

L'arte greca

di *Gisela M. A. Richter*

Edizione di riferimento:

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

Titolo originale:

A Handbook of Greek Art

© 1959 Phaidon Press Ltd, London

Indice

<i>Prefazione</i>	8
<i>Abbreviazioni dei periodici citati</i>	11
I. L'arte preellenica	12
II. Architettura	19
Materiali e tecniche di costruzione	20
Il tempio	24
Periodo arcaico (circa 630-480 a. C.)	31
Primo periodo classico (circa 480-450 a. C.)	36
La seconda metà del V secolo a. C.	37
IV secolo a. C.	42
Periodo ellenistico	43
Altari, tesori, tholoi, propilei	44
Teatri, stadi, odeia	47
di riunione: stoai, leschai, bouleuteria, pritanai, fontane monumentali	50
Ginnasi e palestre	52
Monumenti sepolcrali e votivi	53
Fari	56
Abitazioni private, ostelli, fortificazioni, piante di città	56
III. Scultura monumentale	61
Fonti di notizie	61
Uso, soggetti, materiali, tecniche	62
Le sculture	66
Medio periodo arcaico (circa 580-535 a. C.)	71
Tardo periodo arcaico (circa 540-480 a. C.)	75
Primo periodo classico (circa 480-450 a. C.)	82

Indice

La seconda metà del V secolo a. C.	89
Il IV secolo a. C.	100
Periodo ellenistico (circa 330-100 a. C.)	111
IV. Statuette e piccoli rilievi di vario materiale, terracotta esclusa	121
Periodo geometrico (IX-VIII secolo a. C.)	123
VII secolo a. C.	124
VI secolo a. C.	126
Prima metà del V secolo a. C.	128
Circa 450-300 a. C.	129
Periodo ellenistico (circa 300-100 a. C.)	130
Dal I secolo a. C. in poi	132
V. Oggetti decorativi in metallo	135
VIII e VII secolo a. C.	137
VI secolo a. C.	138
V e IV secolo a. C.	141
Dall'epoca ellenistica in poi	145
VI. Statuette e piccoli rilievi in terracotta	150
Circa 900-550 a. C.	151
Circa 550-475 a. C.	154
Circa 475-400 a. C.	156
Dal IV secolo a. C. in poi	158
VII. Gemme incise	163
Periodo geometrico (IX-VIII secolo a. C.)	165
VII e VI secolo a. C.	165
V e IV secolo a. C.	169

Indice

Gemme greco-persiane	171
Periodo ellenistico (circa 300-100 a. C.)	172
I secolo a. C.	174
VIII. Monete	177
Periodo arcaico (circa 650-480 a. C.)	180
Periodo classico (circa 480-330 a. C.)	181
Periodo ellenistico	183
IX. Gioielli	186
Circa 900-600 a. C.	188
Periodo arcaico (circa 600-475 a. C.)	190
Periodi classico ed ellenistico (c. 475-100 a. C.)	191
X. Pitture e mosaici	197
VII e VI secolo a. C.	199
Dal V secolo a. C. in poi	202
Mosaici	209
XI. Ceramica e pittura vascolare	212
Le varie fabbriche. Periodo geometrico (circa 1000-700 a. C.)	213
Periodi orientalizzante ed arcaico (circa 720-550 a. C. sgg.)	216
Grecia orientale ed isole	223
Vasi ateniesi (circa 550-300 a. C.)	227
Tecniche	228
Forme	234
Decorazione	237
Iscrizioni	240

Indice

Artisti attici degli stili a figure nere e a figure rosse	242
Circa 530-400 a. C.	247
Produzione ateniese di varie fabbriche del IV secolo a. C.	257
Vasi della Beozia (V e IV secolo a. C.)	258
Vasi dell'Italia meridionale (V e IV secolo a. C.), di A. D. Trendall	259
Vasi di età ellenistica	263
Lucerne	265
XII. Mobili	268
Sedie e sgabelli	270
Panchetti	273
Letti	273
Tavoli	275
Cofani	277
Credenze, armadi, scaffali	278
XIII. Tessuti	281
XIV. Vetri e vernici	284
XV. Motivi decorativi	288
XVI. Epigrafia	291
<i>Bibliografia</i>	293
<i>Tentativo di cronologia per la scultura greca dall'850 a. C. circa al 1000 a. C.</i>	327
<i>Glossario</i>	361

Che cosa è, in realtà, quello che muove lo sguardo dello spettatore e lo volge a sé e lo rapisce nell'incanto della visione? ... È opinione universale, per così dire, che la proporzione delle parti, sia tra di loro sia col tutto, congiunta con la grazia del colore, crei la bellezza che si riferisce alla vista; in questa e, del resto, in ogni altra cosa «essere bello» consisterebbe nell'«essere proporzionato» e nell'aver misura.

PLOTINO, *Enneadi*, a cura di V. Cilento, Bari 1944, I, p. 98. *La Bellezza* I 6 i.

x

Prefazione

Lo studio dell'arte greca, anche se limitato alla valutazione estetica di quei monumenti che si stavano scoprendo nel sottosuolo italico, si può considerare nato nel Rinascimento quando si risvegliò l'interesse per il mondo greco e latino. Soltanto col progressivo accrescersi del materiale archeologico si poté tuttavia comprendere come questi monumenti facessero parte di un complesso più ampio, e pertanto la storia dell'arte greca, quale oggi noi conosciamo, è opera degli studiosi che operarono dall'inizio del Settecento in poi. Tra questi, i primi che cercarono di dare sistematicità alle disorganiche acquisizioni furono Winckelmann (1717-68) ed E. Q. Visconti (1751-1818); intanto gli scavi condotti dapprima a Ercolano e Pompei, poi in tutta Italia, in Grecia, in Asia Minore, nella Russia meridionale, nell'Africa del Nord e in Spagna portarono alla luce un materiale sempre più copioso e vario; collezioni private e musei, si formarono in tutto il mondo civile e non soltanto nei paesi in cui erano stati rinvenuti gli oggetti di scavo. Così, da questo accrescimento del patrimonio culturale comune, venne configurandosi una nuova scienza: l'archeologia, cioè il logos degli archaia che significa studio delle antiche cose. Le iscrizioni e le testimonianze degli antichi scrittori – soprattutto di Pausania, Plinio, Quintiliano, Filostrato, Luciano e Vitruvio – hanno contribuito ad agevolare i nostri studi e l'uso della riproduzione foto-

grafica ci ha permesso una maggiore precisione; così le assidue ricerche cui hanno partecipato studiosi di tutto il mondo hanno avuto come risultato la ricostruzione organica della storia dell'arte greca. Si può ora coglierne il multiforme sviluppo dalle prime origini attraverso i vari stadi, ognuno dei quali rivela un nuovo aspetto del genio greco e, oltre ad individuare i caratteri stilistici di alcuni dei grandi artisti greci, porre anche in relazione la successione degli stili ai diversi eventi storici. Il lavoro non è terminato: ogni decennio, anzi ogni anno, reca nuove scoperte che confermano o modificano le precedenti conclusioni; ci possiamo tuttavia compiacere di aver costruito una struttura relativamente solida.

L'intento di questo libro è di esporre in breve la complessa materia onde possa valere come introduzione in senso lato sia per uno studioso che per un intelligente amatore: dato che ormai ci si può spostare con grandissima facilità e un numero sempre crescente di persone si interessa della civiltà greca, potrà essere utile un'opera informativa che costituisca la base per intendere i vari monumenti e stimoli alla conoscenza delle moltissime opere create dal genio greco.

L'arte greca, come tutte le arti, è un insieme organico fatto di molteplici manifestazioni; nello scriverne la storia si potrebbe dunque presentarla nel suo complesso collegando continuamente un settore all'altro, o dividere il materiale in sezioni separate. Ho creduto bene di adottare per il mio libro quest'ultimo criterio – anche seguendo l'esempio dello *Hand-book of Greek Archaeology* di H. N. Fowler e J. R. Wheeler (1919), che mi è sempre sembrato una delle più chiare presentazioni dell'argomento. Ai temi comunemente inclusi nelle moderne storie dell'arte greca, ho aggiunto cenni sui mobili, sui tessuti, sui vetri, sui gioielli e l'epigrafia poiché anche questi oggetti appartengono al complesso dell'arte greca.

In ognuno dei capitoli ho cercato di tracciare il processo evolutivo con alcuni esempi di particolare importanza, poiché descrivere tutti gli oggetti significativi di ogni periodo era ovviamente impossibile nel limitato ambito di un manuale e, del resto, avrebbe contribuito a generare confusione anziché a illustrare più chiaramente le vicende storiche; per comodità dello studioso ho aggiunto altro materiale in una tavola cronologica, con riferimenti alle pubblicazioni che lo riguardano, e una breve bibliografia al termine della trattazione. I termini tecnici sono spiegati in un glossario.

Devo ringraziare molti colleghi per il loro gentile aiuto: Bernard Ashmole e Arthur D. Nock che hanno letto l'intero testo nella prima stesura e mi hanno dato preziosi consigli; William B. Dinsmoor che ha rivisto il capitolo sull'architettura, per la cui stesura mi sono costantemente valsa del suo insuperato libro *The Architecture of Ancient Greece*; A. D. Trendall che ha scritto le pagine dedicate ai vasi dell'Italia meridionale (pp. 192-94) arricchendole con i risultati delle sue ultime ricerche. Il capitolo iniziale dedicato all'arte è stato letto da Carl W. Blegen; infine, ho discusso i vari aspetti di questa storia multiforme con il compianto Alan J. B. Wace, con Doro Levi e N. Platon; e W. Schwabacher rivedendo il capitolo sulle monete mi ha evitato varie inesattezze.

G.M.A.R.

Abbreviazioni dei periodici citati

«AJA»	«American Journal of Archaeology».
«Annuario»	«Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente».
«Arch. Anz.»	«Archäologischer Anzeiger», Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.
«Ath. Mitt.»	«Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung».
«BCH»	«Bulletin de la correspondance hellénique».
«Boll. d'arte»	«Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione».
«BSA»	«Annual of the British School at Athens».
«Eph. arch.»	«Ephemeris archaeologica».
IG	Inscriptiones graecae.
«JdI»	«Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts».
«JHS»	«Journal of Hellenic Studies».
«JRS»	«Journal of Roman Studies».
«MMA Bull.»	«Bulletin of the Metropolitan Museum of Art».
«Mon. Piot»	«Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles lettres (Fondation Eugène Piot)».
«Mus. Helv.»	«Museum Helveticum».
«Not. d. scavi»	«Notizie degli scavi di antichità, comunicate all'Accademia dei Lincei».
«Oest.Jahr.»	«Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Instituts».
«Rev. arch.»	«Revue archéologique».
«Rom. Mitt.»	«Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung».

Capitolo primo

L'arte preellenica

Molto tempo prima che i greci apparissero in quella regione che chiamiamo Grecia, altri popoli avevano dominato le terre dell'Egeo giungendo a un alto grado di civiltà: questa età «preistorica» si è rivelata gradualmente attraverso le ricerche archeologiche. Tracce di abitazioni paleolitiche sono state rinvenute in diversi luoghi¹; e numerosi oggetti neolitici o della tarda età della pietra venuti alla luce in Grecia e nelle isole vanno dal VI (?) al IV millennio a. C., ma ancora non ci è dato di sapere donde venisse questo popolo neolitico. L'inizio dell'età del bronzo – al tempo in cui gli utensili non erano più fatti di pietra, ma non ancora di ferro poiché si usò prima il rame e poi il bronzo – è da porsi intorno al 3000 a. C.; nei successivi due millenni la prestigiosa età del bronzo sbocciò, raggiunse la sua massima fioritura e decadde.

Ciò che noi conosciamo intorno a questa civiltà si può così riassumere: Creta ne fu dapprima il centro più importante in cui è possibile individuare una evoluzione continua dall'epoca neolitica fino alla tarda età del bronzo, per cui la civiltà del bronzo nel suo complesso fu chiamata minoica da Minosse, re di Creta. Tuttavia oggi si usa in genere il termine elladico per indicare la cultura che riguarda la Grecia continentale, mentre col termine cicladico si intende indicare il complesso delle

statuette di marmo e del vasellame appartenente al III millennio a. C. che è stato rinvenuto in molte delle isole Cicladi e talvolta anche in Grecia; bisogna però rilevare che tali prodotti della civiltà cicladica non hanno relazioni con la cultura minoico-elladica ed appartengono ad una civiltà locale di cui si sa ancora ben poco.

L'età del bronzo si divide in tre periodi: antico (circa 2500-1900 a.C.), medio (circa 1900-1500 a. C.), tardo (circa 1500-1100 a.C.), ognuno dei quali si divide successivamente in tre epoche. A seguito di recenti scoperte si ritiene ora che il periodo antico dell'età del bronzo, precedente al primo palazzo di Cnosso, sia durato meno di quanto comunemente si crede. Di conseguenza alcuni studiosi dividono l'età greca del bronzo in periodo prepalaziale, periodo del primo palazzo e periodo del secondo palazzo. «Analoghe ipotesi sono state avanzate per il periodo tardo dell'età del bronzo, ma non hanno trovato conferma» (Blegen).

I più importanti ritrovamenti dell'epoca del minoico antico sono venuti alla luce nella parte orientale dell'isola di Creta, nelle piccole città di Gurnia, Vasiliki, Palaikastro e nelle vicine isolette di Pseira e Mochlos; in verità, in nessun modo queste civiltà si potrebbero definire primitive poiché si trattava di popoli fiorenti che vivevano in comode abitazioni, attorniate da oggetti artistici e che mantenevano vivi scambi con altre regioni mediterranee.

Nel periodo del medio minoico, che è all'incirca contemporaneo col Medio Regno degli egiziani, la civiltà cretese ebbe il suo primo momento di splendore: vennero costruiti i palazzi di Cnosso, Festo, Mallia e Kato Zakro; attive furono le relazioni con gli altri popoli e le arti fiorirono. Forse proprio allora visse quel re Minosse, la cui fama ci è tramandata dalle leggende greche (ma è possibile che «Minosse» fosse una parola generica col significato di «re»). Durante il tardo minoico, che si

svolge contemporaneamente al periodo dell'antico impero egizio, la civiltà cretese ebbe per la seconda volta un momento di grande splendore.

Il culmine della civiltà minoica appare caratterizzato da un'estrema magnificenza e ricchezza, almeno per quanto concerne i ceti abbienti; sono stati rinvenuti resti di grandiosi palazzi con spaziosi cortili, ampie scale e un labirinto di stanze, magazzini e bagni con impianti igienici concepiti modernamente, e le figure dipinte con vivaci colori sulle pareti ci hanno fornito ampia documentazione sull'aspetto e i costumi di quel popolo. Il campo delle nostre conoscenze è stato inoltre arricchito dai numerosi oggetti preziosi e comuni rinvenuti nei palazzi, nelle case e nelle tombe; si tratta di recipienti raffinatamente lavorati in oro, argento, bronzo; di vasi piccoli e grandi di pietra e di terracotta, di piccole sculture in avorio, ceramica, terracotta e bronzo, di sigilli e anelli. Nell'insieme essi stanno a dimostrare che si trattò di un popolo prospero, di spirito vivace, amante della caccia e delle gare atletiche, governato, a quanto pare, da un re e dedito, si pensa ora, all'adorazione di varie divinità, tra cui devono aver avuto la prevalenza quelle femminili. Fruttuosi dovettero a quel tempo essere i contatti con l'Oriente e specialmente con l'Egitto e la Siria, ma con un'evoluzione culturale del tutto nuova: infatti l'arte non ebbe la monumentalità caratteristica dell'Egitto, bensì una vivacità fresca e spontanea; invece di dipingere l'omaggio dei sudditi al loro re, gli artisti cretesi si ispirarono soprattutto alla natura – piante, animali – e ne trassero forme decorative.

Naturalmente questa civiltà toccò anche le isole vicine e ben presto la Grecia continentale, con vicende che a poco a poco riusciamo oggi a riscoprire. Si pensa pertanto che nell'antica età del bronzo vi fosse stata un'invasione da parte di un popolo che era simile agli abitanti di Creta e delle vicine isole, cioè di ceppo non europeo

e forse proveniente dalla parte sudoccidentale dell'Asia Minore. Quindi, nella media età del bronzo, cioè subito dopo il 2000 a. C. vi fu una seconda invasione della Grecia continentale da parte di popoli provenienti dal Nord, di razza indoeuropea, che ora consideriamo come i primi greci. Questi «greci» dapprima sottomisero gli abitanti locali, ma poi si fusero con i loro predecessori, gli eredi del neolitico e dell'antica età del bronzo, e, col tempo, divennero i padroni dell'Egeo, si stabilirono a Cnosso e occuparono le isole, le coste dell'Asia Minore, della Siria, della Palestina e dell'Egitto. Essi si espansero anche ad occidente fino alle isole Lipari, a Ischia e all'Italia meridionale anticipando in tal modo la colonizzazione greca dell'VIII e VII secolo a. C.

Fu inevitabile che questi popoli della terraferma cadessero sotto l'influenza della evoluta civiltà minoica di Creta e che ne fossero in gran parte influenzati prima di creare un'arte propria, strettamente connessa con quella cretese, ma diversa nei suoi aspetti fondamentali. Invece dell'aperto, labirintico palazzo minoico, essi costruirono cittadelle secondo un piano unitario e determinato, munendole di robuste mura. Il palazzo di Micene con la famosa Porta dei leoni, quello di Tirinto con le stupende gallerie e quello di Goulas sul lago Copaide sono prodigi d'ingegneria, come del resto le tombe ad alveare di cui l'esempio più complesso si può indicare nel cosiddetto Tesoro di Atreo a Micene. Le altre arti, tuttavia, mostrano una stretta affinità con la cultura cretese, dalle pitture parietali alle piccole sculture, agli oggetti di metallo e soprattutto al vasellame.

Tale sviluppo della civiltà micenea è contemporaneo all'impero egizio dalla XVIII alla XX dinastia (da poco dopo il 1600 fino a circa il 1100 a.C.); l'ultima fase micenea (circa 1400-1100 a.C.) può considerarsi come l'età eroica della Grecia, quando Micene sotto il re Agamennone esercitava la sua egemonia e allorché ebbe

anche luogo quella spedizione contro Troia di cui Omero canterà secoli dopo.

Alla fine dell'età del bronzo, i micenei furono a loro volta sconfitti e Micene, come molte altre cittadelle, fu incendiata e distrutta; tale distruzione si ritiene comunemente attribuibile alla cosiddetta invasione dorica, che fu in sostanza la discesa dal Nord di nuove tribù greche. I greci in seguito chiamarono quell'invasione il «ritorno degli Eraclidi» (la famiglia principesca discendente da Eracle) mentre i cronisti egizi ricordano che «le isole erano inquiete, in lotta tra di loro».

Queste vicende storiche sono state desunte dagli scavi e da casuali testimonianze di antichi scrittori; le invasioni della Grecia continentale si deducono dal succedersi delle stratificazioni e dalle profonde differenze dei resti architettonici, come ad esempio nelle piante di case e nelle tombe, e dai diversi stili del vasellame. Di estrema importanza è stato il ritrovamento di tavolette scritte in Creta e, ultimamente, anche nella Grecia continentale, in cui si individuano diversi sistemi di scrittura. Dapprima si trova, in Creta, l'uso di pittogrammi databili all'antica età del bronzo e con rozze raffigurazioni di esseri umani, animali, oggetti e ornamenti, poi, ancora in Creta, compare il geroglifico durante la media età del bronzo. Alcuni di questi segni, ma solo alcuni, presentano somiglianze coi geroglifici egizi. Infine, sono state identificate due scritture sillabiche note come lineare A e lineare B della tarda età del bronzo. Il lineare A era in genere in uso in tutta Creta mentre il lineare B è stato trovato finora soltanto a Creta e nella Grecia continentale. Centinaia di tavolette d'argilla in lineare B sono state trovate a Pilo ed alcune a Micene, e vasi con iscrizioni in lineare B sono stati rinvenuti un po' ovunque, a Orcomeno, Tebe, Eleusi, Tirinto e Micene; essi mostrano l'ampia diffusione di questo tipo di scrittura in tutta la terraferma greca durante la supremazia

micenea. La scrittura lineare B, ritenuta una primitiva forma di greco, è già stata parzialmente decifrata, e questa importante scoperta viene a suffragare la teoria che i micenei fossero greci, i quali avevano esteso il loro dominio su Cnosso nella tarda età del bronzo; ciò ha rivelato un nuovo capitolo della storia greca.

Non siamo certi che i micenei fossero in sostanza dei greci; se così fosse una trattazione sull'arte greca dovrebbe cominciare con quella dell'epoca micenea. Se invece in questo libro la storia comincia soltanto dopo la scomparsa di questa civiltà, la ragione è che, sebbene i micenei ed i greci fossero di razza simile, le loro arti furono fondamentalmente diverse. Come già abbiamo avuto modo di notare, l'arte micenea era fortemente dipendente dalla cultura cretese sia dal punto di vista formale, sia, e quasi del tutto, da quello del contenuto; d'altra parte quando la cultura micenea declinò, lentamente sorse una nuova arte con nuove forme e nuovi soggetti. In altri termini, sebbene non esista quella decisa frattura culturale che un tempo gli archeologi avevano prospettata, bensì piuttosto una lenta trasformazione, i tristi effetti causati dall'invasione generarono dapprima un regresso nella produzione artistica e poi il lento riemergere di una nuova arte. Invece dei motivi curvilinei e delle rappresentazioni naturalistiche di vita vegetale e marina, care agli artisti minoici e micenei, si creò uno schema «geometrico» di motivi lineari, e quando subito dopo si cominciarono a rappresentare animali ed esseri umani, questi assunsero forme schematizzate. Inoltre, l'uso del ferro anziché del bronzo per gli utensili produsse molti mutamenti, per cui questo periodo, che dall'XI giunge fino all'VIII secolo a. C., fu comunemente indicato come epoca geometrica o prima età del ferro.

Ho giudicato più opportuno, di conseguenza, limitarmi nella mia trattazione alla storia successiva dell'arte ellenica nel corso dell'ultimo millennio a. C.: in que-

sto periodo una civiltà omogenea fiorì dall'Asia Minore e dalle isole alla Grecia continentale e a occidente fino alla Sicilia e all'Italia meridionale. In quest'arte vi furono diverse epoche con conseguenti cambiamenti di stile, dalla fase primitiva a quella arcaica a quella matura, ma sostanzialmente si trattò di un unico processo evolutivo che accolse stimoli qua e là da altre arti, soprattutto dall'antica e raffinata cultura egizia e mesopotamica e talvolta anche da quella micenea, riuscendo tuttavia ad esprimersi in modo originale. Così la civiltà che veniva sviluppandosi è imparentata con la nostra poiché, a nostra volta, vi abbiamo attinto e modificato quanto sentivamo congeniale alle nostre esigenze. Culturalmente, dunque, i greci sono i nostri precursori ed è la loro arte – nel periodo che va dal 1100 circa al 100 a. C. – che è argomento del nostro studio.

¹ Nel bacino del Copaide (cfr. Stampfuss, «Mannus», xxxiv, 1942, p. 132 sg.) e altrove (cfr. «JHS», *Archaeological Reports*, 1957, p. 15; Daux, «BCH», 1963, p. 690).

Capitolo secondo

Architettura

Cominciare una storia dell'arte greca con l'architettura trova un logico fondamento nel fatto che nei tempi antichi la scultura era in gran parte architettonica, le pitture nascevano come decorazioni di edifici pubblici e privati, e le cosiddette arti «minori», come il vasellame e il mobilio erano soprattutto intese a completare l'interno delle abitazioni private; lo studio degli edifici greci è dunque indispensabile a una giusta intelligenza degli altri settori dell'arte greca. Inoltre, nell'architettura si palesano prima le intrinseche qualità di quest'arte, le forme sobrie ma delicate, il rapporto tra le proporzioni, e l'amore per ciò che è tipico e durevole piuttosto che per l'accidentale, qualità, queste, per cui l'arte greca occupa un posto notevole anche nel nostro mondo.

Nonostante le devastazioni causate nel corso dei secoli da terremoti e guerre, ancora sopravvive un numero sufficiente di edifici greci in uno stato di conservazione tale da consentire lo studio dei loro caratteri e sviluppi generali.

Il più importante degli edifici pubblici era il tempio (*naos*) dedicato al culto degli dèi, che talvolta sorgeva in vasti recinti sacri (*temene*) in cui si trovavano non solo numerosi templi coi loro rispettivi altari (*bomoi*), ma anche tesori (*thesauroi*), portici (*stoai*), monumenti votivi (*anathemata*) ed elaborati ingressi (*propylaia*). Per gli

esercizi ginnici e gli svaghi vi erano i ginnasi, gli stadi, i teatri, le sale da concerto (*odeia*); talvolta anche questi edifici si trovavano nelle temene poiché, perlomeno nell'epoca arcaica, il culto compenetrava ogni aspetto della vita greca. L'attività quotidiana del cittadino greco non si accentrava solo nella casa privata, ma ancor più nella piazza del mercato (*agora*) con i suoi colonnati, i suoi atrii, le sue fontane; monumenti votivi e commemorativi ebbero grande importanza, come pure i monumenti funerari eretti nei cimiteri pubblici e privati. Ogni città greca, infine, essendo un piccolo stato indipendente e spesso in guerra con le città vicine, era protetta da mura fortificate.

Resti di questi diversi generi architettonici sono venuti alla luce in tutto il mondo greco: ovunque i greci giunsero, essi eressero i loro templi, i loro teatri, ginnasi e agora, che costituivano la base della vita greca. Oltre a ciò vi erano altre costruzioni, tipiche di alcune località, come ad esempio i monumenti coregici di Atene, eretti per celebrare la vittoria di un corego in uno spettacolo teatrale; la tholos, una piccola costruzione circolare di cui sono sopravvissuti esempi a Epidaurò, Delfi e Atene; sale per la celebrazione dei Misteri come il telesterion di Eleusi, e altari monumentali come quello di Pergamo; in alcuni luoghi, per esempio nei pressi dei santuari di Epidaurò e Delfi, sono state rinvenute tracce di ostelli (*katagogia*) in cui potevano venir ospitati i pellegrini. Tra le costruzioni ellenistiche più famose dobbiamo poi ricordare il faro di Alessandria d'Egitto.

Materiali e tecniche di costruzione.

I materiali usati dai greci nelle loro costruzioni sono: i mattoni crudi (cioè mattoni d'argilla disseccati al sole),

il legno, la terracotta e la pietra; in un primo momento – tuttavia – vennero per lo piú impiegati soltanto i mattoni crudi e il legno. Quest'ultimo fatto è posto in evidenza da affermazioni di autori antichi e da taluni elementi del tempio greco evoluto che sembrano derivare dalle tecniche di costruzione in legno; i triglifi, ad esempio, corrispondono alle terminazioni delle travi lignee di campata, le metope corrispondono agli spazi fra una trave e l'altra, le gocce ai cavicchi di fissaggio. In seguito il materiale piú usato fu la pietra, particolarmente il calcare duro, il conglomerato e il marmo; i primi due inoltre venivano usualmente stuccati per ottenere superfici perfettamente levigate. Il marmo venne in uso, a partire dal VI secolo a. C., in quelle regioni nelle quali era piú facilmente reperibile, ma lo fu meno laddove difettava. L'area mediterranea orientale è ricca di marmo e le cave dell'Asia Minore, della Grecia continentale e di Atene, e, in particolar modo, delle isole (Nasso, Paro, Taso), furono sfruttate costantemente nell'antichità. La cornice e le tegole, che negli edifici piú antichi erano di regola in terracotta, piú tardi vennero costruite spesso in marmo.

La somma delle nostre conoscenze sulle tecniche costruttive in pietra proviene non solo da effettivi resti architettonici e da antichi tagli di estrazione nelle cave, ma anche da alcune iscrizioni relative alla costruzione di edifici. Queste ultime, circa trenta delle quali sono pervenute fino a noi, contengono o registrazioni di spese relative all'erezione di un edificio o contratti e descrizioni tecniche. Un'altra preziosa fonte di notizie è costituita dal *De architectura* di Vitruvio, il quale, sebbene vissuto in età augustea, poté attingere ad opere greche oggi perdute.

I blocchi da costruzione subivano una prima sbazzatura nella cava, quindi, se necessario, venivano portati a valle lungo i fianchi del monte su un apposito sci-

volò e, infine, trasportati su carri. Gli incassi appositamente praticati nelle pietre da costruzione ci indicano i sistemi adottati per sollevarle. Se ne conoscono essenzialmente tre tipi: canali di aggancio scavati al centro dei blocchi, solchi praticati alle estremità dei blocchi e solchi scavati attorno ad essi. Mentre tali sistemi venivano impiegati principalmente per le pietre più tenere, il marmo consentiva l'uso di tenaglie di sollevamento e di ulivelle. I fori di aggancio per le tenaglie si aprivano sulla faccia inferiore o superiore del blocco o sui fianchi di esso in prossimità del margine superiore. Una gru, provvista di un complesso sistema di carrucole, è rappresentata su un rilievo del II secolo d. C. oggi nel Museo Laterano, ma, dal momento che le carrucole stesse sono menzionate sin dal IV secolo a. C., l'uso della gru dovette esser noto anche ai greci.

Per far scivolare i blocchi in posizione si usava una leva a gomito che veniva inserita in appositi incassi poco profondi per il sollevamento e in altri più profondi per lo spostamento del blocco stesso. Per ancorare l'un l'altro i blocchi si usavano cavicchi e grappe in ferro o bronzo; i primi erano destinati all'ancoraggio dei blocchi in senso verticale, le altre a quello in senso orizzontale ed entrambi venivano fissati annegandoli in piombo fuso, talvolta colato attraverso appositi canali scavati nel blocco. La forma dei cavicchi e delle grappe variò di epoca in epoca. Le grappe con estremità piegate ad angolo retto furono in uso nel sesto ed agli inizi del V secolo a. C.; quelle a forma di doppio T o di H, con le estremità saldate, sono tipiche degli edifici periclei; la grappa ad uncino venne impiegata saltuariamente a partire dal VI secolo a. C., mentre quella a coda di rondine lo fu in tutte le epoche per le pietre tenere. È probabile che l'uso estensivo di questi sistemi di ancoraggio sia stato determinato nell'antichità dai frequenti terremoti.

Gli utensili impiegati erano quelli tipici in uso ancor oggi: l'ascia, il martello, il maglio e scalpelli di varie misure con terminazione a punta o con taglio dentato o liscio. Le superfici piane venivano verificate con regolo e squadra e, poiché nel mondo greco non furono mai usate malte leganti, si prestava la massima attenzione per ottenere lungo le superfici dei blocchi giunti di contatto a combaciamento perfetto. Ciò accadeva sull'intera estensione delle superfici orizzontali e generalmente sui soli margini di quelle verticali; in tal caso la parte centrale di tali superfici rimaneva incavata rispetto ai margini e appena sbazzata, secondo un procedimento detto *anathyrosis*. La levigatura finale veniva effettuata con pietre lisce impiegate con un lubrificante.

I giunti fra i rocchi delle colonne subivano un particolare procedimento perché risultassero perfettamente centrati. Al centro di ognuno di essi, sulle superfici superiore ed inferiore, veniva praticato un incasso di circa 12-18 centimetri quadrati nel quale si inseriva un tassello ligneo; al centro esatto di quest'ultimo si apriva un foro circolare in cui era introdotto un cavicchio di legno che legava insieme i due rocchi contigui. Bugnature sporgenti sui fianchi dei rocchi stessi ne facilitavano la presa, mentre l'uso della *anathyrosis* limitava le superfici di contatto ai soli margini di essi. Il combaciamento ottenuto nelle opere di migliore qualità era così perfetto che i giunti risultavano invisibili anche a breve distanza.

Le pietre da costruzione – fatta eccezione per l'ultima finitura – venivano lavorate a terra; le scanalature delle colonne, ad esempio, venivano eseguite a terra solo per le parti relative alla sommità e alla base del fusto, mentre nelle parti intermedie venivano eseguite quando la colonna era già sul posto. Perché ogni blocco venisse sistemato in posizione esatta fu talora impiegato un sistema di contrassegni alfabetici.

Il tempio.

La sensibilità estetica dei greci trovò nel tempio espressione caratteristica tanto che ancor oggi il Partenone, che corona l'Acropoli, viene sentito come il più alto simbolo del genio greco. Torna perciò opportuno studiare, sia pur brevemente, lo sviluppo del tempio greco nelle sue molteplici forme attraverso i secoli.

In età primitiva un altare all'aperto era sufficiente per le esigenze del culto; quando però, col trascorrere del tempo, sembrò opportuno custodire un'immagine del dio all'interno di un edificio, si rese necessaria una sede adeguata alla divinità.

Se ci si chiede quale sia stata l'origine del tempio greco, risulta evidente che anche qui, come per altre forme d'arte, i greci si ispirarono ed attinsero all'esperienza dei loro predecessori. La pianta, ad esempio, derivò dal megaron della casa micenea, una sala rettangolare con portico frontale sorretto da colonne. In Egitto, poi, i greci ebbero modo di vedere splendidi edifici templari nella cui architettura le colonne avevano un ruolo preminente; sin dal Medio Regno, infatti, vi è testimoniato l'uso di colonne a fusto sfaccettato. Gli archetipi per i capitelli dorici e ionici furono forniti sia dall'Oriente mediterraneo – Egitto ed Assiria in particolare – sia dal mondo cretese e da quello miceneo. I principali ornati architettonici usati in Grecia – fiori di loto, guilloche, palmette, spirali e rosette – furono anch'essi tratti dal mondo orientale, al pari di alcune modanature.

Da questi elementi importati, tuttavia, gli architetti greci riuscirono a creare qualcosa che fu caratteristicamente loro proprio; così, dopo una prima fase di esperimenti, si sviluppò uno schema preciso che, a parte le infinite variazioni di dettagli e proporzioni, rimase sostanzialmente immutato. Ad una sala centrale (*cella*)

si uní un portico colonnato praticamente sempre presente sulla fronte di quella (pronaos), e spesso anche sulla facciata posteriore (*opisthodomos*); le pareti laterali della cella terminavano in forma di pilastri (*antae*) e una serie di colonne si disponeva sulla fronte, sulla facciata posteriore e, talora, attorno all'intero edificio fino a formare un colonnato continuo (*peristylion*). Talvolta altre colonne erano disposte all'interno della cella a sostegno del tetto.

La decorazione era limitata a specifiche parti del tempio e le superfici lisce si alternavano, secondo uno schema ben definito, a quelle decorate; abbiamo, così, il basamento liscio, le colonne scanalate, i capitelli decorati, l'architrave liscio, il fregio decorato, le pareti lisce e il tetto arricchito da frontoni, antefisse, gocciolatoi e acroteri.

I fusti delle colonne non avevano le decorazioni dipinte o scolpite che erano invece comunemente usate in Egitto, poiché, essendo elementi di sostegno, dovevano apparire come tali (sono quindi da considerarsi un'eccezione le colonne del tempio di Efeso, dove però la decorazione è limitata al tamburo di base). Secondo lo stesso principio, i muri esterni della cella erano nudi, senza quei rilievi decorativi che si ritrovano in Egitto; al massimo vi sono talvolta delle pitture sulle pareti interne.

Particolari accorgimenti contribuivano a dare animazione all'alzato e a correggere illusioni ottiche: ciò si può notare specialmente nel Partenone in cui le linee rette sono sostituite con linee curve. Mentre lo stilobate e l'architrave presentano curve verso l'alto, i muri della cella e le colonne esterne inclinano verso l'interno; gli abachi e la cornice sporgono verso l'esterno, il fusto delle colonne, rastremato in alto, ha un lieve rigonfiamento convesso (*entasis*) e le scanalature si presentano meno pronunciate nella parte superiore che in quella inferiore della colonna.

Inoltre le varie parti dell'edificio erano ovviamente in rapporto le une con le altre e con l'insieme, sia per ciò che riguarda l'altezza che per la larghezza e la profondità. Su quale base si attuasse questo principio di consonanza tra le parti, è cosa molto discussa: alcuni studiosi propendono per una proporzione aritmetica, altri per una proporzione geometrica. In verità si è potuta dimostrare l'esistenza di entrambi i metodi di proporzione; infatti si è trovato che la lunghezza e la larghezza di taluni templi greci è multipla esatta delle diverse specie di piedi greci (dorico, ionico e samio), mentre l'area di altri corrisponde al modulo geometrico usato anche nella ceramica ateniese e più tardi nel Rinascimento (la «sezione aurea», per esempio). Visto che un edificio ha lunghezza, larghezza e altezza computabili aritmeticamente, mentre per le aree dei terreni è più adatta la misurazione di carattere geometrico, non deve sorprendere l'esistenza di due norme diverse. Ad ogni modo il ben noto interesse dei greci per la geometria e per l'aritmetica e l'amore per le correlazioni (cfr. Plotino, I 6.1 e Vitruvio, VII, Prefazione, 14) ci fanno supporre che essi si servissero di un sistema ben determinato; da cui scaturisce l'armonia di proporzioni negli edifici a noi pervenuti¹.

Il tempio propriamente detto esisteva già all'epoca di Omero (cfr. per esempio nell'*Iliade* I 39) e fondamenta di templi riferibili al tardo periodo geometrico sono riaffiorate in diverse località (per esempio a Samo, Eleusi, Sparta e Perachora); i frammentari modelli in terracotta di tempietti del periodo geometrico, rinvenuti nell'Heraion di Argo e a Perachora², ci permettono anche di immaginare la forma. Sebbene manchino molte delle tipiche parti del tempio greco evoluto, vi si trova già la cella con il suo portico frontale retto da colonne; nei modelletti la pianta è rettangolare ad una estremità, absidale nell'altra. Nel tempio di Eleusi, la pianta era

absidale almeno a una estremità, ma forse anche all'estremità opposta.

Nell'ultima parte del VII secolo, il tempio greco si evolve verso quella che sarà la sua forma canonica e gli esempi appartenenti a tale epoca che finora sono venuti alla luce sono sufficienti ad illustrarcene le caratteristiche. Su un basamento di pietra (*stereobates*) consistente in blocchi irregolari o sommariamente squadrati, era dapprima posto un corso di blocchi di livellamento (*euthynteria*) e poi un basamento con gradini (*krepidoma*). Le colonne potevano essere di tre ordini: dorico, ionico e corinzio; la colonna dorica non ha base e nasceva direttamente dallo stilobate che è il gradino superiore del crepidoma; il suo fusto è scanalato, rastremato in alto, e il capitello risulta formato da un cuscinetto rigonfio (*echinos*) sormontato da un dado quadrato (*abacus*). La parte superiore del fusto della colonna e il capitello erano ricavati da un solo blocco. Dapprima una modanatura concava serviva come elemento di collegamento, più tardi fu sostituita da tre o quattro elementi aggettanti; di solito il fusto della colonna era costituito da diversi rocchi.

La trabeazione, comprendente l'architrave (*epistyrion*) il fregio e la cornice (*geison*), poggia sul capitello; i blocchi dell'architrave che congiungono una colonna con l'altra erano lisci, se si eccettua una piccola modanatura alla sommità (*taenia*) decorata ad intervalli regolari da un listello (*regula*) con sei piccole gocce pendenti (*guttae*).

Il fregio dorico si compone di triglifi (*triglyphoi*) con scanalature verticali alternantisi a metope (*metopai*) che potevano essere lisce oppure dipinte o scolpite. Di regola i triglifi erano posti in corrispondenza delle colonne e della meta degli intercolunni e anche dei quattro spigoli del tempio: tale disposizione rendeva necessari vari accorgimenti, tra cui quello di variare l'ampiezza degli

intercolunni. Al di sopra del fregio la cornice aggettante si inclina leggermente verso il basso per proteggere la costruzione dall'acqua piovana; tale cornice risulta composta da una modanatura sormontata da un elemento liscio verticale (*corona*) che, lungo la faccia sottostante, in corrispondenza dei triglifi e delle metope, ospita una breve lastra o mutulo (*mutulus*) con una fila di gocce.

Quasi sempre il tetto, anziché essere piano come nella Creta minoica, aveva un doppio spiovente (*sella*), con una trave di colmo e travi nel senso della lunghezza; al di sopra di questi erano posti dei puntoni che li incrociavano ad angolo retto. Gli spazi triangolari in ciascuno dei due lati brevi erano chiamati frontoni (*aetoi*) ed erano chiusi da una parete detta *tympanon* a sua volta protetta da una cornice inclinata. Spesso in questo spazio erano disposti gruppi scultorei fissati con apposite grappe. Al di sopra dei puntoni erano poste le tegole, sia piane che ricurve, quasi sempre di terracotta, a volte di marmo; ogni fila delle tegole di copertura terminava lateralmente in un'antefissa o contro la parte retrostante della grondaia (*sima*). I gocciolatoi, generalmente foggianti a testa di leone con le fauci aperte, servivano di sfogo alle acque piovane; degli acrotteri, consistenti in dischi o in sculture, decoravano i tre angoli del frontone.

La cella era circondata da mura e costruita per quanto possibile con blocchi uniformi disposti orizzontalmente; spesso poggiava su una specie di dado costituito da blocchi verticali (*orthostates*). Era normale che avesse nella parte anteriore e in quella posteriore un portico (cfr. sopra) con colonne libere lungo la fronte e i lati e le ante nel punto terminale delle pareti. Un'ampia apertura, di regola rivolta ad oriente, dava adito alla cella e ne costituiva al contempo l'unica fonte di luce, in quanto, salvo rare eccezioni, non vi erano finestre. Il simulacro di solito era posto nel lato occidentale della

cella, sulla parete opposta all'ingresso. Il colonnato che circondava la cella e i due vestiboli era detto peristilio. Se l'ampiezza della cella lo richiedeva, si aggiungevano delle colonne a supporto del tetto: una fila centrale o due file, che determinavano così il formarsi di una navata centrale e due laterali. Talvolta le colonne erano in due ordini sovrapposti con a volte una galleria praticabile munita di scale d'accesso. Il soffitto era ligneo, tranne la parte del colonnato che era spesso in marmo con lacunari decorati.

L'ordine ionico e quello corinzio si differenziano dal dorico prima di tutto per la diversa forma della colonna; infatti il fusto della colonna ionica, anziché sorgere direttamente dallo stilobate, ha una base composta da diversi elementi sovrapposti e il suo capitello invece di un echino ha una doppia voluta sotto la quale corre in genere un collarino decorativo. Le scanalature del fusto non sono come nella colonna dorica tagliate ad angolo vivo, bensì separate l'una dall'altra da un listello piatto. Le ante hanno capitelli particolari formati da modanature scolpite che spesso ricompaiono sulla base e lungo le pareti; inoltre l'architrave non è liscio, come nell'ordine dorico, bensì suddiviso in fasce aggettanti (quasi sempre in numero di tre). Una fila di dentelli o un fregio continuo figurato sostituiscono le metope e i triglifi dell'ordine dorico. Nell'insieme l'effetto è meno massiccio di quello del dorico e più aggraziato.

La colonna corinzia si avvicina a quella ionica per il fatto che possiede una base e delle volute sul capitello, che però assume un aspetto più ricco per la singola o duplice fila di foglie, di regola d'acanto, che si arricciano all'infuori e da cui le volute spuntano come per crescita organica.

La cosiddetta colonna eolica con un capitello a doppia spirale molto espansa viene, da parte di molti studiosi, considerata come la prima versione dell'ordine

ionico e di conseguenza chiamata protoionica. Ne sono tipici esempi le colonne ritrovate a Neandria nella Troade, a Larissa nei pressi di Smirne e a Lesbo, che manifestamente potrebbero datarsi al massimo al primo quarto del VI secolo a. C. Un capitello usato a Pergamo può considerarsi come un tardo sviluppo di tale tipo di colonna.

I tipi di modanatura piú diffusa nei templi greci furono l'astragalo (convesso), il cavetto (concavo), la cyma (con doppia curvatura), il toro (convesso ma piú largo dell'astragalo) e la modanatura a becco di civetta (a curvatura multipla); ogni tipo aveva i suoi caratteristici elementi decorativi dipinti: perline e rocchetti, ovuli e linguette, foglie e dardi, loto e palmette, il motivo a treccia detto guilloche, e cosí via.

Secondo quanto stanno a dimostrare le scarse tracce di colorazione oggi rimaste, soltanto alcune parti del tempio greco venivano dipinte: lo sfondo, sia delle metope scolpite che dei fregi o dei frontoni, era rosso o blu, a meno che, come nella maggior parte delle metope, non fosse lasciato bianco; anche le sculture erano dipinte in varie sfumature di colore. I mutuli, i triglifi e le *regulae* erano blu, dimodoché, per contrasto, la faccia inferiore della cornice, la parte superiore delle metope e la taenia alla sommità dell'architrave venivano dipinte generalmente in rosso. Il fusto delle colonne e, naturalmente, la parte esterna dei muri della cella erano lasciati bianchi come accadeva nella maggior parte dei casi per i capitelli, quando non erano coperti di stucco. Ornamenti dipinti erano introdotti sulla sima, sui lacunari del soffitto e sulle modanature. Il colore, dunque, era usato, come la scultura, per sottolineare le varie parti del tempio e deve aver contribuito largamente ad accrescere l'armonia e l'effetto dell'insieme.

Nello sviluppo dell'architettura greca la tendenza generale fu dalla accentuazione delle masse al progres-

sivo alleggerimento: le colonne piú antiche erano relativamente brevi con fusto possente e pesante capitello, mentre in epoche piú recenti le colonne erano piú alte e sottili con capitelli piú leggeri. Il profilo dell'echino nel capitello dorico si trasformerà in una nervatura che assumerà una curva sempre piú dolce, e l'ampiezza degli intercolunni tenderà col tempo ad aumentare, mentre a poco a poco la trabeazione diminuirà di altezza; le metope, che nelle costruzioni arcaiche erano spesso di forma diversa, diventeranno in seguito quadrate e cosí via. Tali cambiamenti sono di grande importanza per la datazione relativa poiché completano i pochi riferimenti storici che stanno alla base della datazione assoluta.

Periodo arcaico (circa 630-480 a. C.).

Il piú antico tempio dorico di cui ci rimanga gran parte dell'alzato è il tempio di Era a Olimpia (circa 600 a. C., se non prima), il quale presenta già la tipica forma del tempio greco: cella, pronaos, opistodomo, peristilio e inoltre due file di colonne nell'interno della cella. Rispetto alla larghezza è assai lungo: infatti ha sei colonne nei lati brevi e sedici in quelli lunghi; forse le colonne erano originariamente lignee e vennero via via rimpiazzate con altre di pietra; infatti, all'epoca di Pausania – nel II secolo d. C. – nell'opistodomo c'era ancora una colonna in legno. Naturalmente queste successive sostituzioni determinarono una grande varietà di stili; le colonne che ci sono pervenute vanno dall'inizio del VI secolo a. C. fino all'epoca romana e sono tutte differenti per diametro, numero di rocchi e di scanalature, metodi di fissaggio, forma dell'echino, e tipo di calcare usato. L'architrave era evidentemente in legno, almeno cosí pare suggerire l'ampiezza dell'intercolunnio, e le pareti della cella erano fatte in mattoni di terra disseccata al

sole su un basamento di pietra. Le tegole e il rivestimento del tetto erano di terracotta. Nell'interno della cella fu rinvenuto un vasto basamento di calcare, probabilmente appartenente ai simulacri di Era e Zeus, in quanto, nell'epoca arcaica, il tempio era dedicato a entrambe queste divinità. Nei pressi del tempio è riaffiorata una colossale testa di Era, forse appartenente al simulacro della cella; nessun'altra delle sculture del tempio è stata trovata, tranne un frammento dell'acroterio a disco in terracotta che coronava il frontone.

A Thermon, Corcira (Corfú), Delfi e Cirene sono stati scoperti templi dorici arcaici del tardo VII secolo a. C. e intorno al 600 a. C.; ma sono pervenute soltanto le fondamenta e alcuni elementi architettonici da cui è stato possibile almeno individuarne la pianta. Nel caso di Corcira, tuttavia sono stati trovati frammenti delle sculture frontali, tra i più importanti esempi superstiti dell'inizio del periodo arcaico.

Al secondo quarto del VI secolo è databile il piccolo tempio dorico dedicato a Era e posto nei pressi della foce del fiume Sele (l'antico Silaris) vicino a Pesto, di cui rimangono solo le fondamenta, sufficienti però ad indicarci che ebbe un pronao tetrastilo e che gli mancò l'opistodomo o il peristilio. Per fortuna sono giunti fino a noi molti degli elementi decorativi in arenaria staccati dal luogo originario ed inseriti in edifici più recenti: oltre ai triglifi e alle metope (sempre ricavati in coppia da una sola lastra di pietra) che coronavano tutto l'edificio, si sono trovati anche dei capitelli dorici con modanatura a gola concava, un echino straordinariamente espanso e due capitelli di anta del tipo egittizzante arcaico, analogo alle forme a cavetto che compaiono anche nelle pietre tombali attiche del secondo quarto del VI secolo a. C..

L'imponente tempio di Apollo a Corinto è un esemplare dorico del 540 a. C. circa, costruito con calcare e

poi ricoperto di stucco, presenta un pronao e un opistodomo, ha sei colonne nei lati brevi e quindici nei lati lunghi e due file di colonne nell'interno della cella. Sono rimaste soltanto sette colonne monolitiche, ognuna con venti scanalature; la cella ha una forma piuttosto insolita poiché è divisa da un muro che l'attraversa dividendolo in due parti diseguali; nell'atrio adiacente all'opistodomo si rinvenne un basamento che forse reggeva un simulacro.

La ricostruzione dell'antico tempio di Atena ad opera di Pisistrato e dei suoi figli, può attribuirsi allo stesso periodo.

Un altro tempio dorico che si può datare poco dopo la metà del VI secolo a. C. è il cosiddetto tempio C di Selinunte, il più antico dei numerosi templi rinvenuti in questa zona: analogamente al tempio di Corinto presentava sei colonne alle due estremità, ma, in proporzione alla larghezza, è assai più esteso in lunghezza, avendo diciassette colonne nei lati lunghi. Dalla parte del pronao presenta una doppia fila di colonne, e l'opistodomo non si apriva sul peristilio ma formava un vano posteriore alla cella. La trabeazione era assai alta poiché il cornicione era fatto di due corsi di pietra sormontati da una grondaia in terracotta decorata con motivo a guilliche, fiori di loto e palmette ornamentali, e munita di fori per lo sfogo delle acque piovane. Sono stati ritrovati alcuni frammenti di questa splendida sima colorata e tre metope, ora al Museo di Palermo.

Il tempio di Zeus a Cirene, costruito in calcare, con otto colonne alle due estremità e diciassette ai lati, è del pari attribuibile al 540 a. C.

Ad Oriente gli influssi delle grandiose costruzioni dell'Egitto e della Mesopotamia si riflettono in tre templi di ordine ionico a Efeso, Samo e Didima: il primo, quello di Efeso, aveva un doppio colonnato laterale di ventun colonne, come il secondo tempio costruito suc-

cessivamente sopra di esso; fu costruito in marmo, tranne il tetto che era ligneo con tegole di terracotta. Ispirandosi evidentemente a modelli egizi o mesopotamici, i rocchi inferiori di alcune colonne erano scolpiti. Il tempio fu iniziato verso il 550 a.C. e un'iscrizione ricorda Creso, re di Lidia, per il dono di alcune colonne, ma naturalmente la realizzazione di un progetto così ambizioso richiese molti anni.

Il grande tempio diptero di Samo, era stato dapprima costruito da Reco e Teodoro; più tardi, essendo andato distrutto questo edificio per un incendio verso il 530 a. C., sorse nello stesso luogo un altro tempio ancor più vasto, iniziato da Policrate e i cui lavori, protrattisi con frequenti interruzioni per più secoli, non vennero mai terminati. Il Progetto prevedeva un alto stibate, cui si accedeva mediante una gradinata torno torno, un duplice colonnato ionico e probabilmente due file di colonne nell'interno.

Del tempio arcaico di Didima, vicino a Mileto, rimangono solo pochi resti poiché fu incendiato dai persiani; a un edificio più tardo costruito nello stesso luogo dovevano appartenere tre grandi capitelli ad anta con belle decorazioni scolpite a ovuli e dardi e a palmette.

Nel luogo in cui sorgeva il tempio arcaico di Apollo a Naucrati sono stati rinvenuti alcuni frammenti architettonici e delle statuette, ma nulla rimane dell'alzato e neppure la pianta può essere stabilita con certezza.

A Pesto, invece, rimangono tre dei templi dorici meglio conservati: uno di questi, un tempo indicato col nome di Basilica, si pensa che fosse dedicato ad Era ed è databile intorno al 530 a. C.; i suoi capitelli dichiarano l'influenza ionica nel collarino sotto all'echino; i capitelli delle ante sono molto vicini a quelli dell'Heraiion alle foci del Sele e, sebbene non se ne sia ritrovata traccia, si pensa che il fregio fosse composto di triglifi e metope.

Posteriore di venti o trent'anni è un tempio di dimensioni notevolmente minori, costruito nei pressi della Balisica e dedicato ad Atena – e non a Demetra, come un tempo si supposeva³ –; anche in questo, come nella Basilica i capitelli nascono da un collarino ornato. Il cornicione aveva un'elaborata decorazione; il pronao era a colonne ioniche, che in parte ci sono pervenute⁴. Ma nessun frammento delle sculture decorative è invece giunto fino a noi.

Il terzo tempio di Pesto, è ancora piú tardo, appartenendo all'incirca al 460 a. C. Un tempo si credeva che fosse dedicato a Posidone, ma è stato ora identificato come un Heraion. È questo l'unico tempio greco di cui rimanga ancora in piedi parte del secondo ordine di colonne nell'interno della cella; per di piú restano tracce di una scala nel lato orientale della cella che probabilmente dava accesso ad un attico. Nella parte orientale del tempio vi è inoltre, parzialmente conservato, un grande altare.

A cinque miglia da Pesto alla foce del fiume Sele è venuto alla luce ancora un altro tempio dedicato ad Era assai piú vasto del tempio arcaico precedente, con diciassette colonne sui lati lunghi; la cella presentava un profondo pronao, un secondo ambiente retrostante alla cella al posto dell'opistodomo e un peristilio. Anche questo tempio era decorato con metope di arenaria scolpite e deve risalire al 520-500 a. C. circa.

Alla seconda metà del VI secolo a. C. appartiene invece il tempio dorico di Apollo a Delfi che fu innalzato, dopo che un violento incendio ebbe distrutto il tempio piú antico, con l'aiuto di una sottoscrizione cui aderí tutto il mondo greco. Secondo un'affermazione di Erodoto (V 62) gli Alcmeonidi, una nobile famiglia ateniese mandata in esilio da Pisistrato, ne intrapresero la costruzione e sebbene avessero stabilito di edificarlo tutto in calcare (*poros*) usarono poi del marmo pario per

la facciata. Ci rimangono quindi diverse sculture frontali di calcare appartenenti al frontone occidentale e marmoree appartenenti alla facciata orientale. In questo tempio si svolge lo *Ione* di Euripide e i suoi rilievi sono ammirati nella stessa tragedia dalle ancelle di Creusa (vv. 184 sgg.). Distrutta anche tale costruzione, questa volta a causa di un terremoto, il tempio venne riedificato una terza volta nel IV secolo a. C. e pervenne fino a noi. Presenta un vano dietro la cella che si crede servisse alla sacerdotessa per pronunciare gli oracoli.

L'importanza di Egina nella prima parte del V secolo a. C. è indicata dal tempio di Afaia che tuttora si erge su un promontorio nella parte orientale dell'isola. Fu costruito in calcare locale e poi ricoperto di stucco, tranne la sima, la fila piú bassa delle tegole del tetto, gli acroteri e le sculture dei frontoni, che furono realizzate in marmo. Presenta una variante alle normali strutture interne per una duplice fila di colonne nella cella, costruita in due piani; si accedeva agli ingressi dalla fronte orientale mediante una rampa.

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

Uno dei piú imponenti templi dorici ancora esistenti è quello di Zeus Olimpico ad Agrigento (l'antica Akragas dei Greci) che ebbe una pianta di tipo inconsueto: infatti, nell'interno, vi erano due file di pilastri, nessun pronao, soltanto uno stretto opistodomo; le colonne del peristilio facevano corpo con un muro ininterrotto che le congiungeva. Per di piú, una serie di colossali figure di giganti erano usate per sorreggere la cornice, probabilmente tra una colonna e l'altra dalla fila esterna. Il tempio era il piú grande della Sicilia, il suo stilobate era di circa 53 metri per 110, e richiese gran tempo per la sua costruzione, difatti, sebbene possa essere stato iniziato già intorno al

500 a. C., le sculture che ci rimangono potrebbero difficilmente datarsi prima del 470 a. C.

Al secondo quarto del v secolo appartiene anche il ben noto tempio di Zeus ad Olimpia che aveva un pronao, un opistodomo, un peristilio e due file di colonne nella cella; una scala immetteva in una galleria e, come nel tempio di Afaia a Egina, sul lato orientale si accedeva al tempio mediante una rampa. Il materiale impiegato per costruirlo era conglomerato fossilifero locale coperto di stucco, ma le tegole e la decorazione scultorea erano in marmo; quest'ultima è in gran parte giunta fino a noi. Possediamo infatti quasi tutte le statue frontonali e le metope dei due vestiboli e persino alcuni dei gocciolatoi fatti a forma di testa di leone (alcuni sono originali, gli altri sono sostituzioni scolpite in epoca successiva). La datazione che lo stile del tempio ci suggerisce concorda con l'affermazione di Pausania secondo cui le spese dell'erezione del tempio furono desunte dal bottino fatto nella conquista di Pisa (circa 470 a. C.). Più tardo del tempio deve essere, tuttavia, il simulacro di Zeus, opera di Fidìa.

La seconda metà del v secolo a. C.

Il tempio di Efesto in Atene (il cosiddetto Theseion⁵) sovrastante l'antica piazza del mercato (del 449-444 circa a. C.), il tempio greco meglio conservato nella sua parte esterna, è di marmo pentelico tranne le 3 sculture che sono di marmo pario; ha una pianta regolare, presenta sei colonne nei lati brevi e tredici in quelli lunghi, pronao, opistodomo ed epistilio. Si è anche tentato di identificare alcune delle statue frontonali in sculture trovate nell'Agora⁶. Il fregio continuo sovrastante il porticato – elemento insolito nel tempio dorico – è ancora in situ, al pari di alcune metope della fron-

te orientale e delle estremità orientali dei due lati lunghi. Le statue del culto rappresentanti Efesto (opera di Alcamene, cfr. Cicerone, *De natura deorum* I 30) e di Atene furono terminate soltanto verso il 421-415 a. C. (cfr. *IG*⁷ 370, 371).

Il Partenone di Atene segna il culmine dello stile dorico: la sua fama è dovuta all'armonia delle proporzioni, alla perfezione dell'alzato, allo stato relativamente buono di conservazione; inoltre, anche le sculture frontonali, le metope, il fregio, i gocciolatoi e gli acroteri, sono in parte sopravvissuti alle distruzioni, e si possono considerare fra gli esempi più alti dell'arte di quel tempo. Il tempio fu costruito in marmo pentelico, tranne il basamento di calcare locale, sulle fondamenta di uno più antico che fu forse iniziato intorno al 488 a. C. e devastato dai persiani. Infatti, nel lato nord del muro di fortificazione dell'Acropoli sono ancora visibili alcuni rocchi di colonna anneriti dal fuoco e non terminati che dovevano far parte dell'antica fabbrica. Altri blocchi furono usati per la nuova costruzione mentre alcuni restarono sparsi nei pressi del Partenone.

L'iscrizione rinvenuta nel tempio precisa che i lavori per il Partenone di Pericle vennero iniziati nel 447-446 a.C. e terminati nel 438, mentre occorsero sei ulteriori anni per portare a termine il complesso delle sculture. Il progetto fu ideato dagli architetti Ittino e Callicrate su scala grandiosa, tanto che il Partenone era il più grande tempio dorico della Grecia continentale. La sua pianta differiva da quella della precedente costruzione (delle cui fondamenta esistono ancora tracce nei lati est e sud); era ottastilo con diciassette colonne nei lati lunghi e, oltre alla cella e ai due porticati, presentava un vano posteriore accessibile soltanto dall'opistodomo che forse serviva come tesoro. La cella aveva all'interno due ordini sovrapposti di colonne sia ai lati che nella parte terminale in modo da formare una gal-

leria praticabile da cui i visitatori potevano ammirare da ogni parte la statua criselefantina di Fidia, il cui basamento di poros è ancora possibile individuare sul pavimento della cella. Sebbene si tratti di un tempio dorico compaiono diversi elementi quali il fregio continuo all'interno del colonnato, un kyma lesbico posto al di sopra, le sculture decorative dei capitelli delle ante e l'astragalo sopra le metope, che sono caratteristici dello stile ionico. Il tempio sopravvisse in buono stato di conservazione fino al 1687 allorché, durante la guerra veneto-turca, un'esplosione lo distrusse parzialmente. Fortunatamente J. Carrey ne aveva tratto poco prima (1674) dei disegni tuttora esistenti.

Piú o meno contemporaneo del Partenone è il tempio di Posidone al Sunio, che dal promontorio spaziava verso il mare, visibile alle navi che transitavano nei pressi. Al suo posto sorgeva prima un tempio piú antico databile intorno al 500 a. C., che venne sostituito dall'ancor esistente costruzione dorica in marmo locale. Quest'ultimo tempio è esastilo con tredici colonne sui lati lunghi; le colonne sono del tutto prive di entasi e da alcuni superstiti frammenti si desume che il fregio, che correva intorno al pronao e nella parte frontale del peristilio, rappresentava la lotta dei centauri e dei lapiti; fu inoltre ritrovata nei pressi una statua assisa forse appartenente al complesso delle sculture frontonali.

Ci sono poi alcuni altri templi dorici di piccole dimensioni: quello di Nemese a Ramnunte, quello di Ares nell'Agora ateniese e quello della Concordia ad Agrigento; quest'ultimo, per il fatto di essere stato adibito a chiesa cristiana, è in buono stato di conservazione.

Il tempio di Apollo Epicurio a Basse presso Figalia, su una solitaria altura tra le montagne dell'Arcadia, fu eretto, secondo Pausania, come ringraziamento per la liberazione dalla peste (forse quella famosa del 430 a. C.) dall'architetto Ittino. Il tempio, costruito in calcare loca-

le ad eccezione della sima, dei capitelli, delle colonne dell'interno e delle sculture che erano di marmo, presenta alcuni particolari insoliti: un fregio continuo all'interno della cella che ha due file di alte colonne di cui almeno una è corinzia, le altre ioniche, tutte congiunte (tranne una) mediante un piccolo sperone aggettante alle pareti della cella; una porta posteriore immetteva dal peristilio ad un vano dietro la cella. Il fregio, tuttora in buone condizioni, è ora conservato al British Museum: dato che vi sono lastre multiformi per i cavicchi e che alcune se accostate, si completano a vicenda è stato possibile ricostruire quasi tutta l'animata composizione; inoltre rimangono alcuni frammenti degli acroteri e delle metope che sono conservati in gran parte nello stesso museo.

Il tempio di Segesta (la greca Egesta) nella parte nord-occidentale della Sicilia è uno dei templi greci meglio conservati anche se rimasto incompiuto, con ogni probabilità, a causa dell'invasione cartaginese del 409-405 a. C. Le colonne non hanno scanalature, il conglomerato fossilifero non fu ricoperto di stucco, né le sporgenze per facilitare il sollevamento furono mai rimosse e le connessioni rifinite, anche se è possibile intuire che la costruzione era stata progettata con grande ricercatezza. Si nota che lo stilobate e i gradini mostrano una curva e l'abaco ha una lieve inclinazione; della decorazione scultorea rimane solo una palmetta appartenuta al rivestimento del soffitto, di linea armoniosa e un po' più tarda di quelle provenienti dal Partenone.

Al tardo v secolo a. C. appartengono due famosi templi ionici ateniesi entrambi costruiti in marmo pentelico: il tempio di Atena Nike (427-424 a. C.) innalzato sul bastione sudorientale dell'Acropoli e l'Eretteo (421-406 a. C.) situato dirimpetto al Partenone sul lato nord dell'Acropoli. In tutti e due fu la vicinanza delle altre costruzioni a condizionarne l'alzato: nel primo caso

si trattava dei Propilei e del santuario di Artemide Brauronia, nel secondo dell'antico tempio di Atena e del reliquiario di Atena ed Eretteo.

Il tempio di Atena Nike fu costruito sull'area di un tempio precedente. È di piccole dimensioni, ma doveva avere sculture frontonali, come si desume dai supporti rimasti, acroteri dorati e un fregio continuo. Quest'ultimo è parzialmente conservato e presenta scene della guerra dei greci e dei persiani; il famoso parapetto scolpito che circondava lo strapiombo per tre lati fu aggiunto intorno alla fine del secolo.

La pianta dell'Eretteo è del tutto irregolare: consta di tre ambienti indipendenti e di diverso livello con un portico di sei colonne ioniche nel lato orientale, un ampio ingresso nel lato nord e un portico con sei cariatidi al posto delle colonne al lato sud. Nella facciata occidentale il diverso livello (più basso) del terreno suggerì l'insolito uso di semicolonne poggianti su un alto muro. L'ambiente aperto verso oriente costituiva forse la cella di Atena Poliade; dietro di esso sta il vano centrale suddiviso longitudinalmente in due parti. Alcuni segni sul pavimento si crede indichino la cisterna per la fonte di acqua salata di Posidone e le tracce, di cui parla Pausania, lasciate da un colpo inferto nel suolo dal tridente del dio marino. Dal portico settentrionale, da quello delle Cariatidi e dal vestibolo occidentale si poteva entrare nel corpo centrale del santuario, mentre finestre illuminavano gli ambienti orientali e occidentali.

Il fregio scolpito che correva lungo l'esterno della costruzione era costituito da figure marmoree su lastre di calcare nero eleusino. Le decorazioni architettoniche sono estremamente raffinate ed elaborate. Tra le altre risaltano quelle del lato nord del portico per la finezza decorativa degli intrecci sulle basi delle colonne, l'antemio del collarino dei capitelli e il fregio ornamentale della porta d'ingresso.

