

# CRONOLOGIA E FASE STILISTICA DEL LAOCOONTE

**E**RNESTO Vergara Caffarelli nello scritto che precede ha trattato in modo completo un tema della più alta importanza, ossia la restituzione del gruppo del Laocoonte nella sua forma originaria.

Visto che il presente volume della rivista dell'Istituto che dirigo <sup>1)</sup> è in qualche modo una celebrazione del Laocoonte aggiungo questo breve scritto non per dire cose nuove, ma per riassumere e, possibilmente, chiarire il problema cronologico e quello della classificazione stilistica. Credo di fare opera utile perché non esiste unanimità di giudizio <sup>2)</sup>.

Com'è noto la cronologia del Laocoonte fu stabilita dallo Hiller von Gaertringen <sup>3)</sup> e poi confermata da Cristiano Blinkenberg, tenendo presente il fatto che i nomi degli artisti Atenodoro e Agesandro sono rodii e compariscono su iscrizioni databili di Lindo; Atenodoro, figlio di Agesandro, ha infatti firmata una base con le statue di Filippo e di Agauride del 42 a. C. <sup>4)</sup>. Egli stesso fu sacerdote di Atena Lindia nel 22 a. C. e suo fratello Agesandro fu pure prete della stessa dea l'anno seguente.

Il Blinkenberg <sup>5)</sup> ha spiegato il caso unico che dei fratelli siano stati onorati col sacerdozio in due anni successivi col fatto che i due cittadini dovevano essersi distinti nella costruzione del gruppo del Laocoonte, opera sicuramente rodia e forse della stessa Lindo.

Come si è detto il padre si chiamava Agesandro, come il figlio minore. Egli figura fra i *σύσσιτοι* <sup>6)</sup> di Timachida di Agesitimo in un'iscrizione rodia che si può datare nella prima guerra mitridatica. Suo padre, ossia il nonno di Atenodoro, aveva pure nome Agesandro ma era nato da un Atenodoro, col quale si giungerebbe alla metà del II sec. a. C. o a poco dopo. Codesto Atenodoro fu forse egli pure scultore e precisamente quello ricordato da Plinio <sup>7)</sup> come autore di « *feminas nobilis* ». L'Amelung <sup>8)</sup> ha pensato che fosse sua anche l'« *Iside Athenodoria* » ch'era nella Regio XII <sup>9)</sup> a Roma e che a lui si potesse far risalire l'originale di quella splendida creazione ch'è la cosiddetta « *Pudicitia* ». Io <sup>10)</sup>, considerando l'analogia dei ritmi fra l'Iside del Cataio che ritengo rodia e la *Pudicitia*, ho cercato di dimostrare come l'ipotesi non si dovesse rifiutare, non fosse altro perché si può stabilire la contemporaneità delle due opere e la classificazione cronologica proprio nell'età in cui deve esser vissuto Atenodoro I. I ritmi di cui parlo sono in-

fatti quelli che il Kraemer<sup>11)</sup> chiamò « centrifughi » e che sono datati dalla statua della Cleopatra ch'è del 139 a C.<sup>12)</sup>

Il figlio Agesandro e il nipote dello stesso nome possono non avere ereditato il suo genio, mentre lo ereditarono i due fratelli firmatari della base del Laocoonte, se veramente si trattò di due fratelli, come vuole il Blinkenberg e non di padre e figlio come io preferirei per la semplice ragione che Plinio nomina prima Agesandro di Atenodoro<sup>13)</sup>.

Se questo fosse stato il fratello maggiore, come si ricava dal fatto che fu prete l'anno prima dell'altro, Plinio, il quale deve aver tratta l'informazione dalla lettura dell'iscrizione della base, non l'avrebbe nominato per terzo.

Codesta discussione non è oziosa perché dal definire se l'Agesandro di Plinio fu il padre di Atenodoro o il fratello dipende la cronologia del Laocoonte. Nel primo caso si può porla nel 50 a. C., nel secondo nel 25, cioè a distanza di una generazione, che non è poco.

E ora conviene esaminare se non si possa accontentare coloro che desidererebbero una cronologia più alta, ossia la metà del II sec. a. C. Ma prima definiamo la corrente artistica cui appartiene il Laocoonte.

