
 1912, p. 1 s.; Mendel, op. cit., I, p. 136 s. 7 WATZINGER, op. cit., p. 198 s.

TORSO DI STATUA-RITRATTO DI DAMA ELLENISTICA

(Inv. Rodi, n. ro 13592)

Della statua Iav. XI, fig. 23, di marmo locale, rimane soltanto la parte superiore (alt. 0,96), mentre manca tutta la parte dalla linea inguinale in giù. Il tronco appare formato di tre pezzi riportati, di cui uno concerne il gomito destro, l'altro va da questo punto all'inizio della spalla sinistra, e il terzo comprende la metà del braccio sinistro. Il resto di questo era tassellato e manca; così pure non fu ritrovato il largo tassello della regione occipitale destra. La parte inferiore del corpo era unita al busto per mezzo di un grosso perno a sezione quadrata. La fessura che si osserva sulla linea mediana del tronco non dev'essere intesa come una linea d'unione di due parti rapportate, ma invece come una frattura naturale del marmo, perchè non arriva all'estremo, ma si estingue alla sommità del collo.

La parte posteriore non è lavorata.

La posa di questa figura è piena d'energia; essa non gravita stancamente sugli arti ma si aderge superba sollevando la testa dalla parte dov'era la gamba flessa. In questo slancio verso l'alto si può forse riconoscere l'eco lontana delle creazioni lisippee, che, come abbiamo osservato nell'illustrazione della statua taw. IV, è probabile sieno state presenti allo spirito dei maestri ellenistici del dominio artistico di Rodi, ma naturalmente le analogie sono più formali che essenziali. L'opera è tipicamente ellenistica e come nell'abito così nel ritmo risponde alle tendenze degli artisti che si sono dedicati alla rappresentazione dell'abito trasparente. In questa cerchia troveremo infatti i confronti che maggiormente ricordano la posa di questa statua, e cioè la figura di Apollo del rilievo ¹ di Archelao di Priene, la bella statua acefala di Magnesia ² e la stele di Menofila al Louvre ³.

La statua rappresenta una matrona di fiorente bellezza, ma non più giovane. La fronte alta e non pura, perchè la forte ossatura è messa in rilievo dalle bozze frontali, è incorniciata da una bella massa di capelli scriminati nel mezzo e pettinati all'indietro. Il naso diritto e robusto è quasi sulla stessa linea della fronte, la bocca ha le labbra un po' sporgenti all'infuori; il mento rotondo e forte è in perfetta armonia con l'ampia mascella, le guance paffure, il collo e la gola robusti e grassi, dove sono visibili le pieghe adipose.

Non è soltanto la luce d'intelligenza e di volontà che brilla negli occhi affondati nelle orbite oscure che impressioni immediatamente l'ammiratore,

¹ DUCATI, op. cit., p. 511, fig. 634; DELLA SETA, ² WATZINGER, o. op. cit., p. 113, fig. 312. ³ COLLIGNON, S.

² WATZINGER, op. cit., p. 185, tav. IX. ³ COLLIGNON, Statues fimeraires, p. 289, fig. 131.







 $_{\rm FIG.~23}$ — Museo archeologico di rodi — statua-ritratto di dama ellenistica. (dettaglio).

ma tutta la squisita finitezza dei particolari. La compagine e il volume sono resi nella bella chioma ondulata, la bocca sana leggermente increspata agli angoli è piena di vita, le guance lievemente sporgenti agli zigomi hanno una levigatezza e insieme una consistenza carnosa che solo uno scultore di grande valore avrebbe potuto rendere. La stessa ricerca appassionata del reale si nota nella mano grassa e piena che rivela la sua origine fine nelle belle dita affusolate.

Meno perfetta è la trattazione del panneggiamento. Anche questa dama indossa una vestis voa e cioè il chitone e l'himation di seta sottilissima che copre il capo e si rovescia sulla spalla sinistra risalendo sotto il braccio sul quale si avvolge lasciando pendere un lembo. Il braccio destro è inarcato sul fianco premendo con la mano la ricchezza delle pieghe, mentre la mano sinistra tiene scostato dal collo il lembo che copre il capo. Le superfici piane sono animate talora da leggeri solchi paralleli che accennano alle piegature della stoffa riposta negli armadi.