Bronzi dorati, dorature, perle vitree in quattro colori sottolineavano la ricchezza dell'alzato. La fabbrica del tempio fu interrotta a causa della guerra peloponnesiaca. Ci rimane una iscrizione riferentesi al secondo periodo di lavori, cioè dopo il 409, con i nomi di circa centotrenta operai, tra schiavi, stranieri ivi residenti e liberi cittadini; tutti, compreso l'architetto, ricevevano il compenso giornaliero di una dracma.

IV secolo a. C.

Il tempio di Asclepio a Epidauro può servire quale esempio di arte dorica all'inizio del IV secolo a. C. Era esastilo con undici colonne sui lati lunghi, aveva il pronaos, ma era privo di opistodomo, e vi si accedeva mediante una rampa dal lato orientale. Il simulacro crisoelefantino era opera di Trasimede; sono rimaste solo alcune decorazioni scultoree e l'iscrizione in cui erano state registrate le spese della costruzione⁸ e da cui si apprende anche che l'architetto del tempio fu Teodoto.

Un'altra famosa costruzione del IV secolo considerata da Pausania come «il più bello e imponente di tutti i templi del Peloponneso» fu il tempio di Atena Alea a Tegea in cui apparivano tutti e tre gli ordini architettonici: dorico, ionico e corinzio. Si crede che ne sia stato architetto Scopas e alcune delle mutule sculture frontonali che ci sono pervenute potrebbero essergli attribuite.

Abbiamo già ricordato la ricostruzione del tempio di Apollo a Delfi, avvenuta nel corso del IV secolo sulle rovine di un precedente edificio.

Nella seconda metà del IV secolo a. C. si trovano in Asia Minore diversi grandiosi esempi di templi ionici: l'imponente tempio di Artemide ad Efeso, il tempio di Atena Poliade a Priene, cominciato intorno al 340 a. C.

e dedicato da Alessandro il Grande nel 334, e il tempio di Apollo a Didima la cui costruzione, iniziata verso il 330 a.C., durò fino al 41 d.C. Sulle rovine del tempio arcaico, distrutto da un incendio nel 356 a.C., venne eretto il nuovo tempio di Efeso simile a quello che lo aveva preceduto anche nei rocchi scolpiti delle colonne. Il tempio di Priene presenta insolite caratteristiche, come i plinti quadrati per le colonne.

Il tempio di Artemide a Sardi è probabilmente contemporaneo di quello di Efeso con cui presenta notevoli somiglianze; uno dei capitelli del suo pronao fu acquistato dal Metropolitan Museum di New York.

Periodo ellenistico.

Soprattutto in Asia Minore sono da ricercarsi gli esempi di architettura ellenistica, poiché nella Grecia continentale, dopo la perdita della sua indipendenza, non vi furono più mezzi sufficienti per erigere grandi costruzioni a meno che non le finanziassero i potenti stranieri.

Il tempio di Artemide Leucofriene a Magnesia fu ricostruito nel II secolo a. C. secondo lo schema tradizionale, se si eccettua il fatto che è pseudodiptero con una sola fila di colonne esterne che dista però due intercolumni dal muro della cella; come molti dei templi di questo periodo fu eretto su un'alta piattaforma. Alcuni frammenti del fregio con scene di lotta fra i greci e le amazzoni, rese in uno stile piuttosto sommario, sono divise tra il Museo di Istanbul e il Louvre.

Possediamo anche gran parte della decorazione scultorea del tempio di Ecate a Lagina, pseudodiptero con otto colonne nei lati terminali e soltanto undici nei fianchi, risultando in tal modo assai corto data la sua larghezza.

Il famoso tempio di Serapide in Alessandria, eretto sotto i Tolomei, era il risultato della fusione di forme greche e orientali. Infatti venne costruito su un'alta terrazza cui si accedeva da un ingresso a volta che conduceva a un cortile nel quale era una vasca d'acqua. Adiacente al tempio era una biblioteca e sotto la terrazza vi erano sale coperte da volte in cui si svolgevano le sacre cerimonie.

Il tempio corinzio di Zeus Olimpio ad Atene (174 a. C. - 131 d. C.) conclude questa breve rassegna. Lo stilobate misura circa 41 metri per 188; il tempio aveva un duplice colonnato di venti colonne ai lati e tre file di otto colonne sulle due fronti. Sulle fondamenta di un precedente tempio dorico iniziato nel VI secolo a. C. e mai portato a termine, Antioco IV Epifane di Siria (175-164 a. C.), volle che l'architetto romano Cossuzio innalzasse la nuova grandiosa fabbrica in marmo pentelico che solo in tempi adrianei poté venire ultimata. Le quindici colonne che rimangono ancora in piedi sono una delle più notevoli attrattive dell'Atene di oggi. I loro fusti slanciati e gli elaborati capitelli mostrano il cambiamento di gusto che si era verificato dai tempi del Partenone in poi.

Altari, tesori, tholoi, propilei.

L'altare in un recinto scoperto precedette il tempio come luogo di culto e rimase in seguito un complemento indispensabile del tempio, sia che fosse posto nel suo interno o che ne rimanesse – come più spesso avvenne – al di fuori, di fronte all'ingresso. Generalmente la sua forma era semplice – circolare o oblunga – a volte di grandi dimensioni, e talora decorata con fregi di triglifi e metope e altri elementi. Grandiosi altari del periodo arcaico sono stati rinvenuti nella Ionia, ad esempio

a Samo (oltre 37 metri per lato) e a Mileto; in quello di Mileto rimangono ampie volute a palmette disposte come acroteri ai quattro angoli.

Il piú famoso altare dei templi ellenistici è quello di Zeus e Atena a Pergamo, costruito su una delle terrazze della cittadella probabilmente da Eumene II (197-159 a. C.): si trattava di un portico ionico con due ali aggettanti, eretto su un alto podio decorato in altorilievo con un fregio rappresentante la lotta tra gli dèi e i giganti; sulla parte interna del muro di fondo del portico c'era un fregio piú piccolo con il mito di Telefo e la fondazione di Pergamo; l'altare vero e proprio si trovava al centro della costruzione.

Ma il piú grandioso altare che noi conosciamo si trovava a Siracusa, dove fu costruito da Gerone II nel III secolo a. C.; lungo oltre 198 metri e largo circa 23, era diviso, come voleva la consuetudine del culto, in due parti di cui una serviva per i riti sacrificali e l'altra per bruciarvi le parti scelte delle vittime.

Tracce di tesori (*thesouroi*) usati per conservare offerte pubbliche o, in casi particolari, offerte private, sono state rinvenute in diversi santuari: ogni comunità aveva il suo tesoro, consistente di solito in un ambiente piuttosto piccolo (da cinque a sei metri circa per lato) con un portico frontale. Se ne sono trovati a Delfi, a Olimpia, sia dorici che ionici, databili dal VI secolo in poi, e, come i templi, adorni di sculture. Il Tesoro degli ateniesi a Delfi (circa 500 a. C.), restaurato e rintegrato così da essere ormai un elemento cospicuo del santuario; le sue metope scolpite e i suoi acroteri, assieme alle sculture del frontone, alle cariatidi e al fregio continuo del Tesoro dei sifni (530-525 a. C.) costituiscono una delle migliori documentazioni delle rispettive epoche. Il Tesoro di Gela a Olimpia (forse intorno al 550 a. C.) era eccezionalmente vasto e decorato con un elaborato rivestimento in terracotta del cornicione in pietra, che è in parte

sopravvissuto.

Connesse ai templi, vi sono le costruzioni circolari, note col nome di *Tholoi*, consistenti in ambienti con anelli concentrici di colonne, a volte di differenti ordini. Esempi di questo tipo di costruzione sono stati rinvenuti a Delfi, ad Olimpia e ad Epidauro, nonché nella piazza del mercato ad Atene, dove serviva come sala di riunioni. Non ci è dato sapere con certezza a quale uso fossero adibiti altrove tali edifici. La tholos di Delfi fu eretta da Policleto il Giovane, che progettò anche il teatro di Epidauro; le sue metope dal delicato modellato sono in parte conservate. Infine, il cosiddetto Philippeion ad Olimpia fu iniziato sotto Filippo nel 339 a. C. e finito da Alessandro.

L'ingresso ai santuari consisteva a volte in una semplice porta (*propylon*), ma poteva anche essere costituito da un insieme più complesso (*propylaia*); l'esemplare più noto è quello dell'Acropoli ateniese, costruito dopo la distruzione di una struttura più arcaica dall'architetto Mnesicle nel 437-432 a. C.; la parte che rimane ancora in piedi, parzialmente ricostruita, costituisce un maestoso accesso all'Acropoli. Il corpo centrale con i suoi cinque ingressi era fiancheggiato ad ovest e ad est da un portico dorico, prolungato a nord in modo da formare due ambienti, di cui uno era la pinacoteca ricordata da Pausania; non poté essere usato invece lo spazio corrispondente a sud, perché già occupato o riservato ad altre costruzioni. Nelle due ali orientale ed occidentale del portico, le colonne usate erano doriche per l'esterno, mentre quelle interne erano ioniche e più alte onde colmare il dislivello del terreno. La costruzione è interamente realizzata in marmo pentelico con completamente in pietra nera eleusina; del rivestimento del soffitto, famoso ancora ai tempi di Pausania per la sua bellezza, sono rimasti soltanto alcuni lacunari di marmo che originariamente erano decorati con stelle dorate su un

fondo blu. Era praticabile mediante un ripido sentiero e una rampa che permetteva agevolmente lo snodarsi delle sacre processioni e il trasporto degli animali destinati ai sacrifici, che potevano passare attraverso gli ampi intercolunni centrali e la porta monumentale. Alla fabbrica, che non fu mai terminata, a causa evidentemente dello scoppio della guerra peloponnesiaca nel 431 a. C., si voleva aggiungere una vasta sala che avrebbe dovuto fiancheggiare il portico orientale da nord; lo prova una serie di fori per l'inserzione dei travi e dei puntoni del tetto; per il lato sud si era progettata una soluzione analoga ma anche questa non venne mai attuata. In epoca antonina la costruzione servì come modello dei grandiosi propilei eleusini, e vestiboli simili con prospetti come quelli dei templi si rinvennero nei sacri recinti di Priene e di Samotracia.

Teatri, stadi, odeia.

Dopo il tempio, il teatro greco, il cui schema è strettamente legato alla sua origine, cioè le danze corali che erano associate al culto di Dionisio, ha acceso la fantasia popolare. La tradizione afferma che nel 534 a. C. Tespi si valse di un attore per questi riti, poi, nel 472 a. C., Eschilo introdusse un secondo attore e Sofocle nel 458 a. C. un terzo (ogni attore sosteneva più di una parte), ma il coro mantenne sempre inalterata la sua funzione predominante. Il teatro greco fu composto quindi regolarmente da una vasta orchestra circolare (dove si svolgevano le danze rituali) con un altare al centro e un auditorio ricurvo, di solito semicircolare (*theatron*, ossia luogo da cui si può vedere) posto generalmente sul pendio di un colle. Poiché gli attori avevano bisogno di qualche ambiente che facilitasse il loro ingresso e la loro uscita dalla scena e i cambiamenti di costume, c'era

anche una scena (*skene*), separata dall'auditorio da entrambe le parti da due passaggi (*parodoi*) che permettevano di accedere all'orchestra dall'esterno. Sembra che dapprima la scena fosse allo stesso livello dell'orchestra, ma a poco a poco venne sopraelevata e fu munita di un colonnato, e col tempo strutture in pietra sostituirono le precedenti in legno; non si è tuttavia raggiunto il pieno accordo sulle diverse fasi evolutive del teatro.

Il piú antico teatro greco ancor esistente è quello di Dioniso sul pendio meridionale dell'Acropoli, che data dal v secolo a. C., dove furono eseguite le opere di Eschilo, Sofocle, Euripide e Aristofane; ma i resti attuali sono da ricollegare con epoche diverse, soprattutto con ricostruzioni avvenute al tempo di Licurgo (338-26 a. C.) e durante l'impero romano.

Fra i teatri meglio conservati vi è quello di Epidaurò eretto da Policlete il Giovane verso il 350 a.C., a un'epoca in cui il teatro aveva assunto una forma monumentale. L'orchestra circolare misura quasi 25 metri di diametro ed ha al centro un altare di Dioniso; l'auditorio a forma press'a poco di un semicerchio si apriva dietro ad essa, diviso da un corridoio (*diazoma*) in due piani e da una gradinata a raggera in settori cuneiformi (*kerkides*) che risultano in numero di dodici nella parte piú bassa e quasi il doppio nelle parti superiori. Tutti i sedili erano di pietra, ma i posti d'onore (*proedria*) avevano schienali e braccioli (in qualche teatro alcuni erano ornati di rilievi); gli altri sedili erano privi di schienale e con la parte frontale incavata, cosicché gli occupanti potevano tirare indietro i piedi quando altri spettatori dovevano passare. L'ampiezza di questi sedili era di circa 74 centimetri e l'altezza variava da una trentina di centimetri nel piano piú basso ad una quarantina in quello piú alto; la parte posteriore dei sedili era un po' piú bassa. Tutto quindi era calcolato al fine di contene-

re il massimo numero di spettatori nel modo piú confortevole possibile. Della scena di Policleto rimangono solo le fondamenta.

In tutto il mondo greco sono stati rinvenuti teatri costruiti su questo tipico schema, la maggior parte dei quali è dell'epoca ellenistica; alcuni sono abbastanza ben conservati, oppure sono stati ricostruiti cosí da permettere di usarli tuttora per rappresentazioni di opere greche e latine. Ascoltando una tragedia di Eschilo o di Euripide, per esempio nel teatro di Siracusa, ci vien fatto di pensare che la stessa tragedia fu vista un tempo da Platone nello stesso luogo; e possiamo comprendere tutta la funzionalità di tale tipo di costruzione, in cui il settore semicircolare permetteva a parecchie migliaia di persone di vedere e sentire agevolmente gli attori.

Le piste greche per le corse (*stadia*) erano, come i teatri, poste sul pendio di una collina o in una valle per sfruttare la pendenza naturale per i sedili degli spettatori; la forma era allungata con le parti terminali arrotondate o squadrate; talvolta le linee d'inizio e fine sono conservate e ci permettono di stabilire la lunghezza esatta della pista che variava da 183 a 213,5 metri.

In Grecia lo stadio piú antico è quello di Olimpia, i cui resti sono stati rinvenuti sotto strutture posteriori del v o del iv secolo a. C.; la sua lunghezza corrispondeva esattamente a quella della misura greca detta stadio, cioè 600 piedi greci, e quindi fu chiamato stadio. In un primo tempo i terrapieni in pendenza si trovavano solo su tre lati e non vi era divisione tra stadio e sacro recinto, il che spiega il gran numero di offerte votive arcaiche rinvenute nei recenti scavi di questa area; poi, non prima della metà del iv secolo a. C., venne costruito un terrapieno sul lato occidentale per separare lo stadio dall'altare e dal tempio di Zeus.

Lo stadio di Atene, dapprima fatto costruire in calcare da Licurgo nel iv secolo a. C., ricostruito in marmo

da Erode Attico circa nel 140 d. C., e infine rifatto di nuovo in marmo per i primi giochi olimpici del 1896, può ospitare settantamila spettatori. Altri stadi in parte rimasti sono quelli di Delfi, Epidauro, Mileto e Priene.

Poche tracce rimangono degli ippodromi, che erano assai piú vasti per le esigenze delle corse di carri e cavalli.

Fin dai tempi di Pericle e sotto la sua supervisione, era stato costruito in Atene un imponente odeion (sala di concerti), vicino al teatro di Dioniso, per le gare musicali che ebbero inizio nel 446 a. C. circa; ma può darsi che sia servito anche per rappresentazioni teatrali. Si trattava di una costruzione quadrata il cui tetto era sorretto da piú file di colonne, con portici ad est e ad ovest e forse anche a sud. Le rovine che ancora possediamo sono probabilmente di un edificio posteriore che ricalca il progetto originale di quello pericleo distrutto all'epoca di Silla. L'odeion greco meglio conservato è sul pendio meridionale dell'Acropoli ateniese, dove fu eretto da Erode Attico nel 161 circa d. C; ha la forma piú o meno di un piccolo teatro e nell'edificio recentemente ricostruito sull'antico modello si dànno rappresentazioni.

Luoghi di riunione: stoai, leschai, bouleuteria, pritanei, fontane monumentali.

I colonnati (*stoai*) in cui i cittadini potevano trovar riparo dagli acquazzoni o dal solleone, si rendevano necessari nei luoghi ove di solito confluiva la folla, e quindi si rinvengono sia nelle vicinanze dei santuari che in quelle dei mercati. Si sono rinvenute tracce di splendide costruzioni arcaiche di questo genere a Samo, e ne sono pervenute altre del v e iv secolo. Quella che Pausania aveva ricordato come Stoa di Zeus nell'Agora ate-

niese è stata identificata attraverso scavi condotti da archeologi americani, e ora anche la Stoa Reale. La Stoa Poikile (o Stoa dipinta) della città di Atene era famosa per le sue decorazioni pittoriche; di quella degli ateniesi a Delfi, posta ai piedi del tempio di Apollo su tre gradini di calcare nero, rimangono diverse colonne. Una stoa del santuario di Epidauro e una del pendio meridionale dell'Acropoli ateniese servivano per ospitare i malati che si recavano al santuario di Asclepio ad attendervi la guarigione. La vasta Stoa meridionale di Corinto sorgeva invece di fronte all'Agora ed era usata per intenti commerciali oltre che come riparo, almeno a quanto indicano le file di botteghe e di magazzini.

Nel periodo ellenistico poi i portici furono di gran voga specialmente per ornarne le piazze del mercato; quella costruita da Attalo II di Pergamo (159-138 a. C.) per l'Agora ateniese è stata ricostruita dall'American School of Classical Studies e funge ora da museo. Aveva due piani di colonne doriche, ioniche e cosiddette pergamene, una fila retrostante di botteghe con magazzini sotterranei; la ricostruzione in marmo pentelico fa comprendere l'armonica grandiosità e funzionalità della costruzione.

Le cosiddette leschai erano l'equivalente greco dei moderni clubs e servivano in genere come sale di riunioni; tra esse la più nota è quella degli Cnidi a Delfi; un ambiente rettangolare diviso in tre ali da due file di colonne e con le pareti decorate da Polignoto con scene della guerra troiana.

Tra i luoghi di riunione costruiti per intenti specifici si possono poi ricordare le sedi del consiglio (*bouleuteria*), tra cui la più famosa era quella di Olimpia dove pare che gli atleti prima delle gare giurassero di obbedire alle regole dei giochi; i pritanei o luoghi di riunione per le sedute del senato, del tipo di quello rotondo o tholos scoperta nei pressi dell'Agora ateniese e la Pnice,

una specie di terrazza semicircolare sul pendio di una collina a nord dell'Acropoli ateniese progettata in modo da contenere le rappresentanze dei cittadini ateniesi.

Il telesterion di Eleusi, la sala per l'iniziazione ai misteri eleusini, consisteva in un vasto ambiente chiuso, assai simile alle sale ipostile egizie, con all'interno sei file di colonne per sorreggere il tetto; un'analoga sala di riunione a Megalopoli era ancor piú grande.

I portici che circondavano le fontane monumentali erano il quotidiano luogo di incontro per le donne, nello stesso modo in cui le stoai lo erano per gli uomini; ciò è documentato da molte pitture di vasi attici, in cui compaiono donne affaccendate con le loro brocche dell'acqua. Ci è stato in tal modo tramandato un quadro vivace di questo aspetto della vita in Grecia. La fonte di Pirene a Corinto fu tra le piú antiche ed importanti: aveva ben quattro cisterne a volta alimentate da lunghe gallerie in cui l'acqua filtrava dall'alto. Ma la fontana piú famosa degli ateniesi fu la Enneakrounos (cioè la fonte a nove bocche) che aveva nove protome leonine da cui sgorgava l'acqua. Il grazioso modelletto di una fonte antica, rinvenuto a Lemno ed ora ad Atene, è tripartito e con il tetto piatto.

Nel periodo ellenistico le fontane assunsero forme piú complesse, come si può notare nella ampliata fonte Pirene a Corinto.

Ginnasi e palestre.

Un genere architettonico fondamentale nel mondo greco fu poi il ginnasio, cioè il luogo in cui fanciulli e giovani si esercitavano ed erano addestrati per le gare. Un esempio particolarmente bello, databile al IV secolo a. C., è stato scoperto nei pressi di Delfi sul pendio della collina sotto al santuario; su una terrazza piú elevata si

trovava un portico dorico con due campi da corsa: uno scoperto e uno coperto e, su una terrazza di livello piú basso un complesso di minori dimensioni con bagni ed un bacino circolare di circa 10 metri di diametro.

In epoca ellenistica il ginnasio ebbe di prammatica un terreno aperto per gli esercizi di corsa, salto, lancio, mentre la lotta e il pugilato, che richiedevano meno spazio, erano esercitati in ambienti parzialmente chiusi detti palaistrai. La palestra di Olimpia, eretta in epoca ellenistica, consisteva di un ampio cortile aperto con un peristilio dorico, e attorno a ciascuno dei suoi quattro lati erano disposti locali adibiti agli esercizi da eseguire al chiuso, spogliatoi, bagni, sale di lettura ecc. Edifici del genere, o ancor piú elaborati, furono rinvenuti anche a Delo, Priene, Epidauro e a Pergamo.

Il famoso museo, fatto erigere dai Tolomei ad Alessandria, può essere considerato sostanzialmente uno sviluppo del ginnasio: comprendeva ampi giardini, fontane, stoai, una biblioteca e un posto di ristoro. Sfortunatamente subí tali distruzioni che quasi nulla è pervenuto fino a noi.

Monumenti sepolcrali e votivi.

Anche i monumenti sepolcrali passarono attraverso diverse fasi di sviluppo e per di piú variarono a seconda delle località in cui vennero eretti. I monumentali vasi in terracotta del periodo geometrico e dell'inizio del VII secolo a. C. furono sostituiti, alla fine del VII e nel VI secolo a. C., da stele in genere ornate con rilievi e sormontate da pinnacoli, che rimasero per secoli le pietre tombali piú comuni. Possediamo innumerevoli esempi di stele (alcune delle quali tuttora in piedi nell'antico cimitero di Atene), che costituiscono un nucleo notevole fra la scultura greca originale rimasta.

La forma di tomba arcaica piú diffusa nell'Attica era di forma quadrangolare, costruita con mattoni disseccati al sole e adorna di lastre di terracotta dipinte⁹; ne sopravvivono alcuni esemplari databili dall'ultimo terzo del VII secolo fino all'incirca al 530 a. C. Il tema delle decorazioni è a carattere funerario. Tombe di questo tipo sono state scoperte nel Ceramico di Atene e sono forse rappresentate in due kyathoi del Cabinet des Médailles. Talvolta, nei tempi arcaici e in epoca classica, venivano anche erette statue funerarie.

Anche nel territorio greco, come piú tardi in Roma, vennero usati sarcofaghi per il rito dell'inumazione: i piú comuni, che assomigliavano all'incirca alle nostre bare, erano posti sotto terra, altri invece, scolpiti in pietra o eseguiti in terracotta, erano situati nei cimiteri o nelle camere tombali (come per esempio quelle di Clazomene, Eretria e Taranto). Esemplari elaborati con sculture in rilievo sono venuti in luce in quella che forse fu una necropoli reale a Sidone, in Siria, e possono ora essere ammirate al Museo di Istanbul. Appartengono a diversi periodi: al 430 a. C. circa il sarcofago cosiddetto «del satrapo»¹⁰, al 400 a. C. circa quello comunemente detto «licio», al 350 a. C. circa un altro sarcofago con delle donne piangenti e, infine, alla fine del IV secolo a. C. il famoso «sarcofago di Alessandro» in cui piú che negli altri si rinvennero tracce della colorazione originale.

Altri imponenti esemplari di sepolcreti sono stati trovati in Asia Minore; tra questi i piú antichi sono le cosiddette Tombe dei leoni e delle arpie in Licia, rispettivamente databili a circa il 600 e 500 a. C.; entrambe consistono in un alto pilastro quadrangolare, sormontato da una cella funeraria in foggia di cofano con i fianchi adorni di rilievi.

Al tardo V secolo appartengono due grandiose costruzioni: l'Heroon di Gölbası nella Troade – che era un vero e proprio cimitero con diverse tombe, circon-

dato da un muro decorato con un rilievo a ordini sovrapposti – e il monumento delle Nereidi a Xanto che arieggia le forme del tempio ionico periptero, ma poggia su un'alta base, ha tra le colonne figure di Nereidi scolpite, e in altre parti un fregio e sculture decorative.

Tuttavia il piú sontuoso di questi monumenti funerari rimane il Mausoleo di Alicarnasso, che fu iniziato sotto il re Mausolo, continuato dalla di lui moglie Artemisia dopo la morte del re nel 353 a. C. e fatto portare a termine dal fratello Idrieo e dalla sorella Ada. Il Mausoleo sorgeva su un podio quadrangolare, era circondata da un peristilio e sormontata da un tetto a piramide sulla sommità del quale era una quadriga; artisti famosi avevano collaborato alla decorazione scultorea, di questo singolare complesso che nell'antichità fu considerato una delle sette meraviglie del mondo e servì da modello a molte costruzioni ellenistiche e romane.

Sono assai simili alle stele funerarie i monumenti votivi che consistono di una lastra decorata a rilievi e una dedica, o di una statua eretta su di una base; se si trattava di commemorare un evento importante il monumento assumeva a volte un aspetto grandioso, come testimonia per esempio la statua fidiaca dell'Atena Promachos posta su un grande basamento squadrato (ancor esistente) sull'Acropoli a celebrare la battaglia di Maratona o il monumento dei nassi a Delfi che consisteva in una colonna ionica sormontata da una sfinge con un'altezza complessiva di 14 metri circa. La decisiva vittoria di Platea (479 a. C.) fu commemorata da uno stupendo monumento, i cui resti frammentari sono conservati al Museo di Istanbul¹¹, che aveva la foggia di un tripode aureo retto da tre serpenti bronzei attorcigliati. Un singolare monumento celebrativo di un evento che non ci è dato di conoscere, è costituito da una colonna, dell'inizio del IV secolo a. C., decorata da foglie di acanto e cariatidi, rinvenuta a Delfi. C'era poi il tipo con piedi-

stallo semicircolare o rettangolare posto in una nicchia con sopra statue di personaggi famosi, come ad esempio nei monumenti del tessalo Daoco o dei re e delle regine argive a Delfi. Il monumento eretto da Lisicrate nel 335-334 a. C. per sorreggere il tripode da lui vinto in una coregia è ancor oggi nel luogo originale in cui sorse in Atene: ha una alta base quadrangolare da cui si alza un corpo rotondo coperto da un tetto, su cui era posto il famoso tripode.

Fari.

Il faro monumentale (*pharos*) costruito ad Alessandria d'Egitto da Sostrato di Cnido per Tolomeo II (285-246 a. C.) era annoverato tra le sette meraviglie del mondo. Aveva 130 metri circa di altezza con tre corpi sovrapposti e innestati uno sull'altro: una base quadrata dai fianchi rastremati, quindi, arretrata, una struttura ottagonale, poi un corpo circolare contenente il faro vero e proprio. Rimane solo la parte inferiore incorporata nel forte di Kait-Bey, ma poiché monete, gemme incise e un vaso di vetro dipinto proveniente da Begram¹² riproducono questa costruzione, che ci è anche descritta da iscrizioni antiche ed arabe, siamo in grado di immaginare quale fosse il suo aspetto. Il termine *pharos* è tuttora in uso nelle lingue greca ed italiana pressoché con la stessa grafia e pronuncia; si pensa che l'antico faro sia servito di modello per i campanili delle comunità cristiane e per i minareti dei maomettani.

Abitazioni private, ostelli, fortificazioni, piante di città.

I greci ebbero dapprima case di grande semplicità, fatte con muri di legno e di mattoni di terra disseccata

al sole. Ben poco si sa del resto della configurazione della casa nei tempi arcaici, ma, per esempio, dalla iscrizione riferentesi all'arredamento della casa di Alcibiade (cfr. anche Plutarco, *Alcibiade* 164) si può dedurre che nel tardo v secolo, in alcune abitazioni private, si ambisse ad una certa raffinatezza.

Gli scavi di Olinto hanno riportato alla luce le fondamenta di piú di cento case appartenenti al tardo v secolo a. C. e alla prima metà del iv: di solito hanno una pianta quasi quadrata, sono tutte a un solo piano con un'entrata che dà accesso al cortile, e in taluni casi c'è un peristilio, uno o piú portici e alcune stanze sistemate in modo da ricevere la maggior quantità possibile di sole anche in inverno. Assai simili sono le case ellenistiche di Priene, Delo, Pella e Morgantina in cui permangono gli elementi fondamentali già descritti, anche se spesso l'insieme si presenta piú ricco: le stanze si aprono sul cortile e il peristilio ha la funzione di un giardino. Sulle strette stradine esterne si affacciano una porta e alcune finestre, in genere a grande altezza dal suolo.

Si può considerare un esempio di casa ellenistica particolarmente lussuosa la residenza estiva nei pressi di Palatitza in Macedonia, dove un ingresso spazioso sostituisce il solito stretto corridoio, e si contano ampi atri, portici e un considerevole numero di ambienti; si tratta in realtà di una dimora regale ben piú ricca dell'abitazione del privato cittadino di una polis¹³.

In alcune località, ad esempio nei pressi dei santuari di Epidauro e di Delfi, sono state rinvenute rovine appartenenti ad antichi ostelli (*katagogia*); in tali luoghi potevano essere ospitati numerosi pellegrini e, nel caso di Epidauro, i pazienti in attesa di guarigione. La costruzione di Epidauro era a due piani e aveva quattro cortili a peristilio, ciascuno circondato da stanze per un totale di centosessanta. Un certo Leonida di Olimpia aveva fatto costruire il cosiddetto Leonidaion, un lus-

suoso edificio circondato da un colonnato, destinato ad ospitare i visitatori importanti.

Le case a piú piani con appartamenti si trovano soltanto in epoca romana.

La porta della casa greca merita un cenno a parte: in genere era in legno, il che spiega come mai ce ne siano pervenute cosí poche; tuttavia ci è ben nota la sua forma riprodotta nelle scene dipinte sui vasi. Di solito la porta aveva due battenti, con tavolette trasversali rinforzate da chiodi di metallo e accessori come grandi anelli, che servivano da maniglie, e serrature. Nella camera sepolcrale di Langaza presso Salonicco si sono trovati uno splendido esemplare di porta in marmo bianco alta 3,12 metri (ora al Museo di Istanbul) e una seconda porta in bronzo con una bella maniglia minutamente lavorata a palmette agli attacchi; entrambe queste porte devono essere appartenute al tardo IV secolo a. C. Anche nelle altre tombe macedoni a camera si sono rinvenute porte di questo genere, come ad esempio quelle di Pidna e Palatitza, ora al Museo del Louvre¹⁴ (nn. 706-7); finte porte dipinte sono rappresentate su lastre nel cimitero greco di Hadra, vicino ad Alessandria d'Egitto¹⁵.

Per difendersi dai nemici vicini o distanti, ogni città greca aveva una cinta di mura con porte e torri sporgenti, e nella maggior parte dei casi un'acropoli che poteva servire da rifugio estremo. Per di piú i valichi posti tra due città erano protetti da fortificazioni, di cui un certo numero sopravvive in stato di conservazione tale da darci un'idea abbastanza esatta del loro aspetto originale. In Atene il Dipylon (cioè doppia porta) consisteva di una doppia struttura interna ed esterna congiunta a formare un cortile e fiancheggiata da torri, cosicché se il nemico avesse forzato la struttura esterna, la difesa avrebbe potuto continuare nella cinta interna. Eccezionalmente ben conservate sono le fortificazioni di Messene (prima metà del IV secolo a. C.) e cosí anche il

forte di Eurialo a Siracusa, costruito con un ampio cortile, cinque torri, fossati profondi e passaggi sotterranei dal tiranno Dionisio (406-367 a. C.) per difesa contro i cartaginesi. Inoltre, grandiose rovine di fortificazioni del IV secolo sono venute alla luce negli ultimi tempi a Gela.

Verosimilmente i greci incominciarono a interessarsi alla pianificazione delle città fin dai tempi arcaici. La fondazione di nuove colonie nella Ionia, e la necessità di ricostruire città che vi erano state distrutte stimolò ulteriormente gli studi urbanistici. Il piano base era costituito da una scacchiera o grata, inventato, secondo Aristotele (*Politica* II, 5; VII, 10), da Ippodamo di Mileto, che, verso la metà del V secolo a. C., ideò per gli ateniesi il piano della città del Pireo.

Le città di Mileto, Priene, Pergamo ed Efeso mostrano piante in cui gli svariati edifici erano disposti secondo un piano organico: furono costruite vie fiancheggiate da portici che da allora costituiscono una suggestiva caratteristica delle città mediterranee. Grandi opere portuali fiorirono nelle città della costa egea e nel complesso l'architettura ellenistica determinò la forma delle città romane.

¹ Sappiamo anche che nel corso del V e del IV secolo a. C. parecchi artisti tra cui Policleteo, Pollis, Eufanore, Silanione e l'architetto Pythios, scrissero trattati sulle proporzioni.

² K. Müller, «Ath. Mitt.», XLVIII, 1923, pp. 52 sgg.; Payne e altri, *Perachora*, pp. 34 sgg.

³ Cfr. «AJA», LVII, 1953, pp. 212 sgg.

⁴ F. Krauss, «Mitt. d. Deutschen Arch. Inst.», I, 1948, pp. 11 sgg.

⁵ Recentemente è stata di nuovo discussa la questione se il tempio fosse dedicato a Teseo o ad Efesto (cfr. Koch, *Studien zum Theseustempel*, 1955 e Wyckerly, «JHS», LXXIX, 1959, pp. 133 sgg.).

⁶ H. A. Thompson, «Hesperia», XVIII, 1949, pp. 241 sgg.; Gottlieb, «AJA», LXI, 1957, pp. 161 sgg.

⁷ IG IV 1484; Cavvadias, *Fouilles d'Epidaure*, n. 241, pp. 78 sgg.

⁸ IG IV 1484; Cavvadias, *Fouilles d'Epidaure*, n. 241, pp. 78 sgg.

⁹ Per ciò che concerne queste tombe e lastre fittili cfr. ora Boardmann, «BSA», L, 1955, pp. 51 sgg.

¹⁰ Pubblicato recentemente con ricchezza di particolari da I. Kleemann, *Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon*, 1958.

¹¹ Devambez, *Grandes bronzes du Musée de Stamboul*, pp. 9 sg., e riferimenti ivi acclusi.

¹² Hackin e altri, *Nouvelles recherches archéologiques à Begram*, figg. 359-62.

¹³ Per i recenti scavi in questa regione cfr. Vanderpool, «AJA», LXI, 1957, pp. 284 sg., tav. 86, figg. 14-16.

¹⁴ Per tutte queste porte cfr. Mendel, *Catalogue des sculptures*, al n. 138.

¹⁵ Cfr. B. R. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics*, 1957, pp. 33 sgg., tav. XXII.

Capitolo terzo

Scultura monumentale

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

Fonti di notizie.

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

contribuito ad allargare le nostre conoscenze le iscrizioni, per lo piú consistenti in inventari di templi, dediche o firme scolpite sui basamenti delle statue e sui rilievi.

Uso, soggetti, materiali, tecniche.

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

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

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

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

mente rappresentate in Grecia: piú comunemente venivano suggerite dalle mitiche imprese di dèi e giganti, o greci e amazzoni o centauri e lapiti.

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

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

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

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

È naturale che il trasporto dei blocchi di pietra comportasse dei problemi; le statue monumentali erano perciò tagliate nella loro forma approssimativa nelle cave, e alcune, che per qualche motivo non furono mai fini-

te, rimasero fino ai giorni nostri nelle cave del monte Pentelico o a Nasso. Teste e braccia, se non aderivano al corpo, erano spesso fatte separatamente e attaccate con cavicchi di metallo e cunei di pietra, di solito annegati nel piombo fuso, mentre i pezzi piú piccoli, potevano essere legati col cemento.

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

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

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

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

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

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

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

Le sculture.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La seconda metà del v secolo a. C.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il IV secolo a. C.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un'iscrizione rinvenuta a Delfi cita Lisippo come

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Capitolo quarto

Statuette e piccoli rilievi di vario materiale, terracotta esclusa

Le statuette ed i rilievi di piccole dimensioni non ripetono pedissequamente la storia delle sculture monumentali su scala piú piccola, bensí formano un settore autonomo dell'arte greca. Il loro uso, infatti, è diverso da quello delle opere monumentali: in primo luogo perché essendo spesso parte di un insieme piú complesso sono determinate in questo senso fin dal momento della loro ideazione, e poi perché le loro piccole dimensioni rendono possibile il sollevarle e rigirarle in mano, per un godimento piú personale e privato; per questo furono tra i prodotti piú apprezzati dell'arte greca.

Come per la scultura monumentale, anche per le statuette ed i rilievi di piccole dimensioni, i greci si valsero di materiali diversi: oltre alla pietra (marmo, calcare e alabastro) e al metallo (oro, argento, bronzo, piombo e ferro), usarono largamente avorio, osso, ambra, cera, legno e particolarmente la terracotta (di quest'ultima, però, data l'amplissima produzione, tratteremo in un capitolo a parte). A causa della natura facilmente deteriorabile o preziosa di alcuni di questi materiali, sono rimasti relativamente pochi esemplari; soltanto le statuette bronzee, infatti, sono abbastanza numerose. Le piccole dimensioni e il fatto che nell'antichità molte furono sepolte, le salvarono dall'es-

sere fuse per ricavarne il metallo, come avvenne per le statue in bronzo.

Il piombo fu usato per le offerte votive piú modeste, specie in tempi arcaici, almeno a giudicare dalle numerose figure stampate di piccole dimensioni rinvenute nel santuario di Artemide Ortia a Sparta; ma l'aspetto poco attraente della materia e la sua eccessiva morbidezza impedirono un uso esteso del piombo.

Perciò tratteremo qui soprattutto dei bronzi, limitandoci ad accennare occasionalmente alle piccole sculture di altri materiali, in modo da dare un panorama completo della produzione originale.

Molte statuette di bronzo giunte fino a noi costituiscono un tempo elementi decorativi di tripodi, anse, sostegni, e ornamenti di vasi, specchi ed altri utensili. Altre erano offerte votive nei santuari, e a volte recano iscrizioni relative al nome della divinità cui l'offerta era fatta e anche a colui che la dedicava; il basamento era fuso in un blocco unico con la statuetta, oppure i piedi della figura erano muniti di perni ed inseriti in un basamento separato.

La consistenza del metallo varia dal rame quasi puro delle epoche arcaiche a una lega di rame e stagno, di solito con l'aggiunta di qualche elemento estraneo. Alcuni esemplari arcaici erano costituiti da lamine martellate separatamente, e unite insieme su un'anima di legno; per la maggior parte delle statuette tuttavia erano in fusione solida e non cava, poiché il materiale che si risparmiava con statuette cave non era sufficiente a compensare la quantità di lavoro richiesto.

Le statuette di bronzo dei diversi periodi si sono conservate in tale abbondanza da darci un quadro completo dell'evoluzione della plastica greca. Nelle pagine che seguono potremo menzionare in ordine cronologico solo alcuni esemplari, tali, tuttavia, da illuminare sull'alto livello di una parte della produzione.

Periodo geometrico (IX-VIII secolo a. C.).

Molte statuette di bronzo e rilievi di piccole dimensioni del periodo geometrico precedono di uno o due secoli la produzione plastica monumentale pervenuta, per cui possono illuminarci sulla scultura greca nella fase piú arcaica. Si tratta di statuette a fusione solida quasi sempre rappresentanti figure umane e di animali (cavalli, buoi, cervi, uccelli, ecc.) che un tempo costituivano le decorazioni di bordi, anse, sostegni e piedi di tripodi e vasi. Alcune, che presentano figure a rilievo sotto la base furono evidentemente usate come sigilli¹, altre che hanno fori o anelli per poterle appendere, devono essere state offerte votive di santuari. Talvolta, specie verso la fine dell'VIII secolo, si ritrova una figura in azione oppure un gruppo: guerrieri all'assalto e arieti sono stati rinvenuti nell'Acropoli d'Atene, ad Olimpia ed altrove; due statuette, di un uomo che foggia un elmo e di un uomo con un centauro, sono conservate al Museo di New York, quella di un uomo che tende l'arco è al Museo di Würzburg; e cosí via.

In tutte queste statuette le forme sono schematizzate e si tiene poco conto della struttura anatomica, in quanto l'effetto gioca sul contorno elegante e sull'insieme compositivo; oggi si è di nuovo portati ad apprezzare le forme semplificate, e a cogliere il singolare fascino di queste statuette decorative.

In una tomba ateniese sono stati rinvenuti frammenti di diverse statuette in avorio assieme a vasellame che si suppone databile dal 750 a. C. in poi: rappresentano nudi femminili, in rigida posizione stante e con le mani contro le cosce, le cui forme, piú arrotondate che nelle contemporanee figure in bronzo, preannunciano la successiva scultura orientalizzante.

VII secolo a. C.

Le statuette schematizzate dell'epoca geometrica furono seguite durante il VII secolo da esemplari in cui è evidente una maturazione formale e un maggiore interesse per la struttura anatomica. Un giovane stante del 700 circa a. C., nell'attitudine tipica dell'antico kouros (Museo di Boston) reca l'iscrizione «Mantiklos mi dedicò come decima al dio lungi-saettante dall'arco d'argento; o Febo, voglia tu dargli benigna ricompensa»; le varie parti del corpo sono accentuate, le cosce assai pronunciate partono dalla vita, le spalle sporgono e il torace è ampio. All'inizio del VII secolo si possono datare parecchie statuette di guerrieri in posizione di attacco provenienti da Olimpia, la cui posa è ancora assai rigida ma le cui forme hanno angolature meno accentuate.

Una statuetta di notevoli dimensioni, proveniente da Dreros (Creta), del 650 a. C. circa, mostra alcuni progressi nella resa della muscolatura e dello scheletro; un giovane che porta un ariete, rinvenuto in Creta ed ora al Museo di Berlino, è un esempio indicativo dell'evoluzione del tipo di kouros in pietra del tardo VII secolo a. C. tranne per il fatto che nelle statuette di bronzo l'azione delle braccia è più libera.

L'equivalente femminile di queste figure maschili si può indicare in una statuetta del Museo di Baltimora nonché nelle sue statuette femminili trovate assieme al giovane di Dreros e nelle cariatidi di marmo che servivano come sostegni di vasi scoperte ad Olimpia, ad Istmia ed altrove. Questi esemplari nell'insieme potrebbero considerarsi come versioni ridotte delle Rorai di Delo e di Auxerre. Un poco più tardi, cioè all'inizio del VI secolo, si può datare la statuetta più antica tra quelle ritrovate in un deposito sotto il pavimento del tempio di Cresos.

Tutte queste statuette sono a fusione solida, eccetto quelle di Dreros, che sono realizzate nella tecnica

cosiddetta *sphyrelaton*, il cui processo consiste nell'inchiodare lamine martellate di bronzo su un'anima di legno. Sebbene si sappia ora, basandosi su esemplari rinvenuti, che la fusione cava fu introdotta abbastanza presto nel VII secolo a. C., la fusione solida continuò ad essere praticata per statuette di maggiori dimensioni, come provano per esempio un uccello e un leone, provenienti da Perachora, e un cavallo proveniente da Olimpia (quest'ultimo fuso in pezzi diversi).

Oltre a questi esemplari bronzei si sono anche rinvenute figure in altri materiali: molte statuette e rilievi eburnei databili al tardo VIII e al VII secolo a. C. sono venuti in luce nel santuario di Artemide Ortia a Sparta; specialmente notevoli sono due vivaci rilievi, uno che rappresenta una nave da guerra al momento della partenza e l'altro, su un pettine, con il giudizio di Paride (tardo VII secolo).

Una placca di avorio con due figure femminili in rilievo, ora a New York, che un tempo forse servì per decorare un cofanetto² in quanto presenta due fori per inserirvi i bulloni, a giudicare dallo stile potrebbe appartenere al terzo quarto del VII secolo a. C.

Un notevole gruppo in legno databile forse dal 625 al 600 a. C. circa è stato trovato a Samo. Esso rappresenta Zeus ed Era con le braccia congiunte analogamente a quelle di Dermide e Cittilo; disgraziatamente il legno si è disintegrato cosicché oggi esiste soltanto la riproduzione fotografica. Tuttavia, dallo stesso ritrovamento proviene una piccola testa di kouros della fine del VII secolo, ora conservata al Museo di Atene, che un tempo era congiunta al corpo (oggi perduto) mediante un perno. Di recente sono state scoperte a Samo altre figure arcaiche in legno che comprendono una maestosa Era con un alto polos³.

Nel complesso queste statuette di diversi materiali e provenienti da località disparate sono una riprova della diffusione dell'attività scultorea nel VII secolo.

VI secolo a. C.

Del VI secolo è rimasta una splendida serie di statuette di bronzo che possiamo paragonare con la produzione monumentale contemporanea: venute alla luce in Grecia, in Asia Minore e nell'Italia meridionale, mostrano la stessa varietà di posizioni e lo stesso costante stadio di evoluzione verso intenti realistici.

Tra i più antichi esemplari di kouroi c'è un Giovane stante ritrovato a Samo, mentre appartiene al tardo arcaismo una bella statuetta proveniente dall'Acropoli; il primo può essere paragonato ai kouroi di pietra della prima metà del VI secolo, la seconda può essere confrontata con quelli della fine dello stesso secolo. All'incirca alla medesima epoca appartiene una figura di Ermes che indossa una corta tunica, copricapo e calzari, capolavoro dell'arte tardo-arcaica.

L'evoluzione del tipo femminile stante è avvertibile se paragoniamo una figura bronzea proveniente da Samo, del secondo quarto del VI secolo, ad una figurina bronzea del Museo di Berlino del 540 a. C. circa, in cui il drappaggio ha pieghe stilizzate paragonabili a quelle delle più tarde korai dell'Acropoli.

Diverse belle statuette sono in posizione di attacco, tema comune anche alla scultura monumentale: ne è esempio un vigoroso Eracle rinvenuto in Arcadia ed ora al Museo di New York databile dal 530 al 520 a. C., ed un Eracle in atto di brandire la clava trovato a Perachora ed ora ad Atene, databile al 500 a. C. circa.

La figura con un ginocchio a terra era usata per indicare la fuga o la corsa sia nelle statuette che nella plastica monumentale; buoni esempi di tali figure sono al Museo di Atene e a quello di Berlino, e una di stile particolarmente vivace, risalente al tardo periodo arcaico, fu trovata a Samo.

La statuetta di un convitato, recente acquisto del

British Museum, rappresenta una figura nell'attitudine tradizionale, semisdraiata, con le gambe allungate, il busto eretto e la testa voltata, egregiamente stilizzata e tuttavia singolarmente viva; un esempio analogo, meno accurato nell'esecuzione, è al Museo Nazionale di Atene (n. 16 353).

Alcuni esemplari lignei di statuette arcaiche di questo periodo sono estremamente significativi. A Palma di Montechiaro in Sicilia, per esempio, si rinvennero tre statuette femminili, una forse appartenente ancora al VII secolo a. C., e le altre due della prima metà del VI: sono in posizione stante, in rigido atteggiamento, con una lunga tunica e un copricapo, gli avambracci, ora andati perduti, tesi in avanti senza dubbio in atto di reggere offerte, erano fatti in pezzi separati e uniti da giunti. Sono ancora evidenti tracce di colorazione. Un'altra statuetta di legno, all'incirca di questo periodo, è stata trovata a Clazomene. Nell'insieme ciò che sopravvive della produzione lignea fa supporre che questo materiale era largamente usato nei tempi antichi, come del resto lo è oggi.

Tra le statuette di avorio che furono trovate nel deposito sotto il pavimento del tempio di Creso ad Efeso, la più bella è una piccola donna piena di grazia e soavità orientale che regge una brocca e un bacile.

Un'altra interessante serie di figurette in avorio proveniente da Samo comprende un rilievo dell'inizio del VI secolo rappresentante Perseo che taglia il capo di Medusa, in cui quest'ultima richiama l'immagine della Gorgone del frontone di Corcira, mentre il Perseo potrebbe essere paragonato al Crisaore dello stesso frontone.

La scoperta di un tesoro a Delfi ci ha restituito una quantità di raffinate figurette eburnee, molte delle quali servivano evidentemente per decorazioni a intarsio, forse per troni lignei; altre erano parti di statue maggiori; stilisticamente si ricollegano ai lavori greci intorno alla metà del VI secolo.

Un gruppo di statuette di calcare e di alabastro databili al 600-540 a. C. circa sono venute alla luce nelle località in cui sorgevano antichi santuari a Naucrati, Rodi e Cnido: comprendono figure maschili e femminili stanti ed assise, fra cui alcune reggono offerte: il loro intento era evidentemente votivo.

Piccole statue e gruppi statuari di ambra sono stati trovati in Etruria: due – una donna con in braccio un bimbo e un'Afrodite con Adone – nel tipico stile tardo arcaico sono al Museo di New York⁴, molti altri sono al Museo Preistorico di Roma, diversi begli esemplari provenienti da Sala Casalina sono al Petit Palais a Parigi.

Prima metà del v secolo a. C.

L'arte dell'inizio del v secolo è ben illustrata dalla statuetta in bronzo di un Eracle in movimento del Museo Benaki⁵ e da una delicata figura in corsa di Olimpia, su cui sono incise le parole: «Io appartengo a Zeus». Come nelle quasi contemporanee sculture frontonali di Egina, il movimento in avanti non è più dato dalla semiflessione del ginocchio, bensì espresso in maniera naturalistica. Alla stessa epoca circa appartiene lo splendido atleta di New York, che alza il disco al di sopra del capo preparandosi al lancio. La statuetta bronzea di un giovane che alza la mano sinistra alle labbra in atteggiamento di supplica⁶, ancora del Museo di New York, che si può datare all'incirca al 470 a. C., ha una quieta dignità che preannuncia lo stile classico; infine, la statuetta di Efesto della Dumbarton Oaks Collection è uno splendido esempio di figura in movimento databile al 460 a. C. circa.

Un cavallo di notevoli dimensioni alto circa 23 centimetri proveniente da Olimpia, e databile agli stessi anni faceva probabilmente parte di un piccolo gruppo

votivo rappresentante un carro. A un periodo un poco piú tardo, forse circa 450 a. C., appartiene la bella statuetta di un atleta nell'atto di compiere un salto. La posa momentanea richiama le sculture di Mirone e il suo ambiente. Due capre in bronzo appartenenti al British Museum sono ugualmente prodotti della prima metà del v secolo, periodo che fu nell'antichità famoso per le sculture con figure di animali.

Appartiene al secondo quarto del v secolo una serie di figure femminili drappeggiate e stanti in composti atteggiamenti. Esse sono abbigliate con pesanti pepli di lana, che formano poche pieghe, tutte apparentemente simili ma in realtà varianti all'infinito; molte servivano come manico per specchi o erano supporti di bracieri per l'incenso o parti di utensili; altre, per esempio l'Atena della collezione Elgin a New York o la fanciulla «che fila» del Museo di Berlino (ora interpretata come una fedele in atto di sacrificare agli dèi)⁷, erano, a quanto pare, concepite senza fini pratici, e il loro stile è assai vicino a quello delle sculture frontonali del tempio di Zeus ad Olimpia.

Circa 450-300 a. C.

Del periodo classico, che va dalla seconda metà del v secolo a. C. al iv secolo, ci è giunto un numero relativamente piccolo di statuette in bronzo. Tra gli esemplari piú interessanti ricordiamo i due giovani del Louvre e di Atene rappresentati nella posizione stante che fu prediletta da Policleteo, col peso del corpo scaricato sulla gamba destra e con la sinistra piegata; l'influenza policletea si nota anche nella precisa demarcazione dei piani e nel rapporto delle parti col tutto. Due statuette di Eracle, una appartenente al Museo del Louvre, l'altra rinvenuta recentemente a Pergamo, sono riprodu-

zioni di un capolavoro lisippeo, e riflettono le mutate concezioni nel volgere di circa un secolo, giacché posa e modellato sono strettamente naturalistici e qualcosa dell'antica monumentalità è perduta.

Una statuetta di proporzioni maggiori del consueto, rinvenuta a Beroea in Macedonia ed ora appartenente al Museo di Monaco, rappresenta una fanciulla nuda e con il suo modellato relativamente severo deve ancora appartenere al v secolo. D'altro canto, la cosiddetta Afrodite Pourtalès a Londra⁸ e l'Afrodite Haviland a New York (così chiamate dal nome dei loro precedenti possessori) si ricollegano allo stile prassitelico nel suo pieno sviluppo; anche qui si avverte l'abbandono della monumentalità del v secolo, mentre prevale la grazia tipica del iv secolo a. C.

Una piccola mucca (Parigi)⁹, è un notevole esempio di scultura di animali di questo periodo e ci richiama alla mente le lodi che gli antichi scrittori tributarono alla mucca dell'Acropoli di Atene che «sembrava respirare ed essere sul punto di muggire» (cfr. *Anth. Palat.*, 742); ma non ha solo accenti naturalistici bensì anche una certa monumentalità. Lo stesso potrebbe dirsi del cervo rappresentato in atteggiamento teso come se tendesse l'orecchio a qualche rumore, ritrovato a Sibari ed ora al Louvre¹⁰.

Infine, anche se non è propriamente un'opera plastica, va ricordato il superbo auriga inciso su una tavoletta d'avorio, ritrovato nella Russia meridionale¹¹ appartiene al tardo v secolo e può paragonarsi ai metalli incisi di quel tempo.

Periodo ellenistico (circa 300-100 a. C.).

Al contrario dell'epoca classica, quella ellenistica è ottimamente rappresentata da statuette in bronzo che

hanno il modellato naturalistico e la varietà di temi della plastica monumentale.

L'osservazione realistica degli esseri umani in vari aspetti sia nobili che comuni, divenne l'interesse precipuo dell'artista, e molti esemplari eccellenti sono indicativi della sua capacità di penetrazione.

Tra questi ricordiamo in particolare quello di un piccolo suonatore negro dal corpo agile e dal viso mesto e sensibile (Parigi), un gobbo (New York)¹², un giovane emaciato (Dumbarton Oaks), una danzatrice avvolta nel manto (Walter Baker Collection), un mendicante¹³ (Berlino), una vecchia contadina (Vienna)¹⁴ e un arciere (Londra)¹⁵. Lo studio individuale di ogni figura appare sottolineato dall'espressione del volto e dall'atteggiamento del corpo. La statuetta di un filosofo a New York, conservata quasi tutta intera, mostra lo stesso realismo conseguito nella ritrattistica ellenistica.

I temi mitologici, così popolari nei tempi antichi, naturalmente sopravvivono, ma differiscono dalle rappresentazioni più arcaiche per l'accentuato uso del movimento: il vivace Satiro da Pergamo in atto di difendersi da un aggressore¹⁶ e il gruppo ritrovato ad Afrodisia con Teseo in lotta col Minotauro¹⁷ ne sono tipici esempi. Il Satiro del Museo di Napoli che regge un otre e si piega all'indietro sotto il suo peso, è un affascinante esemplare del tardo ellenismo, in cui la difficoltà della posa è resa in modo magistrale. Infine, il Posidone in movimento del Louvre forma un eloquente contrasto con la statua del v secolo proveniente dal capo Artemisio e compendia i caratteri diversi delle due epoche.

Alcune statuette di materiali diversi dal bronzo ci sono pervenute anche per questo periodo: una figura della triforme Ecate¹⁸, forse rinvenuta ad Alessandria e ora al Museo di New York è un prezioso esemplare in legno, in cui la divinità è rappresentata con tre figure congiunte, pressoché identiche, ognuna delle quali aveva

un balteo e una faretra; una patina di gesso dipinta e dorata la ricopriva un tempo tutta; forse il gruppo riproduce piú o meno fedelmente la triforme Ecate opera dello scultore Alcamene. Una statuetta in legno dorato (Museo del Louvre) rappresenta Alessandro Magno stante, in una posizione piuttosto mossa, con la testa volta da un lato.

Un tempo era cosa comune il modellare in cera, e Platone e anche altri antichi scrittori menzionano i ceroplasti (scultori in cera) accanto ai coroplasti (scultori in terracotta): i prodotti dei modellatori in cera consistevano principalmente in statuette per uso domestico e votivo, giocattoli per bambini, gettoni per giochi da tavola, frutta decorative, figure umane per uso magico e cosí via. Nonostante la natura deperibile del materiale, sono giunte fino a noi alcuni esemplari di cera tra cui la testa muliebre che si dice rinvenuta ad Alessandria ed ora al Museo di New York¹⁹. È alta quasi dodici centimetri e forse apparteneva ad una statuetta di Afrodite di epoca ellenistica di dimensioni già notevoli; sono ancora visibili tracce di colorazione a toni scuri.

Dal I secolo a. C. in poi.

L'uso di copiare capolavori dei secoli passati che divenne corrente in epoca romana a partire dalla fine del II secolo in poi, non fu naturalmente limitato alle sculture monumentali. Possedere una famosa opera greca, anche in proporzioni ridotte, era vivo desiderio dei collezionisti romani; e questa è stata per noi una circostanza fortunata, poiché molte delle statue un tempo famose ed oggi perdute o conosciute solo attraverso copie frammentarie, ci sono note in forma completa attraverso statuette sia di bronzo che di pietra di epoca romana. Cosí accade per la famosa statua lisippea di Era-

cle in riposo appoggiato alla clava, che già abbiamo avuto modo di ricordare e che noi conosciamo per esempio attraverso una statuetta di bronzo giunta a noi intatta del Louvre; analogamente l'Erme col fanciullo Dioniso di Cefisodoto ci è noto attraverso una statuetta pure al Louvre e mutila solo del braccio destro. L'Afrodite Cnidia di Prassitele e l'Afrodite rannicchiata di Doidalsa sopravvivono in statuette bronzee e marmoree di dimensioni ridotte ma quasi complete, che perciò esprimono l'armonia compositiva che caratterizzava gli originali assai meglio che non le statue frammentarie o mal restaurate; vi è poi un Eros dormiente in una posa abbandonata che riproduce una composizione evidentemente famosa, nota anche attraverso copie monumentali in marmo e bronzo.

Per di più, capolavori greci famosi, come ad esempio lo Zeus fidiaco e l'Erme di Policleto, ricompaiono con lievi varianti nelle raffigurazioni romane del Giove Capitolino o di Mercurio, dio dei mercanti, un'Atena assisa serve di modello alla personificazione della città di Roma, una Nike volante si trasforma in Vittoria, l'Ares stante diviene Marte, e in tal modo la composizione almeno di molte famose creazioni greche è stata perpetuata.

¹ Gli esperimenti fatti al British Museum da Denys Haynes e da me nel 1957 sembrano convalidare questa ipotesi. I disegni somigliano a quelli dei sigilli dell'epoca geometrica.

² R. J. H. Jenkins mi ha suggerito che il rilievo potrebbe essere stato usato originariamente come decorazione dell'arca di Cipselo come parte della scena del Giudizio di Paride; periodo, dimensioni e materiale si adatterebbero infatti a tale interpretazione.

³ Cfr. Daux, «BCH», 1962, pp. 854 sg., fig. 16, tav. XXIX.

⁴ Richter, *Handbook of Etruscan Art, Metropolitan Museum*, figg. 97-98, 104-5.

⁵ Payne, «JHS», LIV, 1934, pp. 163 sgg., tav. VII.

⁶ Richter, *Handbook of the Greek Collection, Metropolitan Museum of Art*, 1953 [in seguito citato come *MMA Handbook*, 1953], tav. 59c.

⁷ Lamb, *Greek and Roman Bronzes* [in seguito citato come Lamb], tav. LVb. Per l'ipotesi che questa statuetta servisse originariamente come supporto di uno specchio, cfr. Blümel, «Arch. Anz.», 1955, col. 313.

⁸ Walters, *Catalogue of Bronzes*, n. 1084.

⁹ Richter, *Animals in Greek Sculpture*, fig. 98.

¹⁰ De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*, n. 196.

¹¹ Swindler, *Ancient Painting*, p. 187, fig. 337; Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, tav. 37, 2; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* [in seguito citato come Pfuhl], fig. 627.

¹² Lamb, tav. LXXVIIb.

¹³ *Ibid.*, tav. LXXVIIc.

¹⁴ *Ibid.*, tav. LXXVIIIa.

¹⁵ *Ibid.*, tav. XCa.

¹⁶ Lamb, tav. LXXIVb.

¹⁷ Neugebauer, *Berlin Museum, Führer, Die Bronzen*, tav. 49.

¹⁸ Richter, *MMA Handbook*, 1953, tav. 109f.

¹⁹ *Ibid.*, tav. 109i.

Capitolo quinto

Oggetti decorativi in metallo

Il campo degli oggetti decorativi in metallo offre un panorama assai vasto, in quanto il metallo era usato nei tempi antichi per molteplici scopi, per i quali oggi ci serviamo di preferenza di altri materiali; questi oggetti di metallo, per la maggior parte dedicati a scopi pratici, essendo spesso decorati con statuette, rilievi e motivi incisi rientrarono nel novero delle opere d'arte. (Quando tali ornamenti sono stati trovati isolati e a sé stanti sono stati menzionati nel capitolo precedente).

Il metallo preferito dai greci per la fabbricazione di oggetti decorativi fu il bronzo in differenti leghe, seguito dall'argento e dall'oro. Furono questi oggetti di metallo lavorato a sbalzo a costituire una parte importante della preda asportata dai romani dopo la conquista della Grecia; Plinio (XXXIII 148) afferma infatti che Scipione, dopo la vittoria su Antioco III, portò a Roma migliaia di libbre di vasi cesellati d'oro e d'argento. Anche Livio (XXVII 16.7) e Cicerone (*In Verrem* II 4.50-52) parlano dell'enorme bottino di vasi d'argento e di bronzi corinzi prelevato a Taranto e in tutta la Sicilia. Famosi argentieri dal v secolo in poi sono menzionati da Plinio (XXXVII 154). Si diceva che Fidia e Policlete furono esperti in questa arte, e anche Mentore fu un famoso argentiere. Del resto, negli inventari

dei templi greci, i vasi e gli utensili di argento e bronzo appaiono costantemente catalogati (cfr. IG², 1394).

Nonostante che molti oggetti in materiale pregiato, quali l'oro, l'argento e perfino il bronzo non siano giunti fino a noi, in quanto vennero fusi in caso di necessità, i pochi esemplari scampati alla fusione sono sufficienti per darci un'idea della varietà e dell'eccellenza di questo settore dell'arte greca. Gli scavi ci hanno restituito soprattutto armature (elmi, scudi, corazze e gambali), parti di finimenti, tripodi e arredi domestici vari (vasi, specchi, utensili da cucina, cofanetti, mobili), che hanno motivi decorativi a sbalzo o graffiti o a tutto tondo. Spesso ci sono rimaste soltanto le parti decorate degli oggetti, che invece sono scomparsi; per esempio i vasi di bronzo erano ribattuti in fogli sottili (che sono scomparsi), mentre sono giunti fino a noi le anse e i sostegni fusi in metallo massiccio e quindi piú duraturi.

Le tecniche usate erano parecchie: dal repoussé alla martellatura su stampo allo stampaggio su un conio, alla fusione. Nel repoussé un foglio di metallo era posto su un fondo di bitume solido ed era ribattuto ora nel diritto ora nel rovescio; nella martellatura su stampo il foglio di metallo veniva battuto dal rovescio in uno stampo in cui era scavato il modello; per lo stampaggio la figura del conio era pressata direttamente sul metallo; infine, la fusione dei rilievi di metallo era analoga a quella delle statue e delle statuette. Nell'antichità pare che non si usassero calchi per la produzione in serie dei modelli originali, e fino all'epoca ellenistica non si trovano repliche esatte neppure nei numerosi manici di vasi.

In tutte queste tecniche i ferri da lavoro erano spesso usati al momento della rinettatura dei particolari. Inoltre alcune decorazioni incise venivano eseguite solo da ultimo: si incideva con strumenti di varia forma per motivi ornamentali a viticcio, a perline, a striscie. Si praticava anche l'intarsio e i materiali usati erano per lo piú

pietre colorate, vetro, osso, avorio, rame, niello, oro e argento, soprattutto allo scopo di ottenere un ricco effetto di policromia.

Oggetti greci in metallo furono rinvenuti in molte località, tanto in Grecia quanto nel Mediterraneo orientale, in Bulgaria, in Jugoslavia, nella Russia meridionale, nell'Italia meridionale, in Sicilia, e nell'Europa settentrionale; inoltre, sono state trovate molte copie degli originali greci fatte dai romani, come è il caso dei tesori (cioè interi complessi di suppellettili sepolte nell'imminenza di un pericolo dai proprietari) rinvenuti a Boscoreale, Pompei, Hildesheim (Germania), Bernay (Francia), e in Danimarca.

Basteranno alcuni esempi specifici di questi antichi oggetti decorati ad indicarcene la varietà e le affinità con gli altri prodotti artistici contemporanei.

VIII e VII secolo a. C.

Già abbiamo avuto modo di ricordare i tripodi geometrici e i vasi decorati con statuette; allo stesso periodo appartengono le fibule geometriche rinvenute per la maggior parte in Attica e in Beozia, su cui sono incise composizioni nello stile schematizzato allora in uso con figure umane e animali, sia isolati che in gruppi che qualche volta riusciamo ad interpretare come scene mitologiche.

Tipici esempi di arte arcaica orientalizzante sono gli scudi trovati nell'antro ideo nell'isola di Creta (c. 700 a. C. ?), decorati con rilievi a sbalzo di mostri e di animali di carattere così accentuatamente orientale da far supporre a molti esperti che si tratti di oggetti d'importazione, come anche le coppe a sbalzo e graffite rinvenute a Cipro e in Italia, alcune delle quali comprendono scene di tipo egittizzante¹.