Altrove<sup>14)</sup> io l'ho chiamata corrente del « virtuosismo veristico » e mi sembra di poter conservare quel nome. Nel Laocoonte è una meravigliosa analisi delle superfici e dei

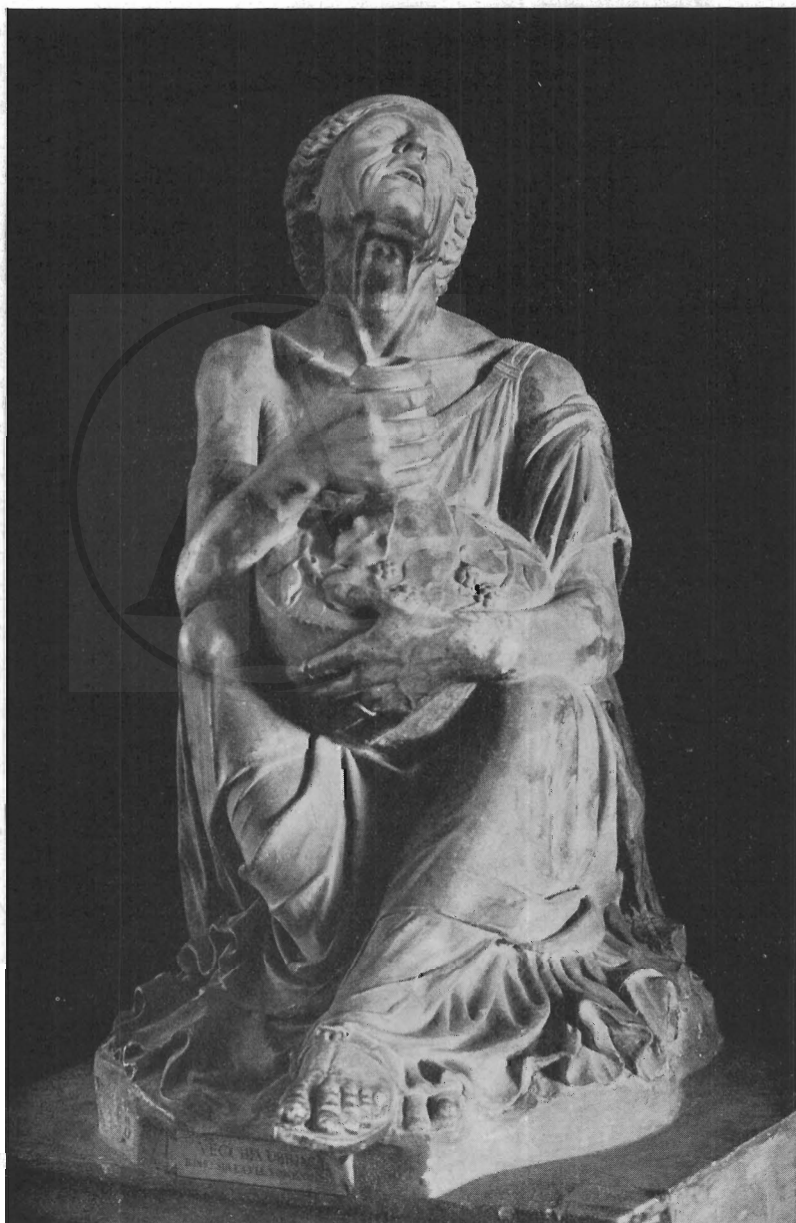


FIG. 1 — ROMA, MUSEO CAPITOLINO — Statua della «vecchia ubriaca».

rilievi anatomici ma c'è anche quasi un'urgenza, derivata dall'artificioso insegnamento accademico, di mettere le figure in posa d'arte, in un'architettura di facciata, e c'è preziosità nel rendimento della chioma e della barba del protagonista ed eleganza ornamentale nella disposizione del manto.

L'arte del Laocoonte non è verismo in quanto non è riproduzione fotografica dal vero, è dunque virtuosismo veristico.

