

virgilio catalano

RIFLESSIONI SULL' ARTE ANTICA

Introduzione alla visita del Museo Archeologico di Napoli

abbozzo steso negli 'otia aequana'
nel LXXIX anniversario di mia madre

MCMLXVIII

p r e m e s s a

Varcare l'ingresso di un Museo archeologico è come approdare nel mondo antico: ancor più intensa è la suggestione se il Museo è quello di Napoli, dove migliaia e migliaia di piccole e grandi testimonianze della vita quotidiana o dell'arte esposte in cento sale rivelano un passato a volte solo apparentemente lontano dal nostro spirito.

Se chi vi entra è dominato dal culto per l'antico e avverte nel silenzio del proprio io la stessa religiosità ^{per il} ~~del~~ passato che mi animava giovinetto, quando ricopiavo il busto di Omero e la Venere di Capua e ritenevo statue e pitture capolavori antichi quasi miracolosamente intatti nel candido splendore del marmo o nel lucido nitore del bronzo o appena sbiaditi dal tempo e dalle intemperie sulle pareti resecate ed incorniciate nel legno, preziose testimonianze di Ercolano, Pompei o Stabia, cioè quando ero pieno di cieca ammirazione per il mondo antico, ~~eel-rispette-di-trovarmi~~ quasi soggiogato da religioso rispetto nella selva di capolavori eseguiti da uomini superiori di un'età aurea di fronte ai quali noi moderni potevamo contrapporre soltanto Michelangelo, Raffaello, Leonardo e Canova, se chi vi entra avverte un pari ossequio allora, prima di iniziare la visita, non potranno essere di inutile indugio la lettura di queste poche riflessioni e chi le ha maturate negli anni potrà sperare di aver contribuito a sollecitare una più intelligente comprensione dell'arte antica.

Quando una sensazione di tranquilla beatitudine invade l'animo al cospetto del lavoro artistico dell'uomo antico fugando la curiosità quotidiana ch'è pur sempre in noi allora saremo già su quel ponte di vetro dell'arte dove i secoli non contano ed i nostri occhi s'incontrano con gli occhi operosi e geniali, perché oltre a vedere ciò che è a noi d'intorno avremo appreso non solo ad osservare ma ad intuire l'essenza riposta dall'uomo nelle sue manifestazioni artistiche.

Se la raccolta delle opere in marmo, in bronzo e le pitture murali del Museo archeologico di Napoli fosse stato eseguito in Grecia o in Italia in un determinato periodo del mondo antico potremmo avere una rassegna retrospettiva condizionata soltanto dalla relatività del giudizio dell'ordinatore: indubbiamente l'idea che in tal caso potremmo formarci sull'arte antica sarebbe molto più organica di quella che è possibile formarsi oggi su materiali provenienti da scavi occasionali a Roma e in Campania e da ricerche sistematiche (Ercolano e Pompei), aree archeologiche che in antico furono in rapporti culturali diretti col mondo greco. Non è da escludere, pertanto, che di questa grandiosa collezione custodita nel museo napoletano qualche statua provenga direttamente dalla Grecia e che si tratti di opera originale e non copia eseguita in marmo greco, ma bisogna pur convenire che il riconoscimento dell'opera anepigrafe è facile nel secolo dell'autore ma diventa un problema di difficile soluzione nel tempo. Nei secoli venturi, ad esempio, si potranno trovare tra i ruderi della nostra civiltà sparse in varie nazioni cattoliche madonnine raffiguranti il prototipo che è a Lourdes e lo studioso d'arte sarà chiamato ad esprimere un giudizio sulle molteplici riproduzioni artigianali o meccaniche oppure, qualora se ne dovesse trovare un unico esemplare, sull'originalità o meno della raffigurazione. Anche nel campo dell'arte non religiosa si potrà ripetere lo stesso problema a causa delle migliaia di ottime riproduzioni in bronzo, artigianali o meccaniche, di opere divenute celebri per il gusto dei contemporanei o dei posteri, come ad esempio e per fermarci ad artisti napoletani, l'"Acquaiuolo" o il "Pescatorello" di Gemitto, o, per Firenze, il non meno celebre "Davide" di Michelangelo.

Il futuro studioso d'arte della civiltà del nostro tempo dovrà affrontare e tentare di risolvere, se non sarà in possesso di altre fonti scritte, gli stessi problemi di chi studia l'arte antica:

- 1 - datazione dell'opera rinvenuta;
- 2 - stabilirne la provenienza, cioè riconoscimento dell'area culturale in cui venne eseguita, localizzare il centro artistico e, possibilmente, a quale artista noto attribuibile;
- 3 - se trattasi di opera originale o copia e, nel caso di più copie, rilevarne l'importanza ed il gusto dell'epoca o dell'ambiente culturale.

Forse sembrerà impossibile, considerato la ricchezza dei mezzi di diffusione della cultura contemporanea, che per opere del nostro tempo si possa avanzare la ipotesi in avvenire di un lavoro di ricerca limitata all'opera d'arte o alla copia di essa, ma, purtroppo, l'era atomica nella quale siamo ormai da tempo inoltrati consente questa eventualità, anzi, oserei dire che l'ipotesi non è priva di un certo ottimismo se prevede la sopravvivenza di testimonianze artistiche.

Gli esempi avanzati scaturiscono dalla realtà attuale nella quale è possibile constatare che il sentimento religioso, a volte più che il valore artistico, è causa di diffusione di opere anche in aree ben lontane da quella in cui si trova l'originale. Per il trasferimento delle opere d'arte, o tali ritenute dal giudizio comune, è arbitro il gusto dell'acquirente che allorquando non può appagarsi direttamente cerca di rifarsi con copie, la cui fedeltà è condizionata alla bravura dell'artista o artigiano e dal compenso pattuito, e solo in parte il giudizio critico dell'esecutore può influire sulla scelta dell'opera da imitare.

Pertanto, se si potessero passare in rassegna ciò che viene acquistato dai turisti dei cinque continenti dei vari prodotti dell'arte italiana, il più delle volte riproduzioni di capolavori antichi, noi potremmo formarci per questa impossibile ma interessante rassegna una immagine dell'arte italiana differente da nazione a nazione, da continente a continente, zibaldoni congerie museografiche legate non soltanto alla varietà finanziaria dei committenti, ma alla diversità di gusti e di culture. Chi poi volesse soltanto in base a sporadiche testimonianze future nei diversi continenti delineare un profilo, sia pure sommario, cronologicamente esatto, dell'arte italiana, in mancanza di documenti scritti, si troverebbe a superare difficoltà quasi insormontabili e non soltanto perché quella di un'arte nazionale unitaria è una pretesa che non trova rispondenza nel mondo dell'arte, quando l'artista è libero di esprimersi e non è condizionato da una tradizione religiosa iconografica o da direttive politiche.

Il fenomeno illustrato ha una fedele corrispondenza nel mondo antico. I Romani in Grecia prelevarono, acquistarono, fecero riprodurre le opere che più corrispondevano al loro gusto artistico e, non va dimenticato che -specie ai tempi della conquista e a non pochi verrà alla mente l'oraziano Graecia capta ferum victorem coepit- il gusto romano, nonostante l'eredità etrusca e magnogreca, non era affatto raffinato quanto quello ellenico, né è da presupporre che tra i comandanti dell'esercito conquistatore o tra i primi governatori -salvo eccezioni- vi

