

L'artista ha dunque accorciato l'himation portandolo al disopra delle ginocchia, lo ha stretto intorno alla vita riunendone i capi sotto l'ascella. In tal modo la ricchezza si è raccolta naturalmente nel viluppo formatosi in quel punto e nelle pieghe ch'ivi confluiscono come una magnifica raggera.

La finezza della lavorazione non è inferiore alla sapienza della costruzione; l'artista ha inseguita la piega in tutta la sua corsa, in tutte le ramificazioni, l'ha studiata nella sua ragione d'essere. Ora l'ha segnata come un tenue filo, ora con



FIG. 27 — ANTIQUARIUM DI COO — STATUA ACEFALA DI DAMA ELLENISTICA. (DETTAGLIO). - N. I.

un volume maggiore, e per aumentare la massa ha allargate le superfici dove avvengono le biforcazioni, formando delle borse e segnando dei raddoppi. E com'egli è riuscito a rendere il volume, così ha saputo esprimere la natura delicata del velo, accarezzando la superficie con mano leggerissima, sfumando i contorni sì che la piega non apparisse come un cordone distaccato dal fondo, ma digradasse lievemente nel piano sottostante.

Il meraviglioso di quest'opera culmina nella parte inferiore dell'abito. Ivi non si trattava più di rappresentare contemporaneamente il velo di seta stretto intorno al corpo e le pieghe del chitone viste in trasparenza, ma di rendere la natura vera di una stoffa pure di seta, ma più spessa e ricchissima.

L'artista ha svolto questo tema con una precisione di cui non conosciamo

l'eguale in nessun'altra opera dell'Ellenismo, perchè mai trovammo fusi in così mirabile armonia il volume con la tenuità di una stoffa.

L'aspetto di questa massa di pieghe ch'erompe dalla costrizione dell'*himation* è variatissimo. Nella parte centrale, dove la stoffa ha più spazio per distendersi toccando il suolo, la forma della piega è più semplice, più composta; nelle parti laterali invece, dove i piedi arrestano la discesa, la massa si affloscia e le pieghe si dividono penetrando nella profondità degli incavi e rivelando nello sminuzzamento della superficie la poca consistenza della stoffa di seta. Bellissimo è il raddoppio con cui l'artista è riuscito ad animare la caduta delle pieghe presso il piede sinistro. Ivi il suo attento amore del vero è giunto fino a segnare con tratti minuti anche la finissima seghettatura dell'orlo.

Nè meno accurata è stata la sua arte nel rendere le forme delicate del piede che esce candido e lucente dalla massa oscura delle pieghe.

Come già per la statua d'*Ippocrate*¹ così anche per questa dobbiamo lamentare l'insufficienza della fotografia a illustrare un'opera d'arte. Per una stranezza del caso queste due sculture furono rinvenute l'una a fianco dell'altra nello stesso angusto cunicolo dell'Odeion. Sono ambedue dei capolavori costruiti in Coa ed usciti dalla stessa terra, ma molto differenti l'uno dall'altro.

Nella prima è resa la natura serena e misurata che non stanca l'occhio dello spettatore; qui invece la forma domina e nella complicazione

dei motivi e delle linee affatica e opprime l'osservatore.

L'una racchiude lo spirito dell'arte dell'età classica, nell'altra appare lo spirito dell'Ellenismo in tutta la sua tormentosa passione per il vero, in ciò ch'esso ha di complicato e di maraviglioso.

Tale è adunque il valore di questo torso mutilo: originale perfetto, esso ci rivela le tendenze di un'epoca più di qualsiasi copia di opere famose.

¹ V. p. 73.



FIG. 28 — ANTIQUARIUM DI COO.
STATUA ACEFALA DI DAMA ELLENISTICA.
(VEDUTA LATERALE). N. 1.

Ciò appare tanto più chiaramente dal confronto fra questa figura e le copie del gruppo celebre delle Muse dette di Filisco, che appartengono allo stesso stile. Nella fredda precisione delle linee, nella loro grazia leziosa, esse non rispecchiano il volto dell'Ellenismo, ma l'anima gelida di un copista d'Ac-



FIG. 29 — ANTIQUARIUM DI COO — PARTE INFERIORE DI STATUA DELLA METÀ DEL II SEC. A. C. - N. 2.

demia. La nostra statua ci riporta invece ai loro originali nei quali, come in essa, l'arte doveva avere un aspetto gentile, ma insieme pieno di vigore e di verità nell'animazione dei ritmi e nel fremito che pervade il panneggio.

