CAPITOLO

6

Dal IV secolo all'Ellenismo

Dopo Alessandro il mondo dei Greci diventò immenso, e i loro scultori impararono a mostrare la fatica, il dolore e lo stupore di un istante.

OBIETTIVI

1. Collocare nel tempo e nello spazio il IV secolo e l'età ellenistica (323–31 a.C.), i regni dei diadochi e le loro capitali.
2. Distinguere le strade di Prassitele, Skopas e Lisippo e spiegare il nuovo canone lisippeo con le parole di Plinio.
3. Descrivere la città scenografica di Pergamo e leggere la pianta dell'Altare di Zeus.
4. Riconoscere nella scultura ellenistica il *pathos*, la composizione aperta e il realismo, distinguendo originali, copie e rielaborazioni.
5. Spiegare la tecnica del mosaico e il rapporto tra il *Mosaico di Alessandro* e la pittura greca perduta.
6. Valutare i problemi di conservazione e restauro di opere come il *Laocoonte* e la *Nike di Samotracia*.

INDICE DEL CAPITOLO

6.1 Il IV secolo: la grazia e la passione 3
6.2 Lisippo, Alessandro e il Mausoleo 4
6.3 Il mondo ellenistico: regni, capitali, città 7
6.4 La scultura ellenistica: pathos, teatro, verità 11
6.5 Pittura e mosaico 16
6.6 Roma conquista la Grecia 18

Storia dell'arte 3 · Parte II · L'arte greca · versione 1.0
Capitolo 6: Dal IV secolo all'Ellenismo · pagine 145–166 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 404 a.C. Atene perse la guerra del Peloponneso. Nei settant'anni successivi le città greche continuarono a combattersi, finché nel 338 a.C., a Cheronea, Filippo II di Macedonia le sconfisse tutte insieme. Suo figlio Alessandro, in poco più di dieci anni, portò gli eserciti macedoni fino all'Egitto, alla Mesopotamia e all'India. Il mondo in cui vivevano gli artisti greci cambiò di dimensioni, e cambiò anche la loro arte: dagli dèi sereni e dagli atleti perfetti del Partenone e di Policleto (cap. 5) si passa a figure che si abbandonano, soffrono, invecchiano, si torcono nello spazio.

Questo capitolo segue la trasformazione in due tempi. Nel IV secolo tre grandi scultori, Prassitele, Skopas e Lisippo, aprono strade nuove senza abbandonare la misura classica. Dopo la morte di Alessandro, nel 323 a.C., comincia l'**età ellenistica**, che la storiografia fa finire con la battaglia di Azio, nel 31 a.C.: le corti dei re diventano i nuovi committenti, le città si trasformano in scenografie, la scultura cerca l'emozione e la verità del corpo. Alla fine, la Grecia conquistata dai Romani porterà la sua arte a Roma. La Figura 6.1 dà la cronologia di riferimento.

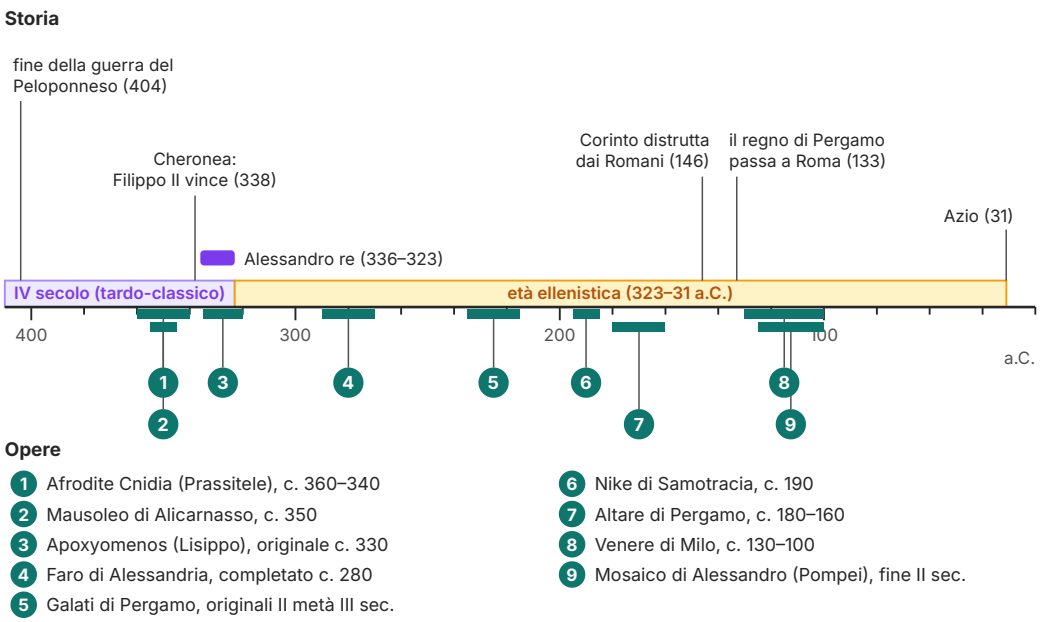


Figura 6.1 Dal IV secolo all'età ellenistica, 410–20 a.C. In alto gli eventi storici, in basso le opere del capitolo, su una scala lineare del tempo. Le date delle opere sono approssimate; per l'*Apoxyomenos* e i Galati di Pergamo si indica la data degli originali perduti, noti da copie romane.

6.1 Il IV secolo: la grazia e la passione

Nel IV secolo la *polis* non è più il centro sicuro della vita di ciascuno. Le guerre continue, le crisi politiche, l'arrivo dei Macedoni spingono i Greci a guardare alla sfera privata: la casa, gli affetti, il destino individuale. Anche la religione cambia tono: accanto ai grandi dèi protettori della città crescono i culti di divinità vicine all'esperienza delle persone, come Afrodite, Dioniso, Asclepio. Gli scultori rispondono con figure meno solenni, più umane, che invitano lo spettatore ad avvicinarsi.

Restano le conquiste del secolo precedente: la *ponderazione* (cap. 5), il corpo costruito secondo proporzioni, la conoscenza dell'anatomia. Ma ogni scultore le piega in una direzione propria. È utile ricordare fin da ora che quasi tutte le opere di questo paragrafo sono note da *copie romane* in marmo: gli originali, spesso in bronzo, sono perduti.

6.1.1 Prassitele e la grazia

Prassitele, ateniese, attivo intorno alla metà del IV secolo, era celebrato soprattutto come scultore del marmo. La sua opera più famosa è l'*Afrodite Cnidia* (originale in marmo, metà del IV sec. a.C., perduto; la copia più nota è la cosiddetta *Venere Colonna*, Musei Vaticani, Roma). È la prima grande statua greca di culto che rappresenta la dea completamente nuda: Afrodite ha deposto la veste su un vaso accanto a sé, come se stesse per entrare nel bagno, e copre il corpo con un gesto della mano. La nudità femminile, fino ad allora riservata a figure minori, entra nel tempio.

Plinio il Vecchio racconta (*Naturalis historia* XXXVI 20) che Prassitele aveva scolpito due Afroditi, una vestita e una nuda, e le vendeva allo stesso prezzo. Gli abitanti di Cos scelsero quella vestita, giudicandola più decorosa; la nuda la comprarono gli abitanti di Cnido, e fu la loro fortuna: era una Venere, scrive Plinio, *quam ut viderent, multi navigaverunt Cnidum*, «che molti raggiunsero per mare, a Cnido, solo per vederla» (traduzione della redazione). La statua stava in un tempietto aperto tutto intorno, così che la si potesse guardare da ogni lato: un'opera fatta per essere girata, non solo vista di fronte.

Il gruppo di *Hermes con Dioniso fanciullo* (Museo Archeologico di Olimpia), trovato nel 1877 nel tempio di Hera a Olimpia, proprio dove Pausania ricorda un'opera di Prassitele con questo soggetto, è stato a lungo considerato un originale del maestro; oggi gli studiosi discutono se sia un originale del IV secolo o una copia o rielaborazione più tarda. Hermes tiene sul braccio sinistro, appoggiato a un tronco coperto dal mantello, il piccolo Dioniso, e si volge verso di lui; la mano destra, perduta, gli mostrava forse un oggetto, secondo un'ipotesi un grappolo d'uva. Nell'*Apollo Sauroctono* ("uccisore di lucertole"; copie al Louvre, Parigi, e ai Musei Vaticani) il dio è un adolescente che si appoggia a un albero e aspetta di colpire con una freccia una lucertola. In tutte queste figure il peso del corpo si sposta fuori dall'asse e trova sostegno all'esterno, in un tronco o in un pilastro: ne nasce una caratteristica linea sinuosa, la "curva prassitelica". Le su-

perfici sono morbide, i passaggi tra i piani sfumati, i volti assorti: è la *grazia*, il tratto che gli antichi riconoscevano a Prassitele.

6.1.2 Skopas e la passione

Skopas, nato nell'isola di Paro, la patria del marmo, lavorò in molte città della Grecia e dell'Asia Minore. Se Prassitele scolpisce la calma, Skopas scolpisce l'emozione violenta, il **pathos** (πάθος, "ciò che si subisce", la passione): occhi profondamente incavati sotto la fronte sporgente, bocche socchiuse, teste gettate all'indietro. L'opera che meglio lo rappresenta è la *Menade* nota da una piccola copia romana (Skulpturensammlung, Dresda). La **menade** è una seguace di Dioniso, che nel rito si abbandona all'estasi del dio: la figura avanza in torsione, la testa rovesciata, la veste aperta su un fianco, e si può capire davvero soltanto girandole intorno, perché ogni punto di vista mostra un movimento diverso.

Tabella 6.1 Tre scultori del IV secolo a confronto. Le opere citate sono note da copie romane, salvo l'*Hermes* di Olimpia, la cui originalità è discussa.