In questa statua la tecnica del trasparente è stata impiegata con minor cura: a differenza dello scultore della statua precedente il nostro non insegue la piega, non la studia nella sua forma; la maggior parte delle volte egli la segna con un rilievo grosso e piatto, in cui le divisioni interne sono degli incavi diritti e profondi come scanellature. Anche il chitone che traspare, se talora è reso con finezza, come nel rilievo dei nodi della zona e nelle pieghe ondulate immediatamente al disotto, altre volte è accennato frettolosamente, come nelle piegoline fra i seni. Altrove invece il nostro artista sa rivelare tutto il suo valore. Si osservino le minute pieghe sfumate sotto il seno destro e sulla mano coperta dal mantello e le grosse pieghe fluenti del lembo che copre la testa. La sofficità e insieme la leggerezza della steffà di seta appaiono qui rese con vera maestria.

Queste contraddizioni fra il finito e l'abbozzato, fra il raffinato e il banale sono proprie dell'inerzia artistica. La tecnica del panneggiamento trasparente, quando quest'opera è stata commessa, non doveva avere più nessun pregio di novità per riscaldare la fantasia del nostro artista, che copista non era, ma un ingegno vigoroso che sapeva animare le sue opere.

La finezza della sua arte sta nel volto, ma per quanto egli sia riuscito a darci la visione di una figura reale assai più che l'artista della statua precedente, pure noi sentiamo anche qui qualche cosa d'idealizzato.

Nel trattare della statua tav. IX noi abbiamo avvertito che delle correnti idealizzatrici del ritratto femminile ellenistico una a noi sembra di origine
scopadea. Tale indirizzo si manifesta nella forte struttura, nella pienezza delle
forme del volto, nel modellato morbido delle gote, negli occhi infossati e
cerchiati di oscurità, nell'abbondanza dei capelli quasi sempre scriminati nel
mezzo e raccolti in due soffici rigonfi laterali. E a noi sembra inoltre che da
questi aspetti più ricchi di volume e di colore l'espressione esca più calda e
che eserciti sullo spettatore un fascino assai maggiore dei ritratti concepiti secondo gli ideali femminili prassitelici. Si potrà forse obbiettare che il ritrovare
delle risonanze dello stile di Scopa in teste femminili ellenistiche, mentre non
esistono figure femminili sicuramente attribubili alla mano di quest'artista, sia

un po' ardito, ma se lo studio delle opere antiche ha da essere non solo godimento estetico ma anche ricostruzione dell'attività artistica del passato, è giusto riconoscere che dopo le rigorose indagini dei dotti l'attribuzioni all'arte di Scopa della Demetra di Cnido 1 e dell'Afrodite di Melos 2 siano quanto mai

Ora se si raffrontano le teste di questi capolavori, specialmente della Demetra di Cnido, con la nostra opera è evidente che l'ideale seguito dal nostro artista di una forma piena e di un'espressione austera ma benigna deriva precisamente dagl'ideali scopadei.

Questo volto non è solo. In tre ritratti femminili ellenistici, molto affini fra loro, del Cataio 3, degli Uffizi 4 e del Museo del Cinquantenario a Bruxelles 5 proveniente da Smirne, si può notare la stessa massa di capelli, lo stesso volto fiorente in cui sorride la bella bocca carnosa, e nella stessa corrente rientrano un altro ritratto degli Uffizi 6, in cui per l'acconciatura a riccioli l'Arndt ha riconosciuto una principessa egiziana, un ritratto assai corroso di Paros 7 e una testa di Magnesia 8.

In quanto all'età in cui è stata eseguita quest'opera è opportuno ripetere quanto si è detto a proposito della statua precedente. Il gusto dell'abito trasparente nell'arte va dai primi decenni del II secolo agli ultimi del I. Poichè in questa statua ancor più che in quella la piega appare stilizzata non si errerà ritenendola un opera del periodo di decadenza dello stile, della fine del II dunque o del principio del I secolo a. C.

¹ DUCATI, op. cit., p. 415, fig. 515; DELLA SETA,

op. cit., p. 87, fig. 237.

2 L'Afrodite di Melos è stata attribuita a Scopa dal Della Serta, Il Nudo nell'arte, p. 300 s.; l Monumenti dell'antichità classica, 22 ed., p. 86, fig. 236, p. XLII

³ ARNDT-BRUCKMANN, op. cit., 213, 214. 4 ARNDT-BRUCKMANN, op. cit., 215, 216.

