

da **L'arte greca**

di *Gisela M.A. Richter*

Edizione di riferimento:

Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, tr. it. di Mila
Leva Pistoï, Einaudi, Torino 1969

Titolo originale:

A Handbook of Greek Art

Sommario

III. Scultura monumentale	61
Fonti di notizie	61
Uso, soggetti, materiali, tecniche	62
Le sculture	66
Medio periodo arcaico (circa 580-535 a. C.)	71
Tardo periodo arcaico (circa 540-480 a. C.)	75
Primo periodo classico (circa 480-450 a. C.)	82
La seconda metà del V secolo a. C.	89
Il IV secolo a. C.	100
Periodo ellenistico (circa 330-100 a. C.)	111

Capitolo terzo

Scultura monumentale

È opportuno iniziare la parte dedicata alla scultura greca con l'esame delle statue e dei gruppi monumentali, quantunque alcune statuette e rilievi in bronzo e terracotta greci siano di diversi secoli più antichi, poiché è nella scultura monumentale che si può rilevare con maggior chiarezza lo sviluppo dell'arte plastica greca nelle sue varie fasi.

Fonti di notizie.

È naturale che dopo più di duemila anni gran parte della scultura greca sia andata perduta; tuttavia il materiale in nostro possesso è sufficiente per ricostruirne a grandi linee la storia, tanto più che in epoca romana gli originali greci furono ampiamente copiati e ripresi, cosicché nelle riproduzioni romane sono sopravvissute famose statue del mondo greco. Gli antichi scrittori ci hanno inoltre fornito preziose testimonianze sull'arte greca, soprattutto Plinio il Vecchio (23-79 d. C.), che nella sua *Naturalis historia* ricorda pittori e scultori greci, attingendo il più delle volte da testi antichi greci oggi scomparsi, e Pausania che nel I secolo d. C. scrisse la *Periegesi*, una «descrizione della Grecia». Hanno poi contribuito ad allargare le nostre conoscenze le iscrizioni, per lo più consistenti in inventari di templi,

dediche o firme scolpite sui basamenti delle statue e sui rilievi.

Uso, soggetti, materiali, tecniche.

La maggior parte delle sculture greche si può ricollegare alle esigenze del culto, almeno per ciò che concerne i periodi piú antichi. Si ricorreva alle sculture per la decorazione dei templi – gruppi frontonali, fregi, acroteri –, per i simulacri posti nella cella e per i monumenti votivi dei santuari. Gran parte, infatti, degli originali greci rimasti sono connessi con l'architettura.

Furono frequenti anche sculture commemorative: con l'erezione di una statua o di un gruppo scultoreo si celebrava una vittoria importante, con una statua atletica il trionfo in una gara, con una stele un trattato sancito tra due città.

C'era poi una notevole richiesta privata di opere di scultura per monumenti sepolcrali, che consistevano in stele o lastre con rilievi o pitture sormontate da fastigi o in statue a tutto tondo, o in grandi vasi di pietra decorati con rilievi; queste opere venivano poi erette all'aperto, in luoghi di sepoltura privati o talvolta in cimiteri pubblici (come per esempio nel Ceramico di Atene).

I temi della scultura greca, come quelli degli altri settori dell'arte greca, si possono dividere in due categorie principali: la prima comporta la rappresentazione dei numerosi miti dell'antica Grecia, delle pittoresche leggende delle loro divinità e delle valorose gesta dei loro eroi; la seconda concerne scene della vita quotidiana: atleti in gara, guerrieri in lotta, donne con i bambini e le ancelle, figure di dolenti presso le tombe. Le scene e le battaglie storiche, che egizi ed assiri e piú tardi l'arte romana scelsero di preferenza, erano di rado direttamente rappresentate in Grecia: piú comunemente veni-

vano suggerite dalle mitiche imprese di dèi e giganti, o greci e amazzoni o centauri e lapiti.

L'erezione di ritratti di personaggi importanti, sia da parte dei loro parenti che da parte dello stato, incomincia verosimilmente nel v secolo a. C.; ritratti siffatti erano innalzati in pubbliche piazze piuttosto che nelle case private, almeno fino all'epoca ellenistica.

Il materiale piú comunemente usato dai greci per le loro sculture monumentali fu la pietra (calcare e marmo), il bronzo, la terracotta, il legno, una combinazione di oro e avorio e, talvolta, il ferro (cfr. per esempio Plinio, XXXIV 141). Soltanto gli esemplari in pietra sono rimasti in una certa quantità, poiché col clima umido tipico della Grecia il legno si è per lo piú disintegrato; dall'altro canto l'avorio e l'oro erano troppo preziosi per sopravvivere, il bronzo fu fuso in tempi di emergenza, e il ferro si corrose.

Sebbene, stilisticamente parlando, le statue realizzate in questi materiali differenti mostrino la stessa evoluzione, le tecniche impiegate dovevano naturalmente variare.

Nei periodi piú antichi le sculture in pietra erano eseguite con la diretta scalpellatura; il cosiddetto sistema dei punti non fu impiegato fino all'epoca romana. Mediante tale sistema si poteva copiare meccanicamente piú volte un modello da un calco. Gli strumenti piú comuni usati dai greci erano la subbia o punzone, il trapano e i vari scalpelli – raffio, cesello, gradina e sgorbia – tutti azionati con la mazzuola. Sembra che il trapano corrente sia stato introdotto nel v secolo a. C.; invece la sega era conosciuta anche nei tempi piú antichi.

È naturale che il trasporto dei blocchi di pietra comportasse dei problemi; le statue monumentali erano perciò tagliate nella loro forma approssimativa nelle cave, e alcune, che per qualche motivo non furono mai finite, rimasero fino ai giorni nostri nelle cave del monte

Pentelico o a Nasso. Teste e braccia, se non aderivano al corpo, erano spesso fatte separatamente e attaccate con cavicchi di metallo e cunei di pietra, di solito annessi nel piombo fuso, mentre i pezzi piú piccoli, potevano essere legati col cemento.

Tutte le sculture di pietra, sia di calcare che di marmo, erano dipinte interamente o in parte e, sebbene il colore originale sia per lo piú scomparso, ne rimangono tracce sufficienti per avvalorare la certezza della diffusione del suo uso, come era avvenuto infatti in Egitto (anche per la pietra colorata), e come era preferibile data la luminosità del cielo greco. Un altro uso invalso comunemente in Grecia era l'aggiunta di accessori di diverso materiale: si inserivano talvolta occhi di pietra colorata, pasta vitrea o avorio; ricci di metallo, diademi e serti, e perfino orecchini e collane; oltre a lance, spade, redini e briglie dei cavalli in metallo; ma tutto questo materiale è andato di solito perduto e restano soltanto i fori di sostegno.

I greci in ogni periodo della loro storia mostrarono predilezione per le statue di bronzo. Le piú antiche sculture di bronzo furono eseguite martellando lamine di bronzo e inchiodandole per farle aderire ad un'anima di legno; piú tardi fu inventata la fusione. La fusione solida, adatta a statuette di piccola dimensione, non è applicabile per le statue grandi; di conseguenza la fusione cava – che fin da tempi antichissimi era stata praticata in Egitto – fu introdotta durante il VII secolo a. C., come possono dimostrare gli esempi sopravvissuti, e si diffuse nel corso del VI secolo. Furono usati indifferentemente la gettata a cera perduta e il processo di colata in matrice insabbiata. Nel primo caso il modello in cera (solido o modellato su un'anima), protetto da uno strato di argilla e sabbia, si scaldava fino a che la cera non era fusa, dopodiché il metallo fuso era colato negli spazi vuoti e l'anima che era stata tenuta ferma con listelli

veniva tolta via. Nel secondo procedimento, a matrice insabbiata, la figura era di solito realizzata in sezioni, ma il principio di fusione era lo stesso di quello a cera perduta, eccetto che il modello era di legno invece che di cera e veniva affondato in un recipiente colmo di sabbia umida dove lasciava l'impronta per la fusione.

Ai bronzi greci era lasciato il colore naturale, cioè giallo dorato; la patina che di solito essi presentano è prodotta dall'azione del tempo.

Statue di terracotta e rilievi di grande dimensione sono stati trovati in numero considerevole a Cipro, in Etruria, in Sicilia e nell'Italia meridionale dove il marmo era scarso; ma anche in Asia Minore e in Grecia dove il marmo era piú facile da trovare la terracotta era a volte usata per la decorazione dei templi e talora per le statue votive o i simulacri del culto.

Nel periodo piú antico le statue di terracotta erano gradatamente formate con spirali e rotoli d'argilla determinando spesse pareti esterne; per prevenire la deformazione e il restringimento durante la cottura, l'argilla era unita a sabbia mescolata a pezzi di argilla cotta. In epoca ellenistica e romana fu piú comune l'uso dello stampo.

Soltanto recentemente si è trovato il segreto della famosa tecnica criselefantina (oro e avorio): le matrici di terracotta trovate nel 1955-56 in Olimpia nei pressi del luogo che era stato identificato come quello della bottega di Fidia, mostrano che il manto d'oro della statua di Zeus fatta da Fidia era stato eseguito pezzo per pezzo martellandolo su matrici di terracotta (le piú ampie erano rinforzate da listelli di ferro) e che l'oro era variegato con pezzi di vetro¹. Le teste di avorio di grandezza naturale trovate sotto la via Sacra a Delfi appartenevano con tutta probabilità a statue criselefantine².

Le sculture.

Primo periodo arcaico (circa 660-580 a. C.). Seguendo le testimonianze che oggi abbiamo, le sculture in pietra piú considerevoli, cioè statue e rilievi, piú o meno di grandezza naturale e piú grandi del naturale, non si ebbero in Grecia prima della metà circa del VII secolo a. C.; prima di allora anche i simulacri del culto furono verosimilmente piú o meno di dimensioni ridotte e per lo piú in legno. Fu evidentemente il contatto con l'Oriente, aperto al commercio greco dopo che l'Egitto ebbe conquistato l'Assiria nel 672 a. C., che diede avvio in Grecia alla produzione di grandi sculture in pietra. Erodoto (II 154) afferma che il re egizio Psammetico (c. 660-609 a. C.) concesse ai cari e agli ioni di «porre le loro abitazioni... su entrambe le sponde del Nilo» e che costoro furono «i primi uomini di lingua straniera a stabilirsi in Egitto». Poiché queste ed altre testimonianze di antichi scrittori concordano piú o meno con le poche documentazioni archeologiche su cui si basa la cronologia di questo periodo, sembra prudente far risalire al massimo al 650 a. C., o poco prima, l'inizio della scultura greca piú considerevole.

Le piú antiche statue monumentali a noi note sono influenzate dall'Oriente, pur non essendo realizzate con le pietre dure e colorate degli egizi, in quanto i greci avevano in abbondanza marmo bianco e seppero ben presto utilizzarlo; gli atteggiamenti e l'aspetto prevalente sono evidentemente desunti dall'Egitto e dalla Mesopotamia. Ritroviamo alcuni esempi tipici ripetuti indefinitamente: tra i piú diffusi la figura stante di giovane (*kouros*) in posa rigidamente frontale, col piede sinistro un po' avanzato, le braccia generalmente strette ai fianchi, talvolta piegate ai gomiti con le mani serrate (con il marmo superfluo lasciato all'interno di esse) o pendenti lungo il corpo. Non solo lo schema è analogo a

quello egizio, ma anche il tipo fisico non se ne discosta per via delle spalle larghe, della vita stretta, dei fianchi piccoli. Una differenza importante, tuttavia è da indicare nel fatto che mentre le statue egizie in pietra hanno generalmente un pilastro di supporto dietro di esse e per lo piú sono ricoperte da un perizoma, i kouroi greci si presentano senza supporto e sono generalmente nudi.

Il tipo di donna in piedi (*kore*) dello stesso periodo è quasi sempre rappresentata coperta da un manto privo di pieghe e aderente al corpo.

Un altro tipo popolare della scultura arcaica greca è la figura assisa (sia femminile che maschile), rappresentata in posa rigidamente frontale con i piedi posti l'uno accanto all'altro ed entrambi gli avambracci abbandonati in grembo, le mani in genere girate verso il basso e una di esse a volte serrata. La persona è regolarmente ammantata con il bordo inferiore del manto arcuato sopra i piedi come nelle sculture assire (ancora una volta si rivela evidente la stretta rassomiglianza con il prototipo egizio).

Anche la figura in movimento ha precedenti nell'arte egizia; era molto simile a quella stante, con il piede sinistro avanzato, ma le gambe erano piú divaricate e la parte superiore del corpo era spostata in avanti. Tale tipo compare soprattutto in fregi raffiguranti battaglie, come nei rilievi egizi.

Per rendere una figura in movimento rapido, sia in volo che in corsa, i greci svilupparono la rappresentazione convenzionale di figure a metà inginocchiate, con un ginocchio sopra o vicino al suolo, l'altro lievemente flesso e le braccia tese in alto, in basso e lateralmente. In queste figure come in quelle inclinate a metà, la parte superiore del torso era volta verso lo spettatore mentre le gambe erano mostrate di lato determinando una forte torsione del bacino. Al fine di rappresentare questa torsione del corpo l'artista greco adottò lo schema orientale

per cui la parte superiore del corpo è vista pienamente di fronte e le gambe sono di profilo sotto il drappeggio che generalmente copre le reni.

Ma, sebbene i greci dovessero molto ai loro predecessori orientali e liberamente ne avessero adottato ciò che li attraeva, ben tosto mostrarono una sensibilità fondamentale diversa; invece di ripetere all'infinito gli stessi tipi, essi crearono qualcosa di interamente nuovo che ha da allora mutato la concezione dell'arte. Non contenti di rappresentare un essere umano secondo tipi schematizzati, le loro menti indagatrici scoprono, tappa per tappa, la reale natura del visibile. Nel giro di uno o due secoli le forme convenzionali che avevano resistito in Oriente per alcuni millenni si mutarono in figure fedeli alla realtà e anatomicamente esatte: per la prima volta nella storia, la figura umana scolpita era fatta per riprodurre il complesso organismo del corpo umano. Ciò fu raggiunto con una graduale evoluzione agendo nell'ambito di alcuni modelli accettati perché, proprio come i poeti greci «evitavano di apparire originali» e trattavano «un argomento tradizionale con stile e forma convenzionale»³, nello stesso modo gli artisti greci seppero esprimere i loro intendimenti attraverso una tipologia consacrata dall'uso, sebbene nessuno scultore giungesse a riprodurre meramente l'opera altrui; ciascuno invece rinnovava il tema familiare, avanzando continuamente sulla via del naturalismo.

Sarà bene individuare i termini di questa evoluzione in un gruppo di statue specifiche che rappresentano i vari tipi.