	Prassitele	Skopas	Lisippo
Origine	Atene	Paro	Sicione
Materiale preferito	marmo	marmo	bronzo
Carattere	grazia, abbandono, superfici morbide	*pathos*, movimento, torsione	nuove proporzioni, spazio, istante
Opere	*Afrodite Cnidia*, *Apollo Sauroctono*, *Hermes* (?)	*Menade*; lato est del Mausoleo	*Apoxyomenos*, ritratti di Alessandro

6.2 Lisippo, Alessandro e il Mausoleo

6.2.1 Un nuovo canone

Lisippo di Sicione, attivo nella seconda metà del IV secolo, lavorava il bronzo; gli antichi gli attribuivano un numero enorme di opere, nessuna delle quali ci è giunta in originale. La sua figura più studiata è l'*Apoxyomenos* ("colui che si deterge"; originale in bronzo, c. 330 a.C., perduto; copia romana in marmo trovata nel 1849 a Trastevere, Musei Vaticani, Roma): un atleta che, dopo la gara, si pulisce il braccio dall'olio e dalla polvere con lo strigile. Le braccia sono tese in avanti, verso chi guarda: escono dal blocco ideale della statua e occupano lo spazio davanti a essa. Il peso oscilla tra le due gambe, come in un momento di passaggio. Rispetto al *Doriforo* la testa è più piccola, il corpo più slanciato e asciutto (Figura 6.2).

Plinio il Vecchio descrive con precisione questa novità (*Naturalis historia* XXXIV 65):

statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. [...] vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse.

«Si tramanda che abbia dato all'arte della statuaria moltissimo, rendendo i capelli nei particolari, facendo le teste più piccole degli antichi e i corpi più snelli e asciutti, per far sembrare più alte le statue. [...] E diceva spesso che quelli avevano fatto gli uomini come erano, lui come apparivano» (traduzione della redazione). Nella parte omessa Plinio aggiunge che Lisippo osservò con grandissima cura la *symmetria*, «che non ha un nome latino», cambiando le proporzioni "quadrate" degli antichi con un metodo nuovo. Il canone di Policleto, dunque, non viene abbandonato ma corretto: le proporzioni tengono conto di come l'occhio dello spettatore vede la statua.

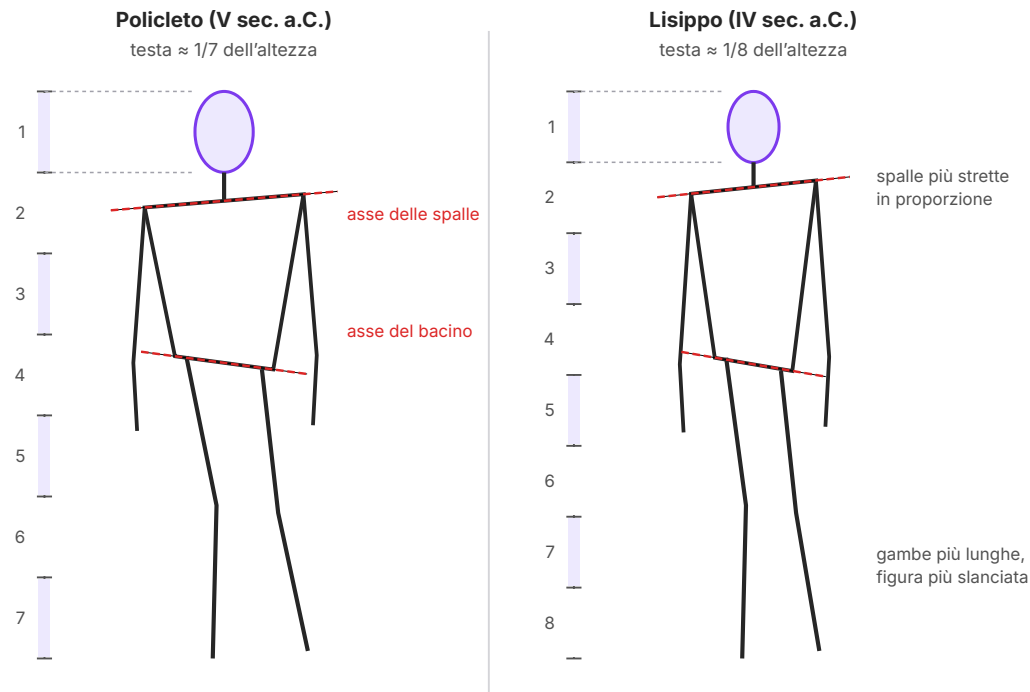


Figura 6.2 Le proporzioni di Policleto e di Lisippo: schema. A parità di altezza, la figura lisippea ha la testa più piccola, le spalle più strette e il corpo più slanciato. I rapporti «7 teste» e «8 teste» sono un'approssimazione moderna, non un dato delle fonti antiche; le linee rosse indicano gli assi delle spalle e del bacino, inclinati in senso opposto come nella ponderazione.

ERRORE FREQUENTE

«Come apparivano» non vuol dire «realistico». È facile leggere la frase di Lisippo riferita da Plinio come una dichiarazione di realismo, come se Lisippo avesse ritratto gli uomini veri con i loro difetti. Non è così: Lisippo parla di *apparenza*, cioè dell'effetto ottico. Le sue figure restano idealizzate; sono costruite in modo da *sembrare* più alte ed eleganti a chi le guarda dal basso e da distanze diverse. È lo stesso ragionamento delle correzioni ottiche del tempio dorico (cap. 3), applicato al corpo umano. Il realismo vero e proprio, con vecchi, corpi stanchi e ferite, arriverà con l'età ellenistica.

Di Lisippo conosciamo anche il tipo di Eracle in riposo, appoggiato alla clava, con dietro la schiena i pomi d'oro delle Esperidi appena conquistati, che sopravvive soprattutto nell'*Ercole Farnese* (copia romana in marmo firmata dall'ateniese Glicone; MANN – Museo Archeologico Nazionale di Napoli): un corpo enorme, carico di muscoli, che però esprime stanchezza. L'eroe non agisce: medita.

6.2.2 Il ritratto del sovrano

Lisippo fu lo scultore di corte di Alessandro Magno. Plutarco, nella *Vita di Alessandro* (4, 1), lo dice con chiarezza:

τὴν μὲν οὖν ἰδέαν τοῦ σώματος οἱ Λυσίππειοι μάλιστα τῶν ἀνδριάντων ἐμφαίνουσιν, ὑφ' οὗ μόνου καὶ αὐτὸς ἠξίου πλάττεσθαι.

«L'aspetto del suo corpo lo mostrano meglio di tutte le altre statue quelle di Lisippo, il solo dal quale egli stesso ritenesse giusto farsi ritrarre» (traduzione della redazione). Plutarco aggiunge che Lisippo aveva colto esattamente i tratti che poi i successori di Alessandro e i suoi amici cercarono di imitare: il collo leggermente piegato verso sinistra e lo sguardo umido, intenso. Nasce così un'immagine ufficiale del re: il volto giovane e senza barba, la capigliatura sollevata sulla fronte come una criniera, lo sguardo rivolto lontano. Non è un ritratto fedele nel senso moderno, ma un'immagine costruita per comunicare un'idea, quella del sovrano giovane, ispirato e invincibile. I re ellenistici, e più tardi gli imperatori romani (cap. 9), useranno lo stesso strumento.

6.2.3 Il Mausoleo di Alicarnasso

Intorno alla metà del IV secolo, ad Alicarnasso (l'odierna Bodrum, in Turchia), fu costruita la tomba di Mausolo, signore della Caria per conto del re di Persia. L'opera, voluta secondo le fonti dalla moglie Artemisia, era così grandiosa che il nome del defunto è diventato un nome comune: un **mausoleo** è una tomba monumentale, costruita come un edificio. Gli antichi la contavano tra le Sette Meraviglie. Plinio (XXXVI 30–31) la descrive: un alto basamento, un colonnato di 36 colonne intorno alla cella, sopra una piramide di 24 gradini coronata da una quadriga in marmo; il tutto alto 140 piedi. Ogni lato fu decorato da uno scultore diverso: *ab oriente caelavit*

Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares, «il lato orientale lo scolpì Skopas, il settentrionale Briasside, il meridionale Timoteo, l'occidentale Leocare» (traduzione della redazione).

È un edificio che unisce mondi diversi: la tomba a podio dei signori dell'Asia Minore, il colonnato ionico greco, la piramide di tradizione orientale. La sua ricostruzione, però, resta incerta, perché del monumento non resta quasi nulla in piedi: crollato per terremoti nel Medioevo, fu usato come cava di pietra dai Cavalieri di San Giovanni per il loro castello di Bodrum, tra XV e XVI secolo. Gli scavi dell'archeologo inglese Charles Newton (1856–1857) portarono al British Museum di Londra statue e lastre del fregio con la lotta tra Greci e Amazzoni, sulle quali gli studiosi cercano ancora di riconoscere le mani dei diversi maestri.

6.3 Il mondo ellenistico: regni, capitali, città

6.3.1 Dopo Alessandro

Alla morte di Alessandro, a Babilonia nel 323 a.C., il suo impero si divise tra i generali, chiamati **diadochi** (διάδοχοι, "successori"). Dopo decenni di guerre si formarono alcuni grandi regni (Figura 6.3): l'Egitto dei Tolomei, con capitale Alessandria; il regno dei Seleucidi, dalla Siria all'Iran, con capitali Antiochia e Seleucia sul Tigri; la Macedonia degli Antigonidi, con capitale Pella. Nel III secolo si rese indipendente il regno di Pergamo, in Asia Minore, retto dalla dinastia degli Attalidi; Rodi rimase una ricca repubblica marinara, famosa per le sue botteghe di bronzisti.



