

FIG. 10 — AFRODITE O NINFA. (PARTICOLARE DEL BUSTO).



FIG. 11 — AFRODITE O NINFA. (PARTICOLARE DEL DORSO).

cura posta dall'artefice nel rendere con precisione l'anatomia di questo fianco, che era quello esposto alla considerazione acuta dell'osservatore. La sua scrupolosità si estende ancora al solco spinale, ma degna appena di attenzione l'appiattimento tendineo lombare. (*Figg. 11-12*).

Questo fatto, unitamente all'accentuato affondamento d'una delle due attigue fossette, di dimensioni ridottissime, seconda l'impressione di leggera adiposità già risvegliata dalle pieghe del ventre. L'himation, il cui orlo arrovesciato obliquamente al ventre e alla coscia sinistra cinge inferiormente i glutei per traboccare poi di sulla coscia destra protesa, fascia la gamba sinistra fino sotto il tallone, stirandosi in pieghe taglienti e profonde nell'intervallo fra questa e la gamba avanzata, aderendo in appiattimenti angolari e contrastati al garretto e alle coscine tesi, adagiandosi in pieghe dalle costolature secche goticamente opponenti nel lembo pendente. Il busto è pronto ad ergersi, la gamba flessa presta a riprendere la sua posizione normale; tutto denota uno stato transitorio, momentaneo, al quale succederà una ripresa intensa di attività e di vita.

Pausa fisica, non intellettuale denota l'insieme del soggetto. Nel bel corpo è contenuta un'idea sensuale: il capo mancante non potrebbe che confermare la nostra asserzione.

Propendiamo quindi a riconoscere nella nostra statua una Venere o una ninfa anziché una Musa, come vorrebbero alcune affinità tipologiche.

Il motivo del piede appoggiato su una pietra (*τὸ μὲν ἔτερον ἐπὶ πέτρῳ τῶν ποδῶν*)¹ appare nell'arte sin dall'epoca dell'arcaismo maturo; è adoperato ad es. da Polignoto nelle *Néκυια*.

Ma esso restava limitato alla pittura e al rilievo, finché una grande personalità artistica, Lisippo, lo trasse dagli impedimenti che ne infrenavano l'efficacia e lo trasferì nella statuaria.

L'atto può avere significato contingente o essenziale a seconda delle varie applicazioni; nella seconda accezione lo riscontriamo in alcune determinate figure, come Hermes, Iris, Poseidone, per le quali la necessità del riposo, sia pure transitorio e parziale, ottenuto mediante il rilassamento dei muscoli di una gamba, è caratteristico della individualità; sia essa quella del messaggero alato e irrequieto che approfitta di ogni pausa anche di istanti per rinfrancarsi come può, e che, conscio della sua utilità agli dei maggiori si tiene in posizione di una certa libertà, o sia quella dello scuotiterra, che sosta, pur sempre vigile, dopo la fatica di reggere e di disciplinare gli elementi, o scruta gli orizzonti infiniti del suo regno.

Spesso però la posa non è dovuta altro che a contingenze momentanee o alla ricerca di un'espressione graziosa e variata; ed abbiamo così le figure pensose che s'appoggiano ai gradini delle tombe sulle lekythoi attiche, o quelle intente di assistenti secondari sui vasi dell'Italia meridionale, che servono ottimamente ad indicare la varietà dei piani e della loro disposizione accidentata; e tutta la folla delle divinità principali e secondarie, fra cui particolarmente frequenti le menadi, le muse, le ninfe.

Fra i tipi prescelti da Lisippo, e che, una volta fissata la concezione, l'artista

¹ PAUS., X, 30, 3; cfr. LANGE, *Der Motiv des aufgesetzten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos*, Diss. Leipzig, 1879.



FIG. 12 — AFRODITE O NINFA. (VEDUTA POSTERIORE).

si riteneva in diritto di applicare largamente, con la caratteristica assenza di scrupoli dell'arte antica per il plagio, si distinguono tra le figure virili quelle degli efebi, posti probabilmente a riscontro ad ornamento della palestra; di cui uno senz'altro in atto di riposare, l'altro di allacciarsi il sandalo; l'Alessandro che indossa gli schinieri, il Posidone istmio e infine la Melpomene ora al Vaticano.

