

# PROBLEMI DELLA SCULTURA ELLENISTICA

## LA SCULTURA RODIA

L'INTERPRETAZIONE delle espressioni formali dell'Ellenismo si è presentata in ogni tempo come un'impresa così ardua che più volte i critici sono stati assaliti dal dubbio sconcertante che con i nostri mezzi d'ordinamento non si riesca ad appagare il nostro intimo bisogno di chiarezza attraverso una classificazione sicura.

Io credo che un tale dubbio sia ingiustificato e che si possa giungere veramente a una sistemazione dei punti prospettici necessari a inquadrare il panorama dell'arte ellenistica, purchè si rispetti una condizione essenziale, e cioè si chiarisca inizialmente il problema metodologico, convincendosi che di fronte a fenomeni artistici così complessi come quelli dell'Ellenismo occorre limitare il compito del metodo attribuzionistico-filologico, tanto efficace nella classificazione dell'opere della fase classica, mentre conviene assegnare all'analisi stilistica, la vera e propria funzione ordinatrice.

Le fonti letterarie ed epigrafiche, che riguardano la plastica dell'Ellenismo, pur conservandoci un numero assai notevole di nomi di scultori, non delineano infatti nessuna grande personalità d'artista, creatore di indirizzi stilistici duraturi, come un Fidia, un Policeto, un Prassitele, un Lisippo, epperò sarebbe vana impresa il voler esaminare criticamente le opere di scultura dei tre secoli, che vanno dalla morte di Alessandro ad Augusto, attraverso il riconoscimento dei singoli temperamenti e la ricostruzione delle attività artistiche individuali. Con ciò io non intendo disconoscere la validità degli apporti, che a noi derivano dall'esatta conoscenza delle notizie storico-artistiche tramandateci dagli antichi, e, in genere, dalla ricerca antiquaria, ma intendo riaffermare il convincimento, che un'impalcatura solida atta a reggere l'edificio della critica dell'Ellenismo, può essere costruita solo coll'interpretazione delle concezioni stilistiche espresse dalle opere, restituendo per così dire, nella nostra sensibilità, il processo spirituale in cui si è realizzata una determinata creazione d'arte.

Due illustri studiosi, il Klein e il Krahmer, seppero liberarsi dalle suggestioni filologiche, e ad essi dobbiamo se le nostre ricerche si muovono ormai su un terreno consistente.

Guglielmo Klein<sup>1)</sup> non ci diede una classificazione vera e propria della plastica ellenistica, poichè la sua distinzione, in opere barocche e in opere di gusto rococò, non poteva avere un valore discriminativo cronologico, in quanto mancava di una premessa teorica fondamentale, ossia della definizione precisa del significato d'attribuirsi agli aggettivi: "barocco e rococò",<sup>2)</sup> tuttavia il merito di questo illustre maestro fu assai grande, e fu

il merito di tutti gli scopritori, di tutti i pionieri, che raramente riescono a perfezionare un'impresa, ma hanno in sè una forza comunicativa tale da risvegliare le energie, da trasferire il loro ardimento in chiunque esca dall'agnosticismo per collocarsi in posizione dialettica di fronte ai risultati della nuova indagine. Se Guglielmo Klein fu l'*héros ktistes*, Gerardo Kraemer<sup>3)</sup> fu il perfezionatore dell'opera, colui, che ancor giovane riuscì a darci, in forma pienamente accettabile, una nuova sistemazione a grandi linee delle espressioni plastiche dell'Ellenismo, non accogliendo più come criterio d'ordinamento le predilezioni estetiche, manifeste nella scelta dei soggetti, ma definendo delle fasi stilistiche; nella giusta convinzione che, per quanto si debba riconoscere in ogni artista una determinata individualità, pure sia necessario convenire, che gli indirizzi estetici di un periodo trovano espressione in schemi, motivi e ritmi sostanzialmente uguali o simili in opere create anche in differenti ambienti geografici, e che pertanto motivi e ritmi possono servire come criteri di datazione, raggruppando cioè statue e rilievi anonimi intorno a opere plastiche sicuramente datate, le quali presentino tali schemi e tali ritmi.

La teoria del Kraemer può esser chiamata in realtà "la teoria dei ritmi dell'Ellenismo primo e medio",, , poich'egli nella sua breve vita riuscì ad occuparsi in misura efficace solo di quest'essenziale elemento della concezione costruttiva, ma è una teoria che permette fin d'ora una distribuzione cronologica della plastica ellenistica, considerata, s'intende, nel suo complesso, non come espressione delle tendenze artistiche delle singole scuole.

Spetta ora a noi di riconoscere queste scuole, di seguire nel loro corso i rivoli che si dipartono dalle correnti maggiori, di esplorarne le sorgenti, di giungere alle foci, ma il nostro compito è ben facilitato dalla possibilità ormai acquisita, di esaminare un'opera d'arte ellenistica, riconoscendo inizialmente, attraverso il ritmo, la sua posizione cronologica.

Sono infatti del III secolo, o per essere più precisi, dei decenni che vanno dal 300 al 230 a. C., ossia all'età del primo donario pergameno, i ritmi chiusi, fortemente centralizzati, le costruzioni iscrivibili in solidi geometrici, poliedrici o curvilinei, e insigni manifestazioni di questo stile sobrio sono la *Tyche* di Antiochia,<sup>4)</sup> il *Demostene* di Polieucto,<sup>5)</sup> la *Venere accovacciata*<sup>6)</sup> di Doidalsa, espressioni di convincimenti estetici originatisi nel naturalismo di Lisippo ed evolutisi lungo un indirizzo chiaramente tettonico e geometrico. Ad essi possiamo accostare degli altri capolavori, i *Lottatori* degli Uffizi,<sup>7)</sup> ad esempio, e la *Fanciulla* d'Anzio,<sup>8)</sup> appunto per quella loro centralità strutturale, che li differenzia nettamente dall'espressioni plastiche del periodo seguente, ch'è quello del fiorire dell'arte in Pergamo, poichè comprende tanto il *Donario* dei Galati quanto la *Gigantomachia* del grande altare.

Tanto è sobria e stringata la sintassi nelle opere della prima fase dell'Ellenismo, tanto è pomposa e dinamica nelle sculture di questo periodo che dal 230 giunge alla metà del II secolo circa, d'un dinamismo travolgente, che sembra quasi esplodere dalla costrizione delle masse, ma che tuttavia non giunge alla disintegrazione strutturale

poichè le sculture di quest'età, per quanto impostate su ritmi elicoidali, tortili, conservano una statica sicura e un'assialità di volumi, che determina costruzioni, se non fortemente centralizzate, certo sostanzialmente chiuse.

Straordinaria è la ricchezza di esperienze formali che gli artisti acquisiscono in questo periodo dei ritmi dinamici: l'individuale, il caratteristico etnico, gli aspetti patologici si impongono come nuovi campi d'osservazione; l'effetto cromatico attrae irresistibilmente e porta all'esuberanza barocca, all'accentuazione della corporeità, nell'abito e nel nudo, e l'imperioso bisogno di esternare sentimenti non più frenati da una misura etica porta alla realizzazione di espressioni patetiche su un diapason così alto, quale mai l'arte greca aveva raggiunto.

È un periodo *sturmunddränger*, in cui più chiaramente si precisano le fisionomie delle singole scuole. Mentre nel continente ellenico l'arte si cristallizza in un purismo formale, e ad Alessandria si predilige un impressionismo quasi sempre di maniera, che più che sfumare, fluidifica le superfici, la plastica pergamena percorre la sua breve, ma luminosissima orbita, e a Rodi sorgono delle vere e proprie dinastie d'artisti.

