

Saggio d'inquadramento del periodo "attico"

Fissare ad un'epoca e ad un fenomeno quei limiti che un'evidente utilità espositiva consiglia, e i fatti stessi colle loro caratteristiche spesso di per sè suggeriscono o impongono, se è necessario ed utile, non è però sempre un compito agevole. Varie sono le perturbazioni che lo rendono, anzi, quasi sempre difficile. Anzitutto, la tendenza a isolare un determinato fenomeno storico e a considerarlo come concluso in sè e vivo di vita propria: esso apparirà a noi — mi si perdoni la parola — come auto-evolventesi; ogni suo momento prenderà il simpatico aspetto di una sempre maggior perfezione, sicchè sembrerà come acquisita la nozione così allettante di un mai intermesso cammino verso ulteriori conquiste e superamenti. Quest'isolamento, questa astrazione di una data serie di fenomeni dai fenomeni concomitanti, onde si rinuncia all'uso dei freni e dei controlli derivanti dalla comprensione contemporanea dei fenomeni collaterali necessariamente esistenti, è sempre pericolosa; ma diventa pericolosissima, anzi addirittura errata, quando si parla di fatti storici della Grecia, nella quale la natural coesione di tutte le attività superiori, politiche, letterarie, artistiche, musicali, è stata quanto mai altrove assoluta e sentita.

Altra causa di perturbamento è la inegabilmente comoda influenza materiale dell'elemento numerico « secolo ». Data infatti la sequenza di perfezionamenti e di decadenze con cui una data serie di fenomeni ci si mostra nella sua evoluzione, specialmente quando noi la strappiamo dalla natural connessione colle altre, è troppo umano e troppo comodo,

anche didatticamente, ricorrere a queste pause equidistanti, a queste tappe di ampio respiro, e cercare a ognuna di esse di tirare le somme e di raccogliere lo sguardo e il pensiero sul cammino percorso. Ma qui basta il nostro naturale buon senso a reagire al pericolo e non dare altro peso alla segmentazione « secolare » che quello di una formale ed esteriore comodità.

Perturbazione più grave è la presenza di sommi artefici. Inevitabilmente noi siamo portati a identificare un'epoca, un'età tipica, con un nome, tralasciando dati minori, che possono avere nel loro insieme importanza anche maggiore. Qui la reazione critica dello storico è meno facile ad esplicitarsi, perchè, nel fatto, mal si discute di fronte al peso del nome di un grande.

Venendo ora a un caso pratico e ponendoci il quesito di fissare, nei suoi termini più naturali, l'estensione storica del periodo attico dell'arte greca — riferendoci ovviamente e principalmente alla scultura, ma comprendendovi tutte le altre attività, prima tra tutte la letteratura —, sembrerà più aderente alla realtà, più logico e più convincente, si attribuiscono come punti estremi il 480 a. C. in alto, e il 320 a. C. in basso; come del resto, con minima variante, già era stato proposto in ottimi precedenti italiani ¹⁾.

Vediamo ora per sommi capi, per qual connessione storica di fatti, questi 160 anni costituiscano come un ciclo completo, e quale sia la consistenza del punto terminale del 320 a. C., giacchè sull'inizio al 480 a. C. vi è l'accordo tradizionale di tutti.

¹⁾ Per esempio, nel classico volume del DUCATI, *L'Arte classica*.

* * *

Pochi fatti storici dell'antichità quanto il sorgere e l'amplificarsi dell'impero ateniese hanno avuto così decisiva influenza sullo svolgimento delle arti. A poco a poco cioè le iniziative e le scuole artistiche fuori di Atene si assopiscono davanti a una superiore produzione artistica, che non è soltanto superiore formalmente e quantitativamente, ma che concorda mirabilmente colla supremazia politica e, quel che più conta per l'arte, con una assoluta e folgoreggiante supremazia letteraria: di fronte alla tragedia e alla prosa attiche la Grecia non attica non ha valori da contrapporre.

Si dirà che questa supremazia politica non deve poi esser sopravvalutata in quanto, come è noto, essa, minata da Sparta, decade e cessa col V secolo; nè, per quanti tentativi di ripresa si verificano, ritornerà più allo stato di prima. Ma non si pensa che Sparta non ha potuto sostituire alcunchè nel campo delle lettere e delle scienze, sicchè la supremazia attica resta per quasi tutto il IV secolo, sempre più perdendo il carattere locale, ma guadagnando in estensione e in livellamento panellenico (Isocrate). Anche gli artisti, del resto, quando non son attici, sempre o lavorano di preferenza in Attica, o almeno coll'arte attica tengono strettissimi contatti. Così, se il V secolo ha segnato l'influsso politico e, in parte, militare di Atene, il IV ne registra l'influenza spirituale; se l'impero ateniese è morto col morire della Tragedia, impersonata nei tre sommi, la legge letteraria greca detta un nuovo verbo e un nuovo pensiero colla prosa di Platone (m. 347), di Isocrate (m. 338), di Demostene (m. 322). Spiritualmente e scientificamente, prima che linguisticamente, l'attico è divenuto panellenico. Pertanto, limitare il periodo attico dal 480 (sulla data iniziale, ripeto, si è tutti d'accordo) al 404 (Egospotami)

o al 380 circa, al principio cioè dell'attività di Scopa e Prassitele – pur dandosi interessanti coincidenze letterarie: Aristofane che muore circa 380, Lisia 380, Gorgia circa 390 – è comodo per chi guarda la sola esteriorità del fenomeno artistico, ma è illogico, se di esso fenomeno si vogliono registrare i vari moventi e concatenamenti di azione e reazione, non solo, ma se si vuol comprendere d'un solo sguardo anche le attività letteraria, filosofica e scientifica: tutte attività che i Greci hanno sempre considerato inscindibili, ripeto, da quella artistica.