Lisippo predilige questa disposizione che, per quanto sia naturalmente di pausa e di rilassamento, gli offre tuttavia il destro, mediante una speciale fierazza del capo, di asserire l'individualità del soggetto; ed egli non esita a trasferirlo a quella tra le sue rarissime figure di donna, che per essere la musa della drammatica più si accostava a questo ideale virile.

Se la nostra statua (che ha riscontri in una supposta Musa del Palazzo dei Conservatori¹, in una Ninfa della collezione Chavlers² e in una britannica³, e in una Afrodite seminuda di Costantinopoli⁴) possa o debba identificarsi con una delle Pieridi o non piuttosto colla dea dell'Amore, o con una irrequieta divinità dei boschi e delle fonti, non staremo più oltre ad indagare, poichè l'assenza di ogni attributo rende vana la questione. Ci basta l'aver accennato alle possibilità, che sono, per sommi capi, queste tre.

Di sicuro resta il fatto che la nostra scultura è postlisippea, e ripete con grande fedeltà l'atteggiamento della Melpomene pur avendo nella seminudità rinunciato parzialmente alle caratteristiche severe che avrebbero reso possibile la completa aderenza al modello.

La maestria del lavoro ci induce a classificarlo tra quei prodotti della locale scuola marmoraria rodia, di cui si viene sempre più precisando la variopinta e multanime consistenza, fiorente dal III al I secolo, e che, accanto a capolavori d'invenzione e di complessità, amava ripetere i soggetti adusati trattandoli con la raffinata eleganza che le era imposta dal gusto dei committenti e dalla sua stessa tradizione.

Inedita.

¹ *A Catalogue of the ancient Sculptures preserved in the municipal Collection of Rome — The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori by members of the British School at Rome*, edited by H. STUART JONES M. A. D. Litt. — Oxford, Clarendon Press, 1926, p. 226, n. 29, tav. 85.

² CLARAC, tav. 752, n. 1830; BIONDI, *Mon. Amaranziani*, tav. 34.

³ MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, p. 220, n. 12.

⁴ REINACH, *Rép.*, III, p. 103, n. 6; ARNDT, *Phot. Einzelaufnahmen*, 1353.

3 (Inv. n^o. 13636). BUSTO FEMMINILE VELATO

(Figg. 13-14 e Tav. III).

Il busto, in marmo bianco a grossa grana, rappresenta una donna, nel pieno fiorire della sua bellezza, in atto di guardare innanzi a sè col capo eretto, ricoperto dall'himation arrovesciato. Il braccio destro si modella sotto la veste scendendo obliquamente per poi flettersi e riportarsi verso la testa nel gesto di scostare il velo. Il corpo è interrotto da un taglio obliquo, saliente verso sinistra, subito sotto il seno ed anche quest'ultimo e l'avambraccio non sono discernibili per lo stato di forte mutilazione subita dal marmo. Della mano destra restano appena i frammenti di due dita, aderenti al velo. Il naso è martellato, il mento pure scheggiato.

Nonostante lo stato di grande frammentarietà della scultura, ciò che ne rimane ci permette di reintegrarne e di apprezzarne a sufficienza le caratteristiche non comuni di stile e di imprendere una valutazione artistica e storica.

Procediamo anzitutto all'esame particolareggiato del soggetto.

Il capo della donna ci appare di struttura piuttosto massiccia e robusta; il contorno del volto è tondeggiate, le guance sono piene, le mascelle forti, la bocca è breve e carnosa. La fronte, scoperta ad angolo sotto la capigliatura spartita in due bande di riccioli divergenti, ha prominenze poco salienti; le arcate sopraccigliari sono ampie e poco accentuate, inserendosi saldamente nella radice del naso. Gli occhi disegnati pianamente, presentano una leggera asimmetria. Il collo è attraversato da un solco orizzontale all'altezza della cartilagine tiroidea, e va leggermente infossandosi alla base, lasciando intuire così la divergenza dei muscoli di inclinazione. I lobi degli orecchi sono forati, evidentemente per l'inserzione di qualche monile di metallo ora sparito.