Figura 6.3 Il mondo ellenistico intorno al 240 a.C. I nomi indicano il cuore dei principali regni e le loro capitali (punti grandi); i confini, che cambiavano di continuo, non sono tracciati. Sono segnati anche i luoghi delle opere del capitolo. Coste moderne (Natural Earth), proiezione equirettangolare.

La lingua greca e i modelli greci si diffusero dall'Egitto all'Afghanistan. Per gli artisti questo significò due cose. La prima: nuovi committenti, i re, che volevano capitali splendide, ritratti, monumenti alle loro vittorie, e che potevano spendere molto più di qualunque *polis*. La seconda: un pubblico nuovo e più vario, che comprava opere d'arte per le case e i giardini. Nasce il **collezionismo**, la raccolta di opere scelte per il loro valore artistico e non per un uso religioso o civico, e con esso un mercato di copie e di imitazioni delle opere più famose del passato. I re di Pergamo, per esempio, raccoglievano originali e copie di statue classiche.

APPROFONDIMENTO

Alessandria: il Faro, il Museo, la Biblioteca. Fondata da Alessandro nel 331 a.C. sul delta del Nilo, Alessandria divenne la città più grande del Mediterraneo greco. Davanti al porto, sull'isoletta di Pharos, i primi Tolomei fecero costruire una torre altissima con un fuoco sulla sommità, terminata intorno al 280 a.C. e attribuita dalle fonti all'architetto Sostrato di Cnido: fu una delle Sette Meraviglie e il suo nome è passato a tutti i fari (in latino *pharus*). Crollò dopo una serie di terremoti nel Medioevo; nei fondali del porto gli archeologi subacquei hanno recuperato blocchi e statue. Nel quartiere reale i Tolomei fondarono il *Museo* (Μουσεῖον, "luogo delle Muse"), una comunità di dotti mantenuti dal re, con la grande Biblioteca, dove si raccoglievano e si correggevano i testi della letteratura greca. Della Biblioteca non resta nulla di identificato con sicurezza, e le notizie antiche sulla sua distruzione sono contraddittorie.

6.3.2 Pergamo, la città a terrazze

Pergamo è il caso più chiaro di città trasformata in scenografia. L'acropoli occupa un'alta collina scoscesa; invece di una griglia regolare, come a Mileto (cap. 3) o a Priene, gli architetti degli Attalidi la organizzarono in una serie di **terrazzamenti**, ripiani artificiali sostenuti da muri, disposti a ventaglio intorno al teatro, la cui cavea scende ripidissima lungo il pendio. Su ciascuna terrazza un edificio o un santuario, circondato da portici: il santuario di Atena con la biblioteca, i palazzi reali, l'Altare, l'agorà. Chi saliva dalla città bassa vedeva i monumenti comparire uno dopo l'altro, come le quinte di un teatro. L'architettura non è più il singolo edificio perfetto, come il Partenone, ma il rapporto tra edifici, paesaggio e percorso dello spettatore.

6.3.3 L'Altare di Pergamo

Il monumento più celebre di Pergamo è il grande *Altare* (c. 180–160 a.C., marmo; Pergamonmuseum, Berlino), dedicato secondo l'opinione più diffusa a Zeus, forse insieme ad Atena: la dedica non è certa. È un **altare monumentale**: il piccolo altare su cui si bruciavano le offerte è racchiuso dentro un edificio grandioso, che ne fa un monumento a sé (Figura 6.4). Su un podio quasi quadrato, di circa 35,6 × 33,4 m, poggia un portico ionico a forma di U; sul lato ovest una scalinata larga quasi 20 m sale tra due ali sporgenti, gli **avancorpi**, fino al cortile interno dove stava l'altare dei sacrifici.

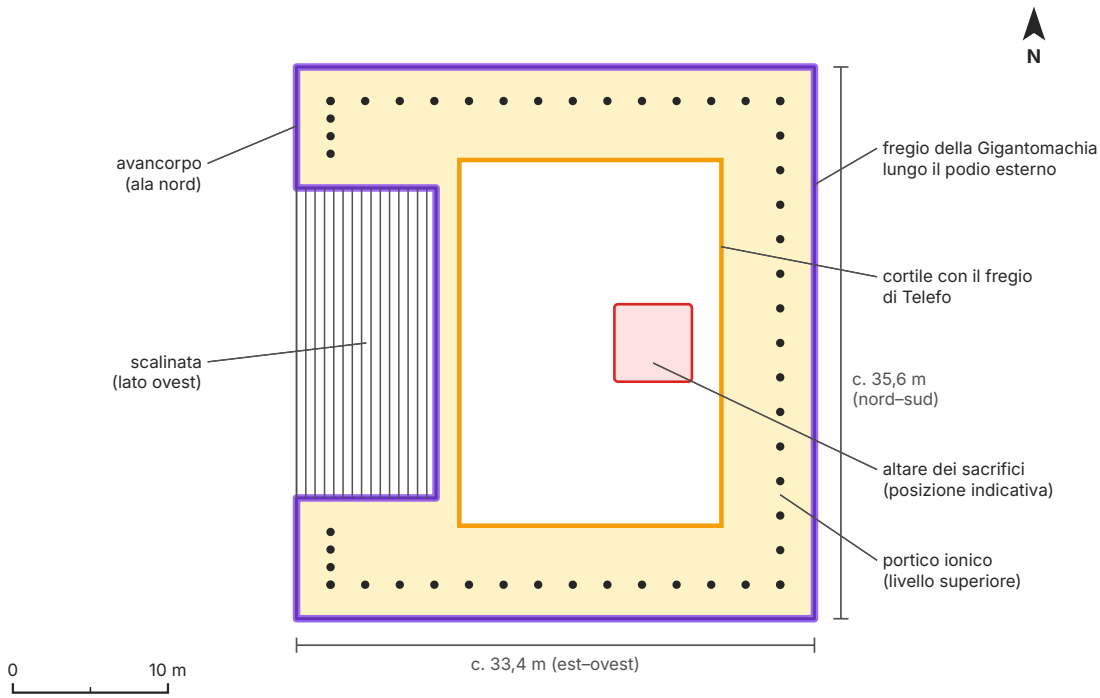


Figura 6.4 Pianta schematica dell'Altare di Pergamo. Sono reali le misure d'insieme del podio (c. 33,4 × 35,6 m) e la larghezza della scalinata (quasi 20 m); la profondità della scalinata, il colonnato e la posizione dell'altare dei sacrifici sono indicativi. In viola il fregio della Gigantomachia, che corre lungo tutto il podio e risvolta sui fianchi della scalinata.

Intorno al podio corre il grande fregio della Gigantomachia, un altorilievo alto circa 2,30 m e lungo più di 110 m: gli dèi dell'Olimpo combattono contro i Giganti, figli della Terra, molti dei quali hanno gambe di serpente o ali. I corpi sporgono quasi a tutto tondo, si avvitano, si schiacciano l'uno contro l'altro; i volti dei vinti sono contratti dal dolore; sui fianchi della scalinata le figure dei Giganti sembrano strisciare sui gradini, invadendo lo spazio di chi sale. Il significato politico era chiaro ai contemporanei: come gli dèi avevano vinto le forze del caos, così i re di Pergamo avevano vinto i Galati, popolazioni celtiche che avevano invaso l'Asia Minore. Nel cortile interno un secondo fregio, più piccolo e più calmo, narrava la storia di Telefo, figlio di Eracle e mitico fondatore della città: un racconto in più episodi, con paesaggi e alberi, quasi un romanzo per immagini.

L'Altare fu scavato tra il 1878 e il 1886 dall'ingegnere tedesco Carl Humann, e i suoi rilievi furono portati a Berlino, dove il fronte occidentale con la scalinata è stato ricostruito in una grande sala del museo. Dal 2014 la sala è chiusa al pubblico per un lungo cantiere di restauro dell'edificio. Dalla Turchia sono venute richieste di restituzione dei rilievi: la questione è simile a quella dei marmi del Partenone (cap. 5).

6.3.4 Il corinzio e la città regolare

In età ellenistica si diffonde l'ordine corinzio, che nel V secolo era usato solo all'interno dei templi (cap. 3). Il primo esempio datato all'esterno di un edificio è il piccolo monumento coregico di Lisicrate ad Atene (c. 334 a.C.); il grande tempio di Zeus Olimpio ad Atene, ripreso nel II secolo a.C. dal re seleucide Antioco IV con un architetto romano, Cossuzio, fu concepito in ordine corinzio e completato solo dall'imperatore Adriano. Roma erediterà questa preferenza. Accanto a Pergamo, città-scenografia, l'età ellenistica continua a costruire città a griglia regolare: Priene, in Asia Minore, ricostruita nel IV secolo su un pendio, ha strade diritte e isolati uguali, con il tempio di Atena e l'agorà inseriti nella maglia.

COLLEGAMENTI

Greco e Filosofia: un mondo più grande, un individuo più solo. In Greco studierai gli autori ellenistici: Callimaco, poeta e studioso del Museo di Alessandria, e Teocrito, che nell'*Idillio* XV porta il lettore tra la folla di Alessandria, dove due donne di Siracusa, alla festa di Adone nel palazzo reale, si fermano incantate davanti agli arazzi: le figure, dicono, sembrano vive. È il gusto per l'illusione e per la scena quotidiana che ritroveremo nella scultura. In Filosofia le scuole ellenistiche, lo stoicismo e l'epicureismo, non si chiedono più come governare la città ideale, come Platone nella *Repubblica*, ma come il singolo possa vivere sereno in un mondo che non controlla. L'attenzione per l'individuo, le sue emozioni e la sua fragilità è comune all'arte e al pensiero del tempo.