Il 320 è invece una data critica. Non solo infatti sembra che i rappresentanti di tutto un mondo – Iperide, Demostene, Isocrate, Eschine, Alessandro, Aristotele – scompaiano come a una parola data, ma dalle membra dell'impero greco-macedone, che la cultura attica del IV secolo aveva profondamente permeato e trasformato per merito di Alessandro, tutto un nuovo mondo, una mentalità nuova, nuova lingua, nuova letteratura e quindi una nuova arte cominciano a svolgersi in relazione a nuove esigenze di vita. Che poi Lisippo, come Apelle e Protogene del resto, vivano e producano oltre il 320, non è contingenza senza significato, in quanto simboleggia la continuità e il punto di connessione tra le due epoche.

* * *

Grande e piena di significato e di influenza sulle generazioni seguenti è stata la produzione artistica arcaica, quella precedente, cioè, al 480 a. C. Nel periodo attico non si poteva evidentemente prescindere dall'arte che fu, come dimostra facilmente lo stretto collegamento tra le opere prima, attorno e dopo il 480: *Korai*, *Auriga*, *Trono Ludovisi*, *Tirannicidi*, *Zeus dell'Artemision*. Evidentemente l'evoluzione più logica e più semplice sarebbe stata quella di continuare il movi-

mento dell'ultimo arcaismo maturatosi e perfezionatosi nel periodo che va dal 525 (Sifni, Selinunte) al 480. Perché non fu così, almeno in linea universale? Perché non tutti poterono seguire il cenno e il tracciato di questa via? Le ragioni possono essere molteplici e complesse, ma, in linea fondamentale, si concludono in questa, di carattere ampiamente spirituale e politico: che l'arte arcaica è panellenica, come lo erano quella letteratura e quella filosofia; invece l'arte che ne segue, per circa un secolo e mezzo, è attica. Se la prima è un'imitazione religiosa condizionata da esigenze e convenzioni varie²⁾, l'artista del periodo attico è intellettualista, è scolaro diretto della tradizione razionalistica ionica, ed entra ora con entusiasmo nelle scuole dei sofisti: anch'egli riproduce «imitando», ma intende imitare uomo e vesti, non come sono in questo o in quell'individuo, ma come devono essere nell'uomo perfetto e nella veste perfetta. Alle esigenze religiose e, al tempo stesso, crudamente realistiche e individualistiche dell'arcaismo si sostituisce, quasi direi violentemente e ad un tratto, un'esigenza altrettanto forte e costante, quella dell'intelletto. La verità è sempre cercata come scopo ultimo, ma una verità universale, etica o geometrica, che a tutti piaccia e giovi a tutti, e che debba esser da tutti accettata come perpetua, perfetta e assoluta.

Questa tendenza naturalmente varia da artefice a artefice e da gruppo a gruppo; ad ogni modo è più sensibile nelle opere dei due artefici più famosi del periodo, nel secondo cinquantennio del V secolo. Quando poi ci si avvicina al 320, nella seconda parte cioè del periodo che ci interessa, si torna via via a tendere al panel-lenismo, a quella livellazione panellenica che sarà caratteristica dei tre secoli seguenti.

²⁾ Le convenzioni, di regola, riguardano soltanto la rappresentazione umana; gli animali sono per lo più

Così, ma soltanto così, si intravede con una certa evidenza anche il cammino evolutivo generale dell'arte greca. Prese le mosse da arti estere, in cui lo schema, la formula, la convenzione era tutto, il Greco, l'uomo greco, il quale non poteva penetrare e adagiarsi in schemi e convenzioni che non erano sue, capì ed affermò ben tosto che l'unico scopo artistico possibile era l'imitazione dalla natura, e che l'unica ragione di sviluppo per l'arte in altro non poteva consistere se non nella continua e progressiva eliminazione degli schemi altronde ereditati in favore della natura: nel sostituire cioè a convenzioni più rigide convenzioni via via meno rigide, più umane, più naturali. Qualora non fossero intervenute menti eccezionali di artisti, o, comunque, contingenze perturbatrici, questo continuo superamento di se stessa, questa assidua ascensione verso una razionalizzazione e naturalità sempre maggiori avrebbe segnato e costituito il cammino dell'arte greca: l'evoluzione dell'arte greca sarebbe stata tutta qui. Invece, il naturale processo eliminativo degli antichi pregiudizi formali, le cui sopravvivenze sono, come abbiamo detto, così forti nel periodo arcaico, ha subito, quasi al principio del periodo che ci interessa, quando cioè l'arte era ormai entrata in uno stadio di aperta e sapiente umanità, ha subito, dico, un aspetto di sosta: più che una sosta, forse meglio, uno strappo, un sussulto, un'interruzione violenta. Alcuni genî potenti - due, in massimo grado - hanno concretato nel marmo e nel metallo una loro teoria astratta, maturata già prima nell'intelletto loro, dando luogo ai capolavori più famosi dell'arte antica, più famosi in quanto più personali, in quanto suggellati da una preponderante concezione individuale. Ci si potrebbe domandare - volendo fare a noi stessi una domanda ozio-

realisticamente effigiati anche nelle arti più condizionate da pregiudizi formali.

sa — se ciò fu un bene o un male. Certo è che così fu. Era quella l'epoca delle grandi personalità politiche, letterarie, guerresche, e l'arte, almeno in Grecia, camminava all'unisono con esse.

Questo fulgido bagliore — alcuni grandi e il proporzionato corteggio di figure secondarie — accecò e coprì gli strati inferiori della produzione artistica, non però li eliminò. Rimasero e continuarono quindi: da un lato, il lento moto — reso più lento dalla mancanza di figure di primo piano —, il lento moto, dico, evolucionista dell'arte anteriore al 480, la quale, ancora attaccata spiritualmente alla *forma mentis* arcaica, assumeva via via e gradatamente, senza scosse, i nuovi spiriti e le nuove forme imposte dalla grande arte periclea, smussandole, però, e velandole, e aggraziandole coll'antica sveltezza e leggerezza e virtuosa minuziosità (*Afrodite* « *genitrix* », la *Nike* di Peonio); dall'altro lato persisteva, addirittura stabile e costante, la frazione conservatrice, il gruppo, diremmo, di estrema destra, il gruppo, cioè, di coloro che, o per pigrizia, o per manco d'ingegno, o per innato spirito tradizionalistico volevano, anche se le forme, come è naturale, risentivano dei nuovi tempi, continuare a creare con mentalità arcaica; e fu il verbo d'arte, questo, per Calamis, Callimaco, Demetrio, Praxias.