fossero molti intenditori d'arte. Ma da molti si dimentica che, specie a partire dal primo secolo, in un'epoca inoltre considerata di decadenza delle arti dagli scrittori romani (Plinio in particolare), molti artisti dell'oriente ellenistico furono richiamati a Roma, e che in seguito, al tempo del trasferimento della capitale da Roma a Bisanzio, divenuta Costantinopoli (330 d.C.), dalla "Urbs" per eccellenza come dalla stessa Atene, non pochi capolavori originali dovettero andare ad abbellire il nuovo centro dell'Impero romano sulle sponde del Bosforo. Eppure -al lettore non dispiaceranno questi viaggi nel passato- poter visitare nel 330 d.C. Atene e Roma, cioè prima della spoliazione dei marmi preziosi dell'Acropoli e delle continue fughe e vendite di statue romane verso il Louvre, il British Museum, la Gliptoteca di Monaco, la Galleria degli Uffizi e il Museo di Napoli, e passare in rassegna tutte le opere d'arte custodite nei templi, negli edifici pubblici, nei portici, nelle ville più eleganti e nelle più raffinate dimore private o imperiali, noi continueremmo ad avere un panorama quasi completo dell'arte greca e romana, potremmo formarcene un'idea approssimativa, ma indubbiamente di gran lunga superiore a quelle possibile oggi, anche se potessimo riunire in un unico grandioso museo quanto si è finora rinvenuto dopo le distruzioni ed i trasferimenti perpetuatisi in tanti secoli, comprendendovi anche le molte opere disseminate nelle ville private, spesso nascoste alla conoscenza degli studiosi perché furtivi acquisti di scavi clandestini sfuggiti al controllo delle leggi di tutela del patrimonio archeologico nazionale. A voler tentare un bilancio quantitativo tra le opere esposte nei vari musei e quelle ancora sepolte sotto terra, considerando le migliaia di statue che affollavano i sacri recinti dei santuari panellenici o le decine, spesso centinaia, che ornavano le ville romane, quelle finora ritrovate sembrerebbero costituire solo una piccola parte, e non è audace ritenere che la storia dell'arte antica sia ben lontana dall'essere completa e prevedere che molte ricostruzioni di epoche o di profili di artisti potranno essere revisionate o rifatte in seguito alle future scoperte effettuate non soltanto nelle aree del mondo antico, ma sui fondali del mar Mediterraneo, dove, salvo poche eccezioni, sono ancora da scoprire i carichi di migliaia di navi trasportanti derrate ma anche opere d'arte.

Quanto mai limitate, quindi, le nostre riflessioni sull'arte antica, legate alle opere esposte nel Museo Archeologico di Napoli, anche se in parte rappresentano l'eccezionale documentazione artistica di tre cittadine la cui vita si ar-

restò improvvisa nell'agosto del 79 d.C. (solo per Stabia sembrerebbe non escludersi una parziale rinascita).

Entro questi limiti porsi il problema 'arte greca o romana?' o quello non meno facile 'originale o copia?' potrà sembrare ardito, ma l'interrogativo sorge in noi di fronte ad ogni statua, ad ogni oggetto d'arte antica e richiede una indagine, una riflessione, una risposta che sia pure in parte riesca a soddisfarci. Cercheremo in seguito semmai con qualche esempio più evidente di prendere in esame il problema di non facile soluzione.

Per ora, a rischio di ripetere cose note, mi sembra opportuno ricordare che tutti i musei non espongono mai sculture senza restaurarle per rendere più efficace il colloquio tra l'osservatore e l'opera antica, ma il restauro difficilmente comporta rifacimenti di parti non ritrovate. In passato, in particolare in periodo rinascimentale e fino a pochi decenni fa, il restauro mirava alla integrazione delle parti mancanti ed una sciera di artisti vi provvedevano spesso in maniera arbitraria e non sembra sotto la guida di studiosi: è quanto rilevava il Winckelmann nel centro antiquario più ricco del mondo, in quei tempi, Roma. Solo i grandi artisti, come Michelangelo si rifiutavano di integrare, ad esempio, il torso maschile erculeo esposto nel cortile del palazzetto vaticano del Belvedere, ma un suo allievo, Giacomo della Porta restaurò nel così detto "Toro Farnese" la parte superiore del busto di Dirce e delle altre figure del gruppo ellenistico tanto ammirato da Plinio il Vecchio e in periodo Winckelmanniano si giunse persino a ritenere due statue equestri simili rinvenute negli scavi ercolanesi appartenenti ad un padre ed un figlio omonimi e quindi a mettervi due teste di differente età (vedi oltre più particolarmente), restaurò -mi sembra- sfuggiti allo stesso Winckelmann (accerta nelle sue lettere).

Chi entra, quindi, nel Museo e vuole formarsi un'idea dell'arte antica, deve cercare di evitare, quindi, di riconoscere e di escludere dal giudizio tutte le parti restaurate, che il più delle volte non sono stati sostituiti per rispettare una erronea tradizione culturale artistica e che andrebbe ormai una volta per sempre eliminata in omaggio alla verità e per rispetto doveroso dell'arte antica.

Anche il visitatore profano può immaginare le condizioni in cui si rinvennero le opere d'arte, salvo casi eccezionali, e cioè crollate dai loro piedistalli e, quindi, in più parti: quando queste si ritrovano tutte -ed è rarissimo!- è sufficiente ricongiungerle nello stato primitivo, ma le parti più esterne e meno

robuste (naso, orecchie, dita, braccia, testa, gambe) sono soggette a rompersi in frammenti che non sempre si ritrovano nel sito di rinvenimento o nelle immediate vicinanze (qualche esempio ercolanesà); per le opere in metallo è più facile rinvenirle in buone condizioni ed il problema si risolve nel restituire la forma primitiva eliminando lo schiacciamento dovuto al peso dei materiali di copertura e le incrostazioni di superficie (per quelle rinvenute a Pompei si è soliti conservare la caratteristica patina verdognola) ~~centro-ogni~~ ma non per ragioni scientifiche). I riccioletti, i buccoli di un busto ercolanese sono dovuti chiaramente ad un restauro borbonico, ma il visitatore potrebbe non accorgersi che la celebre 'Flora Farnese' di originale non ha che il busto: braccia, gambe, testa, piedi?, i fiori che ne hanno fatto una 'Flora' sono tutti frutto di un restauro oggi inconcepibile. Bisogna guardarsi dai restauri, specie di quelli eseguiti in periodo neoclassico, che sono i più integrazionisti e sarebbe augurabile, non volendo rifare i restauri (eliminandoli in genere!) che almeno si provvedesse a segnalarli indicando il nome dell'artista moderno, al quale, spesso, è dovuto la maggior parte della statua che il profano ammira nella sua falsa integrità.

Il Museo napoletano, non differentemente dagli altri musei di costituzione non recente, potrà apparire agli occhi di un visitatore avveduto e non ignaro di problemi di arte antica, una mostruosa selva di miserevoli tronchi, una visione oserei dire macabra da superare con animo tranquillo se intende avvicinarsi quanto più è possibile ad un giudizio obbiettivo, integrando con la sua sensibilità ed educazione artistica le parti mancanti e non sembra bene o esattamente restaurate. Purtroppo l'esperienza ci rivela una ancora diffusa incomprensione dell'arte antica, poiché non è affatto raro notare che di fronte ad ottimi frammenti talune pregiate opere non restaurate vengono trascurate per mediocri lavori completati da inesperti artisti dei secoli passati!

Un pregiudizio molto radicato anche in coloro che presumono di conoscere l'arte antica, dal quale non riuscirono a liberarsi osservatori neoclassici come il Winckelmann ed il Milizia, bisognerebbe ^{cancellare} ~~eliminare~~ per sempre: la visione di un mondo antico caratterizzato dal bianco dei marmi e dal nero dei bronzi (la patina dei bronzi che si rinvenivano a Ercolano o a Pompei si è formata dopo il seppellimento delle città e, quindi, sconosciuta dai proprietari antichi!).

Nel salone a pianterreno, subito dopo la statua equestre di M. Nonio Balbo, quella ritenuta nel restauro 'padre' (la testa è imitata? da quella paludata ~~sta~~ stante ma acefala!; quella del figlio, distrutta da un colpo di cannone, venne rifatta avendo presente i pochi frammenti recuperati!), è una figura muliebre marmorea, ritenuta figlia del suddetto magistrato (dovrebbe essere il nonno secondo la 'paternità' attribuita dal restauro!), la quale reca nella chioma dolcemente ondulata traccia di colore rossastro, mordente per il biondo, ^{vanità femminile} che l'artista antica volle eternare nel marmo per una più fedele rassomiglianza; al primo piano del museo napoletano dove sono raccolti i molti bronzi rinvenuti nella grandiosa Villa pseudourbana ercolanesa, attribuita ad un personaggio che combatté in Macedonia e che provvide a portare con sé dei ricordi, il busto della così detta 'Saffo' ed il celebre Hermes in riposo, ritenuto originale greco da molti studiosi e -se non lo fosse- sarebbe parimenti uno dei più splendidi esemplari dell'arte antica, hanno sulle labbra una sottile lamella di rame per meglio riprodurre il colore naturale delle labbra. Il Winckelmann ebbe la possibilità di osservare queste opere quando erano esposte nel 'Museum Heroulanense' nella palazzina adiacente alla residenza reale di Portici, e non sono le uniche a rivelare evidenti tracce di colore, ma si limitò ad osservare che il ritratto eneo di Demetrio Poliorcete? ed un'altro ritratto in bronzo che era nella collezione del suo mecenate, il cardinale Alessandro? Albani avevano gli occhi amaltati, di pastiglia, e quest'ultimo, mi sembra (accerta!) con pietra preziosa nel foro della pupilla.