Molti esemplari di statue stanti sia maschili che femminili sono state trovate in Attica, nel Peloponneso, in Beozia, e nelle isole. Due delle più antiche, sfortunatamente in stato frammentario, sono originarie di Delo; l'Attica, poi, ne ha restituito una serie imponente che provvisoriamente è stata assegnata alla fine del VII seco-

lo a. C. Si tratta di quattro figure frammentarie rinvenute nel santuario di Posidone al capo Sunio, di una testa ed una mano provenienti dal cimitero del Dipylon, dei frammenti rinvenuti nell'antica Agora ateniese⁴, di una mano oggi in una collezione privata di Atene, e di una figura quasi completa che è al Metropolitan Museum di New York. A Delfi si possono ammirare i due famosi gemelli Cleobi e Bitone, a Taso la celebre statua alta e snella del portatore di Ariete e a Delo il grande colosso che crollò, a quanto pare, già al tempo di Plutarco (*Nicia* 3); a Thera e Samo frammenti di altri colossali kouroi. Un gruppo con due figure che reca incisi i nomi di Dermide e Cittilo proviene dalla Beozia.

Questi quindi sono esempi delle piú antiche sculture monumentali greche realizzate in candido marmo, e in tutti si palesa uno schema analogo, in cui è evidente la derivazione dal blocco quadrangolare. La testa è cubica e i lineamenti del viso – occhi, orecchie e bocca – sono appiattiti e stilizzati; il corpo è squadrato, la colonna vertebrale è quasi dritta, le terga sono piuttosto pronunciate rispetto al petto, l'avambraccio è girato in avanti e la mano serrata è rivolta verso il corpo; scanalature, linee rilevate e rigonfiamenti rendono sulla superficie plastica i particolari anatomici, e nei muscoli dell'addome sono segnate sopra l'ombelico tre o piú divisioni trasversali anziché le due partizioni visibili in realtà nei corpi vivi; non è indicata la prominente dei fianchi. Le ginocchia sono rese nel modo piú o meno simmetrico comune all'arte egizia, le tibie sono verticali e i malleoli posti allo stesso livello, mentre i piedi appaiono saldamente appoggiati sul terreno, con lunghe dita che terminano in un'ampia curva continua spesso volta all'ingiú. In altre parole, la forma umana è concepita come una struttura compatta e solida in cui gli elementi essenziali hanno una funzione predominante e sono ridotti a schemi espressivi di valore generale. Era perciò rag-

giunto un effetto monumentale abbastanza vicino agli intenti della scultura egizia.

La stessa concezione è ravvisabile in altre sculture che risalgono alla medesima epoca arcaica come, ad esempio, il tipo di statua stante femminile in un atteggiamento rigidamente frontale e ieratico e avvolta in un manto quasi senza pieghe, come la statua marmorea dedicata da Nicandro di Delo che oggi è conservata ad Atene o quella già a Auxerre ed oggi al Louvre. È evidente ancora nelle prime statue assise ai lati della Via Sacra che portava al tempio di Didima, nelle statue assise di Prinia e Gortina e nella colossale testa pressoché cubica in calcare rinvenuta ad Olimpia che forse apparteneva alla statua di Era. È anche la nota caratteristica dei leoni accosciati rinvenuti sul terrapieno nei pressi del lago sacro di Delo, delle sfingi poste sulla sommità delle contemporanee stele funerarie e dei rilievi della grandiosa Tomba dei leoni di Xanto (ora a Londra). In tutte queste opere la composizione è semplice e compatta e i particolari anatomici sono tradotti in moduli decorativi.

Anche le sculture architettoniche dei templi di questo periodo rientrano nello stesso ambito stilistico: tra le più importanti ricordiamo il rilievo con le leonesse che azzannano un toro, appartenente a un gruppo frontonale dell'Acropoli ateniese, e le sculture del tempio di Artemide a Corfú (l'antica Corcira). In queste ultime il problema di disporre le figure nello spazio obbligato triangolare del frontone è risolto sistemando al centro la colossale figura della Gorgone, poi da una parte e dall'altra, secondo i principî della simmetria, i leoni, e infine le figure più piccole nei due angoli estremi, cosicché non vi è azione concordata o coordinata, ma è sufficiente la semplificazione delle singole forme a conferire monumentalità all'insieme.

Medio periodo arcaico (circa 580-535 a. C.).

Possono valere come testimonianze della fase successiva nell'evoluzione della scultura greca diverse figure stanti di giovani (*kouroi*) rinvenute in località diverse – Thera, Tenea, Volomandra, Milo e Rodi – in cui le qualità plastiche del corpo sono sentite con maggiore vivacità anche se è ancora evidente la derivazione dal blocco cubico; si nota l'individuazione e la modellazione di un numero maggiore di particolari a tutto tondo e, anche se sopravvive un forte gusto disegnativo, vengono coordinati fra loro non più motivi lineari, ma volumi plastici. Le spalle, i pettorali, i fianchi, le cosce e le braccia sono forme coordinate, e altrettanto avviene per la resa della muscolatura delle braccia e delle gambe, mentre il capo con l'abbondante capigliatura ondulata e i lineamenti aggraziati del volto, assume il valore di elemento culminante. Appartengono alla stessa fase anche diverse statue maschili drappeggiate, di influenza ionica che evidentemente non rappresentano giovani, ma personaggi importanti, e che sono state trovate a Samo e nell'Asia Minore.

La Kore di Berlino proveniente, a quanto pare, dall'Attica e in ottimo stato di conservazione, è l'equivalente femminile dei precedenti *kouroi*. Anche in questo caso, benché la statua serbi la compattezza dei primi *kouroi*, il modellato più plastico, l'espressione e il panneggio più complessi benché resi ancora in forma schematica, costituiscono una prova che nella scultura monumentale greca di questo periodo è stato fatto un passo in avanti nei rispetti di una rappresentazione naturalistica.

Una statua femminile stante, acefala, rinvenuta a Samo e oggi conservata al Museo del Louvre, è l'equivalente ionico, che vale a dire più aggraziato, della Kore di Berlino. Reca sul basamento la dedica di Cheramie ad Era e, pur essendo rigidamente frontale nel fluido e sottile

incresparsi del manto che l'avvolge, si anima di un soffio di vita. Una figura simile, con la testa, ma per il resto assai frammentaria, è stata rinvenuta nell'Acropoli ateniese.

Un gruppo di statue ammantate, che sono rappresentate sedute, reclinate o stanti, pure proveniente da Samo, appartiene circa allo stesso periodo. Su di una si legge inciso «Philippe», su di un'altra «Phileia» e «Geneleo ci scolpí», una terza reca in parte il nome di chi la dedicò:

«Io sono [...] oche e l'ho anche dedicata ad Era»; una quarta, attualmente a Berlino, ha la scritta «Ornithe». Nell'insieme costituiscono forse il piú antico esemplare di un gruppo non architettonico greco che ci sia pervenuto. Le figure erano poste tutte in fila e non rappresentavano alcuna azione, differenziandosi soltanto nell'atteggiamento o nella disposizione della veste.

Parecchie statue che un tempo fiancheggiavano la Via Sacra che conduceva al tempio di Apollo a Didima assomigliano alla Phileia di Geneleo: anche qui, infatti, la veste comincia ad essere movimentata da un tentativo di indicazione del pannello. Una delle statue è firmata dallo scultore: «Eudemo mi fece», un'altra reca la scritta: «Io sono Carete, figlio di Cleisi, reggitore di Teichioussa»; Carete era quasi certamente un governatore locale durante il regno di Creso. Le iscrizioni di queste antiche sculture sono normalmente in prima persona, perché la statua era concepita come se parlasse allo spettatore.

Il famoso Moscoforo dell'Acropoli di Atene, che secondo l'iscrizione era dedicata da un certo [R]ombo, è strettamente imparentato con la Kore di Berlino, mostra infatti la stessa poderosa compattezza, proporzioni massicce e accentuato stacco di volumi.

Un altro notevole gruppo votivo dell'Acropoli ateniese di questo periodo è il cosiddetto Cavaliere Rampin, la cui testa un tempo appartenne a Monsieur Ram-

pin ed è ora al Louvre, mentre ciò che resta della figura si trova ad Atene. Forse in origine i cavalieri erano due e formavano un gruppo simmetrico rappresentante i Dioscuri, almeno a giudicare da alcuni frammenti supplementari che ne avrebbero potuto far parte.

La forma seminginocchiata adottata dal precedente periodo per la rappresentazione del movimento rapido fu conservata anche in quest'epoca e, sebbene la parte superiore del corpo rimanesse rigida, il movimento in avanti fu suggerito da una più animata azione delle membra. La Nike di Delo in Atene ha una nuova ariosità sia nell'espressione che nella posa; se la base con iscrizione trovata vicino ad essa le appartiene, fu opera di Micciade e del di lui figlio Archermo di Chio.

I monumenti sepolcrali attici verso la metà del periodo arcaico riflettono l'opulenza del prospero ceto dominante all'epoca di Pisistrato: la composizione generale è la stessa dell'epoca precedente, vale a dire un'alta stele posta su una base rettangolare e coronata da un capitello a cavetto a sua volta sormontato da una sfinge; tuttavia si nota ora una tendenza a movimentare le forme. La sfinge è rappresentata accosciata anziché seduta, il capitello a cavetto appare più slanciato che in precedenza e viene quindi mutato nella forma a doppia voluta e la decorazione dipinta o scolpita sulla stele mostra maggiore scioltezza.

L'esemplare più completo di questo splendido tipo di monumento che sia giunto fino a noi si trova oggi al Metropolitan Museum di New York. È sormontato da una sfinge posta su una stele con basamento, cosicché nell'insieme misura circa quattro metri ed è concepito con un vivido ritmo compositivo. Una sfinge appartenente allo stesso tipo di monumento è a Boston e la parte inferiore di un altro (o dello stesso?), con una «predella» rappresentante un carro incuso, si trova a New York.

Diversi kouroi di questo periodo possono essere serviti come statue sepolcrali, e parimenti alcune statue di leoni, dato che il porre un leone come guardiano di una tomba, è tipica forma espressiva greca (cfr. ad esempio i tre di Perachora che sono ora ai musei di Boston e di Copenaghen).

Le numerose sculture architettoniche che possono attribuirsi al secondo quarto e alla metà del VI secolo documentano l'ambiziosa attività architettonica di tutto il mondo greco a quel tempo: dall'Acropoli ateniese provengono diversi gruppi frontonali tra cui una magnifica composizione che include un Tifone a tre teste, Eracle in lotta col tritone e, secondo alcuni studiosi, anche due leoni che assalgono un toro. Le figure sono scolpite nel calcare e rimangono copiose tracce della policromia originaria. Nella resa dell'espressione, del corpo e della veste, e nel nuovo senso delle forme plastiche, si nota il medesimo naturalismo cui si è giunti nelle sculture a tutto tondo; inoltre nell'insieme compositivo è ottenuto un effetto meno disorganico di prima, sebbene non vi sia ancora alcuna unità di azione.

Le metope dei cosiddetto Tesoro di Sicione a Delfi, con le loro forme squadrate, gli atteggiamenti rigidi e la mancanza quasi totale di pieghe nelle vesti, possono essere ascritte al secondo quarto del VI secolo. I soggetti comprendono i Dioscuri e i figli di Afareo (Ida e Linceo) che spingono i buoi nella stalla dopo una razzia, la caccia al cinghiale calidonio, la nave *Argo*, Frisso e l'ariete, Europa e il toro.

Collegabili a questo stile sono parecchie metope del tempio Y a Selinunte, con analoghe composizioni angolose rappresentanti Apollo, Latona e Artemide, una sfinge, Eracle e il toro cretese, ed Europa sul toro.

Un'altra serie di metope, provenienti dal tempio C di Selinunte, è un po' più tarda (circa 540 a. C.) e rappresenta una scena con un carro, Perseo che taglia la

testa della Medusa ed Eracle che porta i Cercopi appesi a testa in giù: le forme sono sgraziate ma espresse con molta efficacia.

Trentasei splendide metope appartenenti ad un santuario di Era alla foce del fiume Sele sono scolpite in pietra arenaria in uno stile straordinariamente sciolto e vivace il cui modellato rivela influenze ioniche. I soggetti mostrano una grande varietà e comprendono temi familiari come le fatiche di Eracle episodi della guerra di Troia, ed altri miti più o meno noti; le metope, forse a causa di una calamità che deve aver fatto interrompere i lavori del santuario, risultano in parte non finite.

Un importante complesso di sculture architettoniche del medio periodo arcaico è stato trovato in Asia Minore, specialmente ad Efeso, Asso, Cizico e Larissa, e mostra la morbidezza e la plasticità delle forme caratteristiche del Mediterraneo orientale. Assieme ai rocchi delle colonne decorate del tempio di Artemide ad Efeso si conserva una parte della dedica di Creso, ma le figure superstiti si devono ascrivere ai vari decenni della seconda metà del VI secolo.

Tardo periodo arcaico (circa 540-480 a. C.).

Durante la seconda metà del VI secolo la lunga fatica degli artisti greci nell'ambito del naturalismo maturò i suoi frutti: gli atteggiamenti sono meno rigidi e le notazioni anatomiche del corpo umano più sicure. La combinazione dell'antico senso decorativo col nuovo naturalismo conferisce alle opere di questa epoca una soavità e una grazia che le rendono forse le più suggestive di tutta la scultura greca. Fortunatamente molti esempi si sono conservati, specialmente dall'Attica, perché dopo la distruzione dell'Acropoli ateniese da parte dei persiani nel 479 a. C. gli ateniesi al loro ritorno sep-

pellirono le vecchie statue in fosse dove furono rinvenute in epoca moderna dagli archeologi.

Parecchie statue di kouroi provenienti da varie parti della Grecia illustrano i successivi stadi di questa memorabile evoluzione; le meglio conservate sono, in ordine cronologico, una statua proveniente dall'Attica ora a Monaco, le statue di Anavysos, Ceo, del Pireo e del santuario dello Ptoo nella Beozia, l'Aristodico che sono ora tutte ad Atene, e il cosiddetto Apollo Strangford a Londra. Versioni ioniche provengono dall'Asia Minore, Rodi e Samo, altre dall'Italia meridionale e dalla Sicilia, per esempio una particolarmente bella, di Agrigento, nonché la statua in bronzo ripescata nel mare nei pressi di Piombino e che si conserva al Museo del Louvre. Una superba testa, la cosiddetta Testa Rayet, si dice proveniente dall'Attica ed è ora al Museo di Copenaghen. Nel confronto con i piú antichi kouroi sono riscontrabili diversi significativi mutamenti: la forma appiattita appare ormai del tutto superata poiché si impartisce maggior volume al torace e uguale oggetto alla parte posteriore in corrispondenza di quella frontale, il che conferisce alla colonna vertebrale la sua caratteristica forma ad esse. L'avambraccio non è piú leggermente piegato in avanti, ma ha una posizione piú naturale, col palmo della mano voltato verso il corpo, le gambe sono ben modellate, col malleolo interno piú alto dell'esterno, le dita del piede non sono piú poste sulla stessa linea e i fianchi si ingrossano al di sotto della vita.