Riassumendo, avremmo quindi a mio avviso, in un primo momento tre principali serie concomitanti di fenomeni: l'arcaismo persistente (Calamis e altri fino a Praxias), l'evoluzione lenta e naturale dell'arcaismo (Alcamene, Peonio), lo « strap-po » di Fidia e di Policleto, preceduto dai due tentativi preparatori di Mirone e di Olimpia-frontoni, e seguito da una zona di natural disorientamento, durante la quale si manifesteranno due decise reazioni contro l'intellettualismo, finchè il periodo si conclude col genio coordinatore e assimilatore di Lisippo, il quale sa ar-

monizzare intellettualità etica e geometrica colla umanità vivace e nervosa e colla corporeità. I tradizionalisti riaffioreranno dal canto loro negli ultimi anni del IV secolo, e in seguito, col nuovo fenomeno, ormai completamente cerebrale, dell'arte arcaistica; ma Lisippo avrà allora già creato la ragion d'essere dell'arte ellenistica nei suoi aspetti migliori e più grandiosi.

* * *

Qualcuno potrà meravigliarsi che poco dopo il 470 possa esser stata creata una statua così viva e audace come il *Discobolo*; ma se si tengon presenti e i *Tirannicidi*, e l'*Auriga*, e lo *Zeus* dell'Artemisio, possiamo anche renderci conto del miracolo e capirne la genesi. Mirone, evidentemente, colla sua idea fissa dell'attimo colto in movimento e riprodotto nel bronzo, ha impresso ad un tratto una nota nuova nella tradizione dell'arcaismo, che adagio adagio si perfezionava e si elevava. Ma l'intelletto, questa volta, andò più in là delle possibilità della forma e del magistero dell'arte: ad un attento esame il *Discobolo* rivela ancor molto della prassi antica della frontalità — torace troppo di prospetto e gambe troppo di profilo —, della meticolosità e minuziosità dei particolari, della larga parte data ancora all'elemento disegnativo (talchè l'atleta può pensarsi disegnato prima in un piano e poi ricavato a tutto tondo), della inespressione infine del viso. Già i critici antichi, del resto, trovavano che la « verità » mironiana è discontinua e segmentata, e che i suoi ritmi, per quanto ricchi, presentano lacune e zone sorde; onde il corpo mironiano rivela la faticosa costruzione di singoli elementi la cui connessione non sempre è raggiunta. Comunque, l'audacia di Mirone restò, almeno per allora, isolata. Più che un primo passo su di una lunga via fu una

prova a sè e senza seguito, di ciò che era possibile costruire sul florido tronco della tradizione artistica dell'arcaismo.

Opposizione ancora più forte allo spirito analitico dell'arte arcaica appare nella concezione generale e particolare dei frontoni di Olimpia. Da una lato la duplice disposizione, avviluppata e collegata nel frontone occidentale, slegata e giustapposta in quello orientale, rispondono evidentemente a un imperativo estetico o etico; dall'altro al corpo considerato come somma di segmenti si sostituisce un corpo massa possente e quadrata di ossa e muscoli; al pannello leggiadro o leziosamente ricamato, o trasparente, o pieghettato, sempre insomma considerato come elemento indipendente dal corpo, subentra il concetto della veste connessa e subordinata all'azione della figura; ed anche i visi, espressivi ma non manierati, rivelano una nuova e maschia volontà proporzionata caso per caso all'azione del personaggio.

* * *

Il cammino che compie l'arte in questo primo ventennio dopo le guerre persiane è evidentemente parallelo a un risveglio di nuova vita ed afflusso di nuove energie; ma addirittura ci sconcerta l'ardimento delle novelle concezioni estetiche, maturate prima nella mente e poi calate, come in loro natural sede, nelle forme e nei corpi; i quali, nella loro irrequieta e ricca varietà, sembrano voler apparire in tutto degni e maturi a impersonare e concretare i più ardui concetti.

Policleto (godeva ancora di piena fama verso il 420 a. C.), attraverso le caratteristiche di una somma x di corpi individuali già perfetti, per quanto almeno

può esser perfetto ogni singolo individuo³), Policleto costruisce e concreta in effigie un'«idea» di corpo, che tutti i corpi comprende e di tutti può esser predicata, e per mezzo della quale noi, potendo conseguire adeguata conoscenza di tutti i corpi, potremo anche prescindere dalla loro limitazione individuale. Egli considerò l'uomo come un tutto proporzionato di entità numeriche e di gruppi di entità egualmente armonici. Come per i retori greci in un discorso, in un testo di prosa il periodo più completo e perfetto è quello «quadrato»⁴), quello cioè formato di quattro membri, a due a due in relazione omologa o chiastica, Policleto, con mentalità degna dell'epoca di Trasimaco e di Gorgia, costruì geometricamente il corpo su quattro gruppi composti ciascuno di quattro elementi plastici connessi per omologia o per chiasmo. E così, su questo parallelismo tra fenomeni stilistici letterari e fenomeni stilistici plastici, parallelismo che deriva in Grecia da una concezione estetica unitaria e omogenea, e che può esser ignorato soltanto se si vuole studiare l'arte all'infuori della mentalità dell'artista e dell'ambiente, su questo parallelismo è ormai difficile nutrir dubbi e avanzare facili riserve, proprio e specialmente in grazia della documentazione policletea⁵).