L'himation, che è di una stoffa evidentemente piuttosto spessa, è gettato con arte sul capo, spintovi all'indietro dal mazzo di capelli, (*κροβύλος*) e fascia poi con aderenza il busto, di cui lascia trasparire la soda carnosità, per venire riportato sulla spalla sinistra. (Fig. 13). Tra la testa e la spalla esso causa un ingorgo pittoresco di pieghe, contrastato tra la tensione ascendente cui lo costringe la mano e la rilassatezza pendula dal capo; sì da lasciare appena a quest'ultimo nella serie di sinuosità adagiate la sufficiente autonomia di rotazione. Accurata è la trattazione del pannello, e particolarmente aggraziata sul capo (Fig. 14) ove esso forma la caratteristica piega appiattita un po' di traverso alla scriminatura, variata con altre sapienti e ben studiate sinuosità radiali che digradano dal vertice del capo, ov'esse si inseriscono insensibili nelle striature maggiori che fasciano e comprimono l'ariosa capigliatura. La tecnica seguita nel rendere gl'innesti, le suddivisioni e le geminazioni, gl'irrigidimenti e le tensioni,



FIG. 13 — BUSTO FUNERARIO.



FIG. 14 — BUSTO FUNERARIO.

la mollezza e l'affiosciamento delle pieghe denota nell'artista ignoto una provetta maestria.

Non v'è dubbio che il nostro busto non facesse parte d'uno di quei rilievi funerari, ove l'arte attica amò rappresentare nel V e nel IV secolo, nel campo più o meno profondo d'un'edicola, scene e riunioni famigliari di spensierata o accorata intimità, in onore dello scomparso che vedeva così perpetuarsi sulla sua tomba il ritmo e il ricordo della sua vita terrena, in solidarietà di affetto colle persone a lui care. La semplicità della rappresentazione ispirata ad una indefinita astrazione dal tempo, dal luogo, dalle fisionomie dei personaggi, non meno che a una concreta precisazione di gesti e di atteggiamenti, vi era caratteristica di un'arte che, pur lavorando sulle orme dei grandi maestri, doveva per la sua stessa funzione ripetere formule monotone e generiche. Tuttavia una evoluzione è sensibile nel corso dei due secoli, dettata evidentemente dal mutato clima estetico della grande arte. In essa penetrano nel IV secolo i primi tratti emotivi, non ancora attuati ma immanenti. Di conseguenza, anche la « serenità inespessiva » di statue e rilievi funerari si trasforma pian piano, facendo luogo a un'aria di diffusa malinconia, di dolore contegnoso, che non alterano l'armonia delle linee ma accentuano soltanto alcuna di queste, sì da ottenerne un nuovo elemento di successo artistico ed emotivo; che mutano se mai gli atteggiamenti onde scaturisce più chiaro il senso di mestizia che alla scena si vuol dare. Abbiamo così le strette di mano eloquenti, i capi reclinati, le concentrazioni evocatorie. Accanto a questa evoluzione continua però, come lo dimostra il sarcofago delle Piangenti, la raffigurazione tradizionale altera e maestosa, derivata dalla croizzazione arcaica e comune alla statuaria iconica.

La figura della defunta (per parlare del caso che ci interessa) è espressa nella piena maturità della sua bellezza, secondo la tendenza generale dell'arte classica greca a rendere nel marmo forme belle e attraenti; tendenza confermata nel caso speciale dal logico desiderio di conservare di una persona cara un'immagine nobile ed elevata; molto più che l'esposizione avvieni in luogo pubblico.