Se i proprietari romani, campani, o greci delle opere esposte nel Museo Archeologico napoletano potessero tornare per un attimo dal regno delle ombre a rimirare confuse in questo immenso ospedale o cimitero d'arte antica le loro opere resterebbero inorriditi come ^{chi} -mi si perdoni la banalità del paragone- lavando con acido ritenuto acqua semplice una veste colorata se la ritrova bianca o quasi del tutto sbiadita.

Allora dovremmo entrare nel Museo e prepararci a superare quella sensazione di errore che si prova quando si entra in un museo di statue di cera? Sì. E gran meraviglia che in passato non vi abbiano pensato nel leggere Pausania allorché descrive le celebri statue crisoelefantine: a che cosa doveva servire avorio, oro, ^{colorate} pietre preziose, argento?, se non a riprodurre le parti carnose e distinguere le da quelle ricoperte dai paludamenti divini? Eredi lontani dell'antico mon

do greco-romano, ~~per~~ non dovremmo meravigliarci di tanto colore, se si riflette per un attimo che nelle nostre chiese statue di santi e madonne, non sempre di elevato valore artistico, circondate di azzurrogliola luce al neon, sono del tutto colorate e, spesso, rivestite con goffi paludamenti con vistosi gioielli per ex voto! E ad accentuare la derivazione dal mondo greco romano della tradizione iconografica religiosa non va dimenticato che nel mondo ebraico come nel mondo mussulmano, da noi cristiani ritenuto alquanto materialistico e grossolano, la concezione della divinità non è affidata alle immagini sensibili e, quindi, tantomeno colorate! Ma il colore dovrebbe meravigliare meno che i paludamenti il popolo che le fanciulle tessevano per la dea Athena dell'Acropoli si continua nel manto azzurrino di tante immagini cristiane.

Nessuna sensazione di sgomento dovevano provare gli antichi al verismo coloristico delle raffigurazioni scultoree che la spiritualità dell'artista poteva ~~non subentrare la presunzione di evitare una raffigurazione indeca~~ attenuare nei soggetti sacri aggiungendo alla raggiunta compostezza degli atteggiamenti, all'armonia formale di una bellezza superumana, una solennità nell'espressione che doveva ^{manifestare} ~~inferire~~ senza terrore l'idea del divino e infondere, come nel fidiaco crisoelefantino Zeus dal santuario panellenico di Olimpia, pace e dolcezza nei devoti.

L'impressione di fredda bellezza che il marmo o ancor più il bronzo determina in noi trasse in inganno fin dall'epoca della riscoperta del mondo antico. La freddezza del Neoclassicismo nella scultura, nella pittura come nell'architettura si generava da un'inesatta conoscenza ancora molto diffusa del mondo antico. Si tenga presente l'accesa policromia delle decorazioni fittili negli edifici sacri, dell'Apollo di Veio, del capitello ionico esposto nel Museo ateniese dell'Agorà, dello stupendo fregio dell'Eretteo, delle sensibili tracce di bianco tectorium che fino a pochi anni fa si notavano nelle scanalature delle colonne doriche dei templi pestani, e le migliaia di immagini di arte antica che spesso si sono formate in noi per una ^{vieta} educazione scolastica e libresca ~~impassata~~ riacquisteranno una vivacità di colori ~~gradita agli antichi che lascerebbe stupefatti~~ ^{che turba profondamente} taluni che ~~turberebbe~~ la raffinata arbitraria visione neoclassica in bianco e nero del così detto mondo classico.

Ancora una riflessione.

Prendiamo in esame il contenuto del rapporto che si stabilisce tra noi e la ^{supposta} ~~l'opera d'arte~~ e le ragioni intrinseche del giudizio che ne scaturisce e che ci

induce ~~spesse~~ a volte al passaggio dallo stato ammirativo al desiderio di possesso, attuabile con l'acquisto diretto o con la riproduzione in copia. Nella maggior parte dei casi si tratta di un giudizio globale inesprimibile, che, se indagato ^{con un riscontro obbiettivo} nei valori intrinseci dell'opera, rivela il gusto dell'osservatore, la sua sensibilità naturale, cioè la sua attitudine alla comprensione del fatto artistico, che l'educazione e l'esperienza può notevolmente migliorare e potenziare. Un'analisi psicologica su questo delicato e interessante rapporto estetico ci condurrebbe lontani dalla concretezza delle nostre riflessioni sull'arte antica, e, d'altra parte, non mancano elucubrazioni filosofiche ieri come oggi a disposizione di chi intende inoltrarvisi; preferisco procedere per immagini esemplificative ed esplicative che con maggiore immediatezza ed incisività possono ~~parlare~~ corrispondere al valore propedeutico di queste pagine.

Nella Cappella del principe di Sansevero Raimondo Di Sangro, poco distante dalla sede del Museo Archeologico di Napoli, vi è la celebre statua del Sammartino, nota in tutti i manuali scolastici di storia dell'arte: l'abilità dell'artista riesce a farsi vedere sotto il ^{sudario} ~~velo~~ il volto e le membra distese del Cristo. Il lavoro stupisce ed accende l'ammirazione. In genere non si indaga se l'^{opera} ~~artista~~ riuscì o meno a ~~dare~~ ridestare ~~l'immagine~~ in noi l'immagine della divinità che volle incarnarsi per redimere l'umanità, non ci si ferma a valutare se l'artista sia riuscito a rappresentare i resti del corpo nel quale era passato ~~in-die~~ la divinità e non sia andato oltre la raffigurazione d'un dormiente. Nella stessa Cappella si ripropone il problema per un'altra statua coperta da una rete scolpita anche in marmo, con abilità forse ancora più straordinaria, ma certo meno artistica del "Cristo velato". Senza lasciarsi vincere dalla prima quasi istintiva ammirazione per l'abilità tecnica di rendere nel marmo il tessuto vegetale della rete che riesce a scostarsi dalla sottostante bella figura muliebile la ricerca dell'osservatore deve cercare nel marmo se l'artista sia riuscito a darci nel volto un ritratto anonimo o la raffigurazione simbolica dell'inganno, indipendentemente dall'elemento allusivo mediato. Indubbiamente non è facile cogliere l'essere di là del parere nel mondo dell'arte e, parimenti, non è facile esprimere fisicamente nel marmo l'essenza dell'idea artistica concepita: l'opera d'arte non è che un mezzo, ~~eupressivo~~, un documento concreto, una lente che deve guidare a intendere quell'idea che, nata da emozione nell'artista, ripropone nel tempo all'osservatore la stessa emozione. S'intende l'abilità, disgiunta dalla

idea, non può generare opera d'arte, ma può essere sufficiente per eseguire la copia più o meno fedele di essa, così la vista, senza una particolare sensibilità educata, può darci l'ammirazione e non il giudizio artistico sull'opera d'arte.