Il *Doriforo*, infatti, che è il meglio conosciuto dei suoi atleti (probabilmente perchè la statua «numerica» per eccellenza era di natura sua la più indicata per esser copiata molto e copiata bene) presenta ancora, quasi in omaggio alla tradizione arcaica, masse muscolari forti e sporgenti seppur senza risalti e discontinuità troppo violente; la sua testa, a contorno ampio e tondeggiante, con capelli a temi uniformi e quasi geometrici, è pure prima di *ethos* e di personale vi-

³) Cfr. ARISTOT., *Pol.*, 1451^a, *Rhet.*, 1371^b; PLAT., *Polit.*, 566, 597, 599, 600-605; GUDEMANN, *Arist. Poetik.*, 1934, pp. 81 sgg.

⁴) Cfr. *Rivista di Filologia*, 1938, pp. 163 sgg.

⁵) Cfr. FERRI, *Nuovi contributi esegetici al canone della scultura greca*, in *Rivista del R. Istituto di Archeologia*, 1938, in corso di pubblicazione.

vacità: ma questa uniformità, quest'assenza di individualità, questa calma misurata che pervade tutto — muscoli, ossa ed espressione — è forse, considerata dal punto di vista storico, un errore? Data la premessa artistica di Policleteo, non sembra. Dato ch'egli ha voluto costruire una figura perfetta, astratta da ogni perturbazione individualistica, e solo concentrata e quasi specchiantesi nella sua chiusa armonia di numeri e di quantità, si deve riconoscere ch'egli ci ha dato quanto di più organico e di più perfetto si possa, nei limiti di quella tesi, costruire. Anche l'unico appunto che, se mai, saremmo tentati a fargli, se ci fosse concesso di interrogare e conoscere le ragioni intime del suo pensiero e dell'arte sua, che egli cioè non abbia presentito l'isolamento cui destinava il *Doriforo*, nel senso che di un monumento così intellettuale difficilmente sarebbe stata concepibile un'evoluzione interna diretta: anche questa riserva sembra sia stata prevista e presentita da Policleteo, il quale, anzi, ha accentuato e perfezionato, se mai ciò poteva essere, questa specie di sdegnoso isolamento artistico, questa progressiva chiusura in se stesso.

Poniamoci dinanzi al *Doriforo* e lasciamo camminare il nostro sguardo sulle linee di forza di quel corpo umano. Lo sguardo raccolto dagli stinchi convergenti in alto vien condotto su al torace e alle spalle con una spinta ascensionale abbastanza forte; quivi giunto avverte che la figura tende a sfuggire verso la propria destra, e che, d'altro lato, il gomito sinistro si divarica, quasi a bilanciare questo trasferimento laterale del corpo. Lo sguardo quindi ne risulta come compensato e trattenuto al centro della figura, donde può salire alla testa; senonchè, da essa, reclinata, i nostri occhi son ben tosto ricondotti in giù sulla guida parallela di tutti gli elementi periferici del corpo. Ne risulta un tutto chiuso: i latini lo dicevano *vinctum, compactum, quadratum*;

i Greci *κατεστραμμένον* oppure *τετράγωνον*. Policleteo quindi è un grande e coraggioso innovatore, avendo instaurato un sistema laddove prima era un'empirica legge mimetica; ma si direbbe che, all'atto pratico, egli sia finito schiavo della sua stessa innovazione; che abbia avuto paura di alterarne le ultime conseguenze, ed abbia rinunciato a un migliore effetto d'insieme dell'opera sua, pur di non rinunciare alla rigidità di una tesi. Così lo schema del « canone » si conclude definitivamente tra spalla e ginocchi; è senza sviluppi; non apre vie; nella sua complessione architettonica non sono contemplati nè spiragli nè uscite.

* * *

Fidia (nato attorno al 490) procede come Policleteo. Ma gli elementi costitutivi della sua sintesi intellettuale non son tanto numeri e proporzioni, quanto situazioni psicologiche, qualità malori, abiti religiosi: in una parola, *ethe* (*ἠθῆ*, in latino *mores*). La grandezza quindi insuperata di lui non risiedette nè nella imitazione della natura, nè in eccellenza di magistero tecnico, ma nella eccellenza e nel numero degli elementi etici ch'egli seppe isolare anzitutto e poi raggruppare e scernere a seconda della loro natura, e quindi trasferirli nel marmo, concretandoveli. Fidia è insomma quell'esemplatore materiale (la varia tecnica: criselefantina, o marmorea, o bronzea è indifferente) di categorie etiche, di cui la critica artistica del V secolo — noi lo sappiamo dalla bocca di Socrate, *Mem.*, III, 10, ma il principio artistico della *σύνθεσις* etica è universalmente greco, e rimane stabilmente per tutta l'epoca greca e greco-romana — aveva sostenuto la possibilità e la logicità di esistenza. La critica greca, infatti, critica non personale e capricciosa e impressionistica di tipo moderno, ma critica connaturata bensì col carattere stesso

