

Il Polidamante di Lisippo da Olimpia al Museo Nazionale Romano

Tramite un intreccio di paralleli e riferimenti letterari roteanti attorno all'opera bronzea del Polidamante di Lisippo il presente contributo analizza configurazione, cronologia e attribuzione del famoso pancraziaste. L'opera, conosciuta anche quale Pugile delle terme e conservata al Museo Nazionale Romano raffigura appunto Polidamante di Scotussa, atleta effigiato da Lisippo per committenza di Daoco II – lo stesso contesto è ricostruibile per l'Agia di Farsalo, come già precedentemente sostenuto dall'autore (si veda NAC 43, 2014). Esposto in origine a Olimpia, dove si trova ancora la sua «base alta» scolpita nell'eternità dalla descrizione di Pausania, per l'atleta difetta la documentazione storica per descriverne il passaggio da Olimpia a Roma. Non solo le questioni di prestigio legate alla realizzazione dell'opera e alla sua presenza in Italia ma un'esauriente analisi strutturale del bronzo e della potenza narrativa dei suoi dettagli veristici rappresentano il fulcro della discussione. L'attribuzione del Polidamante, discussa nella compagine di fonti scritte e raffronti sia scultorei che numismatici, è sostenuta infine dalla esposizione di una serie di produzioni del Sicionio, arrivando fino a considerare dei derivati moderni dell'opera dell'artista. Un contributo dedicato dunque al vasto operato di Lisippo, che come Plinio (24,65) suggeriva «sembra propria di lui l'acutezza espressiva affidata anche ai minimi dettagli».

Tra gli atleti effigiati da Lisippo, due pancraziasti sono nativi della Tessaglia: Agia di Farsalo (vincitore a Olimpia nel decennio 490-480, fig. 1)¹ e Polidamante di Scotussa (notizie 408-404, figg. 4. 7. 9. 20. 31. 35. 47-54. 56-58. 72. 74. 75. 77-78. 94. 96)², evocati nel bronzo per committenza di Daoco II, uno dei *tetrárchai*, secondo il titolo accordato da

Filippo II (359-336) agli esponenti dei quattro territori che costituivano il *koinón* dei Tessali, alleato del regno di Macedonia.

I rispettivi progetti figurativi furono realizzati a distanza di tempo dalla scomparsa degli atleti, ma per entrambi contestualmente alla medesima evenienza storica, dopo che il dinasta ebbe contribuito alla vittoria di Filippo sulle città elleniche a Cheronea (1 settembre 338).

Il Macedone fondava allora in Olimpia l'*heróon* circolare per esporvi, a guisa di simulacri sovranaturali, le immagini in oro e avorio del proprio padre Aminta III con la sposa Euridice, e di sé stesso con Olimpiade e il figlio Alessandro, a opera di Leocare³: la testa di Filippo è riprodotta sul medaglione aureo di Severo Alessandro (222-235 d.C.), da Tarso, a Parigi, Bibliothèque Nationale (fig. 59)⁴; l'Alessandro è documentato nel bronzetto dal mare di Grado (Monfalcone, Collezione Smareglia)⁵.

In parallelo al *Philippeion*, il tetrarca di Farsalo promosse le glorie dinastiche e agonistiche dei Tessali, non senza qualche tentativo di accrescere, agli occhi del pubblico panellenico, sia in Delfi le benemeritenze dei propri antenati di Farsalo, sia in Olimpia le imprese – comparate ai fasti di Eracle – di Polidamante (figg. 12. 14. 18. 21. 22. 26-27. 29): il quale altrimenti sarebbe rimasto senza onori, dopo l'annientamento nel 367 della sua città natale, Scotussa, per un'incursione di Alessandro, tiranno di Fere.

Lisippo aveva già realizzato per i Tessali a Delfi l'immagine in armi del tebano Pelopida (362)⁶, che era stato chiamato nel 364 quale stratego dell'armata federale, vincendo a Cinocefale il tiranno di Fere in rivalsa della strage a Scotussa, ma caduto egli stesso alla fine della battaglia.

La nuova, trionfale contingenza di Cheronea, offre al Sicionio, che dal 343 frequentava la corte di Macedonia, l'opportunità di divulgare per gli alleati Tessali (338-336) la forma atletica del pancraziaste (*pankратиастής*, *παγκρατιαστής*), sia nel nudo aitante di Agia a Farsalo (fig. 1), sia nel maturo Polidamante a Olimpia, seduto dopo il cimento del 404. Figure al contempo dimostrative, grazie alla varietà della posa, delle facoltà del nuovo sistema compositivo, che abbiamo illustrato in Lisippo su questa rivista attraverso la personificazione stan- te di Agone (340-338), oggi al Getty Museum di Malibu⁷, nel proposito dell'artefice di sostituire al chiasmo di Policletto la teoria antitetica.

A quel saggio abbiamo rimandato il lettore per il bronzo postumo di *Agías*, figlio di *Aknónios*, segnalato a Farsalo dalla firma di Lisippo in un'epigrafe (trascritta nell'Ottocento, poi dispersa) pertinente al gruppo familiare (a noi non pervenuto) innalzato dopo il 338 da artisti diversi. L'immagine dell'Agia l'avevamo commentata nella replica marmorea anche qui illustrata (fig. 1)⁸, pressoché coeva al bronzo, dedicata in Delfi da Daoco II (pronipote di Agia), divenuto rappresentante dei Tessali presso il santuario di Apollo (337-336).

È importante tornare anche al paragone dell'Agia con il pancraziaste premiato sull'anfora panatenaica di cui c'è un frammento ad Atene, Museo del Ceramico (fig. 2)⁹: la datazione non è puntuale, mancando la faccia principale del vaso col nome dell'arconte che aveva presieduto le gare panatenaiche di quell'anno, ma lo stile vicino al Pittore di Atene 12592 (340-330), assicura la coerenza con la realizzazione dell'Agia di Lisippo in bronzo a Farsalo, replica-



Fig. 1. Agia, pancraziaste, replica marmorea dal bronzo di Lisippo, donario di Daoco II. Delfi, Museo.



Fig. 2. Pancraziaste tipo Agia, frammento della faccia secondaria di anfora panatenaica, ceramografo vicino al Pittore di Atene 12592, da Odós Eóλου. Atene, Museo del Ceramico.

to in marmo a Delfi (fig. 1). L'identità della posa nel dipinto rivela che i modelli plastici erano parimenti integrati dalla fronda di palma ostentata con la destra davanti al corpo, e dai guanti sospesi nella sinistra abbassata: questo voluminoso attributo lascia inoltre intravedere l'apertura circolare per almeno una delle dita, in analogia coi mezzi guanti calzati dal Polidamante in bronzo del Museo Nazionale Romano, oggetto della presente indagine (figg. 6. 20. 49. 77).



Fig. 3. Eracle meditante, bronzetto, copia dal colosso di Lisippo a Taranto, dall'area vesuviana. Già collezione Santangelo, poi Palermo, Museo Regionale Archeologico, ora disperso.



Fig. 4. Polidamante, bronzo di Lisippo, dalle sostruzioni delle Terme di Costantino. Roma, Museo Nazionale Romano.



Fig. 5. Eracle meditante, copia marmorea ridotta dal colosso di Lisippo a Taranto, da *Ratiaria*. Vidin, Museo, poi trafugato.



Fig. 6. Polidamante. Roma, MNR.

Nell'iscrizione dell'Agia a Delfi risultava modificato il computo dei successi vantati nella città d'origine, dove si contavano cinque vittorie ai giochi Pitici, ridotte a tre nel santuario: la correzione rispondeva alle nuove liste dei *Pythionikai*, compilate da Aristotele e Callistene prima del 334.

Un più serio contrasto nacque in Olimpia per il *curriculum* di Polidamante: sull'incertezza del giudizio influi, come vedremo, l'eccezionale ritratto di ricostruzione che Lisippo aveva collocato al centro dell'*Áltis*, registrando nel capo del vincitore seduto i traumi patiti durante lo scontro del 404 (figg. 7. 9. 52. 53. 58. 72).

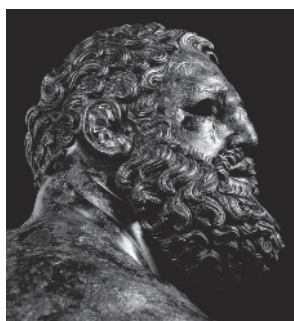


Fig. 7. Testa da destra, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.



Fig. 8. Testa dell'Eracle meditante, restituzione in resina alla scala del colosso di Lisippo. con lettura laser e trattamento informatico 3D, della copia marmorea (fig. 93). Taranto, Museo Archeologico Nazionale.

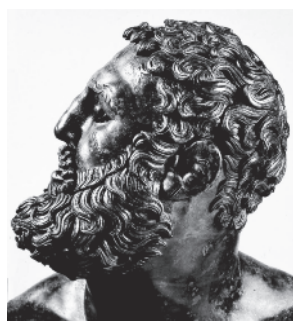


Fig. 9. La testa da sinistra, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.

Cifra omerica

Polidamante (*Polydāmas*) ereditava dall'epica il nome di un troiano, che appariva nella forma *Poulydāmas* (Iliade 13,756)¹⁰, poiché l'allungamento della prima sillaba consentiva l'accesso all'esametro: l'alternativa metrica diventa inopportuna nella prosa. Il Polidamante omerico era figlio di Pantoo che esercitava il culto di Apollo in Delfi, e di lì fu invitato a Troia dagli emissari del giovane Priamo, venuti a consultare l'oracolo. Nato a Ilio la stessa notte di Ettore, quel Polidamante rappresentò nei consigli a corte la sapienza d'ispirazione divina opposta all'impeto del guerriero.

L'atleta di età storica deve probabilmente il suo nome a una suggestione pervenuta ai suoi genitori attraverso Pindaro (Pitiche 8,79-80): l'ode, composta dopo il 447-446, sviluppava il senso di *Polydāmas*, «vincitore di molti», in campo atletico, utilizzando il verbo *da-*

mázein, «domare», dominare, a proposito di Aristomene, lottatore di Egina: *Héras t'agôn'epichóron / níkais trissáts, ô Aristómenes, dámassas érgoi*, «in tre vittorie hai dominato, o Aristomene, con forza il patrio agone di Era». Raggiunta la sua eccezionale celebrità, Pindaro morì ottantenne ad Argo (442 o 438): alla luce di quel suo inarrivabile epinicio, la cifra omerica rivisse alta nell'agonistica, a gloria del campione di una patria perduta.

La voce di Socrate

Polidamante vinse la prima volta il pancrazio l'anno 408 dell'Olimpiade novantatré, quando Platone incontrava Socrate. Il pancraziaste è citato dal fondatore dell'Accademia nel dialogo concepito dopo la condanna di Socrate (399) e prima che l'autore sbarcasse in Sicilia (388), ma ambientato alla presenza di Socrate quale voce narrante nella finzione letteraria (*Politeia*, «La Repubblica», propriamente «Costituzione», 1,338c-d). Platone, fa che il maestro ne parlasse con ammirazione a Trasimaco, prima che Lisippo immortalasse le fattezze e le storie dell'atleta. Socrate: «tu affermi che il giusto è l'interesse del più forte [...] di sicuro non vuoi dire una cosa del genere, che se Polidamante, il pancraziaste, è più forte di noi e al suo corpo giova la carne di bue, questo cibo sia vantaggioso e giusto anche per noi, che siamo inferiori a lui».

Dopo quella vittoria a Olimpia, Polidamante si esibì a Susa, presso la corte di Dario II *Óchos* (figg. 21-22. 26), verso il 404. Segue infatti il dilemma cui abbiamo accennato. Pausania a Olimpia (6,8,5) nomina di sfuggita la statua di quello che veniva segnalato altrimenti come vincitore di Polidamante nel santuario il 404: «per quanto riguarda Promaco, il figlio di Drione, pancraziaste di Pellene, anche questo ci sarà nel mio discorso sugli Achei». Infatti il periegeta, passato dall'Elide all'Acaia, cita la tradizione locale di Pellene (confinante con Sicio-ne), precisando che in quel Ginnasio (7,27,5) «c'è la statua di un uomo di Pellene, Promaco figlio di Drione, che ottenne vittorie del pancrazio, quella alle Olimpiadi, tre delle Istmiche, due a Nemea, e i Pelleni, facendo statue di lui, l'una la dedicarono a Olimpia, l'altra nel loro Ginnasio, quest'ultima di marmo, non di bronzo. (7,27,6) [...] Si narra inoltre che Promaco a Olimpia vinse Polidamante di Scotussa; in quell'occasione Polidamante si era recato all'agone olimpico per la seconda volta, tornato salvo in patria dopo la visita al re di Persia [l'espressione fa pensare, come si è detto, che l'avventura orientale fosse avvenuta poco prima, figg. 21-22. 26]. I Tessali tuttavia non ammettono che Polidamante sia stato sconfitto, e citano, tra le altre prove, anche un verso relativo a Polidamante: 'O Scotussa, nutrice dell'invitto [*aníkatos*, forma dorica per *aníketos*] Polidamante'».

Pur tenendo conto dell'improprio vanto familiare vigente a Farsalo per Agia, e tentato anche per la replica in Delfi (fig. 1), è impossibile credere che l'orgoglio dei Tessali fosse giunto a negare in Olimpia una sconfitta del nativo di Scotussa, forzando per lui, con l'appassionato epiteto di «invitto», quella che era stata la legittima *akmé* nel panegirico di Agia, sia a Farsalo che a Delfi: «nessuno mai innalzò trofei delle tue mani» (MORENO 1974, p. 44, n. 6-7, figg. 17-18; pp. 62-66, n. 6, linea 8; pp. 66-70, n. 7, linea 4).

È piuttosto la veristica astanza del Polidamante (identificato col bronzo del Museo Nazionale Romano, figg. 7. 9. 44. 52-54)¹¹, a suggerire di per sé l'origine del giudizio contrastante. L'analisi degli innumerevoli messaggi nascosti da Lisippo nei dettagli della statua (Plinio, 34,65, *argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus*), ci consentirà di approfondire il senso di una sofferta vittoria. La scelta di palesare i danni subiti dal Tessalo nello scontro con Promaco, avrebbe col tempo alimentato l'interpretazione radicata a Pellene, che voleva Polidamante vinto a Olimpia nella sua dura specialità: *pankrátion* (παγκράτιον), «integrale di forza» (fig. 62), insieme (*pále*), «lotta» (fig. 61), e (*pygmé*) «pugilato» (fig. 60).

Teocrito testimone

La crudezza delle ferite dispiegata nel bronzo, affiora fin dalla prima, trasparente attestazione letteraria che ne sia pervenuta. Nato in Siracusa sotto il regime di Agatocle, e rimasto in Sicilia fino alla scrittura dell'appassionato Idillio 16, dedicato a Ierone II (circa 275), poi in Egitto (Idillio 17, per Tolemeo II Filadelfo, circa 273), Teocrito inizia il processo di autonomia da Omero e di umanizzazione del mito, volgendosi francamente all'arte figurativa, che illumina la nuova poesia.

Nel sorprendente Idillio 22, sulle glorie di Polluce e Castore tra gli Argonauti, il paesaggio contrasta come sereno sfondo alla spaventosa apparizione di Ámico, inospitale re dei Bébrici (nella Bitinia), evidenziato quale avversario di Polluce sulla scorta di opere di Lisippo: sia il bronzo del Polidamante (338-336), osservato da Teocrito in Olimpia; sia l'Eracle colossale seduto (eseguito dopo il 314), contemplato in una sosta a Taranto (figg. 3. 5. 8. 93. 95)¹², durante la navigazione verso Alessandria e Coa.

Teocrito (Idillio 22, I Dioscuri, 37-50): «Trovarono una fonte perenne sotto una roccia levigata, traboccante di acqua pura; immersi nel fondo i ciottoli mormoranti parevano d'argento e cristallo. Alti pini sorgevano accanto, con chiari platani e cipressi dalla cima aguzza, e profumati fiori [...] quanti ne sbocciano sui prati alla fine di primavera. Ed ecco là si accampava seduto un uomo tracotante, terribile a vedersi, ferito alle orecchie da durissimi pugni: gonfiava il petto mostruoso e l'immensa schiena, carne d'acciaio, forgiato come un colosso, e i muscoli [deltoidi] delle dure braccia montavano in cima alle spalle come pietre arrotondate che un fiume impetuoso trascina, facendole girare in grandi vortici (44-50) *éntha d'anèr hupéroplos évémenos endiáaske, / deinòs ideîn, sklerêisi tetblasménos oýata pugmaís / stétbea d'esphátroto pelória kai platù nôton / sarkì sidereíei, sphurélatos oía kolossós / ev dè múes stereòisi brachíosin ákron hup'ômon / héstasan éute pétroi oloítrochoi hoúste kulíndon / cheimárrous potamòs megálais períexese dínaís*».

Colpiscono per l'analogia col Polidamante le orecchie deformate dai colpi subiti (figg. 7-8. 58. 94) e l'enfasi emisferica dei muscoli deltoidi (figg. 6. 48. 54). Esplicito il rimando alla tecnica del colosso, con l'ampiezza del petto e delle spalle nell'Eracle realizzato a Taranto (figg. 3. 5. 95), quale esattamente sarebbe stato ancora recepito intorno al 1200 da Niceta di Conia (Storia, Delle statue a Costantinopoli, 5) a Bisanzio, dove il grandioso bronzo era stato

trasferito negli anni 326-329 d.C.: «era ampio di petto, largo di spalle [...] saldo di braccia». Di fatto l'eroe assiso dell'Acropoli di Taranto sarà chiamato a chiudere l'attuale discorso critico come suprema evoluzione dal Polidamante (figg. 93-96), e insieme sigillo alla carriera del Siccionio secondo gli scrittori del medioevo bizantino che nelle biblioteche si nutrivano della letteratura biografica d'impronta peripatetica, verificandola al cospetto dei capolavori trasferiti nei luoghi pubblici della Nuova Roma.

Periegesi

Una cura inconsueta è riservata al Polidamante nella Guida dell'Ellade, composta da Pausania entro i termini di un'intensa attività (155-175 d.C.)¹³. Tenendo conto a Olimpia dell'itinerario che partiva dal fianco meridionale del Tempio di Era, per selezionare statue di vario interesse, la collocazione del Polidamante risulta all'angolo settentrionale della facciata principale del Tempio di Zeus, volta a oriente (fig. 10)¹⁴. Di fatto, i resti della predella descritta da Pausania (6,1,3), vengono da quest'area (figg. 12. 14. 18. 21-22. 26-27. 29), e i due frammenti del plinto iscritto (fig. 13)¹⁵ dalla prospiciente Stoà di Eco.

Il dato topografico è confermato dal fatto che presso tale angolo nord-orientale del tempio è stata rinvenuta anche la base iscritta del pancraziaste ateniese Callia, onorato nel 472 con un bronzo eseguito dal concittadino Micone, noto soprattutto come pittore: tale dedica viene riportata da Pausania (6,6,1) nel concludere la lode del Tessalo, con la premessa che «presso la statua di Polidamante stanno due Arcadi, ma il terzo atleta è un Attico»: dunque il Callia, opera di Micone.

Nella folla dei monumenti, il committente aveva ottenuto dai responsabili del santuario un luogo di particolare spicco, che l'artista avrebbe apprezzato nella giusta prospettiva religiosa (come vedremo) per un progetto di per sé inconsueto, richiamato ai nostri occhi dall'eletta pagina ecfastica di Pausania (6,5,1-6,6,1).

(6,5,1) «Quello sulla base alta è opera di Lisippo (*ho dè epì tòi báthroi tòi hypselôi Lysippou mèn estin érgon*), e fu il più grande di tutti gli uomini – tranne quelli che chiamano eroi o se vi fu altra stirpe mortale prima degli eroi – ma degli uomini dei nostri tempi questo è il più grande (*mégistos*), Polidamante figlio di Nicia». (2) «Scotussa, la patria di Polidamante, non era più abitata ai nostri giorni: infatti Alessandro [*tágos* dei Tessali], mentre era tiranno di Fere, assalì quella città in periodo di tregua, e degli abitanti quelli che stavano raccolti nel teatro – poiché capitò che avessero un'assemblea – li massacrò tutti dopo averli fatti circondare da peltasti e arcieri: uccise tutti gli altri in età adulta e vendette donne e ragazzi, sì che il ricavato costituisse la paga per i mercenari stranieri». (3) «Questa sciagura accadde a quelli di Scotussa quando in Atene era arconte Frasicleide, nell'Olimpiade centodue, quando vinse per la seconda volta Damone di Turi (*Thouríoi*, in Lucania), il secondo anno [367] di tale Olimpiade. Quelli che restavano degli abitanti di Scotussa per poco tempo vi rimasero, poiché anche costoro a loro volta lasciarono la città, quando il Fato per la seconda volta si preparò a colpire tutti gli Elleni nella guerra contro i

Macedoni [che prende nome dall'assedio di Lamia, concludendosi con la battaglia di Crannone, 322]. (4) Anche ad altri toccarono vittorie illustri nel pancrazio, ma, oltre alle corone nel pancrazio, Polidamante ebbe a compiere anche queste diverse imprese. La regione montuosa della Tracia, che si trova al di qua del fiume Nesto, che scorre attraverso il territorio degli Abderiti [sfociando davanti all'isola di Taso], presenta vari animali selvatici, e tra questi anche leoni che un tempo attaccarono l'esercito di Serse facendo strage dei cammelli che portavano le provviste. (5) Questi leoni spesso vagano anche nella regione intorno all'Olimpo; un lato di questo monte è rivolto alla Macedonia, l'altro alla Tessaglia e al fiume Peneio: fu da questo versante che Polidamante abbatté sull'Olimpo, senza portare alcun'arma, un leone, una fiera grande e temeraria (*mé-ga kai álkimon theríon*, figg. 14. 18). Fu incoraggiato al cimento dal desiderio d'imitare le imprese di Eracle, poiché c'è anche il racconto che Eracle abbia vinto il Leone in Nemea (fig. 15). (6) Oltre a questo, Polidamante lasciò in ricordo un'altro prodigio: entrato in mezzo a una mandria di buoi, afferrato il toro più grande e più selvaggio, strinse la punta dello zoccolo di una delle zampe posteriori, e non lo lasciava per quanto il toro balzasse e si dibattesse, finché dopo molto tempo raccolta tutta la sua forza il toro sfuggì, ma lasciò lo zoccolo nelle mani di Polidamante. Si dice anche come si parò davanti a un auriga adulto che lanciava il carro in velocità, fermandolo: afferrato con una mano il carro da dietro, frenava i cavalli e insieme tratteneva l'auriga. (7) Dario [II *Óchos*], il figlio illegittimo di Artaserse, che con l'appoggio del popolo persiano aveva deposto Sogdio, figlio legittimo di Artaserse, prendendo il potere al suo posto, dunque questo Dario, quando divenne re – poiché era stato informato delle imprese di Polidamante – mandandogli messaggeri e promettendo doni lo persuase a recarsi a Susa al suo cospetto [408-405]. E qui a sfida di quei Persiani chiamati immortali, tre uomini che combattevano insieme contro lui solo, [Polidamante] li uccise (fig. 21). Delle imprese che gli sono riferite, alcune stanno sul basamento della sua statua in Olimpia, altre sono anche illustrate dall'iscrizione. (8) Ma presto la profezia di Omero [impressionante la tragica convergenza avvertita dalla cultura del periegeta: Iliade 6,407, «nobile signore, la tua fierezza ti distruggerà», è il disperato appello di Andromaca a Ettore che muove a battaglia, impulsivo coetaneo del prudente *Poulydāmas*!] avrebbe raggiunto, come gli altri orgogliosi della propria forza, anche Polidamante, poiché anch'egli sarebbe stato rovinato dalla sua forza stessa. In una grotta con altri, nella stagione estiva, Polidamante si recava a simposio, e chi sa come, non certo per volontà di un nume benevolo, in quel momento la volta della caverna cedeva, e fu subito chiaro che sarebbe crollata e non avrebbe resistito molto tempo. (9) Avuta la percezione del pericolo imminente, mentre gli altri volgevano in fuga, venne in mente a Polidamante di restare, e alzò le braccia come per opporre resistenza alla caverna che stava crollando e non essere travolto dal monte. (6,6,1) E così sopravvenne la sua fine».

La base alta

Lo sviluppo del sostegno del Polidamante colpisce il periegeta come il lettore, rinnovando l'assetto dell'entità sovranaturale, cui abbiamo accennato, figurata dallo stesso Li-

sippo in Olimpia, poco prima del pancraziaste: l'Agone in persona, il bronzo poi perduto nelle acque dell'Adriatico, mentre era diretto da Roma a Costantinopoli. Con un'altezza della base superiore alla media di età classica, Lisippo accentuava in quel caso lo slancio del nudo in piedi, teorizzato nel suo canone longilineo (Plinio 34,65). Nel dipinto della Casa dei Vettii a Pompei, la visione dell'Agone lisippeo, trasferito al contesto dei *Ludi* romani, risale agli anni di Claudio (41-54 d.C.): si ravvisa il pilone di blocchi levigati, culminante nel plinto, a sostegno dell'allegoria dotata di palma e corona (fig. 11)¹⁶.

Pertanto l'esordio di Pausania instaura un'apologia del pancraziaste, giustificata dalla consistenza archeologica. Per il Polidamante, non solo abbiamo al Museo di Olimpia buona parte del blocco finale di calcare, scolpito con le storie del protagonista (figg. 12. 14. 21. 27) che echeggiano le gesta di Eracle¹⁷, bensì le due schegge ricomposte del plinto iscritto (fig. 13), con qualche parola di quelle che Pausania (6,1,7) leggeva a integrazione dei rilievi.



Fig. 10. Tempio di Zeus, veduta aerea da sud est, il Polidamante di Lisippo era presso l'angolo nord-orientale della facciata, a destra nella foto. Olimpia.



Fig. 11. Agone di Lisippo, copia a fresco. Casa dei Vettii. Pompei.



Fig. 12. Blocco superiore della base del Polidamante, con storie del pancraziaste a rilievo. Olimpia, Museo.



Fig. 13. Due frammenti ricomposti del plinto iscritto che coronaava la base del Polidamante. Olimpia, Museo.

L'altezza valutata per la base dell'Agone nell'affresco pompeiano (fig. 11), è quasi un metro, in proporzione alla *trápeza* che vi appare davanti con i premi per i vincitori e con gli attributi ricorrenti nelle più antiche icone di quella prosopografia, descritte in Olimpia (Pausania 5,20,1-3; 5,26,3) o presenti nell'iconografia archeologica di *Agón*¹⁸: gli *haltéres*, «manubri» per il salto, che segnalavano i corridori per tale pratica subalterna, e i galli da combattimento, simbolo naturale della «contesa».

Ai piedi d'Olimpo

L'emozione di Pausania dà vita ai rilievi che distinguiamo su tre facce del grande blocco superstite dal basamento del Polidamante: l'ultimo in alto (fig. 12), a contatto del plinto iscritto (fig. 13).

Sul fianco destro (per lo spettatore) dell'elemento scolpito, si vede il pancraziasta seduto sul leone di grandi proporzioni da lui abbattuto a mani nude in Tessaglia (figg. 14. 18)¹⁹. Con la vittima annientata al suolo, di contro al busto eretto del vincitore, la composizione mette in campo un'etica evoluta, la coscienza del valore umano magnificato da Filippo e Alessandro – principali committenti di Lisippo – rispetto alla prima metopa della fronte occidentale nello stesso Tempio di Zeus a Olimpia (471-456), dove il Leone di Nemea era steso al suolo sotto gli occhi di Atena: sicché Eracle gli premeva un piede sulla spalla, ma col capo chino nel riconoscimento di un esito determinato dalla dea.

Diversamente dalla plurisecolare visione della fiera quale obiettivo della caccia rituale per i despoti d'oriente, intesi a ricavarne consenso al potere, emergono dalle storie di Polidamante inediti dettagli a imporre la brutta carcassa, disarticolata dall'impeto muscolare dell'atleta: il ventre gonfiato dall'ultima preda famelicamente divorata (quella che ha fatto da esca, nella crudele astuzia umana); la coda, attorta nell'agonia, rimasta così serrata tra le zampe posteriori, quelle anteriori rattratte spasmodicamente presso il muso sconvolto dalla soffocazione patita tra le braccia forzute del «secondo Ercole» (figg. 14. 18). La tendenza allucinata di chi ha disegnato la predella, apre un primo appello alle innovazioni veristiche di Lisistrato, fratello del più celebre Sicionio (Plinio 35,153)²⁰: dovremo parlarne osservando la devastazione del volto stesso di Polidamante nel bronzo (figg. 7. 9. 53. 58).

Leoni di Lisippo

La fiera abbattuta nel riquadro destro sulla base del Polidamante a Olimpia (figg. 14. 18)²¹, è vicina alla denominazione del «Leone caduto», che verrà plasmato da Lisippo nella primavera del 334 a Lampsaco nella Troade (Strabone 13,590): «di qui Agrippa trasportò [a Roma] il Leone caduto (*tòn peptokóta Léonta*), opera di Lisippo, e lo dedicò nel bosco (*álso*) tra lo stagno (*límne*) e l'Euripo (*Eýripos*)»²².

Gl'indizi iconografici per questo Leone giacente in Campo Marzio, riconoscibili in età imperiale a Roma, non si allineano tuttavia alla brutale evidenza della vittima di Polidamante in Tessaglia²³. Benchè a distanza di pochi anni dal monumento del pancraziaste, il Leone di Lampsaco risulta commissionato con altro animo da Alessandro re, dopo la battaglia sul vicino fiume Granico. Gli abitanti di Lampsaco, che erano stati favorevoli ai Persiani, per conciliarsi con l'inaspettato vincitore, gli inviarono Anassimene, già ammiratore di Filippo, presto cantore e storico alla corte del figlio. Nacque il progetto che incontrava la volontà di Alessandro d'inserirsi nella dialettica delle città greche. La dedica con cui il sovrano accompagnò gli scudi presi al nemico e destinati al Partenone, suonava: «Alessandro figlio di Filippo e gli Elleni – eccetto i Lacedemoni – dai barbari che abitano l'Asia» (Plutarco, Alessandro 16,18). La precisazione escludeva dalla gloria gli Spartani, poiché non avevano aderito alla comune impresa: risvegliava soprattutto alla memoria dei cittadini il misfatto che Lisandro aveva consumato a Lampsaco al termine della guerra del Peloponneso, ordinando il massacro dei tremila Ateniesi catturati nel settembre 405 a Egospotami, sull'opposta riva dell'Ellesponto. Alessandro, che aveva scortato personalmente ad Atene le ceneri dei mille caduti di Cheronea, sapeva col Leone a Lampsaco l'offesa patita da quei remoti insepolti di una guerra non sua.

Lisippo tornerà solo più tardi a lavorare sull'avvilimento di un poderoso felino, come nel primo episodio della predella di Olimpia (figg. 14. 18), dovendo rappresentare la mitica prova di Eracle a Nemea (fig. 15), alla quale si era consapevolmente ispirato Polidamante (Pausania 6,5,5, citato). Il gruppo aprirà la serie delle dodici Imprese commissionate in Acarnania da Cassandro nel 314 per il *témenos* del porto consacrato a Eracle (attuale Kastrí), presso Alizia²⁴. Ne dà notizia Strabone (Geografia 10,459), da cui siamo partiti lo scorso anno per rintracciare la vicenda del complesso nell'Urbe, dove fu trasferito a cura di Lucio Quinzio Fla-

Fig. 15. Eracle vincitore del Leone di Nemea, copia a rilievo dal gruppo di Lisippo presso Alizia, portato nell'Urbe, sarcofago con Imprese di Ercole. Roma, Galleria Corsini.

Fig. 14. Blocco della base del Polidamante, lato destro per l'osservatore, il pancraziaste seduto sul Leone ucciso in Tessaglia presso l'Olimpo. Olimpia, Museo.



minino all'occasione del trionfo del fratello Tito nel 196, per la vittoria conseguita l'anno precedente su Filippo V a Cinocefale: vedremo presto la statua di Tito Quinzio Flaminio (figg. 36-37)²⁵, salvata nei secoli insieme al Polidamante.