⁵ CUMONT, op. cit., n. 22.

⁶ ARNDT-BRUCKMANN, op. cit., 219, 220. ⁷ Einzelaufnahme, 1334. ⁸ Mendel, op. cit., II, p. 612, n. 354.

STATUA-RITRATTO DI DONNA D'ARTE CLASSICHEGGIANTE

(Inv. Rodi, n. ro 13570)

La statua tavv. XII, XIII, figg. 24, 25 di marmo bianco, che con tutta probabilità appartiene ai calcari cristallini dell'isola, è alta m. 2,025 ed è stata rinvenuta spezzata in due parti sulla linea mediana del corpo, ma fu ricomposta senza che si riscontrassero abrasioni. Mancano l'avambraccio destro, le dita della mano sinistra e un lembo del mantello e leggere abrasioni si notano nell'orlo del velo che copre il capo. La parte superiore della testa e il piede destro erano lavorati a parte. Quest'ultimo fu trovato spezzato per il dilatamento del perno di ferro che lo teneva unito alla statua. I piedi poggiano su di un rozzo plinto di forma ovale, alto m. 0,08. Nel dorso solo la parte centrale non è lavorata sicchè la statua doveva essere addossata a un muro, non collocata in una nicchia.

L'impressione immediata di straordinaria bellezza che quest'opera esercita sullo spettatore sta nell'armoniosa fusione d'ogni elemento. Qui tutto concorre, posa, forma, abito, sguardo, a rendere l'immagine di una dolce anima femminile.

La posa è grazia di abbandono e appare nel reclinare del capo e nel gravitare del corpo sulla gamba flessa. Essa ricorda alcune delle opere prassiteliche, cui il nostro artista è ritornato col pensiero nell'ideare questa statua bellissima.

E non soltanto per quanto riguardi la posa. Tutto lo schema dell'abito segue le creazioni prassiteliche ed opere ad esse affini. Esso richiama ad alcune figure del sarcofago delle « Afflitte »1 e non dissimili, per quanto non velate, sono le Muse di Mantinea². Ma i confronti migliori, come impianto e come schema s'intende, si hanno nelle stele funerarie attiche, dove la concezione naturalistica dell'arte del IV sec. appare sopratutto nell'armonia fra il volume del corpo e la corporeità dell'abito 3. Anche qui chitone e himation rivestono il corpo robusto, ma non grasso, senza perdere nulla della loro corporeità e pur senza nascondere la forma come una grave cortina. Il chitone di stoffa meno pesante scende con pieghe sottili che convergono nell'incavo dei seni e che fra le gambe dividono le masse poste in rilievo da avvallamenti profondi, mentre sul dorso del piede si adagiano con andamento orizzontale. Il panneggiamento dell'himation che copre il capo e avvolge il corpo ricadendo sul braccio sinistro è più sobrio, perchè si tratta di una stoffa più pesante. Le pieghe diritte per la tensione del braccio nel lembo che copre il capo, si dispongono trasversalmente

¹ DUCATI, op. cit., p. 421, fig. 523; DELLA SETA,

³ CONZE, op. cit., tavv. XXXII, XXXIV, XXXVI. Stele di Ameinokleia: Dugati, op. cit., p. 423, fig. op. cit., p. 101, fig. 259.

DUCATI, op. cit., p. 405, fig. 503; DELLA SETA, op. cit., p. 90, fig. 41. 525; DELLA SETA, op. cit., fig. 275, p. 100.







FIG. 24 — MUSEO ARCHEOLOGICO DI RODI.
STATUA-RITRATTO DI DONNA D'ARTE CLASSICHEGGIANTE.

con superfici più ampie sul ventre e lungo la linea delle gambe, mentre nel viluppo centrale e nei due lembi che cadono dal braccio sinistro degli incavi più
oscuri esprimono la massa. La mano dell'artista nel trattare le superfici e i volumi è stata leggera; egli ha segnato con straordinaria finezza infiniti particolari
minuti, striature, occhi, ammaccature, piegoline. Ma se con questi mezzi l'artista
è riuscito a rendere gli aspetti del reale, pure non si può dire ch'egli abbia
infuso calore o che abbia saputo esprimere la varietà di toni che forma la vita
di un panneggiamento. Coltissimo e preciso lo scultore di questa statua non
rivela tendenze coloristiche; egli attenua la piega, riduce i volumi e gli incavi,
affina gli orli dei lembi, come se volesse rendere l'esatto spessore del panno.
Quest'abito è fine, elegante riproduzione del vero, in quanto è massa ferma,
non gamma di colori e vibrazione di superfici e agitazione di volumi, ma appunto per il suo aspetto calmo concorre a formare la soavità di questa figura
che culmina nella testa.