dell'opera, della quale cercava di penetrar l'esistenza — critica, pertanto, analitica, scompositrice, catalogatrice, categorica — la critica greca ci ha lasciato anche un elenco degli elementi etici che concorsero alla costituzione dell'opera più famosa di Fidia, lo *Zeus olimpico* (450 o 438 a. C.). « Il mio Zeus » dice Fidia stesso nella famosa orazione olimpica di Dione Crisostomo, § 74 sgg. ⁶⁾ « Il mio Zeus... è pacifico e sempre dolce, come il protettore della Grecia quieta e concorde; e lo innalzai, consigliandomi colla mia arte e colla saggia e bella città degli Elei, dolce e venerando nell'aspetto placido, lui, il datore e del vitto e della vita e di tutti i beni, padre e salvatore e custode comune di tutti gli uomini; lo feci dunque, come era possibile ad un mortale, di effigiare con un atto di intelligenza quella divina e immateriale natura. E guarda se tu non troverai l'immagine rispondente a tutti gli appellativi del dio.... Esso è chiamato re per il comando e per la forza; padre, penso per la cura e la dolcezza; Polieus per la legge e per la pubblica utilità; Homognios per la comunanza di schiatta agli dei e agli uomini; Philios ed Hetaireios perchè raccoglie tutti gli uomini e vuole che siano amici gli uni con gli altri e nessuno ostile all'altro; Hikesios poi perchè ascolta le preghiere e soccorre i bisognosi; Phyxios perchè allontana i mali; Xenios perchè non si devon trascurar gli ospiti....; Ktesios ed Epicarpios in quanto è autore di tutti i frutti e dispensatore di ricchezza e di potenza. C'eran dunque da esprimere tutti questi concetti senza poter parlare; ebbene non se l'è forse cavata la mia arte? *La potenza, infatti, e la grandiosità della figura vogliono denotare il comando e il re; la dolcezza e la benevolenza il padre e la cura; la gravità e la serenità si riferi-*

scono al Polieus e alle leggi; la *somiglianza* dell'aspetto denota, come simbolo, la parentela degli uomini cogli dei; al Philios.... si riferiscono la *dolcezza* e la *calma* e la *bontà* che qui appaiono; allo Ktesios.... la *semplicità* e la *grandezza dell'animo* dimostrata dall'aspetto: insomma è una figurazione conveniente a uno che dà e largisce i beni. Tali concetti dunque come fu possibile, io effigiai, sulla base della somiglianza (mimesi) poichè non potevo nominarli ».

Così Dione fa parlare, con dimostrata storica rigidità ⁷⁾, Fidia dinanzi agli Elei; così evidentemente pensavano tutti i Greci, critici d'arte o no, da Socrate in poi; così hanno divinato, quand'anche non dimostrato, varî critici ed archeologi moderni dal Petersen in giù ⁸⁾, così è ormai maturo anche per noi pensare e giudicare, se pensare e giudicare vogliamo dell'arte greca con mentalità di storici.

Entro queste principali « categorie » etiche, Fidia ha formato i visi, plasmato i muscoli, disposti i panneggi e le pose; alla stregua di queste categorie tutti gli elementi del corpo debbono essere giudicati. Orbene, poichè è naturalmente il viso quella parte del corpo nella quale, come in prima sede, può manifestarsi e prender corpo una sintesi di *ethe*, possiamo anche renderci conto della ingiustificatezza della critica, dal punto di vista storico ben s'intende, circa l'uniformità dell'espressione dei visi fidiaci, e i difetti dei panneggi e dei nudi, innaturali i primi, sommari o irreali e non esistenti i secondi ⁹⁾. Infatti tutti questi pretesi difetti, da un lato non sono altro che un portato della perfezione ideale che comprende e collega, nell'arte fidiaca, tanto gli uomini che gli dei, e che, in quanto perfezione, non può essere altro che uguale a se stessa; dall'altro debbono essere

⁶⁾ Cfr. *Annali R. Scuola Normale Pisa*, 1936, pp. 237 sgg.

⁷⁾ *Annali cit.*, p. 258; cfr. n. 6.

⁸⁾ *Kunst Phidias*, p. 400 sg.

⁹⁾ DELLA SETA, *Nudo Arte*, I, p. 238.

giudicati criticamente come semplici funzioni della tesi generale, e non in relazione alla natura del tessuto, o all'anatomia del corpo. Dato che il viso è la zona del corpo a preferenza chiamata a documentare e far riviver la tesi, è anche evidente, infatti, che tutte le altre parti del corpo devono aiutare, colla loro armonica subordinazione e neutrale livellazione, il raggiungimento complessivo del principio fondamentale.

Tutte queste riserve sono quindi giuste, ma al di là e al di fuori di una critica storica. L'arte di Fidia è un'arte etica; è un'arte che si giova di piani, di linee, di volumi, per dar corpo umano ad alti concetti religiosi e morali; è un'arte, in una parola, di « costruzione ». Come tale è perfetta. Per giudicarla adeguatamente dovremmo, noi stessi nei limiti ciascuno delle proprie possibilità, « ricostruirla » nei singoli elementi, nelle varie somme parziali, e, finchè concesso, nel tutto.

* * *

Ciò premesso, è difficile, storicamente parlando, concepire nel senso rigido della parola una « scuola » fidiaca e una policletea, come è difficile concepire in generale una serie imitativa da artisti troppo intellettivi. Per quanto, infatti, si ritrova, come è naturale, elementi fidiaci e policletei in tutte le opere dei decenni posteriori ai due artisti, e anche dei secoli successivi, pure già è stato anche da altri osservato che gli allievi di Policleteo dispersero più che accrebbero l'arte del maestro, e che, se Agoracrito e Cefisodoto si limitarono a riprodurre Fidia, Alcamene tornò ai modelli prefidiaci. C'è stato quindi un certo disorientamento e un certo disagio attorno ai due grandi, disagio di cui sembra farsi eco Cicerone (*Or.*, 2, 5) quando ci parla di scultori, i quali, « nec simulacro Iovis Olympii aut