Un riflesso dell'Eracle col Leone è nell'epigramma di Archia (Antologia Greca 16,94), giunto in Italia da Antiochia, ed entrato nella cerchia di Cicerone che l'avrebbe difeso al processo del 62. Come nel Polidamante col Leone d'Olimpo, Lisippo privilegia il momento successivo all'uccisione: «non abbiate più a trasalire per il profondo ruggito del Leone divoratore di buoi [...] ecco che è stramazza sotto Eracle vincitore nella lotta (3 *huph' Heraklêos aristátbloio dédoupen*), stretto al collo da braccia che uccidono le fiere». Ovidio (Metamorfosi 9,197) fa dire a Ercole: «giace la mole (*iacet moles*) del Leone di Nemea soffocato da queste mie braccia». Così Marziale (Spettacoli 6a-b,1-2): «il Leone prostrato (*Leonem prostratum*) nella vasta valle di Nemea, la nobile fama lo cantava impresa di Ercole».

Per questo episodio iniziale, Ercole sta immoto nei rilievi sui sarcofagi di produzione urbana a fregio continuo, direttamente ispirati ai bronzi di Lisippo (fig. 15)²⁶. Secondo lo spirito della maniera, abbiamo potuto dimostrare, nel precedente contributo su questa rivista, che l'uccisore del Leone recupera la ponderazione dall'Agia (fig. 1), come il gesto trionfale della destra dall'Eracle *Nikátor* di Corinto²⁷, dall'Agone di Olimpia (fig. 11) e dall'Alessandro con la lancia di Efeso²⁸. Ora la mano solleva la clava dietro il capo, come nell'Eracle Cipriota, che perpetuava in oriente la minaccia dello *Smiting God*. Nell'elaborazione ad Alizia, affiorava la coscienza del nume semitico (pensiamo al Melqart di Mozia, circa 450)²⁹, da che Alessandro, di ritorno dall'Egitto, ne aveva ripristinato il culto a Tiro in Fenicia (marzo-maggio 331).

Ermete seduto

Nel rilievo di Olimpia col leone abbattuto, la possanza di Polidamante che siede sul re degli animali, incarna regolarmente il sistema lisippeo (fig. 18): a destra la gamba allunga il piede fino a terra, e la mano poggia sulla coscia della fiera, mentre a sinistra la gamba è piegata col piede rialzato su una zampa anteriore; il braccio sinistro si restituisce flesso con la mano sul ginocchio, grazie all'Ermite in bronzo dalla Villa dei Papiri di Ercolano, al Museo di Napoli, seduto alla stessa stregua, e con la testa orientata verso il lato destro di minore impegno (fig. 19)³⁰. Le spalle dell'Ermite sono incurvate, come osserviamo nel bronzo stesso del Polidamante (figg. 20. 96).

Socrate ad Atene

La posa del Polidamante sul leone e dell'Ermite seduto, verrà inoltre ripresa in Atene da Lisippo per il Socrate, immaginato come fosse in riposo sulla panca che correva lungo le pareti nel *Pompeïon*: si riconosce l'impianto della base lisippea sui gradini all'interno dell'ingresso nell'edificio destinato a organizzare la processione (*pompê*) da Atene a Eleusi (fig. 16)³¹.



Fig. 16. Resituazione grafica della base del Socrate di Lisippo. Atene, *Pompeion*.



Fig. 17. Socrate, copia del bronzo di Lisippo ad Atene, affresco, dalle Case del pendio a Efeso. Selçuk, Museo.



Fig. 18. Base del Polidamante, lato destro, dettaglio del pancraziaste seduto sul Leone ucciso in Tessaglia. Olimpia, Museo.



Fig. 19. Ermete seduto, bronzo dall'originale di Lisippo, dalla Villa dei Papiri, fuori le mura di Ercolano. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

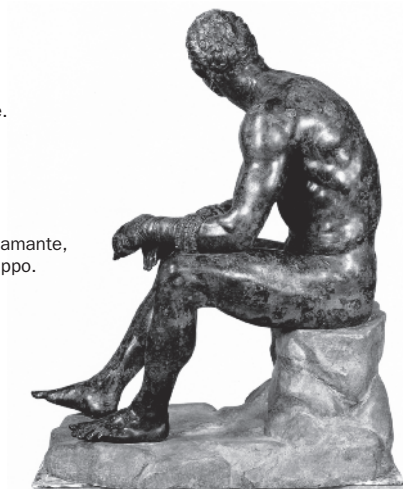


Fig. 20. Polidamante, bronzo di Lisippo. Roma, MNR.

Viene da Diogene Laerzio (Vite dei filosofi 2,43) l'attribuzione a Lisippo, ma va emendata la cronologia ivi proposta, subito dopo la condanna del pensatore (399): in quell'anno il bronzista non era ancora nato, mentre l'opera – a noi nota in copia dall'affresco di una casa di Efeso nella prima età imperiale (Selçuk, Museo, fig. 17)³² – si pone quando Lisippo lasciava definitivamente Sicione (317-314) per mettersi a disposizione di Cassandro, rappresentato in Atene da Demetrio del Falero, autore dei Dialoghi socratici e di una Apologia di Socrate.

Rispetto al Polidamante sul leone di Tessaglia (fig. 18), il Socrate corrisponde alle parti superstiti nel fregio per la disposizione delle gambe e della mano destra posata sul sedile. Il braccio sinistro del Polidamante manca nel rilievo, ma Socrate reca in quella mano il bastone con il quale un giorno aveva fermato il giovane Senofonte per invitarlo alla filosofia (Diogene Laerzio 2,48): l'oggetto conclude la sequenza attributiva, riportandoci al caduceo (ora scomparso) dell'Ermite assiso dalla Villa dei Papiri (fig. 19).

Una volta terminata l'analisi del bronzo di Polidamante al Museo Nazionale Romano, non avremo difficoltà a verificare tutta la portata del Socrate come testimone dell'ininterrotta ricerca di Lisippo sulla figura seduta (fig. 44), tanto più espressiva della derivazione formale dall'atleta, perché plasmata a distanza di un ventennio e con diversa carica umana. Formalmente, siamo sempre nella distribuzione antitetica delle forze, rispetto all'asse verticale della figura: il bastone aiuterà ad alzarsi l'anziano, pronto col piegamento della gamba sinistra; a destra la gamba è distesa e la mano poggia al sedile. L'artefice ha trovato ulteriore opportunità a far ruotare la testa verso questo lato in riposo, offrendola, nell'originaria ambientazione architettonica, al sole che entrava dalla porta del *Pompeion*, come risulta dal nostro disegno restitutivo della base (fig. 16) e dalla luce nell'affresco (fig. 17).

Infine la passione del vero accomuna l'autore del Socrate – come fosse seduto sulla panchina adiacente alla statua, nell'arredo interno del *Pompeion* (fig. 16) – alla moderna invenzione di António Augusto Lagoa Henriques, che ci ha lasciato a Lisbona una delle icone più popolari del turismo mondiale: il bronzo di Fernando Pessoa (1888-1935), seduto accanto a un tavolino del caffè «A Brasileira», dove il poeta si segnala rispetto agli odierni clienti col solo dislivello di uno scalino. Così il filosofo rispetto agli ateniesi che gli sostavano quotidianamente a lato, appena più in basso.

Alla corte di Persia

Sulla fronte del basamento del Polidamante, dove il pancraziaste si esibisce a Susa nella lotta contro l'ultima delle tre guardie di Dario II (fig. 21)³³, l'avversario è armato della spada curva, adottata in oriente, di cui si distingue la punta presso il ginocchio sinistro dell'atleta che ha sollevato l'uomo per scagliarlo al suolo (fig. 26).

Vi è tradotto lo sforzo sovrumano di Eracle nell'alzare a spalla il Cinghiale del monte Erimanto, atto a terrorizzare Euristeo, signore di Tirinto, rifugiatosi nel *píthos* semin-



Fig. 21. Fronte della base del Polidamante, il pancraziaste uccide una guardia al cospetto di Dario II e delle donne di palazzo a Susa. Olimpia, Museo.



Fig. 22. Fronte della base del Polidamante, Dario II sgomento per l'esito della sfida del pancraziaste. Olimpia, Museo.



Fig. 23. Demetra seduta ed Eracle in riposo, dettaglio del ritrovamento di Telefo, copia a fresco da Apelle, dall'Augusteo di Ercolano. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 24. Eracle in riposo tipo Anticitera Sulmona, versione ridotta in bronzo di Lisippo, dal santuario di Ercole Curino, Sulmona. Chieti, Museo Archeologico Nazionale.

terrato: una trovata di età arcaica, di cui si ricorderà ulteriormente Lisippo stesso, eseguendo le citate Imprese dell'eroe nel 314 presso Alizia (fig. 25)³⁴.

Nel rilievo di Olimpia, l'azione segna l'attimo di massima tensione che innesci un movimento complesso.



Fig. 25. Eracle e il Cinghiale dell'Erimanto, copia a rilievo dal gruppo di Lisippo presso Alizia, sarcofago con Imprese di Ercole. Roma, Galleria Corsini.



Fig. 26. Fronte della base del Polidamante, dettaglio del pancraziaste che uccide una guardia alla corte di Susa. Olimpia, Museo.

A sinistra, drappeggiato in trono, adorno di tiara e scettro, il re sussulta alla tragica fine del suo fedele, portando la destra al capo (fig. 22). Lo schema è studiato da Lisippo in accordo con Apelle, che nel ritrovamento di Telefo in Arcadia (a noi giunto attraverso l'affresco dall'Augusteo di Ercolano, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli)³⁵, impostava la medesima monumentalità, bensì per la serena Demetra seduta a fronte dell'*Hercules aversus* (fig. 23). Il quale a sua volta dava il titolo al quadro in Plinio (35,94), e offre riscontro all'eroe in riposo di Lisippo nel tipo di Argo (fig. 89)³⁶ e in quello Anticitera Sulmona (figg. 24. 64. 65)³⁷. Al proposito si ricorderà che Apelle e Lisippo si scambiavano fraterni giudizi sui rispettivi progetti (Sinesio, Epistole 1, *graphai*, «disegni»)³⁸. L'eroe sta nel dipinto con la tridimensionalità della plastica, nell'audace scorcio rilevato da Plinio (35,94): «pensano che sia della stessa mano di Apelle, nel tempio di Diana, anche l'Ercole visto di spalle (*Hercules aversus*), in modo che la pittura, cosa difficilissima, ne mostri in realtà il viso, piuttosto che lasciarlo immaginare» (fig. 23).

Da quei tipi di Lisippo sarebbe sortita più tardi la giocosa interpretazione di un altro pittore, Filosseno di Eretria, con l'Eros che si è impadronito delle armi dell'eroe (v. sotto, fig. 90)³⁹. Lo illustriamo anche per il rapporto con l'Eracle inerme che citeremo in Lisippo tra le ultime derivazioni dal pancraziaste: «Eracle, dov'è la tua grande clava, e il manto Nemeo? [...] Soffri spogliato delle tue armi, ma chi ti rovinò? – L'alato Eros, un'impresa veramente dura!» (Gemino, Antologia Greca 16,103).

Alla corte persiana, Polidamante – straniero e ospite, in una parola *xénos* – si oppone quale *deuteragonistés* al re invitante, smarrito *protagonistés* sul *logéion* (palcoscenico) di un'angosciosa evocazione teatrale (fig. 21). L'iniziativa del pancraziaste e la rovinosa fine del vinto echeggiano anche nella metà destra del pannello, dove l'onda di sgomento agita le donne di palazzo, quasi danzatrici del *chorós*. Nota esotica – improntata alla vigilia dell'impresa di Alessandro, che stava per realizzare il progetto paterno in Asia – è la presenza stessa delle dame alla violenta esibizione: in Olimpia solo gli uomini assistevano alla lotta.

Leone asiatico

Sul fianco sinistro del blocco scolpito di Olimpia (figg. 12. 27), c'è ancora un episodio ambientato in oriente: Polidamante in Asia con un leone di taglia minore (fig. 29)⁴⁰, rispetto alla «fiera grande e temeraria» dell'Olimpo (figg. 14. 18), nell'icastica definizione di Pausania (6,5,5, citato).

Quest'altra esibizione venatoria ricorre anche in una fonte medievale (Scoliate a Platone, Repubblica 1,338c). Contrariamente a quanto si è visto col leone ucciso in Tessaglia, ritorna l'iconografia di antica origine, con Eracle che affronta in piedi il Leone di Nemea, soffiandolo tra le braccia. Ne conosciamo l'espressione monumentale sulle metope in diversi edifici sacri: un *Theasurós* del santuario di Era alla foce del Sele, circa 550; il Tesoro degli Ateniesi a Delfi, dopo il 490; il tempio di Efesto nell'Agorà di Atene (fig. 28)⁴¹, iniziato nell'anno attico 449-448, ormai vicino alla scelta classica di Lisippo (fig. 29).



Fig. 27. Lato sinistro della base del Polidamante, il pancraziaste in lotta con un Leone in Asia. Olimpia, Museo.



Fig. 28. Eracle in lotta col Leone di Nemea, metopa dell'Efesteio. Atene.

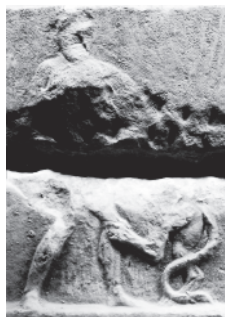


Fig. 29. Lato sinistro della base del Polidamante, dettaglio del pancraziaste in lotta con un Leone in Asia. Olimpia, Museo.

Fig. 30. Eracle in lotta col Leone di Nemea, frammento di sarcofago con Imprese di Eracle, produzione asiana. Roma, Musei Capitolini.



L'estensione al Polidamante in oriente, può aver contribuito alla fortuna dello schema in Anatolia per il ciclo canonico di Eracle: in età romana imperiale, i sarcofagi a colonne di produzione asiana rinnovano nel primo episodio il feroce abbraccio (fig. 30)⁴².

Gloria dei Tessali

Dalla cronaca del periegeta, comprendiamo che gli abitanti di Scotussa, decimati nel 367 da Alessandro di Fere, e dispersi dai successivi eventi bellici, non avevano potuto onorare il loro campione.

Come si è accennato per l'Agia a Farsalo e a Delfi (fig. 1)⁴³, l'organica collazione delle fonti con la realtà dei reperti, allinea il Polidamante alle affermazioni del *koinón* dei Tessali dopo il prestigio conseguito a Cheronea per parte di Daoco II di Farsalo: dominio, il suo, confinante con Scotussa, lungo l'Enípeo, affluente del Péneo.

Il piano superiore della predella al Museo di Olimpia (fig. 12), appare predisposto con l'*anathýrosis* per l'applicazione del plinto, un quadrato pari al blocco istoriato, poco più di un metro di lato, con lo spessore di cm 27. Sulla fronte si leggeva in due righe (fig. 13): [*Poly-*

dámas N]ikíou Th[éssalos] / ex Skoto[ýsses], «Polidamante figlio di Nicia, Tessalo da Scotussa» (TAEUBER 1997, tav. 9, 1)⁴⁴.

L'etnia regionale del vincitore e insieme la città di nascita, *Théssalos ex Skotoýsses*, affidate entrambe all'ufficialità del donario, rispondono all'endiadi – *éthnos* e *pólis* – a proposito di Agia nell'epigrafe a Delfi: «primo l'Olimpiade nel pancrazio, tu di Farsalo, vinci [...] dalla terra di Tessaglia» (MORENO 1974, pp. 44 e 63, n. 6, versi 5-6, fig. 17). Parole che tradiscono, in entrambe le affermazioni atletiche, l'interesse personale di Daoco II quale esponente dinastico del *koinón* dedicante.

La prerogativa rimonta alla citata commissione dei *Théssaloi* nel loro insieme per il tebano Pelopida⁴⁵, opera iniziale di Lisippo a Delfi nel 362. Si conservano elementi della base con parte dell'epigramma e la dedica, incompleta nel patronimico dell'artista: «Pelopida figlio d'Ippoclo, tebano, dedicarono i Tessali ad Apollo Pizio, Lisippo figlio di Lis[– Sicionio esegui]», *Pelopídan Hip[pokléos Thebaíon] Théssaloi ané[thekan Apólloni Pythíoi] Lýsippos Lys[– Sikyónios epoíese]* (MORENO 1974, pp. 43 e 52-55, n. 2, linea 5, figg. 9-11).

Più avanti in Pausania (7,27,6) abbiamo trovato ancora che la personalità di Polidamante coinvolgeva l'intero *éthnos*, quando il periegeta riporta che nel loro insieme «i Tessali non ammettono che Polidamante fosse stato vinto in Olimpia» da Promaco nel 404.

Lisippo a Roma

Tra le opere di Lisippo nell'Urbe – pur anticipando le fonti, ora richiamate, per la provenienza del Leone da Lampsaco, o delle Imprese di Eracle da Alizia (figg. 15. 25. 86) – avevamo lo scorso anno indotto per altra via il trasferimento della personificazione di Agone da Olimpia⁴⁶. Ciò grazie alla multiforme documentazione iconografia del soggetto in Italia (fig. 11), che ci trasmette valori formali e simbolici di quell'invenzione classica non meno numerosi e cogenti delle citazioni letterarie a dimostrare la presenza del monumento col suo significato rispetto ai *Ludi* latini, presto tradotti in *Agones*. Tanto più che la suggestione dell'icona continuò ad agire, attraverso i sarcofagi con rilievi di soggetto atletico, nella formazione dell'arte italiana dal medioevo al rinascimento, concorrendo a fare del bronzo di Lisippo, oggi in California, un'opera «pertinente al patrimonio inalienabile dello Stato Italiano», secondo la formulazione della Giudice Lorena Mussoni del Tribunale di Pesaro (2007).

Tetrarchia

Come l'Agone al Getty Museum, anche il Polidamante manca della documentazione storica nel passaggio da Olimpia a Roma, ma va assegnato a quel Museo dei Musei, per il fatto che siamo in grado di ravvisarlo in Palazzo Massimo alle Terme, sede principale dell'odierno Museo Nazionale Romano: è il bronzo dell'atleta seduto, scoperto nella primavera



Fig. 31. Il ritrovamento del Polidamante di Lisippo, sepolto nelle sostruzioni delle Teme di Costantino. Foto, primavera 1885, da HIMMELMANN 1989, fig. 2.



Fig. 32. Il Polidamante di Lisippo con il colombo liberato per portare notizia della vittoria, calco moderno dall'incisione della pasta vitrea a Gottinga (fig. seguente).

del 1885 alle pendici sudoccidentali del Quirinale (fig. 31)⁴⁷. Sulla parte inferiore del ventre recava graffito il numero dell'inventario gestito dai Censori: la scrittura non è invasiva, limitata com'è a un centimetro in altezza e abbreviata in ogni parola fino a lasciarci incerti nell'interpretazione. *L. VI. P. L. XXIX*, ipoteticamente sciolto: *l(ibro) VI, p(agina) L, XXVIII*; traducibile «libro VI, pagina [nel senso di colonna di scrittura] 50, [numero] 28» (LA REGINA 1991, pp. 6-7, n. 4, fig. alla p. 7, con varianti esegetiche).

Nella serie dei bronzi di Lisippo noti a Roma dalle fonti – seguendo la cronologia dell'immissione o almeno della prima citazione di ciascun pezzo nella nuova sede – tutti precedono l'arrivo in Italia del Polidamante, poiché Pausania (6,5,1-9; 6,6,1; 7,27,6) – e Luciano (Assemblea degli Dei 12) di cui diremo – lo vedevano ancora in Olimpia durante il dominio degli Antonini. Esso avrebbe raggiunto nuova collocazione, ulteriore fama e infine salvezza a Roma in età tardo antica.

La prima evidenza è nel tipo monetale di alcuni aurei di Massimiano Erculio, che commentiamo secondo l'esemplare trovato nel 1921 col tesoro di Beaurains, al Musée des beaux arts di Arras (nord est della Francia). Massimiano fu *Augustus Herculus* nell'ordinamento tetrarchico di Diocleziano *Iovius* (286-305 d.C.). Il pezzo, che si data 289-290 d.C., reca sul rovescio Ercole seduto con la legenda *Herculi Victori*, in relazione all'epiteto teocratico del dinasta (fig. 34)⁴⁸.

Non c'è dubbio che l'incisore del conio abbia contaminato la tradizione romana dell'*Hercules invictus* seduto⁴⁹, con lo schema ammirato del Polidamante, un secondo Ercole nella voce popolare, così attentamente miniaturizzato da ottenere poi l'esatta inversione destra sinistra sulla moneta, salvando il principio di distribuzione antitetica delle forze.

Anche qui il protagonista siede su una roccia dai contorni stonati, come Polidamante nella pasta vitrea ellenistica a Gottinga (fig. 33)⁵⁰, controparte rispetto al bronzo



Fig. 33. Il Polidamante di Lisippo con il colombo liberato per portare notizia della vittoria, pasta vitrea. Gottinga, Istituto di Archeologia dell'Università.



Fig. 34. Ercole seduto in attitudine inversa al Polidamante, legenda *Herculi Victori*, aureo di Massimiano Ercoleo, rovescio, dal tesoro di Beaurains. Arras, Musée des beaux arts.



Fig. 35. Il Polidamante di Lisippo e la statua ritratto di Flaminino al Museo Nazionale Romano, nella sistemazione anteriore al 1945.

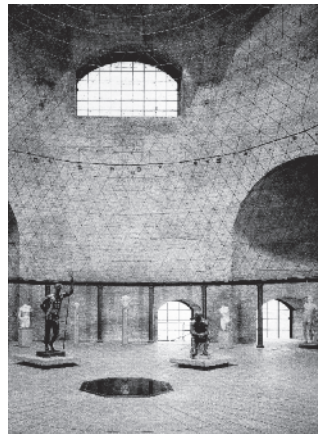


Fig. 36. Il Polidamante di Lisippo e la statua ritratto di Flaminino, sistemazione del 1991 nella Rotonda delle Terme di Diocleziano. Roma, MNR.

(figg. 35. 44), mentre il calco moderno della gemma (fig. 32) facilita il confronto fondamentale per stabilire la suggestione del soggetto lisippeo sull'iconografia mitostorica della tetrarchia (fig. 34).

Nel tipo monetale di Massimiano, al rustico sedile si appoggiano gli attributi immancabili del figlio di Giove: al fianco destro della figura c'è la clava, metafora della forza, dove la mano l'ha posata e potrà rapidamente riprenderla; a sinistra l'arco, da impugnare con la mano corrispondente, e accanto la faretra. La gamba sinistra è più rilassata della destra, ed è la

mano destra che va a coprire la sinistra (al contrario che nel bronzo del Polidamante): sicché nella generale inversione il lato meno impegnato risulta effettivamente il sinistro, e da questa parte si volge il capo, col moto istantaneo prediletto da Lisippo.

Durante l'ininterrotta attività attraverso l'immenso possesso (Italia settentrionale, Gallia, Iberia, Africa), Massimiano⁵¹ fu a Roma nel 298-299 d.C. e ancora nel 303 per partecipare con Diocleziano alla celebrazione dei Vicennali della costituzione tetrarchica: allora fu preannunciato il ritiro dei due Augusti dal potere, a partire dal primo maggio del 305.

A questo punto non possiamo dimenticare che fu Massenzio, figlio di Massimiano, a innalzare durante il proprio dominio (306-312 d.C.) le Terme del Quirinale, come risulta dai bolli laterizi nelle rovine esaminate ai nostri giorni⁵². Egli nel 306 sollecitò il padre a rimettersi in gioco per il potere, e Massimiano riprese la porpora nel febbraio 307. Da tale intreccio storico, urbanistico e iconologico trae risalto l'affinità dell'*Hercules Victor* sugli aurei dell'Erculio (fig. 34) col Polidamante assegnato da Massenzio alle proprie Terme (figg. 35. 44). La situazione mutò drammaticamente, e Massimiano finì suicida il 310. Massenzio cadde nella battaglia di Ponte Milvio (28 ottobre 312 d.C.), e le sue Terme presero nome dal vincitore Costantino, valorizzate dal Ninfeo presso il quale furono trasferiti – simbolo di vittoria nella credenza politeista, non rinnegata dalla politica di tolleranza verso i cristiani – i colossali Dioscuri marmorei, oggi sulla piazza del Quirinale, dei quali si è trattato su questo periodico nel 2013, come copie in scala, di età severiana, dai bronzi di Fidia e Prassitele I⁵³.

Dal resoconto di Rodolfo Lanciani, riteniamo che l'atleta seduto fosse stato accuratamente sepolto, per salvaguardarlo da un saccheggio barbarico. La fotografia del 1885 documenta la scoperta con il clamoroso scenario (fig. 31): lo sterro è dominato da quella che viene considerata un'estesa fondazione modellata da casseforme di legno, delle quali resta la completa impronta. La profondità dell'opera rispetto alla superficie del colle, fa pensare che si tratti piuttosto di una sostruzione per le muraglie sovrapposte, tre delle quali sono ortogonali a quella che chiude il campo della foto: certamente un grandioso, articolato edificio coperto, le Terme di Costantino, riconosciute dal Lanciani⁵⁴.

Vincitori

Alle falde del Quirinale, poco lontano dall'atleta, era stato rinvenuto anche il cosiddetto Principe ellenistico, oggi parimente esposto al Museo Nazionale Romano⁵⁵. È stato riconosciuto quale statua ritratto di Tito Quinzio Flaminio (figg. 36-37. 39. 40), per la fisionomia, la pettinatura e la *barbula* rispondenti a quelle del vincitore di Filippo V a Cinocefale nel 197, sul diritto degli aurei conati in oriente (fig. 38), col suo nome latino al genitivo sul rovescio: *T(iti) Quincti[i]*⁵⁶. Il peso della moneta è quello dello statere macedonico. Lo stile dei conii è comune agli incisori che lavoravano per gli alleati pergameni di Roma nello scontro epocale, Attalo I, e il figlio Eumene II *Sotér*, al quale si deve l'iniziativa della statua.

Fig. 37. Statua ritratto di Tito Quinzio Flaminino, bronzo, trovata contestualmente al Polidamante (fig. 31). Roma, MNR.



Fig. 38. Testa di Tito Quinzio Flaminino a destra, aureo di Flaminino, diritto. Atene, Museo Nazionale Numismatico.



Fig. 39. La testa da destra, dettaglio della statua di Flaminino. Roma, MNR.



Fig. 40. La testa da sinistra, visibile la cicatrice attraverso il padiglione dell'orecchio, dettaglio della statua di Flaminino. Roma, MNR.

Il grandioso *páthos* del bronzo impressionava Plutarco (Flaminino 1,1) con riferimento alla nudità in quanto dedica greca nell'Urbe: «per chi volesse, si può ammirare il fisico che aveva (*idéan mèn hupoíos ên*), dalla statua di bronzo in Roma, quella che sta vicino al grande Apollo venuto da Cartagine, di fronte all'Ippodromo [Circo Flaminio], dedicata con lettere elleniche»⁵⁷. Lo stile era maturato dopo la proclamazione della libertà degli Elleni ai giochi istmici del 196, lo stesso anno del trionfo di Flaminino a Roma.

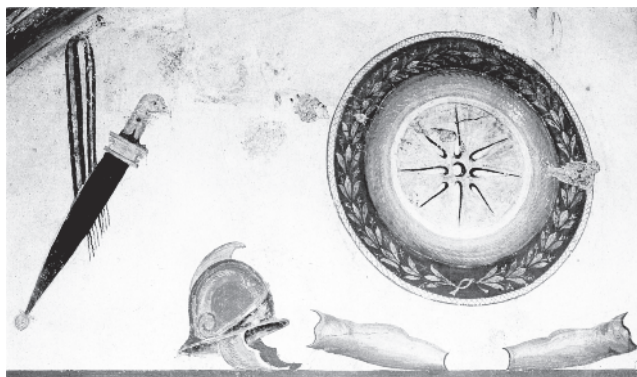


Fig. 41. Scudo e spada di un ufficiale della cavalleria macedone di Filippo V, caduto a Cinocefale, tomba di Lisone e Callicle. Méiza, attuale Lefkádía.

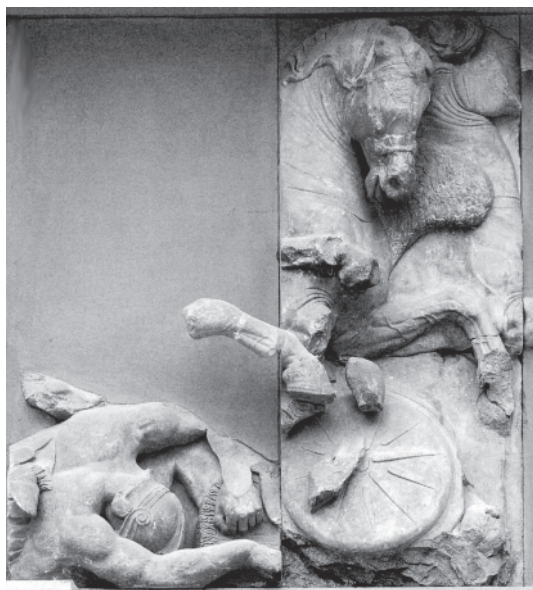


Fig. 42. Scudo macedone travolto dalla quadriga di Era, dettaglio della Gigantomachia, fronte orientale dell'Altare di Zeus, da Pergamo. Berlino, Pergamonmuseum.



Fig. 43. Scudo macedone travolto dai cavalli dei Dioscuri, in memoria di Tito e del fratello Lucio, denario di Tito Quinzio Flaminino omonimo discendente del trionfatore, argento, rovescio, legenda *T(iti) Q(uintii) Roma.*

Conosciamo i portentosi esiti della plastica pergamena con la decorazione dell'Altare di Zeus, ai Musei di Berlino, iniziata dopo la campagna in Anatolia contro i Galati del 189. Nella Gigantomachia non mancava il mitico, lusinghiero richiamo al prenome *Titus* del vincitore di Filippo V, per via di Titono (*Tithonós*), amato da Aurora, in atto di abbattere il mostro che personificava un fiume della Macedonia⁵⁸. Significativo inoltre il ripetersi dello scudo con l'astro dei sovrani macedoni, sia travolto dalla quadriga di Era nel fregio est dell'Altare (fig.

42)⁵⁹, sia sotto i cavalli dei Dioscuri sul rovescio del denario coniato nel 134 da Tito Quinzio Flaminino, omonimo erede, che con la coppia dei divini cavalieri, onorava la memoria del condottiero e insieme del fratello di lui, Lucio, che aveva assolto importanti compiti nella spedizione (fig. 43)⁶⁰.

Abbiamo infine a *Mieza* (Lefkádía) la riproduzione policroma del medesimo scudo con l'emblema astrale nella tomba dei fratelli Lisone e Callicle, ufficiali della cavalleria macedone caduti a Cinocefale il 197 (fig. 41): la daga che vediamo sospesa a sinistra nell'affresco, propria dei cavalieri, è l'arma da taglio del tipo di quella che aveva ferito Flaminino all'orecchio sinistro (fig. 40)⁶¹.

La traslazione del Flaminino dal Circo al Quirinale rispondeva a un disegno propagandistico di Massenzio. Per questo bronzo il nascondimento nel terreno non è stato direttamente descritto dagli archeologi ottocenteschi, bensì considerato analogo a quello dell'atleta. Il Console di età repubblicana, col suo leggendario prestigio al limite dell'apoteosi, qualifica infatti la coerente scelta dei due nudi da salvare: espressioni rispettivamente l'uno dell'*Arete* nell'agonistica ellenica, l'altro della *Virtus* bellica dei Romani.

Nei rispettivi campi di gloria, Polidamante e Flaminino risultano associati dall'estrema sfida eroica con analoghi segnali. L'atleta è insanguinato dai traumi dello scontro, durante il quale i colpi alle orecchie lo hanno assordato (figg. 7. 9. 52. 72). Il Console è reduce dalla battaglia contro l'armata che i Macedoni ereditavano dal genio tattico di Filippo II e Alessandro: un fendente gli aveva tranciato il padiglione dell'orecchio sinistro in una zuffa equestre (fig. 40). Sul diritto dell'aureo di Flaminino, il profilo del capo da destra eludeva quel dettaglio (fig. 38). Nella versione statuaria (fig. 40), la penosa cicatrice si accosta alla deformazione esibita dalle orecchie del pancraziaste.