Ivi la fronte alta e leggermente accentuata alle bozze frontali è incorniciata dai capelli scriminati nel mezzo e arricciati artificialmente. I ricciolini appaiono sfumati e fra l'uno e l'altro sono segnati degli incavi che aumentano man mano di profondità verso i rigonfi laterali fino a raggiungere un effetto di luce e d'ombra che accentua il volume e la vaporosità insieme. Gli occhi grandi e allungati sono così profondamente internati nelle orbite che sembrano cerchiati di oscurità. Lo sguardo non perde per questo la dolcezza della natura femminile, ma assume un'espressione di tristezza come in chi abbia molto sofferto. La stessa impressione si riceve dalle gote, non più fresche, ma dimagrite, incavate quasi sotto gli zigomi. Il naso a canna grossa è segnato con linee nitide, la mascella è un po' troppo larga, mentre nella bella bocca sinuosa alzata agli angoli e schiusa al sorriso si raccolgono le grazie della femminilità. Anche le orecchie delicate, ma non piccole, hanno delle caratteristiche personali nel distacco del padiglione dal capo e nella lunghezza del lobo, in cui si nota il foro per gli orecchini. La gola è rotonda, ma non grassa, mentre il collo tornito e slanciato ha delle pieghe adipose.

Questa fisionomia è dunque caratteristica. La chioma è così strana e artificiosa che dev'essere considerata un vezzo personale e non una moda generalmente diffusa. Difatti per spiegarsi come questa donna sia riuscita a comporla
bisogna pensare ch'ella abbia sacrificate tutte le ciocche della parte anteriore del
capo, tagliandole molto corte e quindi arricciandole col ferro. E tale artificiosità spiega l'assoluta mancanza di confronti, perchè nelle altre teste antiche, Artemisia del Mausoleo di Alicarnasso, due teste del Demetreion di
Priene le la Zingarella di Napoli de de papare il morivo dei riccioli
ammassati, il principio è del tutto differente: nelle tre prime infatti essi sono
raccolti in una corona priva di scriminatura e nell'ultima servono solo ad animare la chioma ondulata.

Ma accanto a questi elementi veristici appare anche qui la forma irreale

WIEGAND-SCHRADER, Priese, pp. 155, 156, figg. 2 REINACH, Tètes antiques, tav. 257. 124, 127.







FIG. 25 — MUSEO ARCHEOLOGICO DI RODI, STATUA-RITRATTO DI DONNA D'ARTE CLASSICHEGGIANTE. (DETTAGLIO).

nei contorni nettissimi della fronte e del naso. Questo schematismo di linee, questa mancanza di sfumatura non richiamano nè all'arte del IV sec. nè all'ellenistica, ma all'arte precedente e nel caso di questo volto significano affettazione di stile, ritorno voluto alle forme semplici, al gusto del passato; sono cioè elementi classicheggianti.

E se dall'analisi stilistica del volto si scende a quella dell'abito il giudizio muta. Abbiamo detto che come costruzione esso richiama ad opere del IV secolo, ma i rapporti si fermano a questo solo elemento costitutivo dello stile. L'essenziale di quest'arte è diversa, perchè nei panneggiamenti originali del IV sec. uno degli elementi essenziali dello stile è il pittorico, mentre nella nostra statua la rappresentazione del vero è soltanto rendimento minuzioso, raffinato del particolare reale.

Ma proprio questa raffinatezza dell'artista c'impedisce di confonderlo nella massa degli imitatori del classico. Di opere condotte sul gusto classico in quest'ultimo periodo dell'arte greca si possono citare infatti in buon numero ¹, ma in tutte è evidente l'imitazione fredda che avvilisce l'originale. Il nostro invece non ha imitato: egli ha chiesto all'età classica un modello di semplicità, quasi

tediato dall'agitazione eccessiva dell'Ellenismo.