6.4 La scultura ellenistica: pathos, teatro, verità

La scultura ellenistica non ha un solo stile: convivono opere drammatiche e opere graziose, figure colossali e statuette da salotto, copie di modelli classici e invenzioni nuove. Si possono però riconoscere alcune tendenze. La prima è il *pathos* portato all'estremo, ereditato da Skopas. La seconda è la teatralità: gesti ampi, forti contrasti di luce e d'ombra, una messa in scena studiata per colpire chi guarda. La terza è il **realismo**, cioè la rappresentazione di aspetti del corpo e della vita che l'arte classica escludeva: la vecchiaia, la stanchezza, la deformità, i tratti di popoli stranieri, la vita di tutti i giorni.

6.4.1 Composizione chiusa e composizione aperta

La differenza più facile da vedere riguarda la composizione. Una statua del V secolo ha di solito una **composizione chiusa**: la figura sta dentro un volume ideale semplice, ha un asse verticale chiaro e una veduta principale, quella frontale. Lisippo, con le braccia protese dell'*Apoxyomenos*, rompe questo blocco e obbliga lo spettatore a muoversi. Le opere ellenistiche portano la scoperta fino in fondo con la **composizione aperta**: diagonali, gruppi a piramide, corpi che

ruotano a spirale, figure che invadono lo spazio intorno e richiedono di essere guardate da più punti di vista (Figura 6.5).

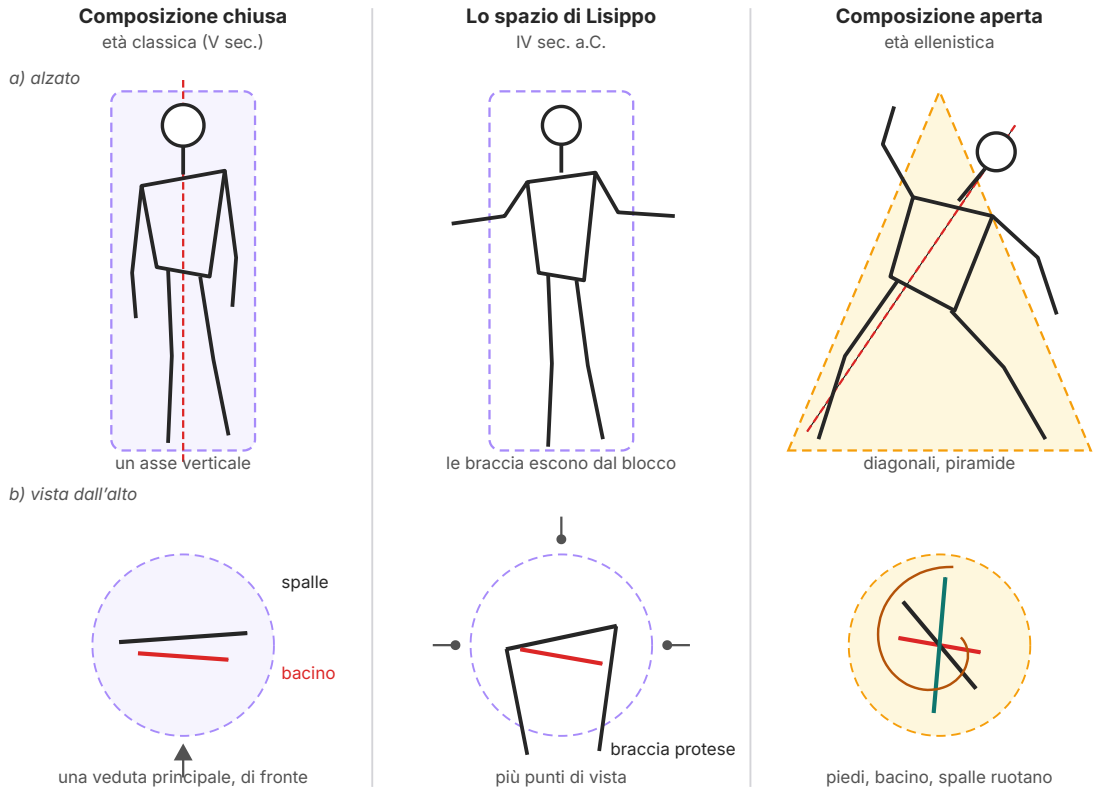


Figura 6.5 Composizione chiusa e composizione aperta: schema. a) In alzato, la figura classica resta nel suo volume con un asse verticale; quella lisippea lo rompe con le braccia; quella ellenistica si organizza su diagonali e a piramide. b) Visti dall'alto, gli assi del corpo classico sono quasi paralleli; nel corpo ellenistico ruotano a spirale e lo spettatore deve girare intorno all'opera. Sono schemi geometrici, non riproduzioni di statue.

6.4.2 I Galati vinti

Dopo le vittorie di Attalo I sui Galati, nella seconda metà del III secolo a.C., a Pergamo furono dedicati monumenti in bronzo con i nemici sconfitti. Gli originali sono perduti; ne restano copie romane in marmo, di cui due celebri a Roma. Il *Galata morente* (Musei Capitolini) è un guerriero ferito al fianco, semisdraiato sul suo scudo, che si sostiene a fatica con un braccio: ha i capelli ispidi, i baffi e al collo il torques, il collare ritorto dei Celti. Il *Galata suicida* (Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps) è un gruppo a piramide: il guerriero sostiene con una mano la moglie che ha appena ucciso e con l'altra si trafigge il petto, voltando la testa all'indietro, per non cadere prigioniero. I nemici non sono derisi: sono barbari, ma muoiono con dignità, e la loro grandezza accresce quella del vincitore.

ERRORE FREQUENTE

Un Galata, non un gladiatore. Per secoli la statua dei Musei Capitolini è stata chiamata «Gladiatore morente», e con questo nome la citano molti viaggiatori e poeti dell'Ottocento. È un'identificazione sbagliata: il collare ritorto, la capigliatura, i baffi e lo scudo ovale sono quelli di un guerriero celtico, e la statua si collega ai monumenti per le vittorie degli Attalidi. Quando trovi un titolo tradizionale, chiediti sempre se corrisponde al soggetto: molti nomi delle opere antiche sono stati dati dopo la scoperta, e sono ipotesi.

6.4.3 La Nike di Samotracia e la Venere di Milo

Due capolavori del Louvre mostrano due volti dell'età ellenistica. La *Nike di Samotracia* è la messa in scena di un istante: la dea della vittoria scende dal cielo sulla prua di una nave. La leggeremo con la scheda nell'esempio svolto. La *Venere di Milo* (isola di Milo, c. 130–100 a.C., marmo; Louvre, Parigi), trovata nel 1820, guarda invece al passato: il volto calmo e regolare riprende i modelli classici, mentre il corpo, nudo fino ai fianchi, si avvita in una spirale leggera e la veste, che scivola, crea un forte contrasto tra la pelle liscia e le pieghe profonde. È un esempio del gusto ellenistico per la rielaborazione dei modelli del passato.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere la Nike di Samotracia con la scheda.

1. **Dati.** *Nike di Samotracia*; scultore ignoto (le attribuzioni proposte non sono certe); c. 190 a.C.; dal santuario dei Grandi Dèi nell'isola di Samotracia, nell'Egeo settentrionale; statua in marmo pario su una base a forma di prua di nave in marmo grigio; Louvre, Parigi, in cima allo scalone Daru.
2. **Descrizione e iconografia.** Una giovane donna alata, vestita di un chitone leggero e di un mantello, si posa sulla prua di una nave da guerra. La testa e le braccia sono perdute. *Nike* (Νίκη) è la personificazione della Vittoria; la prua indica una vittoria sul mare: l'opera era probabilmente un'offerta votiva per una battaglia navale, forse dei Rodii, ma l'occasione precisa non è documentata.
3. **Analisi formale.** Il corpo è proteso in avanti, le ali aperte all'indietro: la composizione si regge su una grande diagonale. Il vento schiaccia la veste contro il ventre e le gambe, che si vedono attraverso la stoffa, e la fa svolazzare in pieghe profonde dietro la figura: il contrasto di luce e ombra tra le pieghe dà l'impressione del movimento e dell'aria. La statua era pensata probabilmente per una veduta privilegiata di tre quarti, dal lato sinistro della figura, che è lavorato con più cura del destro.
4. **Funzione.** Offerta votiva in un santuario: celebrava una vittoria e ringraziava gli dèi. Era collocata in posizione elevata, in modo che la si vedesse arrivando dal basso, come una visione.
5. **Contesto.** Il II secolo a.C. è l'età delle guerre navali tra i regni ellenistici e dell'intervento di Roma in Oriente. La teatralità dell'opera, la sua "regia" dell'istante e dello spazio, è tipica dell'arte ellenistica.
6. **Conservazione.** La statua fu scoperta nel 1863 dal console francese Charles Champoiseau, in molti frammenti; i blocchi della base furono portati a Parigi solo nel 1879, quando si capì che era una nave. Un restauro del 2013–2014 ha smontato e rimontato la base, integrato frammenti rimasti nei depositi e pulito il marmo; nel luglio 2014 la statua è tornata sullo scalone Daru.

Che cosa abbiamo imparato. L'immagine della Nike che conosciamo è il risultato di oltre un secolo e mezzo di ricomposizioni. Anche le scelte espositive, come la collocazione in alto su uno scalone, fanno parte della storia dell'opera.