Nei diversi santuari della Grecia sono venuti in luce molti esemplari di antichi oggetti di metallo, tra cui figurano parti di armature dedicate a una divinità dopo la vittoria. Il retro di un pettorale trovato sulle rive del fiume Alfeo ad Olimpia ed ora nel Museo Nazionale di Atene, reca incisioni di animali e mostri oltre a una scena di gruppo che potrebbe identificarsi come Zeus che saluta Apollo: può appartenere alla metà del VII secolo.

Sono state rinvenute a Olimpia e altrove magnifiche teste di grifone martellate e fuse che in origine sporgevano dai bordi dei piú antichi calderoni bronzei (detti argivi da Erodoto, IV 152). Esse mostrano la fiera vitalità di certe opere orientali, quale si riscontra in prodotti del VII secolo. Nel secolo successivo i temi prescelti sono ancora gli stessi, ma i grifoni man mano perdono la loro monumentalità e si fanno meno terribili; assai decorati sono anche gli elmi bronzei nelle parti anteriore e posteriore e nei paraguance; un bell'esemplare del VII secolo al Louvre è ornato di una sfinge di tipo protocorinzio².

Nel Museo di Boston si conserva una coppa in oro battuto che dicono sia stata rinvenuta ad Olimpia e che reca la scritta «I figli di Cipselo [la] dedicarono da Eraclea»; evidentemente era un ex voto dei figli del tiranno corinzio dopo una spedizione militare vittoriosa nella seconda metà del VII secolo.

VI secolo a. C.

Appartengono al VI secolo un buon numero di splendidi esemplari in metallo. Nei recenti scavi ad Olimpia, e prima ancora in altri centri, sono riaffiorate molte bande sbalzate di scudi, databili dal 610 al 460 a. C. circa, con rappresentazioni di episodi del ciclo troiano e tebano, delle fatiche di Eracle, delle storie di Teseo e

Perseo e di vari mostri; solo di quando in quando compaiono scene della vita quotidiana. Diversi esemplari sono quasi contemporanei ai rilievi delle metope rinvenuti presso la foce del fiume Sele vicino a Pesto, che mostrano una scelta di temi analoga. I soggetti sono ripetuti molte volte, giacché ci si serviva di stampi che erano usati per vari esemplari.

Al British Museum è conservato un paio di gambali in bronzo, databile al 540 a. C. circa e splendido esempio di decorazione in questo campo, che si dice provenga da Ruvo. In ognuno dei gambali un rilievo repousé e cesellato rappresenta una Gorgone in volo in atto di mostrare la lingua e i denti, che sono d'avorio, mentre gli occhi erano un tempo adorni di pietre scintillanti. Gli elmi del VI secolo sono a volte ricchi di motivi decorativi: gli scavi di Olimpia hanno portato al recupero di una splendida serie, in parte con iscrizioni dedicatorie³.

Rimangono inoltre numerosi vasi arcaici in bronzo (crateri, idrie, brocche, anfore, tazze, piatti e coppe). Esemplari in buono stato di conservazione e abilmente eseguiti provengono dall'Italia meridionale, da Randazzo, in Sicilia (ora a Berlino)⁴, da Sala Consilina, in Lucania (ora al Petit Palais)⁵, da Pesto (ora nel Museo di Pesto)⁶. In tutti si nota una certa analogia di forme decorative; tra i motivi più frequenti notiamo leoni e arieti accosciati, busti muliebri, parti anteriori di cavalli, palmette e la figura di un giovane piegato all'indietro. Ma la fusione è avvenuta per tutti questi motivi separatamente e ognuno di essi ha una nota personale, che lo differenzia in qualche modo dagli altri.

Il più spettacolare di tutti i vasi di bronzo che siano finora venuti alla luce è il cratere a volute trovato recentemente a Vix (nei pressi di Châtillon-sur-Seine in Francia)⁷, che supera i 150 centimetri di altezza e ha un diametro di 120 centimetri.

La sua decorazione è costituita da figure di guerrieri e da carri (fusi a parte) intorno al collo, da meduse, leoni e altri elementi decorativi sulle anse e da una statuette femminile posta sul centro del coperchio; l'esecuzione è accuratissima e nel tardo stile arcaico (circa 500 a. C.); la forma e le decorazioni si possono ricollegare con i due crateri rinvenuti a Trebeniste (Bulgaria)⁸ e all'idria di Grächwyl (Svizzera)⁹. Questi oggetti devono essere stati importati nei luoghi ove furono rinvenuti da un centro comune che non si sa se fosse in Grecia o nell'Italia meridionale o altrove. Nella stessa tomba in cui è stato trovato il cratere di Vix furono rinvenute due tazze dei maestri miniaturisti attici e un diadema d'oro a torques che, sebbene di foggia non greca, è decorato con piccoli pegasi, in stile greco; può darsi quindi che questa fosse la tomba di una dama di nobile e importante famiglia del luogo che apprezzava l'arte greca.

Il vaso di Vix ci fa pensare a quanto racconta Erodoto (I 70, III 47) del cratere gigantesco che gli spartani si proponevano di offrire a Creso, re di Lidia e che invece finì a Samo, e di quella che gli antichi ritenevano «la più importante di tutte le offerte di Delfi», cioè l'ampio cratere di argento su un sostegno di ferro, eseguito da Glauco di Chio per Aliatte di Lidia (circa 580 a. C.).

Anche in Grecia, come in Egitto, dischi di bronzo lucidato oppure, più raramente, di argento servivano alle donne come specchi; in epoche arcaiche il disco aveva un'impugnatura di solito in foggia di statuette, quasi sempre costituita da un nudo femminile stante su una piccola base, o da un animale; altre volte l'impugnatura era piatta e decorata con una figura in rilievo¹⁰. Questi specchi, quando non erano usati, venivano appoggiati di piatto, come gli specchi a mano egizi e nostri, dato che non avevano supporto su cui stare in piedi; tuttavia, nel tardo periodo arcaico, la statuette che serviva come impugnatura cominciò ad essere posta su una base di

sostegno piú larga, e anziché essere rappresentata ignuda ebbe un chitone e un manto simili a quelli delle contemporanee korai in marmo. Diversi begli esemplari sono ad Atene e a Londra. Vicine stilisticamente sono delle patere arcaiche con impugnatura costituita da statuette di giovani con le braccia alzate o che reggono animali¹¹.

V e IV secolo a. C.

Tre brocche per acqua in bronzo, in buono stato di conservazione (Museo di New York) sono un esempio dei progressivi mutamenti nella forma e nella decorazione dal v secolo in poi. La prima, su cui è un'iscrizione che precisa che serví come premio nei giochi argivi e la cui forma esprime il vigore caratteristico dell'epoca, ha sull'estremità superiore del manico verticale un busto di donna il cui stile mostra affinità con quello delle sculture del tempio di Zeus ad Olimpia; la seconda idria reca sull'attacco piú basso del manico verticale un rilievo di Artemide con un cervo; per lo stile è ricollegabile alla fine del v secolo, all'incirca all'epoca dei rilievi del parapetto del tempio di Atena Nike del 410 a. C. circa; degli intarsi argentei ne accrescono il ricco effetto. Il terzo esemplare ha sull'attacco del manico un Eros che si specchia e che ricorda, con la curva accentuata del corpo, le statue prassiteliche; del resto anche la forma della brocca, col collo slanciato e il corpo allungato, è tipica di questa epoca.

Un recipiente bronzeo per la lavanda dei piedi databile al v secolo (Museo di New York), che si dice provenga dall'Italia meridionale, consiste in un basso tripode ed un bacile con due anse perfettamente proporzionato, la cui forma corrisponde a quella dei bacili rinvenuti a Trebeniste; è possibile identificare oggetti del genere anche nelle scene di lavande dei piedi dipinte sui

vasi o scolpite nei rilievi di terracotta. Un bel cratere di bronzo con manici a volute che terminano in teste di cigno è stato rinvenuto a Locri ed è ora a Londra; esemplari analoghi sono al Louvre e altrove.

L'abilità tecnica raggiunta alla fine del v secolo a. C. è testimoniata da alcune coppe da libagione in argento (Londra e New York): quella di Londra fu trovata a Eze nella Francia meridionale¹² e quelle di New York¹³ si dice provengano dall'Italia. Praticamente tutta la superficie delle coppe è decorata con rilievi sbalzati che rappresentano l'apoteosi di Eracle. L'eroe è raffigurato su un carro guidato da una Nike ed è accompagnato da Atena, Ares e Dionisio, anch'essi su carri. Tale composizione è assai vicina a quella delle coppe calene del III secolo a. C., che evidentemente si ispirano a prototipi del v secolo. Le due coppe di New York, che hanno anche un secondo fregio, piú piccolo, all'interno, rappresentante figure sdraiate ad un banchetto (tema, questo, che ricorre in un vaso caleno a Leningrado), sono identiche tra loro e ci lasciano presumere che siano state realizzate con lo stesso stampo; si possono intravedere infatti i segni lasciati dalla duplice ribattitura che risultano differenti nei due esemplari; dal punto di vista stilistico le raffigurazioni, specie per quanto concerne i gruppi di carri, sono assai prossime allo stile delle monete siciliane del tardo v secolo a. C. e al sarcofago «licio» di Sidone a Istanbul.

Tra i piú begli esemplari rivelanti appieno la perfezione tecnica raggiunta in questi anni¹⁴, ricorderemo un morso di cavallo in bronzo raffinatamente decorato con spirali e teste di cigno lavorate a giorno e a tutto tondo.

Due rilievi a sbalzo con una scena di battaglia tra greci e amazzone, che servirono come decorazione agli spallacci di un'armatura vennero alla luce nel fiume Siri nell'Italia meridionale e sono ora conservati al British Museum. Il modellato, e la resa del drappeggio che sem-

bra trasparente fanno pensare alle statue frontonali del tempio di Epidauro dell'inizio del IV secolo a. C.

Un secchio in bronzo del tardo V secolo, pure proveniente dall'Italia meridionale ed ora al Museo di Berlino, reca due vivaci rilievi raffiguranti una Nike su un carro tirato da un leone ed una pantera¹⁵; ambedue presentano la singolare caratteristica di aderire al corpo dell'utensile e di essere fusi in un pezzo solo con esso. Al tardo V secolo e al IV a. C. appartengono anche alcuni oggetti d'oro e d'argento trovati nelle tombe scite della Russia meridionale; tra questi vi sono delle placche auree, destinate a coprire le guaine delle spade e gli astucci delle farette, decorate con scene in rilievo, comprendenti la lotta dei greci con le amazzoni e lotte di animali. Un pettine d'oro ritrovato a Solokha è sormontato da un animato combattimento, a tutto tondo, tra uomini a cavallo; vi è poi un ampio vaso d'argento da Nicopoli con sul corpo rilievi sbalzati di persiani che combattono con greci. Tra gli esemplari piú belli vi è una giara di elettro su cui sono rappresentati guerrieri sciti colti in atteggiamenti realistici: la decorazione è tipicamente greca, anche se i soggetti e le forme degli oggetti sono per lo piú legati alla cultura scita. Può darsi che questi vasi, come quello di Vix, fossero stati importati, oppure che artisti greci fossero venuti in Russia a lavorare per i capi sciti¹⁶.

Altri begli esemplari di metalli lavorati greci sono venuti in luce nei sepolcreti a tumulo della Bulgaria. Di particolare interesse è una phiale d'argento proveniente da Baschova Mogila, con un carro, nonché una kylix con Selene a cavallo, entrambe di squisita fattura nello stile del tardo V secolo a. C.¹⁷; da Golemata Mogila proviene invece un kantharos d'argento con scene dionisiache attribuibili alla metà circa del V secolo a. C.¹⁸ (tutti questi esemplari sono attualmente al Museo di Plovdiv). La forma, i soggetti e lo stile di tutti questi

oggetti sono così tipicamente greci che si può supporre fossero stati importati da capi traci.

Gli specchi di bronzo del v e iv secolo a. C. sono di molti tipi, ma la forma prevalente nella prima metà del v secolo è ancora simile a quella dei tardi tempi arcaici, senonché la statuetta che ne costituisce l'impugnatura indossa ora di regola il peplo composto in semplici pieghe come nelle statue frontonali di Olimpia, anziché il chitone e il manto ionico. Alcuni di tali specchi (nei musei di New York, Atene, Londra e Parigi) si sono conservati interi con disco, impugnatura e sostegno e con i piccoli animali decorativi attaccati intorno al bordo e gli eroti volanti a destra e sinistra della figura femminile che serve da sostegno¹⁹; il disco è di regola concavo da un lato e convesso dall'altro e in tal modo ingrandisce e rimpicciolisce a seconda delle esigenze. Questi oggetti, posti un tempo nelle camere dei loro proprietari, dovevano certamente aggiungervi una nota lussuosa con le loro forme ricche, armoniose.

Nella seconda metà del v secolo ed anche nel iv, venne adottato comunemente un nuovo tipo di specchio consistente in un disco senza manico, ma con un coperchio attaccato al disco stesso mediante una cerniera; il coperchio era quasi sempre decorato con un rilievo repoussé o di una testa femminile o di una scena mitologica, od anche con una semplice decorazione a palmette. Tra i soggetti più comuni erano Afrodite ed Eros, Dioniso e Arianna, la lotta tra due Satiri, Marsia e uno schiavo scita, la Nike, le Nereidi, Ganimede rapito dall'aquila, motivi che forse venivano ritenuti congeniali ad un oggetto destinato ad uso femminile. Talvolta anche la parte interna del coperchio dello specchio ha una decorazione incisa: tra queste una appartenente al v secolo (Museo di New York) rappresenta Atlante che regge sulle spalle il peso della volta celeste ed ha accanto una figura di Eracle²⁰; su un'altra, del iv secolo

(Museo di Londra) compaiono Afrodite e Pan intenti in un gioco. Le figure sono spesso argentate per farle contrastare col colore dorato del bronzo.

Vi è poi un terzo tipo di specchio, piú semplice, con un manico liscio e fuso in un corpo unico col disco o provvisto di una punta destinata ad essere inserita in un manico d'osso, d'avorio o di legno; la decorazione consisteva di solito in una raffinata composizione in volute e palmette. Spesso tale tipo di specchio si vede in mano a figure femminili del v-iv secolo rappresentate su vasi e rilievi.

Due tazze d'argento trovate a Hoby in Danimarca ed ora al Museo di Copenaghen, sono copie romane di lavori greci a repoussé²¹: su una è rappresentato Filottete, sull'altra Achille che riceve Priamo. La forma delle tazze e la firma incisa di Chirisofo indicano una data tarda, anche se lo stile è quello greco del v-iv secolo a. C.

Dall'epoca ellenistica in poi.

La produzione di metalli dell'epoca ellenistica riflette la varietà degli stili e il largo repertorio di tipi caratteristico di quegli anni: negli svariati soggetti, che includono scene orientali e paesaggi, predomina l'intento realistico.

Parecchi dischi con teste di satiri in rilievo in uno stile vivacemente realistico, che risalgono al tardo iv secolo a. C. e all'inizio del III, furono rinvenuti ad Elide e sono oggi conservati nei musei di Londra e New York²². Dato che nella Russia meridionale sono stati trovati finimenti di cavallo a cui erano attaccati dischi consimili, si è potuto identificare a qual fine fossero stati prodotti.

Alcuni specchi di bronzo con coperchi a rilievo repoussé, come nel periodo precedente, sono databili al

III secolo a. C.; tra questi uno, a New York, presenta un paffuto Eros²³. Il tipo di specchio con la punta da inserire in un manico ha ora, qualche volta, una piastra lavorata a giorno con figure tra disco e manico. Un esempio particolarmente complesso ci è dato dall'esemplare assai elaborato, forse databile all'inizio del III secolo, che è conservato al British Museum. Sulla piastra vi sono due figure variamente interpretate come Afrodite e Adone, oppure come Eos e Cefalo, e sulla parte estrema del bordo vi sono eroti e volute; intarsi d'argento animano il bordo del disco. Come la maggior parte degli specchi di questo tipo, prodotti dal IV al III secolo a. C., anch'esso proviene dall'Italia meridionale²⁴.

Il rilievo di uno spallaccio di corazza rappresenta dei guerrieri impegnati in un violento combattimento²⁵; la contorsione delle figure e la loro espressione realistica contrastano con lo stile piú pacato dei rilievi di soggetti analoghi provenienti dal fiume Siri.

Una piccola edicola aurea rinvenuta in Tessaglia²⁶ già nella collezione Hélène Stathatos e ora al Museo Nazionale di Atene, può considerarsi un tipico esempio della produzione ellenistica in metallo, anche se è un pezzo unico e ce ne è ignoto l'uso. Nel vano della nicchia è rappresentato un gruppo di alto rilievo, modellato con maestria, con Dioniso ebbro sorretto da un piccolo satiro, tema assai caro alla tarda arte greca. Un grande cratere in bronzo rinvenuto a Derveni nei pressi di Salonico nel 1962 si classifica come uno dei prodotti piú fastosi dell'arte ellenistica. Il vaso è decorato, compresi i manici e il collo, con scene dionisiache eseguite in modo vivace e con tecnica abile²⁷.

Molti esemplari di oggetti ellenistici in argento sono compresi nei tesori rinvenuti a Boscoreale e a Pompei, ma solo pochi sono di fattura greca poiché per la maggior parte sono copie romane. Tra i primi vi è una tazza con rilievi repoussé di un vivace realismo, che rappre-

sentano cicogne e gru mentre cercano cibo e portano vermi ai loro piccoli. Tra gli esemplari di epoca romana vi è una coppa da libagioni proveniente da Boscoreale, la cui parte centrale ha la forma di un busto che simboleggia la città di Alessandria. Tali emblemata – come sono chiamati – sono spesso stati trovati anche separatamente e alcuni esemplari, opera di artefici greci e di esecuzione particolarmente accurata, vengono da Taranto che fu famosa per la lavorazione dei metalli. Si ricorderà che Cicerone nelle orazioni contro Verre accennava al fatto che erano stati rimossi gli emblemata da vasi greci essendo ambiti dai collezionisti romani.

Il sontuoso vasellame d'argento trovato ad Hildesheim in Germania e a Bernay in Francia comprende piatti, vassoi, tazze, coppe e boccali che possono darci un'idea delle ricche suppellettili delle case romane descritte dagli autori latini: una patera ha al centro come ornamento un'Atena assisa con elmo, scudo ed egida; altre due recano medaglioni con le teste di Atti e di Cibele; due tazze hanno come motivo decorativo delle maschere e dei simboli teatrali.

Occorre poi accennare al notevole tesoro aureo che venne in luce a Panagjurište nella Bulgaria meridionale nel 1949²⁸, di cui fanno parte quattro rhyta, tre boccali, un'anfora e una phiale, tutte con complesse decorazioni a sbalzo rappresentanti scene mitologiche, tranne la fiala che è decorata con teste di negro, disposte in tre cerchi concentrici. Molte figure, che hanno il nome inciso in lettere greche mediante un susseguirsi di puntini, sono state datate da alcuni al tardo IV secolo o al III a. C., datazione a cui si attenne per tutto il complesso il Cončev nella sua pubblicazione.

La scoperta a Mit Rahne (Menfi) in Egitto e a Begram nell'Afghanistan²⁹, nonché in altre località, di calchi in gesso ricavati da rilievi in metallo, ha permesso di conoscere l'antica tecnica usata per copiare i lavo-

ri greci in metallo: si ricavavano evidentemente stampi da vari oggetti – vasellame (soprattutto emblemata di coppe, armature, coperchi di specchi, gioielli e così via – e poi venivano riprodotti in gesso. I soggetti comprendono scene dionisiache, sacrifici, tempietti, personificazioni di città, un busto di Atena, eroi omerici, ecc. Lo stile va da quello arcaico a quello ellenistico di cui esistono più numerosi esemplari, ma i calchi veri e propri sono di epoca romana. Nell'insieme costituiscono la convalida di quella mania dei collezionisti romani di possedere metalli greci, della quale ci parlano gli antichi scrittori, che menzionano anche i prezzi esorbitanti raggiunti da tali oggetti e il metodo di ottenerli col calco. Infatti, questi piccoli calchi in gesso, presi direttamente da originali greci, sono preziosi documenti della produzione greca in metallo, una volta così diffusa e ora sopravvissuta solo in relativamente pochi esemplari.

Un'ulteriore documentazione ci è offerta dai rilievi del vasellame riproducenti calchi di originali in metallo. Tale pratica era particolarmente diffusa tra i vasai dell'Italia meridionale dell'epoca ellenistica, ma purtroppo la mano di vernice nera che regolarmente copre la superficie di questi vasi nasconde più di un particolare.

¹ Lamb, pp. 55 sgg. (scudi); Myres, *Cesnola Handbook*, pp. 457 sg. (ciotole).

² «BCH», LXXIII, 1949, p. 438.

³ Cfr. Kunze, *Olympia Berichte*, VIII, 1967, pp. 111-83.

⁴ Lamb, tav. XLVib.

⁵ *Ibid*, p. 134; «Not. d. scavi», 1897, p. 164; «Arch. Anz.», 1925, pp. 191 sgg. Per i manici dei vasi di questo tipo cfr. D. K. Hill, «AJA», LXII, 1958, pp. 193 sgg.

⁶ Sestieri, «Boll. d'arte», XL, 1955, pp. 53 sgg.

⁷ Joffroy, *Le trésor de Vix* («Mon. Piot.», XLVIII, 1).

⁸ Filow, *Die archaische Nekropole von Trebenische*, 1927; Joffroy, *Le trésor de Vix*, pp. 22 sgg., tavv. XIX-XXI.

⁹ Lamb, tav. XLVIIIb.

- ¹⁰ Lamb, tav. XLIVa, c.
- ¹¹ *Ibid.*, tav. XLIVd.
- ¹² Walters, *Catalogue of Silver Plate*, n. 9, tav. II (ivi numerata 8 per errore).
- ¹³ Richter, «AJA», XLV, 1941, pp. 363 sgg.; LIV, 1950, pp. 357 sgg.
- ¹⁴ De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*, n. 1518.
- ¹⁵ Lamb, tavv. LXXII, LXXIIIa.
- ¹⁶ Per questi oggetti in metallo della Russia meridionale cfr. Minns, *Scythians and Greeks*, pp. 155 sgg., Rostovtzeff, *Iranians and Greeks*, tavv. XIX-XXII; Richter, «Metropolitan Museum Studies», IV, 1932, pp. 109 sgg., nonché i riferimenti alle pubblicazioni russe ivi citate.
- ¹⁷ Filow, *Die Grabhügelnekropole bei Duvanlij*, tavv. IV, V.
- ¹⁸ *Ibid.*, tav. VII.
- ¹⁹ Von Bothmer, *Greek, Etruscan, and Roman Antiquities, Baker Collection*, Exhibition, Century Association, New York 1950, n. 30; Hanfmann, *Ancient Art in American Private Collections*, 1954, n. 215.
- ²⁰ Richter, *Catalogue of Bronzes*, n. 760.
- ²¹ «Arch. Anz.», 1937, coll. 237 sgg.
- ²² Lamb, tav. LXXb.
- ²³ Richter, *MMA Handbook*, 1953, tav. 105g.
- ²⁴ Jantzen, *Die Bronzwerkstätten in Grossgriechenland und Sizilien*, pp. 21 sgg, tavv. 6, 7.
- ²⁵ Richter, *MMA Handbook*, 1953, tav. 105h.
- ²⁶ Amandry, *Les bijoux antiques, Collection Hélène Stathatos*, n. 232, tav. XXXV.
- ²⁷ Cfr. Daux, «BCH», LXXXVII, 1963, tavv. XVI-XX.
- ²⁸ Cončev, «Archaeology», VIII, 1955, pp. 218 sgg.; Svoboda e Cončev, *Neue Denkmäler antiker Toreutik*, p. 162.
- ²⁹ Cfr. Rubensohn, *Hellenistisches Silbergerät* e Hackin, *Nouvelles recherches archéologiques à Begram*; Richter, «AJA», LXII, 1958, pp. 369 sgg.

Capitolo sesto

Statuette e piccoli rilievi in terracotta

L'argilla fu usata su larga scala dai greci per le loro realizzazioni plastiche, non solo per statue vere e proprie, ma anche per statuette e rilievi di dimensione ridotta, le quali mostrano lo stesso sviluppo stilistico dal primitivo, all'arcaico, al naturalistico, che caratterizza la plastica monumentale, e tale norma vale per tutti gli esemplari ritrovati in località diverse. Al fine di intenderne l'aspetto originario, sarà bene tener presente che tutte queste sculture erano dipinte; oggi i colori sono per la maggior parte scomparsi, ma le tracce rimaste possono dare un'idea del loro gaio aspetto originario così diverso da quello monotono della terracotta non dipinta.

Quasi sempre le piccole statuette di terracotta, specie all'inizio, ebbero uno scopo votivo, per cui spesso rappresentano divinità di santuari; particolarmente popolari erano Demetra, Persefone e Dioniso che potevano proteggere nell'oltretomba.

Sebbene tipi e tecniche simili si ritrovino in tutte le terre mediterranee, particolari tipi sono talora caratteristici di determinate città, per cui, in questa breve rassegna, sarà a volte richiamata l'attenzione su di essi, sebbene il filo conduttore sia da vedersi, come negli altri capitoli, nello sviluppo cronologico e negli esemplari più importanti.

Le statuette di terracotta erano già comuni nell'epoca micenea, ma non se ne ritrovano in abbondanza fino al IX-VIII secolo a. C. A partire da questo momento costituiscono una delle produzioni costanti del mondo greco, perché l'argilla si trova in molte località greche e si presta ottimamente ai processi scultorei; molte statuette ci sono giunte poiché esse furono ammassate in fossati di scarico per far posto a nuove offerte. Scavi come quelli condotti ad Argo nell'Heraion, a Sparta, a Perachora, a Corinto, nell'Attica, in Beozia, nell'Eubea, a Creta, a Tarso, a Rodi, nell'Italia meridionale e in Sicilia, hanno dato una quantità di esemplari, e nel complesso offrono una rassegna dei vari esemplari che denota la fertile fantasia degli artisti.

Circa 900-550 a. C.

Le terrecotte del periodo geometrico e di quello immediatamente successivo trovate nelle tombe e nei santuari hanno le stesse forme schematizzate degli altri prodotti del periodo geometrico; la maggior parte di esse sono modellate a mano, alcune invece hanno la testa ricavata da una matrice, e altre ancora sono state interamente eseguite a stampo; cavalli, cavalieri e uccelli sono i motivi prevalenti, che talvolta servivano come anse dei coperchi di vasi.

Si possono considerare tipiche della iniziale produzione geometrica delle terrecotte, le figurine provenienti dalla Beozia con corpi a forma di campana, lunghi colli, teste appiattite e gambe tozze: il corpo era modellato su un tornio e il resto della figura plasmato a mano, sulle vesti erano talvolta dipinti motivi ornamentali con uccelli e animali.

Della Beozia è la fiorente produzione del VII secolo a. C. che consiste in figurine in terracotta e in vasellame. Ne

ricorderemo due interessanti esempi: il primo è un carro con quattro cavalli, oggi conservato ad Atene, sul quale sono rappresentati due guerrieri di cui uno è l'auriga – come troviamo anche descritto nell'*Iliade*; il secondo esemplare rappresenta un contadino con l'aratro tirato da due buoi, proviene da Tebe ed è ora al Museo del Louvre. Parimenti tipiche della Beozia, anche se provengono da scavi di altre località, sono le statuette a testa d'uccello, così dette dal loro viso appuntito, e le «pappades» dall'alto copricapo simile al polos, che ricorda quello dei moderni preti greci. Nonostante il loro aspetto primitivo, molte statuette sono difficilmente databili ad epoca precedente la prima metà del VI secolo.

Gli scavi condotti a Cipro hanno dato numerose terrecotte, in gran parte modellate a mano, appartenenti a questi antichissimi tempi: alcune statuette hanno il corpo cilindrico modellato con il tornio con la parte superiore plasmata a mano. Guerrieri, cavalieri, musicisti, portatrici d'acqua sono, assieme agli animali e a figure che reggono un'offerta, un fiore, una coppa, un animale, i soggetti preferiti; la loro decorazione è costituita da motivi lineari.

Un carro con un cavallo carico di sei anfore, scoperto nell'Eubea e ora ad Atene, mostra con quale abile tecnica venivano modellati gruppi elaborati. Uno dei più noti di questo primo periodo fu rinvenuto tuttavia a Vari, nell'Attica, e consiste di un carro funebre su cui è sdraiato il morto coperto da un sudario e circondato da lamentatrici, con una piccola figura in corsa ed un uccello posato sulla parte superiore per alludere evidentemente all'anima del defunto¹. Lo si può datare all'incirca al 600 a. C.

Talvolta le statuette di terracotta erano introdotte su vasi, come per esempio nella brocca protoattica del 650 a. C. circa, rinvenuta nel Ceramico.

Creta ci ha dato un gran numero di tavolette arcai-

che di terracotta con figure in rilievo, tra cui le piú comuni sono guerrieri e divinità femminili, la maggior parte delle quali modellate rozzamente.

Una categoria a parte può essere costituita da alcune grandi maschere di terracotta ritrovate a Tirinto², ritenute da alcuni rappresentazioni della Gorgone e usate per danze rituali; sono databili all'incirca al 700 a. C.

Il cosiddetto tipo dedalico – con volto appiattito, cranio sfuggente e capelli acconciati in due bande increstate nel senso orizzontale, si ritrova assai di frequente anche nelle terrecotte, che furono rinvenute in diverse località: a Creta, a Corinto, nella Laconia, in Argo, nella Beozia, a Rodi e altrove, come accadeva per gli analoghi esemplari della scultura monumentale del tempo. Le figure sono a tutto tondo o in rilievo, e molti sono i soggetti rappresentati – divinità stanti o assise, la *potnia theron* (dea degli animali), e anche gruppi mitologici; tra i piú noti è il rilievo rinvenuto a Gortina e rappresentante l'uccisione di Agamennone ad opera di Clitennestra ed Egisto.

Le tavolette di terracotta che delineano le tombe quadrangolari attiche del tardo VII secolo a. C. sono spesso decorate con rilievi, in cui il tema comune è la *prothesis*, cioè la composizione del defunto sul letto di morte, circondato da prefiche che si strappano i capelli.

Da Lemno ci sono pervenute statuette abbastanza grandi con corpi a forma di colonna, braccia alzate, lunghi colli, testa grossa ed espressione fissa; esse indossano delle tuniche decorate con spirali ed altri motivi (VII secolo). Tipici di Lemno sono anche i rilievi che raffigurano sirene con i corpi di profilo e la testa frontale sormontata da un polos (inizio del VI secolo)³.

Circa 550-475 a. C.

Nella seconda metà del VI secolo a. C. il repertorio dei tipi tende a restringersi e l'espressione diviene più graziosa ed animata; si tratta soprattutto di figure femminili assise e stanti in pose dignitose e con un panneggio stilizzato che si possono a ragione avvicinare alle statue monumentali dello stesso periodo; alcune reggono in una mano un uccello, un frutto, un fiore, altre hanno un bimbo in grembo, e anche gli animali ricorrono di frequente.

La tecnica della modellazione a stampo divenne ora assai diffusa: molte matrici di ogni periodo e provenienti da località diverse sono giunte fino a noi. La procedura era la seguente: dopo aver fatto il modello originale (in argilla o cera) se ne prendeva un calco di argilla – generalmente solo per la parte frontale e di rado per entrambe le parti – che poi si cuoceva. Indi si pressava l'argilla nella matrice con applicazioni ripetute e, dopo che era disseccata, e allorché, per la maggior compattezza, lo stacco era più agevole, la figura veniva rimossa. Mentre erano ancora in stato semirigido, la parte posteriore (che nella maggior parte dei casi era lasciata grezza e munita di un'apertura di sfogo per l'evaporazione) e la base (quasi sempre di forma rettangolare) erano unite con argilla liquida, indi si provvedeva alla rifinitura finale con la spatola. Infine, probabilmente ancor prima di cuocere⁴, tutta la superficie era ricoperta di argilla liquida bianca peptizzata. Dopo la cottura condotta a una temperatura all'incirca dai 750 ai 950 centigradi, la superficie era dipinta con colori a tempera nelle diverse gradazioni del rosso, blu, giallo, mentre l'argilla liquida bianca serviva da base. Anche quando i colori a tempera sono scomparsi, rimane spesso lo strato bianco della base; a differenza della produzione in bronzo, nelle statuette di terracotta si rinvencono molti

esemplari simili poiché, evidentemente, la stessa matrice veniva ripetutamente usata.

L'Acropoli di Atene ha restituito un gran numero di tali statuette che erano state seppellite, evidentemente dopo il sacco persiano del 480 a. C., ma ne sono state rinvenute anche in molte altre località: per esempio, un buon numero è riaffiorato a Rodi, Cirene ed in Asia Minore, altre nei recenti scavi nei pressi dei templi di Era a Pesto e alla foce del fiume Sele. Una donna assisa con una o più figurette di bimbi in grembo (*kourotrophos*) costituiva evidentemente la tradizionale offerta ad Era; delle statuette particolarmente belle di donne assise e stanti che servivano da brocca si sono trovate in Sicilia, a Rodi e a Samo. Grandi protome di divinità femminili usate come offerte votive sono state scoperte in molti scavi, tra cui quelli di Rodi e di Sardi, sfingi, sirene, satiri, animali e bambole unite sono anche assai frequenti. Dalle tombe dell'Italia meridionale (Capua, Ruvo) ci sono giunte delle piccole e raffinate teste di Gorgone e maschere di fiumi divinizzati e di Dioniso con il suo seguito; alcune recano tracce di colore (nero, bianco, rosso e blu) conservate abbastanza bene.

Alla Beozia si lega la produzione di un genere particolarmente attraente di statuette di terracotta del tardo arcaismo: si tratta di statuette singole e di gruppi che rappresentano uomini e donne intenti nelle occupazioni quotidiane – cuocere o impastare il pane, suonare, accudire ai bambini, tagliare la legna o fare il barbiere. Le forme sono per lo più modellate a mano in attraenti pose realistiche e senza molti particolari; compaiono anche statuette di animali, come quella del cane conservata a New York in atto di portare un pezzo di carne in bocca, o dei due cani (Museo del Louvre) che trascinano un ariete.

Oltre alle statuette sono abbastanza frequenti i piccoli rilievi in terracotta: questi ultimi erano realizzati

mediante la pressione in matrici, ma naturalmente non erano cavi, bensì solidi e con la parte posteriore liscia. I soggetti trattati offrono una notevole varietà: su una tavoletta proveniente da Sardi dell'inizio del v secolo, vi è un guerriero che trascina una donna prigioniera per i capelli⁵; alcuni esemplari ritrovati sull'Acropoli di Atene recano la dea Atena che monta su un carro⁶; in un rilievo frammentario di Gela del 500 circa a. C. è rappresentata la figura regale di Afrodite con una capra⁷.

Circa 475-400 a. C.

Nel secondo quarto del v secolo, nella produzione di statuette predomina il tipo di donna drappeggiata che nello stile può richiamare le statuette bronzee e di marmo dello stesso periodo; il peplo composto in poche e semplici pieghe è l'abbigliamento preferito. Talvolta viene anche rappresentata una figura in movimento, come, per esempio, Europa che cavalca il toro; nell'Italia meridionale, sono state ritrovate molte belle teste e busti, specialmente a Locri e a Taranto.

A quest'epoca appartengono anche diversi tipi di piccoli rilievi, alcuni di una qualità piuttosto alta. I rilievi melî (circa 475-450 a. C.), così chiamati dato che molti furono rinvenuti nell'isola di Milo, (Melos), devono essere stati usati come decorazione (recano infatti dei buchi per sospenderli o attaccarli) di cofanetti in legno o, secondo una persuasiva recente ipotesi, degli interni delle case⁸. Tutti gli esemplari in nostro possesso sono realizzati da calchi e molti sono ripetuti; prevalgono in essi i soggetti mitologici, ma alcuni trattano anche temi della vita quotidiana. Il ritorno di Odisseo, Frisso sull'ariete, Bellerofonte, Atteone assalito dai cani di Artemide, una fanciulla che danza al suono di un flauto di fronte a un giovane che la guarda, si ritrovano in esem-

plari conservati ai musei di Londra, Parigi, Berlino e New York in alcuni dei quali rimangono tracce della colorazione originale.

Un'altra categoria di rilievi di piccole dimensioni è stata trovata a Locri, dove evidentemente servivano come offerte votive a Persefone, poiché furono quasi tutti rinvenuti nel suo santuario e molti dei soggetti si riferiscono ai miti di questa divinità; uno dei più frequenti è il ratto di Persefone in tre episodi: la cattura, quasi sempre da parte di un giovane, il viaggio aereo su di un carro tirato da cavalli o pegasi, l'arrivo agli Inferi, regno di Ade e, infine, il rito delle nozze di Ade e Persefone che sono rappresentati seduti su un trono sontuoso – sia entrambi che la sola Persefone – mentre le divinità si avvicinano con i loro doni; un rilievo votivo proveniente da Locri sembra illustrare appunto i preparativi per la vestizione della sposa.

Una caratteristica particolare di questi rilievi di Locri è di non essere fatti in un pezzo solo, ma a sezioni, per cui intervengono costanti variazioni; differenze si notano non soltanto nei particolari, cosa che potrebbe dipendere dai ritocchi condotti con la spatola, ma anche nella rappresentazione stessa delle figure (come accade nelle statuette più tarde). I colori che ricoprivano la superficie sono talvolta ben conservati, alcuni hanno crudi toni contrastanti, altri sono finemente armonizzanti; l'esecuzione è spesso di una grande finezza che attesta una notevole abilità.

Un altro importante centro della produzione di rilievi in terracotta dell'Italia meridionale fu Taranto, dove si sono rinvenuti ricchi depositi di statuette databili dal VI secolo a. C. fino all'epoca ellenistica; molte appartengono al V secolo a. C. Per la maggior parte si tratta di offerte votive ad eroi divinizzati e i soggetti che ricorrono più frequentemente sono figure maschili sdraiate a banchettare, Dioniso e i Dioscuri a cavallo.

Sono anche tipici gli stampi per dischi, forse votivi, decorati con vari emblemi e piccole piastre con rilievi, tra i quali uno dei piú belli è quello con una giovane sposa assisa sul letto e visitata da Eros.

Paragonata con la ricca produzione delle epoche precedenti e successive le statuette di terracotta rimaste appartenenti alla seconda metà del v secolo sono relativamente poche, ma spesso gli esemplari sono abbastanza grandi e di buona fattura; nel complesso vi è in queste figurine una certa grandiosità, frutto dell'influenza dei grandi scultori contemporanei. Il soggetto preferito è una divinità in posa statuaria; un esempio particolarmente interessante è quello della collezione Hélène Stathatos ad Atene che rappresenta Ermes. I colori abbastanza ben conservati sono rosso brunito per la carne e bianco per la clamide, con uccellini svolazzanti blu che evidentemente riproducono motivi di tessuti o ricamati; una figura analoga all'Ermes, ma meno ben conservata, è al Museo del Louvre.

Dalla Beozia, da Locri e da altre località proviene una serie di protome con dei busti femminili e mezze figure simili a quelle di Rodi ma che, stilisticamente, si rivelano piú tarde.

Dal IV secolo a. C. in poi.

A partire dal iv secolo in poi, le statuette di terracotta godettero di una grande popolarità e molte località del mondo greco ce ne offrono centinaia di esemplari; le piú note sono quelle di Tanagra in Beozia che per la maggior parte appartengono all'ultimo terzo del iv secolo a. C. e al iii secolo a. C. Il fatto che la piccola città di Tanagra divenisse un centro famoso per tale produzione si può forse spiegare con la distruzione ad opera dei macedoni di Tebe e delle altre città della Beo-

zia nel 338 e 335 a. C. Però si crede ora che il centro della produzione fosse l'Attica e questo sembra probabile dal punto di vista storico ed artistico⁹.

Le figure riflettono lo spirito individualistico del tempo: non si tratta piú di rappresentare maestose divinità o offerenti, ma è l'umanità nel suo aspetto quotidiano ad offrire i temi piú consueti di ispirazione. La maggior parte delle statuette rappresentano donne, compostamente stanti o assise, drappeggiate nella tunica e nel manto, con un cappello a larga tesa, mentre reggono un bimbo, un ventaglio, un frutto; talvolta si tratta anche di un giovane o di una vecchia o di un bambino che gioca alla palla o di un Eros volante. Il singolare fascino di queste figurine poggia sulla prassitelica dolcezza e grazia che vi aleggia; esse sembrano di grande semplicità ma sono eseguite in realtà con una raffinatezza difficilmente ripetibile, tanto che, molti falsari tentarono invano di imitarle, cogliendone solo la forma esteriore ma non l'intima aleggiante serenità.

Le figure sono ottenute con gli stampi, come gli esempi precedenti, ma la quantità degli stampi usati fa sí che i tipi mutino costantemente; ossia, teste diverse erano attaccate a corpi fatti con lo stesso stampo, le braccia erano poste in varia posizione e gli attributi cambiavano. Il metodo adottato nei rilievi di Locri è qui continuato con pari successo; per di piú lo stesso tipo variava per la rifinitura o per l'applicazione di una colorazione diversa, cosicché non si cade mai nella monotonia e ogni statuetta rivela un rinnovarsi di fresca inventività.

Poiché altre località, tra cui particolarmente l'Attica, ci hanno dato figurine analoghe, potremmo giungere forse alla conclusione che la vasta produzione della piccola città della Beozia, Tanagra, sia stata stimolata da artisti attici quivi immigrati.

Difficile dire quale fosse l'uso di queste statuette prodotte in cosí gran numero: la maggior parte di esse

sono state trovate nelle tombe, ma non hanno un esplicito intento funebre; è del pari difficile supporre che avessero un significato sacro. In qualche caso è però possibile intenderne lo scopo, come per quelle raffiguranti una compagnia di attori che furono rinvenute in una tomba e che, forse, costituirono l'omaggio ad un attore.

Le terrecotte ellenistiche continuano la tradizione del IV secolo; nell'Agora di Atene sono state rinvenute moltissime figurine (circa 350-50 a. C.) la maggior parte delle quali in stato frammentario, ma molte databili con poco scarto di anni e quindi preziose per fissarne la cronologia. Vi ricorrono, oltre ai temi tradizionali, soggetti rituali, bambole unite e attori rappresentati in atto di recitare.

Uno dei grossi centri per la manifattura di statuette in terracotta della tarda epoca ellenistica fu la città di Mirina nell'Asia Minore, in cui archeologi francesi rinvennero nel 1880-82 centinaia di esemplari. Se si paragonano a quelle di Tanagra, le figure mostrano spesso caratteristiche assai diverse: sono popolari non solo gli atteggiamenti vivaci, ma anche le divinità specialmente Afrodite, Eros e Nike; sono frequenti le figure grottesche e gli attori che recitano. Nel rappresentare scene della vita quotidiana, una rinnovata vivacità informa la resa dei gesti e dei drappaggi; le statuette riflettono, infatti, il nuovo stile introdotto nella scultura del tempo. Quanto a datazione le statuette di Mirina appartengono al periodo che va dal tardo III secolo a tutto il II fino al I secolo a. C. Un esemplare del British Museum mostra un vivace gruppo di due donne che conversano.

Mirina non è naturalmente l'unico luogo che ha dato terrecotte ellenistiche: molti esemplari, infatti, sono stati trovati a Smirne, Tarso, Ponto, Cirene, nella Grecia continentale, in Sicilia e nell'Italia meridionale. Alcuni servivano come decorazioni di vasi; dall'Egitto

ne proviene un tipo particolare, di colore bruno rossiccio, che spesso rappresenta divinità egizie.

I tipi caratteristici dell'epoca ellenistica continuarono ad essere usati in tempi romani e qualche volta, infatti, è difficile distinguere le copie dagli esemplari precedenti; nelle epoche tarde, tuttavia, di rado le figure furono rifinite accuratamente dopo essere state estratte dalla matrice, e quindi hanno un che di meccanico.

Al I secolo a. C. appartiene un gruppo di statuette in terracotta che riproduce opere famose dei secoli passati; si tratta di statuette abbastanza grandi, concepite come libere copie anziché fatte meccanicamente. Originariamente erano dorate perché sembrassero di bronzo. Un buon numero viene da Smirne e una delle meglio conservate, oggi a New York, riproduce il Diadumeno di Policleto.

Ricordiamo poi l'uso di valersi della terracotta per ricavare matrici da oggetti di metallo decorati: molti rilievi greci in bronzo, argento e oro del V secolo e più tardi ci sono rimasti in queste riproduzioni di terracotta; e ne sono stati rinvenuti in località diverse, tra cui ricordiamo quelli da poco riaffiorati dall'Agora ateniese. Non sappiamo bene che uso se ne facesse: forse l'artista non intendeva riprodurre la propria opera, bensì soltanto averne una documentazione, infatti l'uso di copiare in tal modo non era praticato nell'epoca classica, ma soltanto in quelle seguenti.

¹ Cfr. Vanderpool, «AJA», LXI, 1957, p. 281, tav. 84, fig. 9.

² Karo, *Führer durch Tiryns*, 1934², fig. 17.

³ Per queste statuette provenienti da Lemno ed ora in Atene cfr. «BCH», LIII, 1929, p. 517; «Arch. Anz.», 1930, col. 140; Lippold, p. 72.

⁴ Per la teoria che questo strato sia composto di argilla bianca cfr. Bimson, in Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, I, 1954, p. VIII. In altri esperimenti condotti su materiale cipriota, tut-

tavia, si è pensato che il bianco sia essenzialmente carbonato di calcio, e quindi uno strato di calce. Cfr. Young, *Terracotta Figurines from Kou-
rion*, p. 189.

⁵ Richter, *MMA Handbook*, 1953, tav. 52j.

⁶ Brooke, in Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum*, II, n. 1333.

⁷ P. Gardner, *Mélanges Perrot*, p. 121, tav. II.

⁸ Graham, «AJA», LXII, 1958, pp. 315 sgg.

⁹ Thompson, «AJA», LXX, 1966, pp. 51 sgg.

Capitolo settimo

Gemme incise

L'arte di incidere le gemme al fine di servirsene come sigilli era già nota ai babilonesi nel quarto millennio a. C. ed ebbe larghi sviluppi nell'epoca cretese e micenea. I greci, come sempre, attinsero e impararono dai popoli che li avevano preceduti ciò che sentirono loro congeniale, indi lo espressero in forma rinnovata.

Le pietre incise greche – o gemme com'esse sono di solito chiamate – ci offrono un quadro completo anche se in miniatura dell'arte greca: i vari stili vi sono rappresentati, dal geometrico all'arcaico e da quello maturo all'ellenistico, senza soluzione di continuità; quanto ai soggetti, essi sono simili a quelli trattati in scultura e in pittura; e la qualità è talvolta delle piú alte. È infatti mirabile il respiro monumentale di alcune di queste minuscole rappresentazioni rese con tecnica impeccabile.

Le gemme greche servivano soprattutto come sigilli o marchi di identificazione, in quanto nel mondo antico, in cui la maggior parte della popolazione non sapeva scrivere, il sigillo era assai importante; ma naturalmente era usato soprattutto dai ceti abbienti per tutelare i propri beni. Un numero relativamente piccolo di gemme dei periodi precedenti si sono conservate. Piú tardi, tuttavia, specialmente in epoca romana, quando le gemme incise non erano usate solo come sigilli ma

anche come ornamenti ed amuleti, esse furono di uso corrente.

A volte i sigilli greci furono impiegati anche ufficialmente, per cui il loro uso è menzionato nelle iscrizioni e da antichi scrittori (cfr. per esempio Aristotele, *Costituzione di Atene* XLIV 1; Strabone, IX 31) e talvolta il motivo impresso su una gemma è quasi lo stesso di quello coniato sulle monete.

Attraverso il racconto di Erodoto (III 40 sg.) possiamo renderci conto del grande valore che ebbero presso il popolo greco le gemme incise: allorché, infatti, il tiranno Policrate (morto nel 522 a.C.) fu ammonito da Amasi, re d'Egitto, affinché prevenisse l'invidia degli dei per la sua eccezionale buona sorte, disfacendosi del tesoro che reputava più prezioso, egli scelse tra i molti gioielli il sigillo «incastonato in oro e fatto con uno smeraldo, opera di Teodoro, figlio di Telecle di Samo» e dopo che Policrate ebbe gettato l'anello in mare e fu ritornato alla sua casa «assai si dolse di quella perdita». Molte volte negli elenchi dei tesori dei templi del V e del IV secolo a. C., per esempio del Partenone e dell'Hekatompedon, le gemme sono ripetutamente ricordate tra le offerte votive.

Non ci è dato di sapere in modo preciso se gli antichi intagliatori di gemme facessero uso della lente di ingrandimento; il principio di ingrandire gli oggetti concentrando i raggi era già noto ad Aristofane (*Le nuvole* 766 sgg.), e Plinio ricorda (XXXVI 67, e XXXVII 10) sfere di vetro o di cristallo messe a contatto con i raggi solari, per generare calore; Seneca, poi (*Quaestiones naturales* I 6.5), illustra lo stesso principio applicato per ingrandire gli oggetti. È perciò possibile che qualche artificio per l'ingrandimento fosse usato per il faticoso e minuzioso lavoro dell'intaglio delle gemme. D'altro canto, anche oggi, che ci si può servire di lenti molto

forti, gli incisori di gemme ne fanno spesso a meno, almeno in giovinezza; e forse accadde così anche al tempo degli antichi greci.

Non solo lo stile varia da periodo a periodo nelle gemme incise, ma anche il materiale, la forma delle pietre e la scelta dei soggetti.

Periodo geometrico (X-VIII secolo a. C.).

Le gemme dell'epoca geometrica riflettono il carattere primitivo proprio di quella civiltà: invece delle vivaci e naturalistiche rappresentazioni della precedente epoca micenea lavorate al tornio su pietra dura, predominano disegni lineari, lavorati a mano sulla steatite tenera. Non vi erano forme canoniche, anche se furono adottati i grani a forma conica, a cupola, angolare e arrotondata comuni in Siria, come anche talvolta a cilindro. Erano tutti perforati per essere portati sospesi a un filo. Verso la fine di questo periodo, durante l'VIII secolo a. C., cominciano ad apparire piante, animali ed esseri umani, ma espressi in forme schematizzate. Paragonate con la ricca produzione dell'epoca micenea, le gemme del periodo geometrico sono poco numerose.

VII e VI secolo a. C.

Nel tardo VIII secolo e durante tutto il VII, le gemme incise subirono lo stesso processo evolutivo delle altre forme dell'arte greca: i motivi angolari si arrotondarono e comparvero elementi orientalizzanti. Per di più fu gradatamente reintrodotta l'uso di pietre dure semipreziose lavorate al tornio, e l'arte di incidere le gemme ne

ricevette un notevole incremento: la forma delle pietre ebbe grande varietà e le fogge orientali furono assai in voga; talvolta si trovano anche anelli di metallo con castone inciso.

Un'interessante ripresa delle tradizioni micenee si può individuare nelle cosiddette gemme delle isole, rinvenute specialmente a Milo e databili al VII secolo a. C.; esse sono lentiformi e glandolari come pietre dell'epoca micenea e al pari di queste con incisioni di animali e mostri in ritmiche sequenze. Grifoni, sfingi, cavalli alati e capre, uccelli in volo e pesci costituiscono i temi più frequenti, anche se qualche volta si ritrovano soggetti mitologici, come, per esempio, il suicidio di Aiace in una steatite di New York¹; appunto la steatite tenera è la pietra più usata.

Si rileva l'influenza orientalizzante nelle cosiddette gemme greco-fenice² che sono state trovate soprattutto nei cimiteri cartaginesi della Sardegna e nelle isole Baleari; sono del periodo in cui Cartagine ebbe la supremazia, cioè dalla metà del VI secolo a. C. al IV secolo a. C. Ricorre quasi sempre la forma dello scarabeo e si usa di preferenza il diaspro verde, benché si trovino anche quarzi colorati e qualche volta vetro. Comuni sono le rappresentazioni delle divinità egizie Bes ed Iside, oppure di mostri, animali e combinazioni fantastiche di teste umane con corpi di animale; ma si trovano anche, specie nelle pietre più tarde, raffigurazioni di eroi greci, soprattutto Eracle. La rappresentazione è regolarmente incorniciata da un bordo.

Un altro particolare tipo di sigillo inciso arcaico si ritrova sugli anelli d'oro con un lungo castone ovale che assomiglia al cartiglio egizio³; questo tipo è stato ritrovato quasi esclusivamente in Etruria, specialmente a Vulci e a Cerveteri. I castoni sono incisi ad intaglio, qualche volta in rilievo, nello stile ionico arcaico che è

assai vicino a quello dei cosiddetti vasi pontici; i temi trattati con maggiore frequenza sono costituiti da mostri e da scene con carri. Oggi si propende a pensare che tali anelli fossero fatti probabilmente dagli etruschi in Italia durante la prima metà e la metà del VI secolo a. C.

L'uso del sigillo divenne abbastanza corrente in tutta la Grecia nel corso del VI secolo a. C., per cui questa età ci ha lasciato una quantità di sigilli maggiore di quella dell'epoca precedente. La forma, corrente è lo scarabeo, in cui talvolta la parte dorsale, anziché avere elitre ricurve, assume l'aspetto di una maschera o di una testa di negro, di leone, di sirena e così via. Poco tempo dopo compare lo scaraboide con dorso liscio, generalmente convesso. Sia lo scarabeo che lo scaraboide erano regolarmente perforati nel senso della lunghezza e fissati a un anello di metallo, che talvolta è abbastanza massiccio, fornito di raccordi girevoli appoggiati, come su cardini, alle estremità a punta dell'anello stesso; più tardi le montature furono saldate agli anelli che divennero allora più sottili. Assai di rado compaiono le vecchie forme orientali a cono perforato o a cilindro, che erano portate sospese ad un filo.

Il materiale che veniva usato più comunemente era il quarzo colorato, ma era anche usato a volte il vetro; il soggetto più comune era la figura umana: guerrieri, cavalieri, arcieri, atleti, cacciatori compaiono ripetutamente con atteggiamenti diversi, per cui, talvolta, li si può identificare con personaggi mitici, tra cui Eracle era molto popolare. Dèi e dee sono relativamente rari, ma spesso vi sono satiri, sirene, gorgoni od anche sfingi; gli animali sono rappresentati singolarmente o in combattimento, o associati con esseri umani. La figura è quasi sempre incorniciata da un bordo.

In queste rappresentazioni è identificabile lo stesso progresso dalla stilizzazione al naturalismo, tipico degli

altri settori dell'arte greca. La struttura del corpo umano assorbiva evidentemente l'interesse dell'artista, che cercava di renderla nelle varie posizioni, spesso nello scorcio di tre quarti e con il drappeggio stilizzato caratteristico dell'epoca.

Talvolta si trova inciso un nome al nominativo o al genitivo, che può riferirsi sia al proprietario del sigillo che all'artista che lo incise, e in questo caso le lettere che lo compongono sono assai più piccole. Il più grande degli artisti di questo tempo di cui ci sia noto il nome è Epimene, che firmò una pietra ora al Museo di Boston con un giovane che regge la briglia di un cavallo⁴, altri nomi di incisori di gemme arcaici, noti attraverso le loro firme, sono Onesimo, Sirie e Semone, ma di questi soltanto l'opera di Semone, una donna ad una fontana (Museo di Boston), è di primo ordine. Analogamente a quanto avviene nella pittura vascolare, anche nelle gemme incise la firma non indica necessariamente il lavoro migliore, anzi, spesso nei capolavori manca la firma: tra questi ultimi vi è un Ermes del Museo di Berlino⁵ e una figura alata che solleva una fanciulla del Museo di New York. Un arciere (pure a New York) di schiena visto posteriormente e di tre quarti è stato attribuito per i caratteri stilistici a Epimene, dato che assomiglia all'esemplare firmato del Museo di Boston.

Gli scarabei etruschi del tardo arcaismo sono talvolta eseguiti in uno stile che si avvicina molto a quello degli esemplari greci; soltanto le caratteristiche esterne, come la decorazione del bordo verticale, che fu di solito comune agli scarabei etruschi ma non a quelli greci, ci permettono una indicazione. Sembra verosimile perciò che queste pietre fossero incise da artisti greci per committenti etruschi, sebbene col passar del tempo, sia possibile avvertire una cadenza sempre più tipicamente etrusca.

V e IV secolo a. C.

Le gemme greche di epoche piú progredite, specialmente del V secolo a. C., sono abbastanza rare, perché il possesso di un sigillo personale era ancora limitato alle persone ricche. Aristofane (*Le donne a parlamento* 632) accomuna ai gran signori i possessori di anelli con sigilli.

Dapprima lo scarabeo continuò a meritare le preferenze ed ebbe la parte posteriore incisa in forma di elitra, di leone o di qualche altro animale, ma presto il tipo piú comune divenne quello dello scaraboide con la parte posteriore liscia e convessa; non infrequenti sono, poi, le gocce con i quattro lati sfaccettati e i conici.

Di solito il materiale preferito è la calcedonia, specialmente nelle pietre ioniche provenienti dalla Grecia orientale; meno frequenti sono le cornaline, le agate, il cristallo di rocca, il diaspro, il lapislazzulo e le paste vitree. Gli anelli di metallo con castoni incisi divengono sempre piú frequenti, specie nel IV secolo a. C., e il castone è in genere ovale, o di un ovale appuntito, o rotondo.

I temi favoriti, anziché mitologici, sono quelli tratti dalla vita quotidiana femminile: donne in atto di suonare, di giocare con i bimbi e con gli animali, intente al bagno e ad altre occupazioni. Gli animali appaiono da soli o in atto di assalirsi reciprocamente. Quasi uniche divinità raffigurate sono Afrodite, Eros e Nike, e anche gli esseri fantastici sono abbastanza rari. Il bordo che serviva da cornice e che ancora sovente costituiva un motivo pressoché costante nel periodo precedente, continua negli esemplari piú antichi, ma nel IV secolo è quasi del tutto scomparso, e al suo posto vi è spesso una linea indicante il piano terra, con talvolta un esergo decorato; ma nelle pietre ioniche, per dare piú spazio alla composizione, bordo e linea di terra sono quasi sempre omessi.

In questo periodo, poiché si nota una stretta affinità tra monete e gemme incise, può darsi che la stessa persona a volte praticasse le due arti, come è il caso di Frigillo, che pose la sua firma su una gemma con Eros e su monete siracusane della seconda metà del V secolo a. C.; vi è poi uno scaraboide in calcedonia del Museo di Napoli firmato da Sosia⁶ recante una testa femminile che ha stretta affinità con le teste delle monete di Eumene e dei suoi contemporanei.

Altri eccellenti incisori del V e del IV secolo di cui conosciamo il nome sono Onata, che firmò una Nike in atto di erigere un trofeo, su una pietra conservata a Londra⁷; Ateniade, che pose la sua firma sotto un uomo in abito persiano di un anello d'oro del Museo di Leningrado⁸, e Pergamo che firmò la testa di un giovane con il berretto frigio su una pietra, sempre al Museo di Leningrado⁹.

Ma il più grande tra questi artisti fu Dessameno, con cui le gemme incise raggiungono il momento più alto. La sua firma compare in quattro esemplari: una donna con l'ancella a Cambridge, probabilmente un'opera giovanile prima che l'artista conseguisse la maturità del suo stile; un airone con una cavalletta del Museo di Leningrado¹⁰; un airone in volo anche al Museo di Leningrado¹¹; e il ritratto di un uomo con barba del Museo di Boston. Le ultime tre gemme hanno una eccezionale delicatezza di linea.

Oltre a questi, vi sono altri capolavori non firmati, per esempio Ade e Persefone (Museo di New York) (circa 460-450 a. C.), una donna che fa oscillare una bacchetta¹² e un centauro ferito del Museo di Londra¹³ (questi ultimi due databili nella seconda metà del V secolo a. C.). Alcune rappresentazioni di animali sono del pari notevoli, e anche gli insetti sono resi con straordinaria abilità: una cavalletta nel Museo di Berlino¹⁴ e una

mosca¹⁵ di collocazione ignota ci richiamano alla mente che Fidia, secondo la tradizione aveva scolpito oltre al colossale Zeus Olimpico, cose minute come una cavalletta, un'ape e una mosca (cfr. Giuliano imperatore, *Lettere* 8; Niceforo Gregora, *Storia* VIII 7). Tra le molte attraenti composizioni su anelli d'oro del tardo V secolo e del IV a. C. si può ricordare una Cassandra del Museo di New York e un giovane cavaliere a Londra¹⁶, quest'ultimo stilisticamente assai vicino ai cavalieri delle monete di Taranto.

Gemme greco-persiane.

Un particolare tipo di gemme greche del V e IV secolo sono quelle greco-persiane, probabilmente incise da artisti greci per committenti persiani, e assai somiglianti alle gemme rinvenute nella Ionia, eccetto i soggetti che sono persiani: nobili persiani in scene di caccia o in combattimento con i greci, singole figure di uomini e donne persiane, animali orientali e talora mostri sono eseguiti nel largo, vivace, facile stile della Ionia, a volte con uno scorcio. L'afflato orientale può spiegarsi col fatto che le gemme erano incise per i persiani, e perciò dovevano corrispondere al gusto dei committenti.

Lo scaraboide è tra le forme più usate, sia nelle gemme greco-persiane che in quelle della Ionia, ma si trova anche una pietra rettangolare con un lato sfaccettato e una pietra oblunga con quattro lati; la calcedonia bluastra è il materiale preferito. Gemme di questo tipo sono state trovate in un largo raggio: in Persia, in Asia Minore, in Lidia, in Anatolia, nella Russia meridionale, in Grecia e anche in Oriente ed in India; tale diffusione si può spiegare con il fatto che i persiani viaggiavano ampiamente portando con loro i propri sigilli, non-

ché con l'attività commerciale del tempo. La maggior parte di queste gemme furono senza dubbio eseguite in Persia, giacché le rappresentazioni mostrano una intima conoscenza delle usanze e degli abbigliamenti piú che le pitture di persiani su vasi greci dell'Attica e sappiamo che molti greci in questo periodo risiedevano in Persia. Talvolta si possono fare utili paragoni tra gemme e monete, il che ci riporta nuovamente all'ipotesi di maestranze greche.

Un'altra categoria di gemme del periodo maturo che si ricollega a quelle greche è costituita dalla produzione etrusca. Tuttavia, sebbene nel primo periodo arcaico gli scarabei etruschi assomiglino strettamente a quelli greci, dalla seconda metà del V secolo in poi la differenza si fa piú sensibile, tanto che ora, le gemme etrusche costituiscono un gruppo ben distinto, dipendente dal modello greco ma eseguito evidentemente da artisti locali.

Periodo ellenistico (circa 300-100 a. C.).

Le gemme del periodo ellenistico mostrano una varietà di stili e di soggetti analoga a quella della scultura del tempo: alcune hanno un dichiarato intento realistico, altre una quasi esagerata delicatezza, altre ancora imitano lo stile arcaico. Gli artisti di quell'epoca avevano una gran quantità di materiali a loro disposizione, perché le risorse dell'Oriente erano state rese accessibili dalle conquiste di Alessandro Magno. Tra le pietre piú usate vi furono il giacinto, il granato, il berillo, il topazio, l'ametista, il cristallo di rocca, la cornalina, la sarda, l'agata e la sardonica. Il calcedonio compare ancora ma non è piú tanto comune, mentre è invece diffusa la pasta vitrea. Le pietre sono a volte piuttosto grandi, la composizione è spesso intagliata sulla superficie fortemente

convessa della gemma, e gli anelli di metallo con castoni incisi sono piú frequenti in questa epoca che prima.

Tra i soggetti mitologici piú comuni sono Dioniso e Afrodite ed il loro corteo di satiri, menadi, Eros, Psiche e Ermafrodito, ma compaiono anche divinità egizie tra cui Iside e Serapide; un altro soggetto assai diffuso è dato dalla testa di Medusa. Vi sono poi rappresentazioni di vasi e utensili, animali, maschere e simboli, e i soggetti tratti dalla vita quotidiana sono meno frequenti che nel periodo precedente, eccezion fatta per i ritratti che ora assumono importanza.

Un'innovazione di questo periodo è offerta dal cammeo, in cui la composizione era lavorata a rilievo anziché ad intaglio: il materiale preferito era la sardonica i cui vari strati vennero utilizzati con grande abilità. Talvolta erano anche usate pietre semipreziose per lavori a tutto tondo come statuette, busti e vasi; questi oggetti, come del resto i cammei, erano assai diffusi nell'epoca romana.

I nomi di alcuni artisti ellenistici che incisero gemme ci sono noti attraverso le loro firme: uno dei piú importanti è Atenione, che incise un cammeo di sardonica del Museo di Napoli con Zeus che dal suo carro abbatte i giganti; Boeto firmò una pietra con inciso un emaciato Filottete¹⁷; Gelone incise una Afrodite in atto di armarsi¹⁸; Onesa un'Atena, una musa che accorda una lira e una testa di Eracle¹⁹.

Tra i ritrattisti sono da ricordare in maniera particolare Eraclida e Agathnopous: al primo appartiene una testa di un romano su un anello d'oro del Museo di Napoli²⁰. Un artista a nome Fidia rappresentò un giovane che si mette un gambale e gli diede le fattezze di Alessandro Magno²¹. Non ci rimane una gemma firmata da Pirgotele che, secondo una testimonianza di Plinio, era l'incisore preferito di Alessandro Magno.

Diversi superbi cammei si possono attribuire al

periodo ellenistico, due rispettivamente al Museo di Vienna e di Leningrado, sono forse ritratti di Alessandro e di sua madre Olimpiade²²; un altro capolavoro è la cosiddetta tazza Farnese del Museo di Napoli, che ha su un lato la maschera di Medusa e sull'altro Nilo con altre divinità, tutte eseguite in sardonica²³; un'ampia tazza a due manici del Museo di Parigi, tagliata interamente in sardonica reca rilievi che rappresentano i paraphernalia di un banchetto²⁴.