L'idea primitiva ed eroica della consacrazione, dell'oblazione alla divinità perdura nel velame, simbolo che inoltre si presta ottimamente a conferire sia alle figure matronali che a quelle virginali un'aria casta e pudica; quale si confà al ricordo d'una morta, e di una morta che ci è cara. Si è voluto vedere nel gesto di scostare il velo una comunanza con le raffigurazioni di Hera (sul Partenone e sulle metope di Selinunte) o attribuirvi un significato di dolore, un'idea di meditazione dolorosa. Mentre la prima osservazione ha una consistenza puramente formale; la seconda ci sembra più appropriata in quanto, se il gesto non evoca necessariamente pensieri tristi, contribuisce a creare visivamente intorno al capo della trapassata quell'isolamento, quella concentrazione dalla quale essa sembra voler per un istante ancora inviare al dolce mondo superno uno sguardo di rassegnato rimpianto.

Il prototipo della donna velata ci è dato rintracciarlo già nel primo quarto del quinto secolo a. C. ed è la cosiddetta testa di Aspasia che l'Amelung raccolse a un corpo conservatoci in parecchie repliche, formando un complesso



3. BUSTO FUNERARIO.

Museo Civico

che viene attribuito a un maestro bronzista di Egina o di Corinto¹; ma l'attribuzione non è, per ciò che riguarda la materia, necessaria.

Il dettaglio della piega che si abbatte sulla acriminatura appare pienamente nella statua del Br. Museum, proveniente da Tretham Hall, che è di età prassitelica².

Potremo quindi assegnare il nostro soggetto alla metà del IV secolo, considerato il progresso evidente nella trattazione delle pieghe, che presuppone l'attenzione attratta sul panneggiamento a partire da Prassitele.

I riscontri più ovvii sono la stele di Demetra e Pamphile al Deylon e il già menzionato sarcofago delle Piangenti.

Come in quest'ultimo, verso cui convergono le maggiori analogie, l'artefice del nostro marmo ha conservato alla figura le proporzioni un po' pesanti, ancora minime dalla sveltezza prassitelica. Erano quelle che più si concepivano del resto al suo intento, se non al suo ideale estetico; e abbiamo visto come in questo campo predominasse una tradizione che non era facile modificare. E che in ultima analisi risale alla concezione fidiaca, anche se alcuni elementi, come la trattazione dei capelli, denotano un'età molto più tarda.

Non è facile precisare la disposizione del sesso busto nel campo della stele, data la sua frammentarietà.

Un elemento che ci suggerisce è però l'obliquità del taglio netto che lo delimita in basso. Non è così un chiaro indizio che la figura era seduta e la parte inferiore del corpo aveva un'altra direzione, ciò che si spiega agevolmente per la necessità di maggior relazione del busto e del capo coll'osservatore.

Due tagli verticali esistenti a tergo, uno ampio, l'altro di linee superficiali e determinante un piano che s'incontra col precedente ad angolo ottuso, sembrano insufficienti ad una determinazione che non lasci dubbio. Proponiamo però a credere che la figura fosse rivolta lievemente verso destra, in modo da lasciare scorgere l'accurato gioco delle pieghe sulla sua spalla destra.

Inedito.

¹ Cf. W. Ammann, *Revue Archéol.*, XV, 1900, p. 121-122.

² Cf. E. A. Gardner, *Journal of Hellenic Stud.*, XXVIII, 1908, p. 125-127, fig. XXVIII-XXIX.

che viene attribuito a un maestro bronzista di Egina o di Corinto¹; ma l'attribuzione non è, per ciò che riguarda la materia, necessaria.

Il dettaglio della piega che si abbatte sulla scriminatura appare pienamente nella statua del Br. Museum, proveniente da Trentham Hall, che è di età prassitelica².

Potremo quindi assegnare il nostro soggetto alla metà del IV secolo, considerato il progresso evidente nella trattazione delle pieghe, che presuppone l'attenzione attratta sul panneggiamento a partire da Prassitele.

I riscontri più ovvi sono la stele di Demetra e Pamphile al Dipylon e il già menzionato sarcofago delle Piangenti.

Come su quest'ultimo, verso cui convergono le maggiori analogie, l'artefice del nostro marmo ha conservato alla figura le proporzioni un po' pesanti, ancora immuni dalla sveltezza prassitelica. Erano quelle che più si confacevano del resto al suo intento, se non al suo ideale estetico; e abbiamo visto come in questo campo predominasse una tradizione che non era facile modificare. E che in ultima analisi risale alla concezione fidiaca, anche se alcuni elementi, come la trattazione dei capelli, denotano un'età molto più tarda.