Abbiamo detto che quest'opera è una replica di due statue acefale dell'Heraiion di Samo e del Castello dei Cavalieri di Coö. Essa è loro molto superiore in bellezza, tuttavia queste opere non sono copie ma degli originali in cui sono stati ripetuti gli schemi e i motivi per una ragione d'inerzia giustificabile col loro

carattere ritrattistico. Le tre sculture sono inoltre contemporanee e potrebbero essere state eseguite nella medesima officina. Per la statua pubblicata dalla signorina Bieber tale ipotesi è ovvia, ma anche per la statua di Samo ci sembra ch'essa possa corrispondere al vero, perchè il marmo secondo la descrizione generica dello Schede potrebbe rientrare nel tipo di quello della nostra replica: «marmo bianco a grana grossa cristallina, che proviene dalle isole».

Nè sarebbe senza significato l'aver ritrovato a Samo una statua scolpita a Coo; essa dimostrerebbe che questa piccola isola non era soltanto un centro di fabbricazione di opere d'arte per gli usi locali, ma anche un centro di esportazione.



FIG. 30 — ANTIQUARIUM DI COO.
PARTE INFERIORE DI STATUA DELLA FINE DEL
II SEC. A. C. - N. 3.

2. *Parte inferiore di statua della metà del II sec. a. C. Fig. 29.* — Altezza m. 0,92. Essa è stata spezzata dal resto del corpo al disotto della linea inguinale; manca il piede destro e qua e là si notano delle abrasioni. La parte posteriore è lavorata rapidamente. Il ritmo è diverso da quello della statua precedente, perchè la ponderazione è invertita e il piede corrispondente alla gamba flessa non è sollevato su un rialzo, ma tocca terra con la punta delle dita.

Il tronco non doveva essere del tutto frontale, ma presentare invece una lieve torsione a sinistra.

Anche i motivi dell'abito sono differenti, perchè l'himation scende al di sotto delle ginocchia, ma la lavorazione ha tale rassomiglianza con quella della statua precedente

che noi non esitiamo a crederla opera della stessa mano. Le pieghe sottili del velo sono trattate infatti con la stessa cura minuziosa e i contorni delle pieghe del chitone sottostante hanno anche in quest'opera l'aspetto indeciso, sfumato che dà l'illusione della trasparenza.

Il panneggiamento nella parte inferiore dell'abito è più semplice di quello che abbiamo ammirato nella statua *tav. XIV*. Anch'esso peraltro rivela l'attenta osservazione della natura da parte dell'artista, accoppiata a un vivo gusto per i volumi e per i contrasti pittorici.

Anche quest'opera appartiene dunque all'età del massimo fiore dello stile, alla metà del II sec. a. C.

3. *Parte inferiore di statua della fine del II sec. a. C. Fig. 30.* — Essa era rapportata al tronco con un grosso perno quadrangolare. Manca un pezzo dell'abito nel fascio di pieghe centrale. L'altezza è di m. 1,13. Il ritmo è uguale a quello del frammento precedente, ma la torsione del tronco doveva essere più accentuata. All'origine l'opera non era infatti molto diversa da quella che abbiamo immaginato essere stata la statua cui appartiene il tronco *tav. XI*, anzi, poichè le dimensioni erano uguali e la lavorazione è molto somigliante, possiamo credere che le due sculture fossero sorelle.

La disposizione dell'abito è uguale a quella del frammento *fig. 29*, ma la sottigliezza del chitone è stata resa con minor evidenza. Le pieghe del chitone sottostante appaiono infatti solo nella parte centrale ch'è la più rilevata. In generale il panneggiamento apparisce più rigido e la piega più stilizzata. Noi riteniamo dunque quest'opera un prodotto della fase di decadenza dello stile, della fine del sec. II a. C.

4. *Parte inferiore di statua del I sec. a. C. Fig. 31.* — Essa era rapportata al tronco per mezzo di un grosso perno quadrangolare. Manca un largo pezzo di panneggiamento sul fianco sinistro. La parte posteriore non è lavorata. L'altezza è di m. 0,90. Il frammento deve appartenere a una replica del tipo diffusissimo nel tardo Ellenismo, nelle stele funerarie e nelle statue-ritratto, detto della *Pudicizia* dalla nota statua del Vaticano¹. Per l'aspetto stilizzato delle pieghe, specialmente nel velo che copre il chitone, esso s'avvicina inoltre alla copia di questo tipo rinvenuta nel recinto d'Athens a Magnesia e appartenente al gruppo della famiglia del proconsole L. Valerio Flacco².

L'opera dev'essere attribuita dunque alla prima metà del I sec. a. C.

5. *Parte inferiore di statua di donna di età augustea. Fig. 32.* — Essa è stata spezzata dal tronco poco al disotto del seno e misura m. 1,22 di altezza.

La parte posteriore è lavorata frettolosamente. Il ritmo e la disposizione dell'abito sono diversi da quelli delle opere precedenti. La posa è infatti frontale



FIG. 31 — ANTIQUARIUM DI COO.
PARTE INFERIORE DI STATUA DEL I SEC. A. C.
N. 4.

¹ AMELUNG, *L'atikanakatalog*, I, p. 35.