In un tipo speciale di gemma ellenistica, che venne prodotto in Italia e si suole indicare come italica per differenziarla da quelle puramente greche, si possono individuare due correnti stilistiche: una che si appoggia alla tradizione etrusca e l'altra a quella greca. Nelle gemme etruscheggianti, che mostrano la loro dipendenza dall'arte etrusca negli stili e nei soggetti, lo stile arcaico e quello maturo dell'Etruria sono imitati in una maniera piuttosto fredda. Fra i temi trattati sono particolarmente comuni gli eroi greci, oltre a guerrieri, cavalieri e artigiani; le cerimonie religiose vi hanno pure una parte importante, in particolare le scene di sacrifici e la consultazione degli oracoli.

Nel gruppo che si avvicina ai prodotti greco-ellenistici sia per stile che per contenuto, sono comunemente rappresentate figure erotiche e bacchiche e scene della vita quotidiana; l'esecuzione è in genere sciolta, ma raramente di grande valore artistico, e in alcuni casi lo stesso tema compare su una gemma e su una moneta di quel periodo.

I secolo a. C.

Le gemme incise furono molto diffuse nel tardo periodo repubblicano e nel periodo dell'impero romano. Infatti noi possediamo più gemme di questo perio-

do che di qualsiasi altro, e poiché la maggior parte dei temi sono di origine greca (divinità greche, eroi e miti ed anche ritratti di filosofi e oratori greci), le gemme romane costituiscono una fonte importante per la conoscenza dell'arte greca. Hanno particolare interesse le riproduzioni di statue greche che sono rimaste anche in copie marmoree, poiché la rappresentazione incisa sulla gemma ha quasi sempre il vantaggio di rappresentare la figura completa anziché frammentaria come ci appare spesso nella scultura marmorea. Per esempio, l'Atena Parthenos di Fidìa, il Doriforo e il Diadumeno di Policleto, il Discobolo di Mirone, l'Apollo Sauroctono di Prassitele, il Pothos di Scopas e l'Apoxyomenos di Lisippo compaiono su gemme romane in riproduzioni complete e fedeli.

È anche possibile talvolta aver idea di pitture o rilievi greci famosi in composizioni di gemme romane: così il ratto del Palladio ad opera di Diomede e Odisseo, rappresentato anche in calchi di Begram, su un sarcofago romano, compare sulla gemma, firmata da Felice²⁵ e deve riprodurre una composizione greca, forse il rilievo sbalzato di Pitea ricordato da Plinio (XXXIII 156).

Per di più le gemme romane costituiscono una importante fonte per la conoscenza dei ritratti romani; eccellenti esemplari dalla tarda epoca repubblicana e da quella Giulio-Claudia fino al tardo impero sono giunti fino a noi. Talvolta sono firmati, e i nomi degli artisti sono quasi sempre greci: Agatangelo, Aspasio, Epitincano, Euodo, Dioscouride, Illo, e così via. Alcuni ritratti compaiono nei cammei in composizioni elaborate con diverse figure: Augusto e la dea Roma assisi vicini costituiscono il soggetto di due grandi cammei di Vienna²⁶, dei quali uno reca una composizione raffigurante probabilmente un trionfo di Tiberio nel 12 d. C.

In tal modo la prosecuzione dell'arte greca in tempi romani è particolarmente evidente in questo campo artistico.

- ¹ Richter, *Catalogue of Engraved Gems*, MMA, 1956, n. 13.
² *Ibid.*, tav. IV.
³ Furtwängler, *Antike Gemmen* [in seguito citato come AG], tav. VII, 1-10.
⁴ Beazley, *Lewes House Gems*, n. 28.
⁵ Furtwängler, AG, tav. VIII, 37.
⁶ Richter, «AJA», LXI, 1957, p. 263, tav. 80, fig. 1.
⁷ Furtwängler, AG, tav. XIII, 37.
⁸ *Ibid.*, tav. X, 27.
⁹ *Ibid.*, tav. XIII, 2.
¹⁰ *Ibid.*, tav. XIV, 4.
¹¹ *Ibid.*, tav. III, p. 137, fig. 94.
¹² *Ibid.*, tav. XIII, 10.
¹³ *Ibid.*, tav. XIII, 30.
¹⁴ *Ibid.*, tav. XI, 42.
¹⁵ *Ibid.*, tav. X, 53.
¹⁶ *Ibid.*, tav. IX, 39.
¹⁷ Furtwängler, AG, tav. LVII, 3.
¹⁸ Beazley, *Lewes House Gems*, n. 102.
¹⁹ Furtwängler, AG, tavv. XXXIV, 43; XXXV, 23, 26.
²⁰ *Ibid.*, tav. XXXIII, 15.
²¹ *Ibid.*, tav. XXXIV, 18.
²² Furtwängler, AG, tav. LIII, 1, 2.
²³ Per un'interpretazione recente delle figure cfr. Charbonneaux, «Mon. Piot.», L, 1958, pp. 85 sgg.
²⁴ Furtwängler, AG, III, p. 157, figg. 108-9.
²⁵ Furtwängler, AG, tav. XLIX, 4.
²⁶ *Ibid.*, tav. LVI; e III, p. 315, fig. 158.

Capitolo ottavo

Monete

In certo qual modo le monete rappresentano la produzione piú caratteristica della Grecia: l'indipendenza e al tempo stesso le relazioni reciproche tra le molte città stato si riflettono sulla varietà dei conî e le analogie nell'avvicinarsi dei loro stili. La coniazione delle monete fu un'invenzione greca. Infatti, mentre l'Egitto e la Mesopotamia usavano come mezzi di scambio sbarre di metallo (lingotti), sembra che le città mercantili ioniche per la prima volta nel VII secolo a. C., probabilmente dopo il 650 a. C. circa¹ abbiano stampato su un pezzo di metallo un marchio specifico atto a garantirne la purezza, il peso e il valore. Si trattò dapprima di un semplice marchio che poteva anche essere costituito da un semplice segno quadrato, ma ben presto questi marchi rozzi e semplici si trasformarono in emblemi artistici, com'era naturale, date le caratteristiche dello spirito greco. Ogni città stato ebbe il proprio emblema, che fu in genere nei primi tempi il simbolo delle divinità locali – un animale, una pianta o un altro oggetto – in seguito comparve la raffigurazione della divinità stessa di cui veniva indifferentemente incisa la sola testa o l'intera figura, altre volte invece era rappresentato un eroe prediletto o un gruppo mitologico.

Le figure comparvero in un primo tempo soltanto su una faccia della moneta, ma ben presto (intorno al

500 a. C.) entrambe le facce ebbero la propria raffigurazione. La tecnica richiese una particolare abilità: una composizione ad intaglio era incisa su uno spesso disco di metallo che veniva adattato in una cavità di uguale misura ricavata nel piano superiore dell'incudine, indi veniva riscaldato un disco liscio del peso voluto al fine di renderlo sufficientemente malleabile e veniva posto sopra lo stampo sull'incudine. Sul disco rovente veniva martellato un punzone con l'altro disegno a intaglio sulla faccia inferiore, producendo in tal modo sia il recto che il verso della moneta. Non sempre in verità con tale sistema si poteva ottenere che le due facce della moneta avessero la stessa direzione, e talvolta, se il disco o il punzone non erano stati sistemati con precisione, il disegno veniva fuori solo parzialmente. Poiché una tecnica del genere comportava una notevole usura del materiale, specialmente nel punzone con il verso della moneta, dovevano essere rinnovati frequentemente gli stampi: tale circostanza è particolarmente felice per noi in quanto offriva l'opportunità per frequenti variazioni in cui possiamo seguire lo sviluppo dell'arte greca.

Oltre agli emblemi principali o «tipi» vennero adottati simboli secondari cui era implicito un significato specifico, talvolta riferibile ad un funzionario, oppure – nel caso che lo stesso emblema fosse accettato da diverse città entrate in una lega monetaria – era usato un simbolo caratteristico con lo scopo di distinguere la città individuale.

Per coniare le monete i greci usarono di preferenza l'eletto (cioè una lega naturale di oro e argento), l'oro, l'argento e il bronzo; in paragone con le monete moderne esse erano più spesse e troppo irregolari per ammucchiarle una sull'altra. I valori delle monete variavano secondo le diverse città: ad Atene, infatti, l'unità di valore era la dracma suddivisa in oboli; a Corinto e in

altre città era lo statere divisibile in dracme. Monete con la stessa unità di peso compaiono in genere in quelle città legate da frequenti rapporti commerciali: i tipi principali per la coniazione in argento furono quelli degli egineti e degli eubei; oltre a queste esistevano molte monete locali.

L'attribuzione delle singole monete alle varie città è resa possibile dalla leggenda, spesso resa in forma abbreviata, che reca il nome del popolo cui la moneta apparteneva e, in alcuni casi anche della persona a cui si doveva l'emissione. Alcune monete possono essere datate con l'appoggio di eventi storici, come è il caso del demareteion siracusano del 480-479 a. C., coniato dopo la vittoria su Cartagine, e del decadracma di Siracusa, emesso per celebrare la vittoria su Atene nel 413 a. C; talvolta, come nelle gemme, l'artista aggiunge la propria firma sia completa che limitata alle sole iniziali seguita o no dalla dicitura «epoiesen» (fece). Cimone, Eveneto, Eumene, Eraclida, Euclida, Mir(one), Policrate, Frigillo, Sosione, Teodoto sono nomi di artisti notevoli che ricorrono nelle monete che ci sono pervenute.

La quantità veramente considerevole di monete greche (molte migliaia) che sono giunte in nostro possesso non mancherebbe di stupirci – dato che il metallo prezioso si prestava ottimamente ad essere fuso e riusato – se non tenessimo conto del fatto che gli antichi greci, non avendo banche cui affidare i loro denari, solevano metterli al sicuro seppellendoli sotto terra. Sono stati proprio quei gruzzoli gelosamente nascosti che, riaffiorati dal sottosuolo in tempi moderni, ci hanno offerto un vasto campionario di monete greche nei conî originali delle diverse epoche. Alcuni esemplari di grande bellezza rivelano una eccezionale abilità nell'adattare l'immagine al campo circolare. Se osserviamo inoltre il complesso delle monete, dobbiamo riconoscere che, sebbene ogni città avesse il suo emblema particolare, le figu-

re rappresentate seguono l'evoluzione comune agli altri settori artistici: dall'arcaico al naturalistico; in secondo luogo, ad eccezione delle diverse inflessioni che caratterizzano l'Oriente greco, la Grecia continentale e l'Occidente, le quali si rinvergono anche nella scultura, lo stile presenta, nella maggior parte dei casi, stretta affinità².

A documentare questa affermazione sono sufficienti alcuni esempi tipici indicati in ordine cronologico.

Periodo arcaico (circa 650-480 a. C.).

Al pittore di Nesso con i suoi feroci leoni del VII secolo a. C., nonché alle statue di Corfú, Samo, Mileto e Delo vien fatto di pensare osservando la testa di leone dai grandi occhi, dalle fauci spalancate e che mostra denti e lingua rappresentata su uno statere di elettro proveniente dall'Asia Minore³ (circa 650 a.C.). Alcuni numismatici probuiscono questa moneta a Smirne anche se non è possibile determinare con certezza la città in cui fu conosciuta, in quanto, come di regola nel primo periodo arcaico sullo statere non è indicata l'origine.

Le prime monete auree coniate sono stateri della metà del VI secolo a. C. introdotti da Creso re di Lidia e recanti le parti anteriori di un toro e di un leone affrontati⁴; quest'ultimo è divenuto più mansueto del suo precursore del VII secolo ed è vicino ai leoni del vaso François o a quelli dei vasi dipinti da Sofilo. Nell'epoca in cui il tiranno Pisistrato diede incremento al commercio, si nota una improvvisa abbondanza di monete ateniesi recanti come emblemi la testa di Atena e una civetta, simboli, questi, che furono costanti nelle monete ateniesi persino per ciò che riguarda lo stile in quanto, nelle successive emissioni, si nota una tendenza arcaizzante – cosa del resto comprensibile dato il vasto

raggio di azione dei rapporti commerciali. Nonostante ciò esistono alcuni segni particolari che si riferiscono alle singole epoche, come ad esempio la testa di Atena con corona di alloro e voluta di palmette sull'elmo, che probabilmente fu emessa dopo la battaglia di Maratona nel 490 a. C.

Negli stateri d'argento di Caulonia e Posidonia troviamo una serie di figure in movimento in cui l'evolversi della veduta di profilo e di tre quarti nel tardo periodo arcaico si rivela analogo a quanto avviene nei contemporanei rilievi in pietra e dei vasi dipinti: particolarmente indicativo è il modo di rendere i muscoli addominali, prima visti frontalmente con tre linee trasversali sopra l'ombelico, poi con due linee, ma spostate lateralmente.

Periodo classico (circa 480-330 a. C.).

All'inizio dell'epoca classica il tetradracma di Etna (circa 470 a. C.), che reca su un lato il profilo di un sileno e nell'altro Zeus assiso sul trono di fronte a un piccolo pino su cui è appollaiata un'aquila, si ricollega direttamente alle grandiose figure frontonali di Olimpia.

Un altro capolavoro siciliano di un decennio circa più tardo è il tetradracma di Naxos, in Sicilia, che presenta su una delle facce il profilo di Dioniso e sull'altra un sileno accovacciato per terra; proprio in quest'ultimo l'assetto del tronco pienamente frontale, ma animato da alcune notazioni di scorcio, richiama le audaci composizioni della scultura contemporanea.

La splendida serie di monete emesse dalle città siciliane e dell'Italia meridionale in cui il recto reca una testa e il verso un disegno di carro, inizia all'incirca nell'anno 480 a. C. e prosegue fino alla fine del secolo; le emissioni più tarde sono talvolta firmate dai loro auto-

ri, come per esempio un tetradracma di Catania con una testa di Apollo vista di fronte sul recto e una quadriga sul verso, che reca la firma di Eraclida (circa 415 a. C.); o il tetradracma di Siracusa con una quadriga e una testa di Atena vista di tre quarti (circa 412 a. C.) che potrebbe anche riferirsi all'Atena Parthenos, firmata da Euclida. A Cimone si deve la magnifica testa di Aretusa vista di tre quarti e la quadriga lanciata al galoppo di un altro tetradracma siracusano (410 a. C.); Eveneto è autore di uno dei famosi decadracmi siracusani con la testa di Aretusa vista di profilo su un lato e una quadriga lanciata nell'altro; l'armatura posta nell'esergo di alcune scene con carri allude forse ai premi dei giochi celebrativi per la vittoria su Atene del 413 a. C. Sono della stessa epoca i decadrammi di Akragas (Agrigento) che recano sul recto un auriga sul carro firmato Mir(one) e sul verso delle aquile e una lepre firmate Policrate (circa 408 a. C.); proprio come nelle gemme incise, le firme sono apposte in esigui ritagli di spazio. La composizione è arricchita da figurazioni secondarie, come la Nike che incorona un auriga, dei delfini intorno al capo di Aretusa, un'aquila in volo sopra il carro, una cavalletta con due aquile: ognuna di queste figure, che pure ha un ruolo definito nell'insieme compositivo, ha al tempo stesso un significato preciso.

Nell'insieme questa produzione di monete coincide con l'apogeo della potenza sicula e dell'Italia meridionale greca prima delle sconfitte cartaginesi; contemporaneamente nelle città settentrionali e Orientali venivano emesse monete di squisita fattura, come ad esempio il tetradracma di Mende in Macedonia con Dioniso che cavalca un asino e il tetradracma di Rodi⁵ con un ritratto di Helios visto quasi frontalmente.

Questo alto livello di lavorazione si può dire che perduri fino al IV secolo a. C., come è possibile rilevare ad esempio dalla figura di Pan assiso e dalla testa di Zeus

sulle monete emesse dalla lega arcadica del 370 a. C.⁶ ed anche dalla notevole testa di Satiro impostata di tre quarti e strettamente imparentata con le teste dei dipinti vascolari⁷, che campeggia nelle monete di Pantikapaion in Crimea.

Periodo ellenistico.

Con l'ultima parte del IV secolo a. C. si apre un nuovo capitolo per la storia greca: in Oriente le conquiste di Filippo e di Alessandro il Macedone posero fine all'indipendenza di molte città stato greche e vaste regioni furono riunite sotto un unico grande impero che dopo la morte di Alessandro si frazionò per il trionfo delle dinastie degli Antigoni in Macedonia, dei Seleucidi in Siria e dei Tolomei in Egitto. In molti casi i nuovi stati continuarono a valersi per il verso delle loro monete dei simboli tradizionali, che spesso però dal punto di vista stilistico altro non sono che pallide imitazioni di quelli dei tempi precedenti. Tuttavia le monete ellenistiche hanno una caratteristica particolarmente interessante: sul recto cominciano ad apparire i ritratti dei dominatori a partire da Alessandro fino ai suoi successori ed è la prima volta che ciò avviene, se si eccettua il caso di alcune teste di satrapi persiani coniate in Asia Minore verso la fine del V secolo a. C.⁸. Specialmente nei regni asiatici questo divenne un uso comune e per oltre due secoli le teste incise su queste monete ci offrono un vasto repertorio di ritratti originali greci, che per di più, potendo essere datati con precisione, contribuiscono ad illuminarci sugli sviluppi della ritrattistica greca. Del resto i ritratti di alcuni celebri personaggi, come ad esempio quello di Filetero di Pergamo⁹, di Antioco di Siria, di Perseo di Macedonia e soprattutto di Eutidemo e Antimaco di Battriana e di Mitridate III

del Ponto rappresentano i migliori raggiungimenti dell'arte greca nel campo del ritratto realistico¹⁰.

Nella Grecia continentale queste monete regali non ebbero corso, in quanto si conservava una parvenza di indipendenza; è interessante notare come nel Peloponneso sia coniata una valuta federale usata da tutti gli aderenti alla lega achea con la testa di Zeus sul recto delle monete argentee e sul verso il monogramma acheo cui viene aggiunto il nome, l'iniziale o il simbolo della singola città che aveva emesso la moneta.

In Italia le ripetute sconfitte riportate dalle città della Magna Grecia nella lotta con Roma, sortirono lo stesso effetto delle conquiste macedoni in Oriente: una alla volta le città indipendenti vennero assorbite da Roma e la stessa sorte toccò alla Grecia stessa nel 146 a. C., dove soltanto Atene e poche altre città poterono ancora per qualche tempo battere moneta. Con l'assorbimento nell'impero di Roma nel 30 a. C., la Grecia non poté più emettere monete, ma, tuttavia, esercitò una forte influenza sui suoi stessi vincitori che non solo continuarono a raffigurare teste di governanti sul recto delle monete – come si vede nella bella serie di ritratti di imperatori romani – ma anche recarono spesso sul verso riproduzioni di sculture greche; alcune celebri statue greche, infatti, ci sono note per la maggior parte attraverso le raffigurazioni delle monete romane, come è il caso dello Zeus Olimpico di Fidia.

¹ Per una recente ipotesi che le monete fossero dapprima usate per il pagamento dei mercenari da parte dei re della Lidia, cfr. R. M. Cook, *Speculations on the Origin of Coinage*, «Historia», VII, 1958, pp. 257 sgg.

² Mr. Schwabacher ha tenuto a sottolinearmi che le monete della Grecia settentrionale, specialmente quelle macedoni del periodo arcaico, mostrano particolari caratteristiche stilistiche.

³ Richter, *Archaic Greek Art*, fig. 304.

⁴ *Guide to the Principal Coins of the British Museum*, 1932, tav. I, 20.

⁵ *Guide to the Principal Coins of the British Museum*, 1932, tav. XIX, 45, 46.

⁶ *Ibid.*, tav. XXIV, 48.

⁷ Cfr. anche la testa di Pan nel rilievo del IV secolo proveniente da Cizico in Istanbul, Mendel, *Catalogue*, n. 571; *Illustrated Guide*, 1956, p. 45, n. 35, anche se qui la riproduzione lo mostra di profilo.

⁸ Cfr. ora per i ritratti di Tissaferne e Farnabazo, E. S. G. Robinson, «Numismatic Chronicle», 1948, pp. 48 sg.; Schwabacher, *Charities*, pp. 27 sgg.

⁹ *Guide to the Principal Coins of the British Museum*, tav. XXXII, 3.

¹⁰ Giustamente raggruppate in Imhoof-Blumer, *Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisierter Völker*, tavv. VI-VII; cfr. anche la scelta illustrata in Bieber.

Capitolo nono

Gioielli

All'arte della scultura appartengono oltre alle gemme incise e le monete anche i gioielli, poiché anche su questi appaiono le predilezioni plastiche dei greci, i quali, anziché giocare sull'effetto delle pietre colorate, preferirono valersi dell'oro che si prestava ad essere modellato in infinite forme. Questo duttile materiale che nel corso dei tempi antichi si ricavava soprattutto dai greti dei fiumi dell'Asia Minore, della Tracia e della Russia e che spesso era usato allo stato puro e grezzo, poteva essere magnificamente sfruttato per intenti d'arte: la modellazione, la fusione, il repoussé, l'incisione, la granulazione (decorazione di piccoli granuli che formano un disegno o sono sparsi su tutta la superficie), la filigrana (decorazione di fili sottili), l'agemina, l'intarsio e il cesello furono indifferentemente usati con somma abilità. I gioiellieri dell'Egitto e della Mesopotamia erano stati esperti in queste tecniche prima dei greci e senza dubbio questi ultimi si avvalsero della competenza dei loro predecessori.

Naturalmente i greci non si limitarono ad usare soltanto l'oro per i loro gioielli. Spesso li foggiarono nell'argento: ma la maggior parte dei gioielli di questo metallo è oggi scomparsa o è stata rinvenuta in avanzato stato di corrosione. L'oro non risente degli effetti dell'umidità per cui si è conservato spesso quasi intatto; sol-

tanto gli smalti inseriti nella lavorazione come sobria nota di colore sono in genere scomparsi, ma nei casi in cui si sono mantenuti inalterati – come in alcuni esemplari originari dalla Crimea ed ora conservati al Museo di Leningrado – contribuiscono notevolmente all'effetto complessivo. L'elettro, che è una lega naturale di oro e argento, era assai usato nella gioielleria dell'epoca arcaica e, come già abbiamo visto nelle monete. Anche materiali meno preziosi erano inoltre usati, specialmente per anelli e braccialetti, che venivano foggiate in bronzo, piombo e ferro e persino in terracotta dorata, poiché in alcune tombe si sono trovati dei gioielli in terracotta che imitavano le fogge di quelli preziosi che erano destinati a sostituire.

Ciò che noi sappiamo sulla gioielleria greca si fonda naturalmente in primo luogo sui pezzi trovati nelle tombe e nei santuari: diademi, collane, orecchini, braccialetti, spille, bottoni, ecc.; possiamo inoltre sapere come erano portati tutti questi ornamenti, nonché giungere ad una loro datazione osservando le figure scolpite e dipinte adorne di gioielli; occasionali accenni a gioielli, trovati nei testi degli antichi scrittori, hanno contribuito ad arricchire le nostre conoscenze. Hanno fornito altri utili particolari le iscrizioni, come gli inventari dei templi o gli atti sacerdotali che sono riaffiorati dagli scavi di Atene, Delo e Rodi. In queste scritte vengono menzionati tra oggetti preziosi di vario genere: corone d'oro e d'argento, corone d'oro in foglia di ramoscelli di lauro, mirto, edera, ulivo, quercia, vite; anelli d'argento o di ferro dorato, di bronzo, d'argento e d'oro, sia di forma semplice che con un castone, bracciali d'oro e d'argento, spille, bottoni d'oro, argento, bronzo e ferro; orecchini, diademi, collane con pendagli di forme diverse e così via. Infatti era evidentemente consuetudine rituale offrire agli dèi ornamenti preziosi insieme ad oggetti in oro e argento come debi-

to omaggio, anche quando, in tempi relativamente poveri, come senza dubbio era per lo piú il caso della Grecia continentale nell'epoca arcaica, i greci non usavano portare ricchi gioielli. Inoltre, nell'antichità, i templi servivano spesso da tesori e vi erano custoditi oggetti preziosi, nonostante che gran parte del loro patrimonio sia stato successivamente fuso in epoche di emergenza.

Analogamente agli altri settori dell'arte, anche i gioielli greci mutano attraverso i vari periodi: dapprima le figure antropomorfe e zoomorfe compaiono in forma schematizzata, indi secondo un tipo convenzionale determinato, infine in modo naturalistico; di pari passo varia il repertorio, per cui le composizioni inizialmente semplici assumono gradualmente una maggiore complessità e una ricca serie di motivi si fonde in un unico e fastoso insieme compositivo.

Circa 900-600 a. C.

Per ciò che concerne il periodo geometrico, relativamente pochi sono i pezzi di gioielleria che sono stati trovati negli scavi dell'Attica, del Peloponneso e di altre località. Si tratta per lo piú di strisce di metallo su cui sono sbalzati elementi decorativi, di fibule sulle cui parti arcuate e quadrangolari sono incisi motivi ornamentali, di spilloni e di collane con pendagli di forma elementare.

Nel corso del VII secolo a. C. la produzione si fa piú ricca, sia nella Grecia continentale che, in particolare, nei prosperi centri dell'Asia Minore e nelle isole: a Rodi (ed anche in altre località) sono state rinvenute delle piastre d'oro e d'argento decorate, alcune delle quali con ganci alla estremità superiore che ci permettono di identificarle come elementi di collane e diademi. I soggetti

che ricorrono piú di frequente tra le decorazioni a sbalzo sono costituiti da un centauro e una dea alata in posizione frontale con una tunica senza pieghe e i capelli acconciati nella foggia detta «dedalica» che compare anche nella scultura della stessa epoca; questa divinità può essere identificata come la grande dea degli animali – una versione primitiva di Artemide – che stringe nelle mani leoni e uccelli rapaci; talvolta vengono anche rappresentati il falco e l'ape che erano considerati i suoi animali sacri.

Nelle isole di Tera, Milo, Delo e Rodi si sono trovate rosette di elettro e argento finemente lavorate che forse erano inserite in diademi, collane od orecchini o costituivano degli ornamenti da cucire sugli abiti: ognuno dei loro petali è decorato con una rosetta di dimensione piú piccola su cui è posta un'altra decorazione recante al centro una testa di grifone oppure un uccello o un'altra rosetta. Da Milo e da Rodi provengono orecchini di forma circolare con lunghi pendagli terminanti in una testa di grifone e dei graziosi spilli con capocchie decorate non dissimili dai nostri spilloni. In altre località arcaiche cioè nell'Heraion di Argo, a Perachora, sull'Acropoli ateniese e ad Efeso sono venuti in luce spilloni piú elaborati e piú grandi poiché la capocchia è inserita sopra uno o piú dischi.

Orecchini a forma di mezzaluna con un grosso gancio e un lungo pendente che termina in una specie di gabbia e databili dal VII al VI secolo sono stati trovati in Sardegna, a Cipro, a Rodi e a Cartagine; la loro forma si crede quindi fosse originaria dalla Fenicia.

Anche le tombe dell'Etruria e di Cipro, dell'Iberia e di altre località non greche hanno dato esemplari splendidi di gioielleria. In base a questo fatto è lecito supporre che i loro popoli godessero nel VII secolo a. C. una fase di grande prosperità. Anche in questa produzione è avvertibile l'influenza orientalizzante visibile nell'ar-

te greca di tale periodo, pur essendo ancora controversa la questione se l'Etruria subì tale influenza attraverso contatti commerciali con la Grecia o mediante un diretto contatto con l'Oriente.

Periodo arcaico (circa 600-475 a. C.).

Se si considera il fatto che nelle sculture e nei vasi del tempo sono spesso rappresentati diademi, collane, orecchini e braccialetti, pochi sono gli esemplari della gioielleria arcaica del vi e dell'inizio del v secolo a. C. che sono pervenuti fino a noi; forse i saccheggi avvenuti durante le guerre persiane possono in parte spiegare la scarsità dei ritrovamenti. Gli esemplari pervenuti fino a noi consistono principalmente in lamine con decorazioni stampigliate assai simili a quelle del VII secolo e in orecchini di forma alquanto massiccia; tra questi ultimi il tipo comune è quello a spirale che termina in entrambe le estremità con una testa umana o di animale, oppure con piccole sfere o piramidi di granuli. Talvolta i collarini sono ornati di filigrana e poiché generalmente la spirale è troppo grossa per passare attraverso il lobo dell'orecchio doveva essere appesa ad un anello o ad un gancio. Un altro orecchino assai comune in questo periodo è quello a forma di barca o a sanguisuga con un grosso gancio, e a volte con pendagli simili a un modio decorato con filigrana e granulazione. Pesanti braccialetti che terminano in teste di animali e varie fibule sono stati trovati in diverse località; raffinate decorazioni auree a forma di fiore facevano parte del tesoro rinvenuto a Delfi.

Si è soliti attribuire a questo periodo diversi esemplari di tipo insolito provenienti fuori della Grecia continentale: si tratta di un certo numero di lamine d'oro ornate di spirali di filigrana lavorata a giorno e altri

motivi, che forse sono originari della Calcidica ed ora fanno parte per lo piú della collezione Stathatos di Atene. Alcuni credono fossero dei bracciali ma è piú attendibile che costituissero dei motivi decorativi forse per abiti di parata¹. Un diadema d'oro a torques che termina in due grossi rigonfiamenti sferici con piccoli pegasi sui punti di giuntura fu rinvenuto a Vix nella stessa tomba in cui fu trovato il grande cratere; è da notare che se il diadema non è di origine greca, i pegasi sembrano di fattura tipicamente greca.

Periodi classico ed ellenistico (circa 475-100 a. C.).

Nei gioielli del v secolo, ma in special modo in quelli del iv e del iii a. C., il gusto greco si manifesta nella sua forma espressiva piú matura: svariati esemplari di corone (ghirlande e diademi), collane, braccialetti, orecchini, anelli, spille e piastre sono stati rinvenuti nelle tombe della Grecia settentrionale (Tessaglia, Macedonia, Tracia), della Russia e dell'Italia meridionali.

La caratteristica piú costante di questa gioielleria è data dall'uso costante di motivi sia antropomorfi che desunti dal mondo animale e di complesse decorazioni di filigrana di proporzioni minutissime; come sempre nell'arte greca, su alcune forme fondamentali vengono operate infinite varianti. Le forme decorative piú usate furono:

1) Corone e ghirlande, sia rappresentate in forme naturalistiche di foglie e fiori, ad esempio quercia, lauro, edera e mirto, che stilizzate e in strisce piatte con disegni sbalzati. Le corone servivano come premi (*IG I n. 59*), venivano portate nelle processioni (cfr. Demostene, *Contro Midir* p. 522) ed erano donate come offerte votive nelle tombe e nei santuari (*IG II 645*). Le foglie erano montate su tubi vuoti, rinforzati con pece e cera

(materiali questi che sono menzionati negli inventari dei templi).

2) Gli orecchini presentano una gran varietà di forme, in quanto continuarono ad essere usati diversi tipi dei tempi precedenti che però vennero riccamente decorati. Così gli orecchini a spirale terminano con teste umane e di animali, la forma a sanguisuga appare complicata dall'aggiunta di pendagli, oppure si trasforma in una mezzaluna adorna di filigrane, figurine a tutto tondo e pendagli. Anche al tipo di orecchino circolare sono aggiunti pendagli di ogni genere: a forma di piramide, figurine antropomorfe e zoomorfe; eroti, nikai e uccelli sono particolarmente frequenti. Un paio di orecchini circolari provenienti da Kerč' recano una testa di Atena Parthenos a sbalzo da cui pende una rete di catenelle con pendagli e rosette²; ognuno dei due cerchi misura di diametro 7,3 centimetri.

Talvolta la forma a sanguisuga appare unita a quella a disco in un insieme compositivo che comprende figure a tutto tondo, pendagli e intrecci di filigrana, talvolta invece il disco si trasforma in una palmetta cui sono sospese gocce di forma affusolata o dei minuscoli gruppi di statuette: tra questi particolarmente significativi sono una nike che regge un carro con due cavalli, ora al Museo di Boston, e un gruppo di Ganimede rapito dall'aquila ora al Museo di New York.

Assai diffuso è il tipo di orecchino ad anello che termina ad una delle due estremità in una testa sia umana che di animale e dall'altra parte con un gancio sottile; si trovano esemplari con l'anello liscio ed altri con l'anello a spirale.

3) Le collane che erano solo poco più ampie del giro del collo e consistevano di un nastro minutamente lavorato o di maglie a forma di otto o di grani e fermagli decorati per agganciarle. Spesso le collane sono ornate di pendagli foggiate a teste o a motivi diversi e i punti

di giuntura sono mascherati da rosette, nei cui petali è ancor possibile a volte trovare traccia dello smalto originale blu, rosso e verde che le ricopriva. Si ritrovano spesso tra i pendagli le fogge a goccia allungata, a ghianda e ad anfora, che talvolta forse avevano valore apotropaico.

4) Il tipo piú comune di braccialetto è costituito da un massiccio cerchio che termina alle due estremità in una testa di animale spesso con ricco collareto: sono assai frequenti le teste di leone, toro ed ariete. Di eccezionale bellezza sono gli esemplari provenienti da Kerč' con parti anteriori di sfingi³. Il cerchio poteva essere d'oro, d'argento o di bronzo (placcato d'oro e d'argento) o di cristallo; talvolta è liscio, talaltra fatto di fili intrecciati a spirale oppure composto da un insieme di piastre. Qualche volta il braccialetto era di misura molto grande e tale da adattarsi alla parte superiore del braccio, uso del resto che ci è spesso confermato dalle sculture e dalle pitture vascolari.

5) Si è già parlato degli anelli greci nel capitolo delle gemme lavorate, dato che anche i castoni d'oro e d'argento di solito recano qualche disegno ornamentale, ma naturalmente anche la forma degli anelli ebbe diverse fasi di sviluppo.

6) Un altro genere di gioielleria greca assai diffuso è costituito dalle spille: ve ne sono di lisce ed anche con capocchie che assumono la forma di una testa o di una statuetta o di un frutto. Per esempio, una di tipo assai complesso, attualmente conservata al Museo di Boston presenta nella capocchia una forma analoga al capitello ed è adorna di leoni rampanti, fronde ed api, il tutto modellato con grande raffinatezza. Il resto dello spillone (ora per la maggior parte perduto) termina in alto con due pomelli, che sostituiscono i dischi anteriori.

La spilla di sicurezza così popolare nei tempi arcaici divenne meno frequente in epoche successive, sebbe-

ne nell'Italia meridionale ne siano stati rinvenuti degli esemplari del v e iv secolo a. C. di splendida fattura, che consistono in un arco semicircolare e di un lungo gancio decorato in filigrana e talvolta terminante con una testa umana. Sono poi state trovate altre spille a forma di fermagli adorni di dischi, usate per fissare gli indumenti.

7) Nelle tombe sono state rinvenute numerose piccole lamine auree di forme diverse, recanti negli angoli dei fori che servivano per fissarle agli abiti distrutti dal tempo.

Oltre a esemplari isolati, gruppi di gioielli greci sono stati rinvenuti in varie località; da una tomba dell'Ellesponto, per esempio, si dice provenga la «parure» oggi conservata al Museo di New York, di cui fanno parte un diadema, una collana, un paio di orecchini ed un anello. Specialmente il diadema col suo disegno a sbalzo di piú figure (Dioniso ed Arianna nel centro fiancheggiati da arabeschi e fanciulle musicanti) riveste particolare interesse; è eseguito nello stile del tardo iv secolo a. C.

Un'altra parure, sempre dello stesso Museo, che si dice proveniente dalla Macedonia, consiste in una collana, due bracciali con cerchi di cristallo, un anello, quattro fibbie e due orecchini. Molto belli sono specialmente gli orecchini: ognuno ha una palmetta con due strati di foglie e un frutto al centro, dal quale pende un gruppo scultoreo in miniatura che rappresenta l'aquila di Giove che rapisce il fanciullo Ganimede; le due figure sono a fusione solida; il drappeggio di Ganimede, le ali e la coda dell'aquila sono costituite da lamine fissate martellandole e soltanto le penne sono cesellate; ogni foglia della palmetta è orlata di una fila di perline d'oro, il frutto è ricoperto di granuli. Sembra che tutte le tecniche perfezionate da una lunga esperienza appaiano riunite per produrre questo capolavoro di oreficeria,

cui possiamo attribuire una datazione per il fatto che una collana assai somigliante a quella che fa parte di questo complesso è stata rinvenuta a Corinto assieme a monete appartenenti all'incirca al tempo in cui morì Alessandro Magno (323 a. C.).

Altri sontuosi complessi sono venuti in luce nell'Italia meridionale (Cuma, Ruvo, Taranto), in Tessaglia e nella Russia meridionale: tra questi riveste particolare interesse un insieme di gioielli tessali che comprende un certo numero di medaglioni abbastanza grandi, con busti di divinità incorniciati da strisce ornamentali, a cui è fissata una rete di catenelle. Non si sa bene a cosa servissero, forse erano i coperchi di scatole rotonde. Assieme a questi si trovò una piccola edicola con un gruppo plastico in altorilievo rappresentante Dioniso ed un satiro. Gran parte di questi oggetti preziosi sono ora conservati nelle collezioni ateniesi Stathatos e Benaki.

I gioielli che abbiamo descritti appartengono al primo ellenismo, cioè al tardo IV secolo a. C. e alla prima metà del III, poiché quest'ultimo periodo conserva inalterati gli schemi maturati nel secolo precedente; tuttavia, col passar del tempo, si ravvisano delle innovazioni piuttosto importanti, poiché, con l'uso delle pietre colorate che le conquiste di Alessandro Magno avevano reso di agevole reperibilità si ottennero piacevoli effetti decorativi senza più bisogno di lavorare minutamente il metallo. Dapprima il loro uso fu limitato. Un fermaglio del British Museum con il «nodo di Eracle» adorno di file di granati e un diadema del Museo Benaki⁴, sono indubbiamente di effetto piacevole. Ma, con l'andar del tempo, le pietre multicolori ebbero sempre maggiore risalto, cosicché la lavorazione dell'oro passò in secondo piano; di conseguenza nel periodo romano – in cui l'influenza delle forme greco-ellenistiche fu largamente sentita – la lavorazione diviene di regola superficiale sebbene i colori delle

pietre inserite contribuiscano a suggerire un'impressione di vivacità.

¹ Madame Stathatos mi informa che, almeno a quanto le consta, tutte queste lamine allorché vennero rinvenute erano dritte e non ricurve come sarebbero state se avessero fatto parte di un bracciale. Per ciò che concerne le lamine assai simili rinvenute a Narce in Etruria, cfr. Amandry, *Les bijoux antiques, Collection Hélène Stathatos*, p. 45, fig. 25.

² Minns, *Scythians and Greeks*, p. 195, fig. 88.

³ Minns, p. 199, fig. 1.

⁴ Segall, *Katalog der Goldschmiede-Arbeiten, Benaki Museum*, n. 28.

Capitolo decimo

Pitture e mosaici

Mentre molti dei capolavori della scultura greca sono giunti sino a noi, la pittura greca, specie dei periodi arcaico e classico, è quasi del tutto scomparsa. Ciononostante è possibile seguirne, almeno in modo approssimativo, lo svolgersi, valendoci di dati diversi. Un elemento importantissimo per farci un'idea della pittura greca è offerto dalle decorazioni dipinte sul vasellame (descritto nel capitolo successivo) che è pervenuto a noi in quantità e reca spesso soggetti analoghi a quelli rappresentati nella pittura vera e propria, per cui è possibile individuare ininterrottamente lo sviluppo del disegno greco nelle sue diverse fasi, dalla rappresentazione bidimensionale a quella tridimensionale. Tuttavia, se teniamo presente che la tecnica della pittura vascolare è completamente diversa da quella della pittura su tavola e murale, dovremo riconoscere che la nostra conoscenza della pittura greca è irrimediabilmente limitata da quanto è andato perduto.

Fortunatamente altri elementi ci sono di aiuto: 1) in primo luogo un certo numero di pannelli decorativi greci, specie dei tempi arcaici ed ellenistici si sono salvati dalla distruzione; si tratta di frammenti di pitture murali arcaiche, pannelli arcaici di legno, pietre tombali marmoree, metope e quadretti di terracotta, e pitture murali ellenistiche provenienti da località diverse; pos-

sediamo inoltre molti mosaici con composizioni similari a quelle delle pitture, sebbene ovviamente eseguiti con tecnica diversa. 2) Le pitture delle tombe etrusche, molte delle quali datano del VI e V secolo a. C., e delle tombe lucane del IV secolo a. C., rivelano una forte influenza greca, e alcune forse furono eseguite da artisti greci stabilitisi in quei luoghi. 3) La ricca policromia dei vasi ellenistici, soprattutto di quelli di Centuripe, Canosa e Hadra ci può suggerire qualcosa del carattere della contemporanea pittura murale greca. 4) Inoltre, le pitture murali ed i mosaici rinvenuti a Roma, Pompei, Ercolano, Stabia e nelle ville costruite nelle adiacenze, nonché ad Alessandria d'Egitto, tutte databili a partire dal I secolo a. C. in poi, sono in gran parte copie e adattamenti di originali greci. 5) Gli antichi scrittori spesso accennano o si soffermano a parlare della pittura e dei pittori greci: Platone ed Aristotele, ad esempio, danno talora notizie preziose sebbene in termini assai generici; Plinio il Vecchio (che morì nel 79 d. C.) nella sua *Naturalis Historia* elenca in ordine cronologico i più importanti pittori greci; Pausania nel II secolo d. C., vide ancora molte pitture murali greche negli edifici pubblici e nei templi della Grecia e di alcune dà particolareggiate descrizioni; molto preziose sono a volte le osservazioni di Luciano su determinati dipinti greci.

È attraverso questi elementi eterogenei che giungiamo a ricostruire la seguente linea di sviluppo: nel periodo arcaico la pittura greca fu bidimensionale come quella egiziana, senza nessun accenno allo scorcio o alla prospettiva lineare, ed ebbe una limitata gamma di colori: rosso (in varie gradazioni), nero, blu, verde, bianco e giallo, con stesure piatte e prive di differenziazione che escludevano la possibilità di modellare le forme mediante il chiaroscuro; predominava la linea di contorno con valore decorativo e nel complesso si sottolineava la bel-

lezza dell'andamento lineare e il ritmo della composizione. Nel corso del v secolo a. C. si sviluppò gradualmente un linguaggio più naturalistico grazie anche all'introduzione dello scorcio e a tentativi di ricerca prospettica. Verso la fine del secolo la tridimensionalità viene ulteriormente sviluppata, i colori incominciano a essere mescolati e le forme sono modellate, determinando così la fioritura delle scuole pittoriche realistiche dal iv secolo a. C. in poi.

Ciò avviene ovunque per la pittura: si illustreranno ora alcuni esempi specifici in ordine cronologico.

VII e VI secolo a. C.

Le metope arcaiche in terracotta provenienti da Thermos possono illuminarci sulla pittura greca del tardo VII secolo a. C.: i soggetti sono mitologici, per lo più figure singole, dipinte in nero, rosso, arancio e bianco su un fondo tinta giallastro. Fra le meglio conservate è quella con la raffigurazione di un cacciatore che ha sulle spalle la preda e un'altra su cui è dipinto Perseo che fugge con la testa della Medusa.

Per ciò che concerne il tardo VII secolo e l'inizio del VI a. C., possediamo un certo numero di tavolette in terracotta, rinvenute nell'Attica, con su dipinta una *prothesis*, ossia composizione del defunto sul letto di morte.

Le tavolette di terracotta provenienti da Corinto con raffigurazioni di vasai e minatori¹ sono realizzate nella tecnica a figure nere del VI secolo a. C., con cui sono dipinti anche i sarcofagi in terracotta di Clazomene nei quali si rinvengono anche composizioni elaborate a figure nere e a figure rosse.

Nelle pietre tombali attiche dipinte del VI secolo i colori usati sono il rosso, il blu, il nero, e qualche volta il verde², le figure sono dapprima disegnate con un con-

torno nero (ora per lo piú sbiadito) sullo sfondo di regola rosso, e il colore che un tempo doveva ricoprire le parti nude del corpo è del tutto sparito. Assai interessante è il pannello di una stele ora al Museo di New York sul quale è graffita la figura di un guerriero che sale sul carro su cui le tracce di colore rimaste sono sufficienti ad una ricostruzione dell'insieme che si basava sullo schematismo cromatico rosso-nero, come nella pittura vascolare attica.

Le quattro tavolette lignee rinvenute in una caverna di Sicione ed ancora inedite costituiscono le uniche pitture greche su tavola esistenti; il loro stile le dichiara della seconda metà del VI secolo. I frammenti rimasti rappresentano donne che parlano e parti di indumenti e – sull'esemplare meglio conservato – una processione di fedeli che reca offerte votive ad un altare, dal disegno raffinato e dal ritmo compositivo armonioso. Iscrizioni in lettere corinzie ci recano i nomi degli offerenti ed una dedica alle ninfe; i colori usati sono il rosso, il bruno, il blu, il nero e il bianco.

Frammenti di pitture murali trovate a Gordio nella Frigia costituiscono preziosi esemplari della pittura del tardo VI secolo a. C.³. Un tempo ciò che ora è ridotto a pochi miseri frammenti decorava coi suoi brillanti ritmi cromatici le pareti di una sala; particolare fascino doveva avere una scena che forse si svolgeva in un ginnasio, in cui sono rappresentati giovinetti che si esercitano al suono di un flauto. Vi sono poi teste di grifone, uccelli e fiori, che forse costituivano la decorazione ricamata su di una veste, e una processione. Prevalgono i colori blu, rosso e verde dati a tempera. Il ritrovare nella lontana Frigia pitture murali in puro stile greco – come è evidente dalle vivaci teste viste di profilo – è una prova del vasto raggio dell'influenza greca nell'arte del tempo.

Le tombe arcaiche etrusche sono decorate con pit-

ture murali e lastre di terracotta databili dal VII secolo a. C. (tomba Campana, presso Veio) al VI (la Tomba dei tori, degli auguri, delle iscrizioni, della caccia e della pesca, dei vasi dipinti; oltre ad alcune lastre provenienti da Cerveteri), ed anche al primo terzo del V secolo a. C. (Tombe dei leopardi e del triclinio), che ci danno la stessa evoluzione nell'ambito del disegno della contemporanea pittura vascolare. I danzatori e le figure di convitati della Tomba del triclinio indicano la scioltezza e la grazia raggiunte al termine del periodo arcaico. In tutti i dipinti menzionati, qualsiasi sia la tecnica usata, il colore è steso in tinte uniformi.

Le poche annotazioni di Plinio sulla pittura greca arcaica (XXXV 15) non fanno che avallare le ipotesi che le ricerche archeologiche hanno portato a formulare. Infatti, Plinio afferma che le più antiche pitture vennero da Corinto o Sicione e che esse traevano origine dall'espedito di delineare i contorni di ombre. È possibile dedurre che egli si riferisca alle tecniche arcaiche del disegno a *silhouette* e a contorno, noto dai vasi geometrici e da quelli del VII secolo. Inoltre egli ci dà (XXXV 56) alcuni nomi di pittori greci arcaici: Filocle, «un egiziano» (forse un greco di Naucrati), Cleante di Corinto, Aridice di Corinto e Telefane di Sicione, ma di questi personaggi, nulla all'infuori del nome ci è noto. Il primo pittore attorno alla cui personalità possiamo realizzare qualcosa è Cimone di Cleone, la cui abilità nel rappresentare le fisionomie in diverse pose, volte indietro, in su e in giù, e nell'accentuare la giuntura degli arti, ci è decantata da Plinio che lo ammira anche per aver saputo rendere il panneggio con pieghe piccole e grandi. Cimone appartiene all'ultimo quarto del VI secolo e le «invenzioni» che gli sono attribuite corrispondono alle innovazioni della pittura vascolare nello stile delle figure rosse arcaiche.

Dal v secolo a. C. in poi.

In pratica, per ciò che concerne la pittura classica greca del v secolo a. C. e della prima metà del iv, nulla ci rimane tranne le decorazioni vascolari; tuttavia numerose sono le testimonianze di antichi scrittori che commentarono o descrissero le pitture degli artisti del tempo dandoci così molte preziose indicazioni.

Polignoto, nativo di Taso ed attivo ad Atene dopo le guerre persiane, fu considerato l'inventore della pittura e tra i suoi capolavori erano le pitture murali della Lesche degli Cnidi a Delfi e quelle dipinte in collaborazione con Micone nella Stoa Poikile di Atene. Allorché visitò Delfi nel II secolo d. C., Pausania poté ancora vedere la sua Iliuperside (caduta di Troia) e la sua Nekya (discesa di Odisseo nell'Ade) e ce ne ha dato un'ampia descrizione (X 25.31). Le caratteristiche dell'arte polignotea furono, a quanto pare, la nobiltà dei personaggi, l'espressione delle emozioni sui volti, la resa spaziale, cioè lo scorcio e la composizione disposta su vari piani. Secondo Aristotele (*Poetica* VI) Polignoto, in antagonismo con Zeusi, era un abile «delineatore di caratteri»: da ciò, come dall'Iliuperside che il pittore di Cleofrade riprodusse su un'idria ora al Museo di Napoli, possiamo dedurre che Polignoto seppe non solo rendere il trionfo della vittoria, ma anche la tragedia della disfatta allo stesso modo del suo contemporaneo Eschilo nei *Persiani* o come farà cinquant'anni dopo in modo ancor più alto Euripide nelle *Troiane*. Del resto è significativo il fatto che in epoca polignotea sia stato creato il primo ritratto individualizzato finora conosciuto, la statua di Temistocle, di cui ci è pervenuta la testa attraverso un'erma romana trovata ad Ostia.

Vitruvio (VII, Prefazione, 11) afferma che Agatarco di Atene aveva dipinto lo scenario nonché scritto delle annotazioni circa il modo di interpretarlo per una

tragedia che Eschilo stava scrivendo, e che ciò indusse Democrito ed Anassagora a trattare lo stesso argomento spiegando i principî della prospettiva in base ai quali «sebbene tutto sia disegnato su superfici verticali e piane, alcune parti sembrano ritrarsi nello sfondo ed altre sporgere in avanti». Il pittore Apollodoro (circa 430-400 a. C.) fu chiamato «il pittore delle ombre» perché «rendeva il modellato mediante le ombreggiature ed il colore» (Esichio, alla voce «Σχία»); Plinio (XXXV 60 sg.) dice di lui che fu il primo ad infondere alle sue figure «l'apparenza della realtà» e ad «aver aperto all'arte le porte da cui Zeusi poté entrare»; sembra in particolare che siano state sue invenzioni l'uso delle ombre e dei colori mescolati anziché puri e l'adozione del linguaggio prospettico (cfr. Plutarco, *La gloria degli Ateniesi* 346a).

Sembra poi che siano stati i contemporanei piú giovani di Apollodoro, Zeusi di Eraclea e Parrasio di Efeso a sviluppare queste scoperte: infatti, Quintiliano afferma (*Institutio oratoria* XII 10.4) che il primo scoprì i principî del chiaroscuro, mentre il secondo diede estrema duttilità alla linea assottigliandola. Da ciò ebbe inizio la scuola realistica della pittura greca del IV secolo a. C. La pittura su tavola fu ora preferita a quella murale: gli artisti piú importanti furono Eupompo, che appartenne agli ultimi anni del V secolo a. C., il macedone Panfilo con l'allievo Pausia di Sicione, che perfezionò la tecnica dell'encausto, Aristide di Tebe e Nicia di Atene. Quest'ultimo, che fu contemporaneo di Prassitele e dipinse alcune delle sue statue, era famoso per l'attenzione posta al chiaroscuro, dimodoché «le figure spiccavano sullo sfondo».

Il massimo tra i pittori di questa epoca fu Apelle, originario della Ionia, che fu il pittore favorito di Alessandro il Grande di cui fece il ritratto; l'opera sua piú celebrata fu la famosa Afrodite in Coo «che emergeva

dalle onde scrollando la spuma del mare dai capelli», creazione, questa, che doveva essere l'equivalente pittorico della Afrodite Anadiomene.

L'ideale realistico del tempo si intende chiaramente attraverso i noti aneddoti riferiti tra gli altri da Plinio, per cui si diceva che Zeusi avesse dipinto un grappolo d'uva così vera che attirava gli uccelli, e che di fronte ad un cavallo dipinto da Apelle, i cavalli emettessero dei nitriti. Il trompe l'œil che fu l'ideale del tempo, venne perseguito non solo mediante scorci che ormai erano all'ordine del giorno, ma anche mediante la mescolanza dei colori che aveva sostituito i colori puri.

Alcune delle stele dipinte del III secolo provenienti da Alessandria e da Sidone e soprattutto quelle originarie da Pagase (Volo) in Tessaglia, ci possono offrire un'idea di questa fase sviluppata della pittura greca: tra le più belle è la stele di Ediste in cui è raffigurato un interno, con una donna morta sdraiata su un lettuccio; ai piedi è seduto il marito e nel fondo compare una vecchia nutrice che stringe fra le braccia un infante; dietro ancora, attraverso una porta aperta, fa capolino la figura di una fanciulla. I vari piani su cui sono poste le figure sono indicati con l'intersezione delle linee e mediante la diversa dimensione delle figure; oltre ai colori puri – rossi, gialli, neri – vi sono anche colori misti, come per esempio il violetto dei muri e dei pilastri. Inoltre, le pitture dei vasi di Centuripe, eseguiti a tempera in rosa, malva, blu, giallo, nero e bianco, ed ora assegnati al III secolo a. C., quando sono in buono stato di conservazione ci servono a capire il registro cromatico e, fino a un certo punto, anche le composizioni usate in quest'epoca.

Le notizie di Vitruvio relative alla scoperta della prospettiva nel corso del V secolo a. C. (cfr. sopra) trovano una conferma nella pittura vascolare del tempo in cui è possibile cogliere gradualmente l'evolversi del lin-

guaggio tridimensionale; è tuttavia importante tener conto che, mentre lo scorcio era già perfettamente reso fin dalla seconda metà del v secolo a. C., la prospettiva lineare fu risolta solo in parte, sia nella tarda epoca greca che in quella romana e medievale: invece di un unico punto di fuga cui convergessero tutte le linee parallele di intersezione, si ricorreva a diversi punti di fuga fissati arbitrariamente. La cosa appare chiara se solo si pensi al mobilio, agli altari e alle architetture che sono dipinti sulla ceramica attica e della Magna Grecia e perfino alle pitture murali pompeiane che pure hanno intenti piú ambiziosi. Per quanto si raggiungesse talora un certo grado di coordinazione, lo spazio del dipinto non fu mai concepito come unità, vale a dire non fu mai guardato da un unico punto di vista⁴; analogo discorso può farsi per l'uso del chiaroscuro: sebbene le figure non fossero piú dipinte in superfici piate, come nei periodi precedenti, ma aggettassero col loro modellato dallo sfondo, non furono mai concepite come esistenti in uno spazio unico ed illuminato da un'unica fonte di luce, problema questo che soltanto con le ricerche rinascimentali di prospettiva lineare ed aerea, quale noi l'intendiamo, poté essere risolto appieno.

Si è discusso molto fino a qual punto la pittura romana possa illuminarci sulla perduta pittura greca: che le figure delle pitture murali provenienti da Pompei ed altrove fossero in genere per la maggior parte copiate da esemplari greci è cosa indubbia; infatti, tali esemplari greci erano reperibili anche in Italia, essendovi giunti come preda di guerra dei romani vincitori; e da fonti letterarie (cfr. per esempio Plinio XXXV 125; Luciano, *Zeusi* 3-8) si sa che copiare dipinti greci costituiva una prassi comune. La pittura romana è la dimostrazione di queste affermazioni; non vi si rintraccia, infatti, nessun importante progresso stilistico nel corso di vari secoli – solo diversi stili greci, quelli che vanno dal v a. C. al II

a. C; e concorre anche alla medesima dimostrazione la «ripresa» di gruppi o parti di gruppi che incorrono in pitture differenti appartenenti a secoli diversi.

Talora è possibile riconoscere in alcune pitture murali e nei mosaici romani determinati originali greci del IV e III secolo a. C. menzionati da scrittori antichi; così l'Andromeda ed il Perseo del Museo di Napoli possono riferirsi all'Andromeda citata da Plinio (XXXV 132) come lavoro di Nicia; il famoso mosaico d'Alessandro (Museo di Napoli) può riprodurre un dipinto con Alessandro e Dario di Filosseno di Eretria; il vincitore con le palme della vittoria del palazzo Rospigliosi in Roma⁵ può essere ricollegato alla pittura di Eupompo con lo stesso soggetto; il mosaico delle colombe del Museo Capitolino e quello del «pavimento non spazzato» della Collezione Lateranense⁶ si rifanno evidentemente ad una grande composizione di Soso di Pergamo, ecc.

Le copie romane dei dipinti greci non furono tuttavia riprodotte meccanicamente, come avvenne per le statue, ma furono copie libere che inoltre dovevano essere adattate alla diversa sistemazione delle pitture, fatto di cui occorre tener conto notando le variazioni nelle composizioni e soprattutto la differenza di qualità tra originale e copia.

Talvolta però gli esempi migliori sono senza dubbio assai prossimi all'arte greca, come è il caso della splendida composizione pittorica di Achille in Sciro, proveniente da Pompei, e dell'elaborata decorazione parietale della Villa dei misteri sempre a Pompei⁷, dell'eterea Flora proveniente da Stabia e dell'Achille e Briseide rinvenuti a Pompei.

La pittura di paesaggio ebbe, a quanto sembra, il suo primo sviluppo nel periodo ellenistico; infatti, Vitruvio (VII 5.2 sg.) fa specifica menzione di «antichi artisti» che dipinsero «porti, promontori... boschetti, colline... e i viaggi di Odisseo», testimonianza che appare con-

validata dal ritrovamento di calchi di gesso trovati a Begram, nell'Afghanistan, che evidentemente riproducono i rilievi di vasi di metallo ellenistici e in cui i temi paesaggistici ritornano con frequenza. Forse i famosi dipinti «odissei» dei Musei Vaticani sono copie di quei paesaggi greci e anche in modo piú chiaro del giardino dipinto della villa di Livia a Primaporta mostrano le conquiste e i limiti degli artisti antichi in questo campo: essi sapevano infatti rendere a perfezione gli effetti atmosferici ma non la prospettiva aerea con unica fonte di luce; infatti la luce giungeva sempre da vari lati. La pittura di paesaggio esercitò grande fascino anche sugli artisti dell'età romana, autori delle splendide scene idilliache di Pompei con tempietti e paesaggi marini.

Le affermazioni di Plinio (XXXV 112) e di Vitruvio (VI 7.4) che gli artisti greci dell'ultimo periodo dipinsero indifferentemente soggetti «umili» e composizioni di maggiore impegno con figure umane, avvalorano l'ipotesi che le composizioni di genere e le nature morte facessero parte del repertorio ellenistico. Questo settore della pittura fu anche coltivato dagli artisti pompeiani, che spesso nei loro dipinti rappresentarono fiori, frutti e uccelli.

Non è possibile giudicare esattamente fino a qual punto la tecnica delle pitture romane assomigliasse a quella greca, di cui ci resta troppo poco; tuttavia si può senz'altro ammettere che non fossero dissimili. Secondo recenti studi si è appurato che la tecnica della pittura murale pompeiana era la seguente: prima di tutto si stendevano sulla parete due o tre strati di un miscuglio accuratamente preparato di calcare, sabbia e calcite, indi si dipingeva lo sfondo e lo si lasciava asciugare, aggiungendo infine le figure e gli elementi decorativi. I colori erano mescolati con calcare saponoso e una specie di colla che serviva da fissativo, indi erano resi lucenti per mezzo di una mano di cera; in tal modo, il

dipinto non soltanto era piú brillante, ma anche piú duraturo.

I pigmenti usati nell'antichità furono principalmente i colori terrosi (come le ocre), quelli minerali (come il carbonato di rame) e infine i colori vegetali e animali. Plinio (XXXIII 158-63, XXXV 30-50) e Vitruvio (VII 7-14) ce ne dànno lunghi elenchi dettagliati.

La tecnica ad encausto, in cui i colori erano mescolati a cera fusa e applicati con la spatola o con qualche strumento appuntito, fu usata sia dai greci che dai romani: in un vaso dell'Italia meridionale, databile all'inizio del IV secolo a. C. e in un sarcofago proveniente da Kerč' sono rappresentati artisti che dipingono appunto valendosi di questa tecnica⁸. Esempi veri e propri ci sono forniti da numerosi bei ritratti ottimamente conservati su sarcofagi di mummie egiziane del periodo romano; inoltre i guerrieri delle stele in marmo scuro della Beozia (circa 400 a. C. e in poi), e di cui rimane soltanto l'abbozzo graffito della prima stesura, rivelano parzialmente il procedimento tecnico usato⁹.

Si può concludere questa breve rassegna sulla pittura greca con la citazione di Dionigi d'Alicarnasso, che scrisse ai tempi di Augusto, quando molte delle pitture delle epoche piú antiche non erano ancora scomparse: «Nella pittura antica l'impianto cromatico era semplificato e non presentava varietà di toni, ma la linea era resa con quella perfezione squisita che infondeva singolare grazia alle opere primitive. Tale purezza del disegno andò gradualmente perdendosi, cedendo il campo ad una tecnica piú progredita, e gli artisti piú tardi dovettero la loro potenza espressiva al differenziarsi di ombra e luce e al pieno sfruttamento della ricchezza cromatica». Per nostra fortuna, la squisita perfezione del disegno lineare che tanto piaceva a Dionigi d'Alicarnasso nell'arte pittorica antica greca ci è conservata nelle pitture vascolari dell'Attica.

Mosaici.

Mosaici greci del v e iv secolo a. C. sono stati rinvenuti ad Olinto, e mosaici analoghi provengono, per esempio, da Olimpia, Alessandria e dalla Macedonia (a Palatitsa e a Pella, città natale di Alessandro Magno)¹⁰. A differenza della maggior parte dei mosaici piú tardi, che sono fatti di cubetti squadrati, questi sono di tessere costituite da pietruzze bianche e nere o multicolori; i soggetti sono quelli comuni agli altri settori dell'arte greca, vale a dire animali e mostri, scene mitologiche, e motivi floreali. Esempolari particolarmente notevoli sono i mosaici rappresentanti le Nereidi e Bellerofonte che trafigge la Chimera, entrambi provenienti da Olinto e databili alla prima metà del iv secolo a. C.

Forse la tecnica del mosaico a cubetti fu importata dall'Oriente in seguito alle conquiste di Alessandro; esemplari di epoca ellenistica sono stati trovati a Olinto, a Delo ed anche altrove. Sotto i romani questa fu la tecnica impiegata quasi esclusivamente, e il mosaico fu usato su larga scala per ricoprire i pavimenti delle case, come stanno a dimostrare molti esemplari riaffiorati in tutto il territorio dell'impero romano e databili dal I secolo a. C. fino al iv d. C.

Analogamente a quanto avviene per la pittura si può qualche volta stabilire che i mosaici romani sono copie di famosi originali greci. Oltre a quelli già citati ricordiamo le piccole composizioni di Napoli firmate da Dioscuride che rappresentano suonatori ambulanti e vecchie, riferentisi con tutta probabilità ad originali ellenistici. L'esecuzione è condotta con pietruzze multicolori incredibilmente piccole. Il Dioniso in groppa ad una tigre, proveniente da Delo e molti dei mosaici antiocheni e dell'Africa settentrionale rivelano le stesse analogie tra pittura e mosaico. Quest'arte continuò ad essere praticata fino al iv secolo d. C. (cfr. in particolare gli esem-

plari di Piazza Armerina) e fu poi sviluppata nei grandi mosaici paleocristiani e bizantini.

¹ Fraenkel, *Antike Denkmäler*, I, tav. 8; Swindler, *Ancient Painting*, fig. 206; Richter, *Craft of Athenian Pottery*, p. 77, figg. 74-79.

² Hall, «AJA», XLVIII, 1944, pp. 334 sg.

³ R. S. Young, «AJA», LX, 1956, pp. 255 sgg.

⁴ Per ciò che concerne i diversi punti di vista su questo tanto discusso problema cfr. la bibliografia sulla prospettiva. Alcuni studiosi, come ad esempio Beyen e White, basandosi sul fatto che nell'*Ottica* di Euclide la convergenza delle linee è considerata come uno dei principî del vedere, nonché sul fatto che alcuni passaggi del *De architectura* di Vitruvio (cfr. White, *op. cit.*, pp. 45 sgg.) lasciano supporre implicitamente un'esatta conoscenza della prospettiva (cfr. anche Lucrezio, *De rerum natura* IV, 426-31, ed. Bailey), affermano che i pittori non possono aver ignorato questi principî. Ma come è stato anche osservato (cfr. Bunim, *Space*, p. 24), «l'*Ottica* di Euclide interessa soltanto le leggi del vedere e non le conseguenze di tali leggi ai fini della rappresentazione, cioè come specifico problema di pittura». D'altra parte non è detto che le conoscenze teoriche di un architetto fossero necessariamente condivise dai pittori militanti. In ogni caso rimane il fatto che, sebbene talvolta ci siano delle *parti* di pitture pompeiane in cui è raggiunto un notevole grado di coordinazione, «la composizione dell'*insieme* della scena non è costruita in riferimento a un singolo punto di vista corrispondente all'occhio dello spettatore» (*ibid.*, p. 34). Inoltre la teoria che le pitture ellenistiche oggi scomparse forse mostravano una conoscenza della vera prospettiva (cfr. White, *op. cit.*) potrebbe essere provata soltanto col ritrovamento degli esemplari in questione. Per di piú sarebbe cosa assai strana dover ammettere che una siffatta conoscenza della vera prospettiva fosse poi andata totalmente perduta fino a che gli uomini del Rinascimento non la riscoprirono. Gli artisti greci – partendo dal concetto della bidimensionalità che per migliaia di anni aveva dominato il mondo dell'arte – fecero grandi progressi ai fini di una rappresentazione ottica. Soltanto la rappresentazione di un insieme compositivo sistematicamente coordinato, che costituiva l'ultimo passo di questo processo figurativo, sembra sia stato riservato ad epoche piú tarde.

⁵ Swindler, *Ancient Painting*, fig. 442.

⁶ *Ibid.*, fig. 488; Renard, «Aquileia chiama», I, 1954, pp. 50 sgg. e Richter, «Collection Latomos», XXIII, pp. 307 sgg.