Non è facile precisare la disposizione del nostro busto nel campo della stele, data la sua frammentarietà.

Un elemento che ci soccorre è però l'obliquità del taglio netto che lo delimita in basso. Non è esso un chiaro indizio che la figura era seduta e la parte inferiore del corpo aveva un'altra direzione, ciò che si spiega agevolmente per la necessità di maggior relazione del busto e del capo coll'osservatore?

Due tagli verticali esistenti a tergo, uno ampio, l'altro di breve superficie e determinante un piano che s'incontra col precedente ad angolo ottuso, sembrano insufficienti ad una determinazione che non lasci dubbio. Propendiamo però a credere che la figura fosse rivolta lievemente verso destra, in modo da lasciare scorgere l'accurato gioco delle pieghe sulla sua spalla destra. *manifatti*

Inedito.

¹ Cfr. W. AMELUNG, *Roem. Mitt.*, XV, 1900, p. 181 sgg.

² Cfr. E. A. GARDNER, *Journal of Hell. St.*, XXVIII, 1908, p. 138 sgg., tav. XXVII-XXIX.

4. (Inv. n^o. 13637). TESTA FEMMINILE VELATA

(Figg. 15 e 16).

Algora II

Un'altra testa femminile velata (alt. 0,24 m.), in marmo bianco molto fine, dello stesso tipo ma meno pregevole dal punto di vista artistico è stata recuperata nello scavo del cosiddetto ninfeo di monte S. Stefano. La defunta (poichè supponiamo trattarsi sempre di un marmo funerario, anche se nulla ci permette di asserirne la pertinenza a una stele anzichè a un'opera di tutto tondo) sembra di età piuttosto giovanile che matronale, e porta il velo con semplicità. Il suo volto è ovale, la bocca è piccola, colle labbra scheggiate, gli occhi sono poco profondi sotto le arcate sopracciliari. Il naso è segato in senso verticale, ciò che si deve attribuire forse più che a un restauro antico, a una speciale lavorazione. Sul collo si nota la caratteristica «collarina di Venere» consistente in un doppio solco. I capelli, spartiti sulla fronte sì da lasciar questa scoperta a triangolo col vertice piuttosto acuto, son lavorati secondo il sistema delle treccioline ondulate. Il velo è rigettato un po' all'indietro, e forma al centro la caratteristica piega schiacciata. All'orlo esso sembra modellarsi su una tenia sottostante, impiegata per fissare i capelli. La depressione è proseguita anche oltre l'aderenza alla capigliatura, fino alle spalle.

Il lavoro, piuttosto sommario, rivela tuttavia l'impronta del quarto secolo.

Inedita.

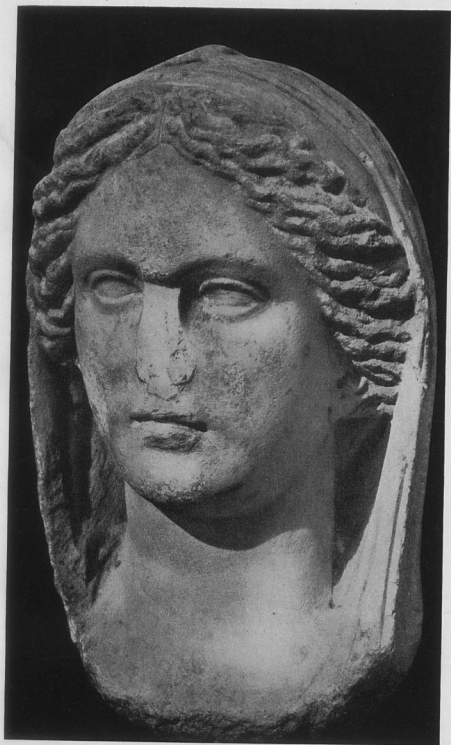


FIG. 15 — TESTA FEMMINILE VELATA, DI CARATTERE FUNERARIO.
(VEDUTA ANTERIORE).