² WATZINGER, *Magnesia a. M.*, fig. 202.

e i piedi poggiano completamente a terra, sicchè ambedue le gambe, per quanto una sia allontanata e leggermente flessa, sopportano il peso del corpo.

Come il ritmo, così il panneggiamento ha un aspetto meno animato. Il mantello scende molto al di sotto della linea delle ginocchia ed è raccolto dalla mano sinistra sul fianco. Nella parte superiore un lembo forma un raddoppio e quindi si avvolge intorno al braccio fermandosi con un viluppo a forma di riccio. Il chitone scende invece con rigide pieghe parallele lungo la gamba distesa e con altre più spesse che seguono l'andamento della gamba flessa.

Il panneggiamento di questa statua è così stilizzato, che noi non esitiamo a crederlo un prodotto della fine dello stile, quando il naturalismo che aveva determinata l'invenzione non era più inteso: e poichè il miglior parallelo di quest'opera si trova nella statua pompeiana di Viciria, madre di Nonio Balbo¹, crediamo di poter attribuirle alla stessa età, ch'è precisamente l'età augustea.



FIG. 32 — ANTIQUARIUM DI COO.
PARTE INFERIORE DI STATUA DI
DONNA D'ETÀ AUGUSTEA - N. 5.

6. *Statua acefala di dama d'arte classicheggiante.* Fig. 33. — Mancano l'avambraccio destro, le dita della mano sinistra, un largo pezzo del mantello dietro il braccio destro e il piede sinistro, e varie abrasioni si notano nei bordi delle pieghe.

L'omero destro e l'avambraccio sinistro sono riportati con perni di ferro. La testa e una parte delle spalle e del petto erano semplicemente appoggiate. Altezza metri 1,70. La posa completamente frontale non presenta nessuna particolarità notevole: è il solito ritmo della gamba flessa.

Il braccio destro era piegato orizzontalmente mentre l'altro è avvicinato alla spalla sinistra per raggiungere il lembo del mantello scendente dalla testa.

Interessante è invece la disposizione dell'abito che richiama a creazioni del IV secolo a. C.² L'himation copre il chitone raddoppiandosi sul davanti e formando un viluppo sotto il seno. Un lembo saliva dalla schiena a coprire il capo, mentre l'altro si avvolge intorno al braccio sinistro ricadendo lungo il fianco. La figura nell'insieme non manca di quella nobiltà che si addirebbe a un'opera del IV sec., ma la lavorazione troppo rigida e l'appiattimento della

¹ LAWRENCE, *Classical Sculptur*, tav. 127, p. 334; HEKLER, *Bildniskunst der griecher und Römer*, tav. 205-A.

² V. la figura in piedi delle stele di Demetria e Pan-

file, DUCATI, *op. cit.*, p. 425; fig. 527; DELLA SETA, *op. cit.*, fig. 278; inoltre la statua funeraria acefala del Louvre, COLLIGNON, *Statues funéraires*, fig. 90.

piega fanno ritenere che la statua appartenga alla stessa cerchia artistica da cui è uscita la statua *tav. XII*; sia cioè un prodotto d'arte classicheggiante della fine dell'Ellenismo.

Lo schema generale ritorna anche in opere d'età imperiale e cioè in tre statue provenienti da Roma¹ e in una acefala da Mileto². La lavorazione è invece assai prossima a quella delle statue-ritratto già citate dal santuario d'Artemis Polo a Taso³.



FIG. 33 — ANTIQUARIUM DI COO — STATUA ACEFALA DI DAMA D'ARTE CLASSICHEGGIANTE - N. 6.

¹ *Clarac*, 261, 4; 605, 6; *REINACH, op. cit.*, II, 661, 7.

² Museo del Louvre: *REINACH, op. cit.*, II, 678, 9.

³ V. p. 130.

CAPITOLO TERZO

—

PICCOLE SCULTURE DI COO

APHRODITE CHE SI ARMA

La statua *tav. XV, figg. 34, 35*, è stata rinvenuta in un saggio a circa m. 30 dall'Odeion. Essa è di marmo a grana sottilissima e bianca che ricorda il pentelico e fu trovata in frammenti nello strato di terra di riporto, posto al di sopra di un mosaico pavimentizio della fine del I o della prima metà del II sec. d. C. I dati di scavo non stabiliscono con sicurezza l'appartenenza della statua all'edificio decorato dal mosaico, perchè la statua non fu trovata ad immediato contatto con quest'ultima, ma porta a credere ch'essa vi appartenga il fatto ch'essa, al pari del mosaico, presenta tracce di combustione. Le coscie e il volto sono infatti fortemente anneriti e le superfici d'attacco dei frammenti presentavano tale friabilità da rendere assai grave l'opera di restauro.

La figura fu ricomposta da nove frammenti di cui uno comprendente la testa, sette le gambe e uno il tronco; il plinto di forma ovale e il pilastro d'appoggio furono ricomposti da quattro frammenti e la base rettangolare da sette. Parte del ginocchio destro e della base sono di restauro e mancano le braccia che non erano rapportate, la punta del naso è corrosa, la metà estrema del piede destro è abrasa.