⁷ Per l'interpretazione di queste discusse pitture cfr. ora Herbig, *Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-Villa in Pompeji*, 1958.

⁸ Swindler, *Ancient Painting*, fig. 636.

⁹ *Ibid.*, p. 290; Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, pp. 117 sg.; Pfuhl, figg. 633-34.

¹⁰ Rumpf, *Malerei und Zeichnung* cit., pp. 123 sg., figg. 11-12, e p. 13; Vanderpool, «AJA», LXI, 1957, pp. 284 sg., tav. 86 figg. 14-16; LXII, 1958, pp. 324 sg., tavv. 84-86; LXVI, 1962, p. 390, tavv. 109-10.

Capitolo undicesimo

Ceramica e pittura vascolare

Poiché sono andati perduti i capolavori della pittura greca monumentale, quella vascolare ha assunto un'importanza superiore a quello che è il suo pur grande valore intrinseco. In determinate epoche il pittore vascolare di talune località della Grecia non si accontentava di decorare i suoi vasi con semplici linee e motivi vegetali, bensì desumeva i propri temi dalla mitologia e dalla vita del suo mondo proprio come facevano i pittori per i dipinti murali e quelli su tavola. Inoltre, le pitture vascolari raggiungono talvolta un altissimo livello artistico, come ad esempio nella ceramica attica del VI e V secolo a. C. Così, nonostante le differenze di tecnica e di sintassi cromatica, esse possono darci una precisa idea della straordinaria sensibilità per la linea, il contorno e l'armonia compositiva che furono caratteristiche, in generale, degli artisti greci. Se si aggiunge a ciò anche il senso del colore delle pitture murali romane è possibile farci un'idea di quella che fu la pittura greca. Per di più, i vasi greci sono sopravvissuti in gran numero, giacché, una volta cotti, sono praticamente indistruttibili, a meno che non fossero rotti; se ne sono trovati in santuari e tombe ove furono collocati come offerte e all'interno o nei pressi di abitazioni private, dove erano stati gettati tra i rifiuti o in pozzi fuori uso; perciò ci forniscono un'inin-

terrotta serie cronologica dal periodo geometrico a quello ellenistico.

Anche nella pittura, come nella scultura, i greci risolsero gradualmente i numerosi problemi rappresentativi: emancipando l'arte del disegno da uno schema convenzionale di formule bidimensionali, raffigurando poi su una superficie piatta le figure tridimensionali, così come esse appaiono ai nostri occhi; e, impadronendosi della tecnica dello scorcio, diedero volume alle figure e stabilirono nelle loro composizioni relazioni spaziali. Questo processo evolutivo può osservarsi passo passo nella pittura vascolare greca.

Naturalmente la ceramica greca a parte il fatto che ci può illuminare sulla grande pittura greca perduta, offre un prezioso materiale di studio, e gli esemplari meglio conservati ci danno la misura di come fu realizzato nelle forme il rapporto di correlazione delle singole parti tra loro e col tutto. Dal punto di vista tecnico, anche i vasai greci furono veri artisti e le iscrizioni che qualche volta essi aggiungevano sui vasi sono servite a farci conoscere molti usi del mondo antico.

Le varie fabbriche. Periodo geometrico (circa 1000-700 a. C.).

L'antichissima arte della ceramica fu praticata nel territorio greco fin dall'età della pietra. Dapprima i vasi erano fatti con rocchi di argilla, poi, verso il 1800 a. C., si cominciò a modellarli col tornio, che fu introdotto e quindi usato con grande perizia dagli artisti minoici e micenei. Dopo la scomparsa della civiltà micenea non si registrarono subito mutamenti notevoli nell'arte della ceramica, ma ben presto le idee di una nuova epoca vennero ad esprimersi nella ceramica come in altri settori dell'arte greca. Dal x al ix secolo

a. C., infatti i motivi decorati curvilinei, e le rappresentazioni di motivi vegetali e di scene marine così diffusi nel mondo minoico e in quello miceneo, cedono il campo a decorazioni geometriche. A poco a poco scompare il repertorio di temi minoici e trionfano le decorazioni a zig-zag, a triangoli tratteggiati, a scacchiera, a rete, a cerchi tangenti e concentrici, a semicerchi, a linee ondulate, a rosette, a ruota, a svastiche e, più tardi, a meandri.

È, possibile distinguere vari periodi: il submiceneo (XI secolo a. C.) in cui sono ancora presenti elementi curvilinei; il periodo protogeometrico (X secolo a. C.) caratterizzato da forme più sobrie in cui lo stile geometrico appare in fase di formazione; e il periodo geometrico maturo (IX-VIII secolo a. C.) caratterizzato dalla profusione di motivi decorativi e dalla introduzione di figure umane ed animali. La decorazione è dipinta in vernice marrone scura sulla superficie chiara dell'argilla, e la stessa vernice è usata per ricoprire le parti non decorate; talvolta venivano aggiunti dei ritocchi in bianco. Dapprima la figura umana è resa in silhouette, e talvolta – in seguito – anche mediante una linea di contorno con rappresentazione di dettagli all'interno: ad esempio viene disegnato il contorno della testa e segnato un punto per indicare l'occhio. Statuette di cavalli e uccelli o vasi in miniatura servivano da presa per i coperchi, mentre figure umane venivano talora aggiunte alle anse del vaso.

Anche se i vasi presentano una certa diversità a seconda delle località in cui furono ritrovati (Attica, Corinto, Beozia, Argo, Creta, Cicladi, Cipro, Samo, Rodi, Italia, ecc.), nell'insieme si registra una certa unità stilistica: l'Attica ebbe evidentemente un ruolo di primo piano.

I soggetti comprendono figure singole che al pari di gruppi complessi, alcuni forse di ispirazione mitologica,

come – per esempio – la scena di un vaso conservato a Londra che viene interpretata solitamente come una rappresentazione di Elena e Paride sul punto di fuggire dalla Grecia.

Le forme di vasi piú correnti sono il cratere, l'anfora, l'idria e i vari tipi di brocche e di tazze; la raffinata linea dei corpi ovoidi e dei colli slanciati rivela un maturo senso della forma.

I piú importanti vasi dell'epoca geometrica sono quelli colossali, talvolta piú alti di un metro, che servivano come monumenti sepolcrali (il fondo ha generalmente dei fori per potervi versare le libagioni rituali dei defunti) e sono venuti in luce principalmente in Attica e nelle isole. Essi erano modellati sul tornio a sezioni che erano attaccate le une alle altre con argilla liquida; infatti, all'interno sono ancora visibili i giunti. La parte esterna è quasi del tutto ricoperta da motivi decorativi a ordini sovrapposti o a riquadri e da scene figurate. La *prothesis*, cioè la composizione del defunto sul letto di morte, è un tema che appare con frequenza: il defunto è rappresentato composto sul feretro circondato da figure di prefiche, e un corteo funebre di carri e guerrieri lo accompagna. Talvolta sono anche rappresentate battaglie ingaggiate da navi da guerra o, addirittura, dei naufragi. Esse ci riportano alle avventurose spedizioni degli antichi greci nel Mediterraneo o – come si è supposto – rappresentano miti omerici, come il naufragio di Odisseo e dei suoi compagni.

Tutte queste rappresentazioni sono rese nel tipico stile geometrico che caratterizza anche la produzione plastica contemporanea. Si tratta di una rappresentazione schematizzata, efficace come motivo decorativo ma poco naturalistica. La concezione è puramente bidimensionale e non si tenta alcuna veduta di tre quarti; le figure sono semplicemente costituite dalla unione di vedute pienamente frontali o di profilo, senza tentativi

di scorcio o prospettiva: e per indicare il lato piú distante di un oggetto rispetto all'osservatore ci si limita a rappresentarlo allineato accanto a quello in primo piano.

Fra le iscrizioni greche dei vasi geometrici databili verso la metà o il terzo quarto dell'VIII secolo, riveste un particolare interesse quella di uno skyphos rinvenuto a Pitecusa, nell'Isola di Ischia, in cui è fatta menzione della «tazza di Nestore»¹.

Periodi orientalizzante ed arcaico (circa 720-550 a. C. sgg.).

Dalla fine dell'VIII secolo a tutto il VII, l'arte geometrica subí una graduale trasformazione. Del resto, mutamenti si avvertono in tutto il mondo mediterraneo; si fondavano colonie a oriente ed occidente, si miglioravano le comunicazioni e si stabilivano contatti con le antiche civiltà orientali dell'Egitto, Mesopotamia, Siria e Fenicia. La conseguente influenza orientale è dimostrata dall'adozione di motivi floreali tipici dell'Oriente, come il loto e le palmette e di animali e mostri orientali come le sfingi, le pantere e i leoni.

La ceramica di questo periodo ci presenta una situazione assai varia: numerosi erano i centri importanti e ciascuno aveva un suo stile particolare e si valeva dei propri procedimenti tecnici; tuttavia, è possibile raggrupparli in due grandi categorie: l'una costituita dai centri della Grecia continentale e l'altra dell'Oriente greco.

Nella Grecia propriamente detta i centri piú importanti furono l'Attica e Corinto.

In Attica dobbiamo distinguere due differenti periodi: il primo (circa 720-650 a. C.), che alcuni studiosi vogliono chiamare ideo date le vive analogie coi rilievi degli scudi rinvenuti sul monte Ida, è caratterizzato da uno stile esuberante con motivi ornamentali curvilinei

e grandiose composizioni di animali selvaggi e figure umane. Continuano ad essere in uso le abnormi proporzioni dello stile geometrico, pur se in qualche modo vitalizzate; accanto alle figure a silhouette compaiono le prime raffigurazioni a contorno.

Un'idria rinvenuta in Attica ad Analatos rappresenta il punto di transizione tra il periodo geometrico e il VII secolo, in quanto vi compaiono gli ornamenti tipici di entrambi i periodi; mentre in un'anfora, ora al Museo di New York, del secondo quarto del VII secolo, possiamo notare il nuovo stile in forma evoluta. Alta poco più di un metro, ha dipinte sul collo le raffigurazioni di un leone e di un cervo maculato; sulla spalla del vaso sono cavalli al pascolo e nella parte centrale è raffigurata una scena in cui compaiono Eracle ed il centauro Nesso, mentre una figura femminile che potrebbe identificarsi con Deianira attende gli eventi su di un carro. Al di sopra e al di sotto della scena figurata e su tutta la parte posteriore del vaso appaiono motivi ornamentali. La decorazione è eseguita con una vernice nero-bruna e con generoso uso di ritocchi in bianco e con sporadiche incisioni. Le figure sono in parte disegnate a contorno, in parte a silhouette, col tronco indicato di profilo o di fronte e gli arti arrotondati; malgrado le loro semplici forme, esse suggeriscono un che di vitale e vigoroso che invano si potrebbe ricercare nelle ordinate e simmetriche composizioni geometriche.

La stessa potenza espressiva si nota in un'anfora rinvenuta ad Eleusi, anch'essa databile al 675-650 a. C. recante sul collo la scena dell'accecamento di Polifemo e sul corpo Perseo e le gorgoni; ed anche nei vasi ritrovati ad Egina, ma riconosciuti come produzione attica.

Nel secondo periodo (circa 650-600 a. C.) – che alcuni chiamano dedalico – prevale uno spirito più sobrio, e le forme di animali ed esseri umani diventano più normali. È questo il periodo della prima scultura

monumentale in Grecia e la medesima grandiosità degli antichi kouroi si ritrova in alcune pitture vascolari. Anche dal punto di vista tecnico quest'epoca riveste una particolare importanza, in quanto segna l'inizio del cosiddetto stile a figure nere, nel quale le figure non sono piú disegnate in parte a contorno, ma interamente a silhouette con particolari graffiti e con l'uso del bianco e del rosso come colori accessori.

Tra i primi esemplari di questo stile, possiamo annoverare la cosiddetta anfora di Cinosarge (circa 650 a. C.) e parecchie lastre di terracotta con la raffigurazione del defunto disteso sul feretro e attorniato da lamentatrici (circa 630 a. C.; di poco posteriori sono capolavori quali l'anfora del Pireo e parecchi vasi rinvenuti a Vari e decorati con scene di Prometeo e Bellerofonte, nonché mostri ed animali selvaggi. Vengono poi la famosa anfora (circa 610-600 a. C.) con Eracle, Nesso e le gorgoni, la Sfinge dell'Agora ateniese e le anfore con delle teste equine dipinte in riquadri, tutte in silhouette nera. Le forme di vasi preferite erano i grandi e capaci crateri, i lebeti, le idrie e le anfore, poiché le loro estese superfici si prestavano assai bene alle ampie composizioni e alle forme grandiose.

Una generazione piú tardi, cioè nel primo quarto del VI secolo, trionfa lo stile narrativo con relativo rimpicciolimento delle immagini e un imporsi dei temi tratti dalla mitologia e dalla vita quotidiana, cosicché le creature mostruose dell'epoca precedente passano in secondo piano. Un notevole esemplare di questa epoca è un grande lebete del Louvre con la rappresentazione di Perseo e le gorgoni; vengono poi i cosiddetti vasi tirrenici del secondo quarto del secolo, decorati con vivaci scene mitologiche e teorie di animali in fasce simmetriche sovrapposte. Alla prima metà del VI secolo appartengono le «coppe dei comasti» e le «coppe di Siana», seguite – nel terzo venticinquennio – dalle «coppe dei

maestri miniaturisti», così chiamate dallo stile miniaturistico della loro decorazione.

Dal fatto che alcuni di questi vasi attici siano stati trovati a Delo, Rodi, in Egitto, a Troia, nella Russia meridionale, in Etruria, nell'Italia meridionale, in Sicilia ed a Marsiglia, deduciamo che ormai l'Attica aveva sviluppato un fiorente commercio di esportazione, al punto che ben presto fu in grado di eliminare la rivale Corinto e di diventare il più importante centro di produzione di ceramiche del mondo mediterraneo.

Corinto nel VII secolo e anche nei primi anni del VI, era, da un punto di vista politico e commerciale, la più potente polis greca, e la sua influenza si faceva sentire in Oriente ed in Occidente. Essa era divenuta uno dei principali avamposti dei mercanti fenici; vasellame corinzio si rinvenne quindi in grande quantità non soltanto in Grecia, ma anche in Italia ed in Oriente, Egitto compreso.

I cosiddetti vasi protocorinzi, che ora si crede siano corinzi, consistono principalmente in coppe biansate (skyphoi), brocche e piccoli e raffinati portaprofumi; la loro produzione incomincia nel periodo geometrico per cui i primi esemplari recano decorazioni geometriche; successivamente, alla fine dell'VIII secolo, fanno la loro apparizione animali e figure umane ed anche ornamenti curvilinei di ispirazione orientale. Le figure non sono più angolose astrazioni, ma hanno contorni arrotondati ed una notevole animazione; esse sono disegnate talora a contorno, talora a silhouette e occasionalmente mostrano l'uso dell'incisione; il bianco vi ricorre come colore accessorio.

Questo mutamento è ancora più avvertibile nella prima metà del VII secolo a. C., allorché compaiono scene coordinate con figure intente ad azioni ben definite e con intricate decorazioni floreali; le forme sono ancora tazze, brocche, e piccoli portaprofumo decorati a figure nere in

stile miniaturistico, con ritocchi in rosso e bianco. Costituiscono ottimi esemplari di questa produzione il cosiddetto vaso Macmillan e quello Chigi², rispettivamente appartenenti al British Museum e al Museo di Villa Giulia in Roma. Talvolta i vasi assumono la forma di un essere umano o di un animale: tra questi sono particolarmente interessanti un vasetto del Museo di New York che ha la forma di uomo avvolto in un mantello coi capelli acconciati nella cosiddetta foggia «dedalica» e un altro, ora a Parigi³ avente la forma di una piccola civetta col capo reclinato da un lato.

Fu da questo raffinato stile protocorinzio che si sviluppò lo stile corinzio della seconda metà del VII secolo a. C. e della prima metà del VI, cioè dell'epoca dei tiranni Cipselo e Periandro. La decorazione si distribuisce ora in fregi che ricoprono quasi tutta la superficie dei vasi, che sono ora considerevolmente più grandi; essa è resa in uno stile vigoroso di gusto orientale in cui i motivi che ricorrono più di frequente sono animali e mostri con rosette, puntini ed altri ornamenti sparsi su tutto lo sfondo forse ad imitazione dei tessuti orientali; piuttosto comuni sono le scene con figure umane, raffiguranti danzatori panciuti, cavalieri armati e scene della leggenda di Troia o episodi riferentisi a Odisseo, Polifemo ed Eracle.

Lo stile è a figure nere sullo sfondo chiaro della terracotta, con molte incisioni e ritocchi accessori in rosso e bianco; le forme prevalenti sono ora il cratere, l'idria, la oinochoe, i vasetti per i profumi, i piatti, le scatole per toeletta ed anche vasi plastici.

L'ampia diffusione di questa produzione è la riprova del grande favore che incontrarono. Vi si possono distinguere quattro fasi: un periodo di transizione (dal 640 al 625 circa a. C.), e i cosiddetti antico, medio e tardo corinzio ad ognuno dei quali viene assegnato circa un venticinquennio. Verso la metà del VI secolo il tipico dise-

gno forte e incisivo illustrato da esemplari tra cui i crateri di Eurito (Corinzio antico; Louvre) e di Anfiarao (Tardo corinzio I; Berlino) divenne a poco a poco fiacco e stereotipato, per cui si può dire che intorno al 550 a. C. lo splendore di Corinto avesse fatto il suo tempo; in pratica la sua ceramica cessò di essere merce di fiorente commercio e fu destinata soltanto ad uso locale.

Tra gli altri centri della Grecia continentale che si distinsero per la produzione di ceramiche, i più importanti furono quelli dell'Eubea (Eretria e Calcide), della Beozia, dell'Argolide e della Laconia.

Ad Eretria sono stati rinvenuti molti vasi colossali ad alto piede appartenenti alla prima metà del VII secolo a. C., con composizioni in grande scala eseguite in parte a contorno in parte a silhouette nel vigoroso stile caratteristico di quel periodo; a questi succedono verso il 550 a. C. vasi di analoga forma ma con decorazioni in stile evoluto a figure nere.

Che Calcide fosse una grande potenza nell'VIII secolo è provato dalle colonie fondate da essa nell'Occidente tra cui ricordiamo Pitecusa a Ischia, Cuma, Nasso in Sicilia (cfr. Strabone, 247; Livio, VIII 22); tuttavia negli scavi eseguiti in quelle località non è stata finora riconosciuta una ceramica specificamente calcidese appartenente all'VIII o VII secolo. Infatti, i vasi rinvenuti sono o preellenici di fabbrica italica (come quelli di Cuma), oppure importati dall'Oriente (Creta, Rodi, Cipro e specialmente Corinto), oppure sono imitazioni locali di tali vasi. I ben noti vasi calcidici in stile a figure nere evoluto sono databili dal 550 al 510 a. C. I migliori esemplari, tra cui è l'anfora-psykter recentemente entrata a far parte della collezione del Museo di Melbourne⁴, si avvicinano a quelli attici per l'eccellenza del disegno e la qualità della colorazione; i temi che ricorrono più di frequente sono violente scene di combattimento, cavalieri, carri e motivi floreali assai ela-

borati, ma anche le scene mitologiche sono abbastanza comuni; restano spesso in uso le teorie di animali diffuse nelle fasi piú antiche. Molte volte si ritrovano iscrizioni in alfabeto calcidese; in scavi recenti condotti a Calcide sono stati rinvenuti non solo dei frammenti decorati in questo stesso stile, ma anche resti di officine di vasai. Ciò mostra che l'Eubea doveva essere un centro di produzione; tuttavia, poiché quasi tutti gli esemplari conosciuti sono venuti in luce in Etruria, appare avvalorata l'ipotesi che qualche vasaio calcidese si fosse stanziato in Etruria per praticarvi la sua arte.

Una splendida serie di vasi sia grandi che piccoli, decorati con motivi floreali e attribuibili al VII secolo a. C. e alla prima metà del VI, ci sono pervenuti dalla Beozia. Tra questi vi sono i colossali pithoi decorati con figure in rilievo, spesso di tema mitologico (per esempio Perseo e la Medusa ed Europa e il toro). Un altro caratteristico tipo di vasellame della Beozia è costituito dalle kylikes, per lo piú decorate con motivi floreali e uccelli in volo, e talora anche con figure umane e di animali in stile vivace senza molti particolari; anche qui il disegno è eseguito talvolta con la tecnica delle figure nere. Ricorderemo una brocca del Louvre con la scena di un pastore col suo gregge che reca l'iscrizione «Gamedes fece». Pure alla prima metà del II secolo appartengono gli scudi di terracotta da Tirinto⁵ dipinti con figure rozze e sproporzionate ma piene di vivacità ed animazione.

I vasi laconici passarono attraverso varie fasi il cui inizio può fissarsi intorno al 600 a. C. e che continuarono fino al 550 a. C. ed oltre; sono decorati nello stile a figure nere, talvolta su fondo bianco; fra i motivi floreali predominano melograni, fiori di loto e palmette nonché disegni a rete. Un tempo i vasi di questo tipo si chiamavano cirenaici poiché in una scena che illustrava la pesatura del silfio (?) di una kylix rinvenuta a

Vulci, vi è una figura sopra alla quale è scritto il nome di Arcesila; evidentemente questi era un personaggio importante, forse quello stesso re di Cirene che appunto si chiamò Arcesila e regnò dal 568 al 550 a. C. Inoltre, un'altra kylix rinvenuta nei pressi di Taranto reca l'immagine della ninfa Cirene. Gli scavi condotti a Sparta ci hanno tuttavia provato che fabbriche di tali vasi furono attive in Laconia senza soluzione di continuità dal periodo geometrico al tardo arcaico; in questi vasi le occasionali iscrizioni sono redatte in caratteri laconici.

Grecia orientale ed isole.

Vasi risalenti al VII secolo a. C. e all'inizio del VI sono stati rinvenuti in varie località tra cui le più importanti sono: Tera, Samo, Rodi, Creta, Chio, Paro, Milo, Clazomene, Naucrati, ecc. I vasi più noti sono quelli cosiddetti rodii o camiresi che comprendono in genere brocche, coppe e piatti (con o senza piede) decorati con file di capre selvatiche, cervi, tori, uccelli e talvolta sfingi in vernice marrone scuro su fondo bianco avorio. Le figure sono disegnate sia a contorno sia a silhouette, senza particolari incisi, ma con ritocchi in colori accessori; esse – per lo più – non derivano dal repertorio figurativo dell'arte orientale, come quelle dei vasi corinzi, bensì sono desunte dalla diretta osservazione della natura, poiché, nonostante le convenzioni disegnative adottate, sono piene di vita. Inoltre, i motivi decorativi floreali sono impiegati in combinazioni di grande effetto. Negli esemplari più tardi databili alla seconda metà del secolo VI a. C. (che sogliono indicarsi col nome di Fichellura dal cimitero di Rodi in cui molti di essi furono rinvenuti) i motivi decorativi caratteristici sono la rete, le squame e le linee lunate.

Sebbene siano in certo qual modo imparentati coi vasi di Rodi siamo soliti considerare a parte un gruppo di vasi, il piú bello dei quali è un piatto, ora al British Museum, con la raffigurazione del combattimento di Ettore e Menelao sul cadavere di Euforbo.

I vasi plastici a forma di testa di guerriero con elmo, di donna, di mostro o di animale o di piede calzato da un sandalo sono forse di produzione rodia, in ogni caso greco-orientale. Vi sono poi delle repliche greco-orientali delle coppe attiche «dei maestri miniaturisti» quasi tutte decorate con cerchi concentrici nella parte interna, con l'unica eccezione di una kylix del Louvre (circa 550 a. C.) in cui vi è una composizione piú ambiziosa costituita da un cacciatore di nidi su un albero.

Anfore e idrie, alcune di grandi dimensioni, sono state rinvenute nell'isola di Milo, dipinte con motivi floreali, busti femminili, scene figurate talvolta isolate in riquadri e realizzate in parte con una linea di contorno, in parte come silhouettes, ma con uno stile vigoroso ed esuberante. Due magnifici esemplari, l'uno della metà, l'altro del terzo quarto del VII secolo a. C., sono conservati al Museo di Atene. Sul primo è dipinto Apollo su una quadriga ed Artemide con un cervo, nel secondo vi è il commiato di Eracle dalla sposa Deianira; nelle due rappresentazioni è molto evidente l'evoluzione dello stile, specialmente nella resa dei cavalli.

Altri esemplari caratteristici sono stati rinvenuti nell'isola di Lemno. Tra essi sono grandi vasi a forma di coppa con volute traforate che, non potendo servire per fini pratici, dovevano avere una funzione votiva; un'altra forma è la coppa ad alto piede, con teste di guerrieri con elmo sull'orlo. Due crateri sono decorati con scene mitologiche dipinte a contorno.

Nel 1961 fu scoperto a Micono un notevole vaso appartenente al gruppo teo-beotico⁶. È una grande anfora alta metri 1,34, con scene tratte dall'*Iliupersis*, dispo-

ste in inserti metopali sul corpo e, sul collo, la raffigurazione del cavallo di Troia, il tutto eseguito a rilievo nello stile del VII secolo a. C. Il cavallo di Troia è rappresentato montato su ruote e ha sette aperture nel corpo e nel collo; nell'interno di ognuna di esse si scorge la testa di un soldato greco. Altri sette greci sono già usciti dal cavallo e si preparano al combattimento. È la più antica particolareggiata rappresentazione di questa famosa leggenda. La cosiddetta ceramica di Naucrati o di Chio è un attraente prodotto greco-orientale, in circolazione dalla fine del VII secolo alla metà del VI a. C.; i migliori esemplari hanno il fondo bianco latte su cui la decorazione è dipinta in rosso cupo, varie gradazioni di marrone e bianco, senza uso di incisioni; in questa classe sono comuni le coppe foggiate a calice e il disegno è a contorno e a silhouette.

L'influenza egizia è evidente in alcuni ariballi, a forma di teste e di animali, dipinti di vernice alcalina azzurra e forse provenienti da Naucrati.

Anche la ceramica di Dafne, così detta dalla località in cui è stata rinvenuta la maggior parte degli esemplari conosciuti, ha un sapore greco-orientale. La decorazione è nella tecnica a figure nere, con soggetti umani rappresentati con grande vivacità di atteggiamenti (circa 600-550 a. C.).

I vasi di Clazomene del VI secolo si distinguono in modo particolare. Essi sono decorati nello stile a figure nere con rappresentazioni di esseri umani, animali e mostri, in genere sfingi e sirene, in sequenze aggraziate ma senza apparente contenuto narrativo. Particolarmente notevoli sono i sarcofagi di terracotta rinvenuti in un cimitero di Clazomene, che sui bordi e sui coperchi hanno spesso delle elaborate decorazioni con scene di battaglia e bellissimi animali e mostri. La tecnica è quella a figure nere evoluta occasionalmente combinata con disegno a contorno, talvolta dei ritocchi in bianco

sostituiscono l'uso del graffito per i particolari. Tale produzione si protrasse per un tempo assai lungo, per cui negli esemplari piú recenti è già introdotto l'uso della figura rossa su fondo nero.

Le idrie ceretane, sebbene rinvenute a Cerveteri, l'antica Caere in Etruria (dove il loro nome), furono tutte dipinte con molta probabilità da un artista greco-ionico intorno al 530 a. C. Le scene eseguite nella tecnica delle figure nere mostrano animazione, originalità e umorismo; tra i temi che ricorrono piú comunemente ritroviamo le fatiche di Eracle, ma non mancano altri soggetti come nel caso dell'idria del Museo di Villa Giulia, in cui è dipinto Odisseo con i compagni intenti ad accecare Polifemo.

Un cenno a parte meritano due classi di vasi orientali: alla prima appartengono i vasi provenienti da Sardi, detti perciò appunto lidici, che presentano una gran varietà di forme e di tecniche. Alcuni, infatti, sono neri grigiastri (del tipo del bucchero etrusco) e non hanno decorazioni dipinte, altri sono ricoperti di vernice nera, con sporadici ornamenti in bianco, altri ancora hanno motivi decorativi in vernice nerastra o rossastra sul fondo bianco, altri ancora hanno decorazioni bruno-nerastre, o bianche eseguite direttamente sul colore rossastro dell'argilla. Anche le forme differiscono da quelle comuni nei paesi mediterranei: piatti ad alto piede, piccole giare con supporto conico, ciotole con becco *lekythoi* col corpo concavo sono le forme piú frequenti, mentre crateri di foggia corinzia compaiono saltuariamente. Tali caratteristiche individuali devono essere dovute al fatto che tutto questo vasellame appartiene al VII secolo a. C. e alla prima metà del VI prima che, con l'avvento al trono del re Creso, fossero incrementate le relazioni con le comunità greche.

A Cipro vi fu una ricca produzione di vasi in terracotta dipinta, anziché con vernice lucida, in un nero

opaco su fondo bianco o rosso; anche in questi è evidente l'influenza orientale nei temi decorativi: il loto, la treccia, le rosette, l'albero sacro fatto di palmette stilizzate sommergono il repertorio geometrico, seguiti ben presto da uccelli e altri animali, esseri umani e fantastici in uno stile decorativo realizzato con rosso, bianco, nero opaco.

Vasi ateniesi (circa 550-300 a. C.).

Ritorniamo ora all'Attica e all'eccezionale storia della sua ceramica. Abbiamo visto come, fin dal principio del VI secolo, questa regione avesse già cominciato ad esportare su larga scala i suoi vasi, cosicché già alla metà del secolo si trovava ad essere il più importante centro di produzione di ceramica del Mediterraneo, dato che Corinto, la sua principale rivale, era stata eliminata e molti degli altri centri che erano fioriti durante il VII secolo e al principio del VI erano andati gradualmente declinando, eccezion fatta per ciò che concerneva la produzione locale. Il fatto che vasi attici siano stati ritrovati nelle tombe e nei santuari lungo tutto il bacino del Mediterraneo e, particolarmente in Etruria, costituisce la prova del prevalere della scuola attica; del resto la presenza di prodotti ateniesi su un'area che includeva la Grecia continentale, le isole dell'Egeo, l'Africa settentrionale, l'Asia Minore, l'Italia, la Sicilia e persino la Francia, la Spagna e la Crimea, attesta l'importanza politica e commerciale di Atene oltre che l'alta qualità della sua produzione di ceramiche.

Il predominio della ceramica ateniese durò circa un secolo e mezzo. Durante questo lungo periodo si può osservare una continua evoluzione per ciò che concerne sia la tecnica, che la forma e la decorazione.

Tecniche.

Non c'è nulla ai nostri giorni che si possa paragonare alla tecnica della ceramica attica; sarà quindi utile studiarla analiticamente, sia nella sua fase a figure nere sia in quella a figure rosse, poiché solo in tal modo è possibile comprendere intimamente quest'arte. Le nostre conoscenze su di essa derivano in primo luogo dai vasi stessi, indi dalle scene raffiguranti vasai al lavoro, dai confronti con le tecniche moderne, ed infine da esperimenti chimici. Sebbene le notazioni che seguono si riferiscano in modo specifico all'Attica, possono valere come base d'interpretazione anche per i prodotti degli altri centri.

L'argilla è duttile, dura e, quando sia ben levigata, assai liscia; dato che contiene un'alta percentuale di ferro, dopo la cottura assume un colore rosato. Nelle ceramiche moderne ateniesi è usuale mescolare argille bianche e rosse e può darsi che anche nell'antichità si seguisse quest'uso.

I vasi venivano lavorati al tornio, eccezion fatta per quelli che erano realizzati a stampo; i più piccoli erano fatti in un pezzo solo, quelli più grandi a sezioni per lo più congiunte nei punti strutturali tra il collo e il corpo o tra il collo e il piede; i punti di giuntura erano mascherati all'esterno con sottili strati d'argilla mentre all'interno del vaso sono spesso visibili. Dopo la rimozione dei segni di tornitura, presumibilmente con raschietti e spugne umide come si fa anche ora, venivano attaccati i manici che erano sempre modellati a mano, e non a stampo.

La natura della sostanza nera usata per la decorazione è rimasta per lungo tempo un mistero e soltanto recentemente si è riusciti ad analizzarla e a riprodurla. Non è una vernice vetrina nel senso moderno del termine, in quanto non contiene alcali in quantità sufficiente a ren-

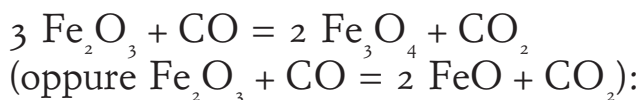
derla fusibile ad una data temperatura; è piuttosto argilla liquida emulsionata, in cui cioè le particelle più pesanti sono state eliminate mediante un colloide protettivo; e, poiché l'argilla da cui era stata ricavata conteneva ferro, il colore della vernice variava dal rosso al nero al bruno, secondo il tipo di cottura (cfr. sotto).

La decorazione era eseguita mentre l'argilla era ancora umida: l'intera superficie era dapprima ricoperta con un fondo protettivo (fatto di argilla diluita ed emulsionata), che dopo la cottura era destinato ad assumere un tono rossastro leggermente lucido. Nello stile a figure nere il disegno era realizzato a silhouettes nere sullo sfondo rosso chiaro dell'argilla; i particolari venivano graffiti e ritocchi accessori in bianco e rosso scuro completavano la decorazione: il bianco era usato per rendere l'incarnato delle donne, i capelli e le barbe dei vecchi, il rosso serviva per i capelli, le criniere dei cavalli e i particolari degli abiti. Nello stile a figure rosse che fu introdotto verso il 530 a. C. accadeva il contrario: le figure erano lasciate nel colore dell'argilla contro il fondo verniciato di nero, con i contorni e le linee interne disegnate a vernice e spesso in leggero rilievo. Il procedimento era il seguente: con un punteruolo smussato si eseguiva uno schizzo (che spesso rimane visibile anche a vaso ultimato) nell'argilla, indi veniva disegnato il contorno delle figure, prima con una linea sottile, poi con un tratto più largo; si aggiungevano poi i particolari all'interno del contorno e, infine, veniva disteso il fondo nero. Nelle fasi più antiche dello stile a figure rosse, si ricorre occasionalmente all'uso dell'incisione, ad esempio per il contorno dei capelli, aggiungendo poi qua e là un tocco di rosso e bianco, ma ben presto queste sopravvivenze della precedente tecnica a figure nere vennero abbandonate. Tuttavia, allo scopo di differenziare le linee principali da quelle secondarie, queste ultime erano tracciate con vernice diluita per cui ne risul-

tava un colore bruno dorato che efficacemente contrastava col nero dei contorni.

Dopo che la decorazione era finita e i vasi erano divenuti secchi, venivano posti nel forno di cottura; il processo veniva adattato alla natura della vernice. La cottura era unica ma condotta in tre fasi successive: la prima ossidante (mediante l'immissione di aria), la seconda riducente (con l'introduzione di fumo) e l'ultima riossidante. Nella prima fase il corpo del vaso e la vernice assumevano un colore rosso, nella seconda entrambi divenivano neri o grigi, infine, nella terza, l'argilla del vaso ridiventava rossa, essendo sufficientemente porosa da riassorbire l'ossigeno, mentre la vernice, piú densa, restava nera. La mano di colore iniziale (di argilla emulsionata diluita) e la vernice diluita erano anche sufficientemente porose da riossidarsi nella terza fase della cottura, cosicché assumevano un colore rosso bruno; allo stesso modo si riossidava il rosso usato come colore accessorio, poiché consisteva di ocre rosse mescolate con argilla emulsionata, mentre i tocchi di bianco, essendo argilla bianca emulsionata senza o con minime quantità ferrose, erano immuni dal fuoco riducente e rimanevano bianchi.

Il processo chimico di trasformazione da rosso a nero e quindi nuovamente a rosso, si può esprimere colla formula



nella cottura ossidante, cioè, il carbonio del combustibile si combina con due atomi di ossigeno a formare un biossido di carbonio; nello stadio riducente, poi, il monossido di carbonio estrae ossigeno dall'ossido ferrico presente nell'argilla e lo trasforma in ossido magnetico nero di ferro (ossia ossido ferroso nero).

Infine, si applicava dell'ocra rossa (forse a cottura ultimata) onde intensificare il rosso dell'argilla; infatti se ne trovano frequenti tracce. Oltre ai vasi a figure nere e a figure rosse, erano anche molto comuni quelli tutti neri, senza alcuna decorazione figurata in cui, però, si risparmiava una parte della superficie, l'orlo e il piede ad esempio, per alleggerire l'effetto d'insieme.

Il metodo di cottura usato ci spiega anche le frequenti chiazze rosse su quelle che avrebbero dovuto essere superfici nere; esse sono spiegabili con un'accidentale mancanza di riduzione nel forno (dovuta a una eccessiva quantità di oggetti nel forno o al contatto con un getto d'aria) oppure col fatto che lo strato di vernice era troppo sottile e quindi sufficientemente poroso per riassorbire l'ossigeno durante la terza fase riossidante della cottura.

In alcuni vasi specialmente coppe e ciotole risalenti a circa il 550-450 a. C. le vernici rosse e nere sono stese su zone ben precise e contrapposte; la vernice rossa, perciò, dovette essere intenzionale e non casuale. Un tentativo di spiegare questo fenomeno è merito del defunto Theodor Schumann con l'ipotesi di una duplice cottura di questo tipo di vasellame. Per la prima cottura (successivamente ossidante e riducente) erano dipinte le sole parti che dovevano risultare nere, mentre per la seconda (esclusivamente ossidante) venivano dipinte le parti che dovevano risultare rosse. Tale teoria spiegherebbe il fatto che in tutti i vasi finora esaminati il nero va sopra il rosso, segno che fu applicato successivamente, e che la vernice rossa si è spesso scrostata su vaste superfici come se fosse stata applicata su argilla già cotta; nonché il fatto che gli esemplari superstiti dipinti a tale tecnica sono relativamente scarsi, forse proprio perché tale tecnica disagevole con due cotture, non era applicata su larga scala.

Un'altra e più semplice spiegazione ci è suggerita da

Marie Farnsworth⁷, che dopo molti esperimenti è riuscita a riprodurre la vernice rossa e quella nera l'una accanto all'altra mediante una sola cottura, valendosi di aggiunte di ocre rosse alla vernice che doveva divenire rossa.

Oltre alla tecnica delle ceramiche a figure nere, a figure rosse e a vernice nera, ne esisteva poi una quarta comunemente usata dai vasai ateniesi dal VI secolo a. C. in poi. Uno strato o una ingubbiatura di argilla bianca era applicata su una parte del vaso e serviva da fondo per la decorazione che fu dapprima costituita da figure nere a silhouette con i particolari incisi o da figure disegnate a contorno con vernice nera diluita o con colore opaco. Vennero poi in uso colori a tempera, per gli abiti ed altre zone del vaso; furono usati il rosso, il giallo, il blu, la porpora, il verde, il malva e il rosa. Tali colori a tempera erano naturalmente aggiunti a cottura ultimata, come nelle statuette di terracotta, per cui sono per la massima parte scomparsi; rimane invece l'ingubbiatura bianca che, analogamente al bianco usato come colore accessorio nella tecnica a figure nere, non veniva danneggiata dalla cottura riducente.

Questi furono i più consueti processi di decorazione, ma sarà bene citarne qualche variante, tra cui la cosiddetta «tecnica di Six»⁸ in cui le figure, anziché essere risparmiate in rosso contro lo sfondo verniciato di nero, erano dipinte in rosso e bianco sulla vernice nera con particolari incisi; in un'altra di cui esistono pochi esemplari, per lo più provenienti dall'Agora ateniese e databili intorno al 400 a. C., il contorno delle figure veniva disegnato direttamente sulla superficie grezza con una vernice opaca bruna o rossa indi le figure erano campite con neri, bianchi, rosa e tonalità diverse di blu e verde. Questo stile presenta strette affinità con quello dei vasi a fondo bianco per ciò che concerne la policromia, ma manca il fondo bianco.

Infine, in un'altra tecnica diffusa nel v e nel iv secolo a. C., palmette ed altri motivi decorativi erano impressi sull'argilla ancora umida, indi tutta la superficie veniva dipinta con una vernice nera. Le forme piú comuni del vasellame realizzato con questa tecnica sono ciotole, coppe e piccole anfore. Dei rilievi erano talora aggiunti alla decorazione, principalmente negli askoi.

I vasi plastici, cioè quelli modellati a forma di testa umana o di animali o di gruppi, erano modellati in stampi di terracotta nello stesso modo delle statuette di terracotta. L'argilla veniva pressata nelle due parti dello stampo e quando aveva assunto una certa consistenza ma era ancora tenera, le due metà erano unite mediante uno strato sottile di argilla, e anche il labbro, lavorato al tornio era attaccato con lo stesso metodo. In taluni casi possediamo anche due positivi dallo stesso stampo.

Oltre ai metodi di lavorazione a tornio e a stampo si continuò a usare l'antica tecnica della modellazione a mano per i normali e semplici vasi da cucina e per i recipienti usati per la cottura o la conservazione dei cibi, molti dei quali sono stati rinvenuti negli scavi dell'Agora ateniese.

I forni degli antichi greci non erano molto dissimili da quelli moderni, almeno a giudicare dalle rappresentazioni di questi che possiamo vedere nelle tavolette rinvenute a Penteskouphia, nei pressi di Corinto e dai pochi resti che sono venuti in luce ad Olimpia, al Ceramico di Atene, a Kynouria, a Corinto, ad Eretria e a Gela. Essi consistevano di camere quadrangolari foggiate a cupola nella loro parte superiore e con aperture per il combustibile, per l'immissione del materiale e per la fuoriuscita del fumo; i vasi venivano ivi ammucchiati per cuocerne in maggior numero possibile. La temperatura di cottura è stata stimata in circa 950 gradi, ed era quindi assai piú bassa di quella solitamente usata oggi; il combustibile era costituito da legna o carbonella.

Forme.

Il numero di forme usato dal vasaio ateniese era relativamente limitato: allo stesso modo degli scultori ateniesi, egli adottò alcuni tipi e gradualmente li sviluppò. Tutti i vasi erano virtualmente destinati ad uso pratico e le loro forme corrispondevano alle varie funzioni a cui erano destinati; ci sono dunque noti con i loro nomi greci, alcuni dei quali antichi, altri invalsi nell'uso per comodità. Le forme più importanti sono le seguenti: l'anfora biansata (talvolta col collo estruso per cui è detta anfora a collo); la pelike e lo stamnos, che servivano per contenere vino o altro; l'idria, che era la giara usata per attingere l'acqua dalle fonti, e che aveva tre manici, di cui uno verticale per reggerla allorché si doveva versare l'acqua, e gli altri due per sollevarla. Il cratere era un vaso col corpo espanso e la bocca assai ampia in cui si usava mescolare il vino con l'acqua, poiché i greci non bevevano il vino puro. Il cratere esisteva in quattro varietà che prendevano nome dalla diversa forma dei manici e del corpo: cratere a colonna, cratere a voluta, cratere a calice e cratere a campana. Anche il lebetes, privo di anse, col fondo arrotondato e poggiato su un sostegno di base, serviva come recipiente per il vino; nello psykter, col corpo strozzato alla base e con un alto piede, il vino veniva mantenuto in fresco. Per bere ci si valeva di coppe di varia forma: la kylix, lo skiphos, il kantharos, il mastos, tutte con due manici; mentre il kyathos, che aveva un'unica alta ansa, serviva per attingere il vino dal cratere.

L'oinochoe con una sola ansa e la bocca rotonda o trilobata era una normale brocca da vino, e la lekythos con una sola ansa e il collo più stretto era la più comune brocca da olio; l'aryballos e l'alabastron erano recipienti per gli oli e gli unguenti che si usavano in casa e nelle palestre. L'askos con la sua sommità convessa e il

manico arcuato era un altro recipiente per l'olio; la pyxis era un contenitore per articoli da toeletta e non aveva manici bensí un coperchio con un pomello al centro, oppure, verso la fine del v secolo, una impugnatura di bronzo a forma di anello; la lekanis era una coppa con coperchio, base, e quasi sempre due anse che si usava per riporvi oggetti particolarmente di uso femminile; la phiale era la coppa per le libagioni e non aveva anse, ma una protuberanza centrale come presa per le dita mentre si versava la bevanda. Piatti e piccoli sostegni erano evidentemente usati come comune vasellame da tavola.

Oltre a queste forme normalmente usate, ne troviamo varie altre adoperate in occasioni particolari: per esempio l'anfora panatenaica, col corpo espanso e poi bruscamente rastremato in basso e col collo abbastanza stretto, serví come premio ai giochi panatenaici e fu di prammatica decorata con la figura di Atena da un lato e la raffigurazione della gara di cui aveva costituito il premio nell'altra facciata. La loutrophoros, un vaso alto col collo affusolato e la bocca svasata, era adibito ad attingere l'acqua dalla fonte Calliroe in occasione del bagno nuziale, e si usava collocarla sulla tomba di una persona che non si fosse sposata. Ne esistevano due varianti: una con due anse che era simile ad un'anfora e un'altra, con tre, piú somigliante all'Aria. Il lebetes nuziale con alto piede svasato, corpo simile a quello del lebetes comune e doppie anse sulle spalle, era il tipico dono nuziale che si offriva alla sposa. Il plemochoe, con piede slanciato, labbro ripiegato verso l'interno e coperchio con presa a bottone, era il vaso da profumo che serviva dopo il bagno e nelle cerimonie rituali. L'onos era un utensile che si appoggiava sul ginocchio durante la cardatura della lana. Un certo numero di questi vasi, le anfore per esempio, erano normalmente provviste di coperchio, ma pochi di essi sono pervenuti a noi; da

quelli rimasti è tuttavia possibile notare come essi arricchissero l'effetto generale del vaso.

La maggior parte di queste fogge di vasi fu adottata per alcuni secoli, altre ebbero vita relativamente breve, e ogni forma subì nel corso del tempo alcune variazioni pur conservandosi fedele alle sue principali caratteristiche: nelle idrie e nelle lekythoi, per esempio, la spalla fu dapprima arrotondata, poi estrusa, quindi di nuovo arrotondata; le prime kylikes hanno un piede conico basso e la vasca profonda a labbro estruso, ma gradualmente la vasca diviene meno profonda e il piede più alto, finché si sviluppa in una forma superba data dalla curva continua dal labbro al piede. Così nelle anfore più antiche il collo è generalmente in linea col corpo, mentre in quelle di epoca più tarda, il collo è generalmente estruso. In genere le forme robuste del principio del VI secolo si sviluppano nel corso del VI e all'inizio del V in forme più raffinate e armoniose; poi si assottigliano, si allungano e infine si mutano nelle forme più deboli ma ancora aggraziate del IV secolo. Molti dei vasi che abbiamo nominato ricorrono anche in dimensioni minime, poiché usati come giocattoli; tra questi assai comune è l'oinochoe decorata con scene di bambini intenti al gioco.

Lo studio di forme così attentamente disegnate e delle loro sottili differenze costituisce una introduzione alla comprensione dell'arte greca. Le anse, in particolare, riflettono l'atteggiamento mentale dei greci, in quanto forma, misure e proporzioni sono perfettamente calcolate al fine di conseguire assieme la piena funzionalità e una validità estetica. L'ansa di un vaso greco non dà mai l'impressione di essere «attaccata»; la sottile curvatura d'innesto ai punti di giunzione la fa sembrare sorgente dal vaso e le conferisce solidità.

Decorazione.

La decorazione consiste di due elementi, i motivi ornamentali e le scene figurate.

I motivi ornamentali che nel periodo precedente erano spesso sparsi sull'intera superficie del vaso, sono ora disposti secondo precise regole e confinati in aree ben definite, per scandire le varie parti del vaso – la bocca, il collo, la spalla, il corpo, le anse –; o per fungere da cornice delle scene figurate; o per costituire l'intera decorazione della parte posteriore del vaso, o, in pochi casi, di tutto il vaso. Inoltre essi si ridussero a pochi motivi base: il loto, la palmetta, il meandro semplice o multiplo, talvolta alternato ad un quadrato con una croce iscritta, corone d'edera e d'alloro, raggi, spirali, lingue e bande orizzontali vennero usati continuamente in diverse combinazioni. È evidente che molti di questi motivi decorativi rappresentano l'eredità di epoche passate, ma hanno assunto un tono di sobria eleganza.

Dapprima le scene figurate furono per la maggior parte desunte dalla mitologia: le divinità che ricorrono più di frequente sono Zeus, Apollo, Atena, Ermes e Dioniso col suo seguito; gli eroi più comunemente rappresentati sono Eracle, Teseo e Perseo; comuni erano anche le scene della guerra di Troia, di amazzoni in lotta con i greci, di centauri e lapiti. Col passar del tempo, però, gli artisti si interessarono sempre di più alla vita che li circondava e i loro temi furono costituiti da giovani che si esercitano in palestra, cavalcano, si armano, da soldati che partono per la guerra, combattono, cadono feriti o muoiono, da allegri banchetti in cui gli uomini sono sdraiati su letti, bevono e cantano o si fanno riempire le coppe dai giovani coppieri o ascoltano la musica di fanciulle col flauto, da donne intente ai lavori domestici, che vanno ad attingere acqua, filano,

tessono, si vestono, danzano, accudiscono ai bambini, oppure da fanciulletti che si divertono con i loro giocattoli, da animali domestici, da riti, cerimonie nuziali, sepolture, da persone in pianto presso le tombe, da attori che recitano commedie o tragedie. Questi temi che compaiono sui vasi greci in una ricca serie di scene vivaci, costituiscono una delle principali fonti per la nostra conoscenza della vita dei greci.

Il rendimento delle figure riflette da vicino il determinante mutamento che il disegno subì nel mondo greco in questo periodo. Fino a circa la metà del VI secolo a. C., le rappresentazioni erano ancora bidimensionali e le figure erano disegnate di pieno profilo o risultavano dall'unione di un tronco in veduta frontale a gambe e braccia rappresentate di profilo; in una testa di profilo si disegnavano gli occhi in veduta frontale e i panneggi erano rigidi e senza pieghe.

La profondità era suggerita soltanto dalla sovrapposizione di forme, e nei particolari di mobili e di volumi architettonici si indicavano soltanto i piani frontali.

Intorno al 550 a. C. si può avvertire l'inizio di una trasformazione e da quel momento si tenta di rappresentare una figura non come una combinazione di vedute frontali e vedute di profilo, bensì in una vera e propria visione di tre quarti. Così le parti più lontane dell'addome, del petto e della schiena nonché delle clavicole, delle scapole, dei piedi e delle mani si contraggono. Le pieghe degli abiti furono dapprima disegnate come superfici colorate diversamente, poi per mezzo di linee oblique con orli a zig-zag. Dapprima questi nuovi espedienti grafici appaiono soltanto saltuari, e ciò perché l'antica concezione bidimensionale era dura a morire; poi si fanno gradualmente più frequenti finché, verso il secondo quarto del V secolo, il senso dello spazio diviene decisamente evidente. Le vedute di scorcio divengono sempre più comuni anche nella resa dell'occhio, in cui

dapprima l'iride è spostata nell'angolo interno, poi questo stesso angolo interno viene rappresentato aperto. Abbandonato l'antico e schematico tipo di panneggio, le pieghe assumono forme più naturali e vanno in direzioni diverse. Il vecchio uso di porre tutte le figure lungo una sola linea su di un piano frontale non è più seguito con tanta fedeltà, cosicché alcune figure appaiono talvolta poste più in alto delle altre per suggerire l'idea di un piano più distante, ed anche i piedi non sono più disegnati lungo una medesima linea. Muscoli e pieghe del panneggio vengono talora disegnati con una vernice più diluita onde stabilire un contrasto con i contorni neri delle figure e suggerire il rilievo.

Verso la seconda metà del v secolo tutte le difficoltà inerenti alle vedute di scorcio sono risolte: il rendimento dell'occhio di profilo è ormai corretto, i capelli non sono più dipinti come una massa compatta, bensì in bande differenziate, i panneggi degli abiti ricadono mollemente in varie direzioni suggerendo la presenza, sotto di essi, delle forme arrotondate del corpo. Un uso discreto di ritocchi in bianco in rosso (spesso sul bianco) e in oro danno varietà al lessico cromatico. Compare inoltre la prospettiva lineare, cosicché i sacelli e gli altari sono disegnati non soltanto in vedute frontali, ma anche coi lati di scorcio.

Col iv secolo a. C., la resa della terza dimensione appare pienamente realizzata. Sebbene la pittura vascolare non occupasse più il posto preminente che aveva avuto precedentemente, essa continua a riflettere in qualche modo gli sviluppi della pittura contemporanea; infatti, anche sui vasi le vedute di tre quarti e fortemente scorciate hanno sostituito i timidi tentativi del secolo precedente, le linee in vernice nera si fanno sottili e leggere, e le composizioni eseguite con maggior accuratezza hanno una più ricca gamma cromatica che va dal bianco al rosa, all'oro e perfino al blu e al verde.

Iscrizioni.

Le iscrizioni che a volte compaiono sui vasi e che hanno grande interesse per il nostro studio, sono di diversi tipi:

1) Iscrizioni che si riferiscono ai nomi delle figure rappresentate, espressi quasi sempre in nominativo (Aiace, Eracle) o in genitivo sottintendendo la parola «rappresentazione» (di Afrodite); qualche volta vi è il nome di un cavallo (Xanto) o di un oggetto (un sedile, una giara, una fontana).

2) Iscrizioni che spiegano il soggetto rappresentato («giochi in onore di Patroclo») o l'azione compiuta da una figura («questi sta per saltare»).

3) Iscrizioni che riferiscono le esatte parole di un personaggio («Guarda, una rondine»).

4) Iscrizioni con parole rivolte in discorso diretto allo spettatore («Io ti saluto»).

5) Numerose scritte derivano dall'uso diffuso dell'aggettivo «bello» per un giovane o una fanciulla non necessariamente raffigurati nel disegno, ma assai noti ai loro tempi per la loro bellezza. La formula canonica è «egli (o ella) è bello» (kalos, kale) ed è più comune che la lode sia indirizzata ad un giovinetto che a una fanciulla. Dato che talvolta lo stesso nome compare su un certo numero di vasi, tali diciture hanno grande importanza per la cronologia.

6) Vi sono poi molte iscrizioni prive di senso compiuto nelle quali le lettere sono associate a casaccio a puro scopo decorativo.

7) Sotto il piede del vaso e raramente altrove compaiono talvolta lettere, marchi, segni o numeri, graffiti o dipinti quasi sempre prima della cottura; essi costituivano, in qualche caso almeno, una notazione relativa alle transazioni tra acquirente e venditore.

8) Un frammento di vaso serviva come «scheda elet-

torale», così come su di esso poteva incidersi il nome d'una persona della quale si chiedeva l'ostracismo; si sono trovati, infatti, dei cocci di tal genere recanti i nomi di personaggi di primo piano come, per esempio, Temistocle.

9) Le iscrizioni più importanti sono le firme degli artisti, cioè dei vasai e dei pittori che modellarono e decorarono il vaso, e compaiono in due diverse redazioni: «Il tale lo fece» (epoiesen oppure epoiei) ed «il tale lo decorò» (egraphsen o egraphie); quando colui che aveva modellato il vaso ne portava anche a termine la decorazione firmava «egli lo fece e lo decorò». In qualche caso appare la doppia firma: «Il tale lo fece e il talaltro lo decorò». La forma «lo fece» è la più comune. Talora lo stesso nome compare su vasi diversi, talvolta con la precisazione «lo fece», talaltra con «lo decorò». Su due coppe della serie «dei maestri miniaturisti», nella tecnica a figure nere, due artigiani si firmano come modellatori (epoiesen). In pochi casi compare lo stesso nome seguito dalla parola «lo decorò» in vasi di stile diverso; ciò evidentemente perché si tratta di due artisti diversi ma omonimi.

Tenuto conto della grande quantità di vasi a noi pervenuti, le firme sono piuttosto rare: per la maggior parte appartengono alla seconda metà del VI secolo e agli inizi del V, ma se ne continuarono ad apporre per tutto il corso del V secolo fino ai primi decenni del IV e solo alla fine del IV secolo tale uso può dirsi tramontato; infatti, le uniche firme ateniesi di questo periodo a noi finora note si trovano nella speciale classe delle anfore panatenaiche.

Fino al 490 a. C. i caratteri sono quelli dell'alfabeto attico, dopo il 480 a. C. fanno la loro apparizione i caratteri ionici, che evidentemente furono in uso per le scritture non ufficiali prima di essere adottati dallo stato.

La maggior parte delle firme sono dipinte sui campi decorativi principali del vaso, prima della cottura, ma talvolta appaiono anche sui manici, sul piede o sul labbro. Quasi mai sono graffite, e solo in uno o due casi si trova la firma incisa sulla vernice prima della cottura.

Artisti attici degli stili a figure nere e a figure rosse.

Sebbene pochi nomi di pittori di vasi attici siano giunti fino a noi, è possibile individuare molti stili diversi. Grazie al costante lavoro svolto negli ultimi cinquant'anni da molti archeologi, ed in particolar modo da Sir John Beazley, è stato possibile individuare le principali personalità degli stili a figure nere e a figure rosse. Talvolta tali artisti vengono indicati con un nome convenzionale desunto dal soggetto o dalla collocazione dell'opera principale dell'artista (il pittore della Nekyia, il pittore di Berlino) o da un nome di «kalos» da lui usato (il pittore di Euaio), o ancora dal nome del vasaio con cui collaborò (il pittore di Brigo) ecc.

La differenziazione di tutti questi stili ha di molto aumentato l'interesse della pittura vascolare greca al punto che lo si può paragonare sotto molti aspetti all'interesse che per noi hanno le pitture rinascimentali; tuttavia, mancando un Vasari che ci abbia tramandato le vite dei pittori greci, questi ultimi ci sono noti soltanto attraverso le loro opere, e solo pochi dei più importanti artisti possono essere elencati in ordine cronologico a partire dal 620 fino al 350 circa a. C.

Dal 620 al 530 circa a. C. uno dei migliori artisti degli inizi dello stile attico a figure nere, cioè verso la fine del VII secolo a. C., fu il pittore di Nesso, che decorò l'anfora con Eracle, Nesso e le gorgoni e quella con la sfinge, che già abbiamo avuto modo di menzionare. Le sue figure sono grandi, con tratti del viso mar-

cati ed espressioni solenni; esse, al pari delle forme robuste dei vasi su cui sono disegnate, si riallacciano allo stesso spirito dei primi kouroi attici. Compaiono ancora mostri e fregi di animali, come nell'epoca precedente, e pare che gli artisti si siano compiaciuti di rappresentarne la ferinità.

Il pittore della Gorgone è il principale rappresentante della successiva generazione; tra le sue opere, notevole è un vaso con piedistallo, decorato con la storia di Perseo e delle gorgoni e con fasce sovrapposte dipinte con figure di animali; la raffigurazione è caratterizzata dall'efficacia espressiva dei gesti e dall'accurata esecuzione del disegno, nonché dalla profusione di elementi decorativi che invadono completamente la superficie del vaso. Le elaborate articolazioni del piedistallo, in cui l'armoniosa corrispondenza delle parti rivela l'interesse per una composizione ritmica, furono evidentemente ispirate dalla metallotecnica.

Stilisticamente assai vicino al pittore della Gorgone (se addirittura non si tratta della stessa persona) è Sofilo, la cui firma compare su tre vasi frammentari, e poiché in uno, proveniente da Farsalo, egli si firmò con «*egrapsen*» e «*epoiesen*», si deve pensare che fu vasaio oltrecché pittore vascolare. La scena rappresenta i giochi funebri indetti in onore di Patroclo, cui assistono da un'alta piattaforma a gradinate eccitati spettatori fra i quali si trova Achille (del quale però rimane soltanto il nome); anche senza valersi dell'uso della prospettiva, l'artista è perfettamente riuscito a suggerire l'idea di una folla che osserva una corsa dei carri, nell'ordine sottostante vi è una teoria di animali.

Il più importante pittore del secondo quarto del VI secolo fu Clizia, che insieme col vasaio Ergotimo firmò il magnifico cratere François, ora nel Museo di Firenze. Esso raggiunge 166 centimetri di altezza ed è decorato con più di 200 vivaci figure accuratamente disegnate e

disposte in sei ordini sovrapposti (di cui l'ultimo in basso è sul piede) e in due piccoli riquadri sui manici. I temi trattati sono per lo più mitologici: la caccia al cinghiale calidonio, la danza dei giovani e delle fanciulle sottratti da Teseo al Minotauro, la corsa dei carri ai giochi funebri indetti in onore di Patroclo, l'arrivo degli dèi dopo il matrimonio di Peleo e Tetide, l'inseguimento di Troilo, da parte di Achille, il ritorno di Efesto all'Olimpo, una fila di animali e mostri, la battaglia dei Pigmei e delle gru, e infine, sui manici, Aiace che reca il cadavere di Achille e Artemide in veste di regina delle fiere. L'intento narrativo è Palese anche nei numerosi nomi iscritti che ci permettono l'identificazione delle figure. Il cratere, rinvenuto a Vulci in una tomba etrusca, è solitamente indicato col nome del suo scopritore.

I medesimi due artisti, Clizia ed Ergotimo, firmarono anche un piccolo sostegno, su cui è un Gorgoneion delicatamente disegnato, ora a New York, e alcune tazze dei «maestri miniaturisti».

Il pittore dell'Acropoli 606, contemporaneo di Clizia, fu uno dei più abili artisti del tempo: il lebete di Atene cui deve il suo nome potrebbe servire da illustrazione dell'*Iliade*, tale è la vivacità con cui rappresenta il fervore omerico della battaglia. Il suo abile contemporaneo Nearco fu vasaio e pittore e, del pari di altri artisti del suo tempo, produsse vasellame sia piccolo che grande.

Su un vaso frammentario di Atene si legge la firma Lido («lo dipinse un artista lidio»), un eccezionale pittore attivo tra la metà e il terzo quarto del VI secolo, che decorò anche uno dei più grandi crateri di terracotta che ci siano giunti, su cui è raffigurato il ritorno di Efesto nell'Olimpo col suo corteo di satiri e menadi. Si tratta di un esemplare imponente, sia per le proporzioni notevoli delle figure disposte tutto intorno al vaso, sia per la vivacità dei loro gesti e la ritmicità della composizio-

ne. Anche sulle tavolette di terracotta, su cui lo stesso Lido dipinse una scena di corteo funebre con lamentatrici che alzano le mani intonando inni funerari, si ritrova lo stesso vigore stilistico; sembra che queste tavolette servissero come elementi decorativi di tombe quadrangolari di mattoni crudi, di un tipo rinvenuto nel Ceramico di Atene e forse rappresentato su due kyathoi del Louvre.

Essechia fu vasaio e pittore; firmò infatti con «*egraphse kapoiese me*» (mi decorò e mi fece) due anfore delle quali la prima è ora al Museo di Berlino e l'altra, su cui sono Achille ed Aiace intenti al gioco dei dadi e il ritorno dei Dioscuri, è nei Musei Vaticani. Le scene sono dipinte con estrema ricchezza di particolari in uno stile elegante ma non privo di vigore. La stessa serena raffinatezza si ritrova anche nelle altre opere di questo artista che, come Lido, dipinse non soltanto vasi ma anche tavolette.

Otto firme di Amasi come vasaio sono a noi note e sono tutte su esemplari che documentano l'altissimo livello della sua tecnica; colui che decorò questi vasi e che si suole indicare come «*pittore di Amasi*» conferì a tutte le sue figure una certa grazia manierata anche quando lo stile rivela un'esecuzione affrettata. Egli decorò vasi di dimensioni diverse, tra cui anche un certo numero di coppe dei maestri miniaturisti. Due lekythoi del Museo di New York sono tra le sue opere più belle; sulla prima sono dipinte donne intente nella lavorazione della lana (pesatura, cardatura, filatura e tessitura), sulla seconda è rappresentato un corteo nuziale⁹. Sia lo stile delle decorazioni, sia la forma dei vasi rivelano stringenti analogie.

Il cosiddetto «*pittore affettato*» accentuò il manierismo creando figure stilizzate ed allungate, dai gesti vivaci, ma tra loro associate con una certa incongruenza di azione.

Nicostene fu un vasaio assai fecondo, giacché la sua firma compare su un centinaio di vasi; egli sperimentò nuove forme suggeritegli dall'imitazione della metallo-tecnica; l'artista che decorò quasi tutti i suoi vasi e che noi indichiamo come «il pittore di N.» mostra uno stile convenzionale e una esecuzione affrettata.

Il pittore di Tlesone, che dipinse coppe dei maestri miniaturisti firmate «Tlesone, figlio di Nearco mi fece», è l'esponente più rappresentativo della categoria di tali artisti; le sue figurine sono disegnate con grazia e precisione.

Negli ultimi anni del governo di Pisistrato (morto nel 527 a. C.) venne introdotta la tecnica delle figure rosse; la nuova tecnica non esclude la vecchia, tanto che continuarono a prosperare l'una accanto all'altra fino agli ultimi anni del VI secolo ed oltre e alcuni pittori le usarono infatti assieme su uno stesso vaso. Uno dei primi artisti che lavorò nello stile a figure rosse fu il pittore di Andocide, che continuò la tradizione di Essechia in uno stile forte e maestoso, pur infondendovi una grazia sottile e quasi manierata, riflesso della raffinata epoca dei Pisistratidi in cui egli visse. La menade danzante su un'anfora a New York e il citaredo con due persone in ascolto che recano in mano dei fiori su un'anfora del Louvre¹⁰ richiama lo stile delle korai dell'Acropoli del tardo arcaismo.

Psiace è il pittore che firmò due alabastri fatti da Ilino, e decorò vasi di diverse dimensioni in uno stile ricercato e minuzioso, ricco di particolari; anch'egli come il pittore di Andocide amò sperimentare varie tecniche, per cui lavorò nello stile a figure nere, in quello a figure rosse, dipinse figure nere su fondo bianco, bianche su fondo rosso, si valse dell'artificio di applicare argilla sull'asta delle lance e modellò teste a tutto tondo sulle oinochoai; tra le sue opere più note è un'anfora ora al Museo di Filadelfia, che esce dalla fabbrica del vasaio

Menone, per cui questo pittore vascolare fu un tempo indicato come il pittore di Menone.