Col tempo si giunse poi ad altri importanti mutamenti: in luogo delle tre divisioni trasversali sopra l'ombelico nei muscoli addominali, se ne indicarono soltanto due, la terza divisione (quella superiore) essendo incorporata nell'arco semicircolare del torace, come avviene nella realtà; i muscoli del collo vennero resi in forma piú corretta, le clavicole vennero modellate con una curva ad esse prima di scomparire sotto la spalla, e

il muscolo della spalla detto trapezio venne messo in evidenza. Anche i tratti del volto assunsero forme piú naturali, mostrando vari particolari del tutto nuovi, come l'antitrigo dell'orecchio e l'angolo interno dell'occhio.

Alla fine del periodo, cioè all'inizio del v secolo, si comincia finalmente a notare un certo movimento nella figura: sebbene le spalle rimangano frontali, i fianchi non sono piú resi simmetricamente, poiché il fianco dalla parte della gamba avanzata è piú basso e piú in avanti di quello della gamba arretrata, che ora correttamente mostra di sostenere il peso del corpo; inoltre, una lieve torsione della testa e del busto segna l'inizio della dissoluzione della frontalità e della simmetria che caratterizzava l'arte antica da migliaia di anni.

Non solo nel tipico kouros, ma anche nelle altre sculture provenienti da tutto il mondo greco si rintraccia questa stessa evoluzione, e tra le statue a tutto tondo le fanciulle provenienti dall'Acropoli ateniese occupano un posto di primo piano. La Kore con peplo, che deve il suo nome al peplo di lana che indossa sopra il chitone ionico, è una diretta discendente della Kore di Berlino; la sua compostezza non è piú rigida, il volto è divenuto espressivo, il peplo lievemente mosso. La maggior parte delle altre korai si può datare all'incirca dal 530 al 500 a. C. e osservandole possiamo renderci conto dello sviluppo nella resa decorativa del pannello in questo tardo periodo arcaico: il pesante drappeggio del manto e le morbide pieghe increspate del chitone sono in netto contrasto, e la loro varia direzione sottolinea il movimento della figura; i lunghi capelli discendono in trecce disposte a raggio o sono raccolti al sommo del capo, e i diademi, orecchini, collane e braccialetti accentuano l'impressione di raffinata eleganza. Sulla base di una delle statue è la firma dello scultore Antenore. Poco piú tarda è la Kore n. 675, che costituisce uno degli esemplari piú suggestivi e meglio conservati della serie.

La famosa Kore n. 674 è una splendida combinazione di stilizzazione e naturalismo, e la cosiddetta Boudeuse (n. 686) può essere datata poco prima del 480 a. C.

Dobbiamo immaginarci queste fanciulle in cima ad alti piedestalli posti sulla collina dell'Acropoli e splendenti nella loro ricca policromia, di cui rimangono copiose tracce. Fanciulle simili a queste sono state rinvenute sia a tutto tondo che in rilievo, a Delfi, Delo, Cirene e nell'Asia Minore e dello stesso tipo sono pure le due cariatidi che fungono da colonne del pronao del Tesoro dei sifni a Delfi. Poiché questo tesoro può essere datato in base a testimonianze scritte a poco prima del 525 a.C. (cfr. Erodoto, III, 57-58; Pausania, X, II.2), abbiamo un'opportuna convalida per la cronologia della serie.

Come esempio di statua assisa della seconda metà del VI secolo possiamo citare la statua di Atena rinvenuta nell'Acropoli ateniese, forse proprio quella stessa che Pausania vide (I 26.4) e che affermò appartenere allo scultore Endeo; nonché una statua proveniente da Samo che secondo una iscrizione fu dedicata da Aiace, forse un parente di Policrate. Paragonate alle più antiche statue assise, mostrano un naturalismo più accentuato: da un lato la figura è nettamente individuata rispetto alla cattedra su cui siede, dall'altro il panneggio meno massiccio lascia trapelare le forme del corpo.

Questo gruppo di statue trova la sua espressione più alta nella dea di Taranto del Museo di Berlino che può ascriversi al 480 a. C.: seduta su un trono finemente scolpito e con un cuscino lungo lo schienale, essa appoggia i piedi su un alto sgabello a volute. L'atteggiamento dignitoso, il modellato delicato, i capelli elegantemente acconciati e il panneggio ancora schematizzato si rivelano tipici della fine dell'arcaismo, mentre la solennità della composizione preannuncia un nuovo modo di sentire.

In un rilievo di una figura con elmo in atto di correre del Museo Nazionale di Atene appartenente al

tardo VI secolo a. C. il movimento appare ancora rappresentato con l'antico artificio espressivo del ginocchio a metà piegato, con le spalle di fronte e le gambe di profilo; tuttavia l'obliqua posizione dei muscoli addominali segna un importante passo avanti nella resa dello scorcio, suggerendo la torsione del corpo e infondendo maggiore scioltezza alla composizione. Alcuni decenni dopo, sia nella Nike dell'Acropoli, dedicata forse dopo la battaglia di Maratona (490 a. C.), che nella Fanciulla in corsa ritrovata ad Eleusi e che forse era una delle compagne di Persefone, la flessione del ginocchio è tralasciata per un atteggiamento più naturale in cui entrambe le gambe sono leggermente piegate e il tronco non è più perpendicolare.

Intorno al 530 a. C. l'elaborato tipo di pietra tombale del periodo medio arcaico cedette il posto ad una stele assai più semplice, consistente in un fusto relativamente basso sormontato da un pinnacolo a forma di palmetta, dapprima con voluta doppia (simile allo schema dei capitelli del periodo precedente) e più tardi con una sola voluta. Tra gli esempi più importanti sono la stele al Museo del Louvre, con un giovane che regge un fiore (incisa e dipinta) e quella ben nota di Aristione opera di Aristocle (Museo Nazionale di Atene) su cui è scolpita la figura di un guerriero, entrambe tra le ultime pietre tombali arcaiche ateniesi che ci sono pervenute.

All'inizio del V secolo appartiene un buon numero di stele funerarie originarie delle isole e della Grecia del Nord che constano, come quelle contemporanee ateniesi, di una lastra alta e stretta, su cui sono figure in rilievo, che termina con una palmetta; particolarmente interessante è quella rinvenuta ad Orcomeno con la figura di un uomo con barba avvolto in un manto e intento a giocare col suo cane; essa reca la firma di Alsenore di Nasso.

Da Xanto proviene uno dei piú notevoli monumenti sepolcrali che siano sopravvissuti. Come la precedente Tomba dei leoni, ha la forma di un cofano, un tempo poggiante su un alto pilastro, coi quattro lati adorni di rilievi rappresentanti uomini e donne in atto di recare offerte alle divinità e ad antenati eroicizzati oltre ad arpie e sirene che trasportano le «anime del morto». Nell'insieme il modellato morbido e le pose aggraziate rivelano l'origine greco-ionica.

Gli sviluppi compositivi del tardo arcaismo e l'incessante variare delle forme sono documentati da un gruppo di sculture architettoniche: il Tesoro dei sifni a Delfi che, come abbiamo visto, è possibile datare poco prima del 525 a. C., ha un gruppo frontonale ben conservato con la contesa di Apollo ed Eracle per il tripode; le sculture frontonali del tempio di Apollo a Delfi sono un po' piú tarde; infine da un tempio dell'Acropoli ateniese viene uno splendido gruppo piú grande del naturale con Zeus ed Atena che abbattono i giganti, che può all'incirca ascriversi agli anni 525-520 a. C. Lo stesso soggetto compare anche in un piccolo frontone di calcare proveniente dal Tesoro di Megara ad Olimpia (circa 510 a. C.).

Lo sviluppo delle varie tappe espressive per ciò che concerne la resa degli scorci è documentato da una serie di rilievi: nel fregio proveniente dal Tesoro dei sifni a Delfi con la battaglia tra dèi e giganti, scene di carri e cavalli e un'assemblea di divinità, si ricorre ancora all'artificio di rappresentare la veduta di tre quarti ponendo il tronco di fronte e le gambe di profilo; mentre alcuni decenni dopo, per esempio in qualche metopa del Tesoro degli ateniesi a Delfi con le fatiche di Eracle e le storie di Teseo, nonché nel basamento di una statua ateniese decorato con scene di lotta tra un cane e un gatto e una partita di gioco alla palla, si notano i muscoli addominali indicati obliquamente nell'intento di realiz-

zare la veduta di scorcio; in alcune delle fanciulle in corsa delle metope dell'Heraion alla foce del Sele, è indicato uno solo dei seni, posto lievemente di scorcio, mentre in altre entrambi sono rappresentati ancora frontalmente; sebbene si tratti di tentativi non ancora pienamente riusciti, è innegabile la presa di coscienza del problema. Nel tempio F, a Selinunte (circa 500 a. C.), sono state trovate le parti inferiori di due metope; una di queste rappresenta un gigante morente e, tenuto conto del periodo a cui appartiene, è di un notevole intento realistico.

Infine, alle prime due decadi del v secolo possono appartenere le sculture frontonali del tempio di Afaia a Egina di cui è stato possibile, benché parecchie delle statue siano frammentarie, ricostruire la disposizione originale delle figure di entrambi i frontoni che appaiono legati da sottili analogie compositive. Nel mezzo di entrambi i frontoni era rappresentata una maestosa Atena e da entrambi i lati si disponevano gruppi simmetrici di greci in lotta con i troiani, in cui il vivace movimento del corpo di alcuni guerrieri contrastava con le figure reclinate e distese dei feriti. Tra le statue meglio conservate e più belle è quella di Eracle nell'angolo del frontone orientale, inginocchiato e nell'atto di scoccare un dardo, in una posa che costituisce un'armoniosa ed efficace soluzione compositiva. Le statue del frontone orientale si rivelano stilisticamente un po' più tarde di quelle del frontone occidentale, forse per il fatto che dopo i danni dell'invasione persiana le statue danneggiate vennero sostituite con altre nuove. Alcune statue del frontone più antico sono state identificate.

Alle prime decadi del v secolo appartiene anche un gruppo di sculture in terracotta trovate negli scavi di Olimpia, Corinto e Tebe ed in altre località ancora; si tratta di esemplari che con tutta evidenza servivano come decorazioni a costruzioni di piccole proporzioni o

come offerte votive. Tra i piú notevoli sono da ricordare un guerriero stante, un gruppo con Zeus che rapisce il giovane Ganimede e frammenti di una Atena con guerrieri, tutte ugualmente provenienti da Olimpia. Nell'Agora di Atene fu invece ritrovata una testa in terracotta con un elmo in piú di sessanta frammenti, appartenente al 460 a. C. circa, mentre esemplari simili sono riaffiorati dal sottosuolo della Sicilia e dell'Italia del Sud, dove la carenza di marmo favoriva le sculture in argilla.

La stretta affinità tra Grecia ed Italia in questo settore artistico ci è indicata dall'affermazione di Plinio, secondo cui (XXXV 151 sg.) Butade di Sicione inventò la scultura in terracotta e Damarato di Corinto, lasciò la città natale per l'Etruria insieme ai coroplasti (*factores*) Diopo, Eugrammo ed Euchiro che introdussero questa tecnica in Italia; l'accentuata influenza greca che si nota nella produzione scultorea in terracotta etrusca di questo periodo sembra avvalorare questa tesi.

Primo periodo classico (circa 480-450 a. C.).

Col secondo quarto del v secolo ha inizio quello che suole chiamarsi stile classico: ormai, dopo ricerche durate piú di un secolo, gli scultori greci sono approdati alla piena conoscenza della complessa struttura del corpo umano e sono in grado di rappresentarlo in un insieme coordinato. Lo sviluppo di tali conquiste in senso polivalente, dalla rappresentazione del movimento a quella dei sentimenti, alla resa del drappeggio e a quella della composizione, costituí un ulteriore passo in avanti. In queste diverse direzioni gli artisti realizzano gradualmente posizioni naturalistiche, ma nel complesso lo spirito che informa la produzione di questi anni è caratterizzato da un sereno distacco che comporta un allontanamento dal realismo.

Osserviamo questo interessante processo di sviluppo in un gruppo di esemplari plastici, iniziando dall'esame delle varie posizioni della figura umana.

Già alla fine del periodo arcaico erano stati fatti dei tentativi per distribuire variamente il peso del corpo ma le spalle erano rimaste frontali. Subito dopo, tuttavia, quella ineguale distribuzione del peso corporeo aveva coinvolto tutto il corpo; la torsione impressa al torso, spesso in direzione opposta a quella del bacino determina un'impressione di moto e permette di conseguire facilmente l'equilibrio. Inoltre, tenuto conto che questo schema può essere applicato ad altre posizioni del corpo umano, se ne può concludere che un nuovo mondo di forme si apre per l'artista greco.

Esempi di figure maschili stanti ci sono forniti in quest'epoca, sia da originali greci, come nel caso del famoso Auriga in bronzo di Delfi (circa 475 a. C.), eretto come offerta votiva dopo una gara e dell'Apollo e dello Zeus del frontone del tempio di Zeus in Olimpia (465-457 a. C.), sia da statue conservate in buone copie romane, per esempio l'Apollo da Cherchel, l'Apollo di Mantova, ed anche il cosiddetto Apollo dell'Onfalo ad Atene che, essendo databile all'incirca alla metà del v secolo a. C., costituisce l'estremo termine di questo processo figurativo. Possiede infatti un perfetto equilibrio; il peso del corpo è ora arditamente scaricato su una gamba sola, e l'asimmetria che ne consegue è abilmente sottolineata; sia la linea mediana che la colonna vertebrale hanno subito una torsione, le spalle, le anche e le ginocchia non sono più sullo stesso piano ma tendono a spostarsi verso l'alto e verso il basso in un ritmo alternato, la testa è lievemente girata, gli occhi e la bocca non costituiscono più una linea rigorosamente orizzontale; inoltre, i lineamenti sono modellati in modo naturalistico. Tuttavia l'antico senso del monumentale non è completamente perduto ed è evidente la deriva-

zione dallo schema geometrico nel gioco sottile delle proporzioni e nella calma grandiosità che pervade la figura.