L'esigenza di salvare nel sottosuolo qualificate memorie da gravi minacce, ha trovato conferma dallo scavo di Clementina Panella nel 2005 alle pendici nordorientali del Palatino⁶². Si trattava parimenti di una fossa praticata presso certe costruzioni su un colle, alle *Curiae Veteres*, dove erano stati nascosti i *paraphernalia* di Massenzio – insegne, lance, scettri – ravvolti nei pregiati drappi degli stendardi, all'approssimarsi di Costantino (autunno 312 d.C.): oggi sono esposti al Museo Nazionale Romano, al piano interrato del Palazzo Massimo alle Terme, dove la collezione numismatica offre anche un aureo di Massimiano⁶³, simile a quello che abbiamo descritto nel tesoro interrato ai confini dell'impero (fig. 34).

Al Planetario

Nel bronzo di Lisippo, al tempo della scoperta, non fu riconosciuta la specialità agonistica del pancrazio, messa in ombra dalla popolare denominazione di *Pugile delle Terme*. Faceva pensare a un *Boxer* la presenza dei guanti, che poi sono stati identificati con quelli adatti al pancrazio, tali da lasciare libere le dita per la presa di lotta. Le Terme furono chiamate in

causa tanto dalla struttura in cui era stato esposto e poi occultato il bronzo, quanto per l'assegnazione moderna al Museo Nazionale Romano – costituito nel 1889 entro le Terme di Diocleziano e l'adiacente Chiostro di Santa Maria degli Angeli – chiamato correntemente Museo delle Terme.

Collocato inizialmente con una selezione di bronzi (fig. 35), il pancraziaste trovò maggior prestigio nella rivalutazione della raccolta dopo la seconda guerra mondiale, tra i capolavori dell'arte greca (Sala III), fino allo spettacolare allestimento del 1991. Il progetto del Soprintendente Adriano La Regina e dell'Architetto Giovanni Bulian, lo mise al centro del Planetario di Italo Gismondi (1929), avveniristica cupola geodetica in ghisa entro l'antica Rotonda, o Aula Ottagona, del complesso di Diocleziano⁶⁴. Qui il Polidamante era organicamente esaltato da una cerchia di sculture marmoree appartenute all'ornamento di diversi edifici balneari (fig. 36). Ora sta con altri originali greci nella Sala VII al piano terreno del Palazzo Massimo alle Terme.

Pancraziaste

Un episodio di pancrazio nella fase finale del combattimento appare sulla faccia secondaria di un'anfora panatenaica da Eretria al Museo Nazionale Archeologico di Atene. I contendenti portano i mezzi guanti, come li vediamo nel Polidamante. Le dita sono libere e se ne vede l'azione accanita sul corpo del vinto. La ceramica risale all'anno 360-359, sotto l'arconte Callimede, il cui nome è iscritto nella scena principale: la decorazione è del Pittore di Marsia (fig. 62)⁶⁵.

I mezzi guanti avvolti da corregge di cuoio (*himántes*), restavano in uso ai pancraziasti quando fu composto l'ultimo dialogo di Platone (Leggi 8,830a-b), successivo al 353 per la citazione della vittoria dei Siracusani su Locri (Leggi 1,638b), forse riordinato, dopo la morte dell'autore nel 348, dal segretario Filippo di Opunte (*Opoús*, Locride orientale). Dallo spunto retorico di chi aveva assistito a qualche incontro come quelli riprodotti dai ceramografi (figg. 60-62), il filosofo sviluppava una metafora agonistica. (830a) ATE-NIESE: «se mai allevassimo degli atleti per il pugilato o per il pancrazio o per qualche altra gara di questo genere», ma presto il discorso verteva sul pugilato, presentando l'opportunità di sostituire alle stringhe – queste ben riconoscibili nel Polidamante (figg. 6. 20. 44. 49. 77) – i pesi (*sphaírai*), esclusivamente destinati all'altra specialità. «E se noi stessi fossimo pugili, non ci eserciteremmo (830b) a imitare tutte quelle mosse di cui in seguito potremmo aver bisogno, quando gareggeremo per la vittoria? E avvicinandoci il più possibile alla verisimiglianza della gara, non ci allaceremmo dei pesi al posto delle stringhe (*anti himánton sphaíras an periedóymetha*), per allenarci a dare e a parare i pugni nel modo migliore?».

La distinzione di Platone risolve in modo inequivocabile il carattere dell'agonista munito di *himántes*, quale veniva illustrato dagli artigiani del Ceramico (fig. 62): pancraziaste

anche il nostro, non pugile come talora si ripete, altrimenti si sarebbe allacciato «i pesi al posto delle stringhe» (fig. 60).

Come articoli di pelletteria, quelli che vediamo nel bronzo del Museo Nazionale Romano sono «mezzi guanti», ricavati dalla spoglia risvoltata di un capretto. La pelle – messa a protezione del carpo, del polso e dell'avambraccio – conserva, rivolto all'interno dell'indumento, il vello adatto ad ammortizzare i colpi in arrivo. Rimane in vista la parte del pelame che sbocca con denso arriccio sull'avambraccio (figg. 44. 49). La protezione lascia le dita libere per le prese nella mischia (figg. 62. 77), secondo la professionalità descritta. Le stringhe, *himantes* in Platone, garantiscono l'aderenza dell'apparato difensivo, aumentando al contempo la potenza aggressiva.

Tali erano i guanti tenuti con la mano sinistra dal pancraziaste Agia nel perduto bronzo di Lisippo a Farsalo (338), come nella replica marmorea a Delfi (337-336, fig. 1): l'abbiamo dedotto dall'anonimo vincitore rappresentato in quel preciso atteggiamento sulla faccia secondaria dell'anfora panatenaica, di cui c'è il frammento al Museo del Ceramico (fig. 2)⁶⁶.

Disponiamo inoltre della diversa iconografia coeva dei pugili, a esempio sull'anfora panatenaica da Cerveteri al British Museum, che conserva il nome dell'arconte *Pythódeios* (336-335) nella scena principale, mentre espone sul retro Nike che sovrintende allo scontro tra due pugili, entrambi in guardia col braccio sinistro proteso, mentre flettono il destro a preparare il colpo (fig. 60)⁶⁷. Evidenti le legature incrociate che stringono alle loro mani i pesi, citati esplicitamente da Platone (Leggi 8,830a-b) nell'esigenza colloquiale di differenziare i pugili dai pancraziasti.

Toccante il quotidiano realismo – siamo pur sempre al tempo dell'ossimoro dei «vivi» ritratti postumi di Agia e Polidamante – per il terzo pugile in piedi, sulla sinistra della stessa pittura vascolare (fig. 60), che ha concluso il proprio *match*, e tira coi denti il capo del nodo per slacciare il peso dalla mano sinistra. Ciò conferma, ai nostri fini antiquari, che i suoi guanti, a differenza di quelli dei pancraziasti, non lasciavano libere le dita, che altrimenti avrebbero meglio risolto quella bisogna.

Dimensione fisica del Polidamante

La superficie eccedente un metro quadro che si restituisce al vertice della base per il Polidamante a Olimpia (fig. 12), incompatibile con l'usuale posa stante, si addice all'originale del Museo Nazionale Romano, che mette a sedere in diagonale l'ingombrante campione (figg. 35. 44. 45. 96).

Unitamente al privilegio segnalato da Pausania della «base alta», l'evidenza archeologica dell'esteso piano d'appoggio rafforza l'identificazione, poiché su una base di livello convenzionale la figura seduta e curva (figg. 20. 78. 96) sarebbe apparsa mortificata, rispetto agli atleti eretti, all'occhio dei contemporanei: come infatti la vediamo noi, collocata su una base rispondente alla media di età classica. Prendeva invece correzione prospettica e slancio da

quel punto di vista ribassato che Lisippo aveva calcolato: adesso in museo sarebbe difficile proporlo, per la convenienza di offrire al pubblico la contemplazione ravvicinata di quei dettagli che restauratori ed esegeti hanno saputo col tempo intendere e avvalorare, palesando finalmente il prodigio del capolavoro misconosciuto.

Per quel che riguarda la prestanza fisica, mettendo idealmente in piedi l'uomo di bronzo, avremmo un'altezza superiore a due metri. In Lisippo il nudo dell'*Apoxyómenos* (322-318) raggiunge m. 2,05 nella copia al Vaticano (Museo Pio Clementino)⁶⁸: cifra che supera di poco la media naturale, tanto per compensare la riduzione operata dalla luce contro cui si stagliavano le statue all'aperto, senza toccare il superlativo di Pausania (6,5,1) per il nostro: «il più grande (*mégistos*)» degli uomini.

Comprendiamo però il compromesso metrico che Lisippo elaborava da quella fama remota, se torniamo alla predella della base in Olimpia. Sui pannelli laterali, la dimensione del vincitore non è univoca, poiché a sinistra il leone in lotta appare piccolo in proporzione (figg. 27. 29), a destra quello abbattuto enorme, per la verità zoologica preferita dal Sicionio, secondo la varietà locale del felino (figg. 14. 18), piuttosto che l'autentica taglia del protagonista. L'avventura nel quadro centrale, pur entro l'unità di luogo del palazzo reale di Susa, non risolve la contraddizione (fig. 21): l'atleta ha la medesima taglia delle donne, ed è di statura modesta rispetto al sovrano seduto, il cui capo si allinea a quelli del lottatore e delle spettatrici, l'uno e le altre in piedi.

La tenace estetica dell'isocefalia, è qui mirata al prestigio regale. Comprendiamo che se mai Dario si alzasse, sarebbe alto una volta e mezzo il micidiale straniero. Inoltre il trono è in scorcio, sicché la terribile rotazione della vittima sovrasta in primo piano, senza però che nel disegno l'altezza dell'uccisore si giovi del rapporto prospettico.

In conclusione, Lisippo, intorno al 337, non è imbarazzato dal fuori scala, ma in Olimpia si sente autorizzato a realizzarlo soltanto per il sovrano orientale, defilato nella sua *hýbris*, oltraggiosa insolenza dei mortali, che non deve sfiorare il campione ellenico sotto lo sguardo di Zeus. Verranno più tardi con la maniera, nel catalogo di Lisippo ad Atene (317-314), l'Eracle in riposo tipo Pitti Farnese (alto m. 2,74 e 2,92 nelle rispettive repliche eponime)⁶⁹, e a Taranto (dopo il 314) i colossi di Zeus folgorante (quaranta cubiti, pari a m. 14 o 17, secondo il piede considerato)⁷⁰ e dell'Eracle seduto in meditazione (m. 5, secondo le descrizioni bizantine per l'eroe che virtualmente in piedi avrebbe raggiunto m. 8). Di quest'ultimo (figg. 3. 5. 95)⁷¹, abbiamo già colto l'impronta nei versi di Teocrito, non ignaro del Polidamante stesso.

Secondo la scelta ideologica del santuario, le promozioni concesse al Polidamante – per la considerazione dell'atleta scomparso e la vigente autorità politica della comittenza – sono l'elevazione della base, che abbiamo verificato anche per l'allegoria dell'Agone proveniente da Olimpia (fig. 11), e la vicinanza alla fronte orientale del tempio di Zeus (fig. 10), che consentirà per secoli al martire del pancrazio il muto dialogo col dio capace di trasmettergli poteri sovranaturali.

Benché vissuto nell'età classica, Polidamante appariva equiparato ai leggendari primatisti dell'atletica: l'analogia con Eracle non si esplicava solo nell'aver entrambi affrontato a mani nude le fiere (figg. 14. 18. 27. 29). Come il figlio di Zeus aveva avuto ragione del vorticoso armamentario di Gerione dal triplice corpo, così abbiamo appreso da Pausania (6,5,7), che Polidamante, al cospetto del Gran Re, affrontò contemporaneamente tre guerrieri in pieno assetto, e li vinse (fig. 21). Inoltre il furioso confronto con un toro (Pausania 6,5,6), ricorda la vit-

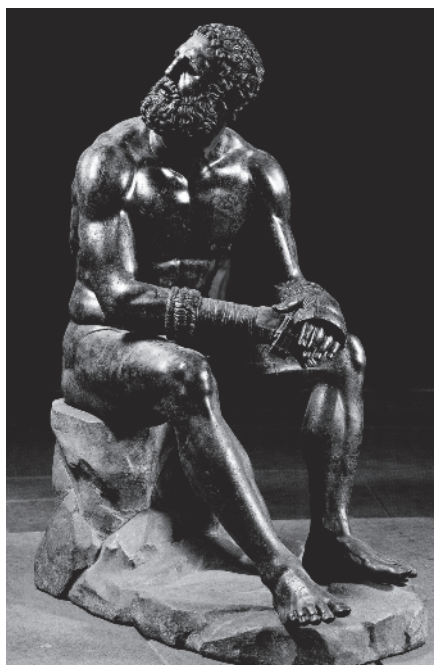


Fig. 44. Polidamante. Roma, MNR.



Fig. 46. San Pietro in trono, bronzo di Arnolfo di Cambio, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.



Fig. 45. Il piede destro consunto dal tocco dei devoti, dettaglio del Polidamante di Lisippo, cui si attribuiva potere di guarigione. Roma, MNR.

toria di Eracle sul Toro di Creta. Tali gesta estreme erano lodate ancora nel 1153 da Tzetze (Storie II,38, Su Polidamante di Scotussa, 558-562), che riassumeva, citando da Diodoro Siculo.

Quando Luciano, nel passo cui abbiamo accennato, riteneva che l'icona di Polidamante fosse miracolosa, offriva l'ulteriore, decisivo indizio per l'identificazione col reperto dal Quirinale. Alla sconcertante antologia traumatologica, il Polidamante opponeva per attestazione letteraria la dote di «guaritore», puntualmente pertinente all'attività salutare dell'impianto pubblico dove sarebbe stato trasferito da Massenzio. Con l'attualità di Luciano (Assemblea degli Dei 12): «ormai anche la statua di Polidamante l'atleta cura i febbricitanti in Olimpia», siamo negli anni centrali della produzione del poligrafo (160-179 d.C.), che nutriva allora particolare interesse filosofico per il cinismo di Menippo. Il momento coincide con la conclusione della Guida di Pausania (poco prima del 180 d.C.), che abbiamo trovato appassionatamente informata sul monumento del Tessalo.

Data l'altezza della base, il contatto fisico dei devoti era favorito da quanto oltrepassava il bordo del plinto. Orbene, il Polidamante occupava con la sua corporatura una diagonale della superficie quadrata, lasciando sporgere in facciata – al vertice sinistro (per lo spettatore) del plinto – la punta del proprio piede destro che posava il tallone sulla pietra (fig. 44). L'originale nascosto sotto le Terme di Costantino ha le dita di quel piede tanto consunte per il tocco secolare dei fedeli, da aver perso buona parte del risalto, particolarmente sull'alluce (fig. 45).

Così accade ai nostri giorni per la medesima devozione consentita verso il San Pietro di Arnolfo di Cambio, troneggiante bronzo nella Basilica Vaticana (fig. 46).

Nella fucina

Conosciamo il procedimento con cui è stato realizzato il Polidamante per le osservazioni compiute durante i restauri⁷². La fusione a cera persa è col metodo indiretto, che richiede l'uso di calchi negativi ausiliari, tratti da un iniziale, completo modellato in cera: sull'anima rustica era stata plasmata nella cera l'intera figura, ricavandone quindi le forme per ciascuna delle parti da fondere separatamente e poi saldare tra loro. L'articolata postura del corpo e l'intrepido perfezionismo del demiurgo portarono a moltiplicare le sezioni: se ne distinguono una dozzina, che elenchiamo dal basso verso l'alto (nr. 1-12), prima di passare agli inserti, alle aggiunte e alle applicazioni (nr. 13-56): stupefacenti segni di una carnalità che si tinge di sangue.

Sezioni per la fusione

1-2 – Il nesso delle tre dita centrali in ciascun piede, serviva a modellare autenticamente gli spazi interdigitali. Sotto il medio del piede sinistro (nr. 1) è incisa l'iniziale *álpha* di *a[risteròs poýs]*, «piede sinistro», a ben distinguere nel montaggio la pertinenza all'arto (fig. 47).

3 – La gamba sinistra (fig. 20)

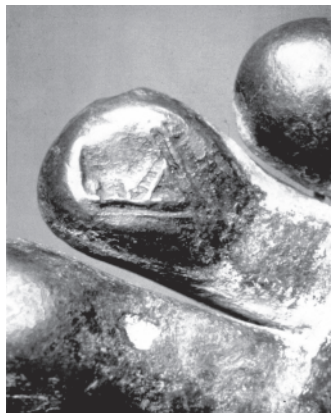


Fig. 47. Dito centrale del piede sinistro con la lettera *álpha* per *a(risteròs poús)*, incisa nella cera prima del getto, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.

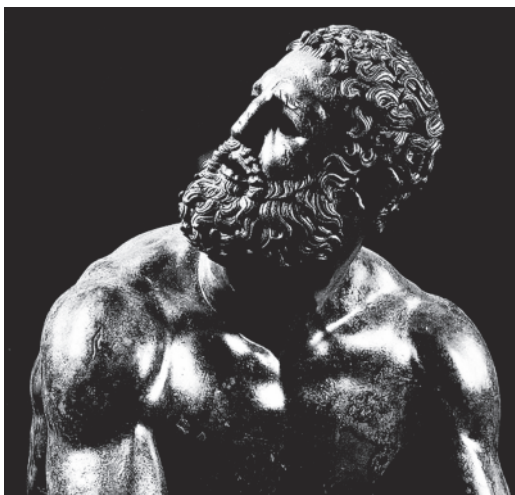


Fig. 48. Dettaglio dalle spalle stondate al gonfiore dell'orecchio, motivi osservati da Teocrito nel bronzo di Lisippo allora in Olimpia. Roma, MNR.

Fig. 49. La mano sinistra sovrapposta alla destra senza contatto, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.



Fig. 50. La calotta sostituita nella tarda antichità, dettaglio della testa del Polidamante, bronzo di Lisippo. Roma, MNR.



4 – La gamba destra fusa insieme al torso (fig. 44): la limitata flessione dell'arto allungato in riposo, consentiva l'omogeneo flusso della lega nel lungo percorso.

5 – Il sesso (*kýon*, «cane») trattenuto dal sospensorio, *kynodésme*, «guinzaglio» nella metafora volgare (fig. 6).

6-7 – La parte superiore di ciascun braccio, con la spiccata sfericità dei deltoidi apprezzata da Teocrito (figg. 6. 20. 48. 54).

8-9 – Gli avambracci coperti dai guantoni con le stringhe (*himántes*) che caratterizzano la specialità agonistica (figg. 6. 44. 49. 54).

10-11 – La testa (nr. 10) e a parte la calotta col vortice dei capelli (ora perduta, e sostituita nella tarda antichità, nr. 11), che vi era stata saldata dopo che la testa, posta a coronamento dell'opera (figg. 7. 9. 48. 53. 58. 72. 74. 94), era stata completata con gli occhi (nr. 15-16). Finché la statua era rimasta all'aperto in Olimpia, essa conservava l'originaria calotta (a noi sconosciuta). Quella che vediamo all'occipite del Polidamante, col vortice dei capelli sommariamente plasmato (fig. 50), è la sostituzione (nr. 11) dell'elemento disegnato coerentemente all'insieme, quale era uscito dalle mani del Sicionio.

12 – All'origine del guasto, c'è che in Olimpia una statua di tale qualità era stata protetta col *menískos* (*lunula*, Plauto, *Epidicus* 640), il disco di rame (12, perduto, e mai sostituito), che riparava il capo dalle intemperie e dal guano: in quest'ultima evenienza, l'ironica descrizione dell'artificio era già offerta nel 414 da Aristofane (Uccelli 1114). Intesa progressivamente come distinzione di pregio, la «lunetta» sarebbe diventata l'«aureola» o «nimbo», che ancor oggi distingue angeli e santi dell'immaginario cristiano. La traslazione del monumento lisippeo al tempo di Massenzio, danneggiò lo schermo sporgente (nr. 12), insieme alla calotta originale cui esso era collegato: la protezione apparve comunque superflua, una volta messo il bronzo al coperto, e si provvide soltanto a richiudere approssimativamente la falla prodotta nella parte meno visibile della chioma (fig. 50).

Inserti e applicazioni

13 – Le labbra in un solo pezzo di rame massiccio, sono inserite nella cera per la fusione indiretta, con un ancoraggio tanto saldo al riempimento della testa, da aver evitato ogni dislocazione durante la colata della lega (figg. 51. 52).

14 – Sotto l'occhio destro, l'ematoma forgiato a fusione piena è un elemento a parte, successivamente saldato: il tono più scuro, rispetto al valore medio dell'incarnato, era determinato dall'abbassamento del contenuto di stagno, come si è dimostrato attraverso l'analisi di fluorescenza X (figg. 7. 53. 58. 72)⁷³. La distinzione che a questo proposito avevo recepito dialogando con i restauratori, tra il calcolato tono della diversa lega, e quelli che sarebbero stati gli eventuali effetti di una patina, ovvero di una casuale ossidazione, l'ho poi incontrata con emozione in Plutarco (Degli oracoli Pitici 2,395B): «si stupiva della brillantezza del bronzo, che non si poteva riferire a una patina o al verderame, bensì a una tempra di tenebroso splendore», *etháymaze dè toû chalkoû tò antheròn hòs oû pínoi proseoikòs oud'ioi, baphêi dè kuánou stílbontos*, εθαύμαζε δὲ τοῦ χαλκοῦ τὸ ανθηρὸν ὡς οὐ πίνωι προσεοικὸς οὐδ' ἰοῖ, βαφῆι δὲ κυάνου στίλβοντος. Mirabile ossimoro finale!



Fig. 51. Le labbra inserite in blocco di rame, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.

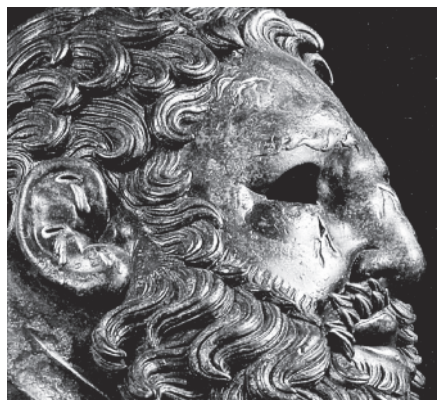


Fig. 52. L'orecchio gonfio e l'ematoma sotto l'occhio destro, pezzo questo lavorato a parte in una lega più scura e saldato, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.



Fig. 53. I traumi del volto, dettaglio del Polidamante di Lisippo. Roma, MNR.

15-16 – L'osservazione endoscopica ha documentato il sistema di fissaggio degli occhi all'interno del capo⁷⁴.

17-18 – I globi oculari bianchi insieme alle iridi in materiale colorato (ora perduti), erano stati collocati negli appositi alloggiamenti (nr. 15-16). Il montaggio avvenne all'interno della testa, dopo che questa era stata saldata al corpo: a quello scopo era stata lasciata aperta la calotta, lavorata separatamente, oggi sostituita, come si è detto, dal rifacimento tardo antico (nr. 11, fig. 50).

19-22 – Le quattro serie di ciglia (perdute) ritagliate da altrettante, sottili lamine di bronzo, erano fissate ai bordi delle palpebre, parzialmente conservati sull'attuale vuoto delle occhiaie.

23-34 – L'applicazione di rame puro in lamina rende il tono rossastro dei capezzoli (nr. 23-24), e nelle mani distingue l'orlo (figg. 75. 77) su ciascun dito dei mezzi guanti (nr. 25-34).



Fig. 54. Gocce di sangue cadute dalle ferite del capo sugli arti a destra, Polidamante. Roma, MNR.

Fig. 55. Rivoli di sangue analoghi a quelli del Polidamante, dettaglio della Cagna ferita, copia marmorea firmata da Sópatros, dal bronzo di Lisippo autore dei cani nella Caccia di Alessandro e Cratere dedicata in Delfi. Roma, Museo Barracco.



35-52 – In agemina il rame ricorre abbondante sulle orecchie (figg. 7. 9. 52. 58. 72. 74. 94) e sul volto (figg. 48. 53) per rappresentare sia le ferite, sia le gocce di sangue che ne scaturiscono localmente: la differenza è che nelle lacerazioni della pelle la preparazione incisa è profonda e realisticamente irregolare, mentre a definire l'emorragia l'incasso è limitato al percorso del sangue, simulato dal rivolo di rame che lo riempiva.

53-56 – Con quest'ultima tecnica sono resi infatti gli sgrondi di sangue che hanno raggiunto a distanza gli arti a destra, provenendo dalle maggiori ferite del capo improvvisamente rivolto a quella parte. A contatto col turgore dei muscoli, ogni grossa goccia si è divisa in due rivoli: l'effetto si osserva sull'eminanza emisferica della spalla, sul tratto scoperto dell'avambraccio, perfino sul guantone (a conferma che non si tratta di ferite sul posto), mentre un altro schizzo è caduto sulla coscia (figg. 44. 48-49. 54). Senza calcolare le diramazioni di ciascuna traccia, contiamo quattro episodi emorragici: in tale occorrenza, il distacco casuale di alcune agemine ha lasciato vuoti, che non si possono confondere con le svariate ferite rappresentate sul capo, al quale soltanto risultavano indirizzati i colpi dell'avversario, secondo la norma agonistica.

Nell'ardua costruzione della statua, all'interno di ciascuno stampo per gli elementi maggiori da saldare (nr. 3-4 e 6-11 dell'elenco), erano stati applicati pannelli di cera che col loro regolare spessore preludevano al bronzo definitivo. La cavità di ciascuna sezione, all'interno della cera, fu successivamente colmata di materiale inerte.

Chiodi distanziatori che attraverso la cera raggiungevano il riempimento – realizzati opportunamente col ferro che ha un punto di fusione più alto rispetto ai metalli dell'amalgama – garantivano per ogni elemento la permanenza regolare dell'interstizio tra la forma e la colmata, durante il getto della lega ternaria, che qui comprendeva, su 100 parti: 80 di rame, 10 di stagno e altrettante di piombo. Il composto fuso andava a sostituire la cera, che un preventivo, graduale riscaldamento aveva fatto uscire liquefatta attraverso appositi ugelli.

Disponibile all'eventuale ripetizione delle forme parziali in gesso – per le sezioni di cui fosse riuscito male il primo getto – restava intatto l'iniziale modellato dell'atleta, lavorato nello strato creativo di cera sovrapposto all'intera anima rustica.

Le componenti furono poi assemblate con tale rigore che le congiunzioni sono quasi indistinguibili dall'esterno: le radiografie e alcune introspezioni alla statua con sonde ottiche hanno consentito di tracciare la mappa delle abili saldature, talora segnalate all'interno da «spine» di riferimento: una scoperta, questa, limitata finora al nostro capolavoro classico⁷⁵.

La cura della superficie che oggi godiamo, messa in luce dai restauri, comprendeva l'eliminazione di ogni irregolarità: chiodi affioranti, canalicoli d'uscita delle cere, bolle d'aria che hanno implicato talora la regolarizzazione con l'inserimento di piccoli tasselli quadrangolari, ritagliati da una lastra realizzata con la lega stessa del getto.

Ombre

Sotto l'effetto solare, il modellato del bronzo simulava in chiaroscuro la possente muscolatura sotto la pelle tesa (figg. 4. 6. 20. 44. 54. 96).

Incisioni a freddo, eseguite con un cesello dalla punta fine, segnalano la villosità del petto (fig. 56) e della parte alta del pube (fig. 57).

L'intervento parimenti a freddo sulla parte inferiore del pube (fig. 57), e soprattutto nella barba, i baffi e la chioma (figg. 7. 9. 48. 51-53. 58. 72. 74), è affidato al bulino che asporta un esile truciolo, lasciando alla superficie del bronzo il corrispondente solco a sezione triangolare: foriero di virtuosistici effetti nell'espressione plastica dei ciuffi intrisi dall'olio applicato prima del combattimento e dal sudore emesso durante la prova, ulteriormente addensati dalla polvere di pomice che aumentava l'attrito nella presa delle mani, e dalla sabbia che copriva il campo d'azione.



Fig. 56. Il busto col pelame inciso a cesello sul petto, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.

Fig. 57. Peluria a cesello nella parte alta e a bulino nella parte inferiore del pube, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.



Contesto classico

Un'osservazione specifica di Lucia Miazzo⁷⁶ ha proposto per il bronzo del Museo Nazionale Romano lo spessore medio di mm 7, che corrisponde agli alti valori di età classica, ben più consistenti rispetto all'economica riduzione in età ellenistica e romana: il che indebolisce il valore critico delle cronologie tarde, pronunciate senza tale accortezza⁷⁷.

Se ne trova indizio al bordo delle cavità degli occhi perduti, ed è stato valutato da chi ha potuto vedere, in occasione di alcuni interventi, il bronzo rimosso dal moderno sedile di pietra, e steso sulla schiena con le gambe in aria: un grosso margine circonda infatti l'ampia apertura lasciata dall'artefice in corrispondenza dei glutei, per facilitare l'appoggio della pesante corporatura al sedile di roccia, moderno nella sistemazione museale, ma presente nella riproduzione controparte sulla pasta vitrea a Gottinga (figg. 33. 81), citata anche per l'analogia con l'*Hercules Victor* sull'aureo di Massimiano (fig. 34).

Le incisioni a cesello descritte per la villosità sul petto (fig. 56) e nella parte superiore del pube (fig. 57), rispondono al criterio di suggerire illusivamente col filo d'ombra il leggero intrico, realizzando in negativo sulla superficie metallica quella che pare la disordinata sinuosità della peluria.

Lo stesso si dica per il magistrale controllo plastico del bulino – parte inferiore del pube (fig. 57), barba, baffi e capigliatura (figg. 7. 9. 48. 51-53. 58. 72. 74) – che conferma un livello tecnico non lontano da quello che è stato approfondito nei Bronzi di Riace⁷⁸.

Il nesso a parte delle tre dita centrali in ciascun piede (nr. 1-2) nell'elenco delle sezioni (figg. 45. 47), era praticato nei reperti da Riace sia per il Tideo di Agelada II⁷⁹, sia per l'Anfiarao di Alcamene I dal gruppo dei Sette a Tebe, guerrieri, e insieme atleti fondatori dei giochi di Nemea (Pausania 2,15,3)⁸⁰.



Fig. 58. La testa da destra, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.



Fig. 59. Busto di Filippo II di Macedonia, a sinistra, medaglione aureo di Severo Alessandro, diritto, da Tarso. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.

Il complesso è ricordato da Pausania (2,20,5) sull'Agorà di Argo, dove rimangono il grande basamento semicircolare, la fondazione dell'altare per il culto eroico, e la copia moderna dell'iscrizione arcaica («degli Eroi in Tebe»: il cippo originale, precedente al monumento classico, è al Museo di Argo). I due bronzi rinvenuti nelle acque di Riace il 1972, sono esposti al rinnovato Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. L'identificazione è fondata sull'indiscutibile evidenza che la terra di fusione dei nudi è quella della pianura di Argo, documentata in ogni caratterizzante parametro geologico dall'ampia analisi promossa da Giovanni Lombardi⁸¹, confermata dal saggio paleontologico di Andrea Fiorentino sui microfossili di quella pianura⁸². Queste ed altre scoperte non vengono citate da quanti ancora scrivono di una produzione ateniese o italiota. L'identificazione dei rispettivi autori si fonda sulla cronologia dell'analogo gruppo promosso dagli Argivi in Delfi (a opera di artefici tebani), dopo la vittoria sugli Spartani a Oinoe nel 456 (Pausania 10,10,2)⁸³, e sui confronti più volte illustrati.

Nel Polidamante la fusione in un solo getto della gamba destra col torso (nr. 4, figg. 44. 96) rimanda allo spiccato allineamento tra gamba destra e torso nel Tideo da Riace, opera del Maestro dei Maestri: di Agelada II⁸⁴ in Argo furono infatti discepoli Mirone, Fidia e Policletto. L'inserito in rame massiccio delle labbra (nr. 13, figg. 51-52) corrisponde alla bocca «oltraggiosa» del Tideo, funesto antropofago (Eschilo, Sette contro Tebe 612)⁸⁵.