Un'opera, che non si suole mettere a confronto perché di soggetto troppo diverso,

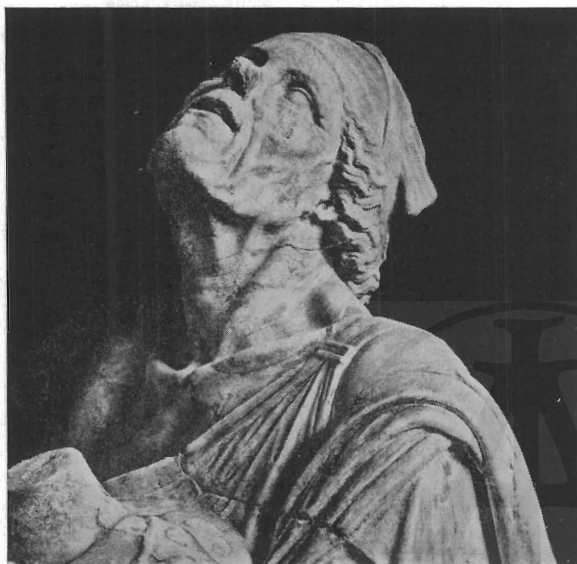


FIG. 2 - MONACO, GLIPTOTECA - Statua della «vecchia ubriaca» (particolare).

ma che presenta la stessa sottilissima analisi della superficie è la Vecchia Ubriaca ben nota attraverso le repliche della Glipoteca di Monaco<sup>15)</sup> e del Museo Capitolino<sup>16)</sup> (figg. 1 e 2). Si tratta con ogni probabilità dell'opera conosciuta da Plinio<sup>17)</sup> il quale così la ricorda: «Myronis illius qui in aere laudatur anus ebria est Zmyrnae in primis incluta».

È stato già osservato<sup>18)</sup> come un soggetto di genere siffatto non è ammissibile nell'arcaismo del V sec. a. C., e che pertanto il Mirone della Vecchia Ubriaca dev'essere diverso dal più celebre, a cui allude Plinio, e precisamente quello che appare fra gli scultori firmatari del primo donario pergameno<sup>19)</sup> verso il 200 a. C.

Una conferma cronologica è data da un vaso configurato di Sciro, appunto nella forma della Vecchia Ubriaca, il quale porta un'iscrizione in caratteri databili nel II sec. a. C.<sup>20)</sup>

L'originale della Vecchia Ubriaca potrebbe dunque essere posto nel 180 a. C., ossia nell'età del barocco pergameno, e sarebbe opera di un'artista che per quanto nato a Tebe aveva lavorato a Pergamo e nella Jonia. Detto ciò si deve cercare la ragione per cui le opere del barocco di Pergamo e la Vecchia Ubriaca sono scritte in una lingua apparentemente molto diversa. Il problema è di soluzione meno difficile di quanto si creda.

Anzitutto occorre osservare che se la lingua è diversa non è diverso il presupposto da cui sono partiti gli artisti del barocco pergameno e Mirone: ossia la volontà di rappresentare l'abnorme, che può essere il drammatico, il patologico, ma anche l'estremamente laido, com'è il soggetto della Vecchia Ubriaca. E poi noi sappiamo che a Pergamo, patria del barocco, sono confluiti artisti di diverse tendenze le quali appaiono nei grandi complessi statuari. Nel piccolo donario noi troviamo artisti di educazione e temperamento pienamente barocchi<sup>21)</sup>, ma anche artisti che per delicatezza e misura an-

cora classiche <sup>22)</sup> rivelano l'educazione ateniese. Le stesse diversità si devono osservare anche nel primo donario cui lavorò Mirone. Il gruppo Ludovisi del Galata che si uccide è più barocco del Gallo Capitolino, ma differenze di linguaggio più notevoli dovettero esistere fra l'autore del gruppo Ludovisi e Antigono, se di Antigono, secondo l'attraente ipotesi dello Schweitzer <sup>23)</sup> è il gruppo del Pasquino. Il suo autore fu un coltissimo ammiratore e studioso dei grandi maestri che inserì peraltro nella sua educazione classica le nuove aspirazioni veristiche e di esibizione di cultura dell'Ellenismo.