Circa 530-400 a. C.

In poco piú di un decennio la tecnica a figure rosse si affermò pienamente: nei cinquant'anni che seguirono pittori famosi si dedicarono alla pittura vascolare e la varietà dei loro stili ci mostra l'operosa attività delle fabbriche ateniesi di questo periodo che vide la caduta dei Pisistratidi, le riforme di Clistene e gli esordi della democrazia ateniese.

Fra i nomi di pittori e vasai che spiccano tra un gran numero di artisti dotati, emerge quello di Epitteto che firmò sia con «epoiesen» che con «egraphsen». Le sue figure precise e aggraziate, rese con linee di contorno fluenti e pochi tratti all'interno, formano armoniose composizioni ed hanno una straordinaria vivacità; ne sono tipici esempi i medaglioni sui piatti al Cabinet des Medailles e al British Museum, in cui è rappresentato un uomo che rincasa dopo un banchetto e un giovane col suo cavallo.

Olto firmò due kylikes con «egraphsen»; gli si attribuiscono un centinaio di coppe, alcune dipinte accuratamente, altre di esecuzione affrettata, che presentano analogie stilistiche colle due coppe firmate, in particolare nel modo di disegnare figure pesanti con forti tratti incisivi; tra i suoi capolavori è da considerare la grande kylix di Tarquinia con la raffigurazione degli dèi dell'Olimpo.

Il grande splendore dell'arte di quest'epoca si riflette nell'opera di Eufonio, che firmò dieci vasi con la voce «epoiesen» e cinque con «egraphsen» distinguendosi in entrambi i campi; ma non è esclusa l'ipotesi che possa trattarsi di due diversi artisti con lo stesso nome.

Il cratere a calice del Louvre che reca dipinta una scena di Eracle e Anteo che Eufronio firma come pittore, rivela grande maestria nel disegno, mentre la grande kylix di New York firmata da Eufronio come vasaio è un eccezionale esempio di quest'arte. Tra le sue pitture vascolari piú belle è il giovane cavaliere aristocratico che reca l'iscrizione «Leagros kalos» (Museo di Monaco); esso spicca anziché su fondo nero su fondo rosso corallo, tecnica questa di grande effetto, ma raramente usata.

La firma di Eutimide, contemporaneo di Eufronio e altrettanto abile, compare su sei vasi con l'aggiunta delle parole «egraphsen» oppure «egraphe»; le sue figure statuarie sono rese con tocco sicuro e in alcune di esse già si notano accenni allo scorcio che cominciava allora a catalizzare gli interessi degli artisti greci. Su un'anfora a Monaco, alcune figure maschili intente a una danza orgiastica sono disegnate di scorcio, sia viste di fronte che di schiena, e che l'artista andasse fiero dei risultati raggiunti ci è testimoniato dall'iscrizione «Mai Eufronio fece qualcosa di simile».

Altre figure notevoli di questo periodo sono Fintia, le cui monumentali ma aggraziate figure costituiscono la decorazione di sei vasi con l'iscrizione «egraphsen», mentre su altri tre compare la voce «epoiesen», il pittore di Sosia cui è attribuita la splendida scena di Achille che medica le ferite di Patroclo di una kylix del Museo di Berlino ed infine Pitino, che firmò il tondo con la scena complessa ma un po' affettata di Peleo e Tetide su una kylix del Museo di Berlino¹¹.

Verso la fine del secolo si trova un nuovo tipo di kylix, molto elegante, con un alto piede poggiante su una larga base e la vasca poco profonda, il cui profilo è costituito da un'unica linea continua curva dal labbro al piede. Tale forma richiedeva grande abilità non solo nella modellazione ma anche nella decorazione, cosa questa che sembrò agire di stimolo ai migliori talenti del-

l'epoca; infatti, il grande Eufronio ebbe a firmare sei di tali vasi che furono decorati da un maestro indicato col nome di pittore di Panezio (= Onesimo?). L'opera di questo artista rivela una straordinaria combinazione di forza espressiva, vitalità e raffinatezza; tra le sue opere migliori sono una grande kylix del Louvre con una rappresentazione di Teseo ed Anfitrite dal delicato disegno, la kylix del British Museum¹² con una impetuosa figura di Eracle ed Euristeo e il kyathos di Berlino con un giovane che legge a voce alta a due ascoltatori¹³.

Tra i numerosi decoratori di coppe di quest'epoca ricordiamo poi il pittore di Brigo, Macrone e Duride.

Il pittore di Brigo decorò cinque kylikes che Brigo firmò come vasaio, e lo stesso stile altamente individuale è stato riconosciuto in più di centosettanta vasi, in massima parte coppe. Anch'egli come il pittore di Panezio predilesse i movimenti impetuosi e i suoi temi preferiti furono scene di inseguimenti, orge, battaglie; ciononostante nella sua produzione compare talvolta una maestosa figura di divinità o una donna quietamente seduta nella sua casa a lavorare la lana. Le sue prime opere sono caratterizzate da una linea forte e incisiva di prorompente vitalità di cui le vivaci scene con Dioniso e i satiri (Parigi), le menadi esaltate (Monaco¹⁴) e i villosi satiri che aggrediscono Iride e Era (British Museum¹⁵) sono ottimi esempi. Invece, nelle opere tarde, l'animazione si attenua, le linee sono più lievi e le figure sono più aeree e sembra ormai tramontata l'antica joie de vivre.

Fatta eccezione per tre di essi, Macrone decorò tutti i vasi a noi noti – circa trenta – firmati dal vasaio Gerone, e più di 300 opere gli sono state attribuite. Su uno skyphos con una rappresentazione di Elena e Menelao, ora a Boston, firmò congiuntamente con Gerone («Hieron epoiesen, Makron egraphsen»); le sue pitture sono notevoli per la delicatezza del disegno, specialmente

nella resa degli abiti femminili e per l'armonia compositiva; i temi da lui preferiti sono le scene di conviti, i satiri e le menadi, e inoltre donne, ragazzi e giovani disposti a gruppi di due o tre figure. In queste «scene di conversazione» si registrano molte ripetizioni, ma l'artista riesce a rinnovarsi alquanto mutando gli accessori: divani, sgabelli, cuscini, ghirlande, bastoni, spugne, strigili e ceste. Che le opere del pittore di Brigo e di Macrone fossero molto apprezzate anche nell'antichità possiamo intuirlo dal fatto che i vasi da loro decorati furono rinvenuti in una tomba a Capua insieme con quelli dipinti dagli artisti della successiva generazione (i pittori di Sotade e di Deepdeene¹⁶).

Di Duride ci rimangono circa quaranta firme; su basi stilistiche gli sono stati attribuiti oltre duecento vasi; un kantharos ora al Museo di Bruxelles è firmato da lui sia come pittore che come vasaio. Dato che egli fu attivo dal 500 al 470 a. C. circa, si sono potuti distinguere nella sua produzione un periodo iniziale, uno intermedio ed uno tardo. La toccante scena con Eos che regge tra le braccia le spoglie del figlio Memnone (un'antica «Pietà»), dipinta nel tondo interno di una kylix del Louvre¹⁷, un'animata scena di scuola su un'altra kylix a Berlino¹⁸ e i ritmici satiri su uno psykter del British Museum sono da annoverarsi tra i capolavori del periodo intermedio. Molte sue opere mostrano un certo accademismo, che però si attenua nell'ultimo periodo nel corso del quale egli acquista il gusto del monumentale. Il gruppo di donne intente a riporre vesti di una kylix a New York¹⁹ costituisce un'armoniosa composizione di figure in grande scala felicemente adattate al campo circolare in cui sono iscritte.

Sembra che un certo numero di artisti di prim'ordine di questa epoca si sia dedicato a modellare e decorare vasi di grandi dimensioni anziché kylikes. Il pittore di Cleofrade, che dipinse una grande coppa, ora a Pari-

gi, firmata «Kleophrades epoiesen», decorò piú di un centinaio di vasi pervenuti fino a noi, soprattutto anfore e idrie, in uno stile virile e fortemente personale, le cui principali caratteristiche sono la linea precisa e fluente, l'ampiezza della composizione e – soprattutto – la monumentalità delle figure. Tra le sue opere migliori sono due grandi crateri a calice²⁰ (rispettivamente a Tarquinia e a New York) con giovani intenti ad armarsi, un'anfora con Menadi estatiche a Monaco²¹, e infine, un'idria a Napoli con scena di *Iliupersis*, dove il pittore vascolare riuscí a rappresentare non solo la crudeltà della battaglia e il trionfo della vittoria, ma anche il pathos della disfatta. Nel periodo tardo della sua attività, tuttavia, la sua forza espressiva declinò ed egli produsse opere convenzionali su vasi relativamente piccoli; uno di questi è firmato «Epiktetos egraphsen», e ciò ci fa conoscere il suo vero nome, uguale a quello di un pittore della generazione precedente.

Al pittore di Berlino, che deve il suo nome ad un'altra anfora del Museo di Berlino con la rappresentazione di Ermes con due satiri, sono stati attribuiti oltre duecento vasi nessuno dei quali è firmato²²: le sue svelte e aggraziate figure sono disegnate con linee fluenti, spesso con ricchezza di particolari anatomici, in ampie composizioni. Tra i primi esempi della sua opera dobbiamo ricordare l'idria di New York²³ con Achine e Pentesilea; viene considerato come uno dei suoi capolavori il cratere a volute di Londra su cui sono rappresentati il duello tra Achille ed Ettore e quello tra Achille e Memnone; qui l'omerico entusiasmo guerriero dei due eroi contrasta suggestivamente con l'ansietà delle due donne che assistono al combattimento.

Durante tutto questo periodo, cioè fino alla metà del v secolo, la tecnica a figure nere sopravvive come secondaria ed è usata per lo piú per le lekythoi di piccole dimensioni, per le anfore a collo distinto e per le oino-

choai. Il pittore di Saffo, il pittore di Diosphos, il pittore di Teseo ed il pittore di Atena sono alcuni degli artisti cui sono stati attribuiti questi vasi. Alcuni di essi hanno certamente lavorato anche nella tecnica a figure rosse.

Nel primo periodo dello «stile nobile» (circa 475-450 a.C.) si può cogliere un nuovo spirito nella pittura vascolare, come del resto anche negli altri settori dell'arte greca, ed è possibile individuarvi diverse tendenze. Alcuni artisti, evidentemente ispirati dalle pitture parietali di Polignoto e dei suoi compagni, crearono ambiziose composizioni su grandi vasi disponendo le figure su livelli diversi in un paesaggio collinoso. Combattimenti tra lapiti e centauri e greci ed amazzoni sono i temi preferiti. Tra questi artisti si distingue il pittore dei Niobidi, che decorò il magnifico cratere a calice ora al Louvre con scene raffiguranti gli argonauti e la morte dei Niobidi. In questi vasi ricorrono, fianco a fianco, pose statuarie e accentuate torsioni, così come accade nella scultura contemporanea.

Altri artisti preferirono composizioni serene e di scarso movimento, anticipando il classicismo dell'epoca successiva: tra essi è il pittore di Villa Giulia, che decorò un cratere a calice, appunto al Museo di Villa Giulia con donne in un maestoso atteggiamento di danza²⁴; e il suo abile allievo, indicato come il pittore di Chicago, che conferì una dolce grazia alle sue statuarie figure.

Per contrasto i manieristi si riallacciarono allo stile del periodo precedente usando convenzioni grafiche di età arcaica fianco a fianco con modi più liberi; il più dotato rappresentante di questo indirizzo è il pittore di Pan, così chiamato da uno dei suoi capolavori, raffigurante un esuberante Pan che insegue un capraio.

Vi è poi un altro gruppo di pittori vascolari che si distingue per il modo del tutto personale di interpretare soggetti consueti; vi appartengono, per esempio, il

pittore di Penteseilea ed i suoi numerosi seguaci. Una kylix di Monaco²⁵ mostra il ben noto soggetto di Achille e Penteseilea trattato con una nuova nota di emotività; su una pyxis a fondo bianco, ora a New York, è rappresentato il giudizio di Paride, e Paride vi è raffigurato come un pastore seduto su una pietra nell'atto di accogliere Ermes.

Allo stesso gruppo di artisti appartengono il pittore di Pistosseno, il cui capolavoro è una kylix del British Museum²⁶ con una regale Afrodite sul dorso di un'oca, il pittore di Sotade che decorò un vaso in forma di astragalo con figure librate nel vuoto che simboleggiano le nubi²⁷ e il pittore di Deepdene che decorò uno stamnos di New York²⁸ con due scene della leggenda di Danae.

Il periodo dello stile nobile (circa 450-420 a. C.) coincide con il governo di Pericle e con le sculture del Partenone. In questo periodo di grande attività le arti maggiori (scultura, architettura e pittura murale) hanno per protagonisti i maggiori talenti del tempo cosicché pochi furono gli artisti dotati che si dedicarono alla pittura vascolare. Tuttavia, la serena grandiosità che caratterizza le sculture di questa epoca si riflette anche in molte pitture vascolari, e specialmente nell'opera del pittore di Achille, così chiamato dalla maestosa anfora del Vaticano su cui sono dipinti Achille e Briseide. Il suo caratteristico stile si ritrova in più di duecento vasi e, poiché predilesse le lekytoi a fondo bianco, alcuni dei suoi più bei dipinti sono resi in questa tecnica. Tra essi è la fanciulla che reca un cofanetto alla sua padrona (Museo di Boston), un giovane che parte per la guerra e si congeda dalla moglie (Atene)²⁹ e due muse sul monte Elicona, ora in collezione privata³⁰; in quest'ultimo vaso il colore è conservato eccezionalmente bene per cui il giallo, il vermiglio, il rosso vivo, il bruno rossiccio e il nero sono consciamente armonizzati contribuendo all'equilibrio compositivo.

Il pittore della phiale, forse allievo del pittore di Achille, conferì un soffio di vivacità alla serena compostezza periclea. Tra le sue più belle pitture è quella di una phiale in Boston, cui deve il suo nome, su cui è rappresentata la visita ad una scuola di musica.

Un altro dotato artista della seconda metà del v secolo a. C. è Polignoto, le cui figure sono più plastiche e carnose di quelle del pittore di Achille e dipinte di preferenza su vasi di grandi dimensioni: stamnoi, crateri e anfore. Tra i suoi numerosi seguaci, vi è il pittore di Liceo, così detto dal nome che egli sottoscrisse al guerriero in atto di partire per la guerra dipinto su una pelike che si conserva a Londra³¹.

Tra i pittori che preferirono decorare vasi di piccole dimensioni troviamo il pittore di Eretria, la cui linea elegante è evidente nei delicati profili delle figure, nel raffinato disegno delle mani e nell'incresparsi dei panneggi; egli deve il nome a una delle sue opere migliori, l'onos ritrovato ad Eretria ed ora ad Atene, su cui è dipinta Alceste tra le sue amiche.

Il pittore di Midia, che dipinse su un'idria a Londra il ratto delle Leucippidi ed Eracle nel giardino delle esperidi, segue la tradizione del pittore di Eretria e le sue figure aggraziate con panneggi ricchi ed increspanti corrispondono stilisticamente ai rilievi di marmo della balaustra del tempio di Atena Nike e, come quelli, vennero condotti a termine negli ultimi tempi della guerra peloponnesiaca. Lo stile di questo artista venne ripreso da molti imitatori che, tuttavia, non ne eguagliarono la finezza del disegno.

Il pittore di Cleofonte e il pittore del Dinos possono essere considerati tardi seguaci di Polignoto. La loro pittura mostra predilezione per le composizioni ampie con forme plastiche e carnose con drappaggi ampi, e un accentuato senso dello spazio; essi preferirono vasi di grandi dimensioni con soggetti dionisiaci. Un fram-

mento di vaso del pittore di Cleofonte venne rinvenuto nella bottega di Fidia in Olimpia, assieme agli stampi usati per il manto d'oro della statua di Zeus.

Ricorderemo poi il pittore che decorò parecchie oinochoai, dalla superficie neutra in policromia, con scene ispirate a soggetti teatrali e al culto di Dioniso, in uno stile altamente individuale e caricaturale; i suoi vasi, infatti, possono essere considerati l'equivalente dei vasi fliacici dell'Italia meridionale e della ceramica beota del Kabirion. Un esemplare del Museo dell'Agora di Atene illustra una tipica scena, da datarsi intorno al 400 a. C., con due figure di portatori che trasportano ciò che è stato interpretato come un dolce obelico, infilzato su una picca.

Durante l'ultimo quarto del v secolo, e quindi negli anni conclusivi della guerra peloponnesiaca, molti artisti, fra i quali primeggiano il pittore della Donna, il pittore del Canneto e il pittore dei Triglifi, si specializzano nella decorazione di lekytoi a fondo bianco per uso funerario; le figure dipinte su questi vasi sembrano riflettere con la loro espressione pensosa, le delusioni dell'epoca.

Ben presto, intorno al 400 a. C., si sviluppa uno stile molto ornato, caratterizzato da linee spesse, da decorazioni scure sugli abiti e copiosi ritocchi in bianco e giallo. Composizioni affollate e figure disegnate soprattutto di tre quarti trionfano nelle opere dei principali esponenti di questo stile, soprattutto nel pittore di Talo, nel pittore di Pronomo e nel pittore di Suesula. Poi, all'inizio del iv secolo, questo stile ancora si evolve, con l'aggiunta di colori, dorature e tocchi di argilla. Furono artisti eminenti il pittore di Meleagro e il pittore di Senofanto che firmò due lekythoi provenienti da Kerč', ora al Museo di Leningrado, con scene di caccia persiane³².

Accanto a questo stile fiorito continua quello più

sobrio in cui si conserva lo schema cromatico in rosso e nero con solo lievi ritocchi di colori accessori; esso sopravvive specialmente nei vasi di piccole dimensioni dove, in genere, tutta la decorazione consiste in una o due figure. Operano in questo stile il pittore di Erbach, il pittore di Jena e il pittore di Diomede.

Questi due stili a figure rosse, quello fiorito e quello semplice, continuarono a prosperare nel corso del IV secolo a. C. finché si trasformarono, nel secondo quarto del secolo, nello stile di Kerč', così detto dalla città della Russia meridionale in cui molti esemplari vennero in luce, e che si spense soltanto intorno al 320 a. C., per cui può essere considerato come l'ultima fase dello stile attico a figure rosse. Esso trasse i suoi temi preferiti dalla vita muliebre e dalle scene di culto per divinità fra cui ricorrono più frequentemente Dioniso, Apollo, Afrodite, e anche l'eroe Eracle; le figure sono sempre rese con sottili e brevi tratti di vernice nera arricchiti di rosa, oro e anche, talvolta, blu e verde. Generalmente lo stile è affrettato, ma talvolta si ritrovano dei capolavori, come è il caso del Dioniso con pompe (processione) su una oinochoe ora a New York, da cui trae la sua denominazione il cosiddetto pittore delle Pompe.

Lo stile a figure nere fu conservato durante il IV secolo per una speciale categoria di vasi: le anfore destinate come premi alle gare panatenaiche. L'anfora assume una forma più affusolata di prima e l'immagine di Atena è resa in uno stile arcaizzante, mentre la rappresentazione della gara rivela i tratti caratteristici dello sciolto stile dell'epoca. Alcune delle anfore di questo tipo hanno un'iscrizione che riporta il nome dell'arconte in carica nell'anno in cui il premio fu vinto, cosicché forniscono elementi di datazione.

Produzione ateniese di varie fabbriche del IV secolo a. C.

Un interessante sviluppo della produzione attica del tardo quarto secolo è rappresentato dall'applicazione sui vasi di rilievi o di figure a tutto tondo. La decorazione a rilievo del vasellame non era un fatto nuovo in Grecia, poiché in età arcaica era stata propria di molte località, soprattutto a Creta, nella Beozia e nella Laconia e comparve saltuariamente perfino nel v secolo e all'inizio del iv accanto alla produzione a figure rosse; inoltre, il graduale sviluppo del linguaggio tridimensionale aveva diffuso l'abitudine di valersi di applicazioni in argilla per oggetti minori, cosicché, a poco a poco, si usarono i riporti di argilla prima per una singola figura e poi per tutta la decorazione. Tra i più begli esemplari è una lekythos rinvenuta a Kerč' ed ora al Museo del Louvre (CA 2190) decorata con un gruppo di divinità eleusine; di carattere più modesto è una piccola oinochoe di New York con una incantevole scena di Eroti che imparano a volare; spesso poi l'unica decorazione è costituita da un rametto di alloro attorno al collo.

In qualche caso si usava anche attaccare una stuetta dipinta a tempera su una base di argilla bianca, al corpo della lekythos o della brocca o addirittura modellare l'intero vaso in fattezze umane. Come vedremo, la decorazione a rilievo dei vasi acquisterà via via un'importanza sempre maggiore.

In Atene, nel corso del iv secolo, fu in uso anche un'altra tecnica caratterizzata dalla decorazione impressa a stampo su vasi interamente coperti di vernice nera; sebbene i primi esemplari di questi tipi appartengano al v secolo, tale tecnica continuò ancora ad essere usata per lungo tempo.

Pure del iv secolo, anche se continuò ad essere prodotta per qualche tempo, è la cosiddetta «ceramica delle pendici occidentali», i primi esemplari della quale ven-

nero ritrovati in gran numero sulle pendici occidentali dell'Acropoli ateniese; ne furono poi ritrovati altri esemplari anche in altre località. Come nei vasi di Gnatia trovati nell'Italia meridionale, le decorazioni floreali e gli altri ornamenti sono dipinti in rosso, bianco e giallo su una superficie tutta nera, con la saltuaria aggiunta di decorazioni impresse a stampo o incise.

Vasi della Beozia (V e IV secolo a. C.).

Sebbene la ceramica attica abbia dominato i mercati del Mediterraneo dalla metà del VI secolo a. C. fino al IV, naturalmente furono prodotte anche altre ceramiche destinate ad uso locale; tra queste ricorderemo la ceramica della Beozia; qui furono principalmente usate ciotole e coppe, decorate nella tecnica a figure nere, in quella a figure rosse e, specialmente, interamente coperte da vernice nera. In genere le figure sono rese in uno stile affrettato e mancano le linee incise comuni nelle opere attiche; tuttavia, nell'insieme di questa produzione di tipo commerciale, compaiono anche piccoli capolavori come è il caso dell'oinochoe di New York³³ su cui sono dipinti due giovani che suonano rispettivamente la lira e il flauto.

I cosiddetti vasi del kabirion, rinvenuti nel santuario del kabirion vicino a Tebe, rappresentano una categoria a parte, in cui la forma prevalente è costituita dallo skyphos con manici orizzontali. La sua decorazione, in silhouettes nere contro il pallido fondo della terracotta, consiste quasi sempre in scene caricaturali in cui dèi ed eroi sono trattati con umorismo aristofanesco. Quasi tutti appartengono al IV secolo, ma alcuni sono più antichi. Uno skyphos dell'Ashmolean Museum è decorato con le figure di Odisseo e Circe e le fatiche di Eracle sono uno dei soggetti preferiti. Il disegno è sicuro e

personale, ed è evidente che in questi temi caricaturali gli artisti beoti trovarono la loro espressione piú congeniale. Nelle scene di carattere piú convenzionale, per esempio quella delle Nereidi che recano le armi di Achille, lo stile si avvicina a quello delle contemporanee pitture vascolari attiche nella tecnica a figure rosse.

Vasi dell'Italia meridionale (v e IV secolo a. C.), di A. D. Trendall.

Le piú preoccupanti rivali delle fabbriche attiche di ceramica furono le città dell'Italia meridionale che, dal 440 a tutto il IV secolo sopperirono colla loro produzione di vasellame ai bisogni locali. I piú antichi esemplari riflettono da vicino il contemporaneo stile attico, specie quello del pittore di Achille, di Polignoto e dei loro seguaci, ma al volgere del secolo si andarono sviluppando delle scuole locali nelle quali è evidente una sempre maggiore autonomia. La vernice usata nell'Italia meridionale non ha un nero profondo e brillante del tipo di quello usato in Attica, le forme sono piú varie ma meno precise e la decorazione tende a diventare sovrabbondante; tuttavia, le scene figurate attraggono per il tono movimentato e spesso hanno un particolare interesse per le rappresentazioni di miti poco noti e di opere teatrali oggi perdute.

Nel corso del v secolo fioriscono due distinte fabbriche – una che prelude a quelle lucane e l'altra a quelle apule – e, nel IV secolo, sorgono dei centri di produzione anche in Campania, a Pesto e in Sicilia. A capo della prima scuola vi è una coppia di pittori: il pittore di Pisticci e il pittore di Amico, dalla cui bottega uscì una larga produzione molto decorata con scene piuttosto monotone di inseguimenti di fanciulle, partenze di guerrieri, atleti e vittorie, sileni e menadi, e soltanto in casi

eccezionali soggetti piú fantasiosi o composizioni in grande scala; circa trecento di questi vasi sono pervenuti fino a noi. Se non è ancora sicuro il luogo in cui fiorí questa bottega, la linea di successione stilistica è chiara e porta, attraverso al pittore di Creusa e a quello di Dolone, allo stile lucano evoluto del pittore delle coefore e ai suoi seguaci, attivi nella seconda metà del IV secolo a. C.

L'altra fabbrica protoitaliota che può verosimilmente situarsi a Taranto, inizia la sua attività intorno al 430-420 a. C. e adotta fin dall'inizio uno stile piú monumentale, che si esprime nella predilezione per grandi vasi decorati con elaborate composizioni a volte su vari registri. Questa produzione rimase in stretto contatto con la tradizione attica e le sue opere non assunsero mai quel tono provinciale e perfino barbarico che caratterizza la maggior parte delle altre fabbriche italiote nelle loro ultime fasi. Il maggior difetto è costituito dall'incapacità a comporre in grande scala, col risultato che, mentre le singole figure sono spesso riuscitissime, la composizione, nel suo insieme, risulta pesante e priva di vitalità. Un fatto significativo è che, quando la fabbrica tarantina ebbe raggiunto un sicuro sviluppo, cioè verso il 380 a. C., si interruppe praticamente l'importazione in Apulia di vasi dall'altro centro di produzione. L'artista di maggior rilievo fu il pittore di Sisifo, il cui stile, in certo qual modo monumentale, rivela l'influenza delle sculture del Partenone e di Figalia; egli dipinse non solo crateri monumentali come quello da cui prese il nome, decorati con scene mitologiche in grande scala, ma anche vasi piú piccoli con composizioni meno pretenziose. Dal punto di vista stilistico il pittore di Sisifo è il prototipo perciò di entrambe le correnti principali della pittura vascolare apula del IV secolo: lo stile ricco e monumentale che culmina nei grandissimi vasi dalla elaborata decorazione del pittore di Dario e dei suoi seguaci e lo stile semplice dei vasi piú umili, che il pittore di Tar-

porley e la sua scuola continuarono a seguire e che dura fino alla fine del secolo con una produzione quantitativamente crescente cui però si accompagna un declinare della qualità. Lo stile monumentale si vale abbondantemente di ritocchi in bianco e rosso e si sono talora rinvenuti dei vasi dipinti unicamente con questi colori. Tale stile, spesso chiamato di Gnatia dal luogo in cui si rinvennero i primi esemplari, comincia nel 350 a. C. circa e continua fino all'inizio del III secolo; per un confronto in Attica si veda la cosiddetta ceramica delle pendici occidentali.

L'influenza di entrambe le principali scuole apule si nota anche nell'opera dei coevi pittori vascolari lucani. Il gruppo di Roccanova riflette lo stile più semplice della metà del IV secolo ma lo porta verso un imbarbarimento, mentre il gruppo del pittore del Primato rappresenta lo stile più ricco, in cui i temi preferiti sono quelli funerari e mitologici tipici della tradizione apula. Tuttavia, il pittore del Primato, isolato in Lucania e tagliato fuori dalle diverse correnti culturali, cade gradualmente in un provincialismo che, nei suoi seguaci, si degrada quasi a barbarismo, cosicché è assai difficile vedere in questi estremi prodotti lucani degli ultimi anni del IV secolo l'opera di ceramisti greci.

Se si eccettuano alcune imitazioni di vasi attici del V secolo, la produzione locale di stile a figure rosse non incominciò nell'Occidente fino al primo venticinquennio del IV secolo a. C. Ci sono due fabbriche principali, quella campana e quella pestana, che ebbero entrambe le loro origini in un piccolo gruppo di vasi, in maggior parte di provenienza siciliana e che, quindi, rientrano nell'area di influenza della produzione attica del tardo V secolo. Entrambe le fabbriche rimasero assai vicine stilisticamente, sebbene quella campana sia più varia. Le ceramiche campane si possono dividere in tre gruppi: il gruppo di Cassandra-Errera, forse prodotte a

Capua e consistenti per la maggior parte in piccoli vasi decorati con guerrieri, donne, giovinetti, ecc. e solo in casi eccezionali recanti composizioni in grande scala; il gruppo AV che prende nome da Avella dove alcuni vasi di questo tipo furono rinvenuti ma forse riferibile anche a Capua ed infine, il gruppo di Cuma. Quest'ultimo è di gran lunga il più importante e comprende più di un migliaio di vasi spesso decorati con scene rappresentanti guerrieri in armatura sannita o simposi, con abbondante uso di ritocchi in giallo e in bianco, qualche volta anche in verde, rosso e in altri colori. È da questo gruppo che discende la produzione siciliana di vasi a figure rosse. Recenti scavi a Gela, Lentini e Lipari ci hanno restituito una grande quantità di questo vasellame e sembra ora certo che esistessero anche delle scuole locali, probabilmente fiorite dopo la rinascita del periodo timoleonteo (circa 340 a. C.). Il gruppo di Manfredonia presenta strette affinità con uno dei migliori pittori vascolari cumani, di cui imita bene lo stile, la composizione e l'uso di colori aggiuntivi; tuttavia, l'artista siciliota mostra maggiore originalità nella scelta dei temi e spesso rappresenta con vivace scioltezza scene di commedie popolari. Nell'ultimo quarto del secolo si sviluppa uno stile più elaborato, con abbondante uso di ritocchi in blu per i drappeggi e per altri dettagli; esso, a sua volta, conduce alla ricca policromia dei vasi di Lipari su cui blu, verde, rosso, rosa, bianco e giallo sono applicati su un'argilla piuttosto pallida, con un effetto del tutto diverso da qualsiasi altro prodotto in stile a figure rosse e assai prossimo alla piena policromia dei vasi di Centuripe del III secolo.

La fabbrica di Pesto è dominata dalla bottega di Astea e Pitone, due pittori i cui nomi ci sono pervenuti attraverso le firme apposte ai vasi. Essi quasi sempre rappresentano scene dei riti dionisiaci o scene di genere; talvolta dipingono anche pesanti composizioni mito-

logiche ma raggiungono i piú felici risultati nei vasi in cui rappresentazioni fliaciche sono rese con vivace animazione e un certo qual rustico spirito. Il loro stile fu continuato dai loro successori, specialmente dai pittori di Napoli 1778 e 2585, ma scade sempre piú la qualità del disegno e vien meno la originalità nella scelta dei soggetti. Recenti scavi hanno restituito molti esempi dell'opera di un'altra scuola di pittori vascolari pestani di stile tardo, contemporanei di quelli, che però mostrano una piú forte influenza dell'ultima produzione apula; la fabbrica cessa intorno al 300 a. C., in una fase in cui i suoi prodotti sono quasi imbarbariti.

Vasi di età ellenistica.

Con l'epoca ellenistica si registrano fondamentali variazioni nella decorazione della ceramica, in quanto lo stile a figure nere e quello a figure rosse, che avevano dominato nel corso di tre secoli, furono praticamente abbandonati e sostituiti con altre tecniche.

In parecchi di questi vasi ellenistici la superficie era coperta in bianco e i motivi ornamentali erano aggiunti a tempera. Molti dei vasi di Hadra (cosiddetti dal cimitero di Hadra vicino ad Alessandria, in cui la maggior parte di essi fu rinvenuta) sono realizzati in questa tecnica, come pure i sontuosi vasi di Canosa (per la maggior parte rinvenuti a Canosa nell'Italia meridionale), che hanno una decorazione plastica e pittorica e, soprattutto, i vasi di Centuripe trovati nel villaggio di Centuripe in Sicilia, che spesso, oltre alle aggiunte di rilievi decorativi, recano scene che consistono di parecchie figure dipinte in vari colori, in qualche caso vicine allo stile delle pitture parietali di Pompei e Ercolano.

Ma per la maggior parte degli esemplari ellenistici la decorazione pittorica manca e i rilievi hanno preso il

posto delle pitture, con evidenti riferimenti alla tecnica della lavorazione a sbalzo del metallo. Le classi principali sono quella calena, quella megarese e quella pergamena.

La ceramica calena, cosiddetta poiché molti esemplari furono rinvenuti a Cales (Calvi Risorta) nell'Italia meridionale e hanno la firma di vasai caleni, consistono di «gutti», coppe e ciotole decorate con rilievi; il soggetto favorito sulle ciotole è l'apoteosi di Eracle. I rilievi sono ottenuti mediante stampi che riproducono prototipi in metallo ellenistici e talvolta più antichi, come, per esempio, accade nelle kylikes con medaglioni che riproducono monete siracusane del v secolo; la superficie è interamente coperta di vernice nera. I più antichi esemplari sono del tardo iv secolo, ma la maggior parte appartiene al iii.

Rilievi applicati ripresi dalla metallotecnica furono anche aggiunti ad altri vasi a vernice nera: anfore, crateri, idrie e skyphoi, trovati soprattutto nella Grecia continentale ed orientale; dobbiamo inoltre aggiungere una gran quantità di vasi a vernice nera privi di decorazione, decorati con sole palmette e altri ornamenti impressi a stampo sull'argilla, che sono stati trovati in Oriente e Occidente e rappresentano la comune produzione di vasellame domestico del tempo.

La ceramica megarese, rinvenuta dapprima a Megara, ma in seguito in molte località e perfino in Attica, consiste quasi esclusivamente in ciotole con decorazione a rilievo nella parte esterna; analogamente ai bucheri etruschi, era realizzata combinando le tecniche della lavorazione al tornio, della decorazione a stampo e della formatura da matrice; le ciotole, infatti, erano modellate in matrici di terracotta nell'interno delle quali erano stati impressi stampi quando ancora l'argilla era umida. Anche qui la superficie era coperta di vernice che, qualche volta, dopo la cottura, diventa nerastra, altre volte rossiccia. La decorazione consiste in ornamenti floreali

e talvolta in scene figurate tra cui alcune riferentisi al ciclo epico e a famose tragedie, quali ad esempio quelle euripidee; gli esempi che noi possediamo risalgono al III e al II secolo a. C. Una di queste ciotole, di proprietà del Metropolitan Museum di New York illustra l'Ifigenia in Aulide di Euripide con la scena di Clitennestra che giunge da Micene assieme ad Ifigenia destando la costernazione di Agamennone.

La ceramica pergamena, forse prodotta proprio in Pergamo, durò probabilmente dal 150 circa al 50 a. C. Anch'essa ha una vernice nero-rossastra, ma i rilievi erano ricavati da matrici separatamente e attaccati ai vasi costruiti al tornio. Le stesse figure ricorrono in differenti combinazioni, ma i temi prediletti sono Eros ed Eracle.

In età romana la decorazione a rilievo della ceramica continua ad essere largamente diffusa: i vasi aretini e la piú tarda «Terra sigillata» sono realizzati con la stessa tecnica dei vasi megaresi, ma la vernice è ora di un rosso uniforme e brillante, ottenuto con una cottura interamente condotta in condizioni ossidanti.

Un'altra classe di vasi che si data anch'essa a partire dal I secolo a. C. ed oltre, ha rilievi ricavati da matrici insieme con il vaso e coperti con una vernice verde-blu, alcalina o a piombo che si avvicina a quella usata in Egitto ed anche nella Grecia orientale, seppure per un limitato spazio di tempo; come le vernici moderne, essa doveva essere applicata sulla superficie già cotta.

Lucerne.

Le lucerne greche dal VI al IV secolo a. C. costituiscono per cosí dire un settore della ceramica. Esse consistono di piccoli recipienti rotondi di terracotta, con al centro un'apertura per versare l'olio, un becco per il luci-

gnolo e qualche volta un manico posto orizzontalmente o obliquamente. La tecnica è la stessa di quella usata per i vasi: infatti, le lucerne erano lavorate al tornio e verniciate in nero, tranne alcune parti; non avevano però decorazioni figurate, anche se la forma armoniosa e l'efficace contrasto dei colori spesso ne fanno delle opere d'arte. Le lucerne ebbero successivamente un lungo processo evolutivo in età ellenistica e romana, allorché il becco del lucignolo fu allungato e la parte superiore fu decorata con rilievi a stampo.

¹ Cfr. Buchner e Russo, «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», X, 1955, pp. 215 sgg.

² Pfuhl, fig. 59.

³ Per un gufo analogo cfr. Szilagy e Castiglione, *Führer, Museum der Bildenden Künste*, Budapest 1959, tav. v, 1.

⁴ Trendall, *The Felton Greek Vases*, 1958, pp. 5 sgg.

⁵ Karo, *Führer durch Tiryns*, 1934², p. 17.

⁶ Daux, «BCH», LXXXV, 1962, pp. 854 sgg., fig. 16, tav. 29.

⁷ «AJA», LXII, 1958, pp. 165 sgg.

⁸ Cfr. Beazley, *Vases in Poland*, p. 8.

⁹ «MMA Bull.», ottobre 1956, p. 54.

¹⁰ Pfuhl, fig. 313. D. von Bothmer, «MMA Bull.», febbraio 1966, pp. 201 sgg., figg. 4, 11.

¹¹ Pfuhl, figg. 383-84, 418, 417.

¹² *Ibid.*, fig. 401.

¹³ Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium*, II, *Vasen*, tav. 55, 8.

¹⁴ Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, tav. 49.

¹⁵ Pfuhl, fig. 424.

¹⁶ Cfr. Beazley, «AJA», XLIX, 1945, pp. 153 sgg.

¹⁷ Pfuhl, fig. 466.

¹⁸ *Ibid.*, fig. 468.

¹⁹ Richter, *Greek Painting*, p. 12.

²⁰ Beazley, *Der Kleophrades-Maler*, tavv. 16-19.

²¹ *Ibid.*, tavv. 3-6.

²² Per l'ipotesi che la kylix ritrovata nell'Agora ateniese con la firma «Gorgos epoiesen», sia una delle opere giovanili del pittore di Berlino, cfr. M. Robertson, «AJA», LXII, 1958, pp. 55 sgg. Beazley, *Attic Red-figured Vases in American Museums* [in seguito citato come

ARV], 2^a ed., p. 213, n. 242. Però sarebbe la firma del vasaio, non del pittore.

²³ Richter e Hall, *Red-Figured Athenian Vases*, MMA, tav. 16.

²⁴ Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, tavv. 17-18.

²⁵ Pfuhl, fig. 501.

²⁶ Pfuhl, fig. 498.

²⁷ Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, tav. 136, 2.

²⁸ Richter e Hall, *Red-Figured Athenian Vases*, tavv. 85-86.

²⁹ Pfuhl, fig. 543.

³⁰ Lullies, *Eine Sammlung griechischer Kleinkunst*, 1955, tavv. 39-41.

³¹ Beazley, ARV, p. 173, fig. 106 bis.

³² Hoppin, *Handbook of Red-Figured Vases*, II, p. 475.

³³ D. von Bothmer, «MMA Bull.», novembre 1949, p. 95, fig. 3.

Capitolo dodicesimo

Mobili

La maggior parte dei mobili greci era fatta di legno, materiale soggetto a un rapido deperimento – tranne che nei climi secchi dell’Egitto e della Crimea – o di bronzo, che fu nella maggior parte dei casi fuso, per cui assai pochi esemplari sono giunti fino a noi. È tuttavia possibile conoscere abbastanza bene come erano fatti i mobili greci perché essi furono spesso rappresentati nella pittura vascolare e nei rilievi; qualche volta poi i mobili costituiscono i particolari di un insieme plastico di terracotta o di bronzo e anche di sculture monumentali in pietra, oppure sono nominati nelle antiche iscrizioni o nei testi di antichi scrittori.

Possiamo perciò ricostruirne l’origine e le varie fasi di sviluppo da periodo a periodo, nello stesso modo che negli altri settori dell’arte greca: analogamente a quanto avveniva nel campo dell’architettura e della ceramica, i greci, invece di inventare sempre nuove forme, ne scelsero alcune sviluppandole e perfezionandole. Si ebbe allora a registrare una certa costanza nelle forme scelte e, se talvolta ne veniva adottata una nuova, questa sostituiva la vecchia caduta in disuso. Non essendovi produzione su larga scala, i particolari potevano variare all’infinito – nell’andamento delle curve, nel rapporto tra le parti e nelle decorazioni – cosicché non si cadeva mai nella monotonia. Alcune forme, in particolare quel-

le del trono, del letto e del cofano, furono chiaramente ispirate da prototipi egizi, ma elaborati secondo nuove esigenze.

I metodi per la fabbricazione dei mobili nell'antica Grecia erano per lo piú gli stessi usati in Europa e in America prima che fosse introdotto su larga scala l'uso della macchina; gli attrezzi erano naturalmente gli stessi: ascia, sega, pialla, martello e tornio. Lo Pseudo-Platone (*Teagete* 124B) riferendosi ai falegnami accenna a «coloro che segano, trapanano, piallano e torniscono». Venivano usati legnami di vario tipo, come l'acero, il faggio, il salice, il limone, il cedro, la quercia ecc.

Per tener insieme le varie parti lignee si usavano cavicchi e tenoni, chiodi di metallo e colla. Esichio nel suo *Lexikon* descrive il γομφος, un tenone ligneo, come l'elemento «che tiene assieme i vari pezzi di legno»; i tenoni potevano essere rotondi, rettangolari o a coda di rondine. L'impiallacciatura non fu usata fino ai tempi romani, mentre l'intarsio ebbe largo sviluppo presso i greci. Ogni mobile era fatto a mano e la sua forma e l'esecuzione stessa potevano renderlo un'opera d'arte; cosicché, almeno nelle epoche arcaiche, l'opera del falegname era altamente apprezzata: nell'*Odissea* (XVII 382 sgg.) questi viene menzionato tra gli uomini che «sono ovunque onorati».

I mobili greci, prima dell'età ellenistica e romana, erano relativamente poco numerosi, dal momento che era costume usare soltanto sedie, sgabelli, letti, tavoli e cofani¹. I letti servivano al duplice uso di letto e divano, e i cofani, grandi o piccoli, avevano la funzione delle nostre credenze e guardarobe. Dato che i libri erano pochi, almeno nei tempi piú antichi, non c'era bisogno di scaffali e scrittoi e, poiché non c'erano molte suppellettili, non occorre nemmeno delle scansie.

Sedie e sgabelli.

Le sedie erano di tre tipi: il *thronos*, il *diphros* e il *klimos*. Il trono – imponente cattedra usata dagli dèi, dai defunti eroicizzati, dai principi e dagli altri personaggi importanti – aveva di solito uno schienale che poteva essere basso o alto e, talvolta, anche dei braccioli. Le gambe erano scolpite in forma di zampe di animale oppure erano tornite o erano rettangolari con intagli a volute verso la metà superiore. Il sedile era, di solito, a strisce intrecciate oppure di pelle e, a renderlo piú comodo, venivano aggiunti cuscini e drappi. Vi si aggiungevano poi motivi ornamentali come pinnacoli al sommo dello schienale a forma di palmetta o di voluta o di testa di animale, e talvolta pannelli decorati sotto il sedile come nei troni egizi, o un sostegno centrale costituito da una figura; i braccioli terminavano spesso in una testa di ariete retta da una sfinge o da un piccolo pilastro o da qualche altro motivo (nella tomba dell'Arpia si trova anche un Tritone).

Per di piú, ogni sorta di ornamenti venivano talora dipinti o intarsiati con diversi materiali e nelle varie parti del mobile: il trono di Zeus eseguito da Fidia a Olimpia, che ci è minutamente descritto da Pausania (V 11.2) era «adorno di oro e pietre preziose² ed anche di ebano e di avorio» e aveva «figure dipinte e immagini scolpite»; il trono di Asclepio a Epidauro aveva rilievi rappresentanti le gesta degli eroi argivi (Pausania, II 27.2); anche il trono di Apollo ad Amicle, opera di Baticle, era riccamente decorato (Pausania, III 18.9 sgg.). Nelle raffigurazioni di mobili che compaiono nella pittura vascolare e nei complessi di terracotta si possono osservare spesso decorazioni dipinte. La tradizione del mobilio riccamente decorato risale infatti non solo al tempo degli egizi, ma anche all'epoca micenea, come è dimostrato, per esempio, dalle iscrizioni sulle tavolette

provenienti da Pilo³; del resto, anche Omero ci descrive sovente sedie, tavoli, letti riccamente adorni.

L'evoluzione della forma del trono si può cogliere nelle rappresentazioni della pittura vascolare e nei rilievi. Nelle scene in cui il defunto è composto sul letto funebre (*prothesis*) dipinte su vasi dell'VIII e del VII secolo, le gambe dei troni sono diritte o rastremate o tornite e hanno delle volute ampie e poco slanciate. In una scena di *prothesis* (del Museo di New York) il trono ha lo schienale con due listelli incrociati.

Nel VI secolo il trono assume le tre forme standardizzate che già abbiamo menzionato, cioè con gambe di animale, o tornite, o rettangolari e, d'allora in poi, le varie parti sono sempre più armoniosamente coordinate, giungendo alla massima armonia compositiva nel corso del V secolo, come possiamo notare nei vasi attici nella tecnica a figure nere e in quella a figure rosse, nonché nei gruppi di terracotta e in bronzo e nelle statue monumentali in marmo. Nel trono della dea assisa di Berlino, per esempio si possono individuare bene i particolari: lo schienale a pannelli con pinnacoli a forma di palmetta, i braccioli, il cuscino sul sedile, le gambe rettangolari con intagli a volute e i tenoni di fissaggio. Troviamo inoltre ulteriori begli esempi su pietre tombali marmoree.

Nel corso del IV secolo a. C., le forme tendono a divenire più snelle ed elaborate, con schienali spesso esageratamente larghi, come possiamo vedere nella pittura vascolare dell'Italia meridionale.

Fa la sua apparizione nel periodo arcaico, ma si diffonde soltanto in età ellenistica, un quarto tipo di trono, con i lati massicci, ricavati in un solo pezzo con lo schienale rettangolare o ricurvo; serviva spesso come sedile destinato ad accogliere nei teatri greci (di Atene, Epidauro e Priene) i personaggi di rilievo. Tali sedili sono talvolta rappresentati anche in rilievi marmorei e possono essere decorati con scene in rilievo.

Oltre al trono, vi erano vari tipi di comuni sedie: il *diphros* era uno sgabello senza schienale e con quattro gambe tornite ed era facilmente trasportabile e quindi di uso molto comune; nel fregio del Partenone sono rappresentate divinità assise su *diphroi* e le donne li usavano nelle loro case. Nel periodo classico troviamo relativamente poche torniture sulle gambe⁴; nel periodo ellenistico, invece, vengono moltiplicandosi, come possiamo osservare nella pittura vascolare e nelle monete dei Tolomei. Talvolta si nota anche uno sgabello molto basso, con gambe diritte non tornite, usato di preferenza dagli artigiani al lavoro.

Un'altra variante del *diphros* è costituita dal *diphros okladias*, un sedile leggero e pratico in cui le gambe, invece di essere perpendicolari, si incrociano come nei moderni sgabelli pieghevoli. Non sappiamo se fosse possibile ripiegarlo come i moderni sgabelli del genere, perché dalle antiche rappresentazioni non è possibile capirlo; è tuttavia probabile che almeno alcuni di questi esemplari lo fossero, perché i punti di giuntura in cui le gambe si incrociano, o si uniscono al sedile, sono spesso indicati da cerchi concentrici, tali da suggerirci la presenza di un perno. Per di più, il modello egizio era pieghevole; e, dopotutto, verrebbe a mancare il motivo di fare le gambe incrociate se lo sgabello non si potesse piegare.

Nella pittura vascolare compare ancora un'altra forma di sgabello, semplice e rettangolare come una cassa, che però non è possibile interpretare come un cofano in quanto non sono indicate né le cerniere né i piedi: inoltre, nel vaso François, Priamo è seduto su una cassa di questo tipo, su cui è scritta la parola «*thakos*», cioè sedile; talvolta anche i lati di questo sedile sono decorati con motivi lineari o figurati.

Sia il trono che il *diphros* si rifanno a precedenti modelli egizi. Il *klismos* invece, con lo schienale e le gambe ricurve, fu una tipica creazione greca, leggera,

comoda ed aggraziata. All'incirca all'altezza delle spalle lo schienale aveva un pannello retto da tre supporti verticali; il sedile era intrecciato e su di esso di solito c'era un cuscino. Poiché il klismos si evolve analogamente al trono, il suo momento piú felice, caratterizzato da alta armonia compositiva, è raggiunto nel v secolo e all'inizio del iv: il rilievo tombale di Egeso ce ne offre un tipico esempio. Inoltre, in alcune pitture vascolari attiche a figure rosse, lo schienale del klismos assume una angolatura pronunciatamente obliqua, evidentemente per permettere di appoggiarsi piú comodamente.

Panchetti.

I panchetti dipinti sui vasi geometrici e sul vaso François sono lisci, con quattro gambe diritte, come quelli egizi; due panchetti di legno dell'epoca geometrica rinvenuti a Samo hanno i lati massicci, modellati a forma di cavallo e adorni di graffiti⁵. I panchetti del v e del iv secolo e posteriori che avevano le gambe incurvate terminanti in zampe di animali, servivano in genere non soltanto per appoggiarvi i piedi sedendo su un trono o una sedia, ma anche come appoggio per salire su un alto letto.

Letti.

Il letto greco (kline) era usato non soltanto per dormire e riposare, ma anche per pranzare; infatti i greci, gli uomini almeno, erano soliti mangiare sdraiati. Le gambe dei letti, come quelle dei troni, assumevano la forma di zampe di animali, oppure erano tornite o rettangolari con intagli a volute. Un'importante differenza tra i letti egizi e quelli greci consiste nel fatto che i

primi hanno una spalliera terminale senza peraltro avere la testiera, mentre quelli greci hanno regolarmente la testiera e spesso anche una bassa spalliera ai piedi, cosa che li fa assomigliare ai letti moderni. Su un vaso del v secolo a. C. è raffigurato un ragazzo che solleva sulle spalle un letto e una tavola, evidentemente destinati ad un convito.

Analogamente a quanto avviene nei troni, motivi decorativi dipinti, intarsiati o a tutto tondo ornavano abitualmente nelle parti adatte i letti piú eleganti. Il pagliericcio consisteva di corde intrecciate su cui erano posti materassi, coperte e cuscini; mentre le lenzuola non sono mai rappresentate nelle numerose rappresentazioni di letti sui vasi e sui rilievi greci e nemmeno sono menzionate nelle descrizioni degli antichi scrittori, tranne che per Omero (cfr. *Iliade* IX 661; *Odissea* XIII 73, 118 dove la parola λινον sembra significare lenzuolo); tuttavia, dato che ci sono pervenute delle lenzuola egizie, sembra verosimile che esse fossero note anche ai greci, seppure non per uso corrente. Se ci basiamo sulle numerose rappresentazioni della pittura vascolare greca, il letto non era «fatto» come oggi, con lenzuola e coperte rimboccate, poiché era costume gettare semplicemente le coperte sul letto. I materassi, poi, erano abbastanza spessi.

Sui vasi e altrove, i letti sono spesse volte disegnati così corti da non permettere ad una persona di sdraiarsi completamente: ma si tratta soltanto di un modo convenzionale di rappresentazione, dimostrato dal fatto che quando un personaggio è rappresentato completamente sdraiato il letto è sufficientemente lungo, tanto piú che i letti sepolcrali in pietra trovati in molte località, tra cui Taranto e l'Eubea, sono lunghi a volte da 1,80 a 2,10 metri circa.

L'evoluzione delle tre forme di letto ha strette analogie con quella del trono: la pittura vascolare e i rilie-

vi ancora una volta ci servono da documentazione dall'epoca arcaica fino a quella ellenistica. Inoltre, ne possediamo esemplari in miniatura di terracotta e altri piú grandi nei rilievi marmorei, oltre ad alcune gambe lignee pervenute fino a noi. I particolari decorativi dipinti che sono sopravvissuti ci danno un'idea dell'aspetto d'insieme. Sono inoltre rimaste un buon numero di appliques di bronzo che un tempo decoravano le testiere dei letti ellenistici e di quelli romani che ne sono una derivazione⁶; in genere tali appliques assumono la forma di busti antropomorfi e di teste di cavalli, di muli e di cani di vivace fattura, e spesso sono arricchite da intarsi argentei.

Tavoli.

Le tavole furono presso i greci meno usate che nei giorni nostri: ora, infatti, in quasi ogni stanza compaiono diversi tavoli e tavolini su cui porre i vari oggetti, mentre i greci avevano pochi libri, nessuna rivista o giornale, pochi utensili che non fossero adibiti ad uso pratico e lampade piccole che poggiavano sul loro supporto; quando uno specchio, una coppa o una custodia di un flauto non erano usati, venivano in genere attaccati alle pareti, come vediamo nelle rappresentazioni vascolari. La tavola serviva principalmente per i pasti, per appoggiarvi i piatti e il cibo ed era posta accanto al letto, su cui il convitato era sdraiato; allorché il pranzo era terminato, veniva rimossa o spinta sotto il letto. Ogni convitato aveva una tavola tutta per sé, leggera, semplice e bassa; il piano era quasi sempre oblungo e poggiava su tre gambe, due dalla parte che si poneva piú vicino al capo del letto, l'altra al centro dell'estremità opposta. Le gambe erano perpendicolari od oblique, rastremate al fondo e talvolta terminanti a zampa leo-

nina, benché se ne trovino anche di incurvate; esse erano congiunte al piano della tavola mediante tenoni o cavicchi, ed erano congiunte l'una all'altra con listelli di legno per maggior solidità. Talvolta si usavano anche rinforzi a mensola. Di solito il bordo superiore del ripiano aggettava rispetto alle gambe, mentre la parte inferiore ne seguiva la linea.

Questa forma canonica di tavola a tre gambe era assai comoda, specie se il terreno non era perfettamente livellato; tuttavia c'erano anche le tavole a quattro gambe, che ci sono ricordate dagli scrittori greci (cfr. Ateneo, II 49a) e che ritroviamo nella pittura vascolare.

Possiamo farci un'idea di come, fossero le tavole greche da alcuni esemplari esistenti, tra i quali ricordiamo le belle gambe bronzee, appartenenti al periodo classico conservate al Museo di Palermo⁷ e al Louvre; esse terminano in alto con mensole a volute e in basso su zampe leonine. Nelle numerose scene di conviti della pittura vascolare e nei rilievi, troviamo tavole ricoperte di pane e di carne, proprio come nelle descrizioni omeriche (*Odissea* IX 8; cfr. Platone, *Repubblica* 390b). Due statuette in bronzo (a Parigi e a Londra) raffiguranti dei danzatori che ballano su tavoli⁸ e un gruppo in pietra proveniente da Cipro e ora a Londra, in cui un uomo regge sulle spalle una tavola a tre gambe, ci danno una chiara idea di come fosse fatto questo mobile.

Nel periodo tardo fu inventato un nuovo tipo di tavola che si usò contemporaneamente al vecchio modello: aveva un piano rotondo e tre gambe a foggia di zampa di animale, e lo si ritrova spesso nelle pitture vascolari provenienti da Kerč' e dall'Italia meridionale; al Museo di Bruxelles se ne conserva un esemplare di provenienza egiziana e diversi esemplari in miniatura di terracotta si trovano ad Atene e altrove.

A Pergamo sono venute alla luce due grandi lastre marmoree evidentemente usate come sostegni di una

tavola; sono databili al II secolo a. C. poiché le loro decorazioni a foglie d'acanto assomigliano a quelle dell'altare di Eumene; esse costituiscono perciò i modelli di molte tavole romane, tra cui in particolare quelle di Pompei.

Cofani.

I cofani servivano per riporre indumenti, gioielli ed altri oggetti; dato che gli abiti dei greci erano per lo più costituiti da pezzi di stoffa rettangolare, essi potevano essere accuratamente ripiegati e riposti in un cofano meglio che appesi in un armadio. La misura dei cofani variava naturalmente secondo l'uso: i cofani per gli indumenti erano grandi, quelli per i gioielli e gli articoli da toilette erano piccoli e raffinati.

La forma più comune, a somiglianza del suo prototipo egizio, era una cassetta rettangolare con pannelli sui lati e il coperchio orizzontale leggermente aggettante adattato con cardini. Aveva bassi piedi, di solito quattro, spesso a forma di zampe leonine, costituiti dal prolungamento dei quattro stipiti angolari. I fianchi potevano essere lisci o decorati. Per chiudere il coperchio c'erano due impugnature corrispondenti sul coperchio e sulla cassetta, intorno alle quali si passava un laccio. Il più famoso cofano dell'antichità fu la cosiddetta arca di Cipselo del VII secolo a. C., che Pausania vide nel tempio di Era ad Olimpia e di cui ci ha lasciato una dettagliata descrizione (V 17.2): era fatta «di legno di cedro su cui erano figure scolpite, alcune in avorio, altre in oro e altre dello stesso legno di cedro». Non sappiamo né come fosse la forma né come fosse stata costruita, dal momento che possediamo soltanto un lungo elenco dei suoi particolari decorativi ma, senza dubbio, doveva avere la stessa forma comune ai cofani egizi e usata per tutto il periodo greco.

La forma del cofano dal VI al IV secolo a. C. ci è data da molte pitture vascolari e da rilievi: particolare interesse rivestono quelli rappresentati sui rilievi di terracotta di Locri (circa 460 a. C.), in cui appaiono talvolta riccamente decorati con vari motivi e pannelli con figure; le gambe terminano generalmente in foggia di zampe leonine. Un rilievo ci rappresenta una donna nell'atto di sollevare il coperchio e di riporre un indumento accuratamente piegato; su una lekythos attica a figure rosse è raffigurato un grande cofano col coperchio sollevato e una donna che vi ripone alcuni indumenti⁹. Spesso i cofani sono abbastanza grandi da permettere a due persone di sedervicisi sopra, come quelli con le dee assise del frontone orientale del Partenone e quelli rappresentati sui vasi con la leggenda di Danae¹⁰. Due esemplari bronzei in miniatura lavorati a rilievo sono nel Museo di Berlino¹¹ e un cofano di legno proveniente da Olbia si trova ora a Odessa¹².

Esistono inoltre, sempre del IV secolo, le bare lignee a forma di cofano provenienti dall'Egitto e dalla Crimea¹³; esse hanno quasi sempre i coperchi a spiovente e i pannelli laterali sono arricchiti con decorazioni floreali e scene figurate, sia dipinte che scolpite in legno, gesso e terracotta vivamente colorati.

Credenze, armadi, scaffali.

Quelli che noi chiamiamo armadi o credenze, con duplici battenti apribili, non furono a quanto pare usati dai greci fino ai tempi ellenistici e romani¹⁴; infatti, non c'è un nome greco per indicare la credenza, ma soltanto il latino *armarium*, né, d'altra parte, le credenze sono mai raffigurate sui vasi e sui rilievi greci. Il normale ripostiglio per abiti, gioielli ecc., era, come abbiamo visto, il cofano, sia grande che piccolo, e molti oggetti che noi

ora riporremmo in credenze o cassettoni si appendevano generalmente alle pareti.

Soltanto in pochi casi troviamo rappresentato uno scaffale o una mensola con su appoggiati alcuni oggetti – un vaso o un calzare¹⁵ – e soltanto una volta o due troviamo una completa scaffalatura¹⁶, ma senza i caratteristici battenti della credenza. Nell'epoca ellenistica, con l'introduzione delle biblioteche, furono probabilmente usati scaffali piú elaborati dai quali, forse, nacquero poi gli armadi¹⁷. Gli armaria romani erano ripostigli quadrangolari, con bassi piedi, piano superiore piatto o a spiovente e porte tenute assieme da cardini e che si aprivano per tutto il senso della lunghezza¹⁸; spesso li ritroviamo rappresentati nei rilievi dell'epoca romana, specialmente sui sarcofagi, e quando i battenti sono aperti possiamo notare il contenuto: volumi arrotolati, maschere, bottiglie, scarpe e cosí via, ma non indumenti, in quanto il ripostiglio adatto continua ad essere il cofano.

Le tipiche forme del mobilio greco consistente in sedie, letti, panchetti, tavoli e cofani, furono adottate dagli etruschi e dai romani con lievi variazioni nelle forme, e tale eredità fu tramandata dai mobiliери fino ai giorni nostri.

¹ Molti e svariati oggetti di mobilio sono indicati coi loro nomi nella letteratura o nelle iscrizioni antiche, cfr. Pritchett, «Hesperia», xxv, 1956, pp. 201 sgg.; tuttavia quelli discussi in questa breve rassegna sono i soli – a mio parere – che possono essere identificati con una certa sicurezza con quelle forme relativamente scarse e costantemente ricorrenti riprodotte in oggetti d'arte greci.

² Le pietre che Pausania ricorda erano probabilmente vetri, almeno a quanto si può giudicare dagli intarsi di vetri ritrovati in Olimpia. La parola *υαλος*, vetro, fu anche usata ad indicare le pietre trasparenti come l'alabastro e il cristallo di rocca (cfr. i riferimenti citati nel *Lexicon* di Liddell e Scott, per es. Erodoto, III 24).

³ Cfr. Ventris, «Eranos», LIII, 1955, pp. 109 sgg.; Palmer, «Minos», v, 1957, I, pp. 58 sgg.

⁴ Cfr. i frammenti lignei, un tempo parti di mobili, che furono rinvenuti in Egitto, in Bulgaria e ad Olimpia (Richter, *Ancient Furniture*, 2^a ed., figg. 216-18, 377; Filow, *Die Gräbhügelnekropole bei Duvanlji*, pp. 122 sgg.).

⁵ Ohly, «Ath. Mitt.», LXVIII, 1953, p. 91.

⁶ Ransom, *Couches*, tavv. IX-XVII; Hoffmann, «AJA», LXI, 1957, pp. 167 sgg.

⁷ Richter, *Ancient Furniture*, figg. 350-51.

⁸ *Ibid.*, figg. 467-68.

⁹ Richter, *Ancient Furniture*, fig. 387.

¹⁰ *Ibid.*, fig. 384; Clairmont, «AJA», LVII, 1953, pp. 92 sgg.

¹¹ *Ibid.*, figg. 403-4.

¹² Minns, *Scythians and Greeks*, p. 322, fig. 232.

¹³ Richter, figg. 408-10.

¹⁴ Per ciò che riguarda la teoria che alcuni dei grandi cofani delle tavolette fittili di Locri, siano in realtà delle credenze, per cui sarebbero aperti di fianco anziché in alto, cfr. E. G. Budde, *Armarium und Kιβωτος*, Würzburg 1940 e, *contra*, Pritchett, «Hesperia», XXV, 1956, pp. 220 sgg.; Richter, «Collection Latomus», XXVIII, 1957, pp. 420 sgg.

¹⁵ Amyx, «AJA», XLIX, 1945, pp. 508 sgg.

¹⁶ Per es. sull'aryballos corinzio (Weinberg, *Studies presented to Hetty Goldmann*, p. 263, fig. 1) e su una kylix attica (Richter e Hall, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum*, n. 51, tav. 47).

¹⁷ Cfr. Birth, *Die Buchrolle in der Kunst*, 1907, pp. 244 sgg.

¹⁸ Cfr. i molti esempi illustrati dal Budde, *Armarium und Kιβωτος*.

Capitolo tredicesimo

Tessuti

La lunga lista di attributi riferiti alle sole coperte da letto negli scritti di Polluce (X 42) – raffinate, ben tessute, lucide, egregiamente colorate, con molti fiori, riccamente decorate, di porpora, verde scuro, scarlatte, violette, con fiori scarlatti, con bordi di porpora, trapunte d'oro, con figure di animali, con stelle scintillanti – ci fa meditare su qual lacuna sia stata creata nel nostro patrimonio artistico dalla quasi totale scomparsa dei tessuti greci. Vi sono, tuttavia, nelle pitture vascolari dal VII al IV secolo, frequenti rappresentazioni di indumenti, coperte da letto e cuscini riccamente adorni; alcune delle korai marmoree provenienti dall'Acropoli ateniese e diverse altre sculture hanno sulle loro vesti decorazioni colorate piuttosto ben conservate; e le statuette di terracotta contribuiscono ad aumentare le nostre conoscenze. Possediamo poi, nelle opere degli antichi autori e nelle iscrizioni, alcune occasionali descrizioni di coperte, tappezzerie e indumenti¹; infine, alcuni esemplari sono venuti alla luce in Crimea², in Mongolia³ e recentemente a Koropi nell'Attica⁴; mediante queste fonti possiamo farci un'idea di quello che furono i tessuti greci.

I materiali usati di preferenza erano la lana e il lino; la seta è ricordata da Aristotele (*Storia degli animali* V

19, pp. 551b, 13 sgg.) e si ritrovano anche accenni al gelso in Eschilo e Sofocle, e la «amorgina» di cui parla Aristofane (*Lisistrata* 150 sgg.) come di una stoffa «trasparente», potrebbe anche essere seta⁵; si crede che il cotone fosse usato soltanto in epoche piú tarde.