L'agemina di rame per un riporto di sangue (nr. 35-56) non era nuova al tempo di Lisippo: si vedeva già in Olimpia la punta di una lancia, appartenuta a una statua della prima fase classica, con traccia dell'agemina che segnalava il sangue da una ferita inflitta⁸⁶. Ci aiutano a tale proposito anche alcune repliche delle Amazzoni ferite (Plinio 34,53), dagli originali in bronzo attribuiti a Fidia, Policletto, Fradmone e Cresila (circa 430): l'esemplare già a Roma, Palazzo Sciarra (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)⁸⁷, e quello tipo Mattei (Villa Adriana, Antiquarium)⁸⁸, imitano nel marmo il trattamento metallico dei traumi nei rispettivi archetipi.

Per questa via delle fedeli versioni marmoree, ritroviamo, com'era prevedibile, un riflesso da Lisippo stesso, in quanto autore del leone e dei cani nella caccia di Alessandro e Cratero, per la quale Leocare aveva eseguito in bronzo i personaggi storici⁸⁹. L'avventura cinematografica si svolse nel 332 a Sidone: l'opera, votata dal diadoco in Delfi, venne più volte interrotta, e inaugurata solo dall'omonimo figlio di Cratero (Plutarco, Alessandro 40,5; Plinio, 34,38 e 63-64). La copia, in marmo di Paro, della Cagna ferita dal leone, firmata da Sopatro, che era attivo a Delfi per committenti romani (150-100, Roma, Museo Barracco)⁹⁰, osserva gli autentici rivoli di sangue scaturiti dal trauma (fig. 55), come nelle lacerazioni sul viso del Polidamante (numeri 35-52, figg. 7. 9. 52-53. 72). L'originale in bronzo della Cagna fu trasferito più tardi a Roma da Nerone – che veniva incolpato di asportare per capriccio dal santuario di Delfi perfino singole figure dei donari – e dedicato nel Tempio di Giove Capitolino, dove viene esaltato con commossa partecipazione da Plinio (34,38 e 63): *evecta supra humanam fidem ars est successu [...] In argumentum successus unum exemplum adferam, nec deorum hominumve similitudinis expressae. Aetas nostra vidit in Capitolio, priusquam id novissime conflagraret a Vitellianis incensum, in cella Iunonis canem ex aere volnus suum lambentem, cuius eximium miraculum et indiscreta veri similitudo non eo solum intelligitur, quod ibi dicata fuerat, verum et satisfactione, nam quoniam summa nulla par videbatur, capite tutelarios cavere pro ea institutum publice fuit*, «l'arte fu innalzata dall'ammirazione al di sopra di quanto gli uomini potessero credere. A prova dell'ammirazione addurrò un esempio solo, e che non è espressione dell'immagine di dei o uomini. I nostri giorni hanno visto in Campidoglio, prima che bruciasse poco fa incendiato dai Vitelliani, nella cella di Giunone la Cagna di bronzo che lecca la sua ferita, mirabile spettacolo e somiglianza indistinguibile dal vero, tali che non solo s'intendono dal fatto che fu dedicata in quel luogo, bensì dalla cauzione di salvaguardia: poiché nessuna somma pareva adeguata, con pubblico decreto fu stabilito che i custodi ne rispondessero con la vita».

Parole che ancor oggi illustrano la magnifica replica di Sopatro, dichiarando la specifica ammirazione per la verità di Lisippo a fronte del sangue.

Ritmo

Come l'asciutta anatomia (figg. 4. 6. 20. 44. 54. 96), anche la capigliatura a ciocche lunate del Polidamante (figg. 7. 9. 52. 72 94) appartiene al sistema classico. Riferimento iniziale è la chioma di Filippo II nel citato medaglione aureo da Tarso (Parigi, Bibliothèque Na-

tionale, Cabinet des Médailles, fig. 59)⁹¹. Il conio è del tempo di Severo Alessandro (222-235 d.C.), quando furono evocati da modelli d'epoca i personaggi della cerchia di Alessandro, per la preziosa edizione numismatica destinata a premiare i vincitori nei giochi olimpici.

Il padre del Conquistatore, nato intorno al 382, è effigiato nella pienezza dell'azione, che s'interrompe per la congiura del 336: Leocare, che abbiamo citato come collaboratore di Lisippo a Delfi dopo il 332, aveva fermato nel 338 la gloria del sovrano nell'icona crisoelefantina, che abbiamo parimenti ricordato nel Filippo di Olimpia, riferimento per la propaganda dinastica del tessalo Daoco.

L'atleta e Filippo sono uniti dal sollevamento del capo e dall'impietoso disegno del volto: i segni dell'età nel re, le deformazioni professionali nel pancraziaste, tra le quali la tumefazione sotto l'occhio destro (numero 14, figg. 7. 53. 58. 72) risponde alla pesante «borsa» sotto la palpebra inferiore sinistra del Macedone (fig. 59). Notevole l'analogia nella peluria di raccordo tra la guancia e il folto della barba, o nelle basette tra la chioma e la barba: bene individuata la zona glabra al di sotto del padiglione uditivo (figg. 7. 9. 52. 58).

Colpisce soprattutto la comune dominanza del disegno attorto delle ciocche che s'inseguono dinamicamente, coerenti tra barba e capelli, lasciate parzialmente aperte nel pancraziaste (figg. 9. 52), talora concluse a chiocciola nel re (fig. 59): comunque capaci di magnetizzare l'osservatore attento al ritmo che scaturisce da una nascosta, inesauribile energia. Rimandando per l'intensità concettuale all'Alessandro di Lisippo in Asclepiade (Antologia greca 16,120,2: «questo bronzo qui racchiude una *dýnamis*»), lo stile precipuo nella barba come nella capigliatura del Polidamante si riscontra in Lisippo con l'Eracle Epitrapezio, prima del 335 (figg. 71-74), e con l'Eracle seduto in meditazione a Taranto, dopo il 314 (figg. 7-9. 93-94).

Intorno al 230 d.C., Filostrato (detto Maggiore, autore delle Icone, I), per esaltare la bellezza naturale di un nudo femminile, pone il *rhýthmos*, «ritmo», in relazione alla memoria di «Fidia, Lisippo e Policeto» (Epistole erotiche 34b)⁹². Intorno al 300 d.C., al di là del valore musicale, «il ritmo si predica tanto dei corpi immobili, come una statua, quanto dei corpi in movimento» (Aristide Quintiliano, Sulla musica 1,13). Così a Costantinopoli l'*eurhythμία* in *Tzéztēs* (Epistole 42)⁹³ caratterizza una serie di maestri classici, culminante nel nome di Lisippo. Il medesimo scrittore esalta il criterio di verità nel Sicionio (Storia, 8,200, versi 409-417)⁹³.

Precedenti veristici

Oltre agli inquietanti valori cromatici del Polidamante, era di antica data anche il messaggio profondo, l'angosciosa partecipazione al dolore, risalente al bronzista Pitagora, nativo di Samo, poi cittadino di Reggio⁹⁴, che realizzava statue di atleti, note da Pausania e/o da iscrizioni (488-452). A detta di Plinio (34,59), l'artefice di origine ionica aveva plasmato «a Siracusa un uomo zoppicante, che soltanto a vederlo sembrava di sentire il dolore della sua pia-

ga (*ulcus*): impavida inchiesta ellenica sulla sofferenza fisica, che continua nello spietato scavo di ogni lesione sulla maschera insanguinata del Polidamante, capace ancora di turbare l'odierno osservatore (fig. 53).

A ben vedere, la potenza narrativa nasce nel Polidamante da quello spessore assegnato al bronzo, che già ci è parso decisivo per la cronologia del manufatto⁹⁵. Non si tratta di una colorazione applicata alla superficie della pelle, bensì di sangue e umori che montano dalla carne viva, come avvertiamo nelle lacerazioni e nell'ematoma sul viso (figg. 7. 52. 72)⁹⁶. In tal modo Lisippo, affinando una tecnica di somma qualità, anticipa quanto Protogene⁹⁷ potrà raggiungere nella sfera naturalistica soltanto più tardi e affidandosi al caso. L'affinità con Lisippo, adombrata dalla comune tradizione biografica (entrambi celebri senza aver avuto maestro) e dall'evidenza iconografica per le figure dello Ialiso (fig. 91)⁹⁸ e del Filico (fig. 92)⁹⁹, dipinte da Protogene, ispirato all'Eracle in meditazione di Lisippo a Taranto (figg. 3. 5. 95), trova origine nell'incontro personale dei due artisti ad Atene, dove il Sicionio si trasferì negli anni 317-314, quando Demetrio del Falero era *epimélētes* a nome di Cassandro.

Il plastificatore e il pittore vissero così l'età dei diadochi e dell'interscambio tra le arti, specifico della maniera, scoprendosi comprimari: Protogene è noto anche per aver firmato il gruppo in bronzo dei propri familiari nella nativa Cauno (Caria, al confine con la Licia)¹⁰⁰.

Plinio (35,102-103) sottolinea la fama che accompagnò il cane dello Ialiso (fig. 91), nel dettaglio dell'idrofobia prossima a manifestarsi (secondo il mito) con l'aggressione al figlio del Sole: «Protogene non riteneva di essere riuscito a esprimere nel cane la bava dell'ansimare, mentre per ogni altra parte era contento di sé. Il che era assai difficile che accadesse, poiché era proprio l'arte che gli dispiaceva, né poteva attenuarla, ché tanto più appariva quanto più si allontanava dalla verità: era una bava dipinta, non sboccava dalle fauci [che era stato invece l'effetto perfettamente realizzato da Lisippo con la fuoruscita del sangue dalle carni del Polidamante]. Alla fine, sdegnato verso un'arte che si faceva riconoscere, scagliò la spugna contro il punto critico del quadro. E quella andò a rimpiazzarvi i colori che aveva asportato, proprio come la sua volontà si augurava. Fu la Fortuna che mise la natura nel dipinto».

Lisippo ci era arrivato prima, sublimando la tecnica dell'agemina, sperimentata da altre generazioni. Quando egli iniziava a operare, il verismo vigeva tra gli scultori attici con Demetrio del demo di Alopece (400-360)¹⁰¹. Detto *anthropopoiós*, «autore di ritratti» (Luciano, Il bugiardo 18), fu capace dell'estrema ricerca sulla Lisimache (Plinio 34,76), vecchia sacerdotessa di Atena, di cui abbiamo la base iscritta sull'Acropoli, una copia del torso all'Antikenmuseum di Basilea, repliche della testa a Londra, British Museum, e a Roma, Museo Nazionale Romano: *ad veritatem Lysippum ac Praxitelen accessisse optime adfirmant, nam Demetrius tamquam nimius in ea reprehenditur et fuit similitudini quam pulchritudini amantior*, «dicono che Lisippo e Prassitele si siano avvicinati alla verità nel modo migliore, mentre Demetrio viene ripreso come eccessivo nella sua verità, in quanto fu più amante della somiglianza che della bellezza» (Quintiliano, Istituzione oratoria 12,10,9).

Unica opera ricordata di Lisistrato¹⁰² è la saggia (*sophé*) Melanippe madre di *Boiotos* (Taziano, Discorso ai Greci 54: «Melanippe era una sapiente, perciò Lisistrato la fece»), mito che rimanda alle basi di statua in Beozia con firma di Lisistrato, benché i soggetti non vi siano indicati, e a Tebe il nome sia accompagnato dalla cittadinanza di Atene, a Tanagra da quella tebana: eventuali acquisizioni rispetto alla nascita in Sicione dichiarata da Plinio (34,153, citato più avanti).

All'ateniese Silanione¹⁰³, contemporaneo di Lisippo – ma non più presente, a differenza del Sicionio e di Protogene, nella maniera succeduta alla scomparsa di Alessandro (323) – già si doveva durante la fase classica un'ampia estensione di quell'espedito cromatico che abbiamo verificato con l'ematoma scuro sotto l'occhio destro del Polidamante (figg. 7. 53. 58. 72). Silanione interveniva sul tono dell'incarnato, col dosaggio di componenti per una lega spinta fino a drammatizzare il sembiante di Giocasta nel pallore della morte. Lo dice Plutarco in due diversi passi: «pure godiamo a vedere il Filottete di Aristofonte e la Giocasta di Silanione rappresentati che impallidiscono e muoiono» (Come il giovane debba ascoltare i poemi 3,30); «godiamo e ammiriamo anche il modellato della Giocasta (*tèn peplasménen Iokásten*), della quale si dice che l'artista vi abbia mescolato un po' d'argento [o forse stagno], in modo che il bronzo prendesse l'aspetto della persona che viene a mancare esangue» (Questioni conviviali 5,1,2).

Silanione approfondiva anche quel versante brutale dell'atletica, di cui appare vittima il pancraziaste di Lisippo: non meno urtante è la testa del pugile *Sátyros*, nativo di Elide dalla nobile stirpe degli *Iamídai* (indovini discendenti dal mitico *Íamos*), titolare di molte vittorie a Nemea, Delfi e Olimpia dal 342 al 328 (Pausania 6,4,5). Il bronzo, al Museo Nazionale di Atene¹⁰⁴, pressoché coevo al Polidamante, viene anch'esso da Olimpia: intorno al volto corrucciato e grintoso si avventano le ciocche della barba e della chioma.

Patologica l'agitazione in un altro ritratto eseguito da Silanione, lo sdegnoso Apollodoro del Falero, noto dal busto in marmo rinvenuto nella Villa dei Papiri, fuori le mura di Ercolano, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹⁰⁵: «Silanione fuse l'Apollodoro, plastificatore anch'egli, ma fra tutti il più maniaco della sua arte, e giudice mai soddisfatto di se stesso, tanto che spesso spaccava le statue già finite, quasi che egli non avesse saputo corrispondere alla propria pretesa artistica, pertanto soprannominato folle [*insanus*]. Silanione riuscì a rappresentare tutto questo in lui: non un uomo era quello che fece nel bronzo, bensì l'iracondia in persona» (Plinio 34,81-82).

Il latino concentra il drammatico esperimento negli stessi termini che dobbiamo usare per il Polidamante, al medesimo passaggio dal ritratto al vertice della manifestazione allegorica, senza che si perda identità e personalità del soggetto: *hoc in eo expressit, nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam*. Così lo scorso anno avevamo riconosciuto nel bronzo di Lisippo ora a Malibu la sublimazione di Agone dal modello naturale del giovane Callicrate, due volte vincitore in Olimpia della corsa in armi, onorato dallo stesso Lisippo con un bronzo e da Eupompo con un dipinto¹⁰⁶.

Quell'Apollodoro era stato discepolo di Socrate nella pratica sia della scultura che della filosofia. In un dialogo del periodo intermedio nell'attività di Platone (Simposio 173d-e), è accusato d'iracondia dall'anonima voce dell'AMICO: «nelle tue parole, Apollodoro, sei sempre quello, ti adiri ferocemente (*agriaiñeis*) contro te stesso e contro di noi, salvo Socrate»; al che risponde APOLLODORO: «carissimo, ma non è chiaro che io sono folle e delirante (*maínomai kai parapaío*), proprio quando sono costretto a esprimermi così su me e su di voi?».

Come andiamo rilevando, sono le fonti contemporanee agli originali ellenici, quelle che illustrano al vivo le punte più alte della figurazione classica, fraintese da molta letteratura archeologica. In questo caso, come nel Polidamante, la potenza del simbolo non annulla l'autentico carattere che il personaggio stesso difende nella viva registrazione del filosofo.

La trasfigurazione impostata con l'*Apollódoros manikós* – esposta in tutte lettere dal latino di Plinio – trovava assolutezza in Silanione con la maschera tragica del medesimo stile, al Museo del Pireo¹⁰⁷, dal momento che veniva a mancare il richiamo personale. Appartenuto a un edificio di spettacolo, il grande e intatto ornamento in bronzo, sepolto dal crollo in un deposito di opere d'arte che attendevano l'imbarco dopo il saccheggio di Atene per parte di Silla (87), sta a coronare nella nostra diretta conoscenza il crescendo espressivistico delle chiome di Silanione, dalla sperimentazione psicologica nel pugile Satiro, alla congenita iracondia di Apollodoro fino alla globale aberrazione della fisionomia per licenza teatrale.

Siamo così portati a dubitare delle soggettive letture del bronzo dal Quirinale, prive di ogni allusione al *background* lisippeo, forzate fino all'ipotesi di un'astrazione programmata dal «classicismo romano» per evocare un eroe dell'epica, quale Entello (Virgilio, Eneide V,387-484)¹⁰⁸. Il Polidamante di Lisippo è un personaggio storico per il quale viene accentuato, drammatizzato ed elevato a simbolo eroico, l'aspetto fisicamente documentato della specialità agonistica.

Lisistrato

In contiguità e sintonia alla multiforme avventura veristica di età classica, sta pertanto il volto offeso dalla violenza dell'avversario nel pancraziaste di Lisippo, dove interviene quanto abbiamo accennato del fratello Lisistrato¹⁰⁹, pur sempre nell'orbita del committente regale e della cerchia filomacedone, entro la quale si distingueva il dedicante tessalo del Polidamante: «nell'Olimpiade centrotredici [328-325] vi fu Lisippo, contemporaneo di Alessandro Magno, e parimenti Lisistrato, fratello di lui» (Plinio 34,51); più avanti «Lisistrato Sicionio, fratello del Lisippo di cui abbiamo detto, fu tra tutti il primo che calcò l'immagine dell'uomo in gesso direttamente dalla persona, e iniziò a ritoccarla sulla cera versata in quella forma di gesso. Egli cominciò così a rendere l'autenticità delle somiglianze, mentre prima di lui ci si sforzava di farle più belle possibile» (Plinio, 35,153).

La crudezza con cui è steso il carcame del leone di Tessaglia, sul lato destro della predella lisippea (figg. 14. 18), ci aveva preparato alla sanguinosa verità che gronda dalle ferite del protagonista. Torniamo dunque convinti alla coerenza teorica tra l'eversiva sperimentazione dei fregi e la sofferenza del Polidamante. Quel funesto trofeo di caccia ai piedi d'Olimpo, il fremito delle donne atterrite dall'omicidio nella scena centrale della base (fig. 21), il mortale abbraccio dell'uomo alla fiera nel pannello di sinistra (figg. 27. 29): tutto ciò anche nel nome del fratello di Lisippo, che ci viene presentato dalla tradizione letteraria con la più convincente professione di verismo anteriore a Protogene.

Il sangue e l'ideale

Nel bronzo del Polidamante seduto, vige il rigore antitetico (figg. 6. 20. 44. 96). A destra la gamba distesa e il braccio inoperoso; a sinistra la gamba flessa, pronta all'esigenza di far riassumere al corpo la stazione eretta, e il braccio flesso a portare la mano sopra la destra (fig. 49); il capo si volge nettamente verso il fianco rilassato, proiettando addirittura lo sguardo del protagonista – quindi la curiosità dello spettatore – fuori della rappresentazione figurata (figg. 4. 6. 48. 53. 96). Ma vedremo che l'artefice ci ha lasciato motivi di riflessione per risolvere logicamente il fittizio paradosso.

Sull'esempio di Eracle, il poderoso atleta ripropone l'etica di Antistene (scomparso intorno al 365), che insegnava nel Ginnasio di Cinosarge, fuori le mura di Atene, in quanto figlio di madre trace, non dotato della piena cittadinanza. Il «semibarbaro» fondatore del cinismo, riconosceva la gloria della sofferenza quale componente di un destino eroico: concetto estraneo all'istruzione aristocratica. Poco dopo la morte di Antistene, la pittura votiva nel mondo agonistico, riflessa sulle anfore panatenaiche, comprende l'aerea apparizione di Nike in atto di porgere il nastro che avrebbe coronato un vincitore: il quale appare ancora avvinto all'antagonista nella convulsa presa, sia per la lotta a mani nude, sia per il pancrazio che implica i mezzi guanti. Citiamo i rispettivi dettagli da due anfore del Museo Nazionale Archeologico di Atene, entrambe datate al 360-359 per l'iscrizione dell'arconte Callimede, l'una con la lotta del Pittore di Marsia (fig. 61)¹¹⁰, l'altra col pancrazio del Pittore di Atene 12592 (fig. 62)¹¹¹.

Se ne ricava un impreveduto precedente al «testimone» di Cristo, il «martire» confortato dalla discesa dell'Angelo, in una metafora agonistica avvertita anche da San Paolo con la visione della vita quale *cursus*. Illustriamo dal Caravaggio il Martirio di San Matteo, nella Chiesa di San Luigi dei Francesi, dove l'Evangelista, abbattuto al suolo e oppresso dal carnefice, è raggiunto dall'avvento celeste in volo obliquo dell'Angelo con la palma (fig. 63).

Pur col viso devastato dai colpi, Polidamante conserva il controllo nell'atteggiamento generale che non è di avvilito abbandono (figg. 6. 44. 54. 96). A questa sensazione concorre la profonda partecipazione all'umanità del soggetto da parte dell'artefice, nel mettere in atto un arduo processo tecnico. L'eccezionale potenza meccanica manifestata nell'intatta sal-



Fig. 60. Scontro di pugili, faccia secondaria di anfora panatenaica, arconte *Pythódelos*. Londra, British Museum.



Fig. 61. Scontro di lottatori, Nike scende a volo sul vincitore portando il nastro che gli cingerà la fronte, faccia secondaria di anfora panatenaica, arconte Callimede, Pittore di Atene 12592, da Eretria. Atene, Museo Nazionale Archeologico.



Fig. 62. Scontro di pancraziasti con i guanti che lasciano libere le dita, Nike scende a volo sul vincitore portando il nastro che gli cingerà la fronte, faccia secondaria di anfora panatenaica, arconte Callimede, Pittore di Marsia, da Eretria. Atene, Museo Nazionale Archeologico.



Fig. 63. Martirio di San Matteo, dettaglio, l'Angelo scende a volo offrendo la palma al martire, tela del Caravaggio. Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi.

datura delle braccia al busto (nr. 6-9, fig. 48), è intesa a non farle materialmente gravare sugli arti inferiori (figg. 44. 54). La scelta della gerarchia tra le membra nel controllo compositivo è coordinata dalla sapienza artigianale di colui che era stato apprendista fonditore (Plinio 34,61) e dalla volontà estetica di una rappresentazione istantanea, ripetutamente sperimentata.

Nella realtà del grandioso fisico atletico, elaborato dall'ormai provetto plastificatore, già la flessione del tronco non implica il completo abbandono delle braccia a un supporto anteriore (figg. 4. 20. 78). I poderosi muscoli dorsali – tipici del pancraziaste – intervengono a reggere il peso; anche i bicipiti sono messi in funzione per «tenere le braccia» (figg. 6. 44. 54. 96), secondo uno dei più eleganti ritrovati di Lisippo, che risponde a un precetto ancora valido nella danza classica del nostro tempo. Braccia abbassate come in riposo, nell'alternanza antitetica propalata dal Sicionio, non si trovano mai del tutto abbandonate, bensì «tenute» in leggera arcuazione a distanza dal busto, fino a disegnare una «mandorla» insieme alla concavità del fianco, nell'Agia (fig. 1), nell'Eracle in riposo tipo di Argo (fig. 89), o Anticitera Sulmona (figg. 24. 64. 65), e in altri soggetti stanti di Lisippo che abbiamo illustrato lo scorso anno: la personificazione di Agone (fig. 1), l'Alessandro con la lancia¹¹², e l'Atleta di Berlino¹¹³.

L'esame ravvicinato del Polidamante, conferma l'assenza di contatto con le cosce da parte degli avambracci che soltanto vi si avvicinano, da poco sotto il gomito e a monte dell'imbozzatura risvoltata del guantone (figg. 6. 20. 49. 54). Manca nell'incarnato delle grosse gambe ogni prevedibile avvallamento in corrispondenza degli avambracci dove questi sorreggono gli arti inferiori¹¹⁴. L'apparente contraddizione, senza confronti nella statuaria antica, rivela, con nostro stupore, che le braccia di fatto restano sospese, in un effetto di leggerezza che ingentilisce la possanza del personaggio e contestualizza l'altra, omologa singolarità: la mano sinistra, che sta al di sopra della destra, la nasconde e la sfiora, anch'essa senza esercitarvi pressione (figg. 49. 54).

Alla fine del combattimento, l'istante trascorso dal plastificatore consente al reduce di evitare nell'incrocio delle estremità l'intensificarsi delle dolorose sensazioni indotte dalla violenza dell'avversario. Il che viene a coincidere intimamente con la progressiva coscienza di Polidamante di dover presto affrancare la propria macchina di combattimento dalla provvisoria stasi, per erigerla al cospetto del giudice e del popolo nella vittoriosa catarsi.

Argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus

Plinio (34,65) formula sulle risorse di Lisippo un giudizio fondamentale per la ricostruzione della personalità artistica¹¹⁵. Assolutamente rispondente al programma del Polidamante è il desiderio dell'artefice di affidare il messaggio dell'opera alla comprensione dei particolari da parte dell'osservatore: *propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus*, «sembra propria di lui l'acutezza espressiva affidata anche ai minimi dettagli».

Nell'uso latino *argutiae* è solo plurale, bravura e acutezza d'espressione, sia retorica che figurativa. Netta la ricorrenza in Plinio (35,67) a proposito di Parrasio, attivo fino al tempo in cui si pone la nascita di Lisippo (circa 390)¹¹⁶: *Parrhasius [...] et ipse multa contulit. Primus symmetrian picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli*, «Parrasio [...] anch'egli offrì molti

contributi. Per primo diede alla pittura la simmetria, per primo le finezze del viso, l'eleganza del capello», dove *symmetria* e *capillus* sono parametri di valutazione concentrati anche per il Sicionio nel passo parzialmente citato sopra per la conclusione sulle *argutiae* (Plinio 34,65).

Eracle di Sulmona

Nella producente tradizione archeologica dell'immaginario lisippeo, le *argutiae* si addicono a molte testimonianze. In primo luogo a quei progetti, che pur attestati in replica da esemplari di normale o grande dimensione, sono al contempo presentati dall'*atelier* sicionio in piccolo formato: sempre con la perfezione di un effetto che viene dall'ininterrotto impegno di verità.



Fig. 64. Eracle in riposo tipo Anticitera Sulmona, copia marmorea di altezza superiore al naturale, marmo, dal relitto di Anticitera. Atene, Museo Nazionale Archeologico.



Fig. 65. Eracle in riposo tipo Anticitera Sulmona, versione ridotta in bronzo di Lisippo. Chieti, Museo Archeologico Nazionale.

Di uno dei primi esperimenti sull'Eracle in riposo, il tipo Anticitera Sulmona, abbiamo la taglia grandiosa, attestata dalla copia ellenistica in marmo, alta m 2,38, benché pervenuta acefala dal naufragio di Anticitera (Atene, Museo Nazionale Archeologico, fig. 64)¹¹⁷. Lo spettatore intenzionato ad apprendere la conclusione delle imprese dell'eroe – iniziate col Leone di Nemea, la cui spoglia ammorbidisce il contatto tra l'ascella sinistra e la clava – doveva girare intorno alla statua, per scoprire i pomi delle Esperidi nella destra nascosta dietro il dorso: ma fu un divertimento del maestro stesso a concentrare la poliedrica sapienza inventiva in un piccolo bronzo, destinato a ruotare tra le mani dell'intenditore.

Prezioso acquisto d'antiquariato al tempo dei primi imperatori, un mercante italico attivo nel Mediterraneo orientale, Marco Attio Peticio Marso, fece infatti del piccolo capolavoro un dono all'*Hercules Curinus* di Sulmona, con un'iscrizione in agemina d'argento intorno alla base circolare¹¹⁸: nella rovina nascosta del santuario, il dio l'ha custodito, consegnandolo ai nostri occhi increduli (Chieti, Museo Nazionale Archeologico, figg. 24. 65)¹¹⁹.

Con le miniaturistiche, ineccepibili notazioni che raccontano la personale, completa responsabilità di Lisippo nel disegno, l'Eracle da Sulmona rimane giustamente eponimo del tipo statuario insieme al grande marmo dalle acque di Anticitera.

All'origine, quel piccolo formato pervenuto in età romana a Sulmona, si prestava nel mondo greco alla divulgazione pubblicitaria quale multiplo dell'officina, a mezzo degli stampi in gesso escogitati da Lisistrato (Plinio 35,153, citato).

Realismo e trascendenza dell'Epitrapezio

Oltre che per il trattamento della barba e della chioma, abbiamo per altri aspetti un immediato precedente del Polidamante nell'Eracle *Epitrapézios* (figg. 67. 70. 71. 73)¹²⁰. L'epiteto, «seduto a mensa», dichiara anche il «protettore del desco», senza escludere la pratica classificazione della statuette tra gli «ornamenti da tavola» (*gestamina mensae*, Stazio, Selve 4,6,45): un'ulteriore banalizzazione domestica dell'aggettivo traspare in Luciano (Ermotimo 68), *epitrapézion hýdor*, «acqua da tavola», che continua nel greco moderno *epitrapézio neró*.

La datazione è chiara nella mitostoria di Stazio (Selve 4,6,59-74): «il sovrano di Pella l'aveva come nume venerato per i suoi festosi banchetti e lo tenne compagno dall'occidente all'oriente, spesso lo prendeva con quella mano che aveva tolto il diadema ai re e aveva abbattuto le più grandi città. A lui chiedeva sempre coraggio per la battaglia dell'indomani. Vincitore, a lui sempre narrava le grandiose imprese, sia che avesse percosso con la forte asta le mura di Babilonia, sia che avesse travolto nella rovina della guerra le terre di Pelope e la libertà dei Pelasgi [epico riferimento ai primitivi abitanti della Grecia, per indicare gli Elleni travolti in battaglia da Filippo, Alessandro e i Tessali a Cheronea], e di questa infinita serie di glorie si dice che soltanto gli chiedesse venia per il trionfo su Tebe [patria terrena del figlio di Zeus, nato da Alcmena]. Quando poi i Fati interruppero le gloriose gesta, nel momento in cui sorbiva il vino esiziale, ormai oppresso dalla tenebrosa nube della mor-



Fig. 66. La Saliera di Benvenuto Cellini, con allegorie della Terra, del Mare e dei Venti, oro e smalto. Vienna. Kunsthistorisches Museum.



Fig. 67. Eracle Epitrapezio, piccolo bronzo, copia da Lisippo. Vienna. Kunsthistorisches Museum.



Fig. 68. Polidamante. Roma, MNR.



Fig. 69. Leda e il Cigno, copia marmorea da Timoteo. Roma, Museo e Galleria Borghese.



Fig. 70. Eracle Epitrapezio, piccolo bronzo, copia da Lisippo. Vienna. Kunsthistorisches Museum.

te, Alessandro vide con terrore trasfigurarsi il volto del dio amato e sudare il bronzo all'ultimo banchetto [estate 323]».

La presenza dell'idolo alla corte di Pella si profila dunque dal tempo di Cheronea (338), che avvia anche la propaganda dinastica di Filippo II, del principe e di Daoco II nei san-



Fig. 71. Testa dell'Eracle Epitrapezio, dettaglio del piccolo bronzo, copia da Lisippo. Vienna. Kunsthistorisches Museum.

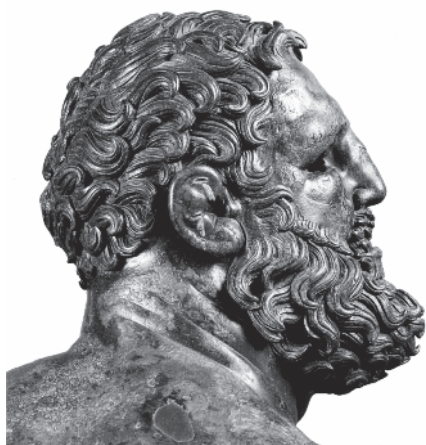


Fig. 72. La testa da destra, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.



Fig. 73. Testa dell'Eracle Epitrapezio, frammento di copia marmorea da Lisippo. Lucera, Museo Civico Giuseppe Fiorelli.

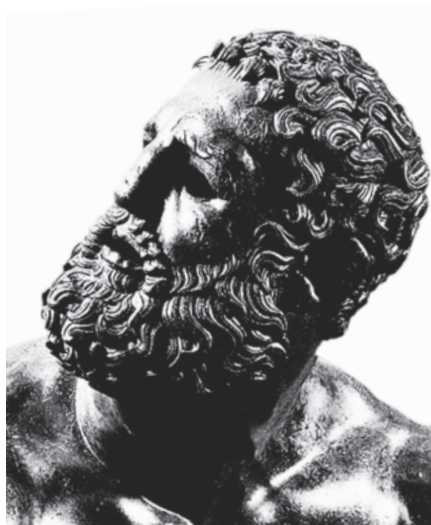


Fig. 74. La testa da sinistra, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.

tuari panellenici; si ribadisce all'occasione della terroristica distruzione di Tebe voluta da Alessandro re, a titolo di esempio contro i tentativi di autonomia delle *póleis* (335), e continua per l'intera avventura intercontinentale (334-323).