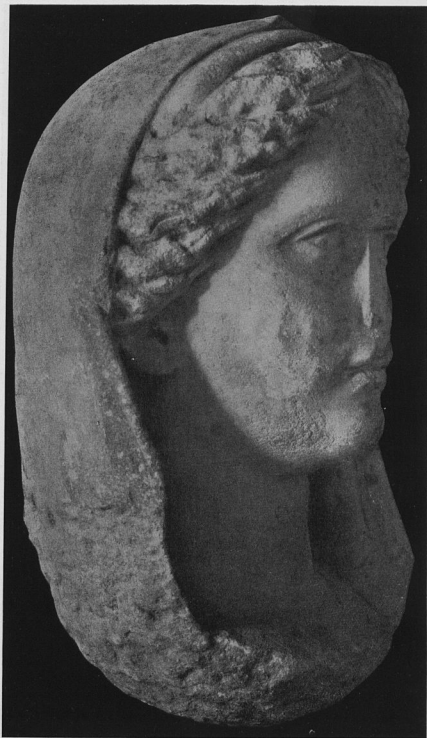


FIG. 16 — TESTA FEMMINILE VELATA, DI CARATTERE FUNERARIO.
(PROFILO).

5. (Inv. n^{ro}. 13638). LA STELE DI CRITÒ E TIMARISTA

(Fig. 17, Tavv. IV-VII).

Il giorno 27 maggio 1930 segnava una data memorabile nella storia degli scavi camiresi. Alla profondità di circa un metro e mezzo, sporadicamente, in prossimità delle tombe L e XCV del sepolcreto di Macri Langoni, si ritrovava, meravigliosamente intatta, la più bella stele funeraria che ci abbia tramandato il V secolo.

La stele (Fig. 17) è in marmo bianco a grana cristallina finissima; essa misura m. 2 di altezza al centro (acroterio compreso), 1,55-1,62 ai lati (fino alla cornice), 0,94-0,86 di larghezza, 0,15-0,12 di spessore. In alto il campo è terminato da una cornice arcuata di sagoma molto semplice, che misura 4 cm. di aggetto (corrispondente a quello del massimo rilievo delle figure), e s'interrompe alle estremità, con un taglio netto in direzione radiale. Essa è scheggiata all'estremità sinistra. La cornice, che superiormente è lasciata grezza, è sormontata da un acroterio centrale piatto, pur esso appena sbizzato ai lati. La superficie dello spessore della stele e il taglio della cornice sono martellinati con maggior cura, pur senza essere condotti a completa levigatezza.

In basso la stele è tagliata un po' obliquamente, ma tale particolarità doveva esser celata dall'incastro nella base.

Due figure di donna formano la scena, che è quella consueta del congedo fra la defunta e la superstita.

Le iscrizioni sovrapposte ci rivelano i loro nomi: Timarista e Critò. Il momento dell'estremo distacco trova la madre e la figlia indugiati nell'amplesso già sciolto; la più anziana tiene la mano destra affettuosamente posata sulla spalla della giovanetta che rechina accuratamente il capo verso la madre di cui sembra carezzare un'ultima volta l'omero fidato, tenendosi scambievolmente allacciata a lei col braccio sinistro. La madre calza sandali e indossa (sopra un leggero chitone a mezze maniche che si vede abbottonato sul braccio sinistro) un pesante chitone dorico con apotygmata, allacciato da una cintura, aperto sul fianco destro. Ha il capo coperto da un corto velo ricadente sulle spalle, che lascia però scoperta anteriormente parte dell'acconciatura. Vediamo così i morbidi, imprecisati capelli solcati da una benda abbastanza larga. Sotto il velo s'indovinano i capelli raccolti in mazzo sulla nuca dopo esser stati costretti sotto un triplice avvolgimento della tenia. La figura ha il torso quasi completamente di fronte, mentre il capo e la gamba destra sono di profilo. L'occhio però è ancora stirato di fronte. L'altra gamba si presenta sciolta in veduta anteriore col tallone alzato da terra, e il piede un po' scartato verso la destra dell'osservatore. Il braccio sinistro della donna è volutamente scostato dal fianco, accennando quasi il gesto di sconforto usuale dinanzi all'inevitabile.