L'ansia e il terrore generano nel Menelao <sup>24)</sup> (figg. 3, 4) una mimica facciale descritta

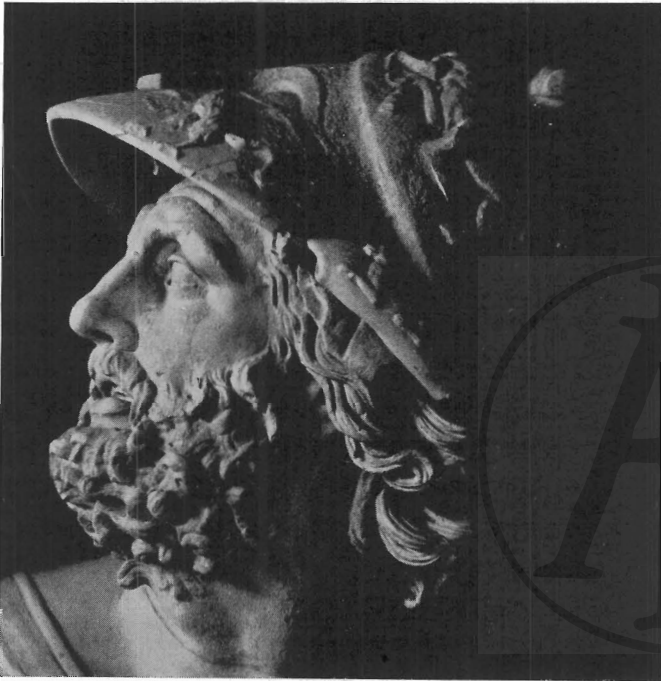


FIG. 3 — ROMA, MUSEI VATICANI — Menelao del gruppo di Pasquino.

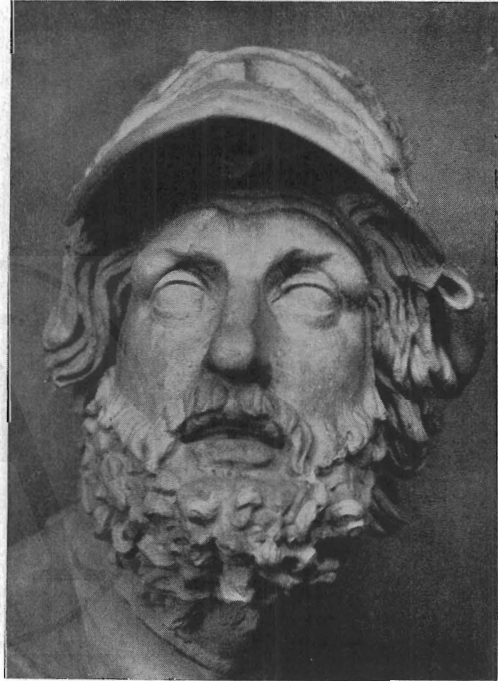


FIG. 4 — ROMA, MUSEI VATICANI — Menelao del gruppo di Pasquino (Foto Musei e Gall. Vaticani).

con straordinaria precisione. Prezioso e ornamentale è invece, l'elmo di parata. Nella Vecchia Ubriaca l'anatomia del gramo corpo rivela conoscenze elevatissime; ma ai piedi del miserabile scheletro ecco pieghe soffici e decorative come una corona di rose. Il Pasquino, opera di un'artista di Caristo, città vicina ad Atene, potrebbe essere il capostipite del virtuosismo veristico per i soggetti più nobili; la Vecchia di Mirone, creazione di uno scultore di Tebe, vicina ad Atene come Caristo, lo potrebbe essere per quelli di genere che, come si sa, sono numerosi nell'Ellenismo. Nella corrente rientra, come si è detto, anche il Laocoonte, ma fra il Pasquino e la Vecchia Ubriaca di Mirone, che sono del 200 circa a. C., e il Laocoonte, che è del 50 a. C., c'è un divario formale che giustifica da solo l'esistenza di un lasso di tempo di centocinquant'anni fra quest'ultima opera e le due prime. Il divario sta nei ritmi, del tutto chiusi nel Pasquino e nella Vec-

chia e aperti nel Laocoonte, e nella costruzione ch'è spaziale nei due primi, frontale nel terzo.

Dalla struttura piramidale del Pasquino e della Vecchia, blocchi di marmo avvolti