6.4.4 Il Laocoonte

Il *Laocoonte* (marmo; Musei Vaticani, Roma) rappresenta il sacerdote troiano che aveva messo in guardia i suoi concittadini contro il cavallo di legno e che fu ucciso, con i due figli, da due serpenti mandati dagli dèi. Plinio (XXXVI 37) lo vide nella casa dell'imperatore Tito e lo giudicò superiore a qualunque pittura e scultura; ne fa anche gli autori: tre scultori di Rodi, Agesandro, Polidoro e Atanodoro. Il gruppo fu ritrovato il 14 gennaio 1506 in una vigna sull'Esquilino, a

Roma, e fu subito riconosciuto grazie al passo di Plinio; tra i primi ad accorrere ci fu Michelangelo. Papa Giulio II lo acquistò e lo collocò nel cortile delle statue del Belvedere, in Vaticano.

La composizione è a piramide: al centro il padre, più grande dei figli, inarca il torace e piega la testa all'indietro; i muscoli sono tesi fino allo spasimo, la fronte corrugata, la bocca socchiusa; le spire dei serpenti legano i tre corpi in un solo movimento. La datazione è discussa: per alcuni è un originale del II–I sec. a.C., per altri una rielaborazione di età imperiale da un modello ellenistico. Il problema si è riaperto quando, nel 1957, nella grotta della villa di Tiberio a Sperlonga si trovarono grandi gruppi marmorei con storie di Ulisse, firmati da tre scultori con gli stessi nomi.

APPROFONDIMENTO

Conservare e restaurare: il braccio del Laocoonte. Al momento della scoperta mancava il braccio destro del padre. Nel Cinquecento fu integrato teso verso l'alto, in un gesto eroico, e così il gruppo fu copiato e ammirato per quattro secoli. All'inizio del Novecento (1905–1906) l'archeologo Ludwig Pollak trovò nella bottega di uno scalpellino, a Roma, un braccio antico piegato, con i muscoli tesi, e lo donò ai Musei Vaticani. Solo con il restauro diretto da Filippo Magi, avviato nel 1957, le integrazioni moderne furono tolte e il braccio di Pollak fu rimontato: il gesto del padre, piegato all'indietro verso la testa, rende la composizione più chiusa e più disperata. Il caso mostra perché le integrazioni devono essere *riconoscibili* e *reversibili* (cap. 1): un'aggiunta che si confonde con l'originale può cambiare per secoli il significato di un'opera.

COLLEGAMENTI

Latino: Laocoonte in Virgilio. La morte di Laocoonte è narrata nel libro II dell'*Eneide*, che leggerai in Latino. In Virgilio i serpenti arrivano dal mare, uccidono prima i figli e poi il padre, che grida verso il cielo. Il gruppo marmoreo e il poema non sono l'uno l'illustrazione dell'altro: lo scultore deve concentrare la storia in un solo istante, il poeta la svolge nel tempo. Su questa differenza tra arti dello spazio e arti del tempo lo scrittore tedesco G. E. Lessing scrisse nel 1766 un saggio intitolato proprio *Laocoonte*.

6.4.5 Vecchi, bambini, pugili

Accanto ai grandi gruppi mitologici, l'età ellenistica scopre soggetti che l'arte classica non aveva considerato degni: il bambino che lotta con un'oca, la vecchia ubriaca che stringe un'anfora, il pescatore dal corpo segnato dalla fatica, tipi noti da copie romane in molti musei. Il capolavoro di questa tendenza è un originale in bronzo: il *Pugile in riposo* (età ellenistica, datazione discussa; trovato nel 1885 sul Quirinale; Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo, Roma). Un atleta maturo, seduto, con le mani ancora fasciate dalle strisce di cuoio, gira la testa di lato, come se qualcuno lo chiamasse. Il naso è rotto, le orecchie gonfie, il volto segnato da ferite rese

con inserti di rame che imitavano il sangue. Non è un eroe vittorioso, ma un uomo stanco: la verità del corpo è diventata un soggetto artistico.

> **IN SINTESI**
>
> **Riconoscere un'opera ellenistica.** 1) *Pathos*: emozioni estreme nei volti e nei corpi. 2) Composizione aperta: diagonali, piramidi, spirali, più punti di vista. 3) Teatralità: un istante drammatico messo in scena per lo spettatore. 4) Realismo: vecchiaia, fatica, stranieri, vita quotidiana. 5) Rielaborazione del passato: modelli classici ripresi e trasformati. Nessuna opera li ha tutti: usali come domande, non come un elenco da spuntare.

6.5 Pittura e mosaico

6.5.1 La grande pittura perduta

Per gli antichi la pittura era un'arte importante quanto la scultura, ma della grande pittura greca su tavola non ci è rimasto quasi nulla. La conosciamo attraverso le fonti e le copie. Plinio racconta la gara tra Zeusi e Parrasio, due pittori della fine del V secolo (XXXV 65–66): Zeusi dipinse dell'uva così vera che gli uccelli volarono a beccarla; Parrasio presentò un telo dipinto, e Zeusi gli chiese di toglierlo per vedere il quadro che pensava stesse sotto. Zeusi riconobbe la sconfitta: lui aveva ingannato gli uccelli, Parrasio un pittore. L'aneddoto mostra un ideale, l'**illusionismo**, la capacità della pittura di far credere vero ciò che è dipinto. Il pittore più celebre del IV secolo fu Apelle, che secondo la tradizione fu l'unico autorizzato a dipingere Alessandro.

6.5.2 Il Mosaico di Alessandro

Un'idea di che cosa fosse la grande pittura del tardo IV secolo ci viene da un mosaico. Il *Mosaico di Alessandro* (Pompei, Casa del Fauno, fine II sec. a.C.; MANN, Napoli) fu trovato nel 1831 nel pavimento di una sala di una delle case più grandi di Pompei. Rappresenta lo scontro tra Alessandro e il re persiano Dario III: a sinistra Alessandro, a cavallo e senza elmo, carica con la lancia; a destra Dario, sul carro, si volta con il braccio teso verso un suo soldato trafitto, mentre il suo cocchiere frusta i cavalli per fuggire. Non si sa se la battaglia sia quella di Isso (333 a.C.) o di Gaugamela (331 a.C.). Gli scorci arditi, come il cavallo visto da dietro al centro, le ombre portate sul terreno, i riflessi e la gamma ridotta di colori fanno pensare che il mosaico copi un dipinto greco della fine del IV secolo, il cui autore non è identificato con certezza.

6.5.3 La tecnica del mosaico

Il mosaico (cap. 1) compone l'immagine con piccoli pezzi di pietra, terracotta o pasta vitrea, le **tessere**, fissati in un letto di malta. I Romani distinguevano due modi di lavorare, che usiamo ancora (Figura 6.6). L'**opus tessellatum** usa tessere di circa un centimetro disposte in file rego-

lari: serve per i pavimenti, i fondi e i motivi geometrici. L'**opus vermiculatum** usa tessere minuscole, di pochi millimetri, disposte in file che seguono i contorni e le sfumature delle forme, come piccoli vermi (*vermiculi*): permette di imitare la pittura. Spesso il quadro più fine, l'**emblema**, era eseguito a parte in bottega, su un supporto, e poi inserito al centro del pavimento. La tecnica, già praticata nel mondo ellenistico, sarà studiata più in dettaglio con la pittura e i mosaici di Roma e di Ravenna (cap. 9 e cap. 11).

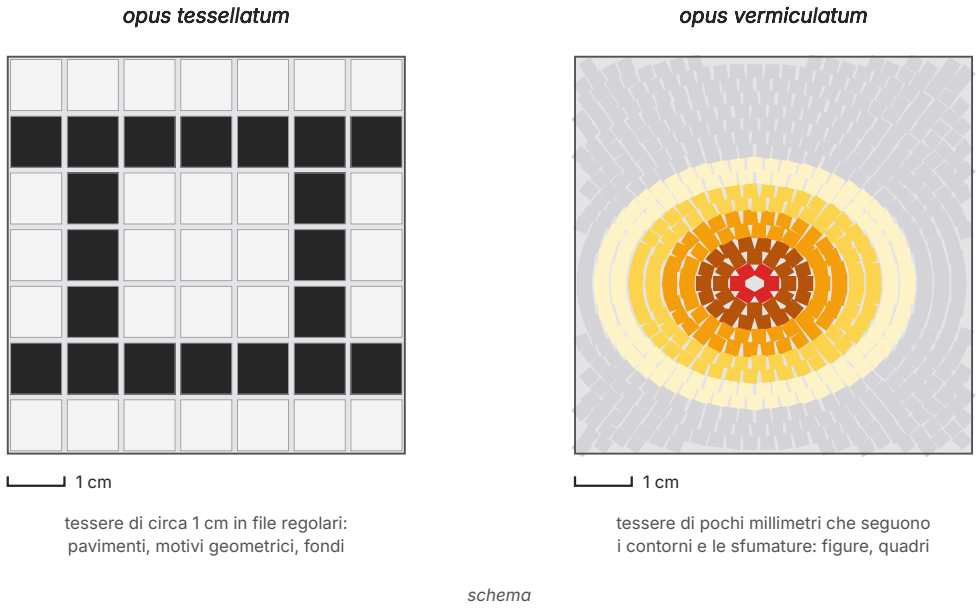


Figura 6.6 Le due tecniche del mosaico antico: schema. A sinistra l'*opus tessellatum*, con tessere di circa 1 cm in file regolari; a destra l'*opus vermiculatum*, con tessere di pochi millimetri disposte lungo i contorni, che rendono le sfumature. Le barre indicano 1 cm.

DA RICORDARE

Un mosaico smontato per salvarlo. Il *Mosaico di Alessandro* fu staccato dal pavimento della Casa del Fauno, portato a Napoli e fissato nel 1916 a una parete del museo, dove è rimasto per oltre un secolo; nella casa di Pompei si vede oggi una copia. Nel 2021 il MANN ha avviato un restauro che ha richiesto di staccarlo dalla parete e di capovolgerlo, per consolidare gli strati di preparazione originali e dargli un nuovo supporto, in un cantiere che il pubblico ha potuto seguire. Anche una tecnica "eterna" come il mosaico invecchia: le malte si degradano e le tessere si staccano.