Per poter ~~giudicare~~ comprendere l'opera d'arte figurativa è necessario ~~considerare~~ liberarsi degli eventuali influssi negativi-positivi, talvolta incoscienti, dovuti ~~alla liberandoci dal pur-estintivo prevalere di una delle varie incoscientemente~~ ^{sopravvalutare} ~~ti ai~~ ^{per cui si è in genere a valutare} ~~dei riflessi naturali dell'istinto sessuale, non predisposti~~ ~~ma~~ ~~l'arte-see~~ ^{che} raffigurazioni somaticamente si riferiscono all'altro sesso. L'arte antica, soprattutto per ragioni di commissione, ^{religiosa o laudativa} ~~commemorativa~~ mise in evidenza anche il nudo maschile, e già il Winckelmann non mancò di ricordarlo, sottolineando ^{migliore} la possibilità di osservazione che avevano gli antichi artisti frequentando i ginnasi, le palestre e gli stadi e rilevando gli influssi negativi della moda moderna che ~~nei~~ ^{da} secoli aveva alterato ~~med-~~ ^{alterava} la primitiva bellezza del corpo umano (scarpe, cinture, colletti, busti, ecc.), ma quando fu libera di esprimersi studiò in particolare ~~il corpo~~ la bellezza dei due sessi ritrovandola in una purezza di forme che per selezione portava a regole fisse che si allontanavano dalla realtà individuale del modello.

La stessa vecchiaia non appariva mai in forme decadente e poteva essere gradita in arte, per cui, ad esempio, il torso di ^{Laocoonte,} ~~una divinità-mase~~ Zeus o di una Hera potrebbero essere scambiato per quelli di un Ares o di Afrodite, poiché le masse muscolari ~~marginarie~~ vengono considerate senza l'ingiuria del tempo e non soltanto per ragioni mitologiche ma, in spregio alla realtà, per omaggio alla bellezza, di cui gli antichi ^{e gli Elleni in particolare} ebbero il culto profondamente diffuso. Nella scultura antica, che è l'arte che più di tutte studia il corpo umano, il giudizio di Paride non potrebbe più essere così semplice e, forse, il pomo sarebbe o rimasto a lungo nel cavo della sua mano o sarebbe stato giocoforza dividerlo in parte uguali, che Athena, ~~Laocoonte~~ Hera ed Afrodite sono parimenti bellissime e possono differenziarsi per mezzo degli attributi e non certo per l'armonia, la grazia, la bellezza delle forme, che non tien conto della realtà mitologica che ~~considera~~ ^{considera} ~~ma-~~ ^{ma-} ~~dri~~ le ultime due divinità. D'altra parte anche nelle raffigurazioni cristiane, nella deposizione michelangiolesca ad esempio, la Madonna dimostra un'età inferiore del Figlio e, ~~salve qualche pittore dell'Europa settentrionale,~~ ^{nella evidente maternità} difficilmente viene raffigurata ~~somaticamente~~ ^{avanzata, evidente ma-} nelle condizioni di ~~chi-età-per-p~~ ^{ternità} come nel ~~quadre~~ ^{quadro} trittico della Natività del pittore (Pinacoteca di Dresden).

Nell'arte italica ed in particolare nell'arte etrusca la verità naturale non è quasi mai falsata, s'intende esclusione fatta per il periodo di influenza ellenica attraverso le colonie magnogreche del litorale: si abbiano presenti le raffigurazioni in terracotta o in pietra sui sarcofagi e quelle offerte popolari alla dea della fecondità capuana, Mater Matuta, e cioè di quelle possenti sculture di donne quasi informi cesise e coi molti figli sulle braccia (Museo Provinciale di Capua).

Il concetto di bellezza che accomuna la maggior parte degli artisti in Grecia anzi in tutta l'area bagnata dal mare Egeo e del mar Jonio è una bellezza prevalentemente femminile, anche se il nudo maschile sembra prevalente: non poteva essere diversamente per un popolo di navigatori, abituati a lunghe astinenze, a sognare spose lontane o avventure e lo prova il ruolo avuto dalla donna nei poemi omerici, nella saga cioè più importante della letteratura e dell'anima mediterranea. Anche nella primitiva concezione religiosa mediterranea si ritrova alle origini una divinità femminile, la Dea Madre, Nell'arte la morbidezza delle linee, l'armoniosa sinuosità delle forme rivela un'origine femminile e questa si origina nelle isole ed è l'arte ionica: Policlete, il gran maestro del nudo maschile, è nato nella terra dorica per eccellenza, nel Peloponneso, dove fioriscono i giochi di Olimpia, dove è l'impero spartano, ma ci si dimentica che la grande statua crisoelefantina della sua città?, del più antico? e più importante santuario dedicato a Hera, è uscita dalle sue mani. Anche quando viene scolpito la bellezza del corpo maschile essa è vista in chiave femminile e le linee si raddolciscono e la grazia che non è femminile, come non lo sono le stesse parole 'bellezza', 'perfezione', 'armonia', viene attribuita impropriamente e, nell'Apollo del Belvedere, nel Narciso, nell'Hermes di Prassitele, ~~nell~~ ci sembra di vedere una forma 'equivoca', che anche al Winckelmann non sfuggì, e che se poteva piacere a Greci o ad imperatori filoelleni come Adriano, non mi sembra trovare alcuna giustificazione logica e artistica, senza neppure accennare perché mi sembra ovvia ai riflessi morali. Esiste un periodo della prima giovinezza in cui, ma per poco, il nudo maschile anche nel volto mostra una dolcezza di masse, ~~ma~~ e questa intesero eternare gli artisti greci e, volendo rappresentare, divinità maschili considerati giovani, dettero ad esse questi corpi in cui la convessità muscolari erano appena accennate e, direbbe il Winckelmann, non turbate dalle arterie, dai tendini, da angolosità, ma si giunse, come si è accennato, a forme tipiche, canoniche, tradizionali, tali da caratte

rizzare tutta l'arte ellenica del periodo così detto classico. Non era però soltanto ~~un~~ il risultato di una ricerca estetica, come riteneva il Winckelmann, ma la traduzione ^{artistica} di un fenomeno sociale patologico che costituisce il punctus dolor della civiltà del mondo antico e che un cieco amore per il passato ha voluto sempre fingere di ignorare: stupisce che Socrate, Platone, abbiano avvertito sentimenti innaturali verso lo stesso sesso, stupisce ~~la netizia~~ ritrovare nei santuari greci la statua di Antinoo, il giovane bellissimo amato da Adriano e da lui divinizzato, dopo la morte, e fatto oggetto di culto. Gli artisti greci e romani che scolpirono questa bellezza efebica ~~ei-resere~~ riprodussero e tramandarono una realtà del loro tempo e resero un gran servizio alla storia: come potessero conciliare col concetto della kalokagathia la paiderastia, fenomeno contro natura, è un problema che non mi sembra possa risolversi che negativamente e che sia da annoverare tra gli aspetti negativi del mondo antico.

Da quanto finora si è detto appare chiaro che l'arte greca non è verità. Già nel mondo antico la Natura, pur essendo essa stessa divinizzata, non viene considerata una perfezione e l'arte -critica Platone è da bandirsi perché mimesi (imitazione) della Natura e questa, essendo imitazione della realtà ideale che è l'Idea, è pertanto tre volte lontana dalla ~~vera~~ verità. Ma Platone era un filosofo e le sue teorie non dovevano essere diffuse o studiate o condivise dagli artisti che esaltavano la Natura, ma non la Bellezza individuata in un essere, perché cercavano il meglio che esiste nella Natura, al punto da idealizzare perfino il ritratto e l'esempio noto di quello di Pericle non è certo il primo. E ancora noi moderni ricorriamo così frequentemente alla 'foto artistica', ben lungi dal riconoscere gli abbellimenti dovuti a ritocco: la vanità non è né femminile, né solo ellenica. ~~Se all'artista antico veniva commissionata una statua di divinità, a Ercolano, ma in tanti altri centri antichi~~ ^{Se all'artista antico veniva commissionata una statua di divinità, vincitore dei giochi} di divinità, di un ~~olimpionico~~ ^{vincitore dei giochi} panellenici di Delfi, di Istmia, di Olimpia, di un ricco defunto, di un arconte, di un generale conquistatore, non ~~aveva altre cose~~ ^{andrebbero sottova-} che lutate le sue preoccupazioni di accontentare i committenti: ieri come oggi si è portati ad abbellire per affetto, per devozione, per vanità. Certo i Greci esagerarono non poco ~~nell'idealizzazione~~ fino a giungere all'idealizzazione del ritratto e, per il nudo o la figura paludata, è lecito pensare ad una corrispondenza molto approssimativa con la realtà umana, specie se maschile. A Ercolano, ma anche in molti altri centri del mondo antico, specie in periodo romano, si sono ritrovate statue acefale di guerrieri, di oratori con l'incavo per l'inseri-