doryphori statua deterriti », cercarono, ciascuno colle proprie forze, di aprirsi una strada. Anche su questo fenomeno che ha seguito la sparizione di Policleteo e di Fidia, è infatti altamente interessante notare come i critici antichi abbiano preceduto, non solamente nel tempo, ma anche in precisione e decisione, i critici moderni. In altre parole, il concetto dell'isolamento, del « fuori classe » o « fuori tradizione » fidiaco-policleteo esisteva nell'antichità: oltre il passo di Cicerone, frasi come *citra aemulum; non invenit heredem; decorem addi(dit) supra verum; solus hominum; quem nemo aemulatur*: sono comuni nei frammenti a noi pervenuti¹⁰). Invece, nelle nostre storie dell'arte classica, che, necessariamente, procedon purtroppo a tratti, si lascia campo all'impressione che questo isolamento di Fidia e di Policleteo rispetto a ciò che segue sia piuttosto dovuto a scarsità di dati e di monumenti superstiti. Comunque, e a nessuno può farsene colpa, su questa particolarità non si insiste troppo; e Fidia e Policleteo costituiscono dei capitoli paralleli a quelli dedicati ad Alcamene, Agoracrito, Scopa, Prassitele, Lisippo. I Greci, al contrario, fin forse dalle generazioni immediatamente seguenti a Fidia (Platone), pare tendessero a comprendere in un capitolo a parte Fidia e Policleteo, come quelli che non solo uscissero fuori dalla tradizione antecedente, ma neanche avessero un seguito diretto in quella seguente. E anche noi ora arriviamo modestamente a conclusioni analoghe; sentiamo anche noi che alla fin del secolo c'è del disorientamento. Ci troveremmo, imbarazzati se volessimo cercare, subito, due monumenti, ai quali il *Doriforo* da un lato e lo *Zeus* dall'altro costituiscono - in serie evolutiva continua - un precedente artistico, uno stadio preparatorio diretto e immediato. Sentia-

¹⁰) *Annali* cit., p. 254.

mo anche che questo disorientamento dopo quanto abbiamo constatato, è anche perfettamente naturale. C'è di più: ce ne rendiamo anche ragione. Non essendo, infatti, la forma il lato preponderante della loro arte, bensì uno specialissimo misticismo intellettuale di armonie numeriche e di sintesi etiche, essi, Fidia e Policleteo, nella loro grandezza, non potevano segnare una via, indirizzare e sostenere una evoluzione. Lo « strappo », la interruzione rispetto all'arte precedente si rinnovava inevitabilmente ancor più forte tra essi e l'arte seguente. Prima infatti l'« arcaico maturo » e l'« arte severa » già avevano maturato tutte le possibilità della forma; mentre l'arte postfidiaica e postpolicletea comprendeva sì e poteva riprodurre le forme dei maestri, ma non poteva capirne il misticismo geometrico e l'eticismo, che ne erano l'aliquota più importante. Resta pertanto acquisito che, se tra il *Kouros* di Polimede e l'*Armodio*, tra la *Hera* di Cheramytes e una *Kora* può in certo modo stabilirsi una linea ascendente unica di progressiva conquista verso la verità e verso la eliminazione delle convenzioni, non si può tracciare un'analogia relazione omogenea di progresso tra l'*Armodio* e il *Doriforo*, tra la *Kora* e la *Parthenos* o lo *Zeus* olimpico. Non c'è stato, quindi, verso il 450, ripeto, nè arresto di progresso, nè progresso troppo rigido, c'è bensì un cambiamento interno, un cambiamento di natura; c'è ora la verità intellettuale, non più quella naturale. Anche gli antichi dicevano che dal punto di vista della imitazione della verità la più alta palma fu raggiunta da Prassitele e da Lisippo¹¹⁾; anche gli antichi dunque sapevan benissimo che Fidia e Policleteo non erano grandi per la mimesi della natura. Come gli antichi, noi ora consideriamo, a buon diritto, l'arte

fidiaico-policletea come una ricca e splendida esperienza personale di due geni, anzichè come un capitolo di una serie. Qui la serie è come lasciata da parte e superata; l'arte greca avrebbe anche potuto fermarsi, come a due mètte, avendo, su due vie diverse, raggiunto l'irraggiungibile. Probabilmente, unica fra tutte le arti degli altri artisti ellenici, l'arte di Fidia e di Policleteo, sempre per seguire un criterio squisitamente ellenico, adoperando cioè un'espressione platonica, si rivela non già una *mimesis* di terzo grado, come quella di tutti, una *mimesis* περί τριτον (*Polit.*, X, 602, 597); essa bensì, con ogni verisimiglianza, potrebbe esser definita un'imitazione di secondo grado. Per Fidia e Policleteo, insomma, non c'è l'« idea », poi l'individuo, poi il manufatto artistico, come per gli altri; c'è bensì l'« idea » e, subito a contatto di essa, il manufatto¹²⁾.

Tale potrà essere la spiegazione metafisica greca di un dato di fatto artistico verificatosi in Grecia nella seconda metà del V secolo, davanti agli occhi del giovanissimo Platone.

* * *

Come si presenta agli occhi dello storico la *facies* artistica in Grecia al termine dell'attività di Fidia e di Policleteo?

Per quanto sia arduo e ingrato sistematizzare e ricondurre in linee semplici dei fatti complessi, non si sarà troppo lontani dal vero ammettendo, alla fine del secolo, l'esistenza dei seguenti fattori o fenomeni artistici:

1) l'arte inimitabile, o imitabile solo per metà, formalmente cioè¹³⁾, dei due grandi;

¹¹⁾ Cfr. nota precedente.

¹²⁾ Cfr. *Annali* cit., p. 258.

¹³⁾ Nel fatto l'arte policletea è stata, formalmente, imitatissima.

2) la continuità della tradizione prefidiaca. L'arte cioè prefidiaca e prepolicletea ha evidentemente continuato al disotto degli splendori, grama e anonima quanto si voglia, ma tenace e viva. Essa riappare quando i sommi declinano: *Nike* di Peonio; balaustrata delle *Nikai*, dove, accanto a influenza fidiaca c'è di nuovo il principio della imitazione dalla natura;

3) la persistenza dell'arte arcaica. Alcuni artisti cioè sembrano non aver sentito o voluto sentire la grandiosità del V secolo; sono rimasti cristallizzati entro una mentalità « arcaica », pure in forme ingentilite e aggiornate (Calamis, Callimaco, poi Praxias);

4) la reazione all'inimitabile. Questo è il fattore più importante, perchè è anche l'unico che si rannodi strettamente al binomio Fidia-Policleto, come ogni movimento brusco di opposizione si collega, per via di contrapposti ostili, allo stato di cose precedenti; ed è anche l'unico, che, producendo in vivacità e in quantità, assicura la continuità storica della grande arte.