6.6 Roma conquista la Grecia

Nel II secolo a.C. i regni ellenistici entrarono uno dopo l'altro nell'orbita di Roma. Nel 168 a.C., a Pidna, i Romani sconfissero l'ultimo re di Macedonia; nel 146 a.C. il console Lucio Mummio distrusse Corinto e ne portò a Roma statue e dipinti; nel 133 a.C. l'ultimo re di Pergamo, Attalo III, lasciò in eredità il suo regno al popolo romano. Infine, nel 31 a.C., la battaglia di Azio e la morte di Cleopatra, l'anno successivo, posero fine all'ultimo regno, quello dei Tolomei.

Le vittorie portarono a Roma bottini immensi di opere d'arte: i generali le esibivano nei trionfi e le dedicavano nei templi, i ricchi le volevano nelle ville. Quando gli originali non bastarono più, botteghe di scultori greci, ad Atene, a Rodi e poi in Italia, produssero copie e rielaborazioni delle statue più famose. È per questo che oggi conosciamo l'arte greca soprattutto attraverso le copie romane, e che molte opere di questo capitolo sono conservate nei musei di Roma e di Napoli. Il carico di una nave naufragata nella prima metà del I sec. a.C. al largo di Mahdia, in Tunisia, con colonne, statue in bronzo e arredi in marmo, mostra quanto fosse intenso questo commercio. Il fenomeno è all'origine della **rielaborazione**, l'opera che riprende un modello famoso modificandone le dimensioni, i dettagli o il significato, per un committente e un luogo nuovi.

Il poeta Orazio riassunse questo incontro in due versi (*Epistulae* II 1, 156–157): *Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio*, «la Grecia conquistata conquistò il suo selvaggio vincitore e portò le arti nel Lazio contadino» (traduzione della redazione). Roma, come vedremo nella Parte III, non si limitò a copiare: unì l'eredità greca a quella etrusca e italica e creò un'arte nuova, al servizio del potere.

SINTESI

- Nel IV secolo, con la crisi della *polis*, la scultura si volge a temi più privati ed emotivi, senza abbandonare le conquiste classiche.
- Prassitele scolpisce la grazia: figure appoggiate, curve sinuose, superfici morbide; l'*Afrodite Cnidia*, nota da copie, è il primo grande nudo femminile di culto.
- Skopas scolpisce il *pathos*: occhi incavati, torsioni, movimenti estatici come nella *Menade*.
- Lisippo crea un nuovo canone: teste più piccole, corpi più slanciati, figure aperte nello spazio (*Apoxyomenos*); per Plinio rappresentava gli uomini «come apparivano». Fu il ritrattista ufficiale di Alessandro.
- Il Mausoleo di Alicarnasso (c. 350 a.C.), tomba di Mausolo e Meraviglia del mondo, fu decorato da Skopas, Briasside, Timoteo e Leocare; ne restano frammenti al British Museum.
- L'età ellenistica va dalla morte di Alessandro (323 a.C.) ad Azio (31 a.C.): i regni dei diadochi, le corti, il collezionismo e il mercato delle copie cambiano committenza e pubblico.
- Pergamo è una città-scenografia a terrazze; l'Altare (c. 180–160 a.C.) unisce il fregio della Gigantomachia, simbolo delle vittorie sui Galati, al racconto del fregio di Telefo.
- La scultura ellenistica preferisce la composizione aperta, il *pathos*, la teatralità e il realismo: Galati di Pergamo, *Nike di Samotracia*, *Laocoonte*, *Pugile in riposo*.
- La grande pittura greca è perduta: la conosciamo dalle fonti (Zeusi, Parrasio, Apelle) e da copie come il *Mosaico di Alessandro*, in *opus vermiculatum*.
- Il restauro cambia ciò che vediamo: il braccio del *Laocoonte* rimontato nel restauro avviato nel 1957, la base della *Nike* ricomposta nel 2013–2014, il restauro del *Mosaico di Alessandro* avviato nel 2021.
- Con le conquiste romane (Corinto, 146 a.C.) l'arte greca passa a Roma come bottino, copia e modello: «Graecia capta ferum victorem cepit».

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● L'età ellenistica, per convenzione, comincia e finisce:
   - **A.** con la battaglia di Cheronea e la distruzione di Corinto;
   - **B.** con la morte di Alessandro (323 a.C.) e la battaglia di Azio (31 a.C.);
   - **C.** con la fondazione di Alessandria e la morte di Attalo III;
   - **D.** con la fine della guerra del Peloponneso e la battaglia di Pidna.

2. ● L'*Afrodite Cnidia* di Prassitele:
   A. è un originale in bronzo conservato a Cnido;
   B. fu acquistata dagli abitanti di Cos, che la preferivano alla versione vestita;
   C. è il primo grande nudo femminile di una statua di culto, noto da copie romane;
   D. decorava il lato orientale del Mausoleo di Alicarnasso.

3. ● Gli occhi incavati, le teste rovesciate e le figure in torsione estatica caratterizzano soprattutto:
   A. Policleto;
   B. Prassitele;
   C. Lisippo;
   D. Skopas.

4. ●● Secondo Plinio il Vecchio, Lisippo:
   A. fece le teste più piccole e i corpi più snelli degli antichi, perché le statue sembrassero più alte;
   B. fu il primo a scolpire una dea nuda;
   C. scolpì il lato meridionale del Mausoleo;
   D. lavorava soltanto il marmo pario.

5. ● Il fregio della Gigantomachia dell'Altare di Pergamo:
   A. è dipinto su tavole nel cortile interno;
   B. è un altorilievo che corre intorno al podio e sui fianchi della scalinata;
   C. racconta la storia di Telefo, fondatore della città;
   D. è conservato al British Museum di Londra.

6. ●● Il *Galata morente* dei Musei Capitolini è:
   A. un originale in bronzo trovato a Pergamo;
   B. la statua di un gladiatore romano;
   C. una copia romana in marmo di un originale in bronzo dedicato a Pergamo;
   D. una lastra del fregio del Mausoleo.

7. ●● La *Nike di Samotracia*:
   A. poggia su una base a forma di prua di nave, in marmo grigio;
   B. è una copia romana in bronzo;
   C. fu trovata nel 1820 nell'isola di Milo;
   D. regge nella mano destra, conservata, una corona.

8. ●● Il braccio destro del padre nel *Laocoonte* che vediamo oggi:
   A. è un'integrazione del Cinquecento, tesa verso l'alto;
   B. fu scolpito da Michelangelo nel 1506;
   C. è una copia in gesso del braccio originale, perduto;
   D. è il braccio antico piegato trovato da Ludwig Pollak e rimontato negli anni Cinquanta del Novecento.

9. ●● Nell'*opus vermiculatum*:
   A. le tessere misurano circa un centimetro e sono in file regolari;
   B. il colore è steso a fresco sull'intonaco;
   C. tessere di pochi millimetri seguono i contorni e le sfumature delle forme;
   D. si usano solo pietre bianche e nere.

Lessico dell'arte

10. ● Definisci il termine *pathos* (dal greco πάθος) e indica lo scultore del IV secolo che ne fa il centro della sua arte.

11. ● Da dove viene la parola *mausoleo*? Che cosa indica oggi?

12. ●● Abbina ogni termine alla sua definizione. Termini: 1) diadochi; 2) avancorpo; 3) emblema; 4) terrazzamento. Definizioni: a) quadro a mosaico eseguito a parte in bottega e inserito nel pavimento; b) ripiano artificiale sostenuto da muri su un pendio; c) generali che si divisero l'impero di Alessandro; d) parte di un edificio che sporge rispetto alla facciata, per esempio ai lati di una scalinata.

13. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Una statua a composizione aperta ha una sola veduta principale, quella frontale. b) L'*opus tessellatum* usa tessere di circa un centimetro. c) Si parla di collezionismo quando le opere sono raccolte per il loro valore artistico. d) Il realismo ellenistico esclude dall'arte la vecchiaia e l'infanzia.

14. ●● Completa. Un'opera che riprende un modello famoso modificandone dimensioni, dettagli o significato si chiama _____; la capacità della pittura di far credere vero ciò che è dipinto si chiama _____; i piccoli pezzi di pietra o di pasta vitrea di un mosaico si chiamano _____.

15. ●●● Spiega la differenza tra composizione chiusa e composizione aperta, usando come esempi il *Doriforo* (cap. 5) e il *Galata suicida*.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico: Altare di Pergamo; Mausoleo di Alicarnasso; battaglia di Azio; *Apoxyomenos* (originale); distruzione di Corinto; *Nike di Samotracia*.

17. ●● Abbina ogni opera al luogo dove è conservata. Opere: 1) *Galata morente*; 2) *Galata suicida*; 3) *Apoxyomenos*; 4) *Pugile in riposo*; 5) *Mosaico di Alessandro*; 6) *Venere di Milo*. Luoghi: a) Louvre, Parigi; b) Musei Capitolini, Roma; c) MANN, Napoli; d) Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo; e) Musei Vaticani; f) Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps.

18. ●● Abbina ogni capitale alla dinastia che vi regnava: Pella, Alessandria, Antiochia, Pergamo; Attalidi, Seleucidi, Antigonidi, Tolomei.

19. ●● Su una carta del Mediterraneo orientale individua i luoghi descritti e indica l'opera del capitolo legata a ciascuno: a) un'isola dell'Egeo settentrionale, vicina alla costa della Tracia; b) una città della Caria, sulla costa, di fronte all'isola di Cos; c) un'isola delle Cicladi sud-occidentali; d) una città della Misia, nell'entroterra a nord di Smirne.