Anche dell'Eracle seduto a tavola abbiamo la versione monumentale di stile lisippeo nella copia marmorea di cui rimane la testa a Lucera, Museo Civico Giuseppe Fiorelli (fig. 73)¹²¹. Il volgersi del capo a destra e verso l'alto e i caratteri fisionomici l'accomunano alla versione ridotta che vedremo nel bronzo alto un piede (figg. 67. 70-71), copia da quello associato direttamente al nome di Lisippo, secondo l'osservazione di Stazio (Selve 4,6,38-39), che lo interpreta quale «genio e tutela di una mensa frugale», giunto per via collezionistica alla casa di Nonio Vindice sul Quirinale (Selve 4,6,32). Il poeta stupisce che l'artefice l'avesse ridotto efficacemente a quelle proporzioni, pur coltivando il disegno dei colossi che avrebbe realizzato più tardi a Taranto. Al proposito, l'Eracle seduto in meditazione (figg. 3. 5. 8. 93. 95) – che ritroveremo dopo il 314 nel finale dell'asse iconografico iniziato con un *Eracle in gloria* (fig. 79), l'Epitrapezio e il Polidamante – era stato trasferito dall'Acropoli della città italiota a Roma per il trionfo di Quinto Fabio Massimo nel 208: Stazio poteva ammirarlo in Campidoglio, quando acutamente lodava il predecessore lisippeo alto un piede.

«Tanto grande era la reputazione dell'opera e la maestà racchiusa entro limiti angusti» (4,6,35-36), «e in così breve spazio tanto grande illusione di bellezza! Quanta misura nella mano, quanto grande esperienza nell'applicazione del provetto arefice, per potere allo stesso tempo plasmare ornamenti da tavola [*gestamina mensae*], e agitare nell'animo immani colossi!» (4,6,43-46).

Le parole di Stazio e Marziale (Epigrammi 9,43 e 44) sulla disposizione delle membra e del corredo, identificano il tipo nella citata statuetta in bronzo a Vienna, Kunsthistorisches Museum (figg. 67. 70. 71)¹²². L'impianto antitetico e il moto del capo – *traits d'union* col Polidamante (figg. 6. 9. 20. 44. 48. 54. 96) ed altre creature lisippee (figg. 17. 55. 80. 87) – si presentano clamorosamente in questa che è una delle opere meglio documentate, localizzate e datate del Sicionio, *nobile Lysippi munus opusque*, «nobile dono e lavoro di Lisippo» (Marziale, Epigrammi 9,43,6), offerto ad Alessandro come esempio di un nume nella piccola taglia, assimilabile pur sempre al pliniano (34,65, citato) *in minimis quoque rebus*.

Sia l'Epitrapezio che l'atleta hanno la gamba destra distesa, mentre l'altra è flessa, pronta a far rialzare il corpo, tanto che il braccio sinistro dell'Eracle manteneva la clava (perduta nel piccolo bronzo di Vienna) puntata a terra (fig. 70). La torsione del collo non è scattante come nel pancraziaste, dato che la destra dell'eroe in riposo reggeva il *kántharos* del fratello Dioniso, colmo di vino: il sollevamento del capo e dello sguardo rivela piuttosto una stupida contemplazione.

Marziale (9,43,3), attento al passato, spiega che il figlio di Zeus «guarda col volto supino le stelle che una volta aveva sostenuto» sulle proprie spalle, sostituendo Atlante nella funzione cosmica, per ottenere grazie al Titano i pomi delle Esperidi.

Avvincente il futuro di gloria del prezioso «soprammobile» di Lisippo, presagio alla Saliera in oro e smalti di Benvenuto Cellini con le allegorie della Terra e del Mare seduti, al centro tavola di Francesco I (1543, Vienna, Kunsthistorisches Museum, fig. 66). Il banchettante nel mondo antico è accomodato sulla *kline*, ma Eracle raramente si distende. Sta-

zio (Selve 4,6,51-52) intuisce che l'eroe è rappresentato da Lisippo «quale lo vide stupita la casa del frugale Molorco o la sacerdotessa [Auge] di Tegea nei boschi di Alea»: una sosta provvisoria, durante la quale l'ospite rimane seduto. Antesignano, se mai, del mistico riconoscimento del Cristo risorto nella sua umana naturalezza, seduto alla cena di Emmaus (Luca 24,28-32).

Il realismo dello spunto fiorisce in Stazio di proiezioni trascendenti: al termine delle imprese, il protagonista vive il passaggio decisivo. Volge la testa verso il cielo al quale sa di essere destinato. La sua immortalità avrà il sigillo nella costellazione col suo nome, ma dopo che egli avrà affrontato il rogo sulla cima che divide l'Etolia dalla Tessaglia, nell' emotiva prolessi del poeta (Selve 4,6,53-55): «quale anche innalzato alle stelle dalle faville del monte Oeta, beveva beato il nettare sotto gli occhi ancora accigliati di Giunone, così il volto placido, come per intima gioia, esorta al banchetto».

Sottili note temporali

Ed ecco l'eccezionale caso del Polidamante, in grado di coinvolgere la memoria di Lisistrato. A prima vista, l'imponente corporatura del pancraziaste seduto elude la poetica del dettaglio, poichè la percezione d'insieme aggiorna di per sé sulla svolta morale compiuta da Antistene, proponendo allo spettatore la forza d'animo dell'uomo che sopporta e supera stanchezza e dolore. Ma intanto siamo invitati a esplorare la pena delle singole piaghe, a decifrare innumerevoli *argutiae* e note temporali, fino a illuminare l'imprevedibile segreto dell'opera.

Nelle mani, i polpastrelli liberi dal mezzo guanto (figg. 75. 77) hanno dato all'artefice l'occasione di cesellare le unghie con un'esattezza che sfida la maestria del bronzista Pitagora¹²³, di cui abbiamo citato contestualmente la cruda espressione di una piaga (*ulcus*, *ulcera*), già significativamente coincidente con la rigorosa mimesi dei passaggi anatomici, propria di Lisippo e Lisistrato.

A giudizio di Plinio (34,59), era stato Pitagora «il primo a rappresentare i tendini e le vene, e trattò i capelli con maggior attenzione»: premessa anche quest'ultima alla specifica cura di Lisippo, *capillum exprimendo* (Plinio 34,65). Dove l'unghia spunta dall'incarnato, le dita del Polidamante si direbbero espressamente studiate sull'Auriga di Delfi (fig. 76), dedicato da Polizalo: torniamo così alla collocazione in Siracusa del dolorante *claudicans* di Pitagora, il bronzista cui dobbiamo lo stesso Auriga¹²⁴. Polizalo, figlio di Deinomene e fratello minore di Gelone e Ierone, fu tiranno a Gela dal 478, quando Ierone divenne signore di Siracusa. Per la vittoria conseguita dai suoi cavalli nel 474, Polizalo dedicò in Delfi il monumento comprendente originariamente la quadriga e uno stalliere appiedato, oltre al bellissimo conducente, al quale ora manca soltanto il braccio sinistro.

L'attività di Lisippo nel santuario di Apollo Pizio è documentata, come si è detto, dal 362 per il Pelopida, quando l'Auriga era già sepolto dalla frana del 373 (che l'ha restituito allo scavo francese nel 1896, epoca della resurrezione del Polidamante a Roma). Ma



Fig. 75. Dita della mano destra con l'orlo del guanto in lamina di rame e la cucitura simulata al cesello, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.



Fig. 76. Mano destra, dettaglio dell'Auriga, bronzo attribuito a Pitagora di Reggio, dalla quadriga dedicata da Polizalo. Delfi, Museo.



Fig. 77. Dita della mano sinistra col bordo di una stringa sovrapposta al guanto, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.

il Sicionio vi contemplava utilmente un pancraziaste, per il quale Pitagora veniva considerato superiore a Mirone (Plinio 34,59): senza contare, dal medesimo elenco pliniano, i diversi soggetti maschili del predecessore visibili a Olimpia, dove Lisippo avrebbe forgiato la sua sfida.

Nel bronzo del Museo Nazionale Romano, estremamente sensibile è inoltre il tratto inguainato delle dita, prezioso studio che lascia trasparire l'articolazione delle falangi attraverso la morbidezza della copertura (fig. 77). Quell'acuminato cesello, che abbiamo apprezzato nel graffito della peluria sul petto (fig. 56) e nella parte superiore del pube (fig. 57), ha qui segnato le fitte serie di punti a suggerire le cuciture – delirante, ma concretata pretesa, *argutiae* insomma – sul riporto di rame che si osserva nel mezzo guanto come simulazione dell'orlo per ciascun dito (figg. 75. 77)!

Curricolo del pancraziaste

La carriera pregressa di Polidamante è stratificata nel bronzo dalle particolarità del viso (figg. 51-53. 72. 74), travagliata storia di alterazioni nello scheletro e nella carne, risultato di remote lesioni, cui si assommano i colpi subiti nell'ultimo scontro.

La frattura dell'osso nasale e lo spostamento della cartilagine hanno determinato l'ostruzione di quella via respiratoria, onde avvertiamo il fiato ingolfarsi dalla bocca. La perdita dell'arco dei denti ha ingenerato per di più l'affossamento del labbro superiore, cosicché l'alito viene soffiato dal basso verso i baffi che si aprono a ventaglio: disposizione insolita e momentanea che rivela il *pneýma* emanante nell'affanno (figg. 51. 52).

L'invenzione di materializzare l'effetto del respiro è l'estremo, inequivocabile e geniale compimento della ricerca che l'antica critica d'arte induceva dall'operare lisippeo, come perfezionamento di quanto aveva intuito Mirone: collaudata fonte di Lisippo a voler cogliere la vita nell'animalistica come nella prestantza atletica.

Filippo di Tessalonica, che scriveva in Roma al tempo tra Caligola e Claudio, faceva parlare la Vacca di Mirone (Antologia Greca 9,742,3-4): «il mio bronzo, Mirone non l'ha trasformato in carne, ma con la sua arte ne ha fatto un'immagine viva, che respira (*ezopónesen ópsin émpnoon*)». Di qui, sul Puledro del Sicionio (dedicato in Olimpia dall'allevatore Troilo, 372)¹²⁵, si libra la fantasia del medesimo poeta (9,777,7-8): «il tuo travaglio, Lisippo, al di là di ogni speranza, si metterà presto a correre, ché per l'arte già respira (*ho sòs pónos Lysippe kai par'elpídas tách'ekdrameítai, tòi téchnai gàr empnéei*)».

Anima e animo

Con le sfumature rimaste in italiano, l'antica letteratura artistica gioca per Lisippo tra *pneumatikós*, latino *animatus*, «dotato di *anima*», vita, respiro, e d'altra parte *tharsaléos*, latino *animosus*, «dotato di *animus*», animoso, coraggioso.

Asclepiade, che iniziava la sua opera poetica nell'ultima fase della creatività di Lisippo, cantava (Antologia Greca 120): «l'audacia (*tólma*) di Alessandro e tutta la sua bellezza (*morphé*) plasmava Lisippo: il bronzo racchiude una potenza (*dýnamis*), e quello di bronzo sembra uno che guardando a Zeus sta per dire: 'la terra pongo sotto di me, tu tieni l'Olimpo'».

Più giovane di Asclepiade è Posidippo (Antologia greca 16,119,1-3), dove il traslato si precisa: «Lisippo, plastatore Sicionio, animosa mano (*tharsalée cheír*), provetto artefice (*dáie techníta*), irraggia fuoco il bronzo che tu versi nelle forme di Alessandro».

Posidippo risulta ormai raggiunto dal pensiero di Zenone, facendo balenare con alta intuizione il fuoco primordiale di Eraclito dal getto di Lisippo per l'Alessandro. In termini stoici, il poeta sa che dal fuoco nascono per trasformazione i quattro elementi, dai quali il *pneýma* trae ogni forma di vita.

Properzio (Elegie 3,9,9), attinge alla tradizione ellenica nel differenziare la qualità degli artisti: *gloria Lysippo est animosa effingere signa*, «è gloria per Lisippo plasmare statue animose». Traduzione che ho proposto fin dal 1974, in contrasto con l'esegesi vulgata del passo¹²⁶: L'Alessandro in bronzo non è da intendere soltanto «animato», bensì propriamente «animoso», «esprimente ardore», in quanto creatura di «animosa mano» a detta di Posidippo.

Kairós

Strenui valori narrativi e simbolici dell'ultimo scontro – che sta per consegnare all'uomo, maturo di anni e di contrasti, la dichiarazione della vittoria da parte del giudice di gara – sono affidati non solo alla dignitosa disposizione del corpo dopo lo spietato cimento (figg. 6. 20. 44), e all'intenzione di rialzarsi accennata nel protagonista, bensì a quelle gocce di sangue che sono cadute sugli arti del lato destro, dai traumi recenti del volto. Riportate in agemina di rame rosso sulla spalla, sull'avambraccio destro, sul guantone e sulla gamba corrispondente, ne abbiamo parlato al termine del repertorio degli inserti e ap-

plicazioni (nr. 53-56, figg. 44. 48-49. 54), inquietante e stimolante evidenza delle *argutiae* dal dettato pliniano.

Il valore del Polidamante si assume nella concentrazione momentanea al volgersi della testa, teorizzata secondo il *Kairós*¹²⁷: l'allegoria offerta da Lisippo al «Macedone Alessandro il grande re», che nella ricostruzione poetica di Tzezze (Storie 10,322,257-267) si era lasciata sfuggire un'occasione propizia.

La storica titolatura così riconosciuta dallo scrittore bizantino al monarca (*ho Makedòn Aléxandros ho basileùs ho mégas*) non va però intesa letteralmente come datazione dell'allegoria del *Kairós* dopo l'assunzione dell'epiteto «grande» da parte del Conquistatore, cioè in séguito alla disfatta di Dario III a Gaugamela (331). Sul tema del *Kairós* ci illumina precocemente Posidippo (Antologia Greca 16,275,11-12; AUSTIN – BASTIANINI 2002, n. 142, 11-12), nativo di Pella e contemporaneo più giovane di Alessandro, quando precisa che una versione del genio alato era stata collocata dal bronzista «nei propilei» dell'*anáktoron* («palazzo dell'*ánax*», «signore» nella tradizione micenea, coltivata dagli Argeadi di Macedonia), riscoperto e interpretato dagli archeologi ellenici sull'Acropoli di Pella¹²⁸, che Alessandro, *basileús* dall'estate 336, lascia nella primavera del 334 per la spedizione senza ritorno: «perché l'artefice ti plasmò? – Per voi, ospite, e lo pose quale ammaestramento all'entrata (*kai en prothýrois théke didaskalíen*)».

Nell'azione di Polidamante alla corte di Susa, sulla faccia principale della predella al Museo di Olimpia (fig. 21) – anteriore alla spedizione d'oriente – abbiamo già evidenziato l'attimo centrale di morte (fig. 26), echeggiato lateralmente dall'angoscia di Dario a sinistra, e delle donne a destra, in un processo teatrale.

La poetica del *Kairós* si rinsalda come ulteriore, sensazionale punto di contatto tra Lisippo (cui tale personificazione è ininterrottamente attribuita durante l'antichità, il medioevo e la rinascenza), e Apelle, a proposito del quale solo da pochi anni si è accertata la testimonianza iconografica di un *Kairós* stante, nel mosaico da Baalbeck pervenuto ai Musei Capitolini, dove le iscrizioni accompagnano [*Ka*]irós, *Akmé* e *Cháris* (fig.)¹²⁹. Si tratta della replica dal quadro metaforico di Apelle, citato a Smirne da Pausania (9,35,6) per la sola *Cháris*, ideale prevalente del pittore (Plutarco, Demetrio 22).

La sordità e lo squillo

La posa del Polidamante, mentre serve all'artista per regolare l'attitudine degli elementi compositivi nell'unità classica, si pone in rapporto a un importante evento esterno non rappresentato, del quale scopriamo l'effetto istantaneo sul protagonista.

Poiché le chiazze di sangue appaiono soltanto sulle membra del lato destro, e il novero corrisponde alle quattro principali piaghe del volto, il riguardante intende che la testa si è girata da quella parte così rapidamente da sollecitare lo spargimento di sangue per inerzia, al termine della rotazione.

L'istantaneo «fuori programma» è il significato stesso della statua, radicato nel cerimoniale dei giochi, il presentimento del successo conquistato con tanto patire: l'atleta è stato alla fine giudicato superiore al rivale che l'ha pesantemente «lavorato». Il conseguimento della vittoria da parte di Polidamante è la ragione per cui fu commissionata dal governo della Tessaglia un'opera postuma così imponente, costosa e d'inaudita autenticità formale, intesa ad abolire la distanza tra la realtà agonistica e l'immagine.

La chiave interpretativa si ricava dalla precipua fama di Lisippo, celebrato in antico per aver alluso alla sordità. Lo sappiamo dal manifesto teorico dello stesso *Kairós* (fig.), demone fuggente che mai ascolterà tardivi richiami (Tzetze, Epistole 95: *kophòs hikanòs, hos éstin eikásai*, «alquanto sordo, per come è rappresentato»; *parérchetaí te kai oíchetai kai kopheýon ouk epáiei*, «passa oltre e se ne va, e in quanto sordo non presta ascolto»; Storie, 10,322,264, *kophós*, «sordo»); cioè la sordità come spiegazione della corsa ininterrotta (Posidippo, Antologia Greca 16,275,3, «Corro sempre»; 7-10, «E la chioma perché davanti al viso? – Per esser preso da chi mi viene incontro, per Zeus! – E in vista di che la parte posteriore è calva? – Perché nessuno che una volta io abbia sorpassato correndo con piedi alati possa più acciuffarmi da dietro, anche desiderandolo»).

Polemicamente nella statua del *Démos*, allegoria del Popolo Ateniese (*Gnomologium Vaticanum* 399): «Lisippo, l'autore di statue di bronzo, interrogato da un tale, 'perché al Demo, quando hai fatto la statua, non gli hai messo le orecchie?' rispose 'Demo non decide mai secondo l'udito, piuttosto per presunzione'».

Il bronzo dalle Terme di Costantino è l'originale che consegna alla nostra sensibilità la sfuggente patologia: i ripetuti gonfiori delle orecchie riempiono il padiglione e occludono il condotto uditivo, lasciando intuire i danni subiti dall'apparato interno (figg. 7. 9. 52-53. 72). Ed ecco che la sordità si somma allo *stress* dello scontro per produrre l'immediato e ansioso volgersi del capo verso qualcosa che è fuori dello spazio plastico (figg. 6. 20. 35. 44. 48).

Tale audacia il Sicionio l'eredita da Timoteo – scultore attivo nel Peloponneso fin dal decennio della decorazione del Tempio di Asclepio a Epidauro (380-370)¹³⁰ – più tardi impegnato a vagheggiare il segreto amore della leggendaria regina di Sparta (circa 360): Lisippo aveva guardato a questa Leda (fig. 69)¹³¹ già per l'Eracle Epitrapezio (figg. 67. 70) che si volgeva parimente al cielo, echeggiando inoltre col largo gesto del braccio destro quello del braccio sinistro dell'eroina che alzava un lembo del mantello contro la minaccia dell'Aquila.

Anche in quel mitico connubio, lo spettatore non vedeva direttamente la ragione dell'allarme, bensì – edotto dal mito – materializzava il volo dell'Aquila scesa a minacciare falsamente il Cigno: il quale altri non era che Zeus, regista e dissimulato protagonista della trasgressiva messinscena.

Per il Polidamante, la ricerca attinge pur sempre al volgersi subitaneo verso l'alto di Leda che accoglie in grembo il Cigno, con un moto di pietà acceso dal desiderio (fig. 69). Di fronte al pancraziaste, i frequentatori di Olimpia, assuefatti ai rituali agonistici e agli anim-

mi giocati dagli artisti, intuivano *ex silentio* il suono improvviso e perentorio che aveva fatto trasalire l'uomo assordato al termine della prova: donde la brusca torsione del collo mentre il corpo accenna appena a liberarsi dalla sorvegliata presentazione.

È lo squillo della *sálpinx*, la «tromba» del *kéryx*, «araldo», che dall'alto del podio mette a tacere la folla, consentendo l'attesa proclamazione della *krísis*, «verdetto», da parte dell'*agonothétes*, «giudice di gara». Sul frammento di anfora panatenaica al Museo del Ceramico (fig. 2), abbiamo potuto ammirare la plurisecolare cerimonia nel solenne allineamento dell'araldo e del giudice, i quali hanno già convocato tra loro un pancraziaste tipo Agia (fig. 1).

La carica dell'apertura al cospetto del popolo, che precedeva la proclamazione del vincitore, diventerà per antonomasia la «tromba del giudizio» nell'escatologia cristiana, dove gli Angeli (*ángelos*, «nunzio», messaggero) si presentano – quasi sinonimi del *kéryx* – a impersonare l'«araldo», annunciando la prossima partizione tra i dannati e gli eletti (Matteo 24,31; Paolo, Prima lettera ai Corinti 15,52; Prima lettera ai Tessalonicesi 4,16; Giovanni, Apocalisse 8:2,7,8,10,12; 9:1; 13:1; 15:1).

Dall'Antico al Nuovo Testamento il suono è specificamente quello della *sálpinx*, arcano anche in Omero (Iliade 18, 219: «come alto si leva il suono, quando squilla la tromba, mentre i nemici massacratori circondano la città»). Varia nella visione apocalittica il numero degli spiriti celesti. Matteo (24,31): *kai apostelei tous angelous autoû metà sálpingos megáles*, «e [il Figlio dell'Uomo] invia i suoi Angeli con la grande tromba»; Paolo (Prima lettera ai Corinti 15,52): *en têi eschátei sálpingi*, latino *et in novissima tuba*, «e nella tromba finale»; un più alto traslato di Paolo (Prima lettera ai Tessalonicesi 4,15): *kai en sálpingi toû Theoû*, latino *et in tuba Dei*, «e nella tromba di Dio», cioè del giudice stesso, di cui l'Angelo è interprete, come lo era il *kéryx* rispetto all'*agonothétes*; Giovanni (Apocalisse 8,6): *kai hoi heptà ángeloi hoi échontes tàs heptà sálpingas betoímasan autoûs hína salpísosin*, latino *et septem Angeli qui habebant septem tubas, prae-paraverunt se ut tuba canerent*, «e i sette Angeli che avevano le trombe si prepararono a suonarle»; Ingmar Bergman (Il Settimo Sigillo 1957): amen.

Sui passi di Pausania

A celebrare l'intensità concettuale nella rappresentazione istantanea, Lisippo mette in campo non solo il sangue, improvvisamente versato nel volgersi della testa, bensì esercita un riguardo spirituale per la situazione del monumento nel panorama olimpico. Se torniamo a passeggiare nell'*Áltis* con Pausania che additava il Polidamante presso l'angolo nord-orientale del Tempio di Zeus, comprendiamo che il volgersi del capo ferito dell'atleta verso destra in alto, nel mentre che evocava il momento culminante del rituale, fermava nel tempo lo sguardo dell'uomo in direzione del dio che dominava dal centro del timpano orientale.

A regola dei concorrenti e degli spettatori nel santuario, Lisippo – che pure emancipava l'umana fierezza dell'astratto Agone come del corporeo Polidamante – significava quale suprema volontà muovesse ogni terrestre riconoscimento all'*areté*.

Quando riapparve sul Quirinale, il pancraziaste sedeva su un capitello dorico di reimpiego, troppo basso rispetto alla posa delle lunghe gambe (fig. 31). Al Museo Nazionale Romano è assiso sulla roccia ben proporzionata (figg. 4. 20. 35. 44. 78. 96), restauro autorizzato dalla rappresentazione sulla pasta vitrea all'Università di Gottinga, cui abbiamo accennato: controparte nell'incisione (fig. 33), pertanto coerente con la statua nell'impronta che se ne ricavava sui sigilli di cera o argilla (*cretulae*). Illustrando della pasta vitrea un calco moderno (fig. 32), evidenziamo la pertinenza al grande bronzo (figg. 35. 44).

Sull'antica gemma artificiale, vicino al personaggio c'è un colombo in volo, segno inconfutabile della vittoria appena conseguita dall'atleta raffigurato sulla pasta vitrea e nel bronzo: si affidava ai piccioni viaggiatori la comunicazione del successo, da far pervenire tempestivamente alla casa d'origine del fortunato competitore (figg. 32-33). L'uccello si allontana dalla parte opposta a quella verso cui l'uomo volge la testa, consentendo così di escludere l'eventualità che il moto del capo nell'originale bronzeo volesse suggerire quell'incombenza privata: con la guida del *Kairós*, la momentanea sordità del campione ci ha innalzato a un diverso ideale che comunque vige nella pasta vitrea. Avendo recepito il controllo temporale sotteso al bronzo dal maestro Sicionio, l'incisore ha saputo distinguere e accogliere nel suo piccolo tondo i momenti rispettivamente iniziale e finale dell'episodio: la reazione del pancraziaste allo squillo di tromba come premessa al giudizio di vittoria, così come la faceva intendere Lisippo, e – al di là dell'opera plastica – l'invio del colombo col fausto messaggio a prova del successo.

L'impegno – a questo punto quasi adempito – di verificare l'identificazione del Polidamante nel bronzo, e procedere all'attribuzione sulla traccia di note immagini lisippee (figg. 3-9. 25-26. 67-68. 71-74. 93-96), va ancora esteso a una gamma di osservazioni che coordinano quei facili accostamenti alla constatazione di una precoce, estesa coerenza sicionia sul tema.

La roccia attestata per il Polidamante sulla pasta vitrea di Gottinga (fig. 33), risultava fin dalla piena età classica nel tondo interno di una coppa attica a figure rosse del Musée Saint-Raymond di Tolosa (fig. 79)¹³², quale sedile di un *Eracle in gloria*, che sta come il Polidamante (figg. 6. 20. 78), con la gamba destra allungata, gli avambracci che s'incontrano sulle gambe, una mano che sormonta l'altra: salvo che, in relazione al personaggio mitico, la pietra è resa accogliente dalla spoglia del Leone di Nemea. Tale dettaglio è parso «ritoccato» da un intervento moderno¹³³, in quanto il vaso appartenne a Charles comte de Clarac, archeologo e disegnatore di sculture antiche (Parigi, 1777-1847). Per il resto, la coppa è decorata al modo sommario del Gruppo YZ, cui fu assegnata da Sir John David Beazley: consumata una feconda fantasia nomenclatoria, lo studioso aveva tratto dalle ultime lettere dell'alfabeto la sigla per denunciare l'esaurimento della ceramica ateniese a figure rosse. La datazione del Gruppo (400-370, alquanto prorogabile) raggiunge pur nella proposta convenzionale l'attività giovanile di

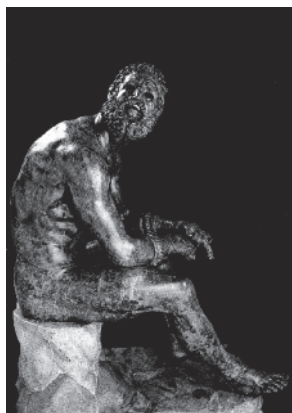


Fig. 78. Polidamante.
MNR.



Fig. 79. Eracle in gloria ed Ermete Agoraios,
tondo interno di coppa attica a figure rosse,
Gruppo YZ.
Già collezione Charles comte de Clarac,
Tolosa, Musée Saint-Raymond.



Fig. 80. Festo con la clava e l'arco di Eracle,
seduto in atteggiamento inverso al Polidamante
di Lisippo, statere di Festo,
argento, diritto, legenda *Phaistion*.
Milano, Civiche Raccolte Numismatiche.



Fig. 81. Polidamante,
inverso rispetto al bronzo di Lisippo,
con il colombo che porterà ai familiari
il messaggio della vittoria, pasta vitrea.
Gottinga, Istituto Archeologico dell'Università.

Lisippo, nota almeno dal 372 col Troilo in Olimpia¹³⁴, e continuata nel Peloponneso, in Eolia, Focide e Beozia, fino alla chiamata in Macedonia il 343.

Significativa nel dipinto la posizione della clava che fa da puntello sotto l'ascella destra, in riscontro al nudo stante dell'*Eracle in riposo*, elaborato da Lisippo con l'arma sotto l'ascella sinistra, nei tre tipi: Argo (fig. 89)¹³⁵, Anticitera Sulmona (figg. 24. 64. 65)¹³⁶, e Farnese Pitti¹³⁷, quest'ultimo garantito, al tempo degli Antonini, dalla didascalia *Lysippou ér-*



Fig. 82. Ermete Agoraios, dettaglio del tondo, coppa attica a figure rosse con Eracle in Gloria. Già collezione Charles comte de Clarac, Tolosa, Musée Saint-Raymond.



Fig. 83. Ermete, dettaglio della liberazione di Io, copia da una tavola di Nicia, affresco, dal Tempio di Iside, Pompei. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 84. Ermete Agoraios, copia dal bronzo attribuito a Lisippo, da Villa Adriana. Roma, Musei Capitolini.

gon, sulla replica fiorentina proveniente dal Palatino (MORENO 1974, pp. 48, 139-143, n. 21, fig. 40). Per l'intera sequela lisippea dell'*Eracle in riposo*, la clava era puntata su un rialzo del suolo, che nel colosso finale rappresenterà l'*agêlastos pétra*, «rupe che toglie il sorriso» al varco dell'aldilà; un bronzetto al Louvre mostra la clava sotto l'ascella sinistra anche per un Eracle seduto¹³⁸.

Nella decorazione vascolare (figg. 79. 82) manca il supporto per l'estremità inferiore del «legno dal piede pesante» (Filippo, *Antologia Greca* 16,104,4). Il necessario prolungamento della roccia che funge da sedile, avrebbe dovuto offrire appoggio anche al piede sinistro sollevato dell'Ermete Agoraios, che vediamo nel tondo in armonica composizione con l'eroe, e diventa comprimario in questo fortunato *excursus* lisippeo (figg. 82-86).

Il sostegno del giovane nume è stato trascurato dall'erede dei maggiori ceramografi, insieme al caduceo. Sulla gamba sinistra – lasciata a mezz'aria dal fantomatico rialzo – il braccio (che avrebbe dovuto impugnare la magica asta con i serpenti) è però regolarmente flesso sulla coscia (fig. 82). La destra è alzata per l'attitudine dell'impositivo signore della parola nella retorica, nelle contrattazioni, negli scambi commerciali e nel mito (figg. 83-84).

Non è stato finora connesso alla coppa di Tolosa il fatto che l'Ermete col titolo di Agoraios è fondatamente giustificato a Sicione da Pausania (2,9,8) sul margine dell'Agorà, presso il santuario abbandonato di Apollo Liceo, insieme a un Eracle di Lisippo che nel no-



Fig. 85. Giovane astronomo, ritratto del defunto, affresco attribuito a Filosseno di Eretria, parete occidentale della Tomba dei Sette Sapianti, Pella, necropoli orientale.



Fig. 86. Eracle toglie la cintura all'Amazzone Ippolita, copia a rilievo dal gruppo di Lisippo presso Alizia, portato nell'Urbe, sarcofago con Imprese di Ercole. Roma, Galleria Corsini.

stro *avatar* iconologico viene a coincidere con quello rintracciato sul tondo ceramico (fig. 79): «ivi c'è un Eracle bronzo, l'ha fatto Lisippo Sicionio, e vicino sta l'Ermite *Agoraios*», *entaûtha Heraklês chalkoûs esti, Lysippos epoiesen autôn Sikyonios, kai plesion Hermês hésteken Agoraios*¹³⁹.

Nella visione del periegeta, i due risultavano trasferiti al nuovo abitato, voluto da Demetrio Poliorcete (303), su quella che era stata l'Acropoli nella *pólis* vissuta da Lisippo.