La statua, non simulacro di culto, ma piccolo oggetto decorativo (altezza m. 0,75) rappresenta Aphrodite ignuda. La sua posa è fra le più ardite dell'arte antica, poichè al ritmo delle linee oblique della gamba flessa e della testa china contrapposte alla linea sinuosa del tronco si aggiunge un terzo elemento, la profondità. Violenta è infatti la torsione di questa figura perchè non si limita alla parte superiore del tronco ma raggiunge e oltrepassa la linea inguinale.

Tuttavia non chiameremo questo un ritmo sforzato o disarmonico: mosso ed elastico, esso contribuisce alla snella eleganza di questa figura giovanetta.

Il volto ha un ovale minuto e affilato, la bella chioma a ciocche ondulate cinta da una tenia sottile è spartita in due rigonfi e si raccoglie in un grosso ciuffo sulla nuca. I lineamenti sono minutissimi: la fronte è liscia e il naso sottile è sulla sua stessa linea; negli occhi lo sfumato dei contorni crea un'espressione di sogno; la bocca, purtroppo molto corrosa, è piccolissima, leggermente alzata agli angoli, le guance sono morbide e delicate, il collo e la gola torniti, ma non grassi.

Nel corpo l'artista dimostra il possesso sicuro della forma. L'aspetto reale di un corpo giovine, di forme non ancora piene ma che nel nitore dell'epidermide già preannuncia lo splendore dell'età fiorente, appare qui con immediatezza, perchè non v'è alcuna sproporzione fra le parti. E come nella costru-

zione così nella trattazione del particolare l'artista rivela la sua maestria. Il muscolo chiuso sotto l'involucro della pelle, là dove occorra, rivela il suo volume. Così è stato colto il diverso aspetto del trapezio e del deltoide a destra, dove il braccio si alza, e a sinistra, dove esso si abbassa, e con delicata fermezza di linee sono stati segnati gli incavi fra gli obliqui e i retti dell'addome e fra la sporgenza della parte inferiore del ventre e il rivestimento adiposo del « mons Veneris ». Nelle coscie, nelle gambe e nella schiena la bellezza del lavoro sta invece più nella morbidezza del modellato che nella trattazione del minuto.

Per l'ideazione il nostro artista si è valso di un tipo noto sul quale si è già fermata l'attenzione degli studiosi¹. È questo il tipo dell'Aphrodite che si arma conosciuto attraverso le repliche di Firenze², di Parigi³ e di Berlino⁴. L'affinità della nostra statua con questa serie sta nei caratteri generali del ritmo e più specialmente nel particolare della bandoliera che attraversa la schiena fermandosi sul fianco sinistro e sulla spalla destra. Essa consiste di due cinghie che partendo dal fianco, dove un capo era attaccato alla spada e ambedue erano tenuti fermi dalla mano sinistra, corrono parallele per un certo tratto e quindi si riuniscono accavallandosi. Così unite esse dovevano venir raccolte sopra la spalla dalla mano destra alzata e con le dita disposte in modo da far scorrere l'estremità rimasta libera che avrebbe dovuto essere portata sul davanti.

Il restauro degli esemplari di Firenze e del Louvre, per quanto giusto nel complesso, è errato dunque nel prolungamento irrazionale della bandoliera sul davanti, perchè con questa integrazione le due statue non rappresentano più delle Afroditi che cingono a tracolla la spada ma delle dee armate che sollevano senza ragione la bandoliera già allacciata. Un altro attributo guerresco aggiunto alla dea dell'amore sta nella clamide militare gettata sul pilastro, ben definita dalla caratteristica borchia terminale e dai due pendolini posti all'estremità dei lembi.

Quale significato religioso avesse questa rappresentazione, quando fosse stato scolpito l'archetipo e da chi, sono domande cui gli studiosi più volte hanno cercato di rispondere.

Nei riguardi del significato religioso si può escludere già inizialmente che l'archetipo fosse il simulacro dell'Aphrodite « Hoplismene » molto venerato sull'Acrocorinto e visto da Pausania (II, 5, I), ch'era forse uno xoanon dell'età protostorica. In questa figurina aggraziata di giovinetta noi non sapremmo vedere invece che la rappresentazione plastica di un epigramma erotico: la dea che cinge scherzosamente l'arme di Ares.

D'altronde non è affatto sicuro che il tipo originariamente fosse stato concepito sotto questa forma, anzi è probabile che l'adattamento delle armi sia piuttosto tardi. Infatti questo tipo dal ritmo così caratteristico si trova spes-

¹ BERNOULLI, *Aphrodite*, p. 348; BÜLLE, *Das Selene Mensch*, 2^a ed., tav. 154; CALZA, in *Antonia*, IX, p. 172; MONTUORO, *Bull. d. Comm. arch. com. di Roma*, 1925, p. 127, n. 2.