Il gruppo di Armodio e Aristogitone, che era stato, innalzato nella piazza del mercato ateniese per celebrare gli eroi che avevano ucciso il tiranno Ipparco, può costituire un celebre esempio di statue in movimento. Perduto il gruppo originale ne rimangono parecchie riproduzioni di epoca romana conservate in vari musei tra cui quelli di Roma e Napoli, che si riferiscono tutte verosimilmente, al secondo gruppo statuario eretto nel 477-476 a. C. da Crizio e Nesiole per sostituire quello primitivo scolpito da Antenore che era stato portato via dai persiani nel 480-479 a. C. Quando è ricostruito esattamente – col braccio destro di Armodio sollevato al di sopra della testa – il gruppo rivela un grande vigore compositivo; e il modellato dei torsioni rende efficacemente, per la prima volta nell'arte greca, un'azione concitata e violenta.

Di alcuni decenni più tardi è il Posidone in movimento rinvenuto in mare, al largo di capo Artemisio, che deve aver fatto parte di una nave carica di sculture destinate ad essere esportate presumibilmente in Oriente; si tratta di uno dei più pregevoli originali greci in bronzo che ci siano rimasti. Il dio è rappresentato nel gesto tradizionale, con il braccio destro alzato a scagliare il tridente, ma tutte le parti del corpo sono ora coordinate ed è espresso un nuovo senso di maestosità.

Dai frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia provengono inoltre un certo numero di statue accosciate, in movimento, assise e reclinate, eseguite abilmente secondo il nuovo principio compositivo in base al quale l'antica rigidità diviene sciolto equilibrio.

È in questo periodo che si nota anche un nuovo interesse per la rappresentazione dei sentimenti non solo nell'atteggiamento delle figure, come in genere pre-

cedentemente, ma anche nei tratti del volto: dolore, sorpresa, paura, esaltazione sono talvolta resi con uno stupefacente realismo tanto nelle sculture quanto nella pittura vascolare. La naturale conseguenza di ciò è la nascita in questo periodo del ritratto individualizzato. Una testa espressiva di Temistocle ritrovata ad Ostia pare che sia copia romana di una statua greca di quest'epoca che, come gli altri ritratti greci dei periodi precedenti, doveva essere una statua completa, e non soltanto una testa o un busto.

Importante è lo sviluppo della resa del drappeggio in questi stessi anni: le pieghe, anziché essere rappresentate schematicamente, assumono forme più naturali, e al sottile chitone con le sue innumerevoli piegoline, si preferisce il più pesante peplo. Particolare grazia assumono le figure femminili stanti in posizione di riposo che ci sono note attraverso copie romane come le cosiddette Hestia Giustiniani e l'Aspasia oppure in originali greci, come per esempio le statue frontonali di Olimpia e quelle provenienti da Xanto, ora al British Museum, e dalla Tracia. Anche se in tutto l'impianto compositivo è analogo, la costante variazione dei particolari è tale che non è possibile trovare due figure che siano uguali tra di loro, ma tutte possiedono una qualità plastica che rammenta tempi più antichi.

Il modo di rendere i capelli è parimenti mutato e nelle figure maschili essi sono corti con ricci a spirale sulla fronte e sulle tempie, oppure lunghi, ma avvolti o annodati dietro il capo.

Due rilievi (il primo conservato a Roma e il secondo al Museo di Boston) costituiti da tre lastre scolpite costituiscono esempi della scultura a rilievo nello stile intorno al 470 a. C. Non si sa nulla della loro destinazione anche se è lecito supporre che fossero posti a protezione di un grande altare. La parte centrale del rilievo romano reca l'immagine di una donna sorgente dal

mare (indicato da una riva ghiaiosa) e sorretta da due donne (Ore?); sui lati ci sono due figure femminili assise di cui una completamente nuda suona un flauto e l'altra tutta ammantata sparge l'incenso. Si suole comunemente interpretare questa scena come la nascita di Afrodite dalle spume del mare, mentre ai lati starebbero le sue compagne.

Nel rilievo di Boston la parte centrale è occupata da un giovinetto (Eros o Thanatos?), che, alla presenza di Tetide ed Eos, soppesa due piccole figure forse identificabili in Achille e Memnone, figli delle due dee; nelle parti laterali sono rappresentati un giovane che suona la lira ed una figura di vecchia. Le tracce di modifiche rilevabili sui fianchi di entrambi i rilievi si devono quasi certamente attribuire ad un tentativo di rendere meno appariscenti i danni sofferti allorché le sculture furono rimosse in epoca romana dal sito originale, forse dall'Italia meridionale, per trasportarle in Roma. (L'autenticità del rilievo di Boston è stata tuttavia messa in discussione)⁵. Grande è il progresso conseguito in questi rilievi per ciò che concerne la resa dello scorcio; le figure si dispongono secondo una graduale successione nella profondità dello spazio, cosicché le braccia delle tre donne nella scena con la nascita di Venere appaiono realmente una dietro l'altra e il ritmico comporsi del panneggio, specialmente nella dolente Eos e nelle due Ore, assieme all'ondulata linea di contorno delle figure, infonde grande fascino a queste composizioni.

Un altro notevole rilievo votivo di questo periodo (circa 460 a. C.) è la famosa Atena pensosa ritrovata sull'Acropoli ateniese che nonostante le piccole dimensioni riesce a suggerire la stessa serena maestosità delle sculture di Olimpia.

Parecchi rilievi tombali della stessa epoca sono poi venuti in luce in diverse località tra cui l'Italia, la Tessaglia, Nisito e Delfi; ricordiamo la donna con in mano

un uccello rinvenuta sull'Esquilino, e l'atleta con accanto un piccolo schiavo trovato nei pressi del Vaticano⁶, che rivela un'abile impostazione dello scorcio. È verosimile che entrambe le stele citate, come altre sculture greche scoperte nell'Italia centrale siano state portate via dalla sede originaria dai romani dopo la conquista della Grecia e dell'Italia meridionale.

Il frontone e le metope del tempio di Zeus ad Olimpia sono fra i più importanti complessi di sculture architettoniche che ci siano pervenuti e offrono non solo un gruppo di statue singole in varie pose ma sono anche sufficientemente conservati per farci capire quali fossero gli originari schemi compositivi. Nel frontone orientale sono rappresentati i preparativi per la gara di Pelope con al centro la figura stante di Zeus fiancheggiata da ambo le parti da figure stanti sia femminili che maschili, indi vengono i carri con i servi e alle estremità sono assisi e sdraiati gli spettatori. Nel frontone occidentale la figura di Apollo domina al centro la scena e a destra e sinistra si susseguono tre gruppi di centauri e lapiti in lotta, mentre gli angoli estremi sono occupati da figure femminili sdraiate. Nell'insieme la composizione risulta ingegnosamente coordinata.

Nelle metope si riscontra un analogo susseguirsi di scene di figure in movimento e di scene con figure in riposo, di calma maestosa e di grandioso tumulto, che si riferiscono alle fatiche di Eracle – Eracle con Atlante ed Atena –, la lotta col leone di Nemea, col toro di Creta, con gli uccelli stinfalidi e la pulizia delle stalle di Augia.

Le metope del tempio E di Selinunte in Sicilia sono databili intorno al 470 a. C. e rivelano nelle ariose composizioni l'adesione al nuovo stile classico, specie in quelle che rappresentano Zeus ed Era e Artemide ed Atteone.

Secondo la testimonianza di antichi scrittori i più noti artisti di questo periodo furono Calamide, Pitago-

ra e Mirone, ma soltanto nel caso di Mirone è stata possibile una attendibile attribuzione di sculture superstiti. Certamente suo è il discobolo identificato in numerose copie grazie alla particolareggiata descrizione di Luciano (*Mentitore* 18), la più completa delle quali è quella del Museo delle Terme a Roma proveniente dalla collezione Lancellotti: l'atleta è rappresentato intento al lancio del disco in una forte ma armoniosa torsione del capo e del corpo. Un'altra opera, anch'essa tramandataci in copia romana, è il Marsia rappresentato nell'atto di ritrarsi di scatto. Originariamente faceva parte assieme a un'Athena (pure nota in copie romane) di un gruppo eretto sull'Acropoli ove lo vide Pausania (I 24.1). Raffigurazioni del gruppo appaiono su monete ateniesi, su una oinochoe a figure rosse del Museo di Berlino e su una base marmorea di Atene. Recentemente nell'Heraiion di Samo è stato trovato un basamento che potrebbe essere stato proprio quello su cui si ergeva il colossale gruppo mironiano menzionato da Strabone (XIV, p. 637e)⁷, composto da Zeus, Athena ed Eracle; appunto alla figura di Eracle può riferirsi una piccola statua in marmo del Museo di Boston ⁸ rappresentante il mitico eroe.

Nel Discobolo e nel Marsia, Mirone mostra vivo interesse per i nuovi atteggiamenti che erano caratteristici del suo tempo; è conosciuto un gruppo di statue rese nel cosiddetto movimento arrestato (figura che cade, che spicca una corsa, che tende un arco).

Da antichi scrittori sappiamo i nomi di molti altri scultori attivi in questo periodo, quali Canaco e Aristocle di Sicione, Callone e Onata di Egina. Altri ancora ci sono noti dalle firme rinvenute sui basamenti delle statue: è proprio il grande numero di scultori attivi in questo periodo e in quello successivo, a noi noti solo di nome, che rende azzardato qualsiasi tentativo di attribuzione. È parimenti difficile operare una distinzione tra le varie scuole, dato che gli antichi scultori viaggia-

rono molto, come del resto ci attestano le firme trovate in varie località nonché le testimonianze degli antichi scrittori. Tuttavia, anche le sculture nella maggior parte dei casi anonime possono darci un chiaro quadro dello sviluppo stilistico del tempo.

La seconda metà del v secolo a. C.

Allorché la Grecia poté risollevarsi dopo le distruzioni dell'invasione persiana e lo sforzo compiuto per approntare le difese e conseguire la vittoria, essa ebbe modo di godere di un periodo di euforia e di prosperità. Alla testa della lega delia, Atene ebbe larghe risorse a sua disposizione e, durante l'amministrazione periclea (449-429 a. C.), venne iniziato un vasto piano di ricostruzione secondo il quale sorsero nuovi templi e portici in sostituzione di quelli distrutti dalla guerra. A questo periodo risalgono il Partenone (447-432 a. C.) e i Propilei (437 a. C.) sull'Acropoli, l'Hefaisteion (circa 450-440 a. C.) prospiciente l'antica piazza del mercato e la Sala dei misteri ad Eleusi. La ripresa architettonica agì come stimolo sugli artisti, fortunatamente geniali, che seppero avvantaggiarsi della favorevole congiuntura. La soprintendenza di tutte le fabbriche artistiche fu, per volere di Pericle, esercitata dal grande scultore ateniese Fidia; Plutarco (*Pericle* 13) ci dà una descrizione vivace dei lavori sull'Acropoli: «Man mano che sorgevano le costruzioni di dimensioni maestose e insuperate per forma e bellezza, gli artisti gareggiavano affinché la qualità della loro opera fosse accresciuta dalla sua bellezza artistica. Soprattutto destò stupore la rapidità con cui procedevano i lavori: poiché si pensava che ognuna delle fabbriche avrebbe di per sé sola richiesto successive generazioni per essere portata a termine e invece furono tutte completate nel volgere di una sola amministrazione».

Le sculture che decoravano il Partenone – due gruppi frontonali, un lungo fregio continuo, e le metope nei quattro lati, come le antefisse, gli acroteri, i doccioni – sono in parte giunte fino a noi divise tra vari musei di Londra, Atene, Parigi e Roma. Sul frontone occidentale era rappresentata la lotta di Atena e Posidone per il dominio di Atene; sul frontone orientale vi era la nascita di Atena; nonostante sia stata grave la distruzione provocata nel 1684 dallo scoppio di una bomba durante la guerra turco-veneta, alcuni disegni eseguiti poco prima della catastrofe permettono di rendersi conto dell'insieme originale, in cui le figure stanti, assise, e sdraiate costituivano composizioni ritmiche. Nel frontone orientale si ricorse a un espediente arditamente nuovo per riempire gli angoli: invece di figure sdraiate come in precedenti esempi, compaiono ad un angolo Helios, il Sole, con i suoi cavalli sorgente dal mare, e all'altro Selene, la Luna, che discende anch'essa con i suoi cavalli⁹.

Gli spazi quadrangolari delle metope erano prevalentemente occupati da combattimenti singoli: lapiti e centauri, dèi e giganti, greci e amazzoni, e una quarta serie che illustrava la caduta di Troia, di cui rimane ben poco. Nell'insieme queste scene alludevano alla recente vittoria sui persiani, anche se questa non viene direttamente rappresentata. Le espressioni realistiche di alcuni fra i Centauri ci mostrano il vivo interesse per la rappresentazione delle emozioni.

Il fregio che, come le metope, correva lungo i quattro lati della costruzione, ma nella parte interna del colonnato, aveva per tema la processione delle Panatenee, la grande festa degli ateniesi, come si desume dal fatto che i vari momenti della processione sembrano coincidere con ciò che si sa dell'antico rituale¹⁰. L'inizio era nell'angolo sud-ovest con la partenza dei cavalieri; quindi, lungo i lati settentrionale e meridionale, si susseguivano vivaci cavalcate di cavalieri e aurighi, oltre a

uomini che recano offerte e trascinano animali al sacrificio; ad oriente si trovava la solenne processione delle fanciulle accolte da magistrati e, momento culminante del rituale, la consegna del peplo per il simulacro di Atena in presenza di un consesso divino. In tutto il lungo corteo non vi è mai monotonia per l'abile alternarsi di figure in riposo e in movimento.

Perfettamente inteso è ora lo scorcio e le parti più distanti dei corpi appaiono diminuite e scolpite secondo un graduale regredire dei piani; per di più, nonostante si noti la costante presenza di un piano frontale uniforme, la variazione nella profondità del rilievo, dove le diverse forme si intersecano reciprocamente, dà l'impressione di figure stanti o in movimento le une accanto alle altre. Per esempio, nelle cavalcate, un gruppo di cavalieri sembra realmente avanzare in fila. L'antica concezione bidimensionale è stata sostituita da una tridimensionale in cui l'impressione della profondità è resa felicemente.

Sebbene non sia possibile che Fidia abbia realmente scolpito tutto il complesso plastico del Partenone e si sappia con certezza che vi lavorarono molti scultori, egli senza dubbio, come supervisore ne diresse il lavoro e forse ne diede i disegni. In ogni caso, le sculture del Partenone costituiscono la miglior documentazione per comprendere lo stile fidiaco, dato che tutte le sue statue a tutto tondo, che gli antichi scrittori lodavano nei termini più entusiastici, andarono perdute e ci sono note soltanto attraverso copie romane. Le più famose tra queste erano la colossale statua in bronzo di Atena, eretta sull'Acropoli tra i Propilei e l'Eretteo, il simulacro di Atena in oro e avorio posto nella cella del Partenone e la colossale statua pure crisoelefantina di Zeus eseguita per il tempio di Zeus ad Olimpia. Della statua bronzea di Atena restano soltanto minuscole rappresentazioni su monete di epoca romana e una parte della

base su cui era posta la statua. Dell'Atena Parthenos possediamo molte copie in marmo di diverse dimensioni e delle piccole riproduzioni su gemme e monete oltre ai rilievi marmorei con particolari dello scudo; dello Zeus le uniche documentazioni esistenti consistevano in monete romane e gemme incise fino alla scoperta delle matrici di terracotta usate per la fusione del manto d'oro.