La lavorazione di questi materiali era naturalmente condotta entro le pareti domestiche e costituiva una delle principali occupazioni delle donne; vi sono infatti rappresentazioni nella pittura vascolare che si riferiscono ai vari momenti della lavorazione. La lana delle pecore era lavata, battuta, cardata (ponendola semplicemente sulle ginocchia oppure su un recipiente di terracotta che si adattava alla parte superiore della gamba ed era chiamato *onos* o *epinetron*, filata sul fuso e tessuta su un telaio verticale. La preparazione del lino non era dissimile dall'odierna, ed esso era filato e tessuto allo stesso modo della lana, ma, mentre gli indumenti di lana erano di solito colorati, quelli di lino erano bianchi. Gli indumenti maschili avevano in genere decorazioni soltanto nei bordi, ma in quelli femminili gli ornamenti formavano a volte un fregio o ricoprivano tutto l'abito: si trattava di scene figurate o di motivi decorativi. I disegni erano tessuti direttamente o ricamati o dipinti, e i frammenti di tessuti che sono stati trovati in Crimea mostrano tutte e tre le tecniche: un motivo decorativo a spirale con palmette ricamato; figure gialle su uno sfondo dipinto in nero con particolari dipinti in rosso; disegni geometrici e anitre tessute insieme con la stoffa in giallo, nero e verde. La stoffa di Koropi, che dicono sia stata trovata in un vaso di bronzo, è di lino ricamato in argento dorato con motivo a rombi e un leone in movimento campito al centro di ogni riquadro; è stato datato alla fine del v secolo.

Da questi frammenti è possibile capire qualcosa dei metodi impiegati, ma un'idea migliore della magnificenza dei tessuti greci si ricava dalle rappresentazioni

delle pitture vascolari: per esempio dagli abiti di Era, Urania e delle Ore, sul vaso François decorato con ordini sovrapposti di carri, cavalieri, animali e fiori, o dai mantelli di Achille e Aiace sull'anfora di Essechia, che ci fanno pensare alle descrizioni dell'antica letteratura, in cui si dice che «Elena tesseva battaglie di troiani domatori di cavalli e achei dalle bronzee corazze» su una tela purpurea (*Iliade* III 125 sgg.) e di Andromaca «che tesseva una decorazione floreale di varie tinte» (*Iliade* XXII 441), o delle ancelle di Creusa che cercavano di interpretare i temi dei fregi del tempio di Apollo a Delfi confrontandoli con quelli che stavano riproducendo nei loro ricami: «Chi è mai? È forse lo stesso eroe del mio ricamo?» (Euripide, *Ione* 184 sgg.).

Per poterci fare un'idea di questi indumenti decorati dobbiamo immaginarli in liberi drappaggi, non aderenti al corpo come i nostri, poiché essi consistevano soprattutto in strisce rettangolari di stoffa il cui drappaggio variava secondo che si fosse in movimento o in riposo, divenendo così caratteristico della persona che l'indossava.

¹ Pritchett, «Hesperia», xxv, 1956, pp. 244 sgg.

² Stephani, *Compte-rendu*, 1878-79, pp. 111 sgg., tavv. III-VI; Minns, *Scythians and Greeks*, fig. 113.

³ Schaefer, «AJA», XLVII, 1943, pp. 266 sgg.; «Illustrated London News», 11 luglio 1953, pp. 69 sgg. (periodo romano).

⁴ Beckwith, «Illustrated London News», 23 gennaio 1954, pp. 114 sgg. Ora al Victoria and Albert Museum.

⁵ Per la seta, cfr. Richter, «AJA», xxxiii, 1929, pp. 27 sgg.

Capitolo quattordicesimo

Vetri e vernici

Oltre al metallo ed all'argilla, i greci usarono il vetro per vasi ed altri oggetti, facendone tuttavia un uso limitato. L'invenzione della tecnica della soffiatura del vetro avviene soltanto a partire dal II o dal I secolo a. C.; prima d'allora, era per lo piú laboriosamente lavorato a mano con tecnica evidentemente appresa dagli egizi, in quanto sembra appunto che l'Egitto sia stato un grande centro per la lavorazione del vetro durante tutta l'antichità. Perle vitree compaiono già nel IV millennio a. C. e, nelle antiche dinastie, si trova comunemente lo smalto su tegole, statuette e perle; recipienti vitrei appaiono a partire dalla XVIII dinastia (circa 1500 a. C.) e, per di piú, resti di fabbriche per la lavorazione del vetro sono state scoperte in varie località egizie a partire dalla XVIII alla XXII dinastia (circa 1500-900 a. C.), per cui non abbiamo dubbio sul fatto che gli egizi lavoravano da sé i loro prodotti vitrei.

L'ipotesi avanzata da Plinio (XXXVI 26) che i fenici avessero inventato il vetro è certamente azzardata: egli afferma infatti che mercanti fenici, essendosi accampati su una spiaggia e avendo posto vasellame con cibo a scaldare su blocchi di natron, osservarono che dalla combinazione del natron (prodotto alcalino) con la sabbia ad un alto grado di temperatura si era formato il

vetro; tuttavia, non sono stati ancora rinvenuti in Fenicia né fabbriche per la lavorazione del vetro né depositi di manufatti di vetro che possano risalire al di là del v secolo a. C.

Nelle tombe greche ed etrusche dal vi al iv secolo a. C. sono stati rinvenuti vasi di vetro del tipo di quelli egizi e, in altre località, tra cui Cipro, si sono trovati esemplari ellenistici; ma deve trattarsi di oggetti prodotti in Egitto ed esportati, oppure fatti altrove su modello egizio. La tecnica impiegata era la seguente: il vetro del vaso era modellato quando era ancora in stato fluido sopra un'anima e, mentre era ancora caldo, filamenti di vetro colorato venivano applicati sulla superficie e incorporati mediante pressione; i vari motivi decorativi erano prodotti sulla superficie tracciando i segni in diverse direzioni con una punta acuminata.

Le forme adottate dai greci erano tuttavia diverse da quelle egizie in quanto seguivano la stessa forma comune anche ai vasi greci piú piccoli di terracotta (*alabastron*, piccola anfora a cono, *aryballos*, *oinochoe*); inoltre, i colori – quasi sempre giallo, rosso, blu e bianco – non sono cosí puri e vivaci come negli antichi esempi egizi, per cui i vasi greci si distinguono a colpo d'occhio.

Nel periodo ellenistico la tecnica rimase la stessa, ma le forme e la decorazione vennero mutando: il collo dell'*alabastron* si allunga e le forme persero l'antica compattezza; anche le anse furono piú svasate ed elaborate.

La raffinata eleganza di questi vasi di vetro colorato fece sí che venissero preferiti come i recipienti destinati a contenere cosmetici.

Le perle erano foggiate nello stesso modo dei vasi vitrei e con gli stessi brillanti colori ed ebbero varie forme: lisce, «ad occhio», con gocce di vetro sporgenti, con motivi a spirale e a zig-zag, oppure a forma di maschere grottesche.

Si è ora scoperta anche l'esistenza di vetri modellati

e trasparenti che risalgono al VII secolo a. C. (per esempio a Gordio nella Frigia, a Fortetsa a Creta e nella tomba Bernardini) e sembra che tale modo di lavorazione sia continuato anche nell'epoca classica ed ellenistica.

Inoltre, sigilli in vetro ricavati da quelli di pietra erano in uso durante l'epoca greca e romana e tessere vitree erano inserite nelle decorazioni architettoniche (per esempio nell'Eretteo) e nelle sculture (ad esempio nel simulacro crisoelefantino di Zeus, opera di Fidìa). La pasta vitrea in queste epoche era evidentemente un materiale prezioso e, dato che era fusibile e poteva essere modellata in varie forme, era usata come elemento complementare del marmo e del metallo per animare l'effetto generale con i suoi variegati colori, nello stesso modo delle pietre colorate; infatti, il termine greco *υαλος* era usato per indicare sia il vetro che le pietre trasparenti del tipo dell'alabastro o del cristallo di rocca.

Come abbiamo avuto modo di notare la tinta nera usata dai greci per il loro vasellame non è una vernice nel senso moderno del termine. Una vera vernice alcalina blu, tuttavia, è già usata in un periodo di tempo limitato nell'epoca arcaica nella Grecia orientale, evidentemente ad imitazione degli egizi. Compare soprattutto sugli aryballoi e su piccoli vasi antropomorfi o zoomorfi, fatti non di comune argilla, ma di una pasta bianca, come la cosiddetta *faïence* egizia. Esempolari di tal tipo sono stati rinvenuti in varie località, anche in Italia, ma senza dubbio i centri di lavorazione erano in Oriente, forse a Naucrati e a Rodi. Più tardi la produzione cessò, sommersa dalla ceramica attica a figure nere e a figure rosse, come, del resto, accadde a tante altre fabbriche di ceramica greche. Delle vernici blu alcaline dello stesso tipo, tuttavia, ricompaiono nel tardo periodo ellenistico e romano, insieme a smalti verdi, gialli e privi di colore, in una produzione molto vicina per forma e tecnica a quella aretina.

L'invenzione del vetro soffiato, nel II o nel I secolo a. C., apportò un totale rinnovamento nell'uso del vetro, poiché con questo facile e rapido sistema di lavorazione vasellame di vetro potevano essere prodotte in tutte le fogge e in tutte le misure. Il loro uso divenne comune e si svilupparono molte differenti tecniche: semplice soffiatura, soffiatura in matrici, mosaico (millefiori), onice, con scanalature, con aculei, con filamenti di vetro applicati plasticamente, vetro dipinto, vetro dorato, vetro inciso: ma gli esemplari che possediamo di queste varie tecniche sono stati rinvenuti in tutto il territorio dell'impero romano e appartengono specificatamente all'arte romana.

Capitolo quindicesimo

Motivi decorativi

La decorazione ebbe una parte importantissima nelle creazioni artistiche dell'antica Grecia. Essa resta specialmente nell'architettura, nei pinnacoli delle pietre tombali, nel metallo lavorato e nella pittura vascolare, ed è quindi già stata trattata nei capitoli riguardanti tutti questi settori dell'arte; originariamente, tuttavia, costituiva un aspetto molto importante anche di altre produzioni di cui poco o nulla rimane oggi, quali ad esempio i tessuti e i mobili.

Diversamente da quella minoica e micenea, la decorazione della Grecia classica non era naturalistica, ma schematizzata; e non solo si trattava di motivi individuali stilizzati, ma anche la loro posizione rientrava in uno schema stabilito in precedenza, ossia erano destinati ad un posto stabilito con precise funzioni. Sotto questo aspetto, come del resto per molti altri, l'arte classica greca deve molto all'epoca geometrica, durante la quale le spontanee e ridondanti decorazioni minoiche e micenee vennero gradualmente schematizzate in composizioni precostituite.

Nella decorazione appare in maniera molto evidente quella caratteristica tipicamente greca da noi già osservata per gli altri settori dell'arte, consistente nel fatto che i greci riprendevano dai loro predecessori i

motivi che erano loro piú congeniali, immettendoli in creazioni del tutto nuove. Infatti, i motivi decorativi erano già stati usati per lo piú da altre civiltà: il loto, la palmetta, la guilloche, la rosetta, la spirale, la foglia in varie forme e la voluta erano motivi da molto tempo comuni in Egitto, in Assiria e a Creta, che però vennero ben presto trasformati in disegni di singolare leggerezza e grazia tipicamente greche, e, per quanto schematizzati, conservarono una vivace qualità naturalistica. Dopo che erano entrati a far parte del repertorio artistico rimanevano costanti, poiché gli unici mutamenti riguardavano i particolari e lo schema compositivo e, soltanto raramente, si introduceva un elemento nuovo, ad esempio l'acanto.

Naturalmente alcune forme decorative, specialmente la palmetta e il loto, attraversarono alcune fasi di sviluppo, come del resto abbiamo già avuto occasione di notare altrove, ossia dalla forma tozza a quella elegante, all'attenuata, alla ridondante, senonché questi mutamenti sono meno evidenti che in altri campi. Possiamo dire senza esagerazione che la decorazione greca nella fase migliore del suo sviluppo, qual è, ad esempio, negli acroteri delle pietre tombali arcaiche e classiche, nella pittura vascolare del VI e V secolo e sul portico settentrionale dell'Eretteo, non è mai stata superata per raffinatezza e armonia compositiva; e che alcune decorazioni ellenistiche, per esempio l'acanto su un sostegno per tavolo e sull'altare proveniente da Pergamo, hanno un'esuberanza e una vitalità che si trova di rado in altre opere d'arte.

I motivi e le composizioni decorative greche, come le forme architettoniche, furono trasmessi alle generazioni successive e ancor oggi sono di uso comune. Ecco un elenco dei principali elementi decorativi come essi compaiono nelle varie epoche:

Periodo geometrico: strisce orizzontali, cerchi e

semicerchi concentrici, linee ondulate, zig-zag, rete, triangoli semplici e tratteggiati, losanghe di varie forme, meandri, svastiche, scacchi.

Periodo orientalizzante: loto, rosette, volute, spirali, cerchi concentrici, motivi di foglie, palmette, ruote, zig-zag, scacchiere, meandri, squame, guilloche, rabschi, vari motivi vegetali.

VI e V secolo: meandri (semplici e alternati con quadrati incrociati, stelle ed altri motivi), rete, rosette, squame, scacchiere, volute, spirali, guilloche, linguette, ovuli, raggi, foglie (di lauro o edera, con o senza bacche), fiori e gemme di loto, palmette (incorniciate, doppie e oblique), perline e rocchetti, foglie e dardi. Le palmette, i fiori di loto e le volute sono combinati in disegni sempre differenti.

IV e III secolo: continuano molti motivi dell'epoca precedente, ma particolarmente diffuse sono le linee ondulate, le corone di lauro e le palmette nella loro forma tarda, nonché varie forme di rosette.

Capitolo sedicesimo

Epigrafia

In determinate epoche, specialmente durante la seconda metà del VI secolo e nel V a. C., le lettere delle iscrizioni greche sono così ben formate e spaziate da costituire delle vere e proprie opere d'arte, per cui se ne rende necessario un breve cenno.

Le più antiche iscrizioni scritte in caratteri greci finora conosciute datano dall'VIII secolo a. C. (può darsi tuttavia che nel corso di future campagne di scavi se ne rintraccino esempi più antichi). La lingua della scrittura micenea conosciuta come lineare B è ora considerata come una forma primitiva del greco. Questa scrittura tuttavia non era alfabetica, bensì pittografica e sillabica; l'alfabeto greco fu, a quanto pare, derivato da fonti semite.

La maggior parte delle superstite scritte greche sono incise sulla pietra e consistono in contratti, decreti, trattati, note di spese per costruzioni dediche, epitaffi e firme; ne compaiono anche sui vasi di terracotta, o parti di vasi (ostraka), su monete, gemme, oggetti di metallo e di legno. Il materiale più comune su cui gli antichi usavano scrivere, oltre presumibilmente alle tavolette di legno, fu il papiro, prodotto in Egitto, dove fu usato dal III millennio a. C. in poi, mentre in Grecia fu noto almeno fin dal V secolo a. C. Un gran numero

di papiri greci sono venuti in luce in Egitto ed appartengono alle epoche che corrono dal IV secolo a. C. ai tempi ellenistici e romani; nel clima umido della Grecia e dell'Italia i papiri sono quasi tutti scomparsi e solo eccezionali circostanze ne hanno permesso la conservazione (cfr. le scoperte in una villa di Ercolano). Un rotolo di papiro carbonizzato, ma non distrutto completamente, fu rinvenuto da Makaronas nei pressi di Salonicco. Lo si può datare alla seconda metà del IV secolo a. C. ed è quindi «uno dei primi papiri greci conosciuti e l'unico rinvenuto in Grecia»¹. La pergamena cioè la pelle conciata di alcuni animali, fu nota a quanto sembra nelle terre greche a partire dall'epoca di Eumene II di Pergamo, e fu poi, a sua volta, sostituita dal tipo di carta relativamente moderno, fabbricato con stracci.

La forma delle lettere greche nelle iscrizioni e l'ortografia variano secondo le località, giacché le diverse città-stato greche avevano alfabeto e dialetto diversi; vi erano cioè lievi differenze nell'ambito dei raggruppamenti più vasti formati dal dialetto dorico, dallo ionico e dall'occidentale; per di più, le lettere variavano da periodo a periodo, e spesso costituiscono un sicuro indizio cronologico. In sostanza, nell'epigrafia, come in tutti gli altri settori dell'arte greca, si nota il carattere indipendente delle singole città-stato su una comune base ellenica.

All'incirca dopo il 400 a. C., tuttavia, le forme dell'alfabeto ionico furono adottate da molte città-stato greche, Atene inclusa, per cui le distinzioni furono in gran parte superate. Tale fatto si avverte maggiormente nell'epoca ellenistica.

¹ Vanderpool, «AJA», LXVI, 1962, p. 390; cfr. anche Hood, «JHS», Archaeological Reports for 1961-62, p. 15.

Bibliografia

In questi elenchi bibliografici mi sono limitata a indicare alcune opere fondamentali (nelle quali si troveranno riferimenti ad altri scritti) e alcuni recenti studi, in particolare quelli in cui sono specificamente descritti gli oggetti cui si accenna nel presente volume. Per scoperte recenti cfr. DAUX, «BCH», nella sua *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques*; VANDERPOOL, «AJA», nelle sue *News Letters from Greece* e «JHS», *Archaeological Reports*; si veda anche «The Illustrated London News».

Capitolo primo.

- EVANS, *The Palace of Minos at Knossos*, 1921-35, ristampa 1964.
PENDLEBURY, *A Handbook to the Palace of Minos*, 1933, ultima ed. 1954.
– *The Archaeology of Crete*, 1939.
WACE, *Mycenae, An Archaeological History and Guide*, 1949.
– Articoli nei recenti numeri del «JHS», in «Viking», 1956, ed in *Studies presented to Hetty Goldman*, 1956; ecc.
BLEGEN e altri, *Troy I-IV*, 1951-58.
BLEGEN, articoli sugli scavi di Pilo nei recenti numeri dell'«AJA» e di «Archaeology» e in «Proceedings of the American Philosophical Society», vol. 101, 1957, pp. 379 sgg.
– *A Guide to the Palace of Nestor*, 1962 (con M. Rawson).

- D. LEVI, «Boll. d'arte», 1955, pp. 1 sgg.; e 1956, pp. 238 sgg.
– *Gli scavi italiani in Creta*, «Nuova Antologia», 1956, pp. 1 sgg.
– Articoli nei numeri recenti dell' «Annuario».
- VENTRIS e CHADWICK, *Documents in Mycenaean Greek*, 1956,
con prefazione di Wace.
- BEATTIE, *Mr Ventris' Decipherment of the Minoan Linear B
Script*, «JHS», LXXVI, 1956, pp. 1 sgg.
- BOTSFORD e C. A. ROBINSON, *Hellenic History*, 1956⁴, cap. II:
The Bronze Age, pp. 9-33.
- PLATON, *Guide to the Archaeological Museum of Heraclion*,
1956.
- FOREDYKE, *Greece before Homer*, 1957.
- MYLONAS, *Ancient Mycenae*, 1957.
- T. B. L. WEBSTER, *From Mycenae to Homer*, 1958.
- D. L. PAGE, *History and the Homeric Iliad*, 1959.
- MARINATOS, *Crete and Mycenae*, 1960.
- J. L. CASKEY, *The Early Helladic Period in the Argolid*, «Hesperia», XXIX, 1960, pp. 285 sgg.
– *Excavations in Keos, 1960-61*, «Hesperia», XXXI, 1962, pp.
263 sgg.
- BOARDMAN, *The Cretan Collection in Oxford*, 1961.
- HELEN WACE, *Mycenae, Guide*, 1962².
- HUTCHINSON, *Prehistoric Crete*, 1962.
- BLEGEN, *The Mycenaean Age*, 1962 (University of Cincinnati).
- WACE e STUBBINGS, *A Companion to Homer*, 1962.
– *Troy and the Trojans*, 1963.
- J. ALSOP, *From the Silent Earth, A Report on the Greek Bronze
Age*, con fotografie di Alison Frantz, 1964.
«BSA», *passim*.

Capitolo secondo.

Opere generali.

STEVENS, in FOWLER e WHEELER, *Handbook of Greek Archaeo-*

- logy*, 1909, cap. II, sull'architettura.
DURM, *Die Baukunst der Griechen*, 1910³ (in «Handbuch der Architektur», II, 1).
WEICKERT, *Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien*, 1929.
– *Antike Architektur*, 1949.
GRINNEL, *Greek Temples*, 1943.
D. S. ROBERTSON, *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, 1945.
DINSMOOR, *The Architecture of Ancient Greece*, 1950 (con ampia bibliografia).
A. W. LAWRENCE, *Greek Architecture*, 1957.

Aspetti specifici.

- VON GERKAN, *Griechische Städteanlagen*, 1924.
PATON e altri, *The Erechtheum*, 1927.
BUSCHOR, *Heraion von Samos*, «Ath. Mitt.», LV, 1930, pp. 1 sgg.; LVIII, 1933, pp. 146 sgg. (con Schleif).
DUNKLEY, *Greek Fountain Buildings*, «BSA», XXXVI, 1935-36, pp. 142-204.
SHOE, *Profiles of Greek Mouldings*, 1936.
PAYNE e altri, *Perachora*, 1940, pp. 27 sgg. (sui templi geometrici).
WYCHERLEY, *How the Greeks built cities*, 1949.
D. M. ROBINSON e altri, *Excavations at Olynthus*, VIII: *The Hellenic House*; cfr. anche voll. X e XII; vol. XI, 1942, *Cemeteries*.
I. T. HILL, *The Ancient City of Athens*, 1953.
– *The Athenian Agora. A guide to the Excavations*, 1954.
KUNZE e altri, *Olympia Berichte*, I-VIII, 1937-67, passim.
STEVENS, «Hesperia», v. 1936; xv, 1946, e suppl. xv, 1946 (articoli sull'Acropoli ateniese e sul Partenone).
– *Restorations of Classical Buildings*, 1955.
BUNDGAARD, *Mnesicles*, 1957.
F. KRAUSS, *Griechische Tempel in Paestum I*, 1959.
BERVE, GRUBEN e HIRMER, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, 1961.

SJÖQUIST, *The Excavations at Morgantina*, «AJA», LXVI, 1962, pp. 135 sgg.

Cfr. anche gli articoli sui vari tipi di edifici nella *Real-Encyclopedie* di Pauly-Wissowa.

Capitolo terzo.

Opere generali (che si riferiscono a tutte le epoche).

OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen*, 1868.

LOEWY, *Inchriften griechischer Bildhauer*, 1885.

COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, 1892-97.

– *Les statues funéraires*, 1911.

DEONNA, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, 1908.

WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern, Das Altertum*, 1912.

HILDEBRAND, *Das Problem der Form*, 1918⁴.

BIEBER, *Griechische Kleidung*, 1928.

RUMPF, *Griechische und Römische Kunst*, 1931

BEAZLEY e ASHMOLE, *Greek Sculpture and Painting*, 1932, 1966².

PICARD, *Manuel d'archéologie grecque*, I-IV, 1935-63.

BUSCHOR, *Die Plastik der Griechen*, 1936.

RICHTER, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, 1929, nuova ed. 1950.

SCHUCHHARDT, *Die Kunst der Griechen*, 1940.

MATZ, *Geschichte der griechischen Kunst*, I, 1949-50.

GIGLIOLI, *Arte greca*, 1955.

MARCADÉ, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, I, 1953.

ALSCHER, *Griechische Plastik*, I, 1954; III, 1956; IV, 1957; II, 1961.

LULLIES e HIRMER, *Greek Sculpture*, 1957.

SCHUCHHARDT, *Die Epochen der griechischen Plastik*, 1959.

SCHFOLD, *Meisterwerke griechischer Kunst*, 1960 (concernente anche altre categorie).

– *Klassisches Griechenland*, 1965.

– *Die Griechen und ihre Nachbarn*, «Propyläen Kunstgeschich-

- te», I, 1967 (concernente anche altre classi monumentali).
CARPENTER, *Greek Sculpture*, 1960.
HAUSMANN, *Griechische Weihreliefs*, 1960.
HAFNER, *Geschichte der griechischen Kunst*, 1961.
ZANOTTI-BIANCO e VON MATT, *Grossgriechenland*, 1961 (su tutte le categorie).
BECATTI, *Scultura greca*, 1961.
– *Le grandi epoche dell'arte. L'età classica*, 1965 (concernente anche altre classi monumentali).

Periodo arcaico.

- FÜRTWÄNGLER e altri, *Aegina*, 1906.
DEONNA, *Les Apollons archaïques*, 1909.
HEBERDEY, *Altattische Porosskulptur*, 1919.
E. D. VAN BUREN, *Archaic Fictile revetments in Sicily and Magna Graecia*, 1923.
– *Greek Fictile revetments in the Archaic Period*, 1926.
PICARD e DE LA COSTE-MESSELIÈRE, *Fouilles de Delphes*, 1927 (periodo arcaico e successivi).
BUSCHOR, *Altsamische Standbilder*, 1934-61.
– *Frühgriechische Jünglinge*, 1950.
SCHUCHHARDT, *Die Sima des alten Athenatempels der Akropolis*, «Ath. Mitt.», LX, 1935, pp. 1 sgg.
PAYNE e YOUNG, *Archaic Sculpture of the Acropolis*, 1936, 1950².
DE LA COSTE-MESSELIÈRE, *Au Musée de Delphes*, 1936, – *Delphes*, 1943.
CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque archaïque*, 1938.
F. R. GRACE, *Archaic Sculpture in Boeotia*, 1939.
SCHRADER (con LANGLOTZ e SCHUCHHARDT), *Die Archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*, 1939.
RODENWALDT, *Korkyra*, II, 1939-40.
AKURGAL, *Griechische Reliefs des 6. Jhts. aus Lykien*, 1942.
RICHTER, *Kouroi*, 1942, 1960².
– *Archaic Attic Gravestones*, 1944.
RICHTER, *Archaic Greek Art*, 1949.

- *The Archaic Gravestones of Attica*, 1961.
– *Korai*, 1968.
DUNBABIN, *The Western Greeks*, 1948.
KUNZE, *Neue Meisterwerke griechischer Kunst aus Olympia*, 1948.
– e altri, *Olympia Berichte*, II-VIII, 1937-67.
RAUBITSCHKEK, *Dedications from the Athenian Akropolis*, 1949.
HOMANN-WEDEKING, *Die Anfänge der griechischen Grossplastik*,
1950.
ZANCANI MONTUORO e ZANOTTI-BIANCO, *Heraion alla loce del
Sele*, I, 1951; II, 1954.
E. HARRISON, *Archaic Gravestones from the Athenian Agora*,
«Hesperia», XXV, 1956, pp. 25 sgg
– *Archaic and Archaistic Sculpture, The Athenian Agora*, XI, 1965.
S. S. WEINBERG, *Terracotta sculpture at Corinth*, «Hesperia»,
XXVI, 1957, pp. 289 sgg.
DEMARGNE, *Fouilles de Xanthos*, I, 1958.
KONTOLEON, *Theräisches*, «Ath. Mitt.», LXXIII, 1958, pp. 117 sgg.
C. KAROUZOS, *Aristodikos*, 1961.

v secolo.

- CONZE, *Die attischen Grabreliefs*, 1893-1922.
FURTWÄNGLER, *Masterpieces of Greek Sculpture* (trad. Sellers),
1895.
TREU, *Olympia*, III: Die Bildwerke, 1894-97.
BERNOULLI, *Griechische Ikonographie*, 1901.
A.H. SMITH, *Sculptures of the Parthenon*, 1910.
COLLIGNON, *Les statues funéraires*, 1911.
KJELLBERG, *Studien zu den attischen Reliefs des V. Jh. v. Chr.*, 1926.
PATON e altri, *The Erechtheum*, 1927.
CARPENTER, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, 1929.
MÖBIUS, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen*, 1929.
DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs*, 1931.
BINNEBÖSSEL, *Studien zu den attischen Urkundenreliefs*, 1932.
SPEIER, *Zweifiguren-Gruppen im fünften und vierten Jahrhun-
dert*, «Röm. Mitt.», XLVII, 1932, pp. 1 sgg.

- ASHMOLE, *Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture in Sicily and South Italy*, 1934.
- RIZZO, *Thiasos*, 1934.
- BIANCHI BANDINELLI, *Policleto* («Quaderni», 1) 1938.
- L. CURTIUS, *Die klassische Kunst Griechenlands*, 1938.
- ARIAS, *Mirone* («Quaderni», 2), 1940.
- *Pheidias*, 1944.
- SCHWEITZER, *Pheidias der Parthenonmeister*, «JdI», LV, 1940, pp. 170-241.
- LAURENZI, *Ritratti greci* («Quaderni», 3-5), 1941.
- BECATTI, *Il Maestro d'Olimpia*, 1943.
- CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque classique*, 1943.
- KARO, *An Attic Cemetery*, 1943.
- SCHEFOLD, *Bildnisse der antiken Dichter, Redner, und Denker*, 1943.
- KUNZE e SCHLEIF, *Olympia Bericht*, IV, 1944, pp. 143 sgg.
- KENNER, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia*, 1946.
- LANGLOTZ, *Phidiasprobleme*, 1948.
- RODENWALDT, *Köpfe von den Südmetopen des Parthenon*, 1948.
- EICHLER, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, 1950.
- BLÜMEL, *Der Fries des Tempels der Athena Nike*, «JdI », LXV-LXVI, 1950-51, pp. 135 sgg.
- RICHTER, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, cap. I, 1951.
- *Greek Portraits*, I-IV, «Collection Latonus», 1955, 1959, 1960, 1962.
- *Portraits of the Greeks*, 1965.
- BECATTI, *Problemi fidiaci*, 1951.
- BROMMER, *Zu den Parthenongiebeln*, «Ath. Mitt.», 69-70, 1954-55, pp. 49 sgg.; 71, 1956, pp. 30 sgg., 232 sgg.
- *Die Giebel des Parthenon*, 1959.
- *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel*, 1963.
- *Die Metopen des Parthenon*, 1967.
- BRUNNSÅKER, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes*, 1955.
- CHAMOUX, *L'aurige*, «Fouilles de Delphes», IV, 1955, 5.
- DEVAMBEZ, *L'Art au siècle de Périclès*, 1955.

- DINSMOOR, *The sculptured Frieze from Bassae*, «AJA», LX, 1956, pp. 401-52.
- MARCADÉ, «BCH», LXXX, 1956, pp. 161 sgg.; LXXXI, 1957, pp. 76 sgg.; LXXXVIII, 1964, pp. 623 sgg. (sulle figure frontonali del Partenone).
- BECATTI, *I Tirannicidi di Antenore*, «Archeologia classica», IX, 1957, pp. 97 sgg.
- DOHRN, *Attische Plastik vom Tode des Pheidias bis zum Wirken der grossen Meister des vierten Jahrhunderts*, 1957.
- BAKALAKIS, *Proanaskaphikes ereunes ste Thrake*, 1958.
- E. SIMON, *Die Geburt der Aphrodite*, 1959.
- P. E. CORBETT, *The Sculpture of the Parthenon*, 1959.
- H. A. THOMPSON, *The Sculptural Adornment of the Hephaisteion*, «AJA», LXVI, 1962, pp. 339 sgg.
- B. ASHMOLE e N. YALOURIS, *Olympia*, 1967.

IV secolo.

- JOHNSON, *Lysippos*, 1927.
- RIZZO, *Prassitele*, 1932.
- BLINKENBERG, *Knidia*, 1933.
- SÜSSEROTT, *Griechische Plastik des 4. Jahrh. v. Chr.*, 1938.
- ASHMOLE, *Demeter of Cnidus*, «JHS », LXXI, 1951, pp. 13-28.
- CROME, *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros*, 1951.
- ARIAS, *Skopas*, 1952.
- E. SJÖQUIST, *Lysippos*, 1967.
- DE VISSCHER, *Epitrapezios*, 1962.

Cfr. anche i volumi di Conze, Bernoulli, Collignon, Diepolder, Binneboessel, Speier, Laurenzi, Schefold, Dohrn, elencati sotto il v secolo, in quanto si riferiscono anche al iv secolo.

Periodo ellenistico.

Altertümer von Pergamon, 1885-1937.

- ROUSSEL, *Délos, colonie athénienne*, 1910.
LAWRENCE, *Later Greek Sculpture*, 1927.
HORN, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, 1931.
SCHÖBER, *Der Fries des Hekateions von Lagina*, 1933.
ZSCHITZSCHMANN, *Die hellenistische und römische Kunst*, 1939.
KÄHLER, *Der grosse Fries von Pergamon*, 1948.
ADRIANI, *Testimonianze e momenti di scultura alessandrina*, 1948.
BIEBER, *Portraits of Alexander the Great*, «Proceedings of the American Philosophical Society», vol. 93, 1949, pp. 373 sgg.
– *The Sculpture of the Hellenistic Age*², 1961.
– *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, 1964.
RICHTER, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, 1951, capp. II e III.
ROSTOVITZ, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, 1951.
LAUER e PICARD, *Les Statues Ptolémaïques du Sarapieion de Memphis*, 1955.
CHARBONNEAUX, *La Vénus de Milo* (opus nobile, 6), 1958.
W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, 1959.
DOHRN, *Die Tyche von Antiocheia*, 1960.
MAGI, *Il ripristino del Laocoonte*, «Mem. Pont. Acc. Arch.», 1960.
E. SCHMIDT, *The Great Altar of Pergamon*, 1962.
W. FUCHS, *Der Schiffsfund von Mahdia*, 1963.

Cfr. anche i volumi sulla ritrattistica elencati sopra.

Particolari riferimenti alla tecnica.

- BLÜMEL, *Griechische Bildhauerarbeit*, 1927.
– *Greek Sculptors at work*, 1955.
KLUGE e LEHMANN-HARTLEBEN, *Die antiken Grossbronzen*, 1927.
CASSON, *The Technique of Early Greek Sculpture*, 1947.
RICH, *The Materials and Methods of Sculpture*, 1947.

MILLER, *Stone and Marble Carving*, 1948.

S. ADAM, *The Technique of Greek Sculpture*, 1967.

Inoltre, per tutti i periodi, cfr. le voci relative nelle diverse enciclopedie e dizionari, oltre ai cataloghi delle sculture nei vari musei e collezioni private, specialmente quelli del British Museum (di A. H. Smith e Pryce); Monaco (di Furtwängler); Berlino (di Blümel); Museo dell'Acropoli di Atene (di Dickins); *Guida del Museo Nazionale di Atene* (di Papaspiridi); Musei Vaticani (di Amelung e Lippold); Musei Capitolino e dei Conservatori (di Stuart Jones); Museo già Mussolini (di Mustilli); Museo delle Terme (di E. Paribeni); Galleria degli Uffizi (di Mansuelli); Cirene (di Rosenbaum); ritratti al Museo delle Terme (di Feletti Maj); Boston (di L. D. Caskey); New York (di Richter); Costantinopoli (di Mendel); Hermitage (di Waldhauer); cfr. anche Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, 1882; e la *Guida Helbig-Amelung ai Musei di Roma* (3 voll., a cura di Speier e altri).

I secolo e oltre.

LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, 1923.

RICHTER, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, cap. III, 1951.

– *Ancient Italy*, 1955, pp. 34 sgg.

J. M. C. TOYNBEE, *Some Notes on Artists of the Roman World*, «Collection Latomus», VI, 1951.

Capitolo quarto.

FURTWÄNGLER, *Olympia*, IV, *Die Bronzen*, 1890.

WALTERS, *Select Bronzes*, 1915.

NEUGEBAUER, *Bronzestatuetten*, 1921.

LANGLOTZ, *Antike Frügriechische Bildhauerschulen*, 1927.

DAWKINS e altri, *Artemis Orthia*, 1929.

LAMB, *Greek and Roman Bronzes*, 1929.

V. MÜLLER, *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien*,

1929.

BUSCHOR, *Altsamische Standbilder*, I-V, 1934-61.

JANTZEN, *Bronzwerkstätte in Grossgriechenland und Sizilien*,

1937.

KUNZE e altri, *Olympia Berichte*, I-VIII, 1937-67.

PAYNE e altri, *Perachora*, I, 1940; II, 1962 (concernente anche altre categorie).

BARNETT, *Early Greek and Oriental Ivories*, «JHS», LXVIII, 1948, pp. 1 sgg.

JACOBSTHAL, «JHS», LXXI, 1951, pp. 85 sgg. (sul deposito della Fondazione di Efeso).

CHARBONNEAUX, *Les bronzes grecs*, 1958.

RAVEN-HART, «JHS», LXXVIII, 1958, pp. 87 sgg. (sulla tecnica).

D. VON BOTHMER, *Ancient Art from New York Private Collections*, 1961.

Cfr. anche i cataloghi e i manuali dei vari musei e collezioni private, particolarmente quelli a cura di De Ridder per il Museo dell'Acropoli (1896) e per il Louvre (1913-15); di D. K. Hill per la Walters Art Gallery, Baltimore (1949); di Perdrizet per Delfi («Fouilles de Delphes», v, 1908); SCHEFOLD, *Meisterwerke griechischer Kunst*, 1960.

Capitolo quinto.

FURTWÄNGLER, *Olympia*, IV, *Die Bronzen*, 1890.

PERNICE e WINTER, *Hildesheimer Silberfund*, 1901.

PUSCHKI e WINTER, «Clest. Jahr.», v, 1902, pp. 112 sgg. (sul *rhyton* di Trieste).

RUBENSOHN, *Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen*, 1911.

MINNS, *Scythians and Greeks*, 1913.

WALTERS, *Select Bronzes*, 1915.

E. BABELON, *Trésor de Berthouville près Bernay*, 1916.

ROSTOVITZ, *Iranians and Greeks in South Russia*, 1922.

- PERNICE, *Die hellenistische Kunst in Pompeii*, 1926-41.
FILOW, *Die archaische Nekropole von Trebenischte*, 1927.
NEUGEBAUER, *Bronzegerät des Altertums*, 1927.
LAMB, *Greek and Roman Bronzes*, 1929.
FRIIS JOHANSEN, «Acta Archeologica», I, 1930, pp. 273 sgg.
(sulle coppe Hoby).
WUILLEUMIER, *Le Trésor de Tarente*, 1930.
– *Tarente*, 1939.
KUNZE, *Kretische Bronzereliefs*, 1931.
– *Olympia Berichte*, I-VI, 1937-58.
– *Archaische Schildbänder*, «Olympische Forschungen», II,
1950.
MAIURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, 1933
FILOW, *Die Grabhügelnekropole bei Duwanlij in Südbulgarien*,
1934.
HAMPE, *Frühe griechische Sagenbilder in Bötien*, 1936.
IPPEL, *Guss und Treibarbeit in Silber*, 1937.
RODENWALDT, «Arch. Anz.», 1937, coll. 237 sgg. (sulle coppe
Hozy).
BEAZLEY, *A Greek Mirror in Dublin*, «Proceedings of the Royal
Irish Academy», XLV, c, 5, 1939, pp. 31 sgg.
D. B. THOMPSON, *Mater caelaturae, Impressions from ancient
metalwork*, «Hesperia», VIII, 1939, pp. 285 sgg.
SCHEFOLD, *Griechische Spiegel*, «Die Antike», XVI, 1940, pp. 11
sgg.
RICHTER, «AJA», XLV, 1941, pp. 363 sgg., e LIV, 1950, pp. 357
sgg. (sulle fiale d'argento).
ZÜCHNER, *Griechische Klappspiegel*, 1942.
– *Von Toreuten und Töpfern*, «JdI», 65-66, 1950-51, pp. 175
sgg.
MARYON, *Metal Working in the Ancient World*, «AJA», LIII,
1949, pp. 93 sgg.
H. A. THOMPSON, «Hesperia», XIX, 1950, pp. 333 sgg.
S. KAROUZOU, *Attic Bronze Mirrors, Studies presented to D. M.
Robinson*, I, 1951, pp. 565 sgg.
ROES e VOLLGRAF, *Le Canthare de Stevensweert*, «Mon. Piot»,

- XLVI, 1952, pp. 39 sgg.
OHLY, *Griechische Goldbleche des 8. Jhds.*, 1953.
BROM, *The Stevensweert Kantharos*, 1952.
JOFFROY, *Le Trésor de Vix*, 1954.
JANTZEN, *Griechische Greifenkessel*, 1955.
D. VON BOTHMER, *Bronze Hydriai*, «MMA Bull.», 1955, pp. 193 sgg.
TSONCHEV, *The Gold Treasure of Panagurishte*, «Archaeology», VIII, 1955, pp. 218 sg.
SVOBODA e CONČEV, *Neue Denkmäler antiker Tereutik*, 1956.
KURZ in HACKIN, *Nouvelles recherches archéologiques à Begram*, 1954, pp. 110 sgg.
R. S. YOUNG, scritti sui vasi di bronzo rinvenuti a Gordion nei numeri recenti dell'«AJA».
WILLEMSSEN, *Dreifusskessel von Olympia*, 1957.
RICHTER, *Ancient Plaster Casts of Greek Metalware*, «AJA», LXII, 1958, pp. 369 sgg.
– *Calenian Pottery and Classical Greek Metalware*, «AJA», LXIII, 1959, pp. 241 sgg.
KUNZE, *Waffenweichungen e Helme, Olympia Berichte*, VIII, 1967, pp. 83 sgg., 111 sgg.
KONTOLEON, *The Gold Treasure of Panagurischte*, «Balkan Studies», 1962, pp. 185 sgg.
ALFIERI, *Una phiale mesomphalos a stagno*, «Collection Latomus», LVIII, 1962, pp. 89 sgg.
VANDERPOOL, «AJA», LXVI, 1962, pp. 389 sg., tavv. 107 sg.
D. VON BOTHMER, *A Gold Libation Bowl*, «MMA Bull.», 1962, pp. 154 sgg.
D. E. STRONG, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, 1966.

Cfr. anche i cataloghi dei vari musei e collezioni private.

Capitolo sesto.

POTTIER e REINACH, *La Nécropole de Myrina*, 1886.

- POTTIER, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, 1890.
HUTTON, *Greek Terracotta Statuettes*, 1899.
WINTER, *Die Typen der Figürlichen Terrakotten*, 1903.
QUAGLIATI, «Ausonia», III, 1908, pp. 136 sgg. (sui rilievi di Locri).
ORSI, «Boll. d'arte», II, 1909, pp. 406 sgg. (sui rilievi di Locri).
ZAHN, «Arch. Anz.», 1921, coll. 292 sgg.
JACOBSTHAL, *Die Melischen Reliefs*, 1930.
BURR, *Terra-cottas from Myrina*, Museum of Fine Arts, Boston 1934.
JENKINS, *Dedolica*, 1936.
CHARBONNEAUX, *Les terres cuites grecques*, 1936.
BIELEFELD, *Ein Attisches Tonrelief*, 1937.
WUILLEUMIER, *Tarente*, 1939.
JENKINS in PAYNE, *Perachora*, 1940, pp. 191 sgg.
VAN UFFORD, *Les terres cuites siciliennes*, 1941.
KLEINER, *Tanagrafiguren*, 1942.
D. B. THOMPSON, *Ostrakina Toreumata*, «Hesperia», suppl. VIII, 1949, pp. 365 sgg.
– *Three Centuries of Hellenistic Terracottas*, «Hesperia», XXI, 1952, pp. 116 sgg.; XXIII, 1954, pp. 72 sgg.; XXVI, 1957, pp. 108 sgg.; XXVIII, 1959, pp. 127 sgg.; XXXI, 1962, pp. 244 sgg.; XXXII, 1963, pp. 276 sgg., 301 sgg.; XXXIV, 1965, pp. 34 sgg.
– *Lampada arcaica...*, «Atti e memorie della Società Magna Grecia», 1960, pp. 69 sgg.
– *Il tempio di Persefone a Locri*, «Rend. Acc. d. Lincei», 1959, pp. 225 sgg.
– *Il corredo della sposa*, «Arch. cl. », XII, 1960, pp. 37 sgg.
YOUNG, *Terracotta Figurines from Kurion in Cyprus* (1955).
BOARDMAN, *Painted Funerary Plaques...*, «BSA», L, 1955, pp. 51 sgg.
WEBSTER, *Greek Terracottas*, 1950.
GOLDMAN, «Tarsus», I, 1950, pp. 297 sgg.
A. N. STILLWELL, «Corinth», XV, 1952, 2.
D. LEVI, «Annuario», N. S., XVII-XVIII (1955-56), pp. 1 sgg.

- «Boll. d'Arte», 1956, pp. 270 sgg. (sui ritrovamenti di Gortyna).
- ZANCANI MONTUORO, *Note sui soggetti e sulla tecnica delle tabelle di Locri*, «Atti e Memorie della Società Magna Grecia», 1954.
- *La Teogamia di Locri Epizefiri*, «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», XXIV, 1955, pp. 283 sgg.
- RICHTER, *Ceramics*, in *History of Technology*, II², 1957, pp. 259 sgg. (sulla tecnica).

Cfr. anche i cataloghi dei vari musei, particolarmente quelli piú recenti sulle importanti collezioni del British Museum a cura di Higgins, e del Louvre a cura di Besques-Mollard; nonché Pedrizet, «Fouilles de Delphes», V, e D. M. Robinson, «Olynthus», VII, XIV.

- R. STILLWELL, «AJA», LXIII, 1959, p. 169, tav. 41 (sulle protome provenienti da Morgantina).
- RICHTER, *Greek Portraits III*, «Collections Latomus», XLVII, 1960.
- LULLIES, *Vergoldete Terrakotta-Appliken aus Tarent*, 1962.
- HIGGINS, *Greek Terracottas*, 1967.

Capitolo settimo.

- STORY-MASKELYNE, *The Marlborough Gems*, 1870.
- IMHOOF-BLUMER e KELLER, *Tier-und Pflanzenbilder auf Munzen und Gemmen*, 1889.
- S. REINACH, *Les Antiquités du Bosphore Cimmérien*, 1892.
- FURTWÄNGLER, *Beschreibung der Geschnittenen Steine in Berlin*, 1896.
- FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, 1900.
- *Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften*, in *Kleine Schriften*, II, 1913, pp. 147 sgg. (ristampato dal «JdI», III, IV, e arricchito a cura di Sieveking e L. Curtius).

- E. BABELON, *Camées de la Bibliothèque Nationale*, 1897.
– *Collection Pauvert de la Chapelle*, 1899.
- F. H. MARSHALL, *Catalogue of Finger Rings, British Museum*,
1907.
- BEAZLEY, *The Lewes Collection of Ancient Gems*, 1920.
(BEAZLEY) *Story-Maskelyne Collection, Sale Cat.*, 1921.
- LIPPOLD, *Gemmen und Kameen*, 1922.
- WALTERS, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, British
Museum*, 1926.
- EICHLER e KRIS, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*,
Wien 1927.
- FOSSING, *Catalogue of the Antique Engraved Gems, Thorvaldsen
Museum*, 1929.
- D. M. ROBINSON, «Hesperia», Suppl. VIII, 1949, pp. 305 sgg.
– «AJA», LVII, 1953, pp. 16 sgg.
- RICHTER, *Catalogue of Engraved Gems, Metropolitan Museum*,
1956.
– «AJA», LXI, 1957, pp. 263 sgg.
– *Ancient Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman* (in corso,
di stampa).
- KENNA, *Cretan Seals*, 1961.
- SENA CHIESA, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, 1966.
- M. L. VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst und ihre Künstler*,
1966.
- BOARDMAN, *Island Gems*, 1963.

Capitolo ottavo.

- IMHOOF-BLUMER, *Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer
und hellenisierter Völker*, 1885.
– e KELLER, *Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen*,
1889.
- E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, 1901.
- HEAD, *Historia Numorum*, 1911², 3^a ed. in preparazione (a cura
di E. S. G. Robinson).

- REGLING, *Die antike Münze als Kunstwerk*, 1924.
HILL, *Select Greek Coins*, 1927.
HEAD e HILL, *A Guide to the Principal Coins of the Greeks, British Museum*, 1932, nuova ed. 1959.
NEWELL, *Royal Greek Portrait Coins*, 1937.
SELTMAN, *Greek Coins*, 1933; 1955².
RIZZO, *Monete greche della Sicilia*, 1946.
P. W. LEHMANN, *Statues on Coins*, 1946.
LACROIX, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques*, 1949.
J. BABELON, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, 1950.
E. S. G. ROBINSON, *The Coins from the Ephesian Artemision Reconsidered*, «JHS», LXXI, 1951, pp. 156 sgg.
SUTHERLAND, *Art in Coinage*, 1955.
SCHWABACHER, *Das Demareteion* (opus nobile, 7), 1958.
FRANKE e HIRMER, *Die griechische Münze*, 1964, ed. inglese a cura di Kraay, 1966.
SCHWABACHER, *Griechische Münzkunde*, in *Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft* (in preparazione).

Cfr. anche i cataloghi dei vari musei e collezioni private, specialmente del British Museum, *Sylloge Nummorum Graecorum* (Inghilterra, Danimarca, Germania, Usa), e del Museum of Fine Arts, Boston (a cura di Brett).

Capitolo nono.

- HADACZEK, *Der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker*, 1903.
MINNS, *Scythians and Greeks*, 1913.
ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*, 1924-1925².
ZAHN, *Sammlung Bachstitz*, 1921.
– *Sammlung Schiller*, 1929.
– *Ausstellung von Schmuckarbeiten*, Berlin 1932.

- ALEXANDER, *Greek and Etruscan Jewelry, A Picture Book*, 1940.
REICHEL, *Griechisches Goldrelief*, 1942.
BRUNS, *Schatzkammer der Antike*, 1946.
WAGNER DE KERTESZ, *Historia Universal de las Joyas*, 1947.
MARYON, *Metal Chasing in the Ancient World*, «AJA», LIII, 1949, pp. 93-125 (pp. 110 sgg. sulla granulazione).
AMANDRY, *Les bijoux antiques, Collection Hélène Stathatos*, 1953.
D. M. ROBINSON, *Unpublished Greek Gold Jewelry and Gems*, «AJA», LVII, 1953, pp. 5 sgg.
BECATTI, *Oreficerie antiche*, 1955.
COCHE DE LA FERTÉ, *Les bijoux antiques*, 1956.
JACOBSTAHL, *Greek Pins*, 1956.
HIGGINS, *Greek and Roman Jewellery*, 1961.
H. HOFFMANN e P. F. DAVIDSON, *Greek Gold, Jewelry from the Time of Alexander*, 1965.

Cfr. anche i cataloghi dei vari musei e collezioni private, specialmente quelle del British Museum, a cura di F. H. Marshall, 1911; del Museo Nazionale di Napoli, a cura di Breglia, 1941, e di Siviero, 1954; e del Museo Benaki di Atene, a cura di Segall, 1938.

Per recenti ampie bibliografie cfr. BECATTI, *op. cit.*, pp. 229-34; COCHE DE LA FERTÉ, *op. cit.*, pp. 105-10; HIGGINS, *op. cit.*, pp. 193-223.

Capitolo decimo.

- HELBIG, *Wandgemälde Campaniens*, 1868.
BRUNN, *Geschichte der griechischen Künstler*, 1889, II, pp. 3 sgg.
HERMANN e BRUCKMANN, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, dal 1904.
A. REINACH, *Recueil Milliet, Textes grecs e Latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, 1921.
PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, I-III, 1923 (vol. III

- riedito da Schefold, 1940).
- SWINDLER, *Ancient Painting*, 1929.
- RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, 1929.
- *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*.
- L. CURTIUS, *Die Wandmalerei Pompeijs*, 1929.
- D. M. ROBINSON e altri, *Excavations at Olynthus*, II, 1930, pp. 81 sgg. e V, 1933 (sui mosaici).
- BEYEN, *Die pompejanische Wanddekoration*, 1938.
- BIANCHI BANDINELLI, *Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana*, «Critica d'arte», VI, 1941, pp. 3 sgg.
- RICHTER, *The Development of Pictorial Representation from archaic to Graeco-Roman Times*, 1944; 1952⁴.
- LIPPOLD, *Antike Gemäldekopien*, 1951.
- COCHE DE LA FERTÉ, *Les portraits romano-égyptiens du Louvre*, 1952.
- RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, «Handbuch der Archäologie», IV, I, 1953.
- MAIURI, *La peinture romaine*, 1953.
- SCHFOLD, *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte*, 1952.
- *Pompeji, Zeugnisse griechischer Malerei*, 1956.
- *Die Wände Pompejis*, 1957.
- *Vergessenes Pompeji*, 1962.
- P. W. LEHMANN, *Roman Wall Paintings from Boscoreale*, 1953.
- GABRIEL, *Masters of Campanian Painting*, 1952.
- *Livia's Garden Room at Prima Porta*, 1955.
- ADRIANI, *Ipogeo dipinto della Via Tigrane Pascià*, «Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie», n. 41, 1956, pp. 1 sgg.
- L. RICHARDSON JR, *Pompeii: The Casa dei Dioscuri and its Painters*, 1955.
- C. M. ROBERTSON, *The Boscoreale Figure-Paintings*, «JRS», XLV, 1955, pp. 58 sgg.
- *Greek Painting*, 1959.
- *Greek Mosaics*, «JHS», LXXXV, 1965, pp. 72 sgg.
- ELIA, *Pitture di Stabia*, 1957.
- B. R. BROWN, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexan-*

drian Style, 1957.

BORDA, *La pittura romana*, 1958.

M. CHÉHAB, *Mosaïques du Liban*, «Bull. du Musée de Beyrouth», XIV-XV, 1958-59.

MAKARONAS, «Arch. Delt.», XVI, 1960 (1962), pp. 73 sgg. (sui mosaici provenienti da Pella).

VON BLANKENHAGEN e C. ALEXANDER, *The Paintings from Boscoreale*, 1962.

Cfr. anche i cataloghi delle collezioni nei vari musei, particolarmente quelli del British Museum (a cura di Hinks) e del Museo Nazionale di Napoli (a cura di Elia).

Sulla prospettiva.

Per le prime trattazioni cfr. i riferimenti citati in Richter, *Red-Figured Athenian Vases*, *Metropolitan Museum of Art*, 1936, p. 191, nota 12.

Fra gli scritti piú recenti possiamo ricordare:

PANOFSKY, *Perspektive als symbolische Form*, «Vorträge Bibl. Warburg», 1924-25, pp. 266 sgg. (1927).

BULLE, *Eine Skenographie*, 94. *Winckelmannsprogramm*, 1934.

RICHTER, *Perspective, Ancient, Mediaeval, and Renaissance*, *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, 1937, pp. 381 sgg.

LITTLE, *Perspective and Scene Painting*, «Art Bulletin», XIX, 1937, pp. 487 sgg.

KERN, «Arch. Anz.», 1938, coll. 245 sgg.

BEYEN, «Arch. Anz.», 1939, coll. 47 sgg.

BUNIM, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, 1940.

RICHTER, *Greek Painting, The Development of Pictorial Representation*, 1952.

SCHWEITZER, *Vom Sinn der Perspective*, 1953.

WHITE, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, 1956.

- *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, pp. 236 sgg.
BIANCHI BANDINELLI, in *Archeologia e cultura*, 1961, pp. 155 sgg.
E. SCHIAVI, *Il sale della terra*, 1961 (sulla tecnica).
RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*,
1966, appendice, pp. 130-43.

Capitolo undicesimo.

Opere generali.

- FURTWÄNGLER e REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*,
1900-32.
WALTERS, *Ancient Pottery*, 1905.
PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, I-III, 1923 (III, riedito da Schefold, 1940).
BUSCHOR, *Griechische Vasenmalerei*, 1925.
– *Griechische Vasen*, 1940.
SWINDLER, *Greek Painting*, 1929.
BEAZLEY e ASHMOLE, *Greek Sculpture and Painting*, 1932, 1966².
LANE, *Greek Pottery*, 1948.
TRENDALL, *Handbook to the Nicholson Museum*, 1948², pp.
240-336.
RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, «Handbuch der Archäologie»,
IV, I, 1953.
VILLARD, *Les vases grecs*, 1956.
R. M. COOK, *Greek Painted Pottery*, 1960.
M. ROBERTSON, *Greek Painting*, 1959.
ARIAS e HIRMER, *A History of 1000 Years of Greek Vase Painting*, 1956.

Cfr. anche i cataloghi dei vari musei e collezioni private; i fascicoli del *Corpus Vasorum Antiquorum*; e i *Bilder griechischer Vasen* (a cura di Beazley e Jacobstahl) su specifiche classi e singoli pittori (a cura di Beazley, Hahland, Schefold, Payne, Ducati, Rumpf, Diepolder, Smith, Trendall, Technau,

Webster, S. Karouzon).

Stile geometrico.

DESBOROUGH, *Protogeometric Pottery*, 1952.

Cicliadi:

DUGAS, *La céramique des Cyclades*, 1925.

BUSCHOR, *Kykladisches*, «Ath. Mitt.», LIV, 1929, pp. 142 sgg.

KONDOLEON, «Eph. Arch.», 1945-47, pp. 1 sgg.

Rodi:

FRIIS JOHANSEN, *Exoki*, 1958.

Samo:

TECHNAU, «Ath. Mitt.», LIV, 1929, pp. 6 sgg.

EILMANN, «Ath. Mitt.», LVII, 1933, pp. 47 sgg.

Eretria:

BOARDMAN, «BSA», XLVII, 1952, pp. 1 sgg.

Creta:

PAYNE, «BSA», XXIX, 1927-28, pp. 224 sgg.

D. LEVI, «Hesperia», XIV, 1955, pp. 1 sgg.

BROCK, *Fortetsa*, 1957.

Corinto:

WEINBERG, «AJA», XLV, 1941, pp. 30 sgg.

Attica:

R. S. YOUNG, «Hesperia», suppl. II, 1939.
KÜBLER e altri, *Kerameikos*, I, 1939; IV, 1943; V, 1954
DAVIDSON, *Attic Geometric Workshops*, 1961.

Egina:

KRAIKER, *Aegina, Die Vasen des 10. bis 7. Jahrhunderts*, 1951.

Italia meridionale:

DUNBABIN, *The Western Greeks*, 1948.
BUCHNER, «Röm. Mitt.», 60-61, 1953-54, pp. 37 sgg.
– «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», X, 1955, pp. 215
sgg.
BRANN, *Late Geometric and Protoattic Pottery*, «The Athenian
Agora», VIII, 1962.

Orientalizzante.

Oltre ai volumi e agli articoli citati sopra, molti dei quali trattano anche di ceramiche del VII secolo oltre a quelle del periodo geometrico, cfr.:

Grecia orientale:

KINCH, *Vroulia*, 1914.
PRICE, «JHS», XLIV, 1924, pp. 180 sgg. (Chio).
KUNZE, «Ath. Mitt.», LIX, 1934, pp. 81 sgg. (Kylikes ioniche).
MAXIMOVA, *Les vases plastiques*, 1927.
R. M. COOK, «BSA», XXXIV, 1933-34, pp. 1 sgg.; XLVII, 1952,
pp. 123 sgg. (Fikellura e Clazomene).
RUMPF, «JdI», XLVIII, 1933, pp. 69 sgg. (Clazomene).
FRIIS JOHANSEN, «Acta Arch.», XIII (sarcofaghi di Clazomene).
SCHEFOLD, «JdI», LVII, 1942, pp. 124 sgg. (Rodi).
HOMANN-WEDEKING, «Ath. Mitt.», LXV, 1940, pp. 28 sgg.
SCHIERING, *Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos*,

1957.

DIKAIOS, *A Guide to the Cyprus Museum*, 1961².

AKURGAL, *The Early Period and the Golden Age of Jonia*, «AJA»,
LXVI, 1962, pp. 369 sgg.

Chio-Naukratite:

PRICE, «JHS», XLIV, 1924, pp. 180 sgg.

BOARDMAN, «BSA», LI, 1956, pp. 55 sgg.

Corinto:

FRIIS JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, 1923.

PAYNE, *Necrocorinthia*, 1931.

– *Protokorinthische Vasenmalerei*, 1933.

BENSON, *Die Geschichte der korinthischen Vasen*, 1953.

Beozia:

P. N. URE, *Aryballoi and Figurines from Rhitsona*, 1934.

A. e P. N. URE, «Arch. Anz.», 1933, pp. 1 sgg.

A. URE, «Metropolitan Museum Studies», IV, 1932, pp. 18
sgg.

Attica:

J. M. COOK, *Protoattic pottery*, «BSA», XXXV, 1934-35, pp. 165
sgg.

BEAZLEY, *Groups of Early Attic Black-Figure*, «Hesperia», XIII,
1944, pp. 38 sgg.

KÜBLER, *Altattische Vasen*, 1950.

BRANN, *Late Geometric and Protoattic Pottery*, «The Athenian
Agora», VIII, 1962.

BROKAW, *Concurrent Styles in Late Geometric and Early Protoattic Vase-Painting*, «Ath. Mitt.», vol. 78, 1963, pp. 63
sgg.

La tecnica a figure nere fuori dell'Attica.

Calcide:

RUMPF, *Chalkidische Vasen*, 1927.

H. R. W. SMITH, *The Origin of Chalcidian Ware*, 1932.

Laconia:

LANE, «BSA», XXXIV, 1933-34, pp. 99 sgg.

Cerveteri:

DEVAMBEZ, «Mon. Piot», XLI, 1946, pp. 29 sgg.

SANTANGELO, «Mon. Piot.», XLIV, 1950, pp. 1 sgg.

CALLIPOLIS, «Antiquité classique», XXIV, 1955, pp. 384 sgg.

Beozia:

P. N. URE, *Sixth- and Fifth-Century Pottery, from Rhitsona*, 1927.

e P. N. URE, «Arch. Anz.», 1933, coll. 1 sgg.

– «*Bulletin of the Institute of Classical Studies*», 6, London
1959.

Per la tecnica a figure rosse nella Beozia cfr.:

LULLIES, «Ath. Mitt.», LXV, 1940, pp. 1 sgg.

Tecniche a figure nere e a figure rosse in Attica.

BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 1942, 1963².

– *The Development of Attic Black-Figure*, 1951.

– *Attic Black-Figure Vase-Painters*, 1956.

Nonché i riferimenti citati in queste tre opere fondamentali:

HOPPIN, *A Handbook of Greek Black-Figured Vases*, 1924.

- *A Handbook of Attic Red-Figured Vases*, 1919 (tuttora utili per le illustrazioni).
- HASPELS, *Attic Black-Figured Lekythoi*, 1936.
- CASKEY e BEAZLEY, *Attic Vase-Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston, I, 1931; II, 1954; III, 1963.
- SCHEFOLD, *Kertscher Vasen*, 1931.
- *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, 1934.
- RICHTER e HALL, *Red-Figured Athenian Vases*, *Metropolitan Museum of Art*, 1936.
- RICHTER, *Attic Red-Figured Vases, A Survey*, 1946, 1958².
- LULLIES, *Griechische Vasen der reilarchaischen Zeit*, 1953.
- S. KAROUZOU, *The Amasis Painter*, 1956.
- KRAIKER, *Die Malerei der Griechen*, 1958.
- ALFIERI, ARIAS e HIRMER, *Spina*, 1958.
- SPARKES e TALCOTT, *Pots and Pans of Classical Athens*, 1958.
- M. ROBERTSON, *Greek Painting*, 1959.
- H. HOFFMAN, *Attic Red-figured Rhyta*, 1962.
- BEAZLEY, *The Berlin Painter*, «Occasional Papers», n. 6, Melbourne University Press, 1964.

Cfr. anche le opere elencate sotto la voce *Opere generali*.

Vasi a fondo bianco in Attica.

- RIEZLER, *Weissgrundige attische Lekythen*, 1914.
- FAIRBANKS, *Athenian White Lekythoi*, I, 1914; II, 1917.
- BEAZLEY, *Attic White Lekythoi*, 1938; cfr. anche le sue opere sulle tecniche a figure nere e a figure rosse.

Altri vasi attici del v e del iv secolo.

- CROSBY, «*Hesperia*», XXIV, 1955, pp. 76 sgg. (sui vasi policromi).
- TALCOTT, «*Hesperia*», IV, 1935, pp. 481 sgg. (sui vasi a vernice nera e con decorazione a stampo).
- P. E. CORBETT, «*Hesperia*», XVIII, 1949, pp. 298 sgg. (sui vasi del tardo v secolo), XXIV, 1955, pp. 172 sgg. (sulle palmette a stampo).

SPARKES, *The Greek Kitchen*, «JHS», LXXXII, 1962, pp. 121 sgg., tavv. IV-VIII.

TALCOTT e SPARKES, sul vasellame domestico e interamente nero proveniente dall'Agora di Atene (di prossima pubblicazione).

Sulle proporzioni.

HAMBIDGE, *Dynamic Symmetry, The Greek Vase*, 1920.

L. D. CASKEY, *Geometry of Greek Vases*, 1922.

Sulle forme.

RICHTER e MILNE, *Shapes and Names of Athenian Vases*, 1935.

BLOESCH, *Formen attischer Schalen*, 1940.

BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase Painters*, pp. XI sg.

– *Attic Red-figured Vases in American Museums*, pp. VIII sgg.

Sugli ornamenti.

WALTERS, *Ancient Pottery*, II, 1905, pp. 209 sgg.

JACOBSTAHL, *Ornamente griechischer Vasen*, 1927.

Sulla tecnica.

RICHTER, *The Craft of Athenian Pottery*, 1923.

– in *Red-Figured Athenian Vases*, MMA, 1936, pp. xxxv sgg.

– «BSA», XLVI, 1951, pp. 143 sgg.

– in *History of Technology*, II, 1956, pp. 259 sgg.

– *Attic Red-Figured Vases, A Survey*, 1958², pp. 23 sgg.

HUSSONG, *Zur Technik der attischen Gefäßkeramik*, 1928.

WEICKERT, «Arch. Anz.», 1942, coll. 512 sgg.

SCHUMANN, «Berichte der d. ker. Ges.», XXIII, 1942, pp. 408 sgg.

– «Forschungen und Fortschritte», XIX, 1943, pp. 356 sgg.

BEAZLEY, *Potter and Painter in ancient Athens*, 1944.

BIMSON, *The technique of Greek Black and Red Terra Sigillata*,

- «The Antiquaries Journal», xxxvi, 1956, pp. 200 sgg.
FARNSWORTH e WISELY, *Filth Century Intentional Red Glaze*,
«AJA», LXII, 1958, pp. 165 sgg.
A. WINTER, *Die Technik des griechischen Töpfers in ihren Grundlagen*, in *Technische Beiträge zur Archäologie*, I, Mainz 1959.
FARNSWORTH, *Draw-pieces as Aids to Correct Firing*, «AJA»,
LXIV, 1960, pp. 72 sgg.
J. V. NOBLE, *The Technique of Attic Vase Painting*, «AJA», LXIV,
1960, pp. 307 sgg.
– *The Technique of Painted Attic Pottery*, 1965.
U. HOFFMANN, *The Chemical Basis of Ancient Greek Vase-Painting*, in *Angewandte Chemie* (International ed.), I, 1962,
pp. 341 sgg.
FARNSWORTH, *Greek Pottery: A Mineralogical Study*, «AJA»,
LXVIII, 1964, pp. 221 sgg.