mento della testa, l'unica e la più nobile parte del corpo umano che veniva lavorata dall'artista: è evidente che il committente potesse scegliere tra i corpi già pronti nella bottega dell'artista, eseguiti -direi in serie- dagli allievi. S'intende che si tratta non di grandi opere e di danarosi committenti dai gusti molto grossolani, ma dalle fonti storiche si sa anche che in periodo imperiale molti ritratti vennero collocati al posto di imperatori defunti o assassinati o su statue di divinità?: se ne parla perché non è facile riconoscerle nei Musei, specie negli antiquari sorti nei piccoli centri di province. A questi risultati si era giunti lentamente, ma il più delle volte non è più il caso di parlare di arte, bensì di artigianato: e sarà sufficiente passare nella galleria dei bronzi ercolanesi per ritrovare nelle statue municipali o raffiguranti gli imperatori, a cura di devoti cittadini, gli Augustales, o di altri magistrati che così mostravano la loro devozione agli imperatori in carica, per riconoscere l'arte minore, l'arte locale, prima del 79 d.C. Una crisi della così detta arte classica bisogna riconoscerla nel periodo culturale ~~dettexdell~~ nel quale si ebbe la rivoluzione sofistica; invano combattuta da Socrate e da Platone. Nel crollo della polis greca succeduta alla conquista macedone, nell'apertura così detta ellenistica, così come oggi si hanno con la svalorizzazione delle nazionalità conseguenti alle grandi aperture verso forme nuove di associazione economiche, politiche, nella ricerca di una verità spietata che sembrava tener in non cale persino la religione e alla morale tradizionale subentrava una pluralità delle morali, alla cinica negazione di una giustizia obiettiva, la morte di Socrate ha mero valore simbolico: si arrivava ad una nuova concezione dell'arte, all'arte ellenistica, caratterizzata da una verità che si animava di pathos, che teneva in non cale la compostezza dei sentimenti, fino a raggiungere toni drammatici, ad arrivare a forme leziose o, sotto l'influsso 'turistico' romano, a riprendere la scuola classica 'neocatticismo': si ebbero, potremmo dire, un barocco, un rococò, un verismo ed un neoclassicismo. Forme ritornanti che inducono a pensare che l'arte non ha epoche storiche e l'artista si esprime liberamente quando è libero. Anche nella pittura stabiana si è voluto vedere l'impressionismo e nella c.d. pittura del Faium si potrebbe rilevare un'anticipazione del verismo analitico dei Fiamminghi: tutte considerazioni che sembrano confermare quanto già detto.

Winckelmann seppe cogliere l'aspetto caratteristico dell'arte greca, animata dalla bellezza ideale, e fin dal suo primo scritto di Dresden (1755) propugnò che per ritrovare la grandezza nell'arte gli artisti moderni dovessero imitare gli antichi ed indicava come esempi Raffaello e Michelangelo, giudizio che non teneva conto dei valori artistici dell'arte ellenistica e romana, proposta che andava accolta con le dovute cautele ed in ogni caso non come unica soluzione, ma semmai come una delle tante possibilità di espressione artistica.

Chi entra in un museo ^{archeologico} ~~di arte antica~~ può farlo come uomo moderno che annulli la sua modernità per calarsi nel mondo antico per una intelligenza di quel mondo oppure ~~senza~~ conservando la sua personalità moderna per un giudizio comparativo tra il mondo di appartenenza e quello di osservazione tramite i documenti artistici di quel mondo trascorso ma non del tutto se in noi sopravvive una eredità culturale estetica. Sono due modi di vedere, due atteggiamenti dello spirito, che possono anche coesistere nel giudizio. Ma, specie nel primo caso, bisognerebbe che di fronte ad ogni opera ci si trovasse l'uomo che la eseguì o la creò, cioè l'artigiano o l'artista, per scoprire se trattasi di copia di originale, oppure di opera commissionata o inventata. E non è cosa facile per tutti.

Il riconoscimento della fattura greco o romana di un'opera diventa un enigma per i secoli dell'impero quando il mondo artistico si sposta verso la capitale del mondo antico, l'Urbs, quando la cultura anche artistica si diffonde, quando la terra madre dell'arte, l'Ellade, sembra non avere parole nuove da dire, né va dimenticato che già negli ultimi secoli della repubblica romana, dal periodo macedone in poi, nuovi fiorenti centri di cultura artistica erano sorti a Pergamo, a Rodi, ad Alessandria. L'arte greca non è limitata a Policleto, Fidia, Prassitele, Skopas, come l'arte italiana non è solo Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Canova.

Quante opere ritenute finora originali sulla base soprattutto delle poche indicazioni e amandatici dagli autori antichi saranno veramente originali? Certamente un numero più limitato: la scoperta di un'opera ^{e l'identificazione originale} ~~di un grande maestro~~ e ~~l'identificazione~~ costituiscono per l'archeologo e per lo studioso d'arte antica una vanità capace di favorire pericolose suggestioni. Al Winckelmann, che fu il primo più serio studioso dell'arte antica, capitò di scambiare per Musa una figura di Apollo (nota), di ritenere capolavori originali greci le copie romane di opere di scuola prassitelica (Dresda, nota), capolavori anche originali le pitture preparate da Casanova d'accordo col suo amico Mengs (nota). Nel Museo archeolo-

gico di Napoli fino a pochi anni fa era ritenuto antico un pateale con bei rilievi neocattici?, tuttora esposto all'ammirazione dei visitatori (accerta e nota), finché non si è conosciuto il nome dell'artista neoclassico? che eseguì il falso

Indipendentemente dalle laconiche indicazioni museografiche o delle guide che ci informano sul nome del maestro, della scuola, se è buona copia o meno, guardiamo l'opera che è davanti a noi e, per esempio, se di provenienza campana, consideriamo che nella maggior parte dei casi più che importata poté essere eseguita da uno scalpello educato in una bottega aperta da un greco emigrato o nativo di Puteoli, Neapolis, uno scalpello manovrato con abilità o con arte da un ercolanese, uno stabiano o un pompeiano. Sono tante le cose mediocri o brutte rinvenute nelle case di Ercolano e Pompei, dove non mancano le opere d'arte, che si deve dedurre che in quelle cittadine non mancarono botteghe di artigiani né si può escludere a priori che le opere belle siano tutte acquistate da Alessandria, da Corinto, da Atene o altri centri, seguendo una convinzione diffusa che non può sempre generalizzarsi senza tema di smentite, tanto più se si considera il ruolo culturale tenuto in Campania da Neapolis, erede di Cuma nella civiltà magnogreca del litorale del golfo che a lungo continuò a chiamarsi 'Cumano', ruolo ancora preminente nel primo secolo dell'era cristiana che vide gli ultimi giorni di vita nelle cittadine vesuviane prima dell'eruzione del 79. Neapolis in quel secolo continuò ad essere non solo un centro di cultura letteraria, ma agonistica (Augusto volle che vi si celebrasse perché ultima insula ellenica della Magna Graecia i Giochi Isolimpici, che dovevano rivaleggiare con quelli famosissimi di Olimpia), e molto probabilmente artistica: si sa dall'autore del Satyricon di una celebre pinacoteca di cui ci sono pervenute le descrizioni dei quadri (cita), ma salvo pochi pezzi ben poco ci è testimoniata l'arte napoletana di quei tempi (dovrei enumerare i pezzi trovati a Posillipo ecc.). L'arte della Magna Grecia non è ben conosciuta ma le influenze elleniche riscontrate sull'arte etrusca debbono ~~merita~~ in modo preponderante attribuirsi all'arte magnogreca o italiota ~~che~~ perché nel Meridione d'Italia le aree di influenze erano finitime e, in Campania, sul fiume Silarus e, a Nord, a Cuma. Nella rivalutazione, se non nella riscoperta, dell'arte greca operata nel Settecento, ed il Winckelmann seguito dal Milizia, vi ebbero non pochi meriti, l'arte magnogreca non venne considerata, il ritorno ellenistico alla così detta 'arte classica' fu confusa con questa -ecco il perché di tanta ammirazione, ad esempio, per il neocattico? 'Toro farnese', per