Possediamo in copia romana altre statue che con motivi piú o meno validi sono state attribuite a Fidia, come ad esempio la cosiddetta Atena Lemnia, un'amazzone e un giovane che si lega una benda intorno al capo.

Mediante queste sculture e le descrizioni degli antichi scrittori, è possibile ricostruire quello che fu lo stile di Fidia: gesti composti, espressione serena e una certa maestosità di concezione ne sono le principali caratteristiche, cui si deve aggiungere, a quanto pare, (Demetrio, *Dell'elocuzione* 14) la precisione tecnica. Secondo Quintiliano poi (*Institutio oratoria* XII 10.9) si poteva dire che la bellezza dello Zeus Olimpico «aggiungesse qualcosa alla religione tradizionale, in quanto la nobiltà dell'opera esprimeva adeguatamente la natura divina». Fidia, evidentemente, divenne il principale esponente dello stile classico idealizzante che dominò la scultura greca in quegli anni e nei successivi.

Nelle sculture del Partenone, che richiesero circa quindici anni per essere portate a termine, si può notare una certa evoluzione, particolarmente nella resa del panneggio nelle metope (circa 447-443 a. C.), nel fregio (circa 442-438 a. C.) e nelle statue frontonali (circa 438-432). Le pieghe vengono moltiplicandosi gradatamente, assumendo un aspetto sempre piú vario e quasi trasparente, con profonde incavature. Nel corso della seconda metà del secolo una analoga evoluzione è riscontrabile in altre sculture finché nell'ultimo quarto la stof-

fa del chitone diviene spesso così trasparente da rivelare le forme del corpo.

Un altro importante scultore della stessa epoca fu Policleteo di Argo che, sebbene abile realizzatore di simulacri, tra cui quello crisoelefantino di Era per il tempio della sua città, era soprattutto scultore di statue atletiche. Plinio (XXXIV 55) descrive una delle sue opere come «un ragazzo di forme virili che regge una lancia»; sempre secondo Plinio, questo atleta sarebbe stato definito «il canone» dagli artisti «che ne desumevano i principî proporzionali come da un trattato». In base a tale descrizione si potrebbe individuare una delle sue opere in una statua che piú volte è stata copiata in epoca romana. Un giovane dalle ampie spalle è rappresentato in modo da bilanciare il peso su una sola delle gambe, mentre l'altra è spostata in fuori e al contempo arretrata; con una mano stringe una lancia mentre l'altra è abbandonata lungo il fianco. Nonostante il duro modelato della copia di epoca romana, è evidente la bellezza delle proporzioni per cui l'originale era famoso. Infatti, non erano mai state raggiunte prima di allora nella scultura greca tanta armonia nella composizione, e un tale equilibrio e rilassamento nel corpo. Non stupisce che gli artisti della generazione successiva si siano tanto spesso ispirati a questo modello.

Un'altra opera di Policleteo si può identificare nelle copie romane del cosiddetto Diadumeno, cioè un giovane atleta che lega attorno al capo la benda della vittoria. La posizione del corpo, la chiara demarcazione dei vari piani, la costruzione squadrata è la stessa del Doriforo, ma il braccio sollevato e la lieve inclinazione del capo da un lato rendono piú animata la composizione.

Questi due esemplari policletei rappresentano il punto piú alto raggiunto dalla plastica greca nel suo lungo cammino verso il naturalismo: non solo le forme individuali sono rese in modo naturalistico, ma nel suo

insieme la composizione è armoniosa ed equilibrata, in quanto un sottile gioco di proporzioni ha sostituito la mera simmetria del secolo precedente. Si sa che Policleto aveva scritto un libro sulle proporzioni, intitolato il *Canone*, e andato perduto; se ci fosse giunto sapremmo qualcosa di piú sui principî che informavano il ritmico comporsi delle sue figure.

Il simulacro crisoelefantino di Era per Meraion nei pressi di Argo, che ci è noto soltanto attraverso sue riproduzioni in monete di epoca romana ed una particolareggiata descrizione di Pausania (II 17.4), fu l'opera piú importante di Policleto.

Fidia e Policleto ebbero molti contemporanei e seguaci di un certo rilievo: tra questi i piú noti furono Cresila, tra le cui opere ricordiamo l'amazzone ferita menzionata da Plinio, forse identificabile nella copia romana del Museo Capitolino e un ritratto di Pericle, un tempo sull'Acropoli ateniese e verosimilmente tramandato in diverse copie; Alcamene il cui nome è scolpito su due erme romane trovate a Pergamo e ad Efeso, e a cui viene attribuito un gruppo di Progne e Iti rinvenuto nell'Acropoli¹¹; Agoracrito che scolpí una statua della Nemese per un tempio di Ramnunte, la cui testa frammentaria si conserva al British Museum, mentre altri frammenti si trovano nei magazzini del Museo Nazionale di Atene. Callimaco al quale si devono quasi certamente ricondurre gli originali dei rilievi con Menadi dalle ritmiche pose e dai diafani panneggi abbandonate al ritmo della danza. A Peonio si deve la Vittoria volante trovata ad Olimpia eretta su un alto piedestallo triangolare; Strongilione fu noto per le sue rappresentazioni di animali tra cui la statua del cavallo ligneo di Troia eretta sull'Acropoli ateniese sopra un basamento di cui tuttora rimane in loco una parte; a Naucide, fratello di Policleto, è stata attribuita una statua di discobolo stante.

Secondo una testimonianza di Plinio (XXXIV 53), diversi artisti, Fidia, Policleteo, Cresila assieme con Cidone e Fradmone parteciparono ad una gara per la rappresentazione di un'amazzone ferita destinata all'Artemisio di Efeso; gli scultori stessi dovevano decretare a quale delle loro opere si doveva assegnare la palma della vittoria, palma che toccò alla statua che «ciascun artista giudicò essere seconda soltanto alla propria», cioè a quella di Policleteo. La statua di Fidia fu la seconda, quella di Cresila la terza, quella di Cidone la quarta e quella di Fradmone la quinta. Nelle molte repliche è possibile individuare tre tipi nettamente diversi e di altri due evidentemente meno popolari, possediamo rispettivamente una sola copia; quindi, dato che tutte queste statue appartengono stilisticamente alla stessa epoca, è lecito prestar fede al racconto di Plinio.

Circa l'attribuzione delle copie esistenti ai diversi artisti sono sorte vivaci discussioni: l'assegnazione a Fidia dell'amazzone del tipo Mattei, ottimamente rappresentata in una replica quasi completa riaffiorata dagli scavi di Villa Adriana¹², è stata resa verosimile dalla stretta corrispondenza con una gemma sulla quale è incisa un'amazzone che serra una lancia con entrambe le mani, di cui la destra sollevata al di sopra del capo, e dalla testimonianza di Luciano (*Immagini* 4): «- Quale delle opere di Fidia apprezzi maggiormente? - Quella dell'amazzone che si appoggia alla lancia». Potrebbero invece riferirsi all'amazzone policletea le copie del Museo di Berlino, di Copenaghen e di New York poiché la resa è segnatamente più ritmica e, come già abbiamo avuto modo di notare, Policleteo era famoso per le sue armoniose creazioni. Per di più, il fatto che una statua di questo tipo fosse usata da Adriano nella sua villa a Tivoli in coppia con l'esemplare fidiaco, sembrerebbe convalidare l'identificazione in quanto sarebbe stato coerente col carattere di Adriano il preferire le opere dei

due piú famosi scultori greci. L'esemplare capitolino è riconducibile all'amazzone di Cresila, che Plinio definí particolarmente come «volneratam», poiché in questo tipo di amazzone, la ferita sembra essere la nota dominante. Il quarto e il quinto tipo, rispettivamente rappresentati dalle copie di Efeso e di Villa Doria Pamphilj, potrebbero riferirsi alle statue di Cidone e Fradmone¹³. Tuttavia è bene tener presente che queste attribuzioni sono ancora soltanto delle ipotesi non essendovi alcun dato sicuro su cui basarle; infatti vi è anche chi attribuisce la copia capitolina a Policleteo anziché a Cresila per via della forma squadrata che potrebbe avvicinarla al Doriforo.

Molte altre opere notevoli di cui non è possibile una attribuzione specifica sono pervenute a noi in copie romane, ad esempio la cosiddetta Venere genitrice che deve essere stata assai popolare in Italia, almeno a giudicare dalle molte copie esistenti, e il cosiddetto Idolino, che costituisce una versione addolcita delle statue policletee.

È stato possibile identificare in copie di epoca romana alcuni dei ritratti greci della seconda metà del v secolo: oltre al già menzionato Pericle, il piú interessante è l'Anacreonte di cui esiste un'erma romana su cui sono incise le parole «Anakreon lyrikos», nonché una statua di grandezza naturale nel Museo di Copenaghen, che offre un ottimo esempio di come i greci riuscissero a rendere il carattere non solo nei tratti del volto ma anche nell'atteggiamento della figura.

Gli antichi scrittori accennano a uno scultore Demetrio di Alopece, famoso per lo straordinario realismo dei ritratti; ma dato che non è stato possibile identificare attraverso copie nessuna delle sue opere, dobbiamo dedurre che il grado di «verismo» raggiunto dalla sua ritrattistica dovesse essere solo relativo.

Durante la seconda metà del v secolo a. C. Atene

divenne di nuovo centro di una produzione di pietre tombali scolpite che erano piú larghe e nel complesso meno alte di quelle delle epoche precedenti, per cui era possibile rappresentarvi una figura seduta, o anche piú di una figura, senza che apparissero stipate. Data la maggiore larghezza, la stele terminava alla sommità, anziché in una singola palmetta, in un frontone con palmette come acroteri e con ante laterali. La stele di Egeso ad Atene e quella con la figura di un giovane a Grottaferrata, possono servire come esempi di raggiunta armonia compositiva. Un rilievo con un cavaliere che abbatte un nemico, e che forse costituiva un grandioso monumento sepolcrale, è al Museo di Villa Albani.

Sono databili della fine del v secolo o dell'inizio del iv diverse grandi lastre con delle figure scolpite in un rilievo talmente pronunciato da avvicinarsi al tutto tondo; la stele di Fenerete e quella di Frasiclea ad Atene, ed una proveniente dalla collezione Lowther Castle ed ora a New York, sono notevoli esemplari di questo tipo.

Rilievi tombali analoghi sono venuti in luce in località diverse, per esempio nella Grecia del Nord, in Beozia e nelle isole, tra cui il piú interessante è quello di Crito e Timariste da Rodi databile all'incirca al 420 a. C.; allo stesso periodo possono assegnarsi anche il sarcofago che suole dirsi del satrapo per il fatto che reca scolpite scene della vita di un satrapo persiano, e che fu ritrovato a Sidone, e quello «licio» del 400 circa a. C. con corse di carri simili a quelle raffigurate sulle phialai d'argento e su monete siracusane.

Oltre ai rilievi tombali, divennero numerosi nel v secolo a. C. quelli votivi dedicati nei santuari. Tra gli esemplari piú noti ricordiamo quello di Echelo e Basile, ed un altro proveniente da Eleusi con Demetra, Persefone e Trittolemo. Quest'ultimo è una delle poche sculture greche di cui esistano l'originale e anche una copia romana, rendendoci così possibile un confronto tra

le due versioni. Analogamente a quanto avviene per le cariatidi dell'Eretteo (cfr. oltre), la maggiore raffinatezza del modellato nell'originale, con i morbidi passaggi da muscolo a muscolo, da piega a piega, contrasta col segno piú duro e meccanico della copia.

Diversi rilievi di notevoli proporzioni che ebbero origine votiva o architettonica sono conosciuti in copie romane. Lo stile è quello caratteristico dell'ultimo quarto del v secolo, forse degli anni intorno al 420 a. C.; il soggetto è mitologico e ogni rilievo rappresenta tre figure: Ermes, Orfeo ed Euridice; Eracle, Teseo e Piritoo; Medea e due figlie di Pelia; Eracle e due esperidi. I gruppi costituiscono un armonioso insieme compositivo.

Ci sono anche giunti piú di venti rilievi del v secolo, parte dei quali è frammentaria, con iscrizioni che celebrano trattati o altri avvenimenti storici, così da fornirci preziosi elementi cronologici; uno dei piú belli è quello con Atena ed Eretteo nel Museo del Louvre, datato 410-409 a. C.

Oltre a quelli del Partenone, ci rimangono, sempre di questo periodo, un gran numero di statue e rilievi architettonici in cui è evidente una evoluzione dei modi espressivi. Dal 445 a. C. circa devono datarsi le figure dei frontoni, le metope e i fregi dell'Hephaisteion di Atene; analogamente alle splendide figure di Niobidi rinvenute in scavi romani ed ora divise tra i musei di Roma e di Copenaghen. Il fregio del piccolo tempio di Atena Nike sull'Acropoli con le composte figure stanti e le vivaci scene di battaglia può risalire al 425 a. C. circa. Il fregio e le metope del tempio di Apofio a Figalia in Arcadia recanti rappresentazioni di greci e amazzoni e di centauri e lapiti, in gruppi arditamente scolpiti e con panneggi fluttuanti e densi d'ombre, sono opere rilevanti del 425-420 a. C. circa. Le cariatidi dell'Eretteo, di cui si sono ritrovate recentemente a Villa Adriana copie romane quasi complete, sono di poco postero-

ri (420-413). Infine, i pochi resti del fregio dell'Eretteo (409-406) e il dolce modellato delle Nikai del parapetto del tempio di Atena Nike (circa 410 a. C.), sono indicativi dello stile della fine del secolo, allorquando i drappaggi erano diventati così trasparenti che anziché celarle accentuavano le forme del corpo.

Le sculture dei monumenti di Gölbasi e della Nereide, entrambi rinvenuti in Asia Minore, possono ugualmente essere datate alla fine del v secolo; anche qui il panneggio trasparente si associa con pieghe profonde e mosse. Nel fregio di Gölbasi si nota un'importante innovazione: nelle scene di battaglia, che includono formazioni ammassate di soldati, per la prima volta nell'arte greca si ha la sensazione di qualcosa che va oltre la rappresentazione vera e propria, che le cose rappresentate costituiscono soltanto una parte di un più vasto tutto. Precedentemente lo scultore greco si era limitato a mostrare nei suoi rilievi un numero limitato di figure; anche nel fregio del Partenone i vari gruppi sono in sé completi, con un numero definito di partecipanti. Le nozioni prospettiche aprivano ora nuove possibilità, che soltanto in epoche posteriori saranno efficacemente e coerentemente sfruttate.