Cfr. anche, per la moderna tecnica della ceramica:

- BINNS, *The Potter's Craft*, 1922.
HONORÉ, *Pottery Making*, 1950, 1954².
K. ZIMMERMAN, *Formende Hände*, 1952.

Sui forni greci dell'epoca classica, cfr.:

- RHOMAIOS, «Ath. Mitt.», xxxiii, 1908, pp. 177 sgg.
GEBAUER, «Arch. Anz.», 1937, coll. 184 sgg.
KUNZE e SCHLEIF, *Olympia Berichte*, III, pp. 33 sgg.
BINNS in RICHTER, *Red-Figured Athenian Vases*, p. XLV; «Not.
d. scavi», 1956, pp. 277 sgg.
R. M. COOK, «BSA», LVI, 1961, pp. 65 sgg.

Sui soggetti in tutte le epoche e classi.

- WALTERS, *Ancient Pottery*, 1905, II, pp. 1 sgg.
BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, 1939, 1961².
HAMPE, *Frühe griechische Sagenbilder in Bötien*, 1936.

- *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, 1952.
CLAIRMONT, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, 1951.
BIELEFELD, *Amazonomachia*, 1951.
VIAN, *Répertoire des gigantomachies*, 1951.
JACOBSTAHL, *Indice nell'Attic Red-figured Vases in American Museums* di Beazley, 1951, pp. 978 sgg.
BEAZLEY, *Appendice II nell'Attic Black-figure Vase Painters*, pp. 723 sgg.
WEBSTER, *Homer and Attic Geometric Vases*, «BSA», L, 1955, pp. 40 sgg.
BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 1956.
D. VON BOTHMER, *Amazons in Greek Art*, 1957.
K. SCHEFOLD, *Frühgriechische Sagenbilder*, 1964.

Sulle iscrizioni.

- P. KRETSCHMER, *Die griechischen Vaseninschriften*, 1894.
BEAZLEY, *Some Inscriptions on Vases*, «AJA», xxxi, 1927, pp. 345. sgg; xxxiii, 1929, pp. 361 sgg; xxxix, 1935, pp. 475 sgg; xlv, 1941, pp. 593 sgg; liv, 1950, pp. 310 sg.
– *Attic Red-figured Vases in American Museums*, 2^a ed., pp. 1553 sgg.
– *Attic Black-Figure Vase Painters*, 2^a ed., pp. 1539 sgg.

Sui nomi «kalos» cfr.:

BEAZLEY, *ARV*², pp. 1559 sgg.

Sulle iscrizioni delle giare da vino usate come recipienti per spedizione, cfr.:

V. R. GRACE, «Hesperia», Suppl. x, 1956, pp. 117 sg.

Sui graffiti e dipinti cfr. in generale:

HACKL, *Münchener Archäologische Studien*, 1909, pp. 5 sgg.

TALCOTT, «Hesperia», v, 1936, pp. 346 sg.

La tecnica a figure rosse nell'Italia meridionale.

TRENDALL, *Paestan Pottery*, 1936 (ampliata nei «Papers of the British School at Rome», 1952).

Frühitaliotische Vasen, 1938.

Vasi italioti ed etruschi a figure rosse, Vaticano, I, 1953; II, 1955; *Phlyax Vases*, 1959, 1967²; *Il Pittore di Cassandra e la sua cerchia*, «Jb. Berl. Mus.», II, 1960, pp. 7 sgg.

Ceramica a figure rosse dell'Italia meridionale, Atti, VII Congresso di Archeologia Classica, 1961, II, pp. 117 sgg.

The Lipari Vases and their Place in the History of Sicilian Red-Figure, in «Meligunis-Lipára», II, 1965, pp. 271 sgg.;

South Italian Vase-Painting (British Museum), 1966.

The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, 1967.

BEAZLEY, *Groups of Campanian Red-Figure*, «JHS», LXIII, 1943, pp. 66-111.

TRENDALL e CAMBITOGLU, *Apulian Red-Figure Vase-Painters of the Plain Style*, 1962.

H. HOFFMANN, *South Italian Rhyta*, 1964.

LIDIA FORTI, *La Ceramica di Gnathia*, 1965.

Sulla prospettiva.

Cfr. la bibliografia del cap. x, pp. 231-33.

Ceramica ellenistica.

LIBERTINI, *Centuripe*, 1926; *Nuove ceramiche di Centuripe*, 1934.

ZAHN, *Glasierte Tongefässe im Antiquarium*, «Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen», xxxv, 1914, coll. 277 sgg., 81. Berliner Winkelmannsprogramm, 1923, pp. 5 sgg.

- PAGENSTECHE, *Die calenische Reliefkeramik*, 1909; COURBY, *Les vases grecs à reliefs*, 1922; H. A. THOMPSON, *Two centuries of Hellenistic Pottery*, «Hesperia», III, 1934, pp. 312 sgg.; SCHWABACHER, «AJA», XLV, 1941, pp. 182 sgg.; S. WEINBERG, «Esperia», XVIII, 1949, p. 152; ZÜCHNER, «JdI», LXV-LXVI, 1950-57, pp. 175 sgg.; BYVANCK-QUARLES VAN UFFORD, *Les bols mégariens*, «Bull. van der Vereeniging...», XXVIII, 1953, pp. 1 sgg.; TRENDALL, «MMA Bulletin», 1955, pp. 161 sgg.; EDWARDS, «Hesperia», Suppl. X, 1956, pp. 86 sgg.; D. M. TAYLOR, *Cosa, Black Glaze Pottery*, «Memoirs American Academy in Rome», XXVI, 1957; RICHTER, *Calenian Pottery and Classical Greek Metalware*, «AJA», LXIII, 1959, pp. 241 sgg.
- GREIFENHAGEN, *Beiträge zur antiken Reliefkeramik, Ergänzungsheft*, «JdI», 1963.
- HAUSSMANN, *Hellenistische Reliefbilder*, 1959.

Sulle lampade greche.

- D. M. ROBINSON, «Olynthus», II, 1930, pp. 129 sgg.
- GRAHAM, «Olynthus», V, 1933, pp. 264 sgg.
- BRONEER, «Corinth», IV, 2, pp. 31 sgg.
- HOWLAND, *Greek Lamps and their Survivals*, «The Athenian Agora», IV, 1958.

Capitolo dodicesimo.

- BLÜMNER, *Der Altgriechische Möbelstil, in Kunst und Gewerbe*, 1885.
- KOEPPE e BROUER, *Geschichte des Möbels*, 1904.
- EDGAR, *Graeco-Egyptian Coffins*, 1905.
- RANSOM, *Couches and Beds of the Greeks, Etruscans and Romans*, 1905.
- WATZINGER, *Griechische Holz Sarkophage aus der Zeit Alexanders des Grossen*, 1905.

- MINNS, *Scythians and Greeks*, 1913, pp. 322 sgg.
- RICHTER, *Ancient Furniture, Greek, Etruscan, and Roman*, 1926.
- *A marble Throne in the Akropolis Museum*, «AJA», LVIII, 1954, pp. 271 sgg.
- *Were there Greek armaria?*, «Collection Latomus», XXVIII, 1957, pp. 420 sgg.
- *The Furniture, of the Greeks, Etruscans and Romans*, 1966.
- REINCKE, in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, suppl. VI, 1935, s. v. «Möbel»; nonché gli articoli sui vari tipi sia in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, elencati da Reincke nella col. 508, che in DAREMBERG e SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités*.
- DEONNA, «Délös», XVIII, 1938, pp. 235 sgg.
- PRITCHETT, «Hesperia», XXV, 1956, pp. 210 sgg. (sui mobili citati nelle iscrizioni).
- E. G. BUDDE, *Armarium und Κιβωτος*, Ein Beitrag zur Geschichte des antiken Mobiliars, 1940.
- NEUGEBAUER e GREIFENHAGEN, *Delische Betten*, «Ath. Mitt.», LVII, 1952, pp. 29 sgg.
- OHLY, «Ath. Mitt.», LXVIII, 1953, pp. 89 sgg.
- PICCOT-BOUBE, *Les lits de bronze de Mauretanie Tingitane*, «Bulletin d'archéologie marocaine» IV, 1960, pp. 189 sgg.

Capitolo tredicesimo.

- BLÜMNER, *Technologie und Terminologie*, I, 1875, pp. 89 sg.
- STEPHANI, *Comptes rendus de la Commission impériale archéologique*, 1878-79, pp. 120 sgg.
- «Atlante», III, 3, IV, V, 2-3 (sui tessuti trovati in Crimea).
- MINNS, *Scythians and Greeks*, 1913, pp. 335 sgg.
- BIEBER, *Griechische Kleidung*, 1928, pp. 1 sgg.
- *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht*, 1934, pp. 10 sgg., 1967².
- SCHAEFER, *Hellenistic Textiles in Northern Mongolia*, «AJA», XLVII, 1943, pp. 266 sgg.

- WACE, *The Cloaks of Zeuxis and Demetrius*, «Oest. Jahr.»,
XXXIX, 1952, pp. 111 sgg.
BECKWITH, «Illustrated London News», 24 gennaio 1954, pp.
114 sg. (sul tessuto di Koropi).
PICARD-SCHMITTER, *Sur la chlamide de Démétrios Poliorcètes*,
«Rev. arch.», XLVI, 1955, pp. 17 sgg.

Capitolo quattordicesimo.

- KISA, *Das Glas im Altertum*, 1906.
RICHTER, *The Room of Ancient Glass*, «MMA Bull.», Suppl.,
giugno 1911 (sulla collezione del MMA).
SANGIORGI, *Collezione di vetri antichi*, 1914.
ZAHN, *Glasierte Tongefässe im Antiquarium*, «Amtliche Berich-
te der preuss. Kunstsammlungen», xxxv, 1913, coll. 277
sgg.; 309 sgg.
– *Galerie Bachstitz*, 1922, II.
HARDEN, *Roman Glass from Karanis*, 1936.
«JRS», xxv, 1935, pp. 163 sgg.
FOSSING, *Glass Vessels before Glass-Blowing*, 1940.
TOLL, *The Green Glazed Pottery, with Technological Notes by
Matson*, «The Excavations at Dura-Europos», Final
Report, IV, 1, 1, 1943, pp. 1 sgg., 81 sgg.
R. W. SMITH, «MMA Bull.», 1949, pp. 49 sgg.
VESSBERG, *Roman Glass in Cyprus*, 1952.
HACKIM e altri, *Nouvelles recherches archéologiques à Begram*,
1954, pp. 95 sgg.
COCHE DE LA FERTÉ, «Mon. Piot.», XLV, 1956, pp. 131 sgg.
ISINGS, *Roman Glass from Dated Finds*, 1957.
G. DAVIDSON WEINBERG, scritti nei numeri recenti dell'«AJA»,
«Hesperia», «Journal of Glass Studies», «The Corning
Museum of Glass».

Capitolo quindicesimo.

- RIEGL, *Stilfragen, Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893.
CONZE, *Attische Grabreliefs*, 1893-1922.
WALTERS, *Ancient Pottery*, II, 1905, pp. 209 sgg.
JACOBSTHAL, *Ornamente griechischer Vasen*, 1927.
MÖBIUS, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen*, 1929.
BAKALAKIS, *Ellenika Trapezophora*, 1948.
– *Proanaskaphikes ereunes ste Thrake*, 1958.
HERMANN, *Bronzebeschläge mit Ornamentik, Olympia Bericht*, VI, 1958, pp. 152 sgg.

Cfr. anche le bibliografie ai capp. I, II, e XII.

Capitolo sedicesimo.

- LOEWY, *Inschriften griechischer Bildhauer*, 1885.
ROBERTS, *Introduction to Greek Epigraphy*, I, 1887; II, 1905.
KERN, *Inscriptiones Graecae*, 1913.
LARFELD, *Griechische Epigraphik*, 1914³.
TOD, *A Selection of Greek Historical Inscriptions*, I, 1933; II, 1948.
KIRCHNER, *Imagines inscriptionum atticarum*, 1935.
SCHUBART, in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, XVIII, 3, 1949, s. v. «papyrus», coll. 1116 sgg.
RAUBITSCHKE, *Dedications from the Athenian Akropolis*, 1949.
MARCADÉ, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, I, 1953; II, 1957.
VENTRIS e CHADWICK, *Documents in Mycenaean Greek*, 1956.
KLAFFENBACH, *Griechische Epigraphik*, 1957.
WOODHEAD, *The Study of Greek Inscriptions*, 1958.
JEFFERY, *The Local Scripts of Archaic Greece*, 1961.
MERITT, *Greek Historical Studies*, 1962, pp. 16 sgg.
GUARDUCCI, *Manuale d'epigrafia greca*, vol. I, 1966; II, 1967.

Cfr. anche i *Corpora* delle iscrizioni greche.

Tentativo di cronologia per la scultura greca
dall'850 a. C. circa al 100 a. C.

Abbreviazioni delle opere citate

- Dinsmoor W. B. DINSMOOR, *The Architecture of Ancient Greece*, 1950.
- Diepolder H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs*, 1931.
- Picard G. PICARD, *Manuel de l'archéologie grecque. La sculpture*, I-IV, 1935-54.
- Pryce F. N. PRYCE, *Catalogue of Sculpture, British Museum*, I, 1, 1928.
- Lamb W. LAMB, *Greek and Roman Bronzes*, 1929.
- Lippold G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik*, in «Handbuch der Archäologie», III, 1, 1950.
- AGA G. M. A. RICHTER, *Archaic Greek Art*, 1949.
- Sc. and Sc. G. M. A. RICHTER, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, edizione riveduta del 1950.
- MMA Handbook, 1950 G. M. A. RICHTER, *Handbook of the Greek Collection*, Metropolitan Museum of Art, 1953.
- Kouroi*² G. M. A. RICHTER, *Kouroi*, 1960².
- Gravestones*² G. M. A. RICHTER, *Archaic Gravestones of Attica*, 1961².
- Portraits*, 1965 G. M. A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, 1965.
- Payne H. PAYNE e G. M. JOUNG, *Archaic Marble Sculptures from the Acropolis*, 1936.
- Schrader H. SCHRADER, con E. LANGLOTZ e W.-H. SCHUCHHARDT, *Die archaischen Marmor bildwerke der Akropolis*, 1939.

- Bieber M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1955, 1960².
Chase, *Guide* G. H. CHASE, *Greek and Roman Antiquities, Museum of Fine Arts, Boston, A Guide*, 1950.

Le opere sono tutte citate nel testo. Sotto il titolo si trovano i rinvii a cataloghi e manuali recenti dove si citano altre pubblicazioni.

Quando si tratta di copie romane, la data suggerita si riferisce all'originale. Se non è menzionato il materiale, è sottinteso che la scultura è in pietra.

- c. 850-700 a.C. Statuette e gruppi in bronzo del periodo geometrico
Lippold, pp. 9 sgg.
- c. 750 Statuette di avorio, Atene
Lippold, p. 10, tav. I. 1.
- c. 700 Statuetta di bronzo dedicata da Manticlo
Picard, I, p. 137; Lamb, p. 74.
- Scudi in bronzo provenienti dall'antro ideo
Kunze, *Kretische Bronzereliefs*.
- c. 700-600 Prime protome in bronzo di grifoni
Lamb, pp. 70 sgg.; Kunze, *Olympia Berichte*, II, pp. 104 sgg.; Jantzen, *Griechische Greifenkessel*, pp. 13 sgg., 84 sgg.
- c. 660-650 Statua dedicata da Nicandre
Picard, I, p. 570; Lippold, p. 43, tav. II, 2;
Marcadé, «BCH», LXXIV, 1950, p. 182.

- c. 650 Primi torsi di kouroi da Delo
*Kouroi*², figg. 20, 21.
- Statuette di bronzo da Drero
Marinatos, «Arch. Anz.», 1936, coll. 217
sgg.; Lippold, p. 22, tav. 3, 1-3.
- c. 630-600 Placche pettorali in bronzo da Olimpia
Olympia, IV, tavv. LVIII, LIX; Lamb, pp. 62
sg.; «BCH», VII, 1883, pp. 1 sgg., tavv. I-III.
- c. 640-610 Statuette di bronzo da Delfi e da Creta
Lamb, tavv. xxib, xxvb.
- c. 650-625 Sculture da Prinia
Picard, I, pp. 448 sgg.; Lippold, p. 22, tav. 2, 1.
- Statua assisa da Gortina
D. Levi, «Boll. d'arte», 1956, pp. 272 sg.,
fig. 58.
- c. 650-625 Statua già a Auxerre, ora al Louvre
Picard, I, pp. 450 sgg.; Lippold, p. 22.
- Gruppo eburneo, New York
MMA Handbook, 1953, tav. 20a.
- c. 640-620 Antefisse e metope fittili del tempio di
Termo
Dinsmoor, pp. 51 sg.; Picard, I, p. 349.
- Sostegni di vasi in forma di statuette fem-
minili, da Olimpia e Istmia
Lippold, p. 31, tav. 9, 2; Broneer, «Hespe-
ria», XXIV, 1955, p. 129, fig. 1.

c. 630-620 Rilievi da Micene
Dinsmoor, pp. 50 sg.; Lippold, p. 25, tav. 4, 3.

c. 625-600 Frontoni con leonessa che azzanna un vitello, e con Eracle e l'idra trovati sull'Acropoli, Atene
Dickins, *Acropolis, Cat.*, I, pp. 76 sgg.; Lippold, p. 36.

Tavolette fittili con rilievi rappresentanti la prothesis
Boardman, «BSA», L, 1955, pp. 51 sgg.

Statue provenienti da Eleuthernai e Haghiorghitica
Lippold, p. 22, tav. 2, 2; Picard, I, pp. 499 sgg.

Gruppo ligneo di Zeus ed Hera, e testa di una statuetta lignea da Samo
Ohly, «Ath. Mitt.», LXVIII, 1953, pp. 77 sgg.

Leoni di Delo
Picard, I, p. 419; *AGA*, figg. 47, 48.

c. 620 Ciotola aurea rinvenuta a Olimpia, ora a Boston
L. D. Caskey, «Boston Museum Bull.», xx, 1922, pp. 65 sgg.; Payne, *Necrocorinthia*, pp. 211 sg.; Chase, *Guide*, fig. 29.

c. 615-590 Tomba dei leoni da Xanto
Pryce, B 286.

Statue di kouroi del gruppo di Sunio (dal l'Attica, Beozia, Delfi, Taso, Delo, Samo, Thera ecc.)

*Kouroi*², pp. 30 sgg., figg. 25-131.

La Gorgone dell'Acropoli

Schrader, n. 441.

La stele con la sfinge, New York

*Gravestones*², n. 37, figg. 96-98, 105, 106.

c. 600

Testa di Era, Olimpia

Picard, I, p. 505; Lippold, p. 26, tav. 8, 1.

Sfinge in calcare da Kalidon

Payne, *Necrocorinthia*, tav. 49, 1; Dyggve, *Das Laphrion*, figg. 191 sg. (recentemente è stato aggiunto un frammento del corpo).

c. 600

Figure frontali del tempio di Artemide, Corfú

Rodenwaldt, *Korkyra*; Picard, I, pp. 475 sgg.; Dinsmoor, pp. 73 sgg.; Lippold, p. 28, tavv. 6, 1 e 7, 1.

Prime statue assise da Didima, Londra

Pryce, B 271.

c. 590-570

Kouroi del gruppo di Orcomeno-Thera (dalla Beozia, Attica, Thera, Actium, Delo, Samo, Rodi, ecc.)

*Kouroi*², pp. 59 sgg., figg. 132-207.

c. 575-550

Dea stante, Berlino

Lippold, p. 37, tav. 10, 2.

Statua acefala di fanciulla, Acropoli 593

Payne, tav. 12; Schrader, n. 2.

Cavaliere Rampin

Payne, pp. 7 sgg.; Schrader, n. 312; Lippold, p. 79, tav. 22, 3.

Sfinge da Spata

*Gravestones*², n. 12, figg. 40, 41.

Leoni da Peracora

Payne, *Perachora*, pp. 135 sg., tav. 113.

Moscoforo, Acropoli 624

Payne, pp. 17 sg.; Schrader, n. 408; Lippold, p. 37, tav. 10, 3.

Sfinge dei nassi, Delfi

Lippold, p. 44, tav. 7, 2.

Metope del Tesoro di Sicione

Picard, I, pp. 480 sg.; Lippold, pp. 24 sg., tav. 4, 1.

Metope dell'Heraion, Foce del Sele

Zancani Montuoro e Zanotti-Bianco, *Heraion*, II.

Statua da Samo dedicata da Cheramie, Louvre

Buschor, *Altsamische Standbilder*, II, p. 24; Lippold, p. 56, tav. 14, 1.

Kore dell'Acropoli 677

Schrader, n. 23.

Kouroi del gruppo di Tenea-Volomandra (da Tenea, Attica, Samo, Naucrati, ecc.)

*Kouroi*², pp. 75 sgg., tavv. 208-72.

c. 560

Metope del tempio a Selinunte

Lippold, p. 50, tav. 4, 2; Dinsmoor, p. 80.

Gruppo di statue firmate da Geneleo, Samo
Buschor, *Altsamische Standbilder*, II, pp. 26
sgg.; Lippold, p. 57.

c. 560-550 Frontoni di poros dell'Acropoli: Introdazio-
ne; Tifone tricorpore ed Eracle; leone e toro
Dickins, *Acropolis, Cat.*, pp. 62 sgg.; Lip-
pold, p. 36, tavv. 6, 2 e 8, 3.

c. 560-550 Rilievo da Samotraccia, Louvre
Lippold, p. 72, tav. 18, 2.

Rilievo con scena eroica da Chrysapha, Ber-
lino.

Lippold, p. 31, tav. 4, 4.

Rilievi rappresentanti carri da Cizico.

Lippold, p. 65, tav. 18, 3.

c. 550 Nike alata da Delo
Picard, I, p. 366; Lippold, p. 63, tav. 7, 4;
Marcadé, «BCH», LXXIV, 1950, p. 182.

Avori da Delfi

Lippold, p. 64.

c. 555-540 Kouroi del gruppo di Milo (da Milo, Epi-
dauro, Beozia, Eubea, Delfi, Taso, Samo,
Delo, Paro, Rodi, ecc.)
*Kouroi*², pp. 90 sgg., figg. 273-390.

c. 550-540 Testa di una cariatide già a Cnido, Delfi
«Fouilles de Delphes», IV, 2, tav. XVI; Lip-
pold, p. 64, tav. 15, 3; Richter, «BCH»,

LXXXII, 1958, pp. 92 sgg.

Kore di Lione

Payne, pp. 14 sgg.; Schrader, n. 253.

c. 555-530 Frammenti dei tamburi scolpiti del tempio di Artemide a Efeso, ora a Londra
Dinsmoor, pp. 127 sgg.; Pryce, pp. 47 sgg.

c. 550-525 Fregi dal tempio di Atena ad Assos
Bacon e altri, *Investigations at Assos*, pp. 155 sgg.; Lippold, p. 65, tav. 17, 1.

Rilievi di fanciulle danzanti da Teichioussa
Pryce, B 285.

c. 540 Metope del tempio C di Selinunte
Dinsmoor, pp. 80 sgg.; Picard, I, pp. 351 sgg.; Lippold, p. 91, tav. 29, 1.

c. 540-530 Stele di fratello e sorella, e stele del guerriero, New York
Richter, *MMA Sc. Cat.*, nn. 15, 16.

Sfinge da una stele, Boston
Chase, *Guide*, fig. 40.

Kore col peplo, Acropoli 679 e kore 678
Payne, p. 21; Schrader, nn. 4, 10; Lippold, p. 77, tav. 23, 2.

c. 530-500 Tarde korai dell'Acropoli, cavalli
Payne, pp. 26 sgg.; Lippold, pp. 78 sg.

c. 540-515 Kouroi del gruppo di Anavysos-Ptoos 12 (dal l'Attica, Keos, Beozia, Calcide, ecc.)

*Kouroi*², pp. 163 sgg., figg. 391-449.

- c. 530-525 Frontone, fregio e cariatidi del Tesoro dei
sifni, Delfi
Dinsmoor, pp. 138 sgg.; Lippold, pp. 70 sg.,
tavv. 15, 4; 16, 4; 19, 1 e 2.

Kore di Antenore, Acropoli 681
Payne, pp. 31 sgg.; Schrader, n. 38; Lip
pold, p. 81, tav. 24, 1.

- c. 525-500 Statua seduta da Branchidai, Londra
Pryce, B 280.

Statua dedicata da Aiace, Samo
Buschor, *Altsamische Standbilder*, I, pp. 40
sgg.; Lippold, p. 58, tav. 13, 4.

Atena, forse opera di Endeo
Picard, pp. 639 sgg.; Lippold, p. 75, tav. 21, 2.

- c. 520-510 Frontone del Tesoro dei megaresi, Olimpia
Lippold, p. 86, tav. 25, 2.

- c. 520 Frontone con Atena e Zeus che combattono
i giganti, dall'Acropoli
Schrader, nn. 464-70; Lippold, p. 75, tav.
21, 1.

Stele incisa del Louvre
*Gravestones*², n. 57, figg. 138-40.

- c. 520-510 Frontoni del tempio di Apollo a Delfi
Dinsnoor, pp. 91 sg.; Lippold, p. 81;
Schefold, «Mus. Helv.», III, 1956, pp. 61 sgg.

- c. 520-500 Metope del tempio F a Selinunte
Lippold, p. 91, tav. 29, 2.
- c. 520-485 Kouroi del gruppo Ptoos 20 (dalla Beozia,
Attica, Eubea, Nasso, Samo, Cipro, Italia)
*Kouroi*², pp. 126 sgg., figg. 450-563.
- c. 510-500 Metope dell'Heraion piú recente alla foce
del Sele
Zancani Montuoro e Zanotti-Bianco,
Heraion, I.
- Rilievo di figura in corsa con elmo, Atene,
N. M. 1959
Lippold, p. 84, tav. 27, 4.
- Basi di statue, Atene
Picard, I, pp. 628 sgg.; II, pp. 20 sgg.; Lip-
pold, p. 85, tav. 28.
- Stele funeraria di Aristion, Atene, N. M. 29
Lippold, p. 84, tav. 27, 2.
- Metope del Tesoro degli ateniesi a Delfi
Dinsmoor, p. 117; Picard, II, pp. 24 sgg.;
Lippold, p. 82, tav. 26, 1 e 3.
- Rilievi con un auriga e Hermes, Acropoli
Picard, II, pp. 34 sgg.; Lippold, p. 83, tav.
26, 2.
- Statue frontonali del tempio di Apollo Daph-
nephoros, Eretria
Dinsmoor, p. 91; Picard, II, pp. 42 sg.; Lip-
pold, pp. 72 sg., tav. 20, 3, 4.
- c. 500 Cratere in bronzo da Vix

Joffroy, *Le Trésor de Vix*, 1954.

- c. 500-490 Tomba delle arpie, Londra
Picard, I, pp. 552 sgg.; Pryce, B 287; Lippold, p. 67, tav. 17, 2, 3.
- Stele funeraria di Alsenore, Atene, 139
Lippold, p. 114, tav. 38, 1.
- 499-494 Testa di Atena sulle monete emesse durante la rivolta degli Ioni
Baldwin, *The Electrum Coinage of Lampsakos*, pp. 26 sgg.
- c. 490 Torso di Dafni
Payne, p. 44.
- 500-480 Sculture frontonali e acroteri del tempio di Afaia a Egina
Furtwängler, *Aegina*; Picard, II, pp. 73 sgg.; Lippold, p. 99, tav. 30.
- anni immediatamente
seguenti il 490 Nike dell'Acropoli, 690, dedicata dopo la battaglia di Maratona
Raubitschek, «AJA», XLIV, 1940, pp. 53 sgg.
- c. 490-470 Stele di villa Albani e dall'Esquilino
Lippold, p. 94, tav. 24, 4.
- c. 500-475 Sculture in terracotta da Olimpia
Kunze, *Olympia Berichte*, III, pp. 119 sgg.; V, pp. 103 sgg.; VI, pp. 169 sgg.
- c. 490-480 Kore di Eutidico, Efebo biondo, Efebo di Crizio, Acropoli, 609, 689, 698

- Payne, pp. 38 sgg.; Schrader, nn. 37, 299, 302; Lippold, pp. 78 sgg.
Guerriero da Sparta
Picard, II, pp. 163 sgg.; Lippold, p. 105, tav. 32, 4.
- c. 480 Fanciulla in atto di correre da Eleusi
Picard, II, p. 82; Lippold, p. 109, tav. 35, 3.

Rilievi con sfingi, Xanto
Pryce, B 290.

Dea assisa, Berlino
Picard, II, pp. 110 sgg.; Lippold, p. 101, tav. 21, 4.

Testa di divinità femminile, Roma
E. Paribeni, *Cat. Mus. Terme*, n. 1.
- 479-478 Demareteion di Siracusa, coniato dopo la disfatta cartaginese a Imera
Head, *Historia Numorum*, 2^a ed., pp. 172 sg.; Schwabacher, *Demareteion*.
- 477-476 I tirannicidi di Crizio e Nesioti
Picard, II, pp. 11 sgg.; Lippold, p. 107.
- c. 470 Rilievi da Taso, Louvre
Picard, II, pp. 87 sgg.; Lippold, p. 116, tav. 40, 1.
- c. 470 Statuetta bronzea di discobolo, New York
MMA Handbook, 1953, p. 66, tav. 59c.
- c. 470-460 Rilievi a tre lastre in Roma e Boston

Picard, II, pp. 144 sg.; L. D. Caskey, *Cat. of Sc., Boston*, n. 17; Lippold, pp. 118 sg., tav. 42.

Le Cariti del Vaticano

Lippold, p. 112, tav. 35, 4.

Processione di carri, Xanto

Pryce, B 309-14.

Fregio proveniente dal tempio dorico di Marmaria, Delfi

Marcadé, «BCH», LXXIX, 1955, pp. 467 sgg.

Metope del tempio E di Selinunte

Picard, II, pp. 126 sgg.; Lippold, p. 128, tav. 29, 3 e 4.

476-461

Tetradracma di Etna

Head, *Historia Numorum*, 2^a ed., p. 131.

c. 470

Auriga in bronzo da Delfi

Picard, II, pp. 133 sgg.; Lippold, p. 113, tav. 37, 4; Chamoux, *L'Aurige*, «Fouilles de Delphes», IV, 5.

Polluce, Louvre; Torso Valentini; Statua di Boboli

Lippold, p. 125, tav. 49, 1.

465-457

Sculture frontonali e metope del tempio di Zeus, Olimpia

Picard, II, pp. 176 sgg.; Dinsmoor, pp. 151 sgg.; Lippold, pp. 120 sgg.; Kunze, *Olympia Berichte*, IV, pp. 143 sgg.

c. 470-450

Grande statuette bronzea di cavallo, Olimpia

Kunze, *Olympia Berichte*, III, pp. 133 sgg.

Rilievo di stefaneforo, Atene

Lippold, p. 110, tav. 35, 2.

Posidone (o Zeus?) in bronzo da Capo Artemisio

Lippold, p. 131, tav. 37, 3.

Atena pensosa, Acropoli

Lippold, p. 110, tav. 35, 1.

Rilievi melî in terracotta

Jacobsthal, *Melische Reliefs*.

Rilievi in terracotta da Locri

Orsi, «Boll. d'arte», III, 1909, pp. 406 sgg.;

Quagliati, «Ausonia», III, 1903, pp. 136

sgg.; Zancani Montuoro, «Atti e memorie della Società Magna Grecia», 1954, pp. 73 sgg.

Rilievo da Farsalo, Louvre

Lippold, p. 117, tav. 41, 3.

c. 470-450

Idria in bronzo, New York

MMA Handbook, 1953, p. 82.

Efebo di Stefano

Lippold, p. 129, tav. 36, 3; Richter, *Ancient Italy*, pp. 112 sgg.

Apollo di Mantova

Lippold, p. 129, tav. 36, 2.

Ritratto di Temistocle

R. Calza, *Museo Ostiense*, n. 85; Becatti, «Critica d'arte», VII, 1942, pp. 76 sgg. Richter, «Collection Latomus», XX, 1955, pp. 16 sgg.

Stele di atleti, Vaticano, Delfi, Napoli,
Istanbul

Lippold, pp. 115, 123, tav. 38, 2 e 3.

Supporti bronzei di specchi

Lamb, pp. 160 sgg.; S. Karouzou, *Studies
presented to D. M. Robinson*, I, pp. 576 sgg.;

Lippold, p. 105, tav. 33, 3 e 4.

Danzatrici da Ercolano, Napoli

Picard, II, pp. 166 sgg.; Lippold, p. 112,
tav. 35, 4.

Hestia Giustiniani, «Aspasia» e statue di
questo tipo con peplo

Lippold, pp. 132 sg.; tav. 47, 1 e 2; p. 102,
tav. 32, 2; E. Paribeni, *Cat. Mus. Terme*. n. 89.

Atena Elgin, statuetta in bronzo

MMA Handbook, 1953, pp. 81 sg.

Venere dell'Esquilino

Picard, II, pp. 121 sg.

Spinario

Picard, II, pp. 172 sg.

Fanciulle da Xanto, ora a Londra

Pryce, B 316-18; Lippold, p. 123.

c. 460-450

Apollo dell'Onfalo

Picard, II, p. 55; *Kouroi*², p. 247; Lippold, p.
102, tav. 32, 1.

Teste (Chatsworth e da Perinthos)

Picard, II, pp. 124, 911

Discobolo e Marsia di Mirone

Picard, II, pp. 225 sgg., 232 sgg.; Lippold, p. 137, tavv. 48, 1-2 e 49, 4; E. Paribeni, *Cat. Mus. Terme*. n. 20.

Protesilao, New York

Richter, *MMA Sc. Cat.*, n. 27; Lippold, p. 203, tav. 68, 4.

Eracle, Boston, Oxford

Lippold, p. 139, tav. 49, 2.

Atena Promachos di Fidia

Picard, II, pp. 338 sgg.

c. 460-450

Penelope del Vaticano

Lippold, p. 134, tav. 47, 3.

c. 450-440

Fregio del tempio sull'Ilisso

Dinsmoor, p. 185; Picard, II, pp. 709 sgg.; Lippold, p. 159, tav. 58, 1.

Stele di Filide al Louvre; Giustiniani a Berlino; Brocklesby a New York

Lippold pp. 115-16, 176, tavv. 38, 4; 41, 4; 64, 1.

c. 447-443

Metope del Partenone

Dinsmoor, pp. 169 sgg.; Picard, II, pp. 401 sgg.; Lippold, pp. 149 sgg., tav. 52.

c. 442-438

Fregio del Partenone

Picard, II, pp. 434 sgg.; Lippold, pp. 150 sgg., tav. 53.

c. 438-431

Sculture frontonali del Partenone

- Picard, II, pp. 470 sgg.; Lippold, pp. 152 sgg., tavv. 54-55; Marcadé, «BCH», LXXX, 1956, pp. 161 sgg.
- 447-439 Atena Parthenos di Fidia
Picard, II, pp. 374 sgg.; Lippold, pp. 145 sgg.
- 435-430 Zeus di Olimpia, di Fidia
Picard, II, pp. 354 sgg.; Lippold, pp. 142 sgg.; *Sc. and Sc.*, pp. 220 sgg.; Kunze, «Gnomon», 1956, p. 318.
- c. 460-440 Apollo di Cassel
Picard, II, pp. 314 sgg.; Lippold, p. 142, tav. 51, 1
- Atena Lemnia
Picard, II, pp. 330 sgg.; Lippold, p. 145, tav. 51, 3.
- Apollo di Cherchel e Apollo del Tevere
Picard, II, pp. 316 sgg.; Lippold, p. 111, tav. 36, 1; E. Paribeni, *Cat. Mus. Terme*, n. 13.
- c. 450-430 Saffo Albani
Lippold, p. 154, tav. 56, 1.
- Dioscuri di Monte Cavallo
Lippold, p. 156, tav. 56, 4.
- Atena Medici
Lippold, pp. 155 sg., tav. 56, 3.
- Supplice Barberini
Picard, II, pp. 692 sgg.; Lippold, p. 162, tav. 57, 4.

Diadumeno Farnese

Picard, II, pp. 344 sgg.; Lippold, p. 154

Zeus di Dresda

Lippold, p. 190, tav. 66, 3.

Ritratti di Pericle e Anacreonte

Lippold, p. 172, tav. 50, 3; *Portraits*, 1965, pp. 102 sgg.

c- 450-430

Niobidi di Roma e di Copenaghen

Picard, II, pp. 685 sg.; Lippold, p. 177, tav. 65, 1-3.

Divinità femminile da Ariccia

Lippold, pp. 173 sg., tav. 62, 4.

Rilievo da Eleusi, Atene

Lippold, p. 160, tav. 58, 3.

Testa di Benevento, Louvre (da Ercolano?)

Picard, II, p. 702, tav. xxv.

Perseo

Lippold, p. 139, tav. 50, 2.

Atena da Velletri, Louvre

Lippold, p. 173, tav. 62, 3.

Erma di Alcamene

Picard, II, pp. 554 sgg.; Lippold, p. 186, tav. 67, 3.

Ermes Ludovisi, Museo delle Terme

Lippold, p. 179; E. Paribeni, *Cat. Mus. Terme*, n. 28.

- c. 440 Metope e fregi del tempio di Efesto
Dinsmoor, pp. 79 sgg.; Picard, II, pp. 714
sgg.; Lippold, p. 158, tav. 57, 1 e 2.
- Sculture del tempio di Posidone al Capo
Sunio (p. 28)
Lippold, pp. 158 sgg., tav. 57, 3.
- c. 450-440 Doriforo di Policleto
Picard, II, pp. 279 sgg.; Lippold, p. 163,
tav. 59, 1.
- Eracle Barracco
Bianchi Bandinelli *Policleto*, tav. IX.
- Statuetta in bronzo, Louvre
Picard, II, pp. 266 sgg.; Lippold, p. 164,
tav. 59, 3.
- Efebo Westmacott, Londra
Smith, *Cat.*, n. 1754; Lippold, p. 164, tav.
60, 1.
- c. 440-430 Diadumeno di Policleto
Picard, II, pp. 287 sgg.; Lippold, p. 166.
- Erme policleteo, Museo delle Terme
E. Paribeni, *Cat. Mus. Terme*, n. 53.
- Amazzoni di Fidia, Policleto, Cresila, Cido-
ne (?), e Fradmone
Picard, II, pp. 300 sgg.; Lippold, pp. 171
sgg.; *Sc. and Sc.*, n. 37; Aurigemma, «Boll.
d'arte», 1955, pp. 19 sgg.

- Progne e Iti, Acropoli
Lippold, p. 185, tav. 66, 1.
- Diomede, Napoli, ecc.
Lippold, p. 184, tav. 48, 4.
- c. 420 Metope e fregio del tempio di Apollo Epicurio, Figalia
Dinsmoor, pp. 154 sgg. e «AJA», LX, 1956, pp. 401 sgg.; Picard, II, pp. 802 sgg.; Lippold, p. 201.
- c. 440-420 Sarcofago del satrapo, Istanbul
Lippold, p. 207, tav. 75, 1; Mendel, *Cat.*, n. 9; Kleemann, *Der Satrapen Sarkophag*.
- Stele di Crito e Timariste
Lippold, p. 206, tav. 64, 3.
- Erma di Afrodite, Napoli
Lippold, p. 187, tav. 67, 4.
- Ares Borghese, Louvre
Lippold, p. 186, tav. 68, 1.
- Dioscuri da Locri
Lippold, p. 177.
- c. 420 Sculture dal tempio della Nemesi, Ramnunte
Dinsmoor, pp. 181 sg.; Picard, II, pp. 536 sgg.; Lippold, p. 188, tav. 69, 1.
- Sculture dell'Heraion argivo
Dinsmoor, p. 183; Picard, II, pp. 816 sgg.; Lippold, pp. 201 sg., tav. 74, 3.

Rilievo commemorativo, Eleusi, datato dal
l'iscrizione

«Ath. Mitt.», XIX, 1894, tav. VII.

Era Borghese, Museo delle Terme
Lippold, p. 188, tav. 66, 2; E. Paribeni, *Cat.
Mus. Terme*, n. 94.

Idolino, Narciso, Efebo di Dresda
Lippold, p. 165, tav. 60, 2 e 3.

Gemme incise di Dessameno

Furtwängler, *AG*, III, pp. 137 sgg.; Beazley,
Lewes House Gems, p. 48; Richter, *Cat. of
Gems, MMA*, 1956, pp. xxxii, xxxv.

Aura Palatina, Museo delle Terme

E. Paribeni, *Cat. Mus. Terme*, n. 5.

Demetra di Eleusi

Lippold, p. 191, tav. 70, 1.

412-410

Testa di Apollo sui tetradracmi della lega
calcidese

Robinson e Clement, «Olynthus», IX, p. 21,
n. 18, tav. IV.

c. 420-410

Efebo bronzeo, Monaco

Lippold, p. 174, tav. 50, 4.

Discobolo attribuito a Naucide

Lippold, p. 199, tav. 68, 2.

Monumento di Gölbasi (p. 78)

Picard, II, pp. 874 sgg.; Lippold, p. 209,
tav. 76, 3.

- 409 Rilievo commemorativo, Louvre, datato all'arcontato di Glaucippo
«Ath. Mitt.», xxxv, 1910, tav. IV, 2.
- 412-400 Tetradracmi attici con i ritratti di Tissaferne e Farnabazo
Bieber, figg. 243, 244; Head, *Historia Numorum*, 2^a ed., p. 597; E. S. G. Robinson, «Numismatic Chronicle», 1948, pp. 48 sg., tav. 8; Schwabacher, *Charites*, pp. 27 sgg.
- 427-424 Fregio del tempio di Atena Nike
Dinsmoor, pp. 185 sg.; Picard, II, pp. 760 sgg.; Lippold, pp. 193 sg.
- 420-413 Cariatidi dell'Eretteo
Lippold, p. 192, tav. 70, 2.
- 410-407 Parapetto del tempio di Atena Nike
Picard, II, pp. 772 sgg.; Lippold, p. 194, tav. 69, 4; Dohrn, *Attische Plastik*, p. 24.
- 409-406 Fregio dell'Eretteo
Paton e altri, *The Erechtheum*; Dinsmoor, pp. 187 sgg.; Picard, II, pp. 138 sgg.; Lippold, pp. 192 sg., tav. 69, 2.
- c. 430-420 Stele del calzolaio, Londra; dell'efebo con la gabbia di un uccellino a Grottaferrata; del cavaliere di villa Albani
Diepolder, pp. 9, 4, 6; Lippold, pp. 195 sg.
- c. 430-400 Venere genitrice
Lippold, p. 168, tav. 60, 4; Picard, II, pp. 620 sgg.

- c. 420-410 Nike di Peonio
Picard, II, pp. 587 sgg.; Lippold, p. 205; *Sc. and Sc.*, pp. 244 sg.
- Menadi attribuite a Callimaco
Picard, II, pp. 625 sgg.; Lippold, pp. 222 sg.; Richter, *MMA Sc. Cat.*, n. 58; Caputo, *Menadi di Tolemaide*; Rizzo, *Thiasos*.
- c. 400 Monumento delle Nereid
Picard, II, pp. 849 sgg.; Lippold, p. 208, tav. 76, 1 e 2; Dinsmoor, pp. 256 sg.
- Stele di Egeso, di Fenerete e Frasiclea; stele di Lowther Castle; stele di Ctesileo e Teano
Diepolder, pp. 27, 26, 25; Lippold, p. 196, tav. 72, 2.
- c. 425-420 Rilievi con tre figure
Lippold, p. 202, tav. 74, 2.
- c. 417 Acroteri del tempio degli ateniesi, Delo
Lippold, p. 192, tav. 71, 1.
- 425-400 Decadracmi firmati da Eumene, Eveneto, Cimone, ecc.
Rizzo, *Monete della Sicilia*, pp. 203 sgg., 230 sgg.; Head, *Historia Numorum*, 2^a ed., pp. 175 sg.
- c. 420-400 Phialai d'argento, Londra e New York
Richter, «AJA», XLV, 1941, pp. 363 sgg.; LIV, 1950, pp. 357 sgg.
- c. 420-400 Sarcofago «licio», Istanbul
Mendel, *Cat.*, n. 63; Lippold, p. 210, tav. 75, 2.

- 406-405 Rilievo commemorativo del trattato tra Atene e Chio
Svoronos, *Ath. Nat. Mus.*, tav. CCII.
- 403 Rilievo commemorativo del trattato con Samo, Atene
Lippold, p. 198.
- 400-399 Rilievo commemorativo, Atene
Svoronos, *Ath. Nat. Mus.*, tav. CCIII.
- 398-397 Rilievo commemorativo, Atene, 1479
Lippold, p. 229, tav. 88, 1.
- c. 400-350 Stele tombali attiche
Diepolder, pp. 29 sgg.; Lippold, pp. 228 sgg.; Dohrn, *Attische Plastik*, pp. 127 sgg.
- 394-393 Stele di Dessileo
Diepolder, p. 26; Lippold, p. 229, tav. 8, 1.
- Ornamento della stele funeraria degli ateniesi caduti a Corinto
Papaspiridi, *Guide*, n. 137; Möbius, *Ornamente*, p. 24.
- c. 400-380 Colonna di acanto, Delfi
Picard, III, pp. 223 sgg.; Dinsmoor, p. 253.
- Sculture del tempio di Asclepio, Epidaurò
Dinsmoor, p. 218; Picard, III, pp. 330 sgg.; Lippold, p. 220, tav. 79, 1 e 2; *Sc. and Sc.*, pp. 276 sgg.
- Leda di Boston, ecc. (
Caskey, *Cat. of Sc.*, n. 22; Lippold, p. 209,

tav. 70, 3.

- 375-374 Rilievo commemorativo del trattato tra Atene e Corfú, datato all'arcontato di Ippodamante
Rizzo, *Prassitele*, p. 7; Lippold, p. 230.
- c. 375-370 Lekythos sepolcrale, Monaco
Diepolder, tav. 34.
Stele di Cheredemo e Licea, Pireo
Diepolder, tav. 16.
- Eirene e Pluto, di Cefisodoto
Rizzo, *Prassitele*, pp. 4 sgg.; Picard, III, pp. 85 sgg.; Lippold, p. 224, tav. 83, 1.
- Ermes e Dioniso di Cefisodoto
Rizzo, *Prassitele*, pp. 7 sgg.; Picard, III, pp. 107 sgg.
- 362-361 Rilievo commemorativo con Atena, Atene
Picard, III, p. 103, fig. 27.
- 370-350 Sculture dal tempio di Atena Alea, Tegea
Dinsmoor, pp. 23 sgg.; Picard, III, pp. 150 sgg.; Lippold, pp. 250 sg., tav. 90, 3 e 4.
- 367-353 Testa di Apollo e Zeus assiso sui tetradracmi emessi da Mausolo
Head, *Historia Numorum*, 2^a ed., p. 629.
- c. 355-352 Testa di Apollo sui tetradracmi della lega calcidese
Robinson e Clement, «Olynthus», IX, p. 81, n. 133, tav. XVII.

- c. 350 Demetra di Cnido (p. 85)
Lippold, p. 260, tav. 93, 4; Ashmole,
«JHS», LXXI, 1951, pp. 13 sgg.
- Sarcofago delle lamentatrici, Istanbul
Lippold, p. 231, tav. 82, 1; Mendel, *Cat.*, n. 10.
- Pothos
Lippold, p. 252, tav. 91, 3.
Eracle Lansdowne (ora al J. Paul Getty
Museum, Cal.)
Lippold, p. 251, tav. 91, 1.
- Meleagro, Vaticano, ecc.
Lippold, p. 289, tav. 102, 4.
- c. 360 Satiro, Dresda, ecc.
Rizzo, *Prassitele*, p. 17.
- c. 350-330 Afrodite di Cnido di Prassitele
Rizzo, *Prassitele*, pp. 45 sgg.; Lippold, p.
239; *Sc. and Sc.*, pp. 260 sgg.
- Apollo Sauroctono
Rizzo, *Prassitele*, pp. 41 sgg.; Lippold, p.
240, tav. 84, 3.
- Eubuleo, Afrodite di Arles, Artemide di
Gabî, Apollo Liceo, Eros di Pario, Afrodite
Leconfield, Satiro Capitolino, Dioniso Sar-
danapalo
Rizzo, *Prassitele*, pp. 103 sgg.; Lippold, pp.
238 sgg.
- Ermes di Olimpia
Rizzo, *Prassitele*, pp. 66 sgg ; Picard, IV, pp.

250 sgg.; Lippold, p. 241; *Sc. and Sc.*, pp. 259 sg.

Base di Mantinea

Rizzo, Prassitele, pp. 86 sgg.; Lippold, p. 238; *Sc. and Sc.*, pp. 264 sg., tav. 85, 1-3

Eracle Aberdeen

Rizzo, *Prassitele*, p. 74

Ermes di Andros, Ermes Farnese

Rizzo, *Prassitele*, pp. 75 sg.

380-350

Ritratti di Platone, Tucidide, Lisia

Laurenzi, *Ritratti*, nn. 20, 26, 18; Lippold, p. 273; Richter, *Portraits*, 1965, pp. 164 sgg., 147 sgg., 207 sg.

c. 355-330

Sculture del tempio di Artemide ad Efeso

Dinsmoor, pp. 223 sgg.; Picard, III, pp. 108 sgg.; Lippold, p. 254, tav. 89, 2.

Sculture del Mausoleo di Alicarnasso

Dinsmoor, pp. 257 sg.; Picard, III, pp. 7 sgg.; Lippold, pp. 256 sg.

c. 355-330

Atleta da Efeso, Vienna

Lippold, p. 218, tav. 78, 3.

347-346

Rilievo commemorativo in onore di tre principi del Bosforo

Lippold, p. 247, tav. 88, 4.

c. 340-330

Base firmata da Briasside

Lippold, p. 258, tav. 94, 1.

Serapide

Lippold, p. 258, tav. 93, 3.

Korai di Ercolano

Rizzo, *Prassitele*, pp. 91 sgg.; Lippold, p. 242, tav. 86, 1 e 2.

Muse, Vaticano

Lippold, p. 301, tav. 107.

Efebo in bronzo da Maratona

Lippold, p. 274, tav. 96, 3.

c. 320-280

Afrodite di Capua, Capitolina, Townley, Ostia, Medici, ecc.

Lippold, pp. 284, 290 sg., tavv. 101, 3; 104, 1; Felletti Maj, *Afrodite pudica*, «Archeologia classica», III, 1951, pp. 33 sgg.

c. 350-330

Ritratti di Sofocle, Euripide ed «Eschilo»
Laurenzi, *Ritratti*, nn. 31, 32, 45; Lippold, pp. 271, 215

Apollo Patroo di Eufranore

H. A. Thompson, *Εἰς Μνημην, Γ. Π. Οἰχο-
νομου*, III, 1953-54, pp. 30 sgg.

c. 340-310

Ritratti di Bias, Periandro, Aristotele
Laurenzi, *Ritratti*, nn. 47, 30, 44.

335-334

Monumento coragico di Lisicrate
Dinsmoor, pp. 237 sg.; Lippold, p. 271, tav. 94, 3.

c. 350-320

Asclepio di Milo e tipi affini
Lippold, p. 259, tav. 95, 2.

Apollo del Belvedere

Lippold, p. 269, tav. 98, 3; Bieber, p. 63

Artemide di Versailles

Lippold, p. 270, tav. 98, 2; Bieber, p. 63

Ganimede e l'aquila

Lippold, p. 269, tav. 98, 1; Bieber, pp. 62 sg.

Ares Ludovisi

Lippold, p. 289, tav. 102, 2.

Frammenti dell'altare di Coo

Lippold, p. 299; *Sc. and Sc.*, figg. 684-87.

c. 350-300

Stele attiche tarde

Diepolder, pp. 43 sgg.; Lippold, pp. 245 sgg.

c. 325-300

Apoxyomenos di Lisippo

Lippold, p. 279, tav. 100, 1.

Satiro Borghese

Lippold, p. 298, tav. 104, 3.

Eracle Farnese

Lippold, p. 281, tav. 101, 1.

Eracle Epitrapezios

Lippold, p. 283.

Ermes che si allaccia il sandalo; Eros che
tende l'arco

Lippold, pp. 280 sgg., tav. 100, 2 e 4.

Dionisio col Satiro; Ermes assiso di Napoli;
lottatori, Napoli

Lippold, pp. 281 sgg., tavv. 101, 1; 102, 1;
100, 3.

Agias, Delfi

Lippold, p. 287, tav. 102, 3.

Base di Polidamante

Lippold, p. 284, tav. 94, 2.

Ritratti di Alessandro

Bieber, «Proceedings of the American Phi-
losophical Society», XCIII, 1949, pp. 373
sgg.; Lippold, pp. 267 sg., tav. 97, 1 e 2.

Sarcofago di Alessandro

Lippold, p. 288, tav. 82, 2; Bieber, pp. 72
sg.; Mendel, *Cat.*, n. 68.

321-317

Rilievo commemorativo, Atene

Spier, «*Röm. Mitt.*», XLVI, 1932, tav. 29, n. 1.

c. 330-300

Danzatrice, Roma

Lippold, p. 284, tav. 101, 4.

c. 320-280

Afrodite Medici

Lippold, p. 312.

Testa dalle pendici meridionali dell'Acropoli

Lippold, p. 304, tav. 109, 3.

Artemide Colonna

Lippold, p. 291, tav. 110, 4.

Efebo in bronzo orante, Berlino

Lippold, p. 296, tav. 105, 2.

- dal 305 Ritratti di principi ellenistici su monete
Newell, *Royal Greek Portrait Coins*; Bieber,
pp. 85 sgg.; Seltman, *Greek Coins*, pp. 218 sgg.
- c. 320-280 Gruppo di Niobidi, Firenze
Lippold, p. 309, tav. 111; Bieber, pp. 74 sgg.
- Testa da Chio, Boston
Caskey, *Cat. of Sc.*, n. 29; Lippold, p. 306,
tav. 109, 4.
- c. 320-280 Metopa da Ilio
Lippold, p. 307, tav. 110, 1.
- dopo il 300 Tyche di Antiochia
Lippold, p. 296, tav. 106, 2; Bieber, p. 40.
- Gruppo di Artemide ed Ifigenia
Bieber, pp. 77 sg.
- 280-279 Ritratto di Demostene
Laurenzi, *Ritratti*, n. 61; Lippold, p. 303,
tav. 108, 2; Bieber, p. 66; *Portraits*, 1965,
pp. 215 sgg.
- c. 320-270 Ritratti di Eschine, Epicuro
Laurenzi, *Ritratti*, nn. 46, 65; Lippold, p. 314.
- c. 300-250 Temi di Cherestrat
Lippold, p. 302, tav. 108, 1; Bieber, p. 65
- c. 250-240 Afrodite rannicchiata di Doidalsa
Lippold, p. 319; Bieber, pp. 82 sg.
- Arianna dormiente
Lippold, p. 347, tav. 122, 4; Bieber, pp. 145 sg.

- Menelao e Patroclo
Bieber, pp. 79 sgg.; Lippold, p. 362, tav. 122, 2.
- c. 280-230 Fanciullo con l'oca
Lippold, p. 329, tav. 117, 2.
- Fanciulla di Anzio, Museo delle Terme
Lippold, p. 332, tav. 119, 3.
- c. 240-200 Galata morente, Galata con la moglie
Lippold, p. 342, tav. 122, 1 e 3; Bieber, p. 108.
- c. 200 Statue di galati, amazzoni, persiani, giganti
Lippold, p. 353, tav. 127; Bieber, pp. 109 sg.
- Ritratto di Crisippo
Laurenzi, *Ritratti*, n. 76; Lippold, p. 338;
Bieber, p. 68; *Portraits*, 1965, pp. 190 sgg.
- Nike di Samotracia
Lippold, p. 360, tav. 126, 4; Bieber, p. 125.
- c. 240-200 Donne al mercato, pescatori, eroti dormien-
ti, fanciullo in atto di cavalcare, vecchia
ubriaca, satiri e ninfe
Bieber, pp. 140 sgg.; Lippold, pp. 320 sgg.
- Giovinetto di Subiaco; lottatori, Firenze
Lippold, p. 347, tav. 121, 3 e 4.
- Spinario Castellani, Londra
Lippold, p. 331, tav. 113, 4.
- Figure femminili drappeggiate
Lippold, pp. 334 sg., tav. 120.
- c. 240-200 Nilo e Tevere

- Lippold, p. 326.
- c. 220-170 Apoteosi di Omero
Lippold, p. 373, tav. 131, 3; Bieber, pp. 127 sgg.
- c. 197-159 Altare di Zeus e Atena, Pergamo
Lippold, pp. 355 sg., tav. 128; Bieber, pp. 113 sgg.
- c. 200-150 Satiro dormiente, Monaco
Lippold, p. 330, tav. 118, 2; Bieber, p. 112.
Marsia appeso
Lippold, p. 321; Bieber, pp. 110 sg.
- Fauno rosso del Museo Capitolino
Lippold, p. 330.
- c. 200-100 Afrodite di Milo
Lippold, p. 370, tav. 130, 3; Bieber, p. 159.
- c. 180-140 Sculture del tempio di Licosura
Lippold, p. 350, tav. 124, 1 e 2; Bieber, p. 158.
- c. 160-140 Laocoonte
Lippold, pp. 384 sg.; Bieber, p. 134; Richter, *Three Critical Periods*, pp. 66 sgg.; Mazi, «Mem. Pont. Acc. Arch.», 1960.
- Alcune teste e torsi di Sperlonga
«Illustrated London News», 26 ottobre 1957, p. 711, figg. 1 e 3; 28 dicembre 1957, p. 1133, figg. 5 e 6; Jacopi, *L'Antro di Tiberio a Sperlonga*, 1963; L'Orange, «Acta Inst. Rom. Norvegiae», II, 1965, pp. 261 sgg.
- Ritratti di Omero, e Pseudo-Seneca

Lippold, pp. 385, 387, tav. 133, 3 e 4; Laurenzi, *Ritratti*, n. 133, p. 138; L'Orange, «Acta Inst. Rom. Norvegiae», II, 1965, pp. 261 sgg.

Torso del Belvedere

Lippold, p. 380, tav. 134, 1.

Pugilatore in bronzo

Lippold, p. 380, tav. 134, 2.

Guerriero Borghese, Louvre

Lippold, p. 382, tav. 134, 3.

Toro Farnese, Napoli

Lippold, p. 383, tav. 135, 1.

Afrodite e Pan da Delo

Lippold, p. 369, tav. 135, 3.

c. 150-100

Ermafrodito

Lippold, p. 366, tav. 130, 1 e 2.

c. 167

Monumento di Paolo Emilio

Lippold, p. 351, tav. 125, 2.

c. 160-120

Fregio del tempio di Ecate, Lagina

Dinsmoor, p. 282; Lippold, p. 375, tav. 132, 3; Bieber, p. 161.

c. 150-100

Fregio del tempio di Artemide Leucofriene, Magnesia

Dinsmoor, pp. 274 sgg.; Lippold, p. 374, tav. 32, 2; Bieber, pp. 169 sg.

Testa di Atena di Eubulide; Zeus da Egira;

sculture dell'Heroon di Calidone
Lippold, pp. 365 sgg.; Becatti, *Atticà*.

- c. 100 Inizio a Roma della produzione di copie meccaniche
Richter, *Ancient Italy*, pp. 105 sgg.

Glossario

Agora: la piazza del mercato delle città greche.

Abaco: elemento terminale superiore del capitello.

Acroterio: terminazione decorativa di un frontone o di una stele.

Anathyrosis: la superficie di contatto di una pietra, in cui la parte centrale è sbazzata e arretrata, quella esterna liscia.

Anta: pilastro quadrangolare leggermente aggettante rispetto alle pareti laterali della cella.

Antefissa: elemento ornamentale, posto al termine delle tegole di copertura sul tetto del tempio greco per nascondere il punto di congiuntura tra le tegole curve e quelle piane.

Architrave: la membratura architettonica inferiore della trabeazione, cioè quello sorretto dalla sommità delle colonne.

Bouleuterion: l'edificio in cui si riuniva la boule, cioè l'equivalente greco del senato romano.

Cavetto: modanatura architettonica concava derivata dalla cornice concava egizia.

Cella: l'ambiente interno principale del tempio.

Ceramico: quartiere dei vasai ateniesi.

Chitone: la tunica, corta o lunga, generalmente di lino, che costituiva un abito greco sia femminile che maschile.

Comos: festa orgiastica greca.

Cornice: la parte superiore e orizzontale della trabeazione.

Crepidoma (o crepidine): il basamento a gradini su cui poggiava il tempio greco.

Crisoelefantino: scultura di oro χρυσοσ avorio ελεφας.

Clamide: mantello corto di lana fissato alla spalla destra, indossato da uomini ed amazzoni.

Cyma (kymation): una modanatura a onda, cioè a doppia curva.

Diazoma: l'ambulacro o passaggio orizzontale che separa i vari ordini di sedili in un teatro o in uno stadio.

Echino: modanatura convessa sotto l'abaco del capitello.

Euthynteria: corso superiore di blocchi di fondazione o corso di blocchi di livellamento d'un edificio.

Filigrana: tecnica decorativa usata nella lavorazione dei metalli che comporta l'intreccio di questi in sottili fili.

Frontone: spazio triangolare che forma il coronamento frontale di un tetto a due spioventi, comprendente la parete di fondo (timpano), la cornice rampante e, in basso, la cornice orizzontale.

Glittica: l'arte di incidere e intagliare le pietre preziose.

Gocce: piccoli cilindri catramati pendenti al disotto dei mutuli nella trabeazione dorica.

Granulazione: tecnica decorativa del metallo che comporta una lavorazione con minuscole palline.

Imatio: tipico mantello greco, di solito fatto di lana.

Ingubbiatura: strato di argilla liquida steso sui vasi e sulle terracotte come fondo.

Intarsio (o tarsia): insieme di piccoli pezzi di legname o di altro materiale di gradazione diversa di colore che forma motivi decorativi o figurati.

Heraion: tempio di Era.

Kariatide: statua femminile che serviva invece di una colonna per reggere la trabeazione.

Kore (korai): fanciulla, fanciulle, termine usato per designare le statue arcaiche di fanciulle stanti.

Kouros (kouroi): fanciullo, fanciulli; termine usato a designare le statue arcaiche di giovani atleti in attitudine frontale, composte simmetricamente sui due lati ma quasi sempre col piede sinistro spostato in avanti.

Lesche: sala di riunione non ufficiale simile alla stoa.

Megaron: l'ambiente principale della casa micenea.

Metopa: pannello quadrangolare alternato ai triglifi nel fregio dorico.

Mutulo: lastra aggettante dalla parte inferiore della cornice nell'ordine dorico.

Odeion: edificio coperto usato per rappresentazioni musicali.

Opistodomo: l'ambiente situato nella parte posteriore del tempio greco.

Orthostates: corso di base dei muri della cella, formato da blocchi posti di solito verticalmente.

Palestra: locale adibito alla preparazione atletica per gli sports che richiedevano minor spazio, ad es. il pugilato e la lotta.

Parapetto: la bassa parete protettiva che sorge attorno ad una piattaforma.

Parodos: uno dei due ingressi laterali dell'orchestra nel teatro greco delimitati dalle pareti terminali dell'auditorio e dall'edificio della scena.

Peplo: l'abito di lana che assieme al chitone dorico fu tipico indumento della donna greca; spesso era aperto su un lato e fissato su entrambe le spalle.

Periptero: si dice del tempio circondato da una fila continua di colonne.

Peristilio: il colonnato coperto che circonda una costruzione.

Petaso: copricapo maschile a larga tesa.

Pilos: copricapo in feltro di forma conica.

Plinto: zoccolo di forma quadrangolare su cui poggia la colonna o un piedestallo.

Polos: acconciatura di forma cilindrica.

Pritaneo: luogo di riunione per il comitato dei Pritani del Senato.

Pronao: il portico frontale di un tempio.

Propileo: porta monumentale del recinto sacro di un tempio.

Prothesis: esposizione del corpo di un defunto.

Rampa: accesso in pendenza al tempio.

Rilievo commemorativo: rilievo che reca un'iscrizione riferentesi ad un evento storico.

Regula: la bassa fascia al disotto della taenia nell'architrave dorico.

Rivestimento: copertura decorativa.

Sakkos: fazzoletto avvolto attorno alla testa con funzione di copricapo.

Scorcio: artificio prospettico mediante il quale viene rilevata la profondità.

Sima (o gronda): membratura architettonica con funzione di gocciolatoio.

Sphyrelaton: tecnica nella quale delle lamine metalliche decorate a sbalzo vengono fissate su un'anima di legno.

Stele: lastra posta in senso verticale e usata spesso come monumento funerario.

Stilobate: il basamento su cui poggiano le colonne di un tempio.

Stoa: portico coperto chiuso posteriormente da un muro continuo e con un colonnato frontale.

Stucco: malta composta di calce o di polvere di marmo e gesso; può servire a rivestire superfici prima della colorazione o anche a modellare rilievi.

Taenia: fascia o filetto che coronava l'architrave nella trabeazione dorica.

Telesterion: sala da cerimonie, quasi sempre usata per l'iniziazione a culti misteriosofici.

Temenos: recinto sacro.

Tholos: un edificio a pianta circolare.

Tiara: copricapo orientale con tre punte.

Timpano: la parete triangolare di fondo del frontone.

Trabeazione: la sovrastruttura che poggia sulle colonne e consta di architrave, fregio e cornice.

Triglifo: blocco quadrangolare generalmente con due scanalature centrali e due smussature agli spigoli incavate verti-

calmente; nel fregio dorico si alternava con le metope.

Tesoro: un sacello in un'area sacra destinato a contenere oggetti preziosi.

Verso (opposto di recto): parte posteriore della moneta che è opposta a quella anteriore, detta recto, su cui è coniato l'emblema principale.