* * *

La reazione antifidiaca e antipolicletea è principalmente rappresentata, su due direzioni e sotto due concezioni diversissime, da Scopas e da Prassitele (attività: 1° cinquantennio del IV: 370-330 circa), ma con egual fortuna da ambedue, giacchè, mentre i grandi non trovarono imitatori veri e propri, Scopas e Prassitele sono ambedue direttamente responsabili di tutto l'esagerato pathos ellenistico, da un lato, e di tutto il dolce, l'effeminato, lo sfumato, dall'altro. Non c'è da meravigliarsi troppo, a proposito di questa fortuna postera, se si pensa che la reazione di Scopas e di Prassitele, appunto in quanto reazione, fu squisitamente umana e sensitiva, e quindi più agevolmente imitabile di contro ai monumenti di per-

fezione intellettuale ai quali essa si opponeva.

La reazione scopadea si presenta violenta e, in certi casi, quasi direi rabbiosa. Sembra che egli, disdegnando il calmo e misurato *ethos* del V secolo, e volendo contrapporre a decenni di sublimi, quanto scarsamente umane, espressioni, un forte e visibile *pathos*, abbia dovuto caricare i mezzi, esagerando tutti gli elementi del viso e del corpo. Al viso anzi egli ha creato, con facili mezzi anatomici, una *facies* rudemente tormentata, che, indipendentemente dalla situazione o dal personaggio, è divenuta tipica e quindi costante.

Prassitele invece, il creatore, o quasi, della rappresentazione della donna nuda, ha combattuto e vinto la sua battaglia artistica, costruendo figure in riposo con leggiera e dolce torsione, colla testa sognante, collo sfumato dei lineamenti e l'umido dello sguardo, coi capelli in pittoresco disordine, colla grazia e l'espressiva gentilezza dei particolari e del tutto; ha fatto sparire muscoli ed ossa richiamandoli ben sotto l'epidermide; ai pepli verticali e tubolari, ai complicati giuochi - fine a se stessi - di piegoline, ha sostituito partiti di panneggio che hanno una loro ragione corporale di esistenza.

* * *

Scopas e Prassitele sono artefici più grandi che complessi. La tendenza che essi concretano nel marmo, ammette una continuazione omogenea - barocco-patectica da un lato e raffinato-graziosa dall'altro -, ma non contiene in sè germi di novella vita. Sono due artisti imitabili e continuabili al massimo grado, perchè le loro rispettive tendenze partono da stati comuni dell'animo umano; ma non possono essere caposcuola. Doveva forse incanalarsi, la storia dell'arte greca, così, su

queste due guide, parallelamente alle quali avrebbero continuato a vivere con varia vicenda e l'arcaismo persistente, e l'arcaismo dotto, e la naturale evoluzione dell'arte anonima e di serie? Le condizioni naturali del momento sembravano certo indurre a crederlo; e noi avremmo avuto un'epoca ellenistica assai diversa da quella che è.

Se pertanto dell'arte ellenistica fu ben diverso il fato, ciò è dovuto alla presenza di un nuovo genio artistico – del resto contemporaneo a Prassitele – il quale, (i minori: Leocare, Eufanore, Silanion, Cefisodoto il giovane, non contano: essi formano come le luci e le ombre dello sfondo su cui agiscono le prime parti) terzo in Grecia dopo Fidia e Prassitele, ha osato prender le mosse tornando all'arte dei due grandi; e, rannodando così il grandioso passato alla mentalità moderna della sua generazione, ha saputo assicurare alla Grecia altri tre secoli di vera arte.

Lisippo, uomo della seconda metà del IV secolo, artista sostanzialmente già ellenistico, torna a Policleteo. Lisippo è una mentalità policletea. È convinto che il primo requisito di un'arte che ricerca il corpo nudo dell'uomo, è di studiarne e conoscerne la simmetria; solo di simmetrie può sussistere una statua. Senonchè, per uno scultore, la *forma mentis* policletea non significa, così senz'altro, imitazione e trascrizione dal modello di Policleteo. Lisippo è dunque convinto che bisogna perfezionare e modernizzare il sistema; ma come procedere, e come metter le mani su di un sistema di connessioni geometriche già di per sè perfetto? L'unica cosa permessa, senza rovinare l'insieme, era di cambiarne una parte (*symmetria quam diligentissime custodit nova intactaque ratione.... permutando*; PLIN., 34, 65) e di sostituire alla geometria architettonica, fredda e meticolosa, artifici nuovi più consoni al tempo e di effetto maggiore. Ora, appunto verso il 350,

quando cioè aveva inizio l'attività di Lisippo, la mentalità « moderna » degli artefici – ce ne fa testimonianza Platone in uno degli ultimi suoi dialoghi (*Soph.*, 236 A) – era di creare e riprodurre non le simmetrie e le armonie e le verità che sono belle, ma quelle che siano per parer belle, che *parranno* belle agli occhi del pubblico. È entrata insomma nelle scuole d'arte tutta la teoria del teatrale, dell'illusionistico, dell'ottico: di quello che i tecnici greci chiamavano *τὸ σκηνογραφικόν* e del quale poi esporranno i principî, le applicazioni e le conseguenze con tanta ricchezza di particolari.

Il *Doriforo* era un perfetto monumento composto di perfetti periodi legati tra loro e suddivisi ciascuno in tanti membri secondo tutta una legge di responsioni, di proporzioni, di collegamenti armonici; non vi era lasciato alcun spazio libero, non vi si scorgeva alcuna zona di appiglio o di entrata. Si iniziava e si chiudeva in sè. Lisippo ha senz'altro aperto questa clausura; ha diminuito coraggiosamente le « quadrature » geometriche, ed ha versato al loro posto le nuove e modernissime armonie a sfondo illusionistico, che il contemporaneo verbo artistico ormai imponeva; ha poi confuso, in più, la periferia dei suoi *Kouroi* – da artista policleteo egli torna alla scultura atletica – con tutto un sistema di compensazioni ottico-psicologiche, la cui sapiente distribuzione, pur nelle copie a noi sole di lui pervenute, ci rende ancora attoniti di meraviglia.