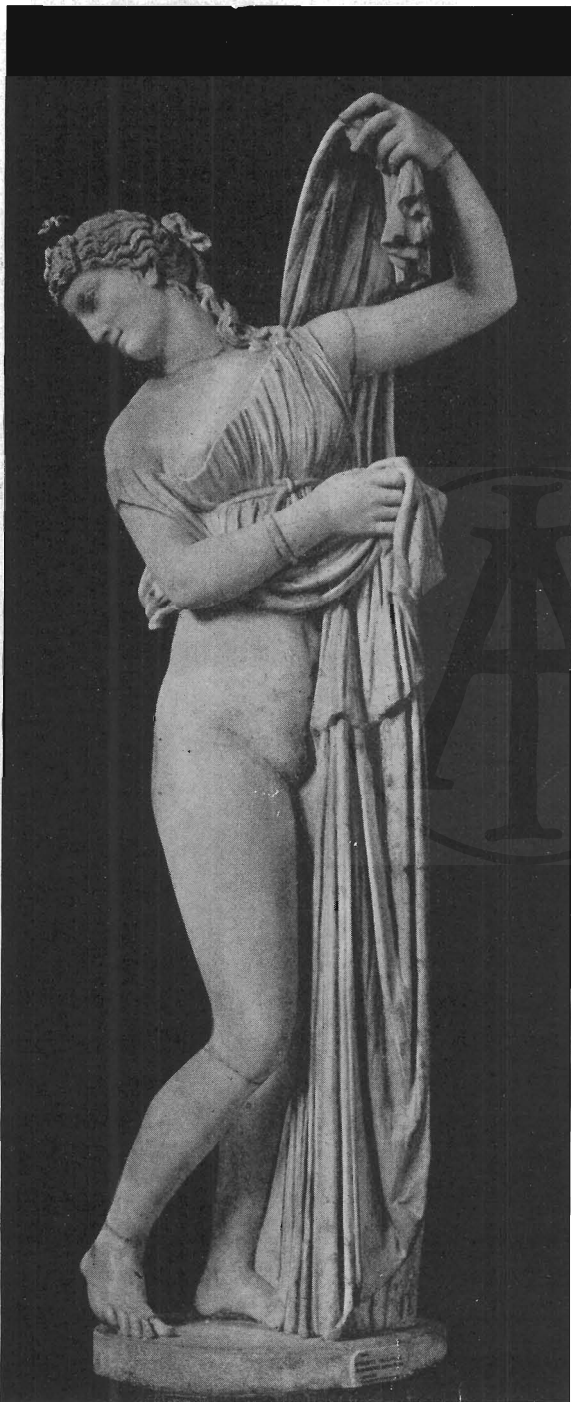


FIG. 5 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - La «Callipigia».

dall'aria, all'architettura più che frontale, addirittura di facciata e traforata del Laocoonte è intercorsa tutta l'esperienza dell'accademismo, che fece perdere alla tradizione patetica e dinamica del barocco i valori della struttura stereometrica senza che si perdesse il gusto della ricerca veristica. Questo è precisamente il caso del Laocoonte, decorativo nel ritmo, di grande potenza veristica nel nudo, accademico nel panneggiamento. Tutte queste esperienze appaiono tuttavia fuse perché preziosità, intellettualismo, scientismo e verismo erano fusi nella vita di ogni giorno alla fine dell'Ellenismo; epperò il Laocoonte, come espressione bella di una età, non è verismo puro, né decorativismo puro, né accademismo puro: è un'opera d'arte compiuta.

Un fatto simile si è verificato, in minor misura, in una scultura che, nella parte restante, sarebbe stata certamente più bella se non fosse stata raschiata e lavata con acidi, sicché ha persa l'epidermide. Parlo della «Callipigia» di Napoli<sup>25)</sup> (fig. 5), che io credo<sup>26)</sup> un'originale del tempo del Laocoonte e costruito nello stesso ambiente artistico.

Sono indotto a pensarlo dal fatto che l'unica riproduzione esistente è un piccolo rilievo dell'isola di Coò, e dalla coincidenza del luogo del ritrovamento. Anche la Callipigia, come il Laocoonte, fu trovata infatti nelle terme di Tito<sup>27)</sup>, sicché è possibile che sia giunta colà da un medesimo luogo. La Callipigia, per quanto tortile, non è una opera dell'Ellenismo di mezzo, perché la sua tortilità è schiacciata fra due piani

paralleli. C'è una frontalità voluta, come nel Laocoonte; veristica nel nudo essa è artificiosa nel ritmo e notevolmente accademica anche nel panneggiamento che, si noti, ha molte somiglianze con quello del gruppo del Laocoonte nei sottosquadri spigolosi.