Merita poi un accenno uno stile particolare che apparve nel corso del v secolo e che è detto arcaicizzante per la manierata imitazione dell'antico in forte contrasto con i predominanti sviluppi stilistici¹⁴. In seguito il ricorso a motivi antichi divenne sempre più diffuso e fu soprattutto popolare nel periodo romano, cosicché si deve far attenzione a distinguere le copie romane dirette di sculture arcaicizzanti greche dagli adattamenti romani di tali sculture (di solito indicate come arcaistiche). Modi arcaicizzanti ricorrono nelle pitture vascolari, ad esempio in quelle attribuite al cosiddetto pittore di Pan.

Un ben noto esemplare di questo stile arcaicizzante del v secolo a. C. è l'Erme di Alcamene in cui soprat-

tutto la corona di riccioli sulla fronte sembra richiamarsi ai modi del VI secolo; piacevoli esemplari appartenenti al IV secolo hanno un panneggio di pieghe schematizzate che arieggiano lo stile arcaico, come possiamo vedere nel rilievo votivo che rappresenta Ermete e le ninfe.

Il IV secolo a. C.

L'arte dell'inizio del IV secolo si presenta, per il perdurare degli stessi concetti, come un naturale prosieguo di quella del V secolo: i volti hanno la stessa espressione serena, la posizione delle figure lo stesso sciolto equilibrio e il panneggio una caratteristica trasparenza spesso accompagnata da pieghe più pesanti e mosse. In sostanza, il rendimento di tali elementi è così simile che a volte è difficile stabilire a quale delle due epoche appartenga un'opera.

Tra i più noti scultori delle prime due decadi del IV secolo ricordiamo: Ettore, Timoteo e Trasimede, tutti attivi al tempio di Asclepio a Epidauro. In questo tempio le statue frontonali, gli acroteri e i rilievi, con figure di amazzoni, di Nereidi e un Asclepio assiso, che ci sono pervenuti in stato frammentario, mostrano la stessa delicatezza di modellato del parapetto del tempio di Atena Nike. Recentemente sono stati aggiunti altri frammenti identificati a queste sculture, aumentando la vivacità del complesso¹⁵. Al complesso di Epidauro è lecito avvicinare una statua di Leda, stilisticamente simile, che possediamo in diverse copie romane.

A poco a poco, tuttavia, si registrano delle novità: le sofferenze causate dalla guerra peloponnesiaca (431-404 a. C.) e l'influenza del pensiero di poeti e filosofi come Euripide, Socrate e i sofisti, modificano la mentalità del popolo greco, mentre un interesse mag-

giore per l'individuale assorbe l'antico ideale impersonale. In arte tutto ciò si riflette nell'esigenza di sottolineare le caratteristiche umane: una dolce grazia diviene la nota comune, l'espressione del volto è di una sognante amabilità che non esclude sovente una nota emotiva, le pose sono più sinuose, il drappeggio è reso in modo più naturalistico senza un'eccessiva trasparenza o violenti contrasti.

Secondo Pausania (IX 16.2) Cefisodoto fece una statua di Eirene (la Pace) che regge il piccolo Pluto (la ricchezza) tra le braccia; il capolavoro è identificabile in parecchie copie romane pervenute, la più completa delle quali è quella di Monaco. In tale copia, sebbene vi sia una superficiale somiglianza con le creazioni del v secolo, l'intimo legame tra la donna e il bimbo, la tenera espressione di Eirene, e le pieghe massicce del drappeggio preannunciano un nuovo indirizzo stilistico. La statua originale era stata probabilmente eretta poco dopo la vittoria di Atene su Sparta (375 a. C.). Un'altra statua rappresentante Ermes con il piccolo Dioniso, menzionata da Plinio (XXXIV 87) come opera di Cefisodoto, è stata convincentemente identificata in copie romane, e costituisce un diretto precedente della composizione prassitelica dell'Ermes.

Dopo questo periodo di transizione fiorirono tre grandi scultori che dominarono l'arte del iv secolo nello stesso modo in cui Fidia e Policleto avevano dominato nel v: Prassitele di Atene, Scopas di Paro e Lisippo di Sicione.

L'opera più famosa di Prassitele fu l'Afrodite di Cnido che ci è nota attraverso molte copie romane; è rappresentata nuda, in una aggraziata posa stante, una mano davanti al corpo e l'altra che regge il peplo; Plinio ebbe a definirla (XXXVI 20) la più bella statua «non solo di Prassitele, ma di tutto il mondo». Situata in un sacello aperto, era visibile da tutti i lati ed appun-

to, come dice Plinio, da tutte le parti era ugualmente ammirata. Anche Luciano (*Immagini* 6) parla del «sorriso che dolcemente aleggia sulle sue labbra dischiuse» e «dell'affascinante splendore degli occhi in cui brilla una luce gioiosa».

Altre sculture che possono essere attribuite a Prassitele piú o meno sicuramente, e di cui ci sono note copie romane, il cosiddetto Apollo Sauroctono (Apollo che uccide una lucertola) l'Afrodite di Arles, l'Eros di Tespi e, l'Eros di Pario, l'Apollo Liceo, l'Artemide di Gabî nonché vari satiri. Oltre a queste sculture sono dalla maggior parte dei critici accettate come originali di Prassitele altre due opere. La prima è il basamento di una statua di cui sono state rinvenute a Mantinea tre lastre con rilievi rappresentanti Apollo, Marsia e le muse, che si crede costituissero lo stesso basamento visto da Pausania a Mantinea. Pausania non specifica che la base «su cui erano raffigurati le muse e Marsia che suona il flauto» fosse opera di Prassitele, bensí soltanto che lo erano le statue di Latona, Apollo e Artemide che erano erette sul basamento (Pausania, VIII 9.1). Tuttavia sembra probabile che Prassitele stesso abbia almeno ideato queste composizioni, e se l'esecuzione dei rilievi ha qualche rigidità, la raffinatezza e la grazia delle figure sembrano indicare l'appartenenza allo stile prassitelico.

La seconda opera che molti credono originale di Prassitele è il gruppo di Hermes con il piccolo Dioniso che fu rinvenuta nell'Heraion di Olimpia nel 1877; tuttavia altri ritengono che la statua appartenga ad uno scultore, sempre di nome Prassitele, vissuto nel II secolo a. C. o che sia una copia romana¹⁶. Vi sono tuttavia molti dati in favore di un'attribuzione al famoso artista del IV secolo: in primo luogo l'affermazione di Pausania (V 17.3): «In tempi piú recenti altre statue votive furono dedicate nell'Heraion, tra le quali vi era un Hermes marmoreo che regge il Dioniso bambino, opera di Prassite-

le»; oltre a questa testimonianza c'è il fatto che iconograficamente l'Erme si rivela direttamente connesso con il gruppo di Cefisodoto e intimamente vicinostilisticamente all'Afrodite di Cnido che è sicuramente di Prassitele. Soprattutto poi vi è la qualità della resa che è nettamente superiore a quella delle numerose copie romane esistenti: infatti la delicatezza del modellato dai sottili trapassi e il «dolce incanto dello sguardo», per usare l'espressione di Luciano, ci possono ben fornire un metro di misura che permette di giudicare le copie dell'epoca romana e di fare i relativi confronti, poiché all'accuratezza formale delle copie possiamo immaginare congiunta la raffinata rifinitura della figura dell'Erme. Per quanto concerne l'altra ipotesi, cioè che il Prassitele menzionato da Pausania non sia il notissimo scultore, bensì un altro più tardo dello stesso nome, pensiamo che in questo caso Pausania non avrebbe mancato di accennarvi e fare forse delle congetture su questo fatto, come è sua abitudine. Del resto, stilisticamente, la statua non corrisponde alle creazioni del II secolo.

L'influenza di Prassitele nell'arte del suo tempo fu determinante ed ebbe a riflettersi in molte opere maggiori e minori delle generazioni seguenti: l'Afrodite Leconfield, l'«Eubuleo»¹⁷, l'Eracle Aberdeen, la statua bronzea di un giovinetto rinvenuta nella baia di Maratona, la testa proveniente da Chio conservata al Museo di Boston e molte opere nel cosiddetto stile alessandrino sono tutte dirette derivazioni prassiteliche. Il concetto della dea che informa l'Afrodite di Cnido ispirò molte opere più tarde: dalla Afrodite di Capua a quella Townley, fino agli esemplari di Ostia, del Museo Capitolino, dei Medici ed anche a quella Anadiomene; tutte costituiscono variazioni del capolavoro di Cnido.

Secondo le testimonianze degli antichi scrittori, Scopas lavorò a tre importanti monumenti della prima metà e della metà del IV secolo a. C.: il tempio di Atena

Alea in Tegea, il tempio di Artemide ad Efeso e il Mausoleo di Alicarnasso. Da tutti i tre complessi architettonici ci provengono sculture frammentarie alcune delle quali si è tentato di attribuire a Scopas. Particolarmente importanti sono diverse teste danneggiate appartenenti ai frontoni del tempio di Tegea, che, con la loro forma tetragona, le profonde cavità orbitali e l'accentuata arcata sopraccigliare, fanno pensare all'opera di un grande artista. Tuttavia, disgraziatamente, non esiste una prova certa che siano di Scopas, perché Pausania si limita a dire che Scopas era stato l'architetto del tempio e che per di più aveva scolpito le statue di Asclepio e Igea per la cella (VIII 45.5, 47.1)¹⁸.

Secondo Plinio (XXXVI 30), le sculture del lato orientale del Mausoleo di Alicarnasso furono eseguite da Scopas, ma gli studiosi moderni non sono tutti d'accordo nell'attribuirgli i rilievi superstiti e gli stessi dubbi permangono per l'attribuzione delle colonne decorate di Efeso a proposito delle quali Plinio afferma che una fu scolpita da Scopas (XXXIV 95).

Tra le sculture non architettoniche attribuite a Scopas conservate in copie romane, forse la più bella è il cosiddetto Pothos (personificazione del desiderio amoroso) (cfr. Pausania, I 43.6): una figura di giovinetto stante con le gambe incrociate, appoggiato a un pilastro o ad un tirso con un'oca ai piedi. L'espressione patetica, la testa rivolta verso l'alto, l'accentuata curva del corpo lo dichiarano appartenente al IV secolo e la quantità di copie romane ne dimostra la grande popolarità. È da notare che lo stile di quest'ultima statua non ha molte affinità con quello delle teste di Tegea.

Tra le altre statue che si ritiene mostrino caratteristiche scopadee, la più importante è il Meleagro, noto in molte copie romane; viene poi l'Eracle Lansdowne a Malibu in California.

Un'iscrizione rinvenuta a Delfi cita Lisippo come

attivo poco dopo il 370 a. C., e, secondo un'altra iscrizione, egli fece il ritratto del re Seleuco (che assunse il titolo regale nel 312 a. C.); da questi dati si deduce che Lisippo fu a lungo operoso, e infatti nell'Antologia (Agatia, XVI 332) viene ricordato come «un uomo avanti negli anni». Alcuni dei suoi capolavori ci sono noti attraverso copie romane, e tra essi il cosiddetto Apoxyomenos o giovane che si deterge del Museo Vaticano. Dalle affermazioni di Plinio (XXXIV 65) ricaviamo che egli introdusse un nuovo sistema di proporzioni, mediante il quale, in contrasto con gli antichi scultori, in special modo Policleto, fece la testa piú piccola e «i corpi piú sottili e asciutti», (*corpora graciliora siccioraque*), facendo apparire la statura maggiore e imprimendo un nuovo senso di movimento; tronco, capo ed arti volgono tutti in direzioni opposte suggerendo l'idea di un rapido mutamento di azione.

Altre attribuzioni a Lisippo fondate su motivi diversi sono l'Eracle Farnese del Museo di Napoli firmato dal copista Glicone, di cui esiste una versione verosimilmente piú fedele a Firenze (cfr. anche la statuetta bronzea di Parigi, e quella recentemente trovata a Pergamon, «Arch. Anz.», 1966, p. 441); l'Eracle Epitrapezios che si credeva concepito come una decorazione da tavolo (cfr. Marziale, IX 44), ma di cui è stata trovata ora una replica colossale che potrebbe essere una copia diretta dell'originale¹⁹; e l'Agias, che faceva parte del monumento eretto a Delfo dal tessalo Daoco in onore degli antenati, e che si crede fosse la copia contemporanea di un originale bronzeo perduto scolpito da Lisippo per la Tessaglia; tanto piú che l'iscrizione sulla base delle due statue è la stessa, tranne che in quella della base tessala è aggiunta la firma di Lisippo. Dobbiamo comunque riconoscere che l'Agias non può rientrare nella descrizione che Plinio fa dello stile lisippeo, quale si rivela, ad esempio, nell'Apoxyomenos, e che le copie fedeli, nel

IV secolo, non erano ancora correnti, si può perciò supporre che l'Agia di Delfo fosse una creazione nuova, anche se forse vicina al tipo creato da Lisippo per la statua tessalica.

Ad Olimpia è stato trovato il frammento di un piedestallo su cui un tempo poggiava la statua dell'atleta Polidamante di Lisippo (cfr. Pausania, VI 5.1); se è vero che Lisippo scolpì anche i rilievi del basamento, che rappresentano giochi atletici, avremmo qui un lavoro originale di questo artista, ed è una vera sfortuna che i rilievi siano in così cattivo stato di conservazione.

Lisippo fu anche un abile ritrattista: non solo si sa che egli portò a termine il ritratto del re Seleuco, che già abbiamo ricordato, ma anche diversi ritratti di Alessandro Magno; famose poi furono le sue composizioni monumentali, le statue colossali e le rappresentazioni di animali.

Sebbene poche delle sue opere siano state identificate con attendibilità, anche da quanto è pervenuto risulta evidente che Lisippo fu artista di grande originalità: il nuovo sistema di proporzioni, il realismo, la scala grandiosa delle sue composizioni lasciarono traccia non solo nell'arte contemporanea ma anche in quella dei secoli successivi. Basterà ad esempio ricordare come nel famoso sarcofago di Alessandro il rinnovato senso del movimento in una composizione con molte figure sembra ispirarsi direttamente dalle creazioni lisippee.