Leggere l'opera

20. ●● Leggi l'*Apoxyomenos* con la scheda: a) dati (autore, data, materiale dell'originale e della copia, luogo di conservazione); b) analisi formale (proporzioni, braccia, distribuzione del peso, rapporto con lo spazio); c) funzione; d) che cosa cambia per noi il fatto che si tratti di una copia?

21. ●● Il *Laocoonte*: a) racconta l'episodio mitico rappresentato; b) descrivi la composizione (figura geometrica, diagonali, rapporti di scala tra le figure); c) dove si vede il *pathos*? d) perché la datazione è discussa?

22. ●● Il *Pugile in riposo*: a) dati; b) che cosa c'è di nuovo nel soggetto rispetto agli atleti di Policleto e di Lisippo? c) quale accorgimento tecnico rende più vere le ferite? d) perché è importante che sia un originale in bronzo?

23. ●●● Osserva la pianta dell'Altare di Pergamo nel paragrafo dedicato. a) Descrivi le parti dell'edificio, dall'esterno verso l'interno. b) Descrivi il percorso di chi saliva all'altare: quali rilievi vedeva prima, quali dopo? c) Quale significato politico aveva il fregio esterno per i re di Pergamo?

Le fonti

24. ●● Pausania descrive le opere offerte nel tempio di Hera a Olimpia (V 17, 3): χρόνῳ δὲ ὕστερον καὶ ἄλλα ἀνέθεσαν ἐς τὸ Ἡραῖον· Ἑρμῆν λίθου, Διόνυσον δὲ φέρει νήπιον, τέχνη δέ ἐστι Πραξιτέλους. a) Traduci. b) Perché questo passo fu decisivo quando, nel 1877, gli archeologi tedeschi trovarono nel tempio la statua di Hermes? c) Il passo basta a dimostrare che la statua di Olimpia è l'originale di Prassitele? Motiva.

25. ●● Plinio, parlando dell'*Afrodite Cnidia* (XXXVI 21): *aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deae, favente ipsa, ut creditur, facta. nec minor ex quacumque parte admiratio est.* a) Traduci. b) Che cosa ci dice il passo sul modo in cui la statua era esposta e guardata? c) Collega il passo al tema dei punti di vista multipli nella scultura del IV secolo.

26. ●●● Plinio sul *Laocoonte* (XXXVI 37): *ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.* a) Traduci, discutendo il significato di *de consilii sententia*. b) Il gruppo dei Musei Vaticani risulta composto da più blocchi di marmo: che cosa se ne può dedurre sull'affermazione *ex uno lapide*? c) Perché il passo fu importante nel 1506?

Collegare e confrontare

27. ●● Confronta il *Doriforo* di Policleto (cap. 5) e l'*Apoxyomenos* di Lisippo: proporzioni, posizione delle braccia, distribuzione del peso, rapporto con lo spazio e con lo spettatore.

28. ●● Latino e Storia. Rileggi i versi di Orazio, *Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio*. Indica tre modi in cui, tra il II e il I secolo a.C., l'arte greca arrivò a Roma, con un esempio per ciascuno.

29. ●● Filosofia. Lo stoicismo e l'epicureismo pongono al centro la serenità dell'individuo più che la vita della città. Scegli un'opera ellenistica del capitolo e spiega in che senso riflette la stessa attenzione per il singolo, le sue emozioni e la sua fragilità.

30. ●●● Disegna a mano libera la pianta schematica dell'Altare di Pergamo a partire da questi dati: podio di c. 35,6 m (nord–sud) × 33,4 m (est–ovest); scalinata al centro del lato ovest, larga c. 20 m; portico sui tre lati chiusi; cortile interno con l'altare. Usa la scala 1 : 500 (1 cm = 5 m): quanto misurano sul foglio i lati del podio e la larghezza della scalinata? Indica il nord e la scala.

Verso la verifica

31. ●●● Dalla grazia al *pathos*: spiega come cambia la rappresentazione del corpo e delle emozioni da Prassitele all'età ellenistica, con almeno tre opere (10–15 righe).

32. ●●● Tutela e restauro. Il braccio del *Laocoonte* e la base della *Nike di Samotracia* mostrano che l'aspetto di un'opera antica dipende anche dai restauri. Spiega i due casi e che cosa insegnano sui principi di riconoscibilità e reversibilità delle integrazioni (10–15 righe).

33. ●●● Lisippo e Alessandro: spiega, partendo dal passo di Plutarco, come nasce un'immagine ufficiale del sovrano e perché non va intesa come un ritratto fedele (10–15 righe).

PER APPROFONDIRE

- [PLI] Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXIV 61–65 (Lisippo), XXXV 65–66 e 79 (Zeusi, Parrasio, Apelle), XXXVI 20–21, 30–31 e 37 (Afrodite Cnidia, Mausoleo, Laocoonte): le fonti di questo capitolo, da leggere in latino.
- [PAU] Pausania, *Periegesi della Grecia*, V 17: la visita all'Heraion di Olimpia, con l'Hermes di Prassitele.
- [BBP] R. Bianchi Bandinelli, E. Paribeni, *L'arte dell'antichità classica*: le schede sulla scultura del IV secolo e sull'arte ellenistica, con Pergamo e Rodi.
- [BOA] J. Boardman, *Greek Art*: i capitoli sul tardo classico e sul periodo ellenistico, utili per i confronti tra le opere.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: le pagine sull'arte ellenistica e sul Laocoonte, per una lettura d'insieme.

Glossario del capitolo

Altare monumentale
Altare racchiuso in un grande edificio che lo trasforma in un monumento autonomo, come l'Altare di Pergamo.

Avancorpo
Parte di un edificio che sporge rispetto alla linea della facciata; nell'Altare di Pergamo, ciascuna delle due ali ai lati della scalinata.

Collezionismo
Raccolta di opere d'arte scelte per il loro valore artistico, e non per un uso religioso o civico; nasce nel mondo ellenistico.

Composizione aperta
Composizione costruita su diagonali, piramidi o spirali, che invade lo spazio intorno e richiede più punti di vista; tipica della scultura ellenistica.

Composizione chiusa
Composizione in cui la figura resta dentro un volume ideale semplice, con un asse chiaro e una veduta principale; tipica della scultura classica.

Diadochi
Dal greco «successori»: i generali di Alessandro Magno che, dopo la sua morte (323 a.C.), si divisero l'impero e fondarono i regni ellenistici.

Emblema
Nel mosaico antico, quadro a tessere fini eseguito a parte in bottega, su un supporto, e poi inserito al centro di un pavimento.

Età ellenistica
Periodo della storia greca che va dalla morte di Alessandro Magno (323 a.C.) alla battaglia di Azio (31 a.C.).

Illusionismo
Capacità della pittura di far sembrare reale ciò che è dipinto, fino a ingannare l'occhio.

Mausoleo
Tomba monumentale costruita come un edificio; il nome viene dalla tomba di Mausolo ad Alicarnasso.

Menade
Seguace del dio Dioniso che nei riti si abbandona all'estasi; soggetto frequente della scultura e della pittura vascolare.

Opus tessellatum
Mosaico con tessere di circa un centimetro disposte in file regolari, usato per pavimenti, fondi e motivi geometrici.

Opus vermiculatum
Mosaico con tessere di pochi millimetri disposte lungo i contorni e le sfumature delle forme, che imita la pittura.

Pathos
Dal greco «ciò che si subisce»: emozione intensa e sofferta; in scultura, la sua espressione nel volto e nel movimento del corpo.

Realismo
Nell'arte ellenistica, rappresentazione di aspetti del corpo e della vita esclusi dall'ideale classico: vecchiaia, fatica, ferite, stranieri, vita quotidiana.

Rielaborazione
Opera che riprende un modello famoso modificandone dimensioni, dettagli o significato per un nuovo committente e un nuovo luogo.

Terrazzamento
Ripiano artificiale ricavato su un pendio e sostenuto da muri; a Pergamo, base dell'organizzazione scenografica dell'acropoli.

Tessera
Ciascuno dei piccoli pezzi di pietra, terracotta o pasta vitrea con cui si compone un mosaico.

Soluzioni

1. B. La morte di Alessandro (323 a.C.) apre l'età; Azio (31 a.C.) chiude l'ultimo regno, quello tolemaico.

2. C. Prima statua di culto monumentale con la dea nuda; l'originale è perduto, la conosciamo da copie (Venere Colonna). Cos scelse la versione vestita.

3. D. Skopas, scultore del *pathos* (*Menade*).

4. A. *Naturalis historia* XXXIV 65: *capita minora … corpora graciliora siccioraque*.

5. B. Altorilievo alto c. 2,30 m intorno al podio; la storia di Telefo è nel fregio del cortile; i rilievi sono a Berlino.

6. C. Copia romana di un bronzo dei monumenti attalidi; il nome «gladiatore» è un errore tradizionale.

7. A. Base a prua di nave in marmo grigio; la Nike fu trovata nel 1863 a Samotracia; testa e braccia sono perdute.

8. D. Pollak trovò il braccio piegato all'inizio del Novecento; Filippo Magi lo rimontò nel restauro avviato nel 1957, togliendo le integrazioni moderne.

9. C. Tessere minuscole lungo i contorni; la A descrive l'*opus tessellatum*.

10. Il *pathos* è l'emozione intensa e sofferta, ciò che si «subisce»; in scultura si riconosce da occhi incavati, bocche socchiuse, teste rovesciate, corpi in torsione. Lo scultore del IV secolo che lo mette al centro è Skopas.

11. Da Mausolo, signore della Caria, la cui tomba monumentale ad Alicarnasso (c. 350 a.C.) era una delle Sette Meraviglie. Oggi *mausoleo* indica qualunque tomba monumentale costruita come un edificio.

12. 1–c; 2–d; 3–a; 4–b.