Le statue di Lisippo debbono essere anzitutto un godimento per gli occhi; esse sono, quanto altro mai prima d'ora, squisitamente destinate alla comprensione ottica. In secondo luogo, non vogliono chiudersi in se stesse, vive e nervose come sono, in un giro, sia pur perfettissimo, ma astratto, di fredde entità geometriche.

Si presume che l'*Agias* sia copia contemporanea di un'opera di Lisippo; essa

è a ogni modo preferibile ad altre statue più famose, più facili anche a caratterizzare il cosiddetto schema lisippeo, ma in fondo meno sicure, perchè copie d'epoca romana (*Apoxyomenos Eros*: ambedue con ritmo inverso rispetto all'*Agias*). Orbene, dinanzi all'*Agias* sentiamo subito la compensazione ottica di tipo policleteo esercitata verso la destra dello spettatore dagli assi visivi in un colle braccia e la gamba non portante. Ma la differenza da Policleto è fortissima; noi cioè non troviamo più quella segmentazione un po' troppo circoscritta che risentiva della mentalità arcaica. Qui siamo piuttosto di fronte a un vero e proprio unico sistema di linee ottiche, di assi visivi convergenti e divergenti tutti intesi ad uno scopo: in una parola, a un'armonia unica da varie armonie ottiche. E lo sguardo dello spettatore, richiamato più prepotentemente ancora che nel *Doriforo*, lungo le linee convergenti delle due gambe verso le spalle, e poi ridotto a infittirsi sulla testa piccola e ossuta, non ricade più completamente, come nel *Doriforo*, in basso e dentro il corpo stesso dell'atleta; bensì viene come distratto e allontanato dal centro della figura, frazionandosi su tre linee di forza costituite: 1) dagli assi dei due occhi, 2) dalla convergenza delle due braccia, le quali, riunendosi a breve distanza, o direttamente (*Apoxyomenos*) o per mezzo di un oggetto (penso, per l'*Agias*, alla possibilità di una corona) danno il senso della profondità, 3) dalla gamba sporgente la quale, trovandosi sullo stesso asse concorre, per la sua parte, all'allontanamento e divergenza verso l'esterno dello sguardo dello spettatore. Non basta: di queste tre linee di forza divergenti: la prima, quella degli occhi, è in alto e orizzontale; la terza, quella della gamba sporgente è verso il basso; la seconda è intermedia e riempie la lacuna; quasichè l'artefice, mentre ha voluto significare che lo sguardo dello

spettatore, dopo aver gustato l'opera d'arte e rivissuta la gioia estetica della creazione - arte per l'arte, dunque; principio ignorato da Policleto e da Fidia -, deve staccarsene subito in direzione prevalentemente orizzontale (occhi), abbia poi voluto smussare la rigidità di questo distacco, richiamando parte del nostro sguardo in giù, prima sulla guida convergente delle braccia - elemento fondamentale per l'impressione della profondità -, poi sull'unica linea discendente della gamba non portante. E, in altre parole, un complicato sistema di tre fasci conici di assi visivi, uno ascendente con base ai piedi e vertice alla testa, l'altro orizzontale e verso lo spettatore con base alle spalle e vertice al congiungimento diretto o indiretto delle mani, il terzo, più aperto, irraggiante, su di un piano verticale, dal vertice della testa su varie linee vettrici, le cui estreme sono in alto l'asse degli occhi e in basso quello della gamba.

In questo complicato groviglio di armonie risiedono evidentemente le ragioni strutturali e le leggi di quel fenomeno lisippeo che tutti, in tutte le epoche, hanno sentito: la creazione cioè della profondità. Essa, del resto, era già implicita nel riconoscimento platonico della *verità sembrante*, e nel principio illusionistico, di moda ormai alla metà del IV secolo: tutte cose che, per un'arte intellettuale o mistica, e tanto più per l'arte arcaica, erano inconcepibili, e che invece acquistano ragione d'essere e costituiranno a poco a poco il primo requisito in un'arte che è fine a se stessa. Così anche possiamo renderci conto della ragionevolezza dei critici antichi, quando asserivano che Lisippo aveva « perfezionato i computi » di Policleto; e, dato che Aristotele (*Poet.*, 1460^b) stabilisce tre gradi di mimesi per gli artisti, il primo di coloro che imitano le cose *come sono*, il secondo *come dicono* o *appare che siano*, il terzo *come debbono essere*: è anche evidente che, di fronte a

Policleto, il quale è rimasto al primo grado della imitazione, Lisippo ha saputo raggiungere il secondo, conferendo alle statue, per mezzo degli accorgimenti della novella scienza ottica, una impressione di verità assai maggiore.

Si dirà che tutto ciò costituisce un intellettualismo ancora più profondo e raffinato di quello che noi trovavamo nel V secolo; e l'osservazione non è priva di verità; ma mentre quello restava incompreso e isolato, in quanto connesso a teorie etico-scientifiche troppo alte e sovrumane, questo permise alla Grecia un'ulteriore produzione artistica per nuovi secoli.

Giacchè nelle innovazioni lisippee è forse la ragione e l'anima dell'arte ellenistica.

* * *

Queste sono le conclusioni cui conduce l'esame dei fatti relativi al tema proposto, quando quest'esame, anzichè procedendo con criteri esteriori, e secondo un moderno e personale estetismo, vien condotto entro le guide del pensiero antico e della critica antica e dell'estetica antica, per quanto e fin dove sia possibile ricostruirla e riviverla nei monumenti e nei testi.

SILVIO FERRI.