² Aphrodite del Museo del Louvre: REINACH, *Rep. de la stat.*, I, 174, 2.

³ Aphrodite dei Musei di Berlino: REINACH, *op. cit.*, II, 375, 4; *Perl. Mus. Beschreibung d. antiken Sculpturen*, n. 33.

⁴ Aphrodite della Galleria di Belle Arti di Firenze: BÜLLE, *op. cit.*, tav. 154.





FIG. 34 — ANTIQUARIUM DI COO — APHRODITE CHE SI ARMA.

sissimo senza l'attributo delle armi, ma in atteggiamenti civettuoli e gai, come nell'Aphrodite che minaccia col sandalo il piccolo deliquente Eros¹, nell'Aphrodite che allaccia la benda intorno ai capelli², nell'Aphrodite che si am-

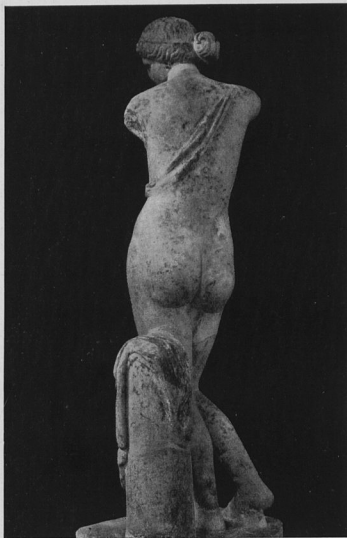


FIG. 35 — ANTIQUARIUM DI COO — APHRODITE CHE SI ARMA.

mira nello specchio³ e nell'Aphrodite che si strizza i capelli⁴. Nelle stesse serie rientra anche un'Aphrodite acefala del Museo delle Terme⁵, in cui ritroviamo

¹ REINACH, *op. cit.*, II, 346, IV, 213.

² Id., II, 341, 4, 342, 5, 6, 344, 2, IV, 204, 6.

³ Id., II, 361.

⁴ Id., II, 341, 6, 343, 5, 9, 344, 3, 6, III, 105-6,

IV, 205, 7, 207, 1.

⁵ PARIBENI, *Guida etc.*, p. 53, n. 192; CALZA, *op. cit.*, fig. 5, p. 183.

ancora l'attributo della spada, non più a tracolla, ma impugnata, cui si aggiunge questa volta lo scudo imbracciato. In essa il motivo delle armi è dunque differente da quello della nostra statua ma non è difficile riconoscerne la derivazione. L'Aphrodite del Museo delle Terme non è altro che il tipo dell'Aphrodite che si cinge la benda adattata a reggere le armi anzichè i capi della tenia.

Per risalire all'archetipo della nostra statua è opportuno quindi sgombrare il campo dalla questione degli attributi, che si devono considerare come adattamenti giustificabili col carattere decorativo di queste figure e immaginare un'opera caratterizzata dall'ardito ritmo tridimensionale, dall'espressione voluttuosa del volto, dai tratti minuti e dagli occhi velati di languore. Quest'ultima particolarità stilistica ci riporta alle creazioni prassiteliche o alle loro derivazioni, ma è bene notare com'essa non sia avvertibile che in questa replica di Coo e non nelle altre, dove i contorni delle sopracciglia e delle palpebre sono freddamente precisi. Tale diversità si spiega, a nostro avviso, col differente carattere della lavorazione: la statua di Coo è un'opera ellenistica, le altre sono invece opere romane di esecuzione convenzionale uscite da officine di secondo ordine. Per l'Amelung e per il Bulle invece la maggior rigidità dei tratti dell'Aphrodite che si arma di Firenze è un segno di maggior arcaicità, è l'indizio di un'arte preprassitelica. In altri termini: l'Aphrodite di Firenze dovrebbe essere una precorritrice della Cnidia. Ipotesi questa insostenibile, perchè fondata solo sul carattere esteriore della trattazione precisa e non sfumata dell'occhio. Ora se nelle riproduzioni della stessa Cnidia, l'opera forse più celebrata dell'antichità, i copisti romani hanno trascurato questo particolare, in cui risiedeva tanta parte del suo fascino, tanto più lo dobbiamo ammettere in questa piccola opera senza pretese.

L'Aphrodite di Coo non risale dunque a un originale preprassitelico ma a un tipo di Aphrodite creato nell'Ellenismo, il quale nel volto si ricongiungeva idealmente alla Cnidia e nel ritmo tradiva il gusto della nuova età.

L'archetipo, come s'è detto, non rappresentava necessariamente un'Aphrodite che si arma, poichè l'attributo dell'armi non costituisce che una variante; ma comunque il nostro artista non ha imitato supinamente il modello, chè copista egli non era, ma un libero ingegno che sapeva animare le sue opere. Al modello egli ha chiesto l'ispirazione e lo schema, traducendoli nel marmo con quella finezza di tratto e leggerezza di tocco che sono doti essenziali delle opere originali.