L'ambiente artistico del Laocoonte è rappresentato anche da una testa di combattente ferito (fig. 6), originale rinvenuto negli scavi della città di Coo<sup>28)</sup>, opera di effetto, ma in cui si trovano molte analogie con la grafia della testa di Laocoonte: nel risalto dei rilievi ossei, scarsamente rivestiti di carne, nel gioco dei muscoli frontali e in tutta la drammatica mimica facciale.

Contemporaneo al Laocoonte, a testi-

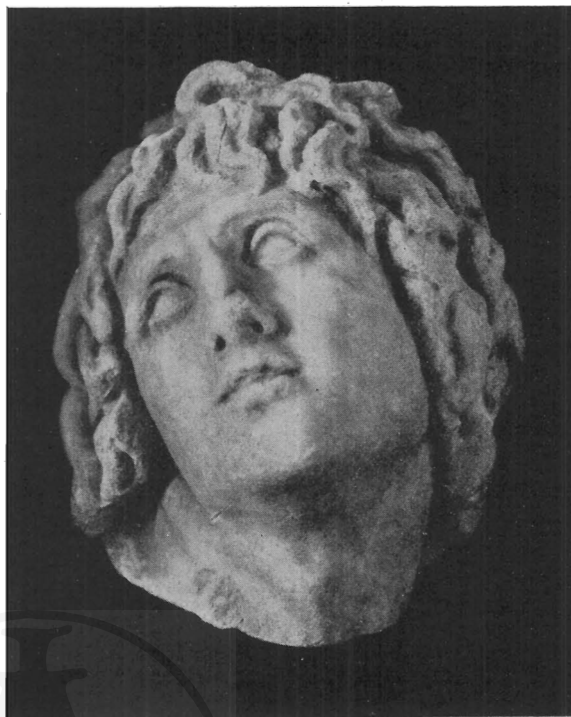


FIG. 6 - COO, MUSEO - Testa di combattente ferito.

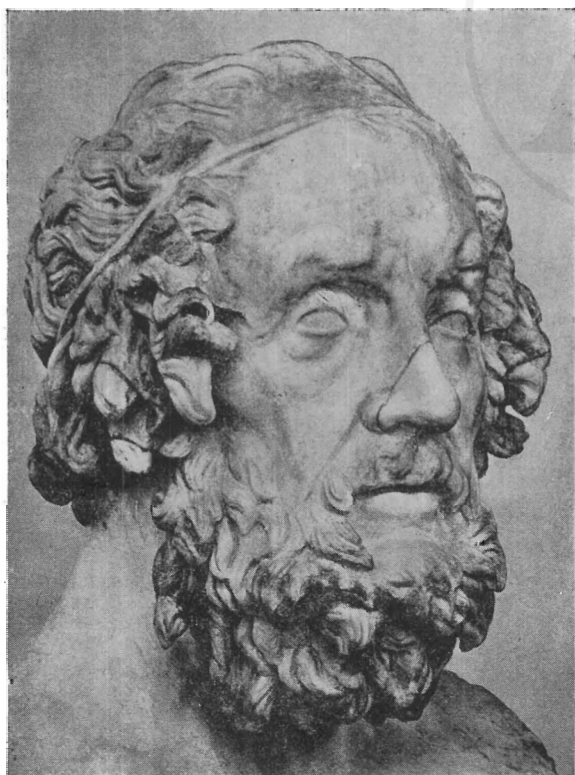


FIG. 7 - SCHWERIN, MUSEO - Omero.

moniare la corrente del virtuosismo veristico, è anche l'« Omero Cieco », datato da taluno al medio ellenismo perché non convinto dell'esistenza di analogie stilistiche tra l'Omero e il Laocoonte. L'esperienza insegna per altro che spesso tali giudizi negativi sono determinati dal fatto che i confronti sono stati eseguiti su fotografie e non su calchi in gesso. Ora, del volto del Laocoonte esistono fotografie di tutti i generi, alcune così contrastate che le minute annotazioni anatomiche sono divenuti forti rilievi, altre prese con luci così forti che tutti i particolari più sottili sono spariti<sup>29)</sup>.

Se non si ha la cautela di scegliere fotografie che rendano il più possibile delle annotazioni grafiche e se i soggetti non sono stati ripresi con la stessa impostazione il confronto non solo è inutile

ma è dannoso, tanto più se, come nel caso del Laocoonte e dell'Omero, si ha da contrapporre un'opera originale in marmo a repliche tutte mediocri di un originale in bronzo.

Ma se, tenuto conto di questa diversità, in possesso di buone fotografie, o meglio di calchi, noi esaminiamo obiettivamente le due opere <sup>30)</sup> dobbiamo dire che l'essenziale dell'arte è uguale in ambedue, caratterizzato da un lavoro minutissimo su superfici

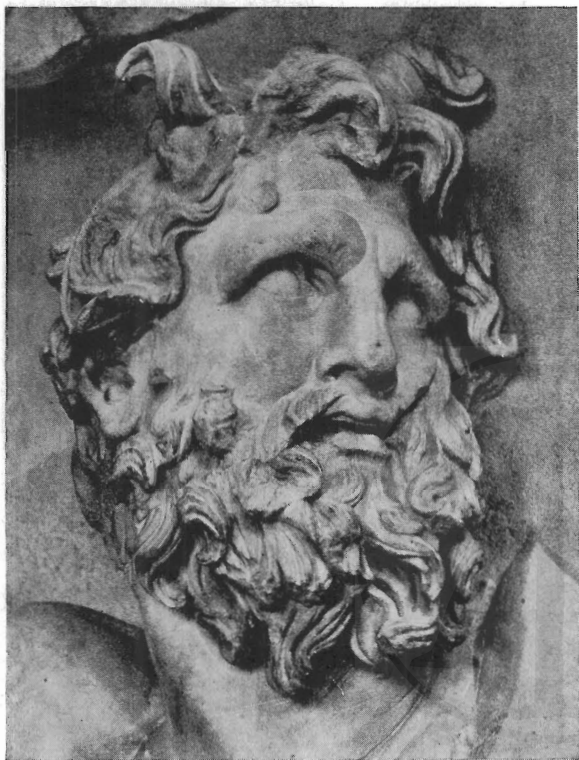


FIG. 8 - Testa di gigante, dalla Gigantomachia dell'altare di Pergamo.

scarne, su epidermidi avvizzite che coprono rilievi ossei aguzzi, dalla ricerca di espressioni drammatiche, rese anche più evidenti dall'agitazione delle ciocche della chioma e della barba.

Per questo verismo analitico il Laocoonte e l'Omero, come sono vicini fra loro, così sono lontani dai giganti del fregio pergameno perché in questi l'espressione non è affidata alla minuta annotazione delle alterazioni facciali, ma ai contrasti fortemente chiaroscurali fra larghi piani e profondi incavi a contorni arrotondati (fig. 8). Ammessa la contemporaneità del Laocoonte e dell'Omero, si può ritornare all'ipotesi espressa cinquant'anni fa dal Robert <sup>31)</sup>, ossia che l'originale dell'Omero fosse quello di bronzo che ornava la Biblioteca di Asinio Pollione a Roma, costruita nel 39 a. C.

A proposito di quell'opera Plinio <sup>32)</sup> osserva: « non si deve dimenticare la nuova usanza di dedicare nelle biblioteche ritratti non in oro, o in argento, ma almeno in

bronzo a coloro le cui anime immortali parlano in questi luoghi; si raffigurano, anzi, dei ritratti immaginari, giacché il nostro desiderio dà forma a visi non tramandati, com'è il caso di Omero. Penso in vero che non ci sia altro maggiore esempio di felicità che il desiderare sempre ognuno di sapere di quale aspetto uno fosse in vita.

Questa prima innovazione a Roma di Asinio Pollione, il quale fu il primo, dedicando a una biblioteca, rese di dominio pubblico l'ingegno degli uomini. Se poi abbiano cominciato per primi i re di Alessandria e di Pergamo i quali in grande gara, aprirono biblioteche, è cosa che io non saprei dire ».

Se si potesse provare che l'originale dell'Omero cieco fu costruito per la Biblioteca di Asinio Pollione l'opera avrebbe importanza anche come testimonianza dell'ingresso del gusto del virtuosismo veristico in Roma <sup>33)</sup>.

LUCIANO LAURENZI

<sup>1)</sup> Questa mia nota era desiderata dall'indimenticabile amico Achille Bertini Calosso. Nel redigerla ho sentito che così rendevo omaggio alla Sua memoria.

<sup>2)</sup> In un volume edito nel 1951 (*Three Critical Periods in greek sculpture*, Appendix p. 665) G. M. A. RICHTER propone per il Laocoonte la data della metà del II sec. a. C. non riconoscendo valore probativo all'iscrizione con la firma di Atenodoro del 42 a. C., di cui diremo più sopra, nè alle altre sei basi firmate dallo stesso scultore trovate ad Ostia (LOEWY, *Inscr. griech. Bildh.* n. 480), a Capri (*ibid.* 520), a Roma (*ibid.* 479), in località sconosciuta (*ibid.* 443), ad Anzio (*ibid.* 203) e a Lorima in Asia Minore (*ibid.* 302). La scrittrice osserva anche che solo Atenodoro appare scultore a Rodi, ma non Agesandro, e che Polidoro è sconosciuto. Per quanto riguarda lo stile la signorina Richter è propensa a mettere il Laocoonte accanto alla Gigantomachia pergamena.

<sup>3)</sup> *Jahrb. d. deutsch arch. Inst.*, 1894 p. 23 s.; CHR. BLINKENBERG, *Lindos II*, p. 140.

<sup>4)</sup> *Lindos*, II n. 347.

<sup>5)</sup> *Röm. Mitt.*, 1927, p. 180.

<sup>6)</sup> *Lindos II*, 292, 1, 13.

<sup>7)</sup> *N. H.* 34, 86.

<sup>8)</sup> *Vatikan-Kat.* I, 35.

<sup>9)</sup> P. URLICHS, *Cod. Urb. Rom. top.* 17.

<sup>10)</sup> *Röm. Mitt.*, 1939, p. 53 s.

<sup>11)</sup> *Röm. Mitt.*, 1923-1924, p. 138 s.

<sup>12)</sup> *Delos*, fasc. VIII, I, p. 218, fig. 25.

<sup>13)</sup> *N. H.* 36, 37 «... fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii».

L'Agesandro, sacerdote nel 21 a. C. può non essere stato scultore, ma essere stato onorato col sacerdozio in omaggio al padre e al fratello.

<sup>14)</sup> Vedi da ultimo il mio articolo *Sculture inedite di Rodi e Coa* nel volume di *Scritti in onore di R. Paribeni e A. Calderini* in corso di stampa.

<sup>15)</sup> BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, p. 394; O. WALDHAEUER, in *Amer. Journ. Arch.*, 1946, p. 241 s.

<sup>16)</sup> STUART-IONES, *Cat.* 89 f., gal. 8, tav. 18.

<sup>17)</sup> *N. H.* 36, 32.

<sup>18)</sup> Per la bibl. v. BIEBER, in THIEME-BECKER, *Lex.* s. v.

<sup>19)</sup> LOEWY, *Inscr. gr. Bildh.*, n. 154, p. 115, f. m. n.

<sup>20)</sup> *Eph. Arch.* 1891, p. 143 s. tav. X. Esistono altri vasi così configurati a Sciro e a Tanagra. Ciò prova la diffusione del tipo.

<sup>21)</sup> Ad esempio il Gigante morto del Museo Nazionale di Napoli (WINTER, *Kib.* 351, 4).

<sup>22)</sup> Ad esempio il persiano morto sempre del Museo di Napoli (WINTER, *Kib.* 351, 5).

<sup>23)</sup> *Die sogennante Pasquinogruppe*, in *Abh. Berl. Leipz.* 43, 4, 1936, 63 n. 1.

<sup>24)</sup> V. la bella replica del Museo Vaticano, SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 80.

<sup>25)</sup> BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, 578.

<sup>26)</sup> *Clara Rhodos*, IX, p. 112 s.

<sup>27)</sup> MÜLLER-WIESELER II, n. 276.

<sup>28)</sup> *Clara Rhodos*, IX, p. 44 s.

<sup>29)</sup> Il particolare del volto dato dai BOEHRINGER nell'opera *Homer, Bildnisse und Nachweise*, tav. 102, non permette ad esempio di riconoscere il Laocoonte.

<sup>30)</sup> È bene scegliere per l'Omero la replica del Museo di Schwerin (BOEHRINGER, *op. cit.*, tav. 88-91).

<sup>31)</sup> *Hermes*, 35, 1900, p. 635 s.

<sup>32)</sup> *N. H.* 35, 9, 10.

<sup>33)</sup> A proposito del virtuosismo veristico nel ritratto romano ho parlato nel mio lavoro *Problemi della ritrattistica repubblicana*, in *Aevum*, 1940.