Entro così nel vivo dell'argomento che più c'interessa, ch'è quello della definizione degli indirizzi stilistici seguiti dalle scuole rodie, ma prima d'iniziare l'indagine, credo doveroso precisare il valor teorico che io attribuisco alla terminologia critica, poichè appunto una deplorabile imprecisione nella scelta dei termini, diciamo pure convenzionali, della storia dell'arte ha reso più volte impossibile la soluzione dei problemi, o addirittura viziata la loro impostazione. Ognuno vede infatti come si sopprima qualsiasi possibilità di chiarificazione dei problemi stilistici, quando non si definisca inizialmente il significato dei termini: *scuola e corrente artistica*, così spesso confusi in un'errata sinonimia. *Scuola* può essere in realtà sinonimo di *officina* o significare un gruppo d'officine operanti in un determinato centro artistico, ma *corrente d'arte* ha un significato più generale e nello stesso tempo più complesso, in quanto rappresenta la somma di tendenze ancestrali, di esperienze e d'insegnamenti secolari; epperò nell'esaminare lo stile pergameno noi non parleremo di una corrente artistica pergamena, ma di scuole di Pergamo, sorte, vissute con formule proprie, e scomparse in un unico centro d'arte, privo di tradizioni da difendere e da tramandare ai posteri, mentre quando parleremo della scuola, o delle scuole dell'isola di Rodi, antichissima sede d'arte, prima di definire la produzione artistica di quelle officine, c'interesserà riconoscere la corrente d'arte in cui tale produzione si realizzò.

Le fasi arcaica e classica dell'arte greca conobbero tre grandi correnti d'arte: l'attica, la peloponnesiaca e la jonico-asiatica; nell'Ellenismo le prime due confluirono in un'unica corrente, che chiameremo continentale; la terza ispirò le opere dell'Asia costiera, delle Cicladi e delle Sporadi, ma non defluì in Pergamo, che rimase avulsa dalla tradizione artistica asiatica, perchè i compiti assegnati alla sua arte furono sostanzialmente diversi da quelli tradizionali. Lo stile pergameno si originò infatti in un clima spirituale sconosciuto alla gremità classica, e cioè nell'ambiente della *Signoria*, e colla

pompa dei suoi panneggiamenti turgidi, coi suoi nudi grandiosi, col dinamismo pittorico espresso attraverso accostamenti di larghe masse d'ombra e di ampie superfici illuminate glorificò una dinastia nuova e ambiziosa, che non potendo vantare nessun legame sostanziale storico col passato, cercò di stabilire, attraverso i secoli, delle relazioni ideali con la grande età eroica delle guerre persiane, atteggiandosi a protettrice della civiltà contro il barbaro. Epperò come il dinasta committente ritornò eruditamente per l'esaltazione della sua gloria ai vecchi miti cari ai vincitori di Salamina e di Platea, così gli artisti nel realizzare le nuove espressioni grandiose attinsero l'ispirazione dalla solennità fidiaca. Ispirazione e non più che ispirazione, poichè l'esperienza formale di due secoli non poteva non determinare un nuovo linguaggio, nel cui accento gli echi fidiaci potevano avere solo risonanze lontane, e il diverso ambiente spirituale, non più religioso-politico come quello del secolo di Pericle, ma dinastico, doveva favorire il concretarsi di concezioni formali diverse, in cui fossero espresse una dinamica e passionale volontà di dominio, e insieme l'aspirazione a un lusso raffinato. E ciò appare nella *Gigantomachia* dove il decorativo condotto con cura minuziosa s'innesta nella grandiosa, patetica sintassi coloristica.

Se lo jonismo non deflù in Pergamo, esso rimase, senza alcun dubbio, l'indirizzo stilistico seguito dalla plastica rodia, e ciò si potrebbe affermare "a priori", considerando che la dorica Rodi fu in ogni tempo, a partire dai primordi, un centro di arte jonica, e che le nuove condizioni politiche create dalla conquista d'Alessandro, anzichè provocare il distacco dell'isola dall'ambiente jonico dovette se mai favorire, coll'intensificarsi dei rapporti culturali, una più completa comunanza ideale. Tuttavia, per uno scrupolo scientifico, è doveroso accennare a un'ipotesi, più volte ripetuta dai dotti, che farebbe di Rodi non più un centro della *koiné* artistica jonica, ma l'erede della corrente peloponnesiaca impersonata da Lisippo.<sup>9)</sup> Quest'ipotesi, suggerita dalla tradizione letteraria, sarebbe ammissibile solo nel caso che si potessero riconoscere con chiarezza in un vasto numero di opere databili attraverso tutti e tre i secoli dell'Ellenismo, i riflessi dello stile del maestro, ma così non è poichè sono ben poche, anzi, le opere ellenistiche, che si possano definire di pura derivazione lisippea. È lecito bensì parlare di un retaggio lisippeo, riconoscendo quale presupposto a tutti i ritmi tridimensionali dell'Ellenismo un'ideazione lisippea, ma questo riconoscimento avrebbe un generico valore storico, senza recare alcun apporto alla classificazione stilistica. L'esistenza di una scuola conservatrice della tradizione integra e pura dell'arte di Lisippo non può essere affermata dunque nell'Ellenismo, tuttavia è possibile che a Rodi, dove il maestro lavorò più a lungo e dove operarono i suoi discepoli, più che altrove l'insegnamento del naturalismo lisippeo abbia agito sul linguaggio jonico delle forme, arricchendole di nuove espressioni.

La plastica rodia peraltro, sebbene vivificata da queste nuove esperienze rimase essenzialmente jonica e lo dimostra una delle più belle sculture dell'antichità, che un dato certissimo permette oggi di ascrivere a un artista attivo in Rodi, e forse rodio di nascita, e cioè la meritatamente famosa *Vittoria* di Samotracia.<sup>10)</sup>

La provenienza sicuramente rodia della *Vittoria* è stata stabilita attraverso l'analisi petrografica del marmo<sup>11)</sup> della bireme, su cui insiste la splendida immagine, marmo azzurrigno, tipicamente rodio, detto *litos lártios*, poichè estratto dalle cave di Lardo, nel circondario di Lindo, e non fu piccola scoperta, poichè rivelò chiaramente le tendenze degli artisti di Rodi nei primi decenni del II secolo a. C. Questa è infatti la datazione che conviene proporre per la bellissima statua, rigettando l'ipotesi accolta con tanto favore fino ad oggi, che faceva della *Nike* di Samotraccia un donario dedicato dal re Demetrio Poliocete nel 306 a. C., ipotesi suggerita da una combinazione erudita contro tutti i dati dell'analisi stilistica e della storia, perchè non si riesce a comprendere come mai Demetrio avrebbe potuto dedicare un monumento di *Vittoria* proprio a Samotraccia, nel territorio di Lisimaco, del suo nemico mortale.

La *Nike* non è un'opera classica, è un'opera ellenistica, anzi del cuore dell'Ellenismo, e per il suo ritmo impetuoso, per la sua costruzione elicoidale sta esattamente fra due complessi monumentali ben datati, fra i Galati dal primo donario pergameno e la *Gigantomachia* del grande altare, interpretazione altamente lirica dell'esaltazione guerriera di un popolo, che per un ventennio, dal 200 al 180 a. C., si coprì di gloria sul mare combattendo accanto a Roma contro Filippo V di Macedonia e Antioco III di Siria. Nata in un clima spirituale ardente, essa celebra la potenza marinara dei rodii come un canto alato.