GRUPPO DI APHRODITE ED EROS

(Inv. Rodi, n.^{ro} 13621)

Il gruppetto *fig. 36*, di marmo bianchissimo a grana sottile, alto m. 0,49, fu trovato spezzato in due sulla linea mediana nei cunicoli dell'Odeion di Coò sotto al cumulo delle grandi statue rappresentate nelle tavole precedenti. Mancano la testa e il braccio destro della Dea e la superficie della parte anteriore, che poggiava sul pavimento, è stata corrosa dall'acqua d'infiltrazione.

L'opera rappresenta Aphrodite che appoggia la mano sinistra su un braccio di Eros, come per impedirgli di scoccare il dardo amoroso. Eros è inginocchiato su una roccia che s'innalza a guisa di pilastro e compie con sforzo l'azione spostandosi violentemente di lato. Un mantelletto che svolazza sul braccio sinistro fa da sfondo alla figura. L'arco e la freccia dovevano essere di metallo, i mantelli della dea e del bimbo presentano qualche traccia di colorazione in rosso.

Il gruppetto pur essendo oggetto decorativo, rivela nell'artista accuratezza nella lavorazione e sicurezza nell'impianto e nel contorno delle figure; non rivela invece originalità d'ideazione, perchè almeno nella figura della dea la derivazione da un grande modello plastico appare evidente, modello inteso come schema e forse conosciuto dall'artista attraverso umili oggetti d'arte industriale.

Come schema la nostra Aphrodite si riannoda all'Aphrodite di Melos o meglio ancora alla sua imitazione tardiva, la Venere di Capua¹. Con le semplificazioni e le stilizzazioni giustificabili con la natura dell'opera ritroviamo infatti nel mantello le linee intrecciate del viluppo sui fianchi, le pieghe a festone lungo la gamba destra, il lembo rigettato sulla coscia sinistra e la grossa piega scendente dal ginocchio sinistro. L'imitazione è stata abbastanza precisa anche nel ritmo, per quanto la torsione del tronco sia meno violenta e l'elasticità della posa apparisca diminuita per il maggiore allontanamento e la minore flessione della gamba sinistra.

A quale età e a quale epoca risalga l'Aphrodite di Melos è questione dibattuta nè interessa particolarmente il nostro studio. Ad ogni modo noi ripetiamo quanto abbiamo detto altrove², che cioè fra tutte le attribuzioni ci sembra la più attendibile quella del Della Seta, il quale vede in questo capolavoro un'opera di Scopa. Più importante invece ai fini della nostra ricerca è la questione del restauro della statua melia, poichè, come è noto, la maggior parte dei cri-

¹ DUCATI, *op. cit.*, p. 403, fig. 501; DELLA SETA, *op. cit.*, p. 92, fig. 249.

² V. p. 125, nota 2.

tici hanno voluto integrarla con un sostegno su cui la dea avrebbe dovuto appoggiare la mano sinistra.

Sulla natura del sostegno le opinioni sono state diverse: erme e pilastri



FIG. 36 — MUSEO ARCHEOLOGICO DI RODI — GRUPPO DI APHRODITE ED EROS.

ha immaginato taluno per turbare la bellezza di quest'opera o raggruppamenti con altre figure alla maniera dei gruppi infelicissimi di Venere e Marte del Capitolino, degli Uffizi e del Casino Borghese¹. Il Della Seta come ha saputo

¹ V. su questo argomento specialmente COLLIGNON, *Hist. de la Sculpt. grecque*, II, p. 468 s. dove si trova la bibliografia relativa.

liberarsi dal preconconcetto che la statua melia dovesse essere un'opera ellenistica, così si è liberato dall'idea fissa del sostegno. Noi vogliamo seguirlo anche in questo. Come una visione divina, sola e pura nella sua nudità, appare a noi oggi l'Aphrodite di Melos e così dev'essere apparsa la dea nel sogno che l'artista ha reso nel marmo.

Il gruppetto di Coö non può dunque servire di guida nel restauro della statua del Louvre. Esso è una piccola opera decorativa, che nello schema della figura maggiore si avvicina alle linee dell'Aphrodite melia, ormai divenuta tipo.

L'Eros dovrebbe essere invece un'ideazione dell'artista perchè non si conosce l'archetipo cui si possa farlo risalire, ma con tutta probabilità anche in questa figura egli ha imitato qualche modello, attenendosi forse alle creazioni del IV sec., perchè come concezione questa figurina non risponde al tipo convenzionale ellenistico e romano del bambolotto paffuto, del putto, ma è piuttosto sulla linea delle opere del IV secolo dove Eros appare come un bambino già formato, i cui muscoli si delineano sotto l'epidermide. Si potrà anche aggiungere che per la irrequietezza della posa il modello non doveva essere lontano dagli ideali lisippeï.