Tornando alla testimonianza ceramica, Ermete fermato nel gesto oratorio è il messaggero deputato dal padre Zeus a dare notizia del glorioso destino al fratello reduce dalle estenuanti imprese (fig. 79): Nike (o Atena) si metterà alla guida del carro per portare in cielo l'infaticabile liberatore dell'umanità dai mali¹⁴⁰. La tradizione letteraria insiste sul prodigioso ringiovanimento di Eracle dopo il rogo sul monte Oeta¹⁴¹: elemento decisivo dell'esegesi mitica è infatti che l'*Eracle in gloria*, al contrario di quello stante in appoggio (figg. 24. 64. 65. 89), si presenti giovanile, addirittura imberbe, nella produzione del Gruppo YZ.

Ermite Agoraios a Sicione

L'atteggiamento del messo di Zeus quale si osserva sulla coppa di Tolosa (figg. 79. 82), ricorre nel quadro (riferibile a Nicia, da un cenno di Plinio 35,132) per un Ermete affabulatore, intento alla liberazione di Io custodita da Argo (omonimo pronipote del leggendario si-

gnore del futuro Peloponneso) per la gelosia di Era: l'atto della parola era utilizzato per mostrare al guardiano la siringa di Pan, il cui suono lo avrebbe addormentato. La replica più efficace viene dal Tempio di Iside (Pompei VIII, 7, 28), nel quarto stile degli ultimi anni di Nerone (68-69 d.C.), al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 83)¹⁴².

L'Ermite *Agoraios*, in marmo di Luni, proveniente da Villa Adriana ai Musei Capitolini (fig. 84), è stato recentemente riconosciuto da Alessandra Avagliano come replica da un bronzo di Lisippo¹⁴³, il quale aveva sviluppato quel motivo plastico con l'Eracle che incombe sull'Amazzone per sfilare alla vittima la fatidica cintura. L'illustrazione (fig. 86) è tratta dal sarcofago in Roma, Galleria Corsini, che reca la migliore copia a rilievo delle citate Imprese dell'eroe commissionate da Cassandro presso Alizia nel 314: il Sicionio, ormai manierista di se stesso, attingeva ai propri successi, forzandoli al di là del classico, sicché il corpo dell'eroina, riverso sul cavallo caduto, diventa sostegno al piede del vincitore¹⁴⁴.

Ermetica – etimologicamente parlando, rispetto all'archetipo statuario (fig. 84) – è l'identità del giovane astronomo commemorato a Pella nella tomba che prende nome dai Sette Sapienti, ivi rappresentati a esaltazione del defunto (fig. 85)¹⁴⁵: affresco pur sempre del regno di Cassandro, quando si rivela in Macedonia, al servizio del diadoco, il genio differente di Filosseno d'Eretria (Plinio 35,110)¹⁴⁶, che riconosceremo a Cassandria per l'Eros con la *leontís* e la clava (fig. 90)¹⁴⁷, dipinto secondo un altro tipo lisippeo, l'Eracle detto di Argo (fig. 89)¹⁴⁸. I Sette Sapienti rappresentano a loro volta un tema che coinvolge Lisippo ad Atene, negli anni già ricordati – per la statua di Socrate (fig. 17)¹⁴⁹ – del governo di Demetrio Falereo: «bene hai fatto, vecchio Lisippo, plasticatore Sicionio, a porre la statua di Esopo di fronte ai Sette Sapienti» (Agazia, Antologia Greca 16,332,1-3); «gli Ateniesi dedicarono una statua al genio di Esopo, e collocarono lo schiavo su una base imperitura» (Fedro, Favole II, Epilogo, 1-2).

Festo

Che i due protettori del mercato, visti da Pausania dopo il loro trasferimento alla nuova Sicione, coincidessero con l'originaria composizione attestata dalla coppa attica a figure rosse (fig. 79), è un passo risolutivo per la configurazione, la cronologia, l'attribuzione e la fama del Polidamante, che trova riscontro nel diretto collegamento di quell'*Eracle in gloria* a un'altro, palese progetto di Lisippo nella propria città d'origine, assolutamente vicino al Polidamante.

L'incrocio degli avambracci sulle cosce e il girarsi del capo lateralmente e verso l'alto, sono infatti patrimonio condiviso col Polidamante dall'eroe Festo (*Phaistos*)¹⁵⁰, sul diritto degli stateri in argento della città di Festo (*Phaistós*) in Creta, a partire dal 325. Presentiamo qui un esemplare delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano (fig. 80)¹⁵¹, che mostra lo *ktistes* volto alla propria sinistra, invece che a destra come il Polidamante, alternativa corrente nei tipi monetali, quando lo scambio non producesse rilevanti conseguenze semantiche. Nel nostro caso, la figurazione ottemperante al modello monumentale era stata eseguita per incisio-

ne sul conio, allo scopo di farla risultare controparte, una volta battuta sul tondello: opportuna *variatio* del soggetto mitico rispetto al pancraziaste. Torniamo pertanto alla formula della pasta vitrea a Gottinga (figg. 32-33), con la quale abbiamo spiegato la fedeltà dell'incisore di Massimiano (fig. 34) all'icona di Polidamante nel progettare l'*Hercules Victor* sugli aurei in situazione inversa al pancraziaste (fig. 34).

Fu in obbedienza a un oracolo che Festo lasciò Sicione per recarsi a Creta e fondarvi l'omonima comunità (Pausania 2,6,7; Stefano di Bisanzio, *s. v. Phaistós*). La leggenda si adegua al fascinoso orizzonte degli Eraclidi iniziatori di dinastie tra gli *ánaktes* del mondo miceneo. La *parousía* del giovane rampollo di Eracle sugli stateri di Festo – caratterizzato dagli attributi aviti, la clava impugnata e la faretra appesa con l'arco – ha nello sfondo una colonna mozza, memoria del palazzo minoico (fig. 80). Archeologia *ante litteram* nel mondo ellenico al culmine del regno di Alessandro III: il quale, per essere esponente degli Argeadi (*Argeádai*, da *Argaios*, figlio del fondatore Perdicca, secondo Erodoto 8,137-139: fin dall'età arcaica vi ricorreva il nome di Alessandro I), considerava la propria ascendenza mitostorica dai Temenidi (*Tēmenídei*) di Argo, annoverati tra gli Eraclidi (*Herakleídei*).

Continuando a dipanare l'intreccio artistico con le radici religiose e gli eventi della storia, l'eponimo della località cretese non vive soltanto attraverso il tipo monetale: l'origine ci riconduce alla patria di Lisippo. Sappiamo che Festo, figlio (o nipote) di Eracle, successe a *Ianískos* come ventesimo re di Sicione (Pausania 2,6,6), e promosse motivatamente in quella città un culto divino, anziché eroico, per l'antecessore Eracle, in quanto assunto in Olimpo (Pausania 2,10,1).

A questo punto, l'*Eracle in gloria* della coppa attica (fig. 79), per il suo carattere comune al Polidamante (figg. 20. 78) e al Festo delle monete (fig. 80), si conferma quale l'Eracle di Lisippo con l'Ermite *Agoraios* nelle parole citate di Pausania (2,9,8): immagine del culto divino di Eracle, aggiornato iconograficamente in Sicione da Lisippo, secondo la tradizione attribuita localmente al re Festo, riproposto a sua volta dal bronzista con lo schema del figlio di Zeus che ne palesava la genealogia: Eracle riconosciuto degno di supremo onore, nella sua restituita giovinezza.

Ermite che si slaccia il sandalo

Durante la maniera (contestuale all'intera generazione dei diàdoci, 323-281), trova asserzione presso Lisippo, che tornava in patria dopo l'avventura d'oriente e lavorava in diverse sedi fino a qualche anno dopo il 314, un altro Ermite col piede sollevato, più complesso dell'*Agoraios* (fig. 84). Ora il dio è impostato sulla gamba sinistra puntata al suolo, mentre è la destra che si flette sul rialzo, procurando al braccio sinistro l'appoggio sulla coscia nel reggere il caduceo (fig. 87).

Sintomo del mutato incrocio compositivo doveva apparire il bronzo del Corfida, giovane pancraziaste caduto a Cheronea il primo settembre 338, «ancor caldo della vittoria» agonistica conseguita a Delfi nell'agosto di quell'anno. Combatteva nel battaglione sacro con-



Fig. 87. Ermete che si slaccia il sandalo, copia dal bronzo attribuito a Lisippo, dalle Terme meridionali di Perge. Antalia, Museo.

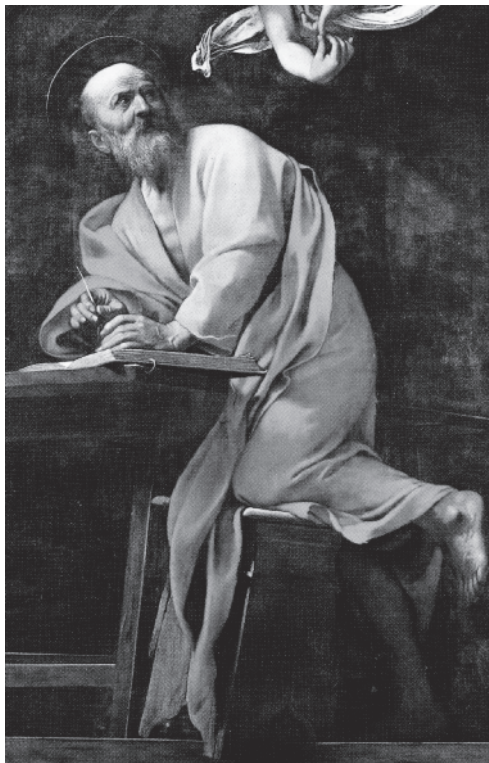


Fig. 88. San Matteo scrive al dettato dell'Angelo, tela del Caravaggio. Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi.

tro la cavalleria dei Macedoni e dei Tessali: fu onorato a Tebe soltanto quando la città fu ripopolata da Cassandro (316). La statua, oggi perduta, era firmata da Lisippo: sulla base al Museo di Tebe, restano, oltre al nobile epigramma attribuito a Perse di Tebe (MORENO 1974, pp. 45. 74-86, n. 10, figg. 25-26), sia l'orma del piede sinistro arretrato, sia l'impronta del sostegno per la gamba destra sollevata¹⁵².

Rinnovato nel medesimo assetto, il divino messaggero è l'*Ermite che si slaccia il sandalo*, noto con varianti da repliche (fig. 87) e rilievi, nonché da monete di età romana¹⁵³. Riguarda Lisippo la posa effimera: il piede destro sulla tartaruga posata a sua volta sulla roccia, l'interruzione dell'atto di liberarsi della calzatura, per volgere il capo al cielo ad ascoltare un richiamo di Zeus. Al mucchio carnale dell'Amazzone sul cavallo stramazzato (fig. 86), rispon-

dono gl'improbabili supporti sotto il piede di altri mitici protagonisti, come questa tartaruga di Ermete (fig. 87), o il delfino del Posidone del Laterano¹⁵⁴. Chiose stupefacenti – involontarie o ironiche – all'avventura dei *diádochoi*, «eredi» non solo di uno sfuggente regno, bensì dello spaesamento dei Macedoni a fronte della labile conquista e del sapere nomade degli scienziati di Alessandro, fino all'esotica relatività dei gimnosofisti.

La copia marmorea più completa dell'Ermete viene da Perge (Panfilia), al Museo di Antalia (fig. 87)¹⁵⁵. Ambientazione favolosa è la soglia della grotta sul monte Cillene, dove una notte Maia – Ninfa d'Arcadia – ha concepito Ermete dall'amore di Zeus: vi si rifugia l'Ubiquo, perseguitato per le mandrie da lui sottratte al fratello Apollo. È qui che il precoce ladro scopre la tartaruga, dalla quale ricavare il carapace come cassa armonica della lira: invenzione che finalmente Apollo accetterà a compenso riparatore delle vacche e giovenche rubate.

La sola mano destra del corridore tira una stringa per slacciare il sandalo e riposare dal diuturno affanno. Un'innovazione rispetto al gesto di curvarsi chinando il capo per allacciare il calzare con entrambe le mani: preliminare questo, che si data a partire dal 320 col tipo monetale ricorrente sul rovescio degli stateri di Sibrita nell'isola di Creta¹⁵⁶. La città, dove il culto di Ermete era quello principale, stava a mezza strada tra Retimno (sulla costa nord dell'isola) e (a meridione) Festo, dove abbiamo valorizzato dal 325 nell'ambito lisippeo l'icona del fondatore eponimo (fig. 80).

Nel disegno dell'Ermete attestato al Museo di Antalia (fig. 87), si aggiunge l'esperienza del Polidamante veduto di spalle (figg. 4. 20. 96). Quel brusco volgersi del capo verso l'alto si confronta con questo Ermete ancor meglio che col precedente Eros di Lisippo a Mindo (Caria), che interrompeva l'atto di liberare l'arco dalla corda, per rispondere alla voce di Afrodite (333)¹⁵⁷: ora la risposta è alla chiamata del padre Zeus, col quale già colloquiava l'Alessandro con la lancia a Efeso¹⁵⁸.

I temi del Sicionio affiorano fin nell'arte moderna, come si è visto lo scorso anno a proposito dell'Agone. Così Caravaggio conosceva a Roma un torso dell'Ermete rivolto a Zeus, oggi integrato al Louvre con la testa impropriamente inclinata¹⁵⁹. L'intuito del pittore ne ricavò felicemente la mossa del San Matteo che alza il capo al dettato dell'Angelo, in San Luigi dei Francesi (fig. 88): un disegno eseguito da Pierre Jacques a Roma (1572-1577)¹⁶⁰, documenta quel che ne vide Caravaggio. Il ciclo pittorico su San Matteo, l'abbiamo già ricordato per la corrispondenza tra il martirio dell'evangelista alleviato dall'Angelo (fig. 63) e il parossismo degli agonisti al termine dello scontro, compensati dalla Nike alata, nella decorazione delle anfore panatenaiche (figg. 61-62).

Eracle inerme

Un epigramma di Gemino, console nel 18 d.C., aggiunge a Roma l'*Eracle spogliato delle armi*, plasmato da Lisippo in atteggiamento avvilito (Antologia Greca 16,103): «Eracle,



Fig. 89. Eracle in riposo tipo di Argo, copia marmorea da Lisippo, dalle Terme di Adriano. Argo, Museo.



Fig. 90. Eros vincitore di Eracle, con la *leontís* e la clava dell'Eracle in riposo secondo il tipo di Argo, tempera su marmo di Paro, attribuita a Filosseno di Eretria, letto funerario dalla Tomba Macedone di Cassandria. Salonicco, Museo Nazionale Archeologico.

dov'è la tua grande clava, e il manto Nemeo, e la faretra carica di saette? Dove il terribile sdegno? Perché Lisippo ti plasmò così abbattuto e infuse al bronzo l'afflizione [(4) *chalkôi t'enka-témix'odýnen*)?] Soffri spogliato delle tue armi, ma chi ti rovinò? – L'alato Eros, un'impresa veramente dura!».

La concretezza dell'afflizione infusa al getto, marca rispetto al Polidamante la progressiva interpretazione nella teoria d'impronta stoica, che avverte ormai il fuoco come tramite dell'estremo *páthos*. Anche per l'Alessandro dedicato a Efeso (334), sarebbe stato il pensiero più evoluto degli interpreti, Asclepiade e Posidippo, a evocare nella fucina l'essenza di Alessandro: «l'audacia e tutta la bellezza di Alessandro plasmò Lisippo» (Asclepiade, Antologia Greca 16,120,1-2); «Lisippo, animosa mano [...] irraggia fuoco dallo sguardo il bronzo che tu versi nella foma di Alessandro» (Posidippo, Antologia Greca 16,119,1-3).

Più tardi, Filippo di Tessalonica (che abbiamo citato per l'esaltazione del *pneýma* nel Puledro del giovane Lisippo), avvertendo la successione temporale tra le imprese canoniche di Eracle e l'avventura d'amore presso Onfale – la regina di Lidia, che sottrae al protagonista il suo corredo eroico – riporta l'avventura alla malevolenza della sposa di Zeus (Antologia Greca 16,104): «questo certo per ultimo, ancora voleva Era dopo tutte le fatiche, vedere il coraggioso Eracle spogliato delle armi. Dov'è l'ammanto di pelle leonina, e il dardo sibilante sulle spalle, e la clava dal piede pesante che abbatte le fiere? Di tutto ti ha spogliato Eros, e non è strano se dopo aver fatto di Zeus un Cigno [fig. 69] ha privato Eracle delle armi».

Anche l'Eracle inerme fu tra le opere di Lisippo portate da Roma a Costantinopoli. Di lì giunse nel 1204 a Venezia la relativa iscrizione su marmo (ora perduta) con l'epigramma di Gemino, che valeva da didascalia: fu trascritta in Venezia da Jacques Spon nel 1685 presso il Palazzo degli Erizzi¹⁶¹.

La realizzazione lisippea va posta dopo la dedica delle Dodici imprese volute da Cassandro presso Alizia nel 314, non solo per sintonia con l'epigramma di Filippo di Tessalonica, bensì per la positività archeologica di una scoperta a Cassandria: la pittura con l'Eros vincitore di Eracle, atteggiato a guisa dell'eroe in riposo nella prima versione lisippea, tipo di Argo (fig. 89), con la *leontís* e la clava ridimensionate alla misura infantile (fig. 90).

Il dettaglio è nella scena con le nozze di Dioniso e Arianna, sulla traversa di uno dei due letti in marmo di Paro (al Museo Archeologico di Salonicco)¹⁶², provenienti da una tomba datata a breve distanza dalla fondazione della nuova città nel 316, che faceva rinascere Potidea (distrutta da Filippo II) per volere di Cassandro: presso il quale abbiamo citato il pittore Filosseno (Plinio 35,110), più volte in accordo con Lisippo (figg. 84-85), come già Apelle (figg. 22-24).

Eracle meditante

Per l'impianto antitetico, l'intensità del volto e il medesimo trattamento della barba e della chioma, la nutrita successione del Polidamante si conclude, dopo il 314, con l'intensa maschera dell'Eracle seduto in meditazione sull'Acropoli di Taranto (figg. 3-9. 93-96)¹⁶³, tra gli stupefatti pensieri su Lisippo degli scrittori di Bisanzio, dove il colosso era pervenuto al tempo di Costantino.

Dalle considerazioni di quegli eruditi, si deduce che la figura dell'iniziato, seduto sulla *cista* mistica di Demetra, raggiungeva l'altezza di cinque metri: è noto da alcuni bronzetti, tra i quali uno dall'area vesuviana, già collezione Santangelo a Napoli, poi Museo Regionale Archeologico di Palermo (fig. 3)¹⁶⁴, ora disperso, e da una versione ridotta in marmo, proveniente dal *castrum* di *Ratiaria* sul Danubio (figg. 5. 95)¹⁶⁵, poi trafugata presso il Museo Archeologico di Vidin (Bulgaria). Un bronzetto della Bibliothèque Nationale di Parigi¹⁶⁶, ha trasmesso il messaggio a François Rodin per il *Pensatore*, elaborato dal 1880 al 1904 (Parigi, Musée du Luxembourg, fig. 98).



Fig. 91. Ialiso e il cane, copia da Protogene, tondo interno di coppa a figure rosse, produzione etrusca, Pittore di Hesse, da Vulci. Londra, British Museum.



Fig. 92. Filico meditante, copia da Protogene, affresco, dalla Casa del Poeta tragico, Pompei. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Fig. 93. Testa dell'Eracle meditante, frammento della copia marmorea in proporzioni naturali, dal colosso di Lisippo. Taranto, Museo Archeologico Nazionale.

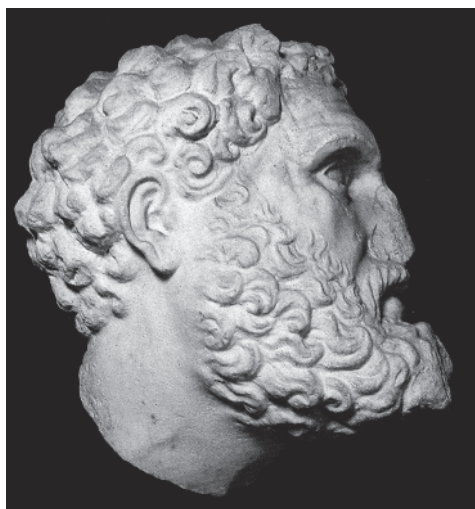


Fig. 94. Testa da sinistra, dettaglio del Polidamante. Roma, MNR.



Al Museo Archeologico di Taranto rimane la testa della copia marmorea in dimensione naturale (fig. 93)¹⁶⁷, lasciata da Fabio Massimo alla città italiota (tolta ad Annibale nel 209) quando il bronzo dell'eroe fu portato nell'Urbe per il trionfo del 208 sul Cartaginese. Vi si esalta la memoria del Polidamante col suo animato coronamento: i ciuffi fiammeggianti della barba, il pelame di raccordo con le guance, la fuga in «crescendo» delle ciocche falcate nella chioma (figg. 7-9. 93-94), che già avevamo confrontato con il Filippo II di Leocare a Olimpia, nella versione numismatica di età imperiale (fig. 59). Senza l'affannato soffio dell'atleta (figg. 51-52), tornano all'ordine i baffi nell'Eracle meditante (figg. 8. 93), come apparivano nel re di Macedonia, poco prima che fosse plasmato il Polidamante.

Una spettacolare traduzione in resina del frammento marmoreo di Taranto – restituito alle proporzioni del colosso bronzeo con lettura laser e trattamento informatico tridimensionale, a iniziativa del compianto Soprintendente Giuseppe Andreassi – sta oggi all'ingresso di quel Museo Archeologico Nazionale (fig. 8). Visione da non mancare, appena sarà terminato il generale riallestimento della più importante collezione di arte antica in Puglia, per chi voglia rivivere indirettamente l'accostamento tra i due bronzi di Lisippo che aveva commosso Teocrito (Idillio 22, I Dioscuri 37-50, citato), e compiutamente intendere il potenziale messaggio del bronzo dal Quirinale, attraverso il risultato dell'ultimo gigante seduto, nella proliferante plastica del Sicionio (figg. 3-9. 93-95).

«E di tanto era superiore la sua grandezza, di quanto, io credo, Lisippo immaginò che s'innalzasse anche l'autentico Eracle, quando fece in bronzo questo qui, come supremo e insieme estremo, assoluto capolavoro delle sue mani», καὶ εἰς τόσον προέχων μέγεθος εἰς ὅσον, οἶμαι, καὶ τὸν ἀρχέτυπον Ἡρακλῆν εἰκάσεν ἂν ἀναδραμεῖν ὁ Λύσιππος ὁ πρῶτον ἅμα καὶ ὕστατον τῶν ἑαυτοῦ χειρῶν πανάριστον φιλοτέχνημα τουτοῦ χαλκουργήσας (Niceta Coniate, Storia, Delle statue di Costantinopoli 5).

Il Sordo

Fin qui tanti episodi di varia e affascinante continuità dalla geniale epifania dell'arte sicionia, sfida a quanto restava invisibile nell'iperuranio platonico, pur sondato da Prasitele. Per riassumere come acquisizione critica la verità di Lisippo e di Lisistrato, diventa a questo punto inutile andare oltre l'Eracle meditante di Taranto (figg. 3. 5. 8. 93. 95) o le coeve mimesi di Protogene (figg. 91-92), lungo il corso dell'arte ellenistica e romana, sincopato dalle contraddittorie cronologie del cosiddetto *Pugile*¹⁶⁸.

Domina invece tra noi lo stupore per la casualità di una coincidenza che investe all'inizio dell'Ottocento il segreto di Lisippo ai piedi del Tempio di Zeus, svelato dalla ricerca storico artistica solo oggi, quale conseguenza della provvisoria sordità del Polidamante, a più di un secolo dalla scoperta archeologica del bronzo nel 1885.

Accadde infatti che Francisco Goya – misantropo abitatore della *Quinta del Sordo* in riva al Manzanarre – ridestasse inconsapevolmente tra il 1810 e il 1818 la mossa dell'assor-

dato pancraziaste d'imponente statura (figg. 4. 6. 29. 44. 78. 96), allora sepolto alle pendici del Quirinale (fig. 31), per dare corpo all'ottuso e terrificante volgersi del suo «Gigante»: acquatinta, New York, Metropolitan Museum of Art (fig. 97)¹⁶⁹.

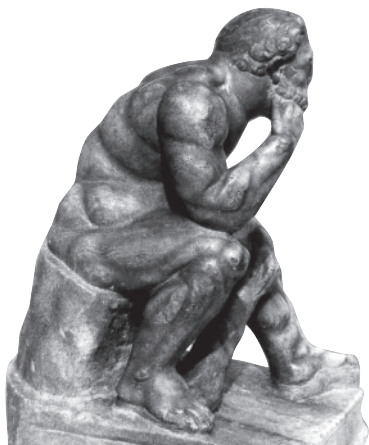


Fig. 95. Eracle meditante, copia marmorea ridotta dal colosso di Lisippo a Taranto, da *Ratiaria*. Vidin, Museo Archeologico, poi trafugata.



Fig. 96. Polidamante. Roma, MNR.

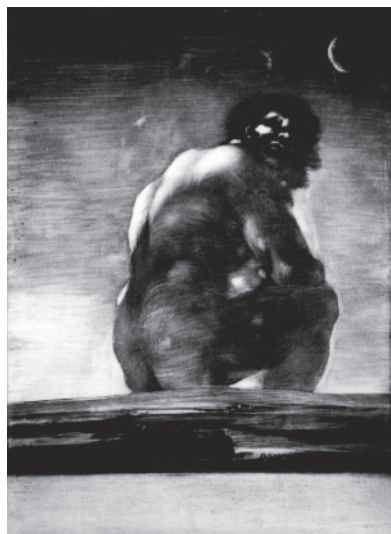


Fig. 97. Il Gigante, acquatinta di Francisco Goya. New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 98. Il Pensatore, bronzo di François Rodin. Parigi, Musée du Luxembourg.

BIBLIOGRAFIA

AMBROGI 2011 = A. AMBROGI, *Sugli occultamenti antichi di statue, Le testimonianze archeologiche a Roma*, «RM» 117, 2011, pp. 511-566.

Andar per mare 1997 = R. CASSANO – R. LORUSSO-ROMITO – M. MILELLA (ed.), *Andar per mare, Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, catalogo della mostra Bari, Castello Svevo, 14 giugno-16 novembre 1997, Bari 1997.

ANGELI BUFALINI PEDROCCHI 1994 = G. ANGELI BUFALINI PETROCCHI, *L'iconografia dei Dioscuri sui denari della repubblica Romana*, in Castores, *L'immagine dei Dioscuri a Roma*, L. NISTA (ed.), Roma 1994, pp. 101-105.

AUSTIN – BASTIANINI 2002 = C. AUSTIN – G. BASTIANINI (ed.), *Posidippi Pellaei quae supersunt*, Milano 2002.

ARAPOGIANNI 2004 = X. ARAPOGIANNI, *Olympia, I kotida ton Olympiakón Agónon*, Álimos 2004.

AVAGLIANO 2010 = A. AVAGLIANO, *Un Hermes Agoraios nel Palazzo Nuovo in Campidoglio*, «Annali Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli», 2010, pp. 425-445.

BALTY 1978 = J.CH. BALTY, *La statue de bronze de T. Quintus Flaminus ad Apollinis in Circo*, «MEFRA» 90, 1978, pp. 669-686.

BASTIEN – METZGER 1977 = P. BASTIEN – C. METZGER, *Le trésor de Beaurains*, Wetteren 1977.

BEAZLEY 1963 = J.D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford 1963.

BECATTI 1951 = G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.

BECKEL 1981 = LIMC I (1981) 738-742 s. v. Amykos (G. BECKEL).

BINDER 2003 = DNP XII 2 (2003) *Nachträge zu den Bänden I-XII 1*, 882-884 s.v. Agon (G. BINDER).

BLAZQUEZ 2004 = KLA II (2004) 186-188 s. v. Parrhasios (J.M. BLAZQUEZ).

BLECKMANN 1999 = DNP VII (1999) 1067-1069 s. v. Maximianus (B. BLECKMANN).

BOARDMAN 1988 = LIMC IV (1988) 728-838 s. v. Herakles (J. BOARDMAN).

BOARDMAN 1990 = LIMC V (1990) 1-192 s. v. Herakles (J. BOARDMAN).

BOL 1972 = PC. BOL, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, Berlin 1972 (AM Beiheft; 2).

BOL 1990 = R. BOL, *Die Amazone des Polyklet*, in *Polyklet, Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausstellungskatalog Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 17 Oktober 1990-20 Januar 1991, H. BECK – P.C. BOL – M. BÜCKLING (ed.), Frankfurt 1990, pp. 213-239.

BOMMELAER – LAROCHE 1991 = J.-F. BOMMELAER – D. LAROCHE, *Guide de Delphes, Le site*, Athènes 1991.

BORDIER 1993 = H. BORDIER, *L'art grec au Musée Saint-Raymond, Catalogue raisonné d'une partie de la collection*, Toulouse 1993.

BOTHMER 1957 = D. BOTHMER, *Amazons in Greek Art*, Oxford 1957, p. 197, nr. 120, tav. 82, 6.

Zurück zur Klassik 2013 = V. BRINKMANN (ed.), *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland*, Ausstellungskatalog Frankfurt am Rhein, Liebieghaus Skulpturensammlung, 8. Februar-26. Mai 2013, München 2013.

BULIAN 1991 = G. BULIAN, *Il monumento antico e le sue modificazioni nel tempo*, in *Rotunda Diocletiani* 1991, pp. 31-33.

BUZZETTI 1999 = LTUR IV (1999) 344-345 s. v. Stagnum Agrippae (C. BUZZETTI).

CADARIO 2003 = M. CADARIO, *Il "Pugile delle Terme"*, in *Nike* 2003, pp. 151-155, n. 12.

CANCIANI 1981 = LIMC I (1981) 303-305 s.v. Agon (F. CANCIANI).

CANDILIO 1991 = D. CANDILIO, *L'aula ottagonale nelle Terme di Diocleziano*, in *Rotunda Diocletiani* 1991, pp. 25-29.

CAPODIFERRO 1999 = LTUR V (1999) 60 s. v. Thermae Maxentianae (A. CAPODIFERRO).

CARPENTER 1927 = R. CARPENTER, *Apollonios Nestoros*, «MemAmAc» 6, 1927, pp. 133-136.

CARPENTER 1941 = ID., *Observations on Familiar Statuary in Rome*, «MemAmAc» 18, 1941, pp. 1-104.

CARRUBA 1988 = A.M. CARRUBA, *Nota sul restauro del Pugile delle Terme*, in «Archeologia Laziale, Quaderni del Centro di Studio per l'Archeologia Etrusco-Italica» 9, 1988, pp. 480-482.

CARSON 1980 = R.A.G. CARSON, *The Principal Coins of the Romans*, II, London 1980.

Castores 1994 = L. NISTA (ed.), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Roma 1994.

CAVAGNA 2011 = A. SAVIO, *Veri o falsi? I medaglioni di Aboukir*, A. CAVAGNA (cur.), Milano 2011.

COARELLI 1999 = LTUR IV (1999) 263-264 s. v. Semo Sancus, aedes (F. COARELLI).

Co.Re.Ar. SRL 1990 = COOPERATIVA RESTAURATORI ARCHEOLOGICI, ROMA: A. OLSOUFIEFF ARCHI – S. BONAMORE – O. COLACICCHI – A. LIBO – L. MIAZZO – N. MONDELLO – M. ROTONDI – M. WERKMEISTER, *Intervento conservativo sulla Statua bronzea del Pugilatore del Museo Nazionale Romano, Relazione tecnica*, Roma 1990, depositata presso la Direzione del Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

COLACICCHI – FERRETTI – FORMIGLI 2004 = O. COLACICCHI – M. FERRETTI – E. FORMIGLI, *Il Pugile delle Terme al Museo Nazionale Romano, Risultanze conoscitive dell'intervento di manutenzione*, «Materiali e strutture, Problemi di Conservazione» 2, 2004, n. 3-4, pp. 48-61.

DAEHNER 2005 = J.M. DAEHNER, *Grenzen der Nacktheit, Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, «JdI» 120, 2005, pp. 156-300.

DAEHNER 2015 = Id., *Pugile seduto (Pugile delle Terme)*, in *Potere e pathos* 2015, pp. 222-223, n. 18, e tav. alla p. 208.