il teatrale? accademistico? Laocoonte del Winckelmann!- e la visione dell'arte greca attraverso le molte copie imperiali apparve ancora più fredda, a non voler annoverare l'errore grave di un mondo incolore, e l'arte romana fu messa sul banco degli accusati per la ricerca della verità o meglio per la servile imitazione della natura. Ma l'accusa scaturiva più che da una osservazione diretta, difficile specie in quel tempo che di originali greci se ne avevano ancora più pochi esemplari che non oggi e le prime opere sicure furono riconosciute nel 1816? da Ennio Quirino Visconti (le metope 'fidiache' prelevate dall'Elgin al Partenone), dalle stesse critiche all'arte contemporanea mosse da Plinio, al quale piaceva molto quel freddo 'Toro Farnese' ed il teatrale Laocoonte (accerta e dai passo) ed esaltava l'arte di un tempo (così anche nel Satyricon:.....), e la conoscenza dell'arte classica veniva fuori dalla 'Descrizione della Grecia' di Pausania, anch'egli ammiratore dell'arte già antica di tre o quattro secoli, da Luciano e da altri pochi frammenti pervenuteci degli scrittori antichi. La demolizione che ne derivava per l'arte romana, in anzi si imputava alla conquista romana la decadenza dell'arte greca come se il prelevamento, l'aquisto, l'esecuzione di innumerevoli copie proprio dell'arte antica, cioè non contemporanea agli acquirenti romani, avrebbe dovuto semmai favorire le condizioni per una rinascita dell'arte greca, ripeto ~~la-desei~~ il concetto di una insignificante arte romana si protrasse a lungo, e dura tuttora. Una revisione si è tentata in Austria dell'arte tardo antica: sarebbe interessante seguirla ma senza quell'entusiasmo che potrebbe essere influenzata da una forma degradante di 'patriottismo locale'. In verità si potrebbe considerare in modo più vasto il fenomeno dell'arte antica considerandolo nell'ambito storico: all'arte indigena influenzata dall'arte delle isole e delle colonie dell'Oriente e dell'Occidente, alla fusione dell'arte dorica e ionica, a quella che viene detta 'arte classica', segue in un panorama di interessi e ricerche rinnovate l'arte ellenistica, ancora non bene studiata nei vari centri di produzione, ed a questa, in un panorama ancora più vasto che comprende anche l'arte italica, caratterizzata fin dalle prime rudimentali opere dalla ricerca di una verità naturale e quasi sempre iconografica, un'arte italica dove si sono incontrate le esperienze indigene, etrusche ed italiote delle colonie greche, l'arte romana caratterizzata non dall'idea di bellezza, ma dal concetto di verità, una arte che è romana non perché romani siano gli artisti, o romani siano tutti i cittadini artisti che abitano nel vasto impero, ma appunto perché romana è la visio-

ne ispiratrice e che non si disconsta da esperienze già elaborate sul suolo italico, anche ad opera degli stessi coloni greci. Se per tanti secoli non si ebbero artisti come Fidia, Policletto, Prassitele o Skopas le cause non sono certo da ricercarsi nella conquista romana: ma dall'epoca in cui vissero questi grandi maestri è possibile che bisogna attendere ^{il Rinascimento} ~~all'umanesimo le seglie dell'Umanesimo,~~ ^{circa duemila} ~~più di mille~~ anni dopo, per trovare un pittore come Raffaello ed uno scultore come Michelangelo? E, si tenga presente, che se si esclude qualche nome di artista (El Greco?) e ora De Chirico) nessun 'rinascimento' si è purtroppo avuto in Grecia, dove se è pur vero che i Turchi solo da un secolo e poco più lasciarsene furono costretti ad abbandonare quel territorio conquistato, il cielo, la luce, il mare, le cave di marmo sono ancora lì ad attendere l'occasione del grande artista e coi greci tutto il mondo che ama l'arte attende quel rinascimento.

Non è quindi possibile ammettere vuoti secolari e guai a credere agli scrittori (per il W. Bernini non ha capito niente dell'arte antica e per il Milizia ~~la~~ ^{la} contemporanea: noi stessi abbiamo l'impressione ~~della~~ ^{di} attraversare un periodo testa del 'Moseé' michelangiolesco è quello di un caprone!) critico dell'arte, come già al tempo di Plinio e dell'autore del Satyricon. Non tutto il Medioevo è decadenza, tenebra, come non tutto il Seicento è 'secentismo' non tutto il Barocco è teatralità e non tutta l'arte romana è imitazione greca, né l'arte greca è una miracolosa nascita nella sola penisola ellenica: quando Sankelmann scriveva ~~in-mede~~ ammirato dell'arte greca non erano state riportate alla luce la civiltà micenea e quella egeo-cretese e solo qualche raro viaggiatore era riuscito a visitare quanto rimaneva in Grecia e dell'Asia Minore degli antichi centri artistici. Lo stesso concetto evolutivo dell'arte andrebbe attenuato e la divisione per epoche o per stili o mode, che le tradizioni in arte sono dur a perire e le innovazioni vanno solo lentamente affermandosi: troppo spesso ci si dimentica che esistono artisti che possono avere un seguito di alunni e imitatori e che l'ambiente può influire, ma che al gusto dei committenti o degli acquirenti nel caso dell'opera d'arte è il gusto dell'artista che dovrebbe prevalere. Forse è appunto questa originalità del gusto che è ricerca anche del bello che contribuisce a caratterizzare l'opera dell'artista da quello dell'artigiano, che si appaga di eseguire con abilità la commissione e si preoccupa dell'acquisto: lo stesso committente, alla presenza di un artista, subisce la suggestione del gusto certo più raffinato e cede all'altrui volontà. Il fenomeno psicologico potrebbe spiegarci il perché nella democrazia ateniese l'arte ebbe notevole preminenza e poté influire a creare nei liberi cittadini una maggiore sensibilità artistica che non a Sparta.

La ricerca sull'arte antica dovrebbe attuarsi per tre gradi: cercare fin dove è possibile il carattere dell'arte di un popolo, riconoscerne le correnti o mode così come si susseguono nel tempo -ripudiando il concetto di un perfezionamento globale dell'arte in generale ma semmai considerando di più il fenomeno come mutevole come la moda per una saturazione estetica anche non in meglio e, spesso ritornante su se stessa, influenzata dalle condizioni ambientali psicologiche ed economiche-, quindi le scuole che possono aversi intorno ad una forte personalità, ed infine ricostruire la personalità degli artisti dalle loro opere con l'aiuto delle poche notizie che si hanno dalle fonti classiche ma soprattutto avvalendosi dello studio diretto dello stile dalle opere di sicura identificazione. Non la pittura ellenistica, quindi, ma le tendenze che vi si possono rilevare e, soprattutto, le personalità di spicco e la folla di personaggi minori che agirono in quel periodo, senza preoccuparsi di seguire la linea ascendente o discendente dell'arte ma guardando caso per caso se ciò che volle esprimere è veramente realizzato nella sua opera.

Per tornare alla visita al Museo archeologico, che offre la possibilità concreta per trovarsi nel mondo artistico antico, e a quello di Napoli in particolare, dopo le riflessioni fin qui manifeste occorre ancora qualche avvertimento.

Moltissimi busti e statue sono lavoro di artigianato: tutti i municipi romani esponevano negli edifici pubblici le riproduzioni degli imperatori in carica affianco a quelli defunti più autorevoli, lavori di artigianato che le opere originali dovevano trovarsi a Roma, dove era il modello vivente; ma anche questi ritratti subivano, il più delle volte, abbellimenti fino alla idealizzazione, specie nelle statue degli dei personaggi imperiali divinizzati dopo la morte. Affianco alla riproduzione meccanica dell'iconografia ufficiale si notano altri ritratti, frutto di una veristica riproduzione naturale come nel caso della testa di bronzo del banchiere pompeiano Lucio Cecilio Giocondo il cui porro è stato eternato nel bronzo dall'artista.