Ma nello schema semplice e raccolto egli ha posto la sua anima e ha costruito un capolavoro di finezza. Finezza nello stanco abbandono della posa, nel fremito lieve delle pieghe, nella dolcezza dell'espressione. E dalla sua arte colta ed elegante, da questa delicata fermezza di linee è uscita una gentile figura di donna, una delle più squisite rappresentazioni dell'Ellenismo.

La nostalgia dell'anima femminile è raccolta in questo sguardo pensoso, l'amorosa pietà della madre è nel sorriso delle belle labbra e il nostro pensiero ritorna involontariamente ai volti soavi della Vergine di Mino da Fiesole e di Desiderio da Settienano.

GRUPPO DI STATUE FRAMMENTARIE DI DONNA DELL'ODEION DI COO,

Il gruppo composto di sei pezzi tutti di marmo locale è pressocchè omogeneo, perchè, tolta una statua acefala di stile classicheggiante, tutti gli altri presentano quella caratteristica tecnica del velo trasparente di cui abbiamo discorso nell'illustrazione delle statue taw. IX-XI. La sua importanza è dunque eccezionale, perchè rivela nell'isola una viva attività d'arte che eccelle per la finezza dei prodotti. La prima statua ch'esamineremo dev'essere considerata infatti la più bella fra tutte le sculture conosciute in cui apparisca la veste leggerissima di seta coa.

1. Statua acefala di dama ellenistica. Tav. XIV, figg. 26-28. — Mancano tutta la parte superiore dalla testa al petto, ch'era rapportata con tre perni di ferro, il piede sinistro incastrato nel corpo e il sostegno apposto al lato sinistro. Il frammento è alto m. 1,52. La statua intera doveva raggiungere i due metri circa di altezza.

Essa è replica di una statua rinvenuta nell'Heraion di Samo e di un'altra

assai guasta trovata murata nel castello dei Cavalieri di Coo.

La dotta illustrazione di queste opere fatta dallo Schede ¹, dal Krahmer ² e dalla signorina Bieber ³ ci dispensano dall'esame dello schema. Aggiungeremo solo una nota che riguarda l'incavo del fianco sinistro. Lo Schede ⁴ avrebbe integrato questo lato con un istrumento musicale, il Krahmer ³ invece con un sostegno; noi ci avviciniamo a quest'ultima ipotesi, immaginando un sostegno che nella parte superiore arrivi fino al braccio e nell'infeciro poggi su un rialzo tanto largo da giungere fino sul davanti e formare la piattaforma su cui poggiava il piede sinistro della figura. Anche nella parte sottostante al piede la superficie della statua è infatti spianata e gravinata per l'apposizione di un pezzo rapportato: nè andremmo forse molto lontani dal vero pensando che il sostegno avesse la forma di un tronco d'albero uscente da un terreno ondulato, perchè l'inclusione dell'elemento paesistico in una figurazione plastica risponderebbe al gusto dell'età in cui è stata scolpita questa statua bellissima.

Bellissima sopratutto per la minuziosità della lavorazione che raggiunge un tale grado di perfezione, quale non si ritrova in nessun'altra delle opere uscite

da questa cerchia artistica.

Schede, Röm. Mitt. d. arch. Inst. d. deutsch. Reichs,
 p. 20 s., fig. 9.
 XXXV, p. 74 s., tav. l.
 KRAHMER, op. cit., p. 142 s., fig. 1.
 Breber, Antibe Plattik. Festschr. für Amelung,

Nella parte superiore dove l'himation copre il chitone l'artista, un vero vituoso dello scalpello, ha saputo rendere con precisione inimitabile l'aspetto reale di una stoffa di seta così sottile che lascia trasparire le pieghe sottostanti, ma che tuttavia rivela la sua consistenza e il suo volume. Per raggiungere questi



FIG. 26 -- ANTIQUARIUM DI COO -- STATUA ACEFALA DI DAMA ELLENISTICA - N. I.

effetti lo scultore ha data all'himation una disposizione ch'evita la formazione delle superfici distese, dove sarebbe stata inevitabile la confusione con l'abito sottostante, mentre favorisce il formarsi di innumerevoli pieghe a bordo sottilissimo, che rendono la natura e il volume della stoffa senza nascondere le pieghe del chitone, le quali appariscono a brevi tratti negli intervalli, distinte dalle altre per il loro andamento verticale e i loro controni indecisi.