DAEHNER – LAPATIN 2015 = J.M. DAEHNER – K. LAPATIN, *Spinario Capitolino*, in *Potere e pathos* 2015, p. 305, n. 54.

Dalla Villa di Ovidio 1989 = E. MATTIOCCO (ed.), *Dalla Villa di Ovidio al Santuario di Ercole*, Sulmona 1989.

D'ANDRIA 1970 = F. D'ANDRIA, *Bronzi Romani da Veleia*, «Cl-stAMilano», 1970, pp. 3. 341.

DELLA SETA 1930 = A. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, I, Milano 1930.

Der Pergamonaltar 2004 = W.D. HEILMEYER (ed.), *Der Pergamonaltar*, Mainz 2004.

DEVAMBEZ – KAUFFMANN-SAMARAS 1981 = LIMC I (1981) 586-653 s. v. *Amazones* (P. DEVAMBEZ – A. KAUFFMANN-SAMARAS).

Die Antikensammlung 2007 = A. SCHOLL – G. PLATZ-HORSTER (ed.), *Die Antikensammlung, Altes Museum, Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 2007.

DNP = Der Neue Pauly, I-XII, 2, Stuttgart – Weimar 1996-2002.

DONDERER 2000-2001 = M. DONDERER, *Namen von Kunsthandwerkern bzw. Ateliereignern in Form von Abkürzungen und Monogrammen sowie Bildsymbole als Werkstattzeichen bei Griechen und Römern*, «Boreas» 23-24, 2000-2001, pp. 77-99.

DÖRIG 1957 = J. DÖRIG, *Lysippos letztes Werk*, «JdI» 72, 1957, pp. 19-43.

DROGOU 1997 = LIMC VIII (1997) *Supplementum* 829-830 s. v. *Melanippe* I (S. DROGOU).

EAA = *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, I-VII, Roma 1960-1966; *Supplemento* 1970, Roma 1973, *Secondo Supplemento*, 1971-1994, I-V, Roma 1994-1997.

EFFENBERGER – SEVERIN 1992 = A. EFFENBERGER – H.G. SEVERIN, *Museen zu Berlin, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*, Mainz am Rhein 1992.

Ercolano 2008 = M.P. GUIDOBALDI (ed.), *Ercolano, Tre secoli di scoperte*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 16 ottobre 2008-13 aprile 2009, Napoli 2008.

EHRHARDT 2004 = KLA II (2004) 249-251 s. v. *Philoxenos*; 323-324 s. v. *Protopogenes* I (W. EHRHARDT).

Erétria 2010 = N. KALTSÁS – S. FACHARD – A. PSÁLTÍ – M. GIANOPOULOU (ed.), *Erétria, Maties se mia archaia póli, Ethnikó Archaiologikó Mouseio*, 27 Aprilíou-24 Augoústou 2010, École Suisse d'Archéologie en Grèce, Athína 2010.

ESCHBACH 1986 = N. ESCHBACH, *Statuen auf Panathenäischen Preisamphoren des 4. Jhs. v. Chr.*, Mainz 1986.

FORMIGLI 2013 = E. FORMIGLI, *Die Oberflächengestaltung antiker Grossbronzen. Die Techniken der Farbigkeit*, in *Zurück zur Klassik* 2013, pp. 274-288.

FORNARO 2000 = DNP IX (2000) 721 s. v. *Phaistos* 1 (S. FORNARO).

FRANKEN 2004 = KLA II (2004) 407 s. v. *Sopatros* IV (N. FRANKEN).

FUCHS 1969 = W. FUCHS, *Bronze Statue eines Faustkämpfers*, in *HELBIG – SPEIER* 1969, pp. 184-185, n. 2272.

FUCHS 1993 = Id., *Die Skulptur der Griechen*, München 1993.

GASSIER – WILSON 1970 = P. GASSIER – J. WILSON, *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, Fribourg 1970.

GEOMINY – LEHMANN 1989 = W. GEOMINY – S. LEHMANN, *Zum Bronzebild des sitzenden Faustkämpfers im Museo Nazionale Romano, «Stadion»* 15, 2, 1989, pp. 139-165.

GUARDUCCI 1959-1960 = M. GUARDUCCI, *Apollonio figlio di Nestore Ateniese e la statua del Pugilatore seduto*, «ASAA» 37-38, 1959-1960, pp. 361-365.

HANNAH 1986 = R. HANNAH, *Et in Arcadia ego? The Finding of Telephos*, «Antichthon» 20, 1986, pp. 86-104.

HAYNES 1992 = D. HAYNES, *The Technique of Greek Bronze Statuary*, Mainz 1992.

HELBIG – SPEIER 1966 = W. HELBIG – H. SPEIER (ed.), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, *Die Städtischen Sammlungen, Die Staatliche Sammlungen*, Tübingen 1966.

HELBIG – SPEIER 1969 = Id. – EAD. (ed.), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, III, *Die Staatliche Sammlungen*, Tübingen 1969.

HERES – STRAUSS 1994 = LIMC VII (1994) 856-870 s. v. *Telephos* (H. HERES – M. STRAUSS).

HEMINGWAY 2013 = S. HEMINGWAY, *The Boxer: An Ancient Masterpiece Comes to the Met*, The Metropolitan Museum of Art, New York, posted Monday, June 17, 2013. <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/now-at-the-met/features/2013/the-boxer>.

HEMINGWAY 2015 = Id., *Contesti di scoperta*, in *Potere e pathos* 2015, pp. 61-71.

HEYMANS 2013 = E.D. HEYMANS, *The Bronze Boxer from the Quirinal Revisited: a Construction-Related Deposition of Sculpture*, «BABesch» 88, 2013, pp. 229-244.

Herrscher und Athlet 1989 = N. HIMMELMANN (ed.), *Herrscher und Athlet, Die Bronzen vom Quirinal*, Ausstellungskatalog Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 20. Juni-5. September 1989, Milano 1989.

HILL 1927 = G.F. HILL, *Selected Greek Coins, A series of Enlargements Illustrated and Described*, London 1927.

HIMMELMANN 1989a = N. HIMMELMANN, *Bronzestatue eines Faustkämpfers*, in *Herrscher und Athlet* 1989, pp. 151-174, tavv. alle pp. 165-171.

HIMMELMANN 1989b = ID., *Bronzestatue eines sitzenden Boxers*, in *Herrscher und Athlet* 1989, pp. 201-202, scheda n. 1, figg. n. 1 a-e, alle pp. 201-203.

HIMMELMANN 1989c = ID., *Attische Preisvase, panathenäische Amphora*, in *Herrscher und Athlet* 1989, pp. 202-203, scheda n. 2, fig. alla p. 204.

HIMMELMANN 1989d = ID., *Der Thermen-Herrscher*, in *Herrscher und Athlet* 1989, pp. 126-149, tavv. alle pp. 143-147.

HIMMELMANN 1989e = ID., *Bronzestatue eines nackten Mannes*, sog. *Thermen-Herrscher*, pp. 205-207, scheda n. 4, figg. 4 a-f.

HÖPFNER 1971 = W. HÖPFNER, *Das Pompeion*, Athen 1971.

HOUSER 1990 = C. HOUSER, *Observations on the "Therma Seated Boxer"*, in *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie*, Berlin 1988, Mainz 1990, pp. 352-353.

I Bronzi di Riace 2003 = *I Bronzi di Riace, Restauro come conoscenza*, I, *Archeologia, Restauro, Conservazione*, A. MELUCCO VACCARO – G. DE PALMA (ed.); II, *Scavo dell'interno delle due statue*, M. MICHELI – M. VIDALE; III, *Portfolio. Nove Tavole delle statue*, M. MICHELI – M. VIDALE (ed.), Roma 2003.

ISIK – MAREK 1997 = C. ISIK – C. MAREK, *Das Monument des Protagoras in Kaunos*, «Asia Minor Studien» 26, 1997, pp. 65-74.

JOHNSON 1927 = F.P. JOHNSON, *Lysippos*, Durham North Carolina 1927, ristampa anastatica New York 1964.

JONGSTE 1992 = P.F.B. JONGSTE, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*, Roma 1992.

KAHIL 1992 = LIMC VI (1992) 231-246 s. v. Leda (L. KAHIL).

KALTSAS 1997 = N. KALTSAS, *Olympia*, Athens 1997.

KNIGGE 1988 = U. KNIGGE, *Der Kerameikos von Athen*, Athen 1988.

KOPKE 1969 = G. KOPKE, *Die Hündin Barracco, Beobachtungen und Vorschläge*, «RM» 76, 1969, pp. 128-140.

LANCIANI 1888 = R. LANCIANI, *Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries*, London 1888.

LA REGINA 1991 = A. LA REGINA, *Tabulae signorum Urbis Romae*, in *Rotunda Diocletiani* 1991, pp. 3-8.

LATINI 1995 = A. LATINI, *Il Colosso di Alba Fucens e l'Eracle Epitrapezio di Lisippo*, «RdA» 19, 1995, pp. 62-74.

LE RIDER 1966 = G. LE RIDER, *Monnaies crétoises, du V^e au I^{er} siècle av. J.-C.*, Paris 1966.

LILIMPAKI-AKAMATI 2007 = M. LILIMPAKI-AKAMATI, *Kibotióskimos Táphos me zographikí diakósmisi apó tin Pélla, Pelles I, Thessaloniki* 2007.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VI, Zürich – München 1981-1992; VII-VIII, Zürich – Düsseldorf 1994-1997.

LIPPOLD 1950 = G. LIPPOLD, *Griechische Plastik. Handbuch der Archäologie*, III, 1, München 1950.

Lisippo 1995 = P. MORENO – S. ENSOLI – M. E. TITTONI – F. PIRANI (ed.), *Lisippo, L'arte e la fortuna*, progetto di P. Moreno, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 aprile-3 luglio 1995, Milano 1995.

Lo sport nel mondo antico 1987 = A. MURA SOMMELLA – E. TALLAMO – M. CIMA (ed.), *Lo sport nel mondo antico, Athla e Atleti nella Grecia classica*, catalogo della mostra Roma, Palazzo dei Conservatori, 25 agosto-15 novembre 1987, Milano 1987.

LTUR = E.M. STEINBY (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I-V, Roma 1993-1999; *Supplementum*, II, *Gli Scavi di Roma*, I, 1970-1921, F. COARELLI (ed.), Roma 2004.

MAIURI 2004 = LTUR II 1 (2004) *Supplementum L'area tra Quirinale e Campo Marzio* (M. MAIURI).

MARCADÉ 1995 = J. MARCADÉ, *Base del Polidamante*, in *Lisippo* 1995, pp. 92-93, n. 4.12.1.

MATTUSCH 2005 = C.C. MATTUSCH, *The Villa dei Papiri at Herculaneum, Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles 2005.

Meisterwerke 2005 = L. GIULIANI (ed.), *Meisterwerke der Antiken Kunst, Ausstellungskatalog Frankfurt, Liebighauses im Städtischen Kunstinstitut*, 26. November 2005-26. Februar 2006, München 2005.

MIAZZO 1985 = L. MIAZZO, *Il Pugilatore* [scheda], in *L'Aquila di Todi (XIII secolo) e le tecniche fusorie antiche*, Tesi per Diploma di Specializzazione sul Restauro e la Conservazione di Mosaici e Materiali lapidei, 1985, depositata presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, Roma.

MILLER 2004 = S.G. MILLER, *Nemea, A Guide to the Site and Museum*, Athens 2004.

Mind and Body 1989 = O. TZACHOU-ALEXANDRI (ed.), *Mind and Body, Athletic Contests in Ancient Greece*, catalogo della mostra, National Archaeological Museum, 15th May 1989-15th January 1990, Atene 1989.

MORENO 1966 = EAA VII (1966) 288-299 s. v. *Silanion* (P. MORENO).

MORENO 1971 = ID., *Le Zeus de Lysippe à Tarente*, «RA», 1971, pp. 289-290.

MORENO 1973 = Id., *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, Treviso 1973.

MORENO 1974 = Id., *Lisippo*, I, Bari 1974.

MORENO 1976 = Id., *Una cretula di Cirene e il Posidone del Laterano*, «Quaderni di archeologia della Libia» 8, 1976, pp. 81-98.

MORENO 1981 = Id., *Modelli lisippeï nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Table ronde organisée par l'École française de Rome, 10-11 mai 1979, Rome 1981, pp. 173-227.

MORENO 1984a = Id., *Argomenti lisippeï*, «Xenia» 8, 1984, pp. 21-26.

MORENO 1984b = Id., *Iconografia lisippea delle Imprese di Eracle*, «MEFRA» 96, pp. 117-174.

MORENO 1985 = Id., *Kairós, Akmé e Cháris da una pittura di Apelle*, in *Ricerche di pittura ellenistica*, «Quaderni dei Dialoghi di Archeologia» 1, Roma 1985, pp. 253-256.

MORENO 1987a = Id., *Pittura greca, Da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987.

MORENO 1987b = Id., *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987.

MORENO 1988 = Id., *Sculture lisippee nei Musei di Roma*, «Archeologia Laziale, Quaderni del Centro di Studio per l'Archeologia Etrusco-Italica» 9, 1988, pp. 467-480.

MORENO 1989 = Id., *Lysippische Lesart*, in *Herrscher und Athlet* 1989, pp. 178-180, tavv. alle pp. 165-171.

MORENO 1998 = Id., *I Bronzi di Riace, Il Maestro di Olimpia e i Sette a Tebe*, Milano 1998 (ristampa 2002).

MORENO 1990 = LIMC V (1990) 920-926 s. v. *Kairos* (Id.).

MORENO 1994a = Id., *La città museo: distribuzione delle opere di Lisippo a Roma dall'età repubblicana alla tarda antichità*, in *La ciudad en el mundo romano*, XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica, Tarragona, 5-11 septiembre 1993, Actas, X. DUPRÉ I RAVENTOS (ed.), I-II, Tarragona 1994, II, pp. 297-300.

MORENO 1994b = Id., *Scultura ellenistica*, I-II, Roma 1994.

MORENO 1996a = EAA, *Secondo Supplemento*, IV (1996) 487-488 s. v. *Protogene* (Id.).

MORENO 1996b = EAA, *Secondo Supplemento*, IV (1996) 670-671 s. v. *Pugile delle Terme* (Id.).

MORENO 1999 = Id., *Sabato in museo, Letture di arte ellenistica e romana*, Milano 1999.

MORENO 2000 = Id., *Apelle, La Battaglia di Alessandro*, Milano 2000.

MORENO 2001 = KLA I (2001) 276-280 s. v. *Hageladas II* (Id.).

MORENO 2002 = Id., *Il genio differente, Alla scoperta della maniera antica*, Roma 2002.

MORENO 2003 = Id., *Argo e Riace*, in *I Bronzi di Riace, Restauro come conoscenza*, I, A. MELUCCO VACCARO – G. DE PALMA (ed.), Roma 2003, pp. 45-60.

MORENO 2004a = Id., *Alessandro Magno, Immagini come storia*, Roma 2004.

MORENO 2004b = KLA II (2004) 5-11 s. v. *Leochares*; 27-39 s. v. *Lysippos I* (Id.).

MORENO 2008 = Id., *La bellezza classica, Guida al piacere dell'antico*, Torino 2008.

MORENO 2010 = Id., *Pittura in Grecia dalla maniera alla restaurazione romana (323-31 a.C.)*, in *Meeting between Cultures in the Ancient Mediterranean*, Proceedings of the XVII International Congress of Classical Archaeology, AIAC, Roma, FAO, 22-26 September 2008, M. TORELLI (ed.), [solo in rete] *Bollettino di Archeologia On Line, Volume Speciale*, I, 2010, H. DI GIUSEPPE (ed.), pp. 1-77.

MORENO 2011a = Id., *Caravaggio, l'antico e il vero, Immagini come documenti*, in *Caravaggio a Roma, Una vita dal vero*, Archivio di Stato di Roma, Sant'Ivo alla Sapienza, catalogo della mostra, 11 febbraio-15 maggio 2011, E. LO SARDO – M. DI SIVO – O. VERDI (ed.), Roma 2011, pp. 165-178.

MORENO 2011b = Id., *Lisippo a Roma*, «Forma Urbis» 16, n. 1 (monografico), gennaio 2011, pp. 2-43.

MORENO 2013 = Id., *Visibile nascosto: i Dioscuri del Quirinale copie da Fidia e Prassitele I*, «NAC» 42, 2013, pp. 147-198.

MORENO 2014 = Id., *Lisippo a Roma, L'allegoria di Agone*, «NAC» 43, 2014, pp. 86-124.

MORENO – VIACAVA 2003 = P. MORENO – A. VIACAVA, *I marmi antichi della Galleria Borghese, La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese*, Roma 2003.

MORETTI 1966 = EAA VII (1966) 481-484 s. v. *Le statue dei vincitori olimpici*, in appendice a E. PARIBENI, *Statua*, ivi, 476-481 (L. MORETTI).

MOSER VON FILSEK 1988 = K. MOSER VON FILSEK, *Der Apoxyomenos des Lysipp und das Phänomen von Zeit und Raum in der Plastik des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Dissertation, Bonn 1988.

MÜLLER 2001 = KLA I (2001) 163-164 s. v. *Demetrios I* (W. MÜLLER).

Museo Nazionale Romano 1979 = A. GIULIANO (ed.), *Museo Nazionale Romano, Le Sculture*, I, Roma 1979.

Nike 2003 = A. LA REGINA (ed.), *Nike, Il gioco e la vittoria*, catalogo della mostra Roma, Colosseo, 4 luglio 2003-7 gennaio 2004, Milano 2003.

ÖZGÜR 1987 = M.E. ÖZGÜR, *Skulpturen des Museums von Antalya*, I, Istanbul 1987.

- Palazzo Massimo alle Terme 2013 = C. GASPARRI – R. PARIS (ed.), *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, Milano 2013.
- PAPI 1999 = LTUR IV (1999) 360-361 s.v. *Statua colossea: Hercules*; 368 s.v. *Statua: T. Quintius Flamininus* (E. PAPI).
- PAUSANIA 1986 = M. TORELLI – D. MUSTI (ed.), *Pausania, Guida della Grecia*, II, *La Corinzia e l'Argolide*, Milano 1986.
- PAUSANIA 1999 = G. MADDOLI – M. NAFISSI – V. SALADINO (ed.), *Pausania, Guida della Grecia*, VI, *L'Elide e Olimpia*, Milano 1999.
- PAUSANIA 2000 = M. MOGGI – M. OSANNA (ed.), *Pausania, Guida della Grecia*, VII, *L'Acaia*, Milano 2000.
- PELLEGRINI 2009 = E. PELLEGRINI, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*, Roma 2009.
- Potere e pathos 2015 = J.M. DAEHNER – K. LAPATIN (ed.), *Potere e pathos, Bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra Firenze, Palazzo Strozzi, 14 marzo-21 giugno 2015, Firenze 2015.
- PPM = G. PUGLIESE CARRATELLI – I. BALDASSARRE (ed.), *Pompei, Pitture e Mosaici*, I-IX, Roma 1990-1999.
- PSOMA 1994 = LIMC VII (1994) 359 s. v. *Phaistos* (S. PSOMA).
- RAUSA 1994 = F. RAUSA, *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Treviso 1994.
- ROLLEY 1999 = C. ROLLEY, *La sculpture grecque*, II, *La période classique*, Paris 1999.
- ROMIOPOULOU 1997 = K. ROMIOPOULOU, *Lefkadia archaia Mieza*, Athinaí 1997.
- Rotunda Diocletiani 1991 = M.R. SANZI DI MINO (ed.), *Rotunda Diocletiani, Sculture decorative delle Terme nel Museo Nazionale Romano*, Roma 1991.
- SAATSOUGLOU PALIADELI 2004 = CH. SAATSOUGLOU PALIADELI, *Bergina, O Táphos tou Philíppou, I Toichographia me to Ky-nigi*, Athinaí 2004.
- SAMPAOLO 1989 = PPM VIII (1998) 732-849 s. v. *Tempio di Iside* (V. SAMPAOLO).
- SANZI DI MINO – CARRUBA 1989 = M.R. SANZI DI MINO – A.M. CARRUBA, *Die Restaurierung des Faustkämpfers*, in *Herrscher und Athlet* 1989, pp. 175-178, fig. 67.
- SCHIEBLER 1989 = I. SCHIEBLER, *Zum ältesten Bildnis des Sokrates*, «MüJb» 40, 1989, pp. 7-33.
- SENA CHIESA 2000 = G. SENNA CHIESA, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, «Ostraka» 9, 1, pp. 175-197.
- SENA CHIESA 2004 = EAD., *Le "Immagini" di Filostrato il Vecchio fra esercitazione retorica e realtà figurativa*, in *Studi di Archeologia in onore di G.Traversari*, M. Fano Santi (ed.), Roma 2004, I, pp. 417-438.
- SIEBERT 1990 = LIMC V (1990) 285-387 s. v. *Hermes* (G. SIEBERT).
- SIEVEKING 1924 = J. SIEVEKING, *Römische Kleinbronze*, «MüJb» 1, 1924, pp. 1-15.
- SIGANIDOU 1989 = M. SIGANIDOU, *To Mnemeiakó própylo tou ánaktorou tis Péllas*, «To Archaíologikó Érgo sti Makedonia kai ti Thraki» 3, 1989, pp. 59-63.
- SIMON 1984 = LIMC I (1984) 607-608 s. v. *Arkadia* (E. SIMON).
- SISMANIDIS 1997 = K. SISMANIDIS, *Klínes kai klinoeideis kata-skeués ton Makedonikón Táphon*, Athinaí 1997.
- SISMONDO RIDGWAY 2002 = B. SISMONDO RIDGWAY, *Hellenistic Sculpture*, III, *The Styles of ca. 100-31 B.C.*, Madison Wisconsin 2002.
- SMITH 1991 = R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture. A Handbook*, London 1991.
- SPINELLI 2015 = A. SPINELLI, *Spinario Castellani*, in *Potere e pathos* 2015, p. 306, n. 55.
- SPINOLA 1996 = G. SPINOLA, *Il Museo Po Clementino*, 1, Città del Vaticano 1996.
- SPON 1685 = J. SPON, *Miscellanea eruditae antiquitatis*, II, Lyon 1685.
- STEINHAEUER 2001 = G. STEINHAEUER, *To Archaíologikó Mouseío Peiraios*, Athinaí 2001.
- STEWART 1990 = A. STEWART, *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven, London 1990.
- STEWART 2004 = KLA II (2004) 475-479 s. v. *Timotheos* 1 (Id.).
- STROCKA 1977 = V.M. STROCKA, *Forschungen in Ephesos*, VIII 1, *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Wien 1977.
- SWEET 1985 = W.E. SWEET, *Protection of the Genitals in Greek Athletics*, «Ancient World» 11, 1985, pp. 43-50.
- TAEUBER 1997 = H. TAEUBER, *Ein Inschriftenfragment der Polydamas-Basis von Olympia*, «Nikephoros» 10, 1997, pp. 235-243.
- TAGLIAMONTE 1998 = G. TAGLIAMONTE, *Terme di Diocleziano, Con le sculture dell'Aula Ottagonale*, Milano 1998.
- TALAMO 1987 = E. TALAMO, *Pugile delle Terme*, in *Lo sport nel mondo antico* 1987, p. 59, n. 9.
- VALAVANIS 2004 = P. VALAVANIS, *Hiera kai Agónes stin Archaia Elláda*, Atene 2004.
- VASORI 1979 = O. VASORI, *Statua di Pugilatore in riposo*, in *Museo Nazionale Romano* 1979, pp. 194-198, n. 123.
- VILUCCHI 1999 = LTUR V (1999) 49-51 s. v. *Thermae Constantinianae* (S. VILUCCHI).

VON STEUBEN 1966 = H. VON STEUBEN, *Liegende Hündin, die sich eine Wunde leckt*, in HELBIG – SPEIER 1966, p. 656, n. 1913.

WEBER 2004 = KLA II (2004) 333-334 s. v. *Pythagoras* I; 385-387 s. v. *Silanion* (M. WEBER).

WILLIAMS 1945 = PH.L. WILLIAMS, *Amykos and the Dioskouroi*, «AJA» 49, 1945, pp. 330-352.

YALOURIS 1990 = LIMC V (1990) 661-676 s. v. *Io* I (N. YALOURIS).

ZANKER 2005 = P. ZANKER, *Der Boxer*, in *Meisterwerke* 2005, pp. 29-49. 179-180.

ZAZOFF 1970 = P. ZAZOFF, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*, III, Braunschweig, Göttingen, Kassel, Wiesbaden 1970.

ZIMMERMANN 2000 = DNP IX (2000) 791 s. v. *Philikos*; 888-891 s. v. *Philostratos aus Lemnos* (B. ZIMMERMANN).

NOTE

Dedico questa ricerca con riconoscenza alla memoria del Prof. José Dôrig le cui pubblicazioni su Lisippo a Taranto suscitarono al principio della mia attività accademica l'interesse per il bronzista, anche attraverso un invito a discuterne con gli allievi dell'Università di Ginevra. Dopo un periodo di ricerca presso la *Fondation Hardt* di quella città, partecipai presso il *Musée d'art et d'histoire* alla pubblicazione collettiva *Lyssippe et son influence, Études de divers savants réunies par Jacques Chamay et Jean-Louis Maier*, Genève 1987 (Hellas e Roma; 5), con la prima sintesi che tentavo sul maestro di Sicione, *Vita e opere di Lisippo*, pp. 11-55.

La generosa disponibilità che ora viene offerta in Lugano dal Dr. Andrea Bignasca, come Direttore della prestigiosa rivista *Numismatica e Antichità Classiche, Quaderni Ticinesi*, alla matura restituzione della personalità di Lisippo, vagheggiata fin dagli esperimenti iniziali in Svizzera, è una preziosa luce nell'atmosfera di mortificazione culturale che avvertiamo in Europa.

Nell'apparato del presente articolo sul *Polidamante*, ho accennato a monumenti lisippeï trattati col precedente saggio sull'allegoria di *Agone* («NAC» 43, 2014), a dimostrare una continuità scientifica resa possibile dall'accoglienza elvetica costruttiva e produttiva.

1 MORENO 2014, pp. 91-92. 95. 97, fig. 13, nota 13 bibliografia.

2 SIEVEKING 1924, pp. 10-11: Lisippo chiamato in causa per il cosiddetto *Pugile delle Terme*; CARPENTER 1927: erronea segnalazione della firma *Apollónios / Néstoros* (copista del Torso del Belvedere al Vaticano) come fosse graffiata in minuti caratteri sul guanto sinistro dell'atleta; DELLA SETA 1930, pp. 561-567, figg. 180-181: insuperata lettura dell'anatomia portata dall'artefice a effetti sorprendenti; WILLIAMS 1945, il bronzo interpretato quale *Ámykos*, avversario degli Argonauti; LIPPOLD 1950, p. 380, nota 7, tav. 134, 2; GUARDUCCI 1959-1960: affrancamento del bronzo dalla presunta firma di Apollonio; O. VASORI, *Statua di Pugilatore in riposo*, in *Museo Nazionale Romano* 1979, pp. 194-198, n. 123; ROLLEY 1979, pp. 338-339, fig. 352; BECKEL 1981, p. 741, n. 20: rinnova l'identificazione

con Ámykos; TALAMO 1987, p. 59, n. 9; MORENO 1988, pp. 476-480, figg. 13-20; HIMMELMANN 1989a; HIMMELMANN 1989b; MORENO 1989; HOUSER 1990, avvertiva la svolta compiuta dall'archeologia italiana riscattando il bronzo dalla suggestione della firma di Apollonio, rilevando il complesso significato del sangue perduto dalle ferite: Caroline Houser rimane la sola che abbia cercato il punto di vista principale calcolato dall'artefice, dichiarando che bisognava rivedere il giudizio sulla statua e sulla plastica tardo ellenistica; M.R. Di MINO, *Pugilatore*, in Rotunda Diocletiani 1991, pp. 62-64, n. 2; SMITH 1991, pp. 54-55, fig. 62; MORENO 1994b, I, pp. 60-66, figg. 15. 59. 66. 68. 72. 74-76. 78; RAUSA 1994, pp. 156-158, figg. 43-46; P. MORENO, *Polidamante*, in *Lisippo* 1995, pp. 100-101, n. 4.13.1; S. ENSOLI, *Fortuna di Lisippo*, particulam. *Polidamante*, in *Lisippo* 1995, pp. 319-320, n. 6.4.1-2; MORENO 1996b, fig. 879; TAGLIAMONTE 1998, pp. 45-47, figg. 33. 35. 44. 45-47. MORENO 2002, p. 137, fig. 288; SISMONDO RIDGWAY 2002, pp. 84-86; CADARIO 2003, pp. 150-155, n. 12; VALAVANIS 2004, pp. 430-431, fig. 623: identificazione con Teagene di Taso, vincitore dal 480, accompagnato dal riconoscimento popolare di guaritore, che per altro, come vedremo, era assegnato nella tradizione letteraria (Luciano) anche al Polidamante di Lisippo, rispondendo nel bronzo del Museo Nazionale Romano (collocato a Olimpia sulla base definita «alta» da Pausania) alla consunzione delle dita dei piedi, reggiungibili dal secolare tocco dei devoti (nostre figg. 44-46); DAEHNER 2005, pp. 284-286; ZANKER 2005, figg. 1. 4a-b (ma stampa inversa). 4c. 6; MORENO 2008, pp. 193-202, figg. 218. 220. 224-232, nota 3; MORENO 2011b, pp. 19-23, ivi figure; A. AMBROGI, *Statua del Pugilatore seduto*, in *Palazzo Massimo alle Terme* 2013, pp. 115-117, n. 62; HEMINGWAY 2013, pp. 1-13, figg. 1-2. 4-5; *Zurück zur Klassik* 2013, p. 30, n. 40; MORENO 2014, p. 103, nota 50; DAEHNER 2015, pp. 222-223, n. 18, tav. alla p. 208 (vedi nostra nota 96); HEMINGWAY 2015, p. 71, fig. 4.1 alla p. 61. Vedi nota 168; sul luogo di ritrovamento nota 54, sui restauri nota 72.

3 KALTSAS 1997, pp. 19-20, figg. 16-17; ARAPOGIANNI 2004, pp. 177-185, figg. alle pp. 178-183. Leocare al Filippeio: MORENO 2004b, p. 7; MORENO 2008, pp. 227-228, figg. 263-264. Vedi anche nota 5.

4 MORENO 2004a, p. 13, fig. 18, nota 25, bibliografia.

5 MORENO 2004a, pp. 118-122, fig. 175; MORENO 2004b, p. 8; MORENO 2008, pp. 228-229, fig. 269.

6 P. MORENO, *Pelopida a Delfi*, in *Lisippo* 1995, pp. 48-49, n. 4.2.1.

7 ZANKER 2005, p. 43, fig. 9; MORENO 2014, *passim*, figg. 11-12. 25. 28. 32. 38. 61, nota 1 bibliografia.

8 Vedi nota 1.

9 MORENO 2014, p. 92, fig. 14, nota 14 bibliografia.

10 Il *Poulydāmas* omerico appare nei repertori quale *Polydamos*: LIMC VIII (1997) *Supplementum* 1009-1010 s. v. *Polydamos* (K. ZIMMERMANN), tav. 665; DNP X, I (2001) 53 s. v. *Polydamos* (R. NÜNLIST). Al contrario, per l'atleta Polidamante di età storica, viene impropriamente preferito l'esponente omerico col dittongo iniziale: DNP X (2001) 589 s. v. *Pulydamos*, *Poulydamos* (W. DECKER) sia pure in alternativa con *Polydāmas*.

11 Vedi note 2 e 168.

12 DÖRIG 1957, p. 38: affinità dell'Eracle meditante di Lisippo a Taranto, col Polidamante (benché allora ritenuto *Pugile* di Apollonio); P. MORENO, *Eracle meditante*, in *Andar per mare* 1997, pp. 129-132, confronto col Polidamante, figg. alle pp. 130-131; PAPI 1999, pp. 360-361; MORENO 2014, p. 101, nota 44, altra bibliografia. Vedi nota 164.