Oltre a Prassitele, Scopas e Lisippo vi erano naturalmente molti altri scultori importanti attivi nel IV secolo. Tra di essi i due figli di Prassitele, Cefisodoto e Timarco, attivi ad un altare, oggi frammentario, a Coos, e ad una statua assisa di Menandro destinata al Teatro di Atene, di cui fu ritrovata la base con un'iscrizione. Probabilmente la testa virile dall'espressione vibrante, di cui possediamo più di una quarantina di copie romane si riferisce a questo ritratto; essa assomiglia infatti a una testa su un rilievo già a Marbury Hall e a un'altra

su un tardo mosaico romano proveniente da Mitilene, ambedue con l'iscrizione «Menandro».

Secondo Plinio (XXXVI 30) Briasside, Leocare e Timoteo, come pure il grande Scopas, collaborarono alla decorazione del Mausoleo di Alicarnasso; tuttavia, sebbene molti frammenti del fregio e di altre sculture siano giunti fino a noi, alcuni in eccellente stato di conservazione, vi è un'innegabile difficoltà ad attribuire i vari frammenti agli artisti menzionati da Plinio, in quanto troppo scarse sono le nostre conoscenze del loro stile. Per esempio tutto ciò che possediamo per giudicare l'opera di Briasside è una base scolpita che reca il suo nome; ma la sua firma potrebbe riferirsi alla sola statua che sormontava la base e che non esiste più. Del suo famoso simulacro colossale dell'Ade-Serapide rimangono soltanto alcune copie di formato ridotto e con varianti, e anche per ciò che riguarda la restante produzione l'unico indizio è costituito da monete su cui forse è incisa quella statua di Apollo che Briasside scolpì per Dafne, vicino ad Antiochia.

A Leocare è stato attribuito il prototipo di un gruppo in Vaticano che rappresenta l'aquila di Giove che solleva con i suoi artigli il fanciullo Ganimede. Anche per questa statua però non esiste una certezza assoluta, poiché la sua attribuzione è basata soltanto sull'affermazione di Plinio che Leocare aveva scolpito un gruppo «in cui l'aquila usa con cautela i suoi artigli nonostante che il manto stesso protegga il ragazzo» (XXXIV 79), e sul fatto che lo stile della statua vaticana sembra appartenere al tempo di Leocare (benché alcuni la considerino di epoca ellenistica).

Si sa che Timoteo lavorò al tempio di Asclepio ad Epidauro, dato che egli appare citato in una iscrizione relativa alla costruzione di questo edificio che riporta i vari contratti. Poiché la maggior parte delle altre sculture ancora esistenti di questo tempio, in particolare gli acroteri, sono scolpiti in uno stile raffinato con panneggi

trasparenti, viene naturale dedurre che ciò fosse tipico dello stile di Timoteo. Ma nessuna delle lastre del Mausoleo rassomiglia in modo spiccato alle sculture di Epidauro, e il modellato raffinato era una caratteristica comune di quel periodo.

Eufanore è ricordato dagli antichi scrittori come uno degli scultori più importanti del IV secolo. Secondo Vitruvio, infatti (VII, Prefazione, 14), egli scrisse sulla teoria dell'arte, ma se si eccettua la maestosa statua acefala di Apollo Patroo ricordata da Pausania (I 3.3) e trovata nell'Agora ateniese non distante dal suo tempio, nessuna delle sculture rimaste può essergli attribuita con certezza.

Silanione fece un ritratto di Platone dedicato da Mitridate (Diogene Laerzio, III 25; Pausania, VI 45) che può forse essere identificato in parecchie copie romane; lo stesso Silanione è noto per essersi dedicato alla trattatistica ed in particolare per aver scritto un saggio sulle proporzioni.

È attribuita a Lisistrato, fratello di Lisippo, che per primo fece dei calchi di statue (cfr. Plinio, XXXV 153), questa scoperta destinata ad avere in seguito importanti conseguenze.

Degli altri artisti del IV secolo di cui ci è giunto il nome sia in firme che attraverso la citazione di antichi scrittori, non abbiamo dati sufficienti su cui poggiare una ricostruzione del loro stile. D'altra parte, un gruppo di originali greci di buona qualità che ci è pervenuto ci permette di giudicare lo stile del periodo: ad esempio la Demetra di Cnido, serenamente assisa sul suo trono dall'alto schienale e con cuscino, la bella testa ritrovata sul pendio meridionale dell'Acropoli, la suggestiva statua di Asclepio proveniente da Milo e lo splendido giovane in bronzo rinvenuto ad Antikythera. Vi sono poi buone copie romane che possono essere state tratte da opere famose di quel tempo, tra cui l'A-

pollo del Belvedere, l'Afrodite Capitolina e l'Artemide di Versailles.

Il ritratto, cioè la resa di una maggiore o minore somiglianza realistica di un certo tipo individuale, apparve dapprima, come abbiamo visto, nel v secolo a. C. Durante il iv secolo si registrò un accentuato interesse per questo genere artistico, riscontrabile in molti esemplari di questa epoca. Alcuni sono originali greci, per esempio la statua di Mausolo del Mausoleo di Alicarnasso, ma la maggior parte sono copie romane redatte in forma di busti ed erme, o di statue intere riprodotte in composizioni originali.

Sappiamo che ritratti di Eschilo, Sofocle ed Euripide furono dedicati nel Teatro di Atene da Licurgo (circa 340 a. C.); la figura stante di Sofocle nei Musei Lateranensi è stata identificata in modo persuasivo quale riproduzione di una di queste statue. Un'erma con il nome inciso che si trova a Napoli ci dà il nobile volto di Euripide. È stato fatto un tentativo di ricostruire il ritratto di Socrate assiso, forse opera di Lisippo, e quello di Platone forse di Silanione (cfr. sopra); in tutti si precisa una ricerca espressiva dei caratteri individuali, anche se il ritratto è in certo qual modo schematizzato. La grande epoca della ritrattistica realistica greca non era ancora giunta.

La maggior parte delle pietre tombali che sono giunte fino a noi appartiene al iv secolo; sembra infatti che in quest'epoca vi sia stata ad Atene una produzione in serie. Divenne allora corrente il tipo del tardo v secolo con una stele sormontata da un piccolo frontone e fiancheggiata da ante; talvolta il piccolo frontone assunse anche la forma di un tetto con tegole ed antefisse. Altri tipi abbastanza frequenti sono quelli con una lastra alta e stretta coronata da un acroterio e da un vaso di marmo (o una lekythos o un lutroforo). Il nome del defunto, e talora quello dei membri della famiglia del defunto era

di regola scolpito sulla pietra tombale; statue a tutto tondo furono inoltre usate per monumenti sepolcrali riprendendo una tradizione precedente.

Molti dei rilievi tombali sono di qualità corrente, ma ve ne sono anche di eccezionale levatura, ed è noto che Prassitele ne eseguì uno (Plinio, XXXVI 20). I soggetti prediletti sono costituiti da figure in pose composte, in atto di compiere uno qualsiasi dei gesti della vita quotidiana, ma, per così dire, eroicizzate. Vi sono poi rappresentazioni di combattimenti, cavalieri, partorienti e vasi. La stele del giovane cavaliere Dessileo può essere datata con esattezza intorno al 394 a. C. poiché un'iscrizione afferma che egli cadde nella guerra contro Corinto; gioverà un paragone con un'altra stele analoga raffigurante un cavaliere, ma anteriore di alcuni decenni, da cui risulterà chiaramente che la vitalità espressiva del v secolo è ormai venuta meno.

Diversi monumenti più tardi hanno la forma di profonde nicchie con figure ad alto rilievo. Tra questi uno dei più belli è quello ateniese rappresentante un padre che piange la morte del figlio, in cui il dolore represso è reso magistralmente. Grande splendore caratterizzò questi rilievi funerari finché un decreto emesso da Demetrio Falereo tra il 317 e il 307 a. C., che limitava l'eccessivo lusso nell'erezione di sepolcri scolpiti in Attica, interruppe per anni, con un gesto arbitrario, una delle più suggestive creazioni artistiche ateniesi.

Accanto all'Attica, Taranto fu un centro importante per la produzione di rilievi e statue sepolcrali, realizzati in calcare locale anziché in marmo.

Un altro tipo di rilievi, comprendente molti esemplari originali greci del iv secolo che ci sono pervenuti è quello votivo; come nei rilievi del secolo precedente, questi recano in genere l'immagine della divinità cui la stele era dedicata con accanto gli offerenti; questi ultimi sono spesso assai più piccoli come si conviene alla

loro piú umile condizione. Qualche volta compare un giovane eroicizzato a cavallo, solo o con servi; altre volte vi è un uomo sdraiato su un letto con vicino la moglie e forse un servitore. Le iscrizioni ricordano sempre il nome dell'offerente e dell'eroe o della divinità che, specie nelle grotte, era di solito rappresentata da Pan, Hermes e dalle ninfe. Di solito Hermes era raffigurato nell'atto di accompagnare tre ninfe avvolte in tuniche ispirate al gusto arcaicizzante. Assai interessanti sono i rilievi che rappresentano metodi di cura, forse offerte riconoscenti tributate da malati ormai guariti. Un rilievo del Museo di Boston, dedicato ad Eracle Alexikakos, «il trionfatore del male», è dell'inizio del IV secolo a. C.: nel centro è Eracle con la pelle del leone e alla sua destra compare un'altra figura che alcuni vogliono interpretare come Hermes, ma che forse è semplicemente un giovane che reca del vino in offerta.

Importanti sono anche i cosiddetti rilievi commemorativi eretti in ricordo di eccezionali avvenimenti e per questo databili esattamente. Ne sono noti piú di cinquanta appartenenti al IV secolo, alcuni ben conservati; tra i piú belli sono quelli di Atene, che ricordano il trattato tra Atene e Corcira nel 375-374, e quelli ora al Museo di Copenaghen in onore di Eufie e Dessio, del 329-328.

Il sarcofago delle lamentatrici a Istanbul proveniente da Sidone, può essere datato alla metà del secolo. Diciotto figure, tutte atteggiate a cordoglio e finemente differenziate, si susseguono, poste tra colonne, sui fianchi del sarcofago.

Periodo ellenistico (circa 330-100 a. C.).

Le conquiste di Filippo e di Alessandro il Macedone e i nuovi principati creati dai loro successori estese-

ro enormemente i confini del mondo greco e diffusero la civiltà ellenica in tutta l'area orientale dell'impero ellenistico. Era naturale che questa dilatazione portasse anche in arte fondamentali cambiamenti, molti dei quali, come abbiamo visto, erano già stati iniziati da Lisippo, essi si svilupparono però ulteriormente durante i due secoli successivi. Tutti seguivano la direzione di un accentuato realismo nel modellato, nel movimento, nell'espressione e nell'impostazione dei soggetti trattati. Rappresentare la varietà di piani nel corpo umano, i suoi movimenti in differenti e contrastanti direzioni, il tessuto e le fitte pieghe della veste, il carattere e i sentimenti del soggetto, e riprodurli in modo naturalistico divenne la più grande ambizione di un artista. Il profondo interesse al naturalismo si dichiara persino nella scelta dei temi: la vecchiaia, l'infanzia, la deformità, la colera, la disperazione, l'ubriachezza, le differenze di razza, già casualmente trattate nei secoli precedenti vengono ora studiate con rinnovata acutezza.

Tale indirizzo non può limitarsi ad alcune località, ma fiorisce in tutto il mondo ellenistico, anche se vi si può distinguere un numero diverso di stili, tra cui quello cosiddetto «sfumato» per la modellazione delicata, i dolci passaggi da piano a piano e l'espressione serena, che si suole associare ad Alessandria, data la grande quantità di esemplari ivi rinvenuti. Un altro stile, più vigoroso, è caratterizzato da forti contrasti tra i vari piani, da gruppi strettamente avvinti, da movimenti vivaci con frequenti torsioni e da espressioni ricche di contenuti emotivi. Questo stile fu detto stile pergameno, perché esemplificato dalle sculture votive commesse dai re di Pergamo; un terzo stile, detto «tradizionale», sembra sia stato caratteristico della Grecia continentale, dove le tradizioni del passato si ritiene fossero saldamente radicate e sovente si conservavano gli antichi soggetti, le pose e le composizioni. Spesso si trova

anche un'inclinazione verso il pittoresco che si manifesta, per esempio, nell'introduzione del paesaggio.

Queste designazioni locali sono utili in quanto aiutano a definire tipi familiari e ricorrenti con frequenza: bisogna però tener presente che questi stili non erano affatto limitati ad Alessandria, Pergamo e alla Grecia continentale, poiché si riscontrano in tutto il mondo greco-ellenistico: Asia Minore, isole, Grecia, Nord Africa e Italia meridionale. Gli artisti, allora come già in precedenza, viaggiavano intensamente e andavano laddove li chiamavano i loro impegni di lavoro cioè in tutto il vasto impero ellenistico, e quando un'impresa era finita si dedicavano ad un'altra. Questa circostanza, testimoniata dagli antichi scrittori e da iscrizioni, spiega la somiglianza di stili in sculture trovate in diverse località. Si trattava perciò non già come si era ritenuto una volta di scuole specifiche situate in regioni particolari, ma piuttosto di varie tendenze che caratterizzano la scultura ellenistica in generale.

Questa è una delle ragioni per cui, nonostante il gran numero di sculture ellenistiche ancora esistenti, è difficile rintracciarne uno sviluppo dettagliato e continuo. In generale, tuttavia, si può dire che, nel tardo IV secolo e nella prima metà del III a. C., le tradizioni classiche dei periodi precedenti erano ancora profondamente radicate, mentre nella seconda metà del terzo e nella prima metà del secondo fu praticato un vigoroso realismo; dalla seconda metà del II secolo in poi, in conseguenza della conquista romana, si verificò una diminuzione di vitalità, l'originalità si affievolì e gli artisti si appoggiarono sempre più ai raggiungimenti del loro grande passato.

Alcuni esempi, in un tentativo di sequenza cronologica, possono servire a illustrare le caratteristiche principali dell'arte ellenistica in contrasto con quelle dei precedenti periodi.

Una figura di Tyche o «personificazione» della città di Antiochia, opera dello scultore Eutichide (ricordato da Pausania, VI, 2.6), è conservata in copie romane e si deve datare dopo il 300 a. C., al tempo in cui Antiochia fu fondata. È rappresentata assisa su una roccia, un piede appoggiato sulla spalla di un giovane, che impersona il fiume Oronte, raffigurato in atto di nuotare sotto di lei. La contrastante direzione delle pieghe, della testa, del corpo e delle membra nella Tyche danno animazione ad una posa di apparente quiete.

Al primo quarto del III secolo a. C. deve appartenere anche la *Temide* di Ramnunte firmata da Cherestrato, che è una diretta derivazione dei tipi del IV secolo.