Un altro rilievo di carattere generale da farsi contempla il Museo nella sua globalità. In genere si visita il Museo non come la summa dei capolavori dell'arte antica, sia pure nelle riproduzioni greche o romane specie per quelle antiche elleniche, senza considerare la relatività di una selezione dovuta al caso, al gusto specifico e a volte dubbio di antichi collezionisti (quanta gente arricchita colleziona anche oggi cose mediocri convinta del contrario?), alla parzialità

della testimonianza di un museo per quanto grande possa essere, vediamo il museo come una raccolta antologica senza filo conduttore preordinato, e sia detto anche nel caso del più ordinato e meglio organizzato museo, esposta in modo comunque artificioso, non nei giardini, negli ambienti originali che potevano anche non essere di buon gusto, al modo sommario come noi lo osserviamo per la ricchezza in cui si susseguono uno accanto all'altro le opere in modo da saturare il bisogno estetico o di attenuarlo: lungo un viale scopriremmo la bellezza di un'Afrodite meglio che non in una ristretta grigia saletta delle Veneri, dove non è neppure possibile rispettare quella esatta distanza di osservazione e dove l'occhio è troppo distratto dalla varietà e superficialmente si eseguono confronti non sempre proficui per il giudizio delle singole opere di vari artisti, di varie epoche, di varia valore.

La disposizione delle opere nei Musei è frutto di un criterio unico -e il Museo di Napoli ne è una prova perché continuamente in rivoluzione e non solo per la ricerca obbiettiva di una migliore esposizione o per l'inserimento di nuove scoperte- e non bisognerebbe lasciarsi influenzare dal filo preordinato: problema che si pone nel raffinato ed esperto conoscitore dell'arte antica.

Il Museo è sempre in ogni caso educazione alla conoscenza diretta dell'arte antica, anche quando non mancano statue mediocri, perché queste agiscono da contrasto e ci fanno meglio riflettere sulle opere migliori; esso va considerato come una delle più evidenti e piacevoli espressioni della civiltà antica, capace di operare in noi un notevole miglioramento una squisita ricchezza spirituale. Perché ciò avvenga è necessario visitare per sezioni un museo, è necessario soffermarsi a lungo, ritornare, operare scelte considerate, ascoltare la dotta illustrazione degli esperti, ma vedere, anzi osservare e meditare da soli nei giorni in cui il Museo è tranquillo e le carovane turistiche policrome non turbano il colloquio muto ma eloquente tra l'osservatore e l'opera dell'artigiano o dell'artista.

Armonia e bellezza nel nudo? antico?

Greci e Romani, ~~ma~~ in verità più i primi che i secondi, esaltarono la bellezza e l'armonia del nudo, ma -a rischio di dire cose ovvie- andavano vestiti come noi. Si è sempre rilevato che gli artisti avevano possibilità nei ginnasi, nelle palestre, negli stadi di studiare il corpo umano, meglio che non oggi, ma se questo era vero al tempo del Winckelmann bisogna riconoscere che a partire dalla seconda metà del nostro secolo sembra ritornare, sia pure per vie non sempre migliori, una rivalutazione del nudo: si pensi ai concorsi di bellezza riservati alle giovani donne, con la conseguente pubblicità su rotocalchi e perfino quotidiani, alle spiagge dove l'esigenza elioterapica ma anche la moda più spregiudicata riduce al minimo le parti coperte del corpo umano, alle riviste di balletti, ~~e~~ una diffusa filmistica di genere erotica ed alla conseguente pubblicità murale a colori ed a grandezza anche maggiore dell'originale, senza ricorrere alle pubblicazioni di dubbio gusto continuamente in lotta con la censura per ragioni morali e che puntano a soddisfare una morbosa curiosità sessuale che nulla ha da vedere con la diffusione della bellezza naturale. Oggi ritorna lentamente il culto della bellezza, ma si tratta di una bellezza femminile, colta al naturale dall'obiettivo specializzato delle fotocamere e delle telecamere e, d'estate, specie nei luoghi di villeggiatura, la moda ~~ma~~ è così audace da sbigottire -se questo fosse possibile- non dico un romano, ma un greco redivivo.

Ma non si tratta di un sentimento puro di bellezza, ma di sensazioni gradevoli che affondano nell'istinto: non si spiegherebbe altrimenti la unicità del sesso esaltata. Le immagini maschili tronfie di muscoli sono una propaganda per il culturismo, interessano semmai ~~at~~ come la selezione americana per 'mister Muscolo' attempate zitelle, ma la forza non è bellezza, anche se la bellezza maschile non può e non deve fare a meno della virilità a meno che, come ~~non~~ in alcune opere del mondo antico, l'artista non si ponga il quesito di raffigurare una divinità maschile e di concepirla, in quanto divinità, senza distinzione di sesso.

La moderna concezione della bellezza poggia su criteri alquanto diversi da quelli antichi: maggiore snellezza e dinamicità, arti assottigliati alle estre-

mità, ai polsi e alle caviglie, tronco restringentesi quasi ad angolo nella vita da cui, nel corpo femminile si aprono in basso meno dolcemente che in antico la curva delle anche; collo esile, volto non paffuto, mani affusolate. E' una bellezza ancora più lontana dalla verità di quella antica, anche se nella scultura greca le masse muscolari si ripetono in forme ben studiate e a volte scolastiche o arbitrarie come quella piega muscolare che ^{distingue} ~~disegna~~ in basso il tronco dalle gambe e che ricorda la curva sinuosa della corazza, piega che nella realtà non trova alcun riscontro.

Una bellezza sofisticata quella di oggi e non solo per l'uso abile della cosmetica, ché le donne egiziane e quelle romane di epoca imperiale non erano da meno in fatto di trucchi e di belletti, alla quale l'occhio, specie quello maschile è abituato per cui avverte il contrasto con l'ideale femminile concepito nel mondo antico e che ritorna dopo le scheletriche immagini di sante e di madonne bizantine nel Rinascimento perfino ingigantite dal pennello raffaellesco o di Michelangelo e, più che la scultura, bisognerebbe ~~poter~~ poter tener presente la pittura antica ed in mancanza o ad integrazione di quel poco che se ne ha la ceramografia attica che non poca influenza dovrà subire dalla tradizione pittorica. Quello che Dante chiamava stile epico? in letteratura nella narrazione pittorica antica si traduce col grandioso, specie nella celebrazione mitologica.

Oggi la pittura, quasi temendo la concorrenza spietata dell'obiettivo fotografico, sembra da circa un secolo voler cedere il campo della verità vedutistica per avviarsi verso forme non figurative; se non si tratta di un suicidio o della ricerca di una nuova espressione artistica è problema che non tarderà ad essere risolto, ma il vero artista non subisce le crisi del suo tempo e da solo risolve ogni problema. Purtuttavia nel rispetto più grande della libertà dell'arte e con tutta la comprensione di chi avverte nell'intimo l'ansia di nuove ricerche, non inutile sarebbe riproporre la purezza ~~naturale~~ ^{naturale} delle situazioni già tentate nell'arte antica perché un bagno ~~di verità~~ ^{naturale} fa sempre bene a chi cerca la verità più estrosa e più cerebrale. L'arte va intesa con la mente perché è la mente dell'artista a creare l'opera d'arte e nella scultura come nella pittura, ma questa intelligenza passa per l'occhio, come nessuna creazione può realizzarsi senza la vista e la tecnica di mani esperte. L'arte non è allegoria anche se può avvalersi di essa, come se ne avvalsero gli antichi, né è un linguaggio di essenzialità filosofica. Ma l'arte non è piacere essenzialmente della vista, non è in una parola calligrafia. Il passaggio dalla mente dell'artista a quella dell'os-

servatore attraverso la visione scultorea o pittorica deve essere possibile e piuttosto rapido, anche se non immediato. L'incomprensibile nell'arte la esclude e chi pretende di inventare da solo una lingua non potrà pretendere che altri la parlino. L'arte non è scienza anche se per apprenderla come artista o come critico occorre pari ma diverso studio e genialità. Se in un'opera riscontriamo di là dalla perfezione formale l'idea geniale che animò l'artista difficilmente essa sarà copia, ma non è facile il riscontro, e il rischio di sbagliare subentra sempre in chi non possiede il malaugurato dono tranquillizzante della sicumera.