13 PAUSANIA 1999, 6,5,1-9; 6,6,1, pp. 36-41. 207-212; PAUSANIA 2000, 7,27,6: pp. 172-173. 346.

14 KALTSAS 1997, pp. 30-35, figg. 14 (pianta del santuario, nr. 15). 31. 32 (pianta del tempio). 33 (facciata orientale). 34. 37 (ricostruzione, veduta dalla facciata orientale); ARAPOGIANNI 2004, pianta del santuario (tavola tra le pp. 16-17, Tempio di Zeus nr. 24), pp. 85-142, veduta aerea dalla facciata orientale (fig. alla p. 93), frontone orientale con lo Zeus verso il quale guardava il Polidamante (figg. alle pp. 94-95).

15 TAEUBER 1997, tav. 9, 1.

16 MORENO 2014, p. 102, figg. 35. 50, nota 47 bibliografia; sull'impor-

tanza degli *haltères* e dei galli da combattimento per l'identificazione di Agone, vedi anche nota 18.

17 MARCADÉ 1995, pp. 92-93, ivi figure; ARAPOGIANNI 2004, p. 389, ivi figura.

18 CANCELIANI 1981, p. 303, n. 1, Agone nel fregio del tavolo crisoelefantino destinato a esporre in Olimpia le corone e le bende dei vincitori, opera di *Kolôtes* (cronologia discussa); p. 303, n. 2, Agone quale atleta con *haltères*, opera di Dionisio di Argo, circa 460; p. 304, n. 8, Agone con galli da combattimento, rilievo su trono in marmo, Atene, Teatro di Dionisio, c. 330, tav. 224; BINDER 2003; MORENO 2014, p. 86, nota 2: personificazione di *Agôn* riconosciuta nel Bronzo Getty.

19 MARCADÉ 1995, p. 93, ivi figura.

20 DNP VII (1999) 612 s. v. *Lysistratos* 2 (R. NEUDECKER); KLA II (2004) 40 s. v. *Lysistratos* (P. SCHOLLMAYER).

21 Vedi nota 19.

22 MORENO 1974, pp. 168-169, Strabone, 13, 590; MORENO 1994a, p. 299, fig. 1, nn. 2-4: *Nemus Agrippae*, *Euripus*, *Stagnum Agrippae*, riferimenti di Strabone per il Leone di Lisippo in Campo Marzio; BUZZETTI 1999, p. 344, fig. 170, pianta di Campo Marzio.

23 Vedi nota 19.

24 MORENO 1974, pp. 168-169, Strabone, 10, 459; MORENO 1984; MORENO 1994a, pp. 297-298, fig. 1, n. 17; P. MORENO, *Imprese di Eracle*, in *Lisippo* 1995, pp. 266-267. Vedi nota 26.

25 HIMMELMANN 1989d; HIMMELMANN 1989e; TAGLIAMONTE 1998, p. 45, figg. 41-43; PAPI 1999, *Statua: T. Quinctius Flaminius*. Vedi note 55-57.

26 MORENO 1984, *Eracle e il Leone*, identificazione del tipo lisippeo, pp. 131-141, figg. 2. 6. 8. 10-13; JONGSTE 1992, p. 63, n. D.1, *Roma, Museo Nazionale Romano*, fig. 23; p. 78, n. F.4, *Firenze, Galleria degli Uffizi* fig. 38; pp. 84-86, n. F.6, *Museo Nazionale Romano* [Palazzo Altemps], fig. 47; pp. 90-91, n. F.9, *Lucerna, Art Gallery Fischer*, fig. 52-53; L. Musso, *Cassa di sarcofago, Roma, Palazzo*

Corsini, in *Lisippo* 1995, pp. 270-271, n. 4.39.3; EAD., *Frammento di coperchio di sarcofago, Roma, Museo Nazionale Romano*, ivi, p. 274, n. 4.39.6; EAD., *Sarcofago ad arcate, Roma, Museo Nazionale Romano*, ivi pp. 272-273, n. 4.39.5; PFB. JONGSTE, *Fronte di sarcofago, Mantova, Palazzo Ducale*, ivi, p. 272, n. 4.39.4; Id., *Sarcofago, Firenze, Giardino di Boboli*, ivi, pp. 274-275, n. 4.39.7; MORENO 2014, pp. 98-100, figg. 30-31. 64-65. Vedi nota 24.

27 MORENO 2014, pp. 92-95, fig. 16-19. 21-24, note 15. 18-21. 25-27; M.P. CANEPA, *Statuetta di Eracle da Alkhanum, Kabul, Museo Nazionale dell'Afghanistan*, in *Potere e pathos* 2015, p. 90, n. 6.7.

28 D'ANDRIA 1970, pp. 45-46, n. 20, tav. 13: identificazione di Alessandro nel bronzo da *Veleia*; MORENO 2004b, pp. 166-176, figg. 252. 255. 258. 261; Id. 2009, pp. 410-412, figg. 74-75; Id. 2014, pp. 97-98, figg. 29. 62. nota 32.

29 LIMC VIII (1997) *Supplementum* 833-834 s. v. *Melqart* (C. BONNET), n. 43; P. MORENO, *La statua marmorea di Mozia*, in *EAA, Secondo Supplemento*, III, 1995, pp. 829-832, figg. 1039-1042, tav. alla p. 833, bibliografia dal 1980, in appendice a V. TUSA, *Mozia*, ivi, pp. 827-828; MORENO 2014, p. 100, nota 38; LIMC II (1984) 192 s. v. *Herakles Cypri* (A. HERMARY) n. 10 b, tav. 162: *Eracle Melqart*, da *Idalio* (Cipro), Parigi, Louvre, indossa *leontis* compatibile con le tracce del rivestimento in bronzo sul nume di Mozia.

30 MORENO 1984a pp. 22, figg. 4-5; MATTUSCH 2005, pp. 216-222, figg. 5.70-83; V. MOESCH, *Statua di Hermes*, in *Ercolano* 2008, p. 278, n. 108, tav. alle pp. 230-231.

31 HÖPFNER 1971, p. 29, figg. 6. 10. 16; MORENO 1974, p. 24, figg. 27-28; MORENO 1984a, pp. 22-24, fig. 8: base del Socrate nel Pompeion, restituzione grafica; KNIGGE 1988, pp. 79-82, figg. 70-74; MORENO 2002, pp. 56-57, fig. 81.

32 STROCKA 1977, pp. 115-117, fig. 265; MORENO 1987b, pp. 193-196, fig. 118: identificazione del Socrate lisippeo; SCHEIBLER 1989; G. CALCANI, *Socrate*, in *Lisippo* 1995, pp. 256-257, fig. alla p. 257; MORENO 2002, pp. 56-57, fig. 81.

33 MORENO 1984, p. 146, fig. 20; MARCADÉ 1995, p. 92, ivi figura; ARAPOGIANNI 2004, p. 389, ivi figura.

34 MORENO 1984, pp. 143-146, figg. 21-22. Vedi nota 26.

35 SIMON 1984, p. 608, n. 1, *Arcadia*, tav. 437; HANNAH 1986: identificazione di Demetra anziché Arcadia nella divinità seduta; BOARDMAN 1988, p. 788, n. 1258; HERES – STRAUSS 1994, p. 863, n. 19; MORENO 2000, pp. 99-101, fig. 45.

36 Vedi nota 135.

37 MORENO 1989; MORENO 2008, pp. 183-192, figg. 205. 210-214; MORENO 2014, p. 97, fig. 26, nota 30; K. LAPATIN, *Statuetta di Eracle in riposo, Chieti, Museo Archeologico Nazionale*, in *Potere e pathos* 2015, pp. 218-219, n. 16. Vedi note 118 e 136.

38 MORENO 1973, testo p. 32, commento pp. 194-196.

39 Vedi note 147 e 162.

40 MARCADÉ 1995, p. 23, ivi figura.

41 BOARDMAN 1990, p. 7, n. 1706, ivi disegno, e tav. 12: la prima metopa.

42 JONGSTE 1992, pp. 128-130, n. O [lettera O].1, fig. 82.

43 Vedi note 1 e 8.

44 Vedi nota 17.

45 Vedi nota 6.

46 MORENO 2014, pp. 100-110. 113-117.

47 Vedi note 2 e 54.

48 BASTIEN – METZGER 1977, p. 75, n. 153; O. PALAGIA, *Aureus, Roma, Maximian*, A. D. 289-290, in BOARDMAN 1988, p. 776, n. 999, tav. 512.

49 O. PALAGIA, *The Herakles invictus*, in BOARDMAN 1988, pp. 772-773, nn. 911-926, tavv. 506-507.

50 ZAZOFF 1970, p. 134, n. 408, tav. 63; P. MORENO 1994b, I, p. 62, fig. 65; ZANKER 2005, p. 48, fig. 11; calchi: HIMMELMANN 1989a, pp. 151-152, figg. 58 a-b.

51 BLECKMANN 1999.

52 VILUCCHI 1999, p. 49: bolli di Massenzio nelle Terme poi dette di Costantino; CAPODIFERRO 1999, p. 60, altre Terme di Massenzio sul Palatino.

53 L. NISTA, *L'iconografia dei Dioscuri del Quirinale ed il restauro di Sisto V*, in Castores 1994, pp. 193-214, tavv. VIII-XVI; MORENO 2013, figg. 1-2. 12-13. 41. 43. 17-18. 30. 35. 39.

54 LANCIANI 1888, pp. 297. 304-305; N. HIMMELMANN, *Einleitung und Übersicht*, in *Herrscher und Athlet* 1989, pp. 17-35, particolarmente 18-20, fig. 2; MAURO 2004; ZANKER 2005, p. 31, fig. 1 (ma stampa inversa); AMBROGI 2011, pp. 535-536. 555. 558-559; HEMINGWAY 2013, pp. 1-2, fig. 2; HEMINGWAY 2015, p. 61, n. 4.1. HEYMANS 2013 dubita del nascondimento dei bronzi al Quirinale per una minaccia barbarica, citando invece casi di deposizione di opere d'arte per la dedica di edifici sacri in età imperiale. La scoperta del Polidamante e del Flaminio non sarebbe localizzata nelle Terme di Costantino, bensì nel santuario di *Semo Sancus* che tuttavia non giustifica lo scenario della foto, essendo un *témenos* ipetrale (COARELLI 1999): la costruzione, con l'impronta delle casseforme, sostiene le potenti, alte muraglie, tra loro ortogonali, di un articolato edificio coperto. Dalla foto del 1885, Heymans assegna inoltre al complesso architettonico una data entro il 200 d.C., per un breve tratto di blocchetti a base quadrata, disposti lungo l'estesa muratura laterizia: ma non si tratta della sistematica combinazione di *opus reticulatum* e *opus latericium*, intesa al miglioramento statico e all'effetto estetico dell'*opus mixtum*, bensì di un casuale recupero di materiale lapideo proveniente dalla demolizione delle preesistenti case private, utilizzato insieme ai mattoni. Il modesto episodio eterogeneo era infatti destinato a restare invisibile, poiché tutto fu intonato (si veda la fascia residua del rivestimento), variamente stuccato e dipinto, nonché ornato di marmi, come in tutte le opere pubbliche di propaganda imperiale. Salviamo dunque l'identificazione delle Terme di Costantino.

55 BECATTI 1951, p. 19: prima proposta d'identificare Flaminio nel cosiddetto Principe delle Terme; MORENO 1994b, I, pp. 420-429 e *passim*, figg. 531. 533. 535. 537; II, p. 755, fig. 941, nota 732, bibliografia dal 1936. Vedi note 25. 56-57.

56 BALTŲ 1978: conferma del Flaminio al Museo Nazionale Romano, attraverso il tipo monetale; MORENO 1999, la statua, pp. 41-45, figg. 41. 43. 46, nota 1 bibliografia dal 1951; stateri di Flaminio, pp. 41-42, figg. 44-45, nota 2, bibliografia dal 1962.

57 R.R.R. SMITH, *Principe ellenistico, Roma, Museo Nazionale Romano*, in *Potere e pathos* 2015, p. 95, n. 7.1. Vedi note 25. 55-56.

58 MORENO 1994b, I, p. 464, fig. 578, pp. 804-805, nota 755, bibliografia dal 1904; V. KÄSTNER, *Der Südfries der Gigatomachie*, in *Der Pergamonaltar* 2004, pp. 45-48, particolar. 47-48, fig. 40.

59 MORENO 1999, p. 45, fig. 48; V. KÄSTNER, *Der Ostfries der Gigatomachie*, in *Der Pergamonaltar* 2004, pp. 33-42, particolar. 33, gruppo di Era sulla quadriga che travolge un Gigante dotato dello scudo macedone, disegno alla p. 57.

60 ANGELI BUFALINI PETROCCHI 1994, p. 102, fig. 4; MORENO 1999, pp. 43-45, fig. 47.

61 ROMIOPOULOU 1997, Tomba di Lisone e Callicle, pp. 39-44, particolar. 42-43 lo scudo con l'astro raggiante, fig. 38.

62 C. PANELLA, *Le insegne imperiali dal Palatino*, in *Palazzo Massimo alle Terme* 2013, pp. 494-499, nr. 360.1-10.

63 S. ENSOLI, *Medaglione di Massimiano*, Roma, Museo Nazionale Romano, in *Lisippo* 1995, p. 319, fig. 1.

64 CANDILIO 1991; G. BULIAN, *Il monumento antico e le sue modificazioni nel tempo*, in *Rotunda Diocletiani* 1991, pp. 31-33.

65 P. VALAVANIS, *Panathenaic Amphora with a pankration Scene*, in *Mind and Body* 1989, pp. 289-290, n. 178; S. FACHARD, *I zoi ton andrón stin Erétria*, in *Erétria* 2010, pp. 183-185, fig. 2.

66 Vedi nota 9.

67 ESCHBACH 1986, pp. 109-110, illustra solo la faccia principale in frammenti, figg. 60-61, e tav. 28; la scena dei pugili: HIMMELMANN 1989a, pp. 156-157, fig. 61; HIMMELMANN 1989c, fig. a colori (ma stampa inversa) alla

p. 204; VALAVANIS 2004, p. 429, fig. a colori 629; P. ZANKER, *Der Boxer*, in *Meisterwerke* 2005, p. 36, fig. 7.

68 MOSER VON FILSEK 1988; P. LIVERANI, *Apoxomenos*, in *Lisippo* 1995, pp. 196-205, n. 4.29.4; 4.29.9; SPINOLA 1996, pp. 26-27, n. 41, fig. 2.

69 I due esemplari eponimi del tipo: MORENO 1982, pp. 435-462, figg. 59-60. 66-67. 71. 74. 76; P. MORENO, *Eracle in riposo tipo Farnese Pitti*, in *Lisippo* 1995, pp. 242-250, n. 4.36.3-4; monete: F. SMITH, *ivi*, pp. 242-243, n. 4.36.1-2; pp. 249-250, n. 4.36.6-10; MORENO 2002, pp. 45-51, figg. 57-58. 60-61. 70-71. 74; monete, figg. 64-69; V. SALADINO, *Eracle in riposo, Palazzo Pitti, Cortile*, in *Palazzo Pitti, La Reggia rivelata*, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004, D. Heikamp – R. Bartoli (ed.), p. 480, n. 1.

70 MORENO 1971, fig. 1: identificazione dello Zeus affiancato dal pilastro (Plinio 34,40) sulla matrice da Eraclea di Lucania (Policoro, Museo Nazionale della Sirtide), all'inizio della restituzione di Lisippo nel rinnovato metodo di archeologia filologica; P. MORENO, *Colosso di Zeus a Taranto*, in *Lisippo* 1995, pp. 278-280, n. 4.10.1-3; LIMC VIII (1997) 310-374 s. v. Zeus (M. TIVERIOS), particolar. 338-339, nn. 186-188; MORENO 2002, pp. 77-82, figg. 148-151.

71 Vedi nota 12.

72 CO.RE.AR. SRL (COOPERATIVA RESTAURATORI ARCHEOLOGICI), *Intervento conservativo sulla statua bronzea del Pugilatore del Museo Nazionale Romano*, ROMA 1987 (relazione depositata presso la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma); CARRUBA 1988; M. R. SANZI DI MINO – A.M. CARRUBA 1989; M. MICHELI – M. VIDALI, *I Bronzi di Riace* 2003, II, pp. 15-16, *Altre esperienze di esplorazione interna di statue bronzee*, esame videoendoscopico del *Pugile* eseguito nel 1985, fig. 7; COLACICCHI – FERRETTI – FORMIGLI 2004. Vedi anche nota 76.

73 COLACICCHI – FERRETTI – FORMIGLI 2004, pp. 56-58.

74 COLACICCHI – FERRETTI – FORMIGLI 2004, p. 59, figg. 9. 9a-9b.

75 SANZI DI MINO – CARRUBA 1989, pp. 178-179, fig. 67: mappa delle saldature; COLACICCHI – FERRETTI – FORMIGLI

2004, p. 59, spine di riferimento per le saldature: fig. 10, tra il busto e la testa, 10a, tra busto e braccio sinistro, 10b, braccio destro.

76 MIAZZO 1985.

77 Vedi nota 168.

78 Il duplice e differenziato intervento a freddo per mezzo del cesello e del bulino (esaminato nel Polidamante per la finitura del pelo al pube e sul petto, mentre chioma, sopraccigli, barba e baffi erano affidati al solo bulino) si trovava già nel Tideo da Riace (456-455) di Agelade per il trattamento del viso, in quanto il sottile graffito del cesello risolve i sopraccigli e la peluria al passaggio dalle gote alla barba come sotto il labbro inferiore verso la barba, mentre i baffi e il portentoso arriccio nella barba stessa e nei capelli sono lavorati solo a bulino con netto risalto plastico. Nell'Anfiarao di Alcamene il cesello appare solo nei sopraccigli, in alternanza all'esclusivo bulino di baffi, barba e capigliatura.

79 MORENO 1998, tavv. alle pp. 50-51.

80 MORENO 1998, tavv. alle pp. 74-75: dettagli dei piedi di Anfiarao. MORENO 1998, pp. 14-19. 29-32, fig. 4 e pp. 84-85, fig. 61, e MORENO 2008, pp. 54-55, fig. 29: gruppo dei Sette a Tebe sull'Agorà di Argo.

81 G. LOMBARDI – P. L. BIANCHETTI – M. VIDALE, *Le terre di fusione dei Bronzi di Riace*, in *I Bronzi di Riace* 2003, I, pp. 131-172.

82 A. FIORENTINO, *Nannofossili calcarei nelle terre di fusione dei Bronzi di Riace*, in *I Bronzi di Riace* 2003, I, pp. 173-180.

83 BOMMELAER – LAROCHE 1991, pp. 113-114, n. 112, fig. 38; MORENO 1998, p. 19, fig. 5, e pp. 84-85, fig. 60.

84 MORENO 2001.

85 MORENO 2008, p. 54, fig. 37.

86 HAYNES 1992, p. 111, tav. 14: punta di lancia con agemine in rame rosso per rappresentare il sangue perduto da una ferita inflitta con l'arma.

87 BOL 1990, pp. 228-230 e *passim*, figg. 88. 94 a-d: Amazzone tipo

Sciarrà, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.

88 Bol 1990, pp. 230-234 e *passim*, figg. 97 a-d: Amazzone tipo Mattel, Villa Adriana, Antiquarium.

89 BOMMELAER – LAROCHE 1991, pp. 225-226, n. 540, fig. 99; MORENO 2002, pp. 42-44, figg. 50-53; MORENO 2004a, pp. 233-250, figg. 354-359. 362-371 confronti compresi; MORENO 2004b, p. 9. Per Leocare a Olimpia vedi note 3 e 5.

90 KOPKE 1969; MORENO 1981, pp. 196-199, figg. 48-50: lettura della firma *Sôpa[tros]* sul plinto della Cagna Barracco; MORENO 2002, pp. 40-42, figg. 45-49; MORENO 2004a, pp. 249-250, figg. 374, 375, 377; FRANKEN 2004.

91 Filippo di Leocare a Olimpia: MORENO 2004b, pp. 7-8. Vedi nota 4.

92 ZIMMERMANN 2000; SENA CHIESA 2000; EAD. 2004.

93 MORENO 1973, *eurythmía*, pp. 55-56, n. 36; pp. 207-210, commento; *alétheia*: pp. 56-57, n. 38; p. 210, commento.

94 WEBER 2004.

95 Vedi nota 76.

96 DAEHNER 2015, pp. 222-223, n. 18 (vedi nostra nota 2), particolarmente p. 223, tav. alla p. 208: rileva la suggestiva profondità raggiunta nella rappresentazione delle ferite dall'artefice del Polidamante, ma non ne trae conseguenza sul notevole spessore del bronzo, proprio dell'età classica.

97 EHRHARDT 2004, pp. 323-324; MORENO 2010, p. 92.

98 ROBERTSON 1975, pp. 495-496. 595. 735, nota 16, tav. 135c: identificazione dello laliso nel tondo interno della coppa di produzione etrusca, Pittore di Hesse, Londra, British Museum; MORENO 1987, pp. 158. 165-166, fig. 181; MORENO 2002, p. 148, fig. 310; MORENO 2010, p. 92, fig. 45.

99 In Plinio (35, 106) il soggetto è *Philiscus* (*Philiskos*), opportunamente emendato *Philicus*, di *Kérkyra* (Corfù), autore di tragedie, nella Pleiade di Alessandria: ZIMMERMANN 2000; MORENO 2002, pp. 149-150, fig. 311.

100 ISIK – MAREK 1997; MORENO 2002, p. 150, fig. 313.

101 MÜLLER 2001.

102 DROGOU 1997: Melanippe, p. 829, n. 1, cratere apulo, 330-320, Ginevra, collezione Sciclounoff.

103 MORENO 1966; WEBER 2004; MORENO 2008, pp. 130-137.

104 ZANKER 2005, p. 44, fig. 10; MORENO 2008, pp. 132-134, fig. 126; J.M. DAEHNER – K. LAPATIN, *Testa di Pugile da Olimpia*, in *Potere e pathos* 2015, pp. 22-23, n. 1.4.

105 V. MOESCH, *Erma, Villa dei Papiri*, in *Ercolano* 2008, p. 277, n. 106, tav. alla p. 227; MORENO 2008, p. 132, fig. 131.

106 Callistrato, bronzo di Lisippo in Pausania (6,17,3): MORETTI 1966, p. 444, n. 70; MORENO 2014, pp. 87-88, nota 8, bibliografia. Eupompo aveva dipinto un vincitore con la palma (Plinio 35,75), che riceve una seconda corona, identificato nella copia a fresco già Collezione Rospi-gliosi, Museo Nazionale Romano: MORENO 2014, p. 88, figg. 6 e 10, nota 9.

107 ROLLEY 1979, p. 304, fig. 319; STEINHÄUER 2001, p. 224, fig. 315; MORENO 2008, pp. 23. 134, fig. 132.

108 GEOMINY – LEHMANN 1989; CADARIO 2003, p. 155.

109 Vedi nota 20.

110 P. VALAVANIS, *Panathenaic Amphora with a Scene of Youths Wrestling*, in *Mind and Body* 1989, pp. 271-272, n. 162.

111 P. VALAVANIS 1989, pp. 289-290, n. 178 (cfr. nota 65).

112 Vedi nota 28.

113 P. MORENO, *Atleta di Berlino*, in *Lisippo* 1995, pp. 226-228, n. 4.34.1-2; M. SAPELLI, *ivi*, p. 229, n. 4.34.3; H. HERES, *Statue eines Athleten, sogenannter Berliner Athlet*, in *Die Antikensammlung* 2007, pp. 62-63; MORENO 2014, p. 91, fig. 15.

114 Vedi note 2 e 96.

115 Plinio 34, 65: MORENO 1973, pp. 41-43 testo, pp. 120-144 commen-

to; particolarmente 143-144, *argutiae, akribēia*.

116 MORENO 1987a, pp. 92-94 e *passim*; BLAZQUEZ 2004.

117 Vedi note 37, 118 e 136.

118 P.A. GIANFROTTA, *Eracle, Peticio e il commercio marittimo*, in *Dalla Villa di Ovidio* 1989, pp. 177-183.

119 Vedi note 37 e 136.

120 LATINI 1995, distingue il progetto lisippeo dal colosso di Alba Fucens, opera attica d'influenza pergamena (70-50), che riprende il soggetto siccionio.

121 A. LATINI, *Eracle Epitrapezio*, in *Lisippo* 1995, pp. 140-147, n. 4.17.1; MORENO 2014, p. 97, fig. 27, nota 31 bibliografia.

122 A. LATINI 1995, pp. 140-147, n. 4.17.2 (cfr. nota 121); LATINI 1995, p. 64, fig. 5.

123 WEBER 2004.

124 S. DESCAMPS-LEQUIME, *Auriga di Delfi*, in *Potere e pathos* 2015, pp. 154-155, n. 10.4.

125 EFFENBERGER – SEVERIN 1992, pp. 116-118, n. 36, lato A, registro 1.

126 MORENO 1973, *Properzio* 3,9,7-10: testo, p. 38, n. 11; commento pp. 93. 95.

127 MORENO 1990, p. 922, nn. 2-4, tav. 597; MORENO 2008, pp. 237-243, figg. 277-279. 281, note 1-2 bibliografia.

128 SIGANIDOU 1989, figg. 1-5.

129 MORENO 1985, p. 253, fig. 1: identificazione del *Kairós* di Apelle; MORENO 1990, p. 925, n. 21, tav. 598; MORENO 2000, pp. 117-118, figg. 68-69.

130 STEWART 1990, Timoteo (e altri) a Epidauro, pp. 273-274, figg. 455-465; STEWART 2004, p. 475-476.

131 STEWART 1990, p. 274; STEWART 2004, p. 479; MORENO – VIACAVA 2003, p. 234, n. 223: Leda di Timoteo, copia Borghese.

132 Tolosa, Musée Saint-Raymond, Inventario n. 26307, già collezione

Charles comte de Clarac: BEAZLEY 1963, p. 1524, n. 7; BOARDMAN 1988, p. 825, n. 1566, tav. 550. Vedi nota 133.

133 BORDIER 1993, p. 73, n. 58.

134 P. MORENO, *Troilo a Olimpia*, in *Lisippo* 1995, p. 47, n. 4.1.1.

135 MORENO 1984, pp. 422-428, figg. 32-39, particolarm. pp. 424-425, figg. 32 e 34 per la replica eponima al Museo di Argo: P. MORENO, *Eracle in riposo ad Argo*, in *Lisippo* 1995, pp. 51-55, nn. 4.4.2 e 4.4.4; F. SMITH, *ivi*, p. 56, monete, nn. 4.4.5-7; MORENO 2010, pp. 86-88, fig. 26, a confronto con l'Eros dotato delle armi di Eracle. Vedi nota 147.

136 P. MORENO, *Eracle in riposo tipo Anticitera Sulmona*, in *Lisippo* 1995, pp. 103-110, nn. 4.14.1-2; 4.14.4-5: E.J. SHEPERD, *ivi*, p. 108, n. 4.14.3.

137 Vedi nota 69.

138 BOARDMAN 1988, p. 774, n. 944, tav. 508, bronzo, Parigi Louvre.

139 Pausania 2,9,8, Eracle di Lisippo ed Ermete *Agoraios* a Sicione: PAUSANIA II 1986, testo pp. 56-57, commento p. 249.

140 BOARDMAN 1988, p. 129, n. 2918, *ivi* disegno: Eracle, dopo il rogo, accolto da Nike sul carro che lo porta in cielo; BOARDMAN 1990, p. 129, n. 2922, tav. 121, *idem*; p. 126, nn. 2881-2884, tavv. 115-116: Eracle sul carro condotto in cielo da Atena.

141 BOARDMAN 1990, *Physical appearance*, p. 184.

142 YALOURIS 1990, p. 667, n. 36, tav. 444: affresco da Pompei, Tempio di Iside, a Napoli, Museo Archeologico Nazionale; SAMPAOLO 1998, p. 824, fig. 188; MORENO 2010, p. 90, fig. 36.

143 AVAGLIANO 2010, figg. 1. 6-8. 10-11.

144 MORENO 1984b, pp. 157-159, fig. 35; AVAGLIANO 2010, p. 439, fig. 17. Vedi anche Leone, nota 24, e Cinghiale, nota 34.

145 LILIMPAKI-AKAMATI 2007, pp. 43-49, figg. 33-37; AVAGLIANO 2010, pp.

438-439, fig. 12; MORENO 2010, p. 90, fig. 35.

146 EHRHARDT 2004, pp. 249-251, *Philoxenos*; MORENO 2010, pp. 85-89, figg. 19-28. Vedi note 147 e 162.

147 SISMANIDIS 1997, pp. 45-46. 65 tavv. 6 *béta*. 26. 28 *béta*; PELLEGRINI 2009, pp. 182 e 489, n. 2159, tav. 58; MORENO 2010, pp. 86-88, figg. 24-25; per l'insieme della tomba vedi nota 162.

148 Vedi nota 135.

149 Vedi note 31-32.

150 FORNARO 2000; PSOMA 1994. Vedi nota 151.

151 HILL 1927, p. 23: riconosceva la dipendenza del tipo monetale da una statua; LE RIDER 1966, pp. 92-93. 148-149, nr. 41-47, tav. XXII, 25-31; tav. XXIII, 1; F. SMITH, *Statere di Festo*, in *Lisippo* 1995, p. 102, n. 4.13.3: esemplare a Milano, Civiche Raccolte Numismatiche.

152 JOHNSON 1927, pp. 62-64. 93, tav. 14 b: disegno con le tracce del bronzo del Corfida sulla base; P. MORENO, *Corfida a Tebe*, in *Lisippo* 1995, pp. 218-219, n. 4.32.1; MORENO 2002, pp. 52-55, fig. 76-77.

153 SIEBERT 1990, pp. 368-369, nn. 958-960, tavv. 279-280: tipo statuario dell'Ermite che si slaccia il sandalo (*ivi* denominato *Hermès attachant sa sandale*).

154 MORENO 1976; P. MORENO, *Posidone a Corinto*, in *Lisippo* 1995, pp. 220-225, particolarm. 222-223, n. 4.33.3, statua già al Laterano, ora al Museo Gregoriano Profano, Città del Vaticano.

155 ÖZGÜR 1987, pp. 26-27, fig. 6; SIEBERT 1990, p. 368, n. 958d; MORENO 2002, pp. 136-137, figg. 277. 290. 299. 301. 303.

156 SIEBERT 1990, p. 369, n. 959, tav. 280: cratere di Sibritha, diritto, Ermete si china ad allacciare con due mani il sandalo.

157 P. MORENO, *Eros a Minda*, in *Lisippo* 1995, pp. 166-168, nn. 4.20.1-4; PELLEGRINI 2009, pp. 181-182. 484, n. 2102, tav. 52.

158 Vedi nota 28.

159 SIEBERT 1990, p. 368, n. 958b, tav. 280.

160 REINACH 1902, tavv. 67 e 67 bis; MORENO 2011a, p. 170, fig. 12.

161 SPON 1685, p. 51; MORENO 1974, pp. 280-281.

162 Tomba Macedone di Cassandria, località indicata col precedente nome di Potidea da: SISMANIDIS 1997, pp. 21-74, tavv. 1-29; per il dettaglio dell'Eros con le armi di Eracle vedi nota 147.

163 Vedi nota 12.

164 MORENO 2002, p. 89, fig. 170.

165 P. MORENO, *Statua di Eracle*, in *Lisippo* 1995, p. 287, n. 4.41.9; MORENO 2002, p. 90, figg. 166-167. 169. 174-176.

166 DÖRIG 1957, pp. 32-33, fig. 9.

167 P. MORENO, *Eracle meditante*, in *Andar per mare* 1998, pp. 129-132, fig. alla p. 131; MORENO 2002, p. 89, figg. 172 e 177.

168 Gli autori citati alla nota 3 sono quasi tutti orientati alla datazione del Polidamante, quale *Pugile delle Terme*, in diverse fasi dell'età ellenistica, senza aver tenuto conto che affermazioni e manifestazioni di realismo e verismo sono già nel periodo classico: per riaprire tale orizzonte abbiamo dovuto superare qualche convenzione.

169 GASSIER – WILSON 1970, p. 267, n. 985: una prova della stessa acquatinta del Metropolitan è a Parigi, Bibliothèque Nationale, Inv. A.31222; MORENO 1994, I, pp. 8. 63, fig. 58: segnalazione dell'affinità del Gigante di Goya col Polidamante di Lisippo; HEMINGWAY 1913, p. 3, *ivi* figura, e nota 7: riprende l'accostamento.