La figlia calza essa pure i sandali e indossa un finissimo chitone di lino munito di corte maniche e abbottonato sul braccio, e un himation passato sotto l'ascella destra e rigettato dietro la spalla sinistra. Ha i capelli disposti superiormente a calotta e intrecciati a cercine in giro alla nuca, alle tempie, alla fronte. La capigliatura della ragazza, tutta picchiettata, come l'indecisa trattazione dei capelli della madre, fanno pensare a un'integrazione a colori. Questi ultimi non mancano neppure per il resto delle figure e del campo, come si scorge ancora dalle vaghe ma indubbie ombre da essi lasciate¹.

La ponderazione della figura, che è vista di pieno profilo verso destra insiste sulla gamba sinistra mentre l'altra, flessa, ha libero gioco, arcuando il piede che traspare di sotto alle pieghe fitte del lungo chitone.

L'occhio di Critò è già quasi completamente di profilo.

Passiamo ora a un esame più dettagliato dei vari elementi utili per una determinazione stilistica e cronologica del rilievo.

Anzitutto il vestito e l'acconciatura di Critò. Il primo appartiene alla moda sostituitasi a quella ionica delle korai, fiorita nel periodo tra il 480 e il 460 a. C. Più tardi il vestito perdura, ma la foggia muta, nel senso che il mantello viene portato con un apotygyma triangolare ricadente sul davanti. Che il lembo del mantello della nostra figura sia rigettato sulla spalla anziché raccolto sul fianco e riportato sul braccio sinistro si capisce facilmente, dato che quest'ultimo doveva essere libero nei suoi movimenti nell'atto di stringere un'altra persona.

Il cercine di capelli appartiene pure esso a una moda in voga nei primi decenni del V secolo, fiorita specialmente fra il 480 e il 460 e poi rapidamente decaduta².

Con questi dati ben s'accordano la trattazione ancora lievemente obliqua dell'occhio, la rigidità del braccio visibile di Critò, la scarsa articolazione della mano pendente della madre, che somiglia alla « legnosità » degli arti della cosiddetta Penelope Chiaramonti³, ma che, attenuata, perdura fin sulla mano della Peitho del fregio orientale del Partenone⁴.

La trattazione delle piegoline del chitone è eseguita già con arte consumata a dorsi frequenti e irrequieti, qua e là sottolineati dall'intervento d'una piega più accentuata. È quasi eliminato l'espedito del trabocco delle sue masse, poichè solo all'estremità della manica il chitone si scioglie dalla fasciatura dell'himation e si modula in un lieve sbuffo ondulato.

Tale risorsa di grande effetto è invece impiegata per il chitone dorico di Timarista.

Le rare pieghe formate dall'himation della ragazza sono schiacciate e si adagiano concentriche sulla sinuosità dell'anca mentre si stirano rade e in dire-

¹ Anche i lati della stela dovevano esibire una specie di incorniciatura a colori, di cui s'intravede il bordo rettilineo all'interno. Esso corrisponde in modo esatto con un'intaccatura praticata all'estremità della base a sinistra, sotto il sandalo alzato di Critò. Tale incorniciatura fittizia doveva maggiormente acuire il senso di profondità del campo, da cui staccano le figure, dondando a queste maggior risalto. L'espedito del piede di Critò e del braccio di Timarista, che escono dalla

cornice e le si sovrappongono, è pure preordinato a questo effetto.

² Cfr. per questi dati: ANTI, *Altorilievo di stile severo da Eleusi*, in *Annuario della Scuola d'Atene*, IV-V, pagine 84-5. — A. FURTWAENGLER, in *Winkelmannsprogramm*, Berlin, 1890, p. 128 sg. e 130 sg.

³ Cfr. ANTI, *art. cit.*, p. 89.

⁴ Cfr. SCHRADER, *Ueber Phidias*, in *Jhste*, XIV, 1911, fig. 68.



5. LA STELE FUNERARIA DI CRITÒ E TIMARISTA.