I nostri argomenti non servono naturalmente come criteri di datazione, poichè l'imitazione degli schemi classici è tanto dell'ellenismo quanto dell'età imperiale Romana. Ad ogni modo noi non riteniamo l'opera di età molto tarda, perchè la lavorazione ha ancora quella grazia e quella vivezza che caratterizzano le epoche buone. Essa dev'essere stata eseguita non dopo il sec. I d. C.

STATUETTA DI UN PUGILISTA

La statuetta *fig. 37*, di marmo bianco a grana sottile, alta m. 0,74, fu rinvenuta in frammenti in una delle stanze retrostanti ai cunicoli dell'Odeion. Essa è di marmo bianco a grana sottilissima. Mancano tutto il ginocchio destro con parte della gamba e della coscia, la parte anteriore del piede sinistro e metà del plinto.

I quattro frammenti costituiti dalla testa colla parte corrispondente del sostegno, del tronco, delle gambe e del braccio destro sono stati riuniti senza riscontrare rotture.

La statuetta rappresenta un pugilista appoggiato a un tronco di palma con una gamba flessa e l'altra distesa.

Nella testa i capelli sono segnati con delle pallottoline che vorrebbero indicare l'aspetto crespo, nella fronte la glabella ha un rilievo esagerato, negli occhi l'iride è segnata con un forellino, le guance sono gonfie e lisce, la bocca è accennata con tratti imprecisi. Il naso è corroso ma doveva avere quell'aspetto schiacciato che si trova nei pancraziasti e nei pugilisti e come nelle rappresentazioni di quest'ultimi le orecchie appaiono tumefatte.

Il collo è grasso, ma non ha indicazioni di particolari anatomici.

Nel corpo sono segnati grossolanamente con tratti indecisi i muscoli trapezio, deltoide, pettorali, obliqui e retto dell'addome. L'arcata epigastrica è appena accennata, la linea inguinale molto stretta è segnata con un leggero solco. I peli del pube sono resi convenzionalmente con delle pallottoline come i capelli.

A una foglia della palma sono appesi con un anello l'ariballo per l'olio e due strigili.

L'arte di questa statua è priva di qualsiasi attrattiva. La costruzione è sproporzionata, perchè la testa è almeno un terzo più grande di quanto dovrebbe essere in relazione alle dimensioni del corpo, il ritmo è errato perchè il forte sollevamento del piede nella gamba flessa dovrebbe imprimere al tronco uno spostamento che qui non si avverte e la lavorazione è così sommaria e frettolosa che raggiunge la grossolanità.

E questo dunque un lavoro puramente decorativo di marmorario che ha un valore artistico assai mediocre.

L'interesse principale è costituito invece dall'aspetto dei pugili.

Chi abbia solo una vaga conoscenza del pugilato comprende a prima vista quale terribile strumento di morte sia il guanto di questo giovane atleta. Esso non è più l'«himas oxyς», ossia il guanto fatto di striscie di cuoio, del pu-

gilista di Sorrento¹, nè il pugile pesante ma pur sempre di cuoio del pugilista del Museo delle Terme², ma un vero e proprio «box» metallico che doveva vincere la resistenza dei crani più duri.

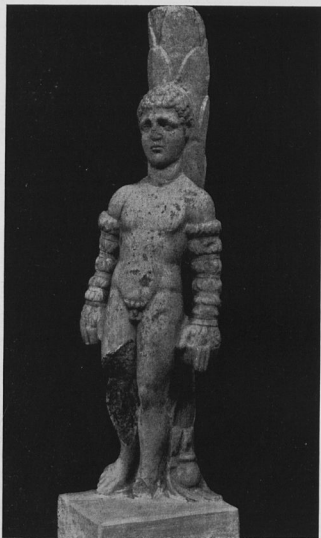


FIG. 37 — ANTIQVARIUM DI COO — STATUETTA DI UN PUGILISTA.

La parte principale di questo guanto è costituita da un blocco cilindrico di metallo, che presenta anteriormente un'appendice a becco e si lega al brac-

¹ Copia di Coblano d'Afrodizia di un tipo del IV sec. a. C. Il disegno del pugile è dato da HUELSEN, *Roem. Mitt. d. kais. deutsch. arch. Inst.*, IV, p. 179.

² JUETHNER, *Ueber antike Turngeräthe*, in *Abb. d. arch. epigr. Sem. d. Univ. Wien*, 1896, p. 80.

ziale per mezzo di due traverse di cuoio. Il cilindro copre soltanto le dita, mentre il resto della mano, compreso il pollice, è rivestito da un guanto di cuoio forse rinforzato con delle borchie metalliche. Mezzi di difesa contro i colpi terribili di questo tipo di guanto appaiono i bracciali lunghissimi di pelle di pecora legati con delle corregge. Con essi il pugilista poteva ripararsi la testa e così prolungare il combattimento finchè un attimo di disattenzione non desse modo all'avversario di colpirlo al cranio e terminare in modo funesto la lotta.