Mancanza di mezzi veloci di comunicazione e di diffusione della cultura contribuirono nell'antichità al permanere di forme artigianali che riuscivano a soddisfare esigenze poco raffinate del gusto finché si giunse a forma d'arte e non è da meravigliarsi che proprio nell'Attica, terra povera dove però non mancavano terreni argillosi? e cave di pietre, fiorissero le arti: più che altrove i mezzi di comunicazione la tenevano in contatto con le aree culturali del Mediterraneo. L'arte è comunicare, arte è espressione di un gusto apprezzato da una comunità: dal segno che distingue un oggetto utile da un altro per ~~indi~~ segnalare la proprietà al disegno gradito per farne un regalo, all'esigenza agonistica di primeggiare sulla produzione degli altri artigiani, di distinguersi dalle forme già seguite al bisogno della collettività di acquistare un prodotto nuovo, alla moda, al bisogno interiore di esprimere qualcosa che meraviglierà altri. Ecco le parole di Michelangelo che a venticinque anni dice di scolpire una deposizione che mai è stato fatto e mai si farà da alcuno. E

La conoscenza storica nell'arte ha un valore relativo se si pensa a certi lavori medievali che trovano riscontro nel geometrismo della così detta cultura micenea e sarebbe preferibile studiare le singole opere per quelle che esse stesse sono: risultato di un'esperienza tecnica precedente idea dell'artista, eventuale presupposto di altre opere. Nelle opere di Policleto l'equilibrio a chiasmo ~~bilan~~ di movimenti bilanciati, dopo che già Mirone ha lanciato nello spazio dall'immobilità delle Komai ~~fisse~~ come statue egiziane, e nel Museo di Napoli v'è la migliore copia del Doriforo, rinvenuto in una palestra sannitica di Pompei, alla delicata introspezione e psicologica del bassorilievo di Orfeo ed Euridice, pare di scuola fidiaca, che alla bellezza degli atteggiamenti ~~descrive~~ negli sguardi il tormento dell'ultimo addio e nelle mani l'affetto umanissimo per l'amore perduto. Nell'Ercole in riposo, in questa stupenda descrizione di musco-

li ancora frementi in un corpo che la mente consiglia di concedersi il riposo, si noti l'abilità dell'artista di scuola Lisippea, Glicone ateniese, come si legge in greco sulla base, di rendere grandioso il corpo, a parte già le dimensioni superumane della statua (m....), impiccolendo la testa; nel supplizio di Dirce, il noto 'Toro Farnese', per quanto è possibile considerare il gruppo dopo i restauri delle parti non rinvenute e -si badi- si parla delle teste di tutti i personaggi (uno dei giovani porta la testa di Caracalla se non erro!), cioè delle parti essenziali in cui l'artista poteva esprimere il dramma della ben nota vicenda leggendaria ellenica, si può notare non la purezza del così detto periodo classico dell'arte, ma una interpretazione fredda del classicismo in una epoca di tardo ellenismo in cui la drammaticità, il verismo, lo studio fin troppo analitico della natura avrebbe portato a ben altri risultati. Per un'opera così poderosa si è portati a ritenerla originale o, tutt'al più, traduzione manovale di opera in bronzo, e, in questo caso, di per sé fredda traduzione.

Perché la scuola di Fidia e quella di Policlete e quella di Prassitele? Perché erano tre forti personalità. Perché non fu seguita, salvo i ritorni e la mania antiquaria dei Romani, quell'arte 'classica'? Perché lo spirito è varietà, è bisogno di nuovo e questo sentimento si avverte all'uscita dal Museo, perché anche la bellezza ideale porta allo schematismo, all'uniformità, anche se la concezione estetica dell'Apollo del Belvedere ci conquista come ci turba quella di Antinoo, sotto l'influsso di considerazioni eticoreligiose.

Quando si ritornò all'antico e Mengs sembrò il più grande pittore, degno addirittura di Raffaello, e Bernini rivestì più drammaticamente l'arte antiche nelle sue statue e, più di tutti, Canova, sembrò un Fidia redivivo, la loro arte entusiasma, ma dopo un secolo impallidisce come l'arte neoattica al confronto dell'antico, anche se a differenza della copia greca o romana di un antico originale di bronzo non mancava un palpito di vita e di pensiero autonomo.

Gli antichi crearono i loro capolavori, l'imitazione sarà sempre imitazione ma lo studio delle opere antiche può continuare a dare i suoi frutti e, per gli osservatori moderni, continuano a dare quella sensazione di fine benessere, di olimpica tranquillità, rapendoci in un'atmosfera, non della loro vita quotidiana, ma del mondo d'arte da essi creato con le loro immagini e che insieme al mondo mirifico della letteratura costituiscono il patrimonio spirituale più fecondo che ci sia pervenuto in eredità dai secoli del passato.

Note sulla pittura antica.

Non meno problematica della scultura è la pittura antica, soprattutto per la scarsità di una adeguata documentazione.

Confrontando la tradizione scritta è possibile comprendere l'ammirazione antica attraverso le copie dei capolavori della scultura identificata dal Settecento ad oggi, ma per la scrittura manca questa possibilità e le opere meravigliose di Zeusi, di Parrasio e di altri celebri pittori dell'antichità restano privi di testimonianze.

La ceramografia, più che le effigie monetali di Siracusa, di Atene o quelle incise sulle pietre preziose, come riteneva Winckelmann ma già negate quali fatti artistici dal Milizia, l'arte musiva, la pittura funeraria e quella parietale possono condurci ad immaginare a quali mete tendesse l'arte antica, di cui testimonianza più diretta si ha nella così detta pittura del Faiyum su papiro (Cairo?, Museo Benaki, Bologna, ecc.): un verismo figurativo conforme alle note leggendarie dei quadretti dell'uva dipinta beccata dagli uccelli e del panno dipinto scostato dal pittore!

Se si escludono i quadretti incorniciati importati dall'Oriente, da Alessandria, da Delo, forse, nella pittura parietale attestata nel Museo Archeologico napoletano non credo sussistano dubbi sull'attribuzione all'arte greca o romana, poiché si tratta di lavori eseguiti localmente, salvo ad immaginare pittori ambulanti di origine orientale, invitati per l'esecuzione di lavori di un certo rilievo negli edifici pubblici, nei templi o nelle ville di danarosi committenti. Ma questa pittura parietale non si discosta dal livello artigianale e le critiche possibili debbono tener conto di questa limitazione.

L'importanza data alla pittura parietale dagli antichi, molto probabilmente, non corrisponde a quella che, dopo Giotto, riempì le chiese e poi i palazzi e le ville dell'Italia e d'Europa. Quasi tutte le case antiche vesuviane risultano ornate di pitture come fino a pochi anni fa si usava ricoprire le pareti con artistiche carte "da parato" e, in linea di massima, quindi, non si avvalsero che di buoni artigiani. A Napoli, anzi, molti negozi di pescheria continuano ad offrire al pubblico degli acquirenti la visione di pitture parietali di marine tipiche, come quelle dei Faraglioni di Capri, di Sorrento, di Posillipo, di Mergellina, del Vesuvio col Castello dell'Ovo. Chi volesse giudicare la pittura itali-

na fra duemila anni da queste pareti affrescate e luminose prenderebbe un giorno un grosso abbaglio, anche se, talvolta, non mancano in locali caratteristici affreschi di buoni pittori.

In quest'ambiente, salvo eccezioni, va giudicata la pittura vesuviana prima del 79 d.C. a Ercolano, a Pompei e, forse, anche dopo l'infausta data deoquell di Stabia.

Indubbiamente nella così detta pittura ciclica, a soggetto, di genere, mitologica o storica, è possibile riconoscere un'eco dei grandi maestri ed un riflesso dell'arte greca, pur nelle ripetizioni frequenti e a volte di basso livello artigianale, ma è anche evidente una varietà di scuole, di tecniche che si pensa non di derivazione.

Nell'arte in genere e nella pittura in specie è quasi assurdo delineare storicamente dei periodi, così i "quattro stili" del Mau (in nota definirli e indicarli), e forse più giusto sarebbe riconoscere correnti di moda seguite più dai profani committenti che dai pittori, anche se si tratta di artigiani pittori (sotto certi aspetti anche i più grandi artisti furono degli artigiani), il cui estro -quando c'è