13. a) Falso: la composizione aperta richiede più punti di vista; la veduta frontale unica è tipica della composizione chiusa. b) Vero. c) Vero. d) Falso: il realismo ellenistico rappresenta proprio vecchi, bambini, corpi stanchi e feriti.

14. Rielaborazione; illusionismo; tessere.

15. *Traccia.* Composizione chiusa: la figura sta in un volume ideale semplice, ha un asse verticale e una veduta principale frontale; nel *Doriforo* spalle e bacino sono inclinati (ponderazione) ma il corpo resta raccolto e leggibile di fronte. Composizione aperta: diagonali, piramide, spirale, più punti di vista; nel *Galata suicida* il guerriero che si trafigge e la moglie che si accascia formano una piramide, la testa voltata all'indietro e le braccia in direzioni opposte obbligano a girare intorno al gruppo.

16. Mausoleo (c. 350 a.C.) → *Apoxyomenos* (c. 330 a.C.) → *Nike di Samotracia* (c. 190 a.C.) → Altare di Pergamo (c. 180–160 a.C.) → distruzione di Corinto (146 a.C.) → Azio (31 a.C.).

17. 1–b; 2–f; 3–e; 4–d; 5–c; 6–a.

18. Pella–Antigonidi; Alessandria–Tolomei; Antiochia–Seleucidi; Pergamo–Attalidi.

19. a) Samotracia: *Nike*. b) Alicarnasso (oggi Bodrum): Mausoleo. c) Milo: *Venere di Milo*. d) Pergamo: Altare e Galati.

20. *Traccia.* a) Lisippo; originale in bronzo, c. 330 a.C., perduto; copia romana in marmo trovata nel 1849 a Trastevere; Musei Vaticani. b) Testa piccola, corpo slanciato (nuovo canone); braccia tese in avanti che escono dal volume della statua; peso che oscilla tra le gambe; la figura occupa lo spazio davanti a sé e va vista da più lati. c) Statua di atleta: celebra la vittoria e il corpo allenato, in un momento non eroico, dopo la gara. d) Della copia non sappiamo quanto sia fedele: il materiale è diverso (marmo invece di bronzo), possono esserci sostegni aggiunti e differenze nei dettagli; dello stile di Lisippo giudichiamo indirettamente.

21. *Traccia.* a) Il sacerdote troiano che aveva diffidato del cavallo di legno viene ucciso con i figli da due serpenti mandati dagli dèi (Virgilio, *Eneide* II). b) Piramide con il padre al centro, più grande dei figli (gerarchia di scala); diagonali di braccia e corpi; spire che legano le figure. c) Torace inarcato, muscoli tesi, testa rovesciata, fronte contratta, bocca socchiusa. d) Plinio ne nomina gli autori ma non la data; lo stile è ellenistico, ma potrebbe trattarsi di una rielaborazione di età imperiale; i gruppi di Sperlonga, firmati con gli stessi nomi e legati alla villa di Tiberio, hanno rafforzato l'ipotesi della datazione imperiale.

22. *Traccia.* a) Bronzo, età ellenistica (data discussa); trovato nel 1885 sul Quirinale; Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo, Roma. b) Non un atleta giovane e ideale, ma un uomo maturo, stanco e ferito, colto in un momento di pausa, mentre si volta. c) Inserti di rame che imitavano il sangue e le ferite. d) Gli originali in bronzo sono rarissimi (molti furono fusi per recuperare il metallo): ci mostrano la superficie, i dettagli e la tecnica reale dell'artista, che nelle copie in marmo si perdono.

23. *Traccia.* a) Podio quasi quadrato con il fregio della Gigantomachia; scalinata sul lato ovest tra due avancorpi; al livello superiore un portico ionico a U; all'interno il cortile, con il fregio di Telefo, e l'altare dei sacrifici. b) Chi arrivava vedeva prima il grande fregio esterno, che risvoltava anche lungo la scalinata (i Giganti sembrano salire i gradini); salendo, attraversava il portico ed entrava nel cortile, dove trovava il racconto più calmo di Telefo e l'altare. c) La vittoria degli dèi sui Giganti alludeva alla vittoria degli Attalidi sui Galati: i re si presentavano come difensori dell'ordine e della civiltà greca contro il caos.

24. a) «Più tardi dedicarono nell'Heraion anche altre opere: un Hermes di marmo (letteralmente «di pietra»); porta Dioniso bambino; è opera di Prassitele». b) Il passo descrive un'opera con lo stesso soggetto, nello stesso edificio dove fu trovata la statua: permise di identificarla e di collegarla a Prassitele. c) No: Pausania vide la statua secoli dopo Prassitele (II sec. d.C.) e riferisce un'attribuzione corrente; la statua trovata potrebbe essere l'originale, una copia o una sostituzione più tarda. Per questo oggi la questione è discussa, e si discute su basi stilistiche e tecniche.

25. a) «Il tempietto che la ospita si apre tutto intorno, perché si possa vedere da ogni lato l'immagine della dea, fatta, come si crede, con il favore della dea stessa. E da qualunque parte la si guardi l'ammirazione non è minore.» b) La statua stava in un piccolo edificio aperto su tutti i lati, e i visitatori potevano girarle intorno; Plinio dice che era bella da ogni punto di vista. c) Nel IV secolo la scultura comincia a chiedere allo spettatore di muoversi: Prassitele, la *Menade* di Skopas, le braccia protese di Lisippo preparano la composizione aperta ellenistica.

26. a) «Da un solo blocco di pietra, *de consilii sententia*, gli eccellentissimi artisti Agesandro, Polidoro e Atanodoro (Atenodoro) di Rodi fecero lui, i figli e i mirabili intrecci dei serpenti.» L'espressione significa «secondo la decisione di un consiglio»: alcuni intendono un accordo tra i tre scultori, altri un consiglio di committenti o la cerchia dell'imperatore; il senso è discusso. b) Che Plinio sbagliava o esagerava: le giunture erano forse invisibili quando lo vide, e l'affermazione va letta come un elogio della perfezione dell'opera, non come un dato tecnico. Una fonte va sempre confrontata con l'opera. c) Perché permise agli scopritori, tra cui Giuliano da Sangallo e Michelangelo, di riconoscere subito nel gruppo il *Laocoonte* descritto da Plinio, e quindi un'opera celebre dell'antichità.

27. *Traccia. Doriforo*: testa più grande (c. 1/7 come approssimazione moderna), corpo massiccio, braccia lungo il corpo, peso su una gamba con chiasmo, volume raccolto, veduta frontale privilegiata. *Apoxyomenos*: testa più piccola (c. 1/8), corpo slanciato, braccia tese in avanti fuori dal blocco, peso che oscilla, figura che occupa lo spazio e richiede più vedute. Il primo esprime una regola ideale e stabile, il secondo l'apparenza di un istante.

28. *Traccia.* 1) Bottino di guerra: le statue e i dipinti di Corinto portati a Roma da Mummio (146 a.C.); i trionfi dei generali. 2) Commercio e mercato: navi cariche di opere d'arte, come quella naufragata al

largo di Mahdia. 3) Copie e artisti greci: botteghe che riproducevano le statue famose (per esempio il *Galata morente*, l'*Apoxyomenos*) per le ville e gli edifici romani. Si accetta anche l'eredità del regno di Pergamo (133 a.C.).

29. *Traccia.* Esempio: il *Pugile in riposo* mostra un uomo comune, stanco e ferito, colto in un momento di pausa, non un eroe ideale; come la filosofia ellenistica cerca la serenità del singolo in un mondo incerto, così l'arte guarda all'individuo e alla sua fragilità. Sono accettabili anche i Galati (la dignità del vinto) o il *Laocoonte* (il dolore di fronte a un destino imposto dagli dèi).

30. 35,6 m : 5 = 7,12 cm (nord–sud); 33,4 m : 5 = 6,68 cm (est–ovest); scalinata 20 m : 5 = 4 cm, al centro del lato ovest, quindi a (7,12 − 4) : 2 = 1,56 cm da ciascun angolo. Il disegno deve mostrare il podio quasi quadrato, la rientranza della scalinata tra i due avancorpi, il portico a U, il cortile con l'altare, la freccia del nord (lato della scalinata a ovest) e la barra di scala.

31. *Traccia.* Prassitele (*Afrodite Cnidia*, *Apollo Sauroctono*): figure appoggiate, curve morbide, sentimenti calmi, nudità femminile; Skopas (*Menade*): emozione violenta, torsione; Lisippo: proporzioni nuove e spazio; età ellenistica: *pathos* estremo e teatrale (Galati, *Laocoonte*), realismo (*Pugile*), composizione aperta. Collegare al contesto: crisi della *polis*, corti, nuovo pubblico.

32. *Traccia. Laocoonte*: braccio integrato nel Cinquecento teso verso l'alto, braccio antico trovato da Pollak (1905–1906), rimontato nel restauro avviato nel 1957, togliendo le aggiunte: la composizione cambia significato. *Nike*: trovata in frammenti nel 1863, base portata a Parigi nel 1879, restauro 2013–2014 con smontaggio e rimontaggio della base e integrazione di frammenti. Principi: le integrazioni devono essere riconoscibili (non confondersi con l'originale) e reversibili (si devono poter togliere se nuove scoperte lo richiedono); il restauro deve documentare ogni intervento.

33. *Traccia.* Plutarco (*Alessandro* 4, 1): Alessandro voleva essere ritratto solo da Lisippo; i tratti scelti (collo piegato, sguardo intenso, capelli sollevati sulla fronte, volto giovane e senza barba) furono imitati dai successori. È un'immagine costruita per comunicare giovinezza, ispirazione e invincibilità: un messaggio politico, non una descrizione fedele. I diadochi e poi gli imperatori romani useranno il ritratto nello stesso modo.