Tale tipo di guanto, sempre unito ai bracciali altissimi, di pelle di pecora, ricorre in alcuni monumenti romani del III sec. d. C., un bronzetto di Arene¹, un rilievo del Laterano², un capitello figurato del Vaticano³, un rilievo di sarcofago del Laterano⁴, un riquadro del mosaico lateranense delle Terme di Caracalla⁵.

La nostra statua si avvicina a queste opere non soltanto tipologicamente ma anche stilisticamente. Nella sommarietà della lavorazione, nella costruzione della testa, nell'indicazione dell'iride degli occhi, nella mancanza di qualsiasi espressione nello sguardo, noi riconosciamo i segni della decadenza dell'arte, che c'inducono a porre quest'opera nel III sec. d. C.

¹ JUETHNER, *op. cit.*, figg. 69, 70; NORMAN GARDINER, *Athletic of the ancient Worlds*, fig. 168.

² BENNDORF-SCHÖNE, 384; JUETHNER, *Roem. Mitt. d. kais. deutsch. arch. Inst.*, X, fig. 1; *op. cit.*, fig. 89; NORMAN GARDINER, *op. cit.*, fig. 177.

³ JUETHNER, *op. cit.*, fig. 72.

⁴ *Id.*, fig. 73.

⁵ SECCHI, *Il Mosaico Antoniniano*, tavola I, riquadro della VI colonna.

CAPITOLO QUARTO

—

STATUE DEL DEMETREO DI CHIPARISSI

LE STATUE DEL DEMETREO DI CHIPARISSI

Ai piedi della catena del Dicheo, a metà strada fra i villaggi di Pili e Asfendiù, nel territorio che gli antichi chiamavano *Alenti*¹, fu scavato nel Luglio 1929 un piccolo santuario dedicato alle dee eleusine che sarà descritto nel lavoro dedicato ai monumenti architettonici dell'isola di Coò. Nel pubblicare fin d'ora le statue ivi ritrovate noi crediamo peraltro necessario anticipare qualche osservazione che possa contribuire all'illustrazione.

L'edificio dov'esse furono rinvenute doveva differire ben poco dalle comuni abitazioni dei mortali. Esso si elevava infatti su una pianta quadrata di m. 6 × 6 a un'altezza che oggi non è possibile determinare, ma che non doveva superare i 5 metri. Il tetto era formato di tegole piatte e ricurve del solito tipo e, particolare molto interessante, l'edificio era privo di fondazioni, poggiando direttamente su uno strato argilloso posto a pochi centimetri sotto il livello del pavimento. Tale povertà di mezzi impiegati nella costruzione andò naturalmente a scapito della solidità: il santuario, eretto all'inizio del sec. IV a. C. dopo pochi secoli non era che il mucchio di rovine da noi scavato.

E la distruzione, dovuta certamente a qualche violento terremoto, non si limitò ad abbattere le parti più elevate, ma scalzò anche i conci inferiori, contorcendo la linea dei muri perimetrali.

I blocchi del paramento esterno, i blocchetti dell'interno precipitarono al suolo, formando un ammasso che seppellì ma non danneggiò le nostre statue: le due dell'angolo NO rimasero infatti al loro posto, mentre le altre cinque precipitarono al suolo davanti alle loro basi. Più forti furono i danni inferti dagli uomini: fu asportata una delle statue che la bellezza della base e dell'iscrizione della metà del IV sec. fanno ritenere preziosa e nello sterro compiuto per questa impresa devono essere andati dispersi i frammenti che mancano alle nostre statue.

Esse erano disposte su una riga lungo il muro di fondo dell'edificio, senza che la collocazione avesse nessuna pretesa decorativa². Tutte le basi, meno quella menzionata, sono infatti molto rozze e talora non si addicono alla statua che

¹ V. soprattutto S. K. PANTELIDI, *Bull. d. corr. hell.*, 1890, pp. 292-300 e RAYET, *Memoire sur l'île de Kos, Extraits des Arch. d. miss. scient. et litt.*, III s., III t., p. 69, Parigi, 1876.

² Partendo dall'angolo NO le basi furono rinvenute in quest'ordine: 1) statua di Ades dedicata da Aristagore. Il plinto con i piedi era in posto; 2) statua di Demetra dedicata da Melankridas. La statua era in posto; 3) statua di Kore fig. 48. La statua era

precipitata al suolo ma coi piedi poggiava ancora sulla base; 4) base con iscrizione del IV sec. a. C.; la statua ne è stata asportata; 5) statua di Kore dedicata da Lykourgis. La statua era precipitata davanti alla base; 6) statua di Demetra fig. 41, come la precedente; 7) statuetta di Demetra fig. 52, come la precedente; 8) statuetta di Kore dedicata dalla sacerdotessa Leirio, come la precedente.