Il gruppo dei Niobidi (a Firenze e altrove) che fu evidentemente copiato da un originale del 300 a. C. perché l'influenza di Lisippo vi è ancora grande, deve essere stato composto per un terreno irregolare, con le figure disposte in varie pose pur prevalendo la visione frontale del torso.

La statua di Afrodite che si lava, ricordata da Plinio (XXXV 35) come un'opera di Doidalsa di Bitinia e conservata in molte copie romane come Afrodite rannicchiata, può essere assegnata alla metà del III secolo. La parte inferiore del corpo e le gambe sono poste secondo un'unica direzione, poi il corpo ruota su se stesso e la testa è volta arditamente verso la destra.

L'Arianna dormiente del Vaticano ci mostra una figura sdraiata risalente al 240 a. C. circa e la Nike di Samotraccia (circa 200 a. C.), che si erge sulla prua di una nave con la tunica fortemente mossa all'indietro dal vento, è la personificazione del trionfo nella vittoria.

Con la statua di Posidone, trovata nell'isola di Milo ed ora ad Atene, si giunge alla tarda arte ellenistica. Le diverse direzioni date alle varie parti del corpo e il forte contrasto nelle pieghe del drappeggio danno l'impressione del movimento, anche se a prima vista la posizio-

ne sembra di riposo. Così la famosa Venere di Milo al Louvre, nonostante la posa statuaria, mostra il movimento che pervade le diverse direzioni del torso e delle membra e le pieghe varie del panneggio.

Se paragoniamo queste statue con quelle negli stessi atteggiamenti dei periodi precedenti, diviene evidente la diversa concezione dell'artista ellenistico. Una certa animazione, qualche volta teatrale, ha preso il posto della precedente serenità; il contrasto è ancor più accentuato nelle composizioni più grandi, specialmente quando è rappresentata la violenza del combattimento o della sofferenza. Le più importanti sculture di questo tipo sono pergamene, e si possono raggruppare nel modo seguente: 1) le due statue, più grandi del naturale, di un galata morente, ora al Museo Capitolino, e di un galata che si uccide dopo aver ucciso la moglie, ora al Museo delle terme, che sono state identificate come copie di gruppi in bronzo dedicati da Attalo I di Pergamo (241-197 a. C.) dopo le sue vittorie sui galati; 2) in alcune statue di marmo un poco più piccole del naturale, ora in vari musei, raffiguranti galati, amazzoni, persiani e giganti, con tutta probabilità copie delle figure in bronzo che lo stesso Attalo innalzò nell'Acropoli di Atene nel 200 a. C.; 3) e lo stupendo fregio degli dèi in lotta coi giganti che decorava l'altare di Zeus e di Atena a Pergamo, costruito probabilmente da Eumene II (197-159 a. C.). Queste sculture costituiscono il punto più alto della rappresentazione realistica greca, sia nel modellato che nella composizione e nell'espressione dei sentimenti.

Stretti rapporti con queste ardite creazioni pergamene hanno alcune possenti statue provenienti da altre località: il Satiro semisdraiato di Monaco mostrato nel completo abbandono del sonno, il Laocoonte del Vaticano²⁰ che si dibatte fra terribili spasimi, le statue simili di Sperlonga, il torso del Belvedere in Vaticano, i due

Centauri del Museo Capitolino e il Gladiatore del Louvre. Tutti mostrano l'accentuata muscolatura e le pose agitate caratteristiche della tarda arte ellenistica.

La varietà dei soggetti trattati in questo periodo è quasi senza limite: satiri danzanti, vecchi pescatori, vecchie donne al mercato, bimbi dormienti ed eroti, un Marsia appeso a un albero, un fanciullo in atto di cavalcare, lottatori; tutti questi tipi appaiono sia in statue di grandezza naturale che in statuette e in rilievi.

Rilievi tombali di notevole importanza cominciano ora a riapparire in Atene, come sta a dimostrare una stele scoperta di recente (non ancora pubblicata) che rappresenta uno stalliere negro con un cavallo imbizzarrito in un raffinato stile ellenistico, risalente forse alla seconda metà del III secolo a. C.

È naturale che questa epoca di accentuato individualismo si distingua anche per i ritratti. Fra i primi esemplari, notevoli sono il ritratto di Tolomeo I (305-284 a. C.), che ci è noto attraverso monete ellenistiche e alcune teste marmoree di epoca romana; la statua di Demostene, rappresentato stante con le mani intrecciate, il cui prototipo greco può essere attribuito a Polieucto di Atene e datato all'incirca nel 280 a. C.; l'Epicuro assiso (circa 270 a. C.), che può essere ricostruito attraverso le copie della testa e del torso che sono giunte fino a noi. Una figura seduta di Crisippo (ricostruita al Museo del Louvre), che evidentemente riproduce l'opera di Ebulide eretta poco dopo la morte del filosofo avvenuta nel 206 a. C. (cfr. Plinio XXXIV 88), ci dà una misura degli intenti fortemente realistici perseguiti in quegli anni, i quali raggiungono il limite estremo nell'Omero cieco stilisticamente vicino all'altare di Pergamo, in una testa identificata come il ritratto di Eutidemo di Battriana per la somiglianza con effigi coniate su monete, e nel cosiddetto Pseudo-Seneca, noto attraverso molte copie romane.

La nostra conoscenza della tarda arte ellenistica viene poi ulteriormente arricchita da diversi importanti monumenti databili alla prima metà del II secolo a. C.: si tratta di un gruppo colossale rappresentante Demetra, Despoina e Artemide con il titano Anito scolpito per il santuario di Despoina a Licosura da Damofonte, quello stesso artista cui si attribuisce il restauro delle parti eburnee della statua fidiaca di Zeus ad Olimpia (Pausania, IV 31.6). Vi è poi un basamento scolpito ritrovato a Delfi che Emilio Paolo aveva innalzato dopo la vittoria di Pidna (167 a. C.) perché reggesse una sua statua; il tema rappresentato si riferisce ad un combattimento tra romani e macedoni reso con grande vivacità di stile. Ancora al II secolo a. C. appartiene il fregio proveniente dal tempio di Ecate a Lagina in Asia Minore e quello del tempio di Artemide Leucofriene a Magnesia, dove gli antichi motivi ricompaiono in composizioni un po' ampollose. Un rilievo appartenente al British Museum con l'apoteosi di Omero, è firmato da Archelao di Priene ed è ora datato al 220-170 a. C. circa.

A partire dal II secolo a. C., si cominciarono a copiare gli antichi capolavori: possediamo così la copia dell'Atena Parthenos trovata a Pergamo e i medaglioni dell'Heroon di Calidone, che comprendono busti dei ben noti tipi del Meleagro del IV secolo e dell'Eracle Farnese. Una testa di Atena attribuita allo scultore Ebulide costituisce una ripresa del tema dell'Atena di Velletri, appartenente al IV secolo a. C. Il torso di una statua-ritratto di Delo rappresentante il magistrato romano Gaio Ofellio e firmata da Dionisio e Timarchide di Atene richiama l'Erme di Prassitele, e questi stessi artisti, secondo un'affermazione di Pausania (X 34.7), fecero una copia dello scudo dell'Atena Parthenos di Fidia destinata ad Elatea. Filisco di Rodi, che scolpì un gruppo con le muse, esposto a Roma in epoca più tarda (Plinio XXXV 34) e la cui firma è conservata sul basa-

mento di una statua rinvenuto a Taso²¹, utilizzò evidentemente anch'egli per la sua opera motivi di epoche più antiche.

Nel complesso tutte queste sculture possono essere considerate alla stregua di copie libere che in modo soltanto approssimativo si richiamano agli originali. Fu soltanto alla fine del II secolo a. C. o all'inizio del I che, sotto la spinta dell'ampia richiesta di famose sculture greche da parte dei romani, si diffuse il metodo di copia meccanica ottenuta con il sistema dei punti (sistema tuttora usato): da un calco di una statua greca o di un rilievo potevano essere ricavate molte copie di marmo abbastanza accurate, trasportando le misure dal calco al blocco marmoreo. In tal modo gli artisti greci, al servizio di Roma, produssero copie in numero grandissimo che servirono per adornare luoghi pubblici ed edifici privati. Forse Pasitele e Arcesilao, due scultori greci il cui nome viene ricordato da Plinio (XXXIII 130, 156 ecc.) perché erano tra i più noti nel I secolo a. C., inventarono o perlomeno divulgarono questo procedimento che segna l'inizio di una nuova epoca dell'arte della scultura.

Ancor più accurate e precise delle copie in marmo erano naturalmente quelle in bronzo, perché potevano essere fuse direttamente in stampi desunti dagli originali e le loro forme erano quindi identiche a quelle dei capolavori famosi: in questi casi non era più necessario che lo scultore rifinisse le superfici; gli bastava rinettare le saldature tra le varie parti e alcuni particolari. Per questo motivo è talvolta assai difficile distinguere un bronzo di epoca romana da un originale greco.

Vi erano tuttavia dei casi in cui il calco non poteva essere ripreso sulla statua o sul rilievo originale, come accadeva, per esempio, per le statue crisoelefantine, o qualora un pezzo di scultura fosse inaccessibile, come, per esempio, i rilievi nel parapetto del tempio di Atena Nike; allora la copia doveva essere condotta a

mano e diveniva solo un adattamento. A questo genere di riedizioni appartengono anche le riproduzioni di sculture greche su scala ridotta, che potevano divenire parti di nuove composizioni su vasi marmorei, altari funebri, candelabri e sarcofagi.

Dobbiamo tuttavia essere grati a tali riproduzioni, di cui alcune sono mediocri, altre eccellenti, la qualità essendo connessa all'abilità dell'artista che le copiava, poiché rendono possibile ricostruire una storia della scultura greca, la quale, diversamente, sarebbe assai esigua in quanto la maggior parte degli originali greci, siano essi di marmo o di bronzo, sono stati trasformati in calce o fusi per trarne il metallo.

¹ Kunze, «Gnomon», xxvii, 1955, pp. 222 sgg.; xxviii, 1956, pp. 318 sgg.; in *Neue Deutsche Ausgrabungen im Mittelmeer*, 1959, pp. 278 sgg. Pausania parla di intarsi in pietra, ma il vetro in questo periodo arcaico era prezioso e veniva considerato come una sorta di pietra.

² Amandry, «BCH», LXIII, 1939, pp. 86 sgg.

³ J. A. K. Thomson, *The Greek Tradition*, p. 22.

⁴ E. Harrison, «Hesperia», xxiv, 1955, pp. 290 sgg.

⁵ Möbius, in *Charites*, 1957 (Festschrift Langlotz), pp. 47 sgg.; Nash, «Röm. Mitt.», LXVI, 1959, pp. 104 sgg.; Jucker, «Mus. Helv.», xxxii, 1965, fasc. 2, p. 120; Ashmole, «Boston Museum Bull.», LXIII, 1965, pp. 59 sgg.

⁶ Magi, in *Studies presented to D. M. Robinson*, I, 1951, pp. 615 sgg.

⁷ Buschor, «Ath. Mitt.», LXVIII, 1953, pp. 51 sgg.

⁸ Cfr. L. D. Caskey, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture, Museum of Fine Arts*, n. 64, in cui sono elencate altre riproduzioni; a queste può ora aggiungersi anche una statuetta di marmo dell'Ashmolean Museum, *Guide*, 1951, tav. xxxviii.

⁹ Per l'identificazione della testa di Helios, cfr. Marcadé, «BCH», LXXX, 1956, pp. 161 sgg. e per quella di Selene, *ibid.*, 1957, pp. 76 sgg.

¹⁰ Per una interpretazione diversa cfr. Holloway, «Art. Bull.», XLVIII, 1966, pp. 223 sgg., e i riferimenti ivi citati.

¹¹ L'attribuzione del gruppo di Progne e Iti del Museo dell'Acropoli ad Alcamene non è cosa certa, poiché Pausania afferma semplicemente (I 243) che il gruppo era stato dedicato da Alcamene. Sulla pos-

sibilità che il simulacro di Efesto nell'Hephaisteion, di Alcamene (p. 27) sia rappresentato su una lucerna romana, cfr. Papaspyridi-Karoussou, «Ath. Mitt.», LXIX-LXX, 1954-55, pp. 67 sgg.

¹² Aurigemma, «Boll. d'arte», xxxix, 1954, pp. 7 sgg.

¹³ Un possibile quinto tipo potrebbe identificarsi nell'esemplare pubblicato da Eichler, «Oest. Jahr.», XLIII, 1956-58, pp. 7 sgg. per cui il testo originale di Plinio verrebbe così ad essere convalidato. Cfr. Richter, «Archaeology», XII, 1959, pp. III sgg.

¹⁴ Cfr. per questo stile soprattutto Bulle, *Archaisierende griechische Rundplastik*, «Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften», philos., philolog., und hist. Klasse, xxx, 2, 1918; C. Karoussos, *Archaisitika*, «Archaiologikon Deltion», x, 1926, pp. 91 sgg.

¹⁵ I frammenti sono stati scoperti e identificati da N. Yalouris nelle riserve del Museo Nazionale d'Atene. Cfr. Daux, *Chronique*, «BCH», 1966, pp. 783 sg., figg. 1-8.

¹⁶ Per questo problema cfr. principalmente *Who carved the Hermes of Praxiteles?*, «AJA», xxxv, 1931, pp. 249 sgg. (R. Carpenter, Casson, Blümel, Richter, V. Müller, Dinsmoor); Blümel, *Der Hermes eines Praxiteles*, 1948; Kreuzer, «JdI», LVIII, 1943, pp. 133 sgg.

¹⁷ Attualmente alcuni ritengono che sia una copia romana e rappresenti Alessandro il Grande. Cfr. E. B. Harrison, «Hesperia», XIX, 1960, pp. 38 sgg.; Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, 1966, p. 26.

¹⁸ Per la stele rinvenuta a Tegea, non distante dal tempio di Atena Alea, recante il nome di Ada e Idreo (sorella e fratello di Mausolo e Artemisia), cfr. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, p. 271, nota 107.

¹⁹ Cfr. De Visscher, *Heracles Epitrapezios*, 1962 e Richter, «Revue belge de philologie et d'hist.», XLI, 1963, pp. 137 sgg.

²⁰ Per ciò che concerne la molto discussa data del Laocoonte cfr. il mio *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, 1951, pp. 66 sgg.; Jacopi, «Arch. el.», x, 1958, pp. 160 sgg.; Magi, «Mem. Pont. Acc. arch.», 1961, pp. 39 sgg.

²¹ La firma, che potrebbe riferirsi alla figura della quale fu rinvenuta la parte inferiore in prossimità di questa base, è stata attribuita al 100 a. C. circa. Cfr. Lippold, *Die griechische Plastik* [in seguito citato come Lippold], pp. 333 sg., 383; e Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* [in seguito citato come Bieber], p. 130.