Se la *Vittoria* e le figure pergamene appartengono alla stessa fase artistica dell'Ellenismo, non per questo si può dire ch'esse rispondano a una stessa concezione stilistica. Il divario sta nella linea di misura che l'artista rodio ha saputo conservare nel rendimento del pittoresco, sta nella cura minuziosa con cui ha saputo rendere il gioco superficiale delle pieghe, che tradisce innegabilmente un rispetto, di natura classicheggiante, d'una tradizione di studio del panneggiamento sottile, negli aspetti più varii, dall'elegante compostezza all'agitarsi delle masse di stoffa, gonfie di vento, tradizione originatasi ed evolutasi nell'ambiente jonico. Alla distanza di due secoli riaffiora in questa opera il contenuto ideale della *Nike* di Peonio,<sup>12)</sup> delle *Nereidi* di Xanto,<sup>13)</sup> espressioni plastico-pittoriche di visioni scaturite da una stessa sensibilità, dallo jonismo.

Delle forme che assumeva nelle Sporadi il realismo raffinato dell'Ellenismo è espressione un'altra scultura originale, una statua-ritratto, trovata nell'Odeion di Coo<sup>14)</sup> (*fig. I*), che può stare accanto alla *Vittoria* di Samotraccia per il dinamismo dell'impostazione. Anche in quest'opera appare la preoccupazione dell'artista di contenere l'eccesso del pittoresco, cui lo porterebbe il gusto del tempo, nella costruzione dei volumi, nella delineazione delle masse di stoffa, che determina la spigolosità dei rilievi. Il linguaggio delle forme non è tuttavia uguale nelle due sculture, poichè mentre nell'architettura della *Nike* esiste una perfetta conseguenza fra snellezza di corpo e lievità di stoffa, qui appare un dissidio fra l'ampiezza barocca delle masse strutturali e la rigidità di certe pieghe, fra l'estrema morbidezza del modellato del volto e la minuzia precisa dei lineamenti e dei capelli, dissidio che rivela uno stato d'incertezza, un punto critico nel cammino dell'Ellenismo.

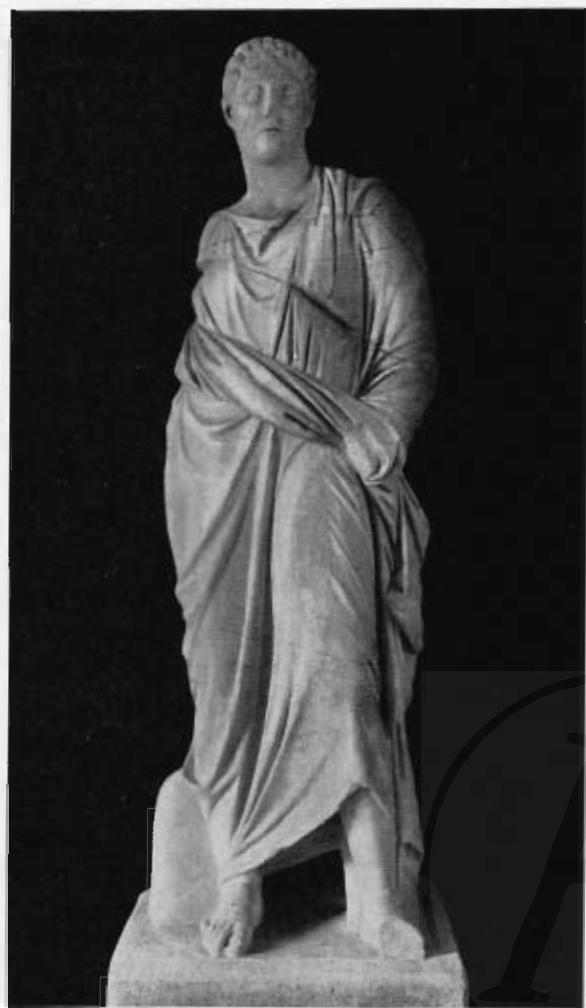


FIG. 1 - RODI, MUSEO ARCHEOLOGICO  
STATUA DI UN PERSONAGGIO DI COO

Siamo giunti alla metà del II secolo a. C. L'arte ha sperimentate ormai quasi tutte le possibilità d'espressione, dal linearismo trascendente al naturalismo, dal realismo stringato, elementare, al realismo raffinato, da questo al dinamismo barocco; arrivati a questo livello d'esperienza gli artisti non avevano che tre vie lungo le quali poter allineare le loro concezioni: del manierismo, del virtuosismo veristico o del ritorno ai classici. E ritorno ai classici avvenne nel 150 a. C., favorito in Rodi da quella posizione di riserbo raffinato, direi quasi aristocratico, in cui s'era tenuta l'arte rispetto alle turgide, esuberanti manifestazioni plastiche pergamene, ma errerebbe chi pensasse che nella corrente ionica " ritorno ai classici., significasse *purismo accademico*. L'insegnamento classicistico agisce sui ritmi, comprimendoli in una frontalità, che per altro non riesce mai a concretarsi integralmente, perchè gli artisti non dimenticano le conquiste spaziali delle fasi precedenti, agisce sul pannello che linearizza, agisce sulla costruzione dei volti, che vengono delineati secondo gl'ideali classici, agisce sulla sintassi cromatica, affievolendone il tono, ma non opera mai

come una violenta costrizione degli ingegni all'imitazione sterile dei modelli classici.

Così è ad esempio in un'*Iside*<sup>15)</sup> (fig. 2), già nel Museo del Cataio, che certamente riproduce un'opera d'arte rodia, poichè lo schema ritorna esattamente in un rilievo votivo proveniente da Rodi. Quella contenutezza formale che abbiamo visto aggiungere grazia raffinata al realismo della *Vittoria* di Samotraccia è qui divenuta stile lineare, non dissimile da quello che domina in un complesso figurativo contemporaneo e ben datato nel 125 a. C., cioè nel fregio dell'*Ecateo* di Lagina.<sup>16)</sup>

Il volto dell'*Iside* è costruito secondo i modelli classici, ma il ritmo non è classico, poichè ha una composizione centrifuga ch'è sconosciuta ai secoli anteriori all'Ellenismo. Esaminato nelle sue articolazioni questo ritmo, che chiameremo appunto centrifugo, seguendo il Krahmer,<sup>17)</sup> appare una costruzione artificiosa, perchè l'impostazione è innegabilmente sforzata, come se si fosse voluto costringere in una presentazione frontale un

corpo tendente all'espansione tridimensionale; questo dissidio fra la frontalità di natura classicheggiante e l'impostazione tortile, penetrante in profondità, di derivazione barocca, crea delle espressioni formali classificabili soltanto nell'Ellenismo tardo, e cioè dopo il 150 a. C., e determina una nuova concezione costruttiva della figura, non più come un corpo immerso nello spazio, contemplabile da ogni lato, ma come un'immagine creata in funzione di uno spettatore, e quindi visibile da un solo lato.

Si osservi ancora l'impostazione dell'Iside del Cataio, nel suo gioco di masse che s'irradiano da un centro; mentre il tronco è quasi completamente di prospetto, la parte inferiore del corpo si torce all'indietro, la testa si alza dalla parte della gamba flessa, che non solo avanza, ma si piega anche all'indietro sollevandosi su un rialzo. È uno schema a linee spezzate, incrociantisi, che ritorna anche in una preziosa opera ellenistica rinvenuta nell'Odeion di Coo<sup>18)</sup> (fig. 3), e ben databile attraverso il confronto con la statua della dama ateniese Cleopatra, dedicata a Delo negli anni seguenti immediatamente al 138 a. C.<sup>19)</sup>

Il tema conduttore dello stile è qui un'esibizione di virtuosità tecnica nel rendimento minuto del particolare in superficie, nell'impiego dei mezzi illusivi, che permettono di far emergere quasi fluidificati gli strati inferiori dell'abito. La superficie è stata tormentata in mille forme, con un gioco mobilissimo di pieghe divergenti, con masse cadenti di pieghe ricchissime, sicché si può dire che il fattore determinante il processo costruttivo sia un atteggiamento intellettualistico, superficiale, di curiosità degli aspetti del vero, piuttosto che un vigoroso convincimento plastico. La statua è acefala, ma si può integrarla con la fantasia, immaginando che l'artista abbia sentito, anche nella delineazione della fisionomia, gli stessi scrupoli veristici, che l'hanno guidato nella costruzione dell'abito. Così è avvenuto infatti in un'altra statua assai nota dove compare questa tecnica veristica dell'abito trasparente, nella cosiddetta *Polinnia*,<sup>20)</sup> dove gli zigomi sporgenti, la fronte bassa, i capelli raccolti sulla nuca con affettata semplicità in un ciuffo non annodato, la bocca ridente, accomunano il volto



FIG. 2 — VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM  
STATUETTA D'ISIDE



FIG. 3 - ANTIQUARIUM DI COO  
TORSO DI STATUA DELL'ELLENISMO TARDO



FIG. 4 - MUSEO ARCHEOLOGICO DI RODI  
STATUA DI UNA DAMA DI COO

della Musa con quello delle Ninfe graziose e procaci, rispondendo a modelli del mondo comune, scelti appunto coll'intento di creare uno stile nuovo, di fare del "verismo",

Ma il verismo, in quanto riflette atteggiamenti superficiali dello spirito, non è un indirizzo estetico di largo respiro, e cade facilmente nel manierismo, nel decorativismo, e, poichè la sua vita si svolge parallelamente all'indirizzo classicheggiante, subisce rapidamente l'azione raggelatrice di questo.

Nella storia della "tecnica del trasparente", che possiamo chiamare rodio-jonica, poichè le statue scolpite secondo questo stile sono state ritrovate in un ambiente

geografico ben definibile, che comprende Rodi, le Sporadi, le Cicladi e la Jonia,<sup>21)</sup> il processo di stilizzazione lineare dev'essere avvenuto ben presto. La statua acefala di Coo è una delle manifestazioni più alte del virtuosismo veristico, ma accanto ad essa, nel buio cunicolo dell'Odeion sono comparse due altre figure<sup>22)</sup> (figure 4 e 5), in cui l'abito conserva ben poco dell'originaria vigoria plastico-pittorica. La fantasia si è placata in un rigido verticalismo, in una spigolosità accentuata, in un contornare geometrico della piega, come se alla lieve carezza dello scalpello si fosse sostituito il duro lavoro dello sbalzo metallico. L'irrigidimento disegnativo nella costruzione dell'abito è conseguente coll'abbandono dei vivaci modelli veristici nella costruzione dei volti, col ritorno agli ideali del IV secolo a. C. Nella prima di queste due statue il volto è infatti di larga derivazione prassitelica; nella seconda, la forma più ampia del l'ovale, l'espressione più calda possono



FIG. 5 - MUSEO ARCHEOLOGICO DI RODI  
STATUA-RITRATTO DELL'ODEION DI COO

essere altrettante risonanze dello stile di Scopas, se di Scopas è l'austera e insieme materna *Demetra* di Cnido.<sup>23)</sup> Riecheggiano in queste immagini le reminiscenze classiche, ma non così compiutamente, come un osservatore superficiale potrebbe credere. Di fronte agli originali della classicità, dall'architettura conseguente, dalla costruzione semplice, serrata, c'è in questi volti classicheggianti dell'Ellenismo tardo una complessità che sta, soprattutto, nella tenuità del gioco chiaroscurale, ignota ai classici, costruttori per piani fermi, tenuità ottenuta con una lavorazione morbida delle superfici che ricorda la modellazione in sostanza molle. Si osservino queste gote animate da leggeri rilievi, le lievi bozze frontali, le palpebre sfumate, la bocca espressiva, si osservi anche l'individualistico naso a canna grossa, perchè si crei nella mente l'evidenza del confronto con una delle opere più significative e più discusse dell'Ellenismo, la *Venere* di Milo (figure 6 e 7).

Quarant'anni fa il Reinach asserì che la raccolta degli opuscoli dettati dall'esame di questa statua famosa riempirebbe un volume in 8° di tremila pagine;<sup>24)</sup> d'allora se n'è scritto ancora, ma le nuove ricerche non hanno potuto risolvere pienamente i quesiti proposti ai dotti già un secolo fa. Opera classica od opera classicheggiante? IV secolo o II secolo? Statua isolata o gruppo? Io credo che ora si



FIG. 6 - MUSEO DEL LOUVRE  
LA VENERE DI MILO

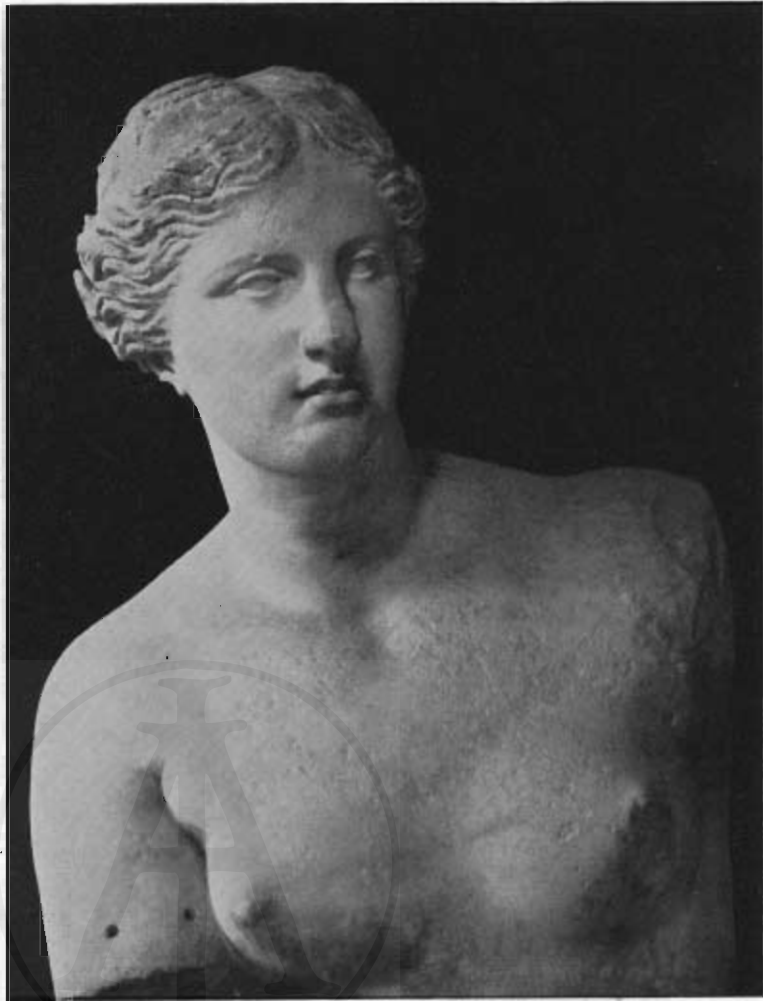


FIG. 7 - MUSEO DEL LOUVRE  
LA VENERE DI MILO. PARTICOLARE

possa seguire definitivamente la cronologia tarda, poichè esiste una premessa fondamentale per una nuova esegesi e per un nuovo riconoscimento stilistico, e cioè l'esistenza di riproduzioni. La prima di queste è rappresentata dall'incisione di un anello aureo, rinvenuto nell'isola di Calino<sup>25)</sup> (*figure 17 e 18*), la seconda da un gruppetto marmoreo, trovato nell'Odeion di Coo<sup>26)</sup> (*fig. 8*). Con lievi differenze, dovute alla diversa natura del lavoro, le due immagini coincidono e raffigurano la dea nell'atto di arrestare l'impeto del fanciullo divino, che inginocchiato su una roccia sta per lanciare la freccia. La coincidenza delle immagini nelle riproduzioni dimostra irrefutabilmente la derivazione comune da un grande archetipo, ch'è quello scoperto nel 1820 nell'isola di Milo, sicchè ora si può completare idealmente la bella statua del Louvre in una composizione che sembra la traduzione plastica di un delicato epigramma sentimentale.<sup>27)</sup>

Il ritmo della *Venere* di Milo è un tipico ritmo centrifugo epperò l'opera si classifica accanto all'*Iside* del Cataio, la statua rodia che abbiamo datato nella seconda metà del II secolo a. C., ma non solo per il ritmo, poichè ottimamente si confrontano la *Venere* di Milo e l'*Iside* del Cataio — e s'intende anche la statua-ritratto dell'Odeion di Coo — per gli aspetti pieni del volto, per l'ampia e soffice massa di capelli, scriminati nel mezzo, per l'austera, ma non fredda, espressione matronale. Attraverso le riproduzioni di Coo e di Calino, attraverso il parallelo stilistico della dama dell'Odeion si ottiene il collegamento geografico fra Milo e Rodi, fra la *Venere* e l'*Iside*; presso al vertice del triangolo geografico sta Tralles, altro centro artistico dell'Ellenismo, dove nacquero Apollonio e Taurisco, gli autori del *Toro Farnese*, rodii di elezione. La *Venere* si collega idealmente con Tralles attraverso il convincentissimo parallelo stilistico col volto dell'*Apollo*,<sup>28)</sup> un autentico capolavoro dello jonismo classicheggiante.

Sulla datazione dell'*Apollo* di Tralles i pareri sono pressochè concordi, poichè la statua è ritenuta quasi generalmente un'opera classicizzante dell'Ellenismo tardo, ma io credo che una osservazione possa confermare la giustezza di questa classificazione cronologica, e precisamente un'osservazione che riguarda il ritmo di posizione. L'*Apollo* di Tralles è impostato in un ritmo aperto e sostenuto, in cui cioè un appoggio compensa la mancanza di assialità della gravitazione. Ora, gli schemi appoggiati, entrati nell'arte greca come invenzioni del grande Prassitele e non ignoti a Lisippo, — s'è sua, come io credo, quella meravigliosa creazione ch'è l'*Ercole Farnese*, — dopo Lisippo scomparvero, poichè il primo Ellenismo nelle sue sculture iscrivibili in solidi geometrici predilesse la statica sicura, le gravitazioni assiali, e l'Ellenismo medio, ossia il barocco, rifuggì dagli aspetti stanchi, nella necessità, potentemente sentita dagli artisti, d'esprimere l'esplosivo dinamismo interiore attraverso ritmi adergentisi in uno slancio ascensionale. Figure sostenute da un appoggio non si trovano infatti nel donario dei Galati, nè fra le



FIG. 8 - MUSEO ARCHEOLOGICO DI RODI  
GRUPPO DI VENERE E AMORE



FIG. 9 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE  
GRUPPO DI PAN E DAFNI

centinaia d'immagini dei due fregi pergameni, mentre personaggi appoggiati appaiono nel fregio di Lagina, ch'è del 125 a. C., sicchè possiamo dire, che fra l'età del grande altare pergameno e l'età dell'Ecateo di Lagina, cioè nel 150 a. C.,<sup>29)</sup> gli schemi in appoggio siano ricomparsi nell'arte greca, rielaborazioni delle creazioni prassiteliche, richiami ai classici, dunque, e quindi manifestazioni classicheggianti consequenziali e congeniali allo stato d'animo dei tempi, come le costruzioni dei volti sui modelli dell'idealismo classico, come la linearizzazione dei panneggiamenti, come la nuova impostazione frontale delle figure, architettata in opposizione al dinamismo barocco esprimendosi, invece, attraverso costruzioni elicoidali.

Di questa artificiosa frontalità dell'Ellenismo tardo occorre parlare ancora, poichè essa non si realizza solo nelle figure isolate, com'è nel caso dell'Iside del Cataio, ma interessa anche la composizione dei gruppi.<sup>30)</sup>

Esaminiamo ancora una volta la composizione melica di *Venere e Amore*. Il tema conduttore è innegabilmente la frontalità, tuttavia s'intravede, nel processo creativo, un dissidio iniziale,

fra profondità spaziale e costruzione in primo piano, come se l'artista avesse voluto indulgere ai tempi costringendo le masse su un fondo neutro, alla maniera classica, ma nello stesso tempo non avesse voluto rinnegare le esperienze acquisite dall'Ellenismo nel campo della conquista tridimensionale. Nel gruppo melico il fanciullo è quindi perfettamente frontale, mentre la madre è impostata su un piano obliquo rispetto al fondo neutro, e sembra che penetri in esso, erompendo dal parallelismo dei piani.

Questo contrasto compositivo, che crea le possibilità di distinzione fra i gruppi plastici veramente classici e quelli realizzati nel gusto classicheggiante dell'Ellenismo tardo, si ritrova in una serie numerosa d'opere, fra cui eccelle una composizione rodia, assai nota nell'antichità, ma che noi conosciamo solo attraverso repliche romane.



FIG. 10 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - DIPINTO POMPEIANO CON CHIRONE E ACHILLE

È il *simplegma* di Eliodoro, artista rodio vissuto verso il 100 a. C., rappresentante *Pan e Dafni* (fig. 9) e non Pan e Olimpo, come con errore evidente vorrebbe Plinio.<sup>31)</sup>

Il dissidio intellettualistico fra presentazione frontale classicistica e anelito alla liberazione dal parallelismo dei piani è qui sottolineato dall'intellettualismo del soggetto stesso, che gioca con una lubricità sfumata, appena affiorante, sul contrasto fra la delicatezza dell'adolescente e la natura ferina del maestro, fra la ritrosia pudica dell'uno e l'ardore contenuto dell'altro.

Questa lascivia latente non è più, invece, il tema della composizione nel gruppo di Chirone e Achille (fig. 10), che secondo Plinio era contrapposto, nei Saepta Julia, al



FIG. 11 - LONDRA, MUSEO BRIANNICO  
GRUPPO DELLA NINFA CHE LOTTA COL SATIRO

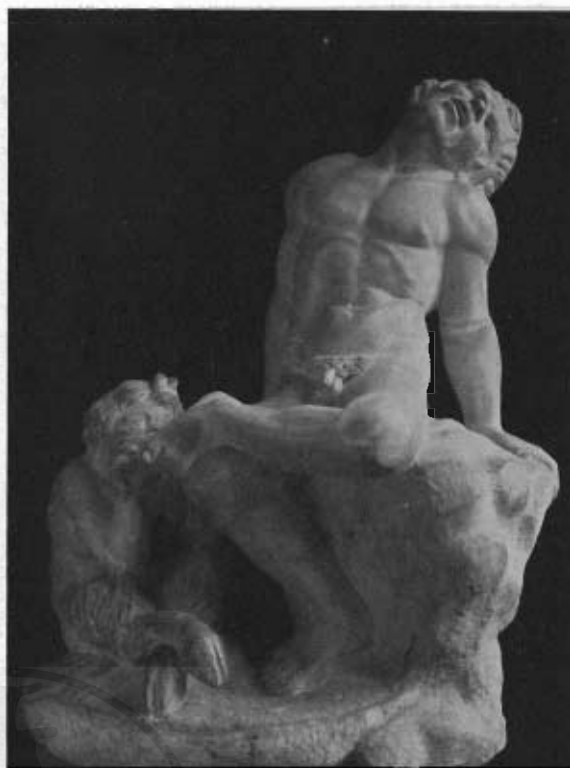


FIG. 12 - MUSEO DEL LOUVRE - GRUPPO DI PAN  
CHE LEVA UNA SPINA DAL PIEDE DI UN SATIRO

*simplegma* di Eliodoro, ma il contrasto delle impostazioni, frontale e obliqua, persiste. Noi non abbiamo nessuna replica plastica dell'archetipo, ma delle riproduzioni dipinte,<sup>32)</sup> di scarso valore in realtà, e non tali da restituirci il vero contenuto psicologico dell'opera. Forse nel volto del centauro era espresso il disappunto del maestro per la scarsa sensibilità ai suoni dell'allievo maldestro, forse nel fanciullo era descritta l'angoscia del principiante di fronte alle difficoltà delle prime conoscenze; ad ogni modo non una corrente psichica pacata e serena doveva unire questi due esseri fisicamente così diversi, ma un agitarsi di sentimenti svariati e complessi, non determinati da una passionalità chiaramente delineata, ma da un'inquietudine inespressa, da sfumature di sentimento, più che da stati d'animo ben definiti.

Arte riflessiva, intellettualistica, dunque, questa di Rodi che abbiamo esaminata nei due *symplegmata* dei Saepta, e sostanzialmente arte veristica, poichè testimonia negli scultori il gusto per il rendimento di situazioni eccezionali, per il momentaneo psichico, per l'accidentale. In questo intellettualismo, che si esprime con ricchezza di mezzi assommante l'erudizione artistica di più di cinque secoli, trova origine anche il rendimento veristico della sofferenza nel gruppo del *Laocoonte*, ch'è bene analizzare anzitutto nella espressione dei volti. Nel *Laocoonte* non è la rappresentazione potentemente drammatica dell'angoscia morale umana di fronte all'inesorabilità divina, così com'è nella



FIG. 13 - MUSEO VATICANO - GRUPPO DI PAN E DI UN SATIRO

Gigantomachia pergamena, ma è soprattutto la traduzione in marmo di un acuto spasimo fisico, poichè il sacerdote troiano non è rappresentato nell'atto d'imprecare contro il destino, nè di rivolgersi supplice agli dei, ma mentre urla di dolore, poichè sente l'atroce trafittura del morso serpentino. Ciò si può dire della figura centrale, ma non diverse sono le riflessioni cui induce l'analisi dell'espressione dei volti nei figli, poichè anche nella descrizione del dolore di queste immagini gli artisti hanno seguito il principio scientifico, veristico, del rapporto consequenziale fra causa ed effetto. Nel volto del fanciullo a destra, che ha quasi tutte le membra libere, non è ancora dolore, ma solo terrore per l'inspiegabile accaduto, in quello a sinistra, già completamente avvinto dalle spire del serpente, è la sofferenza diffusa dello stato agonico. Scientismo, preziosismo veristico sono questi i termini, dunque, che meglio qualificano lo stile del Laocoonte, e non solo per la gamma di sentimenti espressi mirabilmente dai volti, ma anche per la minuta, sottile erudizione anatomica che sta alla base della rappresentazione dei nudi<sup>33)</sup> e per l'artificio della composizione con masse in equilibrio labile.

Il grido del Laocoonte riecheggia nel gruppo notissimo di *Pan e della Ninfa*<sup>34)</sup> (fig. 11), che io ascrivo a Rodi non solo per il rendimento veristico della sofferenza,

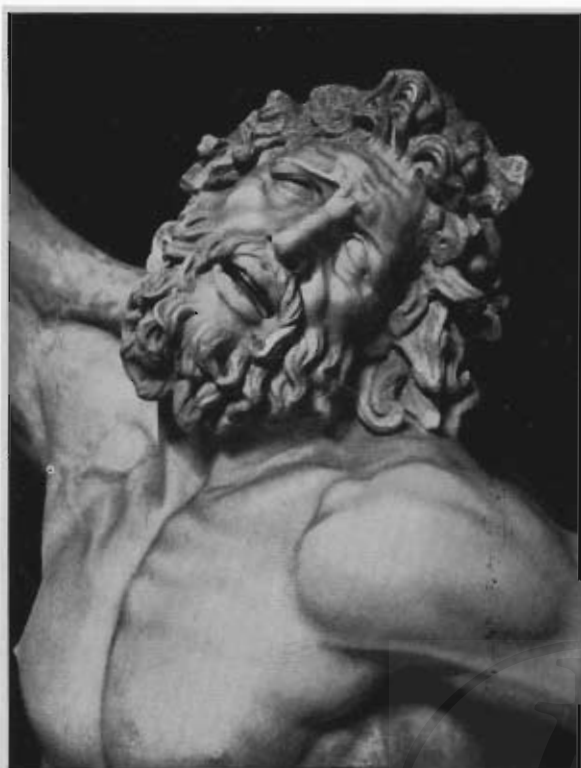


FIG. 14 - MUSEO VATICANO - TESTA DI LAOCOONTE

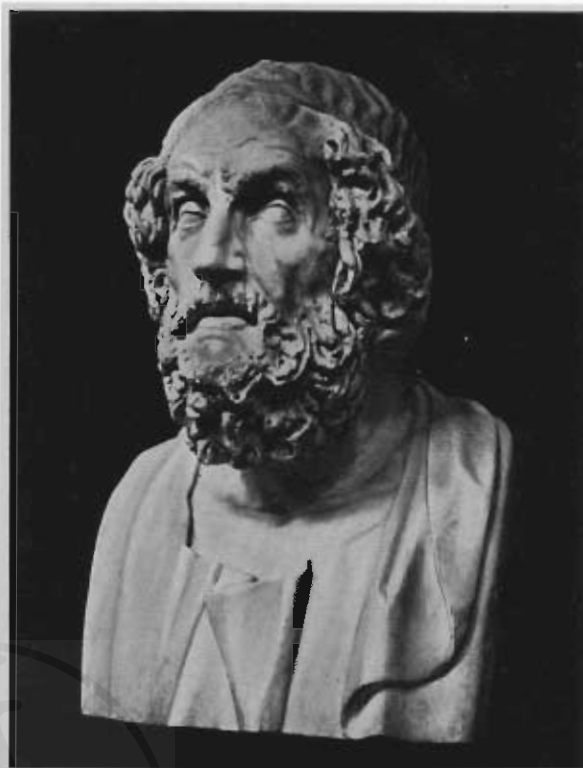


FIG. 15 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - L'OMERO CIECO

ma anche perchè la figura della Ninfa ha un parallelo esatto nell'ormai famosa *Venere al bagno*<sup>35)</sup> del Museo archeologico di Rodi. Come nel Laocoonte, così in questo Satiro la sofferenza non è morale, ma un riflesso fisico e sta cioè nella trascrizione plastica del grido provocato da un dolore acuto. Nel sacerdote troiano, causa del dolore è il morso, nel gruppo di Londra è lo strappamento dei capelli; termine di comparazione è il procedimento minutamente veristico, che riappare in un secondo gruppo satiresco<sup>36)</sup> (*fig. 12*), che io ritengo pure rodio, sia per la posizione rovesciata della testa, sia perchè della figura seduta sulla roccia esiste un parallelo assai convincente in una statuette di provenienza rodia, già nella collezione Nelidoff (*fig. 16*) e ora scomparsa.<sup>37)</sup> Il Satiro appare qui nella solitudine dei suoi monti, non si presenta in una posa d'arte, ma è per così dire colto dall'obiettivo in un atteggiamento naturale, col corpo rovesciato all'indietro e sostenuto dalle due braccia distese. E urla di dolore anch'egli, come il Laocoonte, come il Satiro lottante con la Ninfa, per un tormento istantaneo, determinato dalla trafittura che gl'infligge il piccolo Pan nel tentativo di levare una spina dal piede.

Un procedimento scientificamente veristico è dunque anche in questa realizzazione plastica di un rapporto consequenziale fra causa ed effetto, e verismo prezioso sta anche alla base della costruzione del piccolo Pan, nella minuzia con cui è reso lo sguardo scrutatore dell'improvvisato chirurgo.

Il gruppo del Louvre è una geniale e gioiosa creazione dell'Ellenismo, ma non direi dell'Ellenismo assai tardo, poichè noto in esso una solidità strutturale e una spazialità, che lo distanziano di molti decenni dalla composizione schiacciata sul fondo del Laocoonte, traforo ornamentale dello spazio.

Ma se il gruppo del Louvre col l'estrazione della spina può essere riferito ancora al II secolo a.C., alla fine dell'Ellenismo, all'età del Laocoonte, e cioè al 25 a.C., occorre invece attribuire il gruppo, che da quello è derivato, e cioè lo Spinario vaticano<sup>38)</sup> (fig. 13). Profondo è il divario dei valori fra quest'opera, ch'è un prodotto di banale manierismo e il Laocoonte; pure esiste un comune denominatore, che sta nel carattere ornamentale della composizione.

Verismo, classicismo, decorativismo confluiscono ormai insieme nello stile inconfondibile dell'impero.

Giunti a questo punto del nostro discorso occorre riassumere rapidamente i risultati della ricerca. Abbiamo premesso di considerare un errore il voler staccare la Rodi ellenistica dall'ambiente artistico jonico, di cui fece parte fino dall'età arcaica, e abbiamo definito lo jonismo ellenistico come un indirizzo diverso da quello pergameno, ed essenzialmente tradizionalista, in quanto collegato idealmente al passato attraverso lo studio minuto del panneggiamento sottile. In questo tradizionalismo che si esprime attraverso sintassi formali più serrate e attraverso aspetti meno turgidi, che non a Pergamo, si concretano gli indirizzi dell'Ellenismo tardo, e cioè l'indirizzo classicheggiante e l'indirizzo del virtuosismo veristico. Il primo impone la costrizione frontale ai ritmi tortili del barocco, cerca di sopprimere i valori stereometrici delle composizioni, chiudendole fra piani paralleli, provoca il ritorno dei ritmi appoggiati e istrada la contenutezza, già esistente tradizionalmente nello jonismo, verso un più deciso linearismo. Il virtuosismo veristico non agisce nè sui ritmi, nè sulla composizione dei gruppi, che si uniformano al gusto estetico classicizzante della presentazione frontale, ma diviene il tema conduttore nella costruzione di nudi, di volti e dei panneggiamenti caratterizzati dalla tecnica del trasparente. Scaturisce l'indirizzo

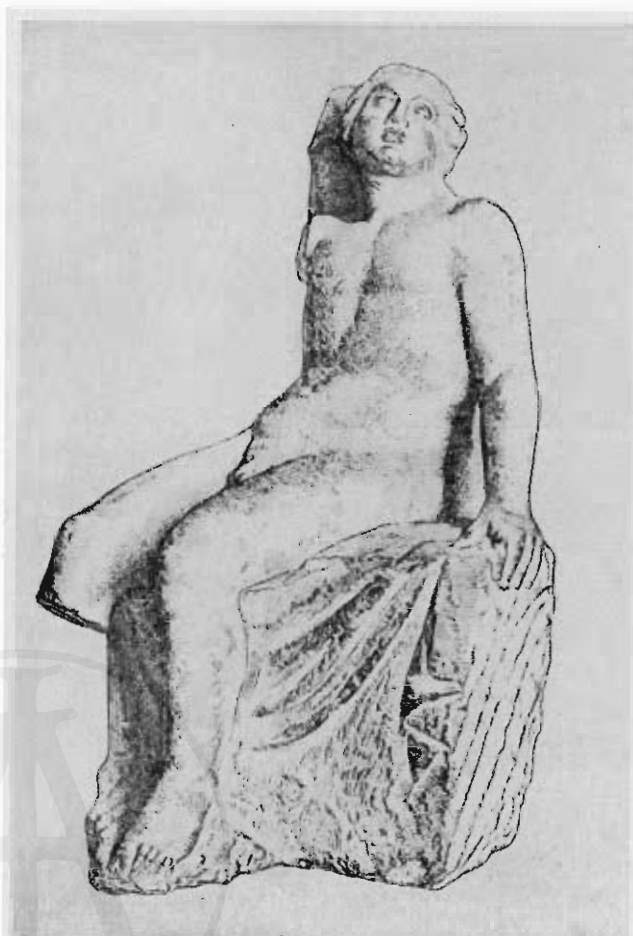
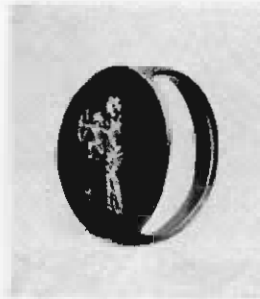


FIG. 16 - STATUETTA RODIA GIÀ NELLA COLLEZIONE NELIDOFF



FIGG. 17 E 18 - BERLINO, ALTES MUSEUM  
ANELLO AUREO DELL'ISOLA DI CALINO

veristico da un raffinato intellettualismo e dalla predilezione spirituale per l'indagine scientifica e non affonda le sue radici nè a Pergamo, nè ad Alessandria, nè sul continente ellenico, dove l'arte ha assunto aspetti accademici di purismo formale; esso si deve ritenere dunque essenzialmente asiatico, e forse più particolarmente rodio, poichè l'opera più significativa del verismo, cioè il Laocoonte, è rodia.

Abbiamo visto come l'indirizzo veristico si rivolse al repertorio

figurativo mitologico; ora possiamo dire che determinò nuove espressioni anche nell'arte del ritratto, poichè precisamente nella tendenza veristica inserisco l'Omero cieco di Napoli, quale strettissimo parallelo stilistico del Laocoonte. La contemporaneità delle due opere è stata affermata da un illustre conoscitore della plastica greca, dall'Amelung,<sup>39)</sup> ma io credo che si possa andare oltre a quest'affermazione, e sostenere l'origine rodia<sup>40)</sup> dell'archetipo dell'Omero — che, si noti, era in bronzo, com'erano in bronzo tutti i ritratti rodii — non solo, ma non sarei alieno dal riconoscere nelle due immagini la sigla della stessa officina. Nelle due opere io non scorgo infatti che un solo divario, ch'è quello determinato dalla diversa lavorazione del Laocoonte (*fig. 14*), ch'è un originale, e dell'Omero (*fig. 15*), che conosciamo solo attraverso repliche, in cui il copista ha probabilmente torturato le superfici più di quanto fosse richiesto dal modello, ma non scorgo nessuna differenza stilistica, anzi ravviso delle vere identità in tutta la grafia del linguaggio figurativo, nella predilezione per gli aspetti scarniti, nel gioco mobilissimo delle rughe, nella lavorazione delle occhiaie scheletriche.

Nel Laocoonte l'artista rodio ha raggiunto un alto grado di perfezione formale nel rendimento plastico d'un atroce tormento; l'Omero è un'intellettuale, ornatissima rappresentazione del cantore cieco, che vede con gli occhi dell'anima. Sono ambedue sculture erudite, ma di una costruzione così conseguente da presentarsi a noi con quella chiarezza che sola permette la distinzione fra opera d'arte e oggetto d'interesse storico.

LUCIANO LAURENZI

<sup>1)</sup> KLEIN, *Studien zum antiken Rokokò*, in *Jahresh. d. oesterr. Instituts*, XIX, XX. 1919; KLEIN, *Vom antiken Rokokò*, Vienna, 1921.

<sup>2)</sup> Vedi anche KRAHMER, *Römische Mitteil.*, 1923-24, p. 140, n. 1.

<sup>3)</sup> KRAHMER, *Römische Mitteil.*, 38-39, 1923-24, p. 138 s.; *Arch. Jahrb.*, 40, 1925, p. 131; *Römische Mitteil.*, 40, 1925, p. 70; *Arch. Ertesitö*, 41, 1927, p. 254; *Götting. Nachr.*, 1927, p. 53; *Athen.*

*Mitteil.*, 55, 1930, p. 263; *Götting. Nachr.*, 1936, p. 217 s. Il KRAHMER si è occupato soprattutto della scultura del primo Ellenismo e dell'Ellenismo medio.

- 4) BRUNN-BRUCKMANN'S, *Denkm.*, 154, 610; DUCATI, *Arte Classica*, 3<sup>a</sup> ed., p. 501, fig. 619.
- 5) KLEIN, *Gesch. gr. Kunst.*, III, p. 47; LIPPOLD, *Griech. Porträtst.*, p. 54; KRAHMER, *Römische Mitteil.*, 1923-24, p. 154; HORN, *Weibl. Gewandst.*, p. 21; LIPPOLD, *Vat. Kat.*, III, p. 38.
- 6) DUCATI, *op. cit.*, p. 507, fig. 626.
- 7) DUCATI, *op. cit.*, p. 502, fig. 620.
- 8) DUCATI, *op. cit.*, p. 501.
- 9) DICKINS, *Hellenistic Sculptur*, p. 30.
- 10) PFUHL, *Arch. Jahrb.*, 42, 1932, pp. 70-76.
- 11) THIERSCH, *Gött. Nachr.*, 1931, pp. 337-378.
- 12) DUCATI, *op. cit.*, p. 356, fig. 443.
- 13) DUCATI, *op. cit.*, p. 362, fig. 450.
- 14) *Clara Rhodos*, V, 2, pp. 75-80.
- 15) *Einzelaufnahme*, n. 57; AMELUNG, *Röm. Mitt.*, 76, 1901, pp. 258-263; LAURENZI, *Röm. Mitt.*, 1939, p. 46 s., tav. 13.
- 16) SCHOBER, *Der Fries des Hekateions von Lagina*, p. 103 s.
- 17) L'aggettivo fu dato nell'articolo dell'*Arch. Jahrb.*, 40, 1925, p. 131, n. 1.
- 18) *Clara Rhodos*, V, 2, p. 131 s., figg. 26-28, tav. 14; HORN, *Röm. Mitt.*, 1933, p. 320.
- 19) *Delos*, fasc. VIII, I, 218 s., fig. 25; HORN, *Weibl. Gewandst.*, p. 63.
- 20) KLEIN, *Jahresh. d. oesterr. Inst.*, 16, 1913, p. 191; MUSTILLI, *Bull. arch. Com.*, 1928, p. 17 s.
- 21) Vedi le mie osservazioni in *Clara Rhodos*, V, 2, p. 118 s. e IX, p. 98; SCHOBER, *op. cit.*, p. 100; HORN, *op. cit.*, p. 60 s.
- 22) *Clara Rhodos*, V, 2, pp. 115-125, figg. 21-23, tavv. IX-XI; HORN, *art. cit.*, p. 322 s.; LAURENZI, *Röm. Mitt.*, 1939, p. 51, tav. 15.
- 23) DUCATI, *op. cit.*, p. 417, fig. 517.
- 24) *Gaz. de B. A.*, 1890, p. 376; *Amalthée*, I, p. 250.
- 25) Museo di Berlino (mm. 20 × 12,5); ARIAS, *Historia*, 1935, p. 37, fig. 15.
- 26) *Clara Rhodos*, V, 2, p. 349. In questa prima edizione del gruppetto io ho espresso l'opinione ch'esso fosse una rielaborazione ornamentale di un marmorario, che avesse impiegato per la figura maggiore lo schema della scultura media. Oggi ritengo che il gruppo di Coò possa invece servire alla restituzione dell'Afrodite di Melo, poichè non è più una riproduzione isolata, essendovisi aggiunto il castone d'anello di Berlino. Ma su quest'argomento preparo una monografia, che sarà ospitata da questa stessa Rivista.
- 27) Il motivo di Venere sdegnata con Amore per la malizia con cui scaglia le frecce non è raro nella letteratura antica. Vedi MOSC., *Idill.*, I; APUL., *Metamorph.*, V, XXX.
- 28) SCHEDE, *Meisterwerke der türk. Mus. zu Kostantinopel*, tav. 30.
- 29) Sui ritmi in appoggio dell'Ellenismo tardo vedi le mie osservazioni in *Röm. Mitteil.*, 1930, pp. 58-60.
- 30) Vedi KRAHMER, *Die einansichtigen Gruppe in d. späthellenistischen Kunst*, *Gött. Nachr.*, 1927 s., p. 20.
- 31) *N. H.*, 36.29; v. KLEIN, *Jahresh. d. oesterr. Inst.*, XIX, XX, p. 260 s.; vedi *Ant. Rokokò*, p. 14, *Gesch. griech. kunst*, III, pp. 255-260.
- 32) Che l'archetipo fosse statuario e non pittorico è dimostrato dal dipinto pompeiano di Adone e Afrodite (vedi HERMANN, *Denkm.*, 52) dove il gruppo appare come ornamento statuario di un ambiente; vedi HERMANN, *Denkmäler etc.*, p. III; HELBIG-AMELUNG, *Führer etc.*, 3<sup>a</sup> ed., n. 925.

<sup>33)</sup> L'analisi più accurata dell'anatomia del Laocoonte è data dal DELLA SETA, in *Nudo nell'Arte*.

<sup>34)</sup> SMITH, *Br. Mus. Cat. of Sculpt.*, III, 1658; KRAHMER, *Gött. Nachr.*, 1927, p. 86, fig. 9; MARCONI, *Bull. Arch. Com.*, LI, tav. I.

<sup>35)</sup> MAIURI, *Afrodite al bagno* - *Statuetta del Museo archeologico di Rodi*, in *Boll. d'Arte*, 1923-24.

<sup>36)</sup> Museo del Louvre - *Klein V. Ant. Rokokò*, p. 65, fig. 27.

<sup>37)</sup> Era in possesso dell'ambasciatore russo Nelidoff a Costantinopoli, Vedi TREU, in *Olympia*, III, p. 222, fig. 248.

<sup>38)</sup> HELBIG-AMELUNG, *Führer etc.*, I, 333. L'elenco delle repliche è in ROSCHER's, *Lexikon*, III, 1447; KRAHMER, *art. cit.*, p. 38, fig. 11.

<sup>39)</sup> AMELUNG, *Ergänzungsheft zu "Sokrates"*, 1919, p. 7; per la bibliografia vedi BOEHRINGER, *Homer*, p. 73 s.

<sup>40)</sup> Vedi POULSEN, *Antike*, 1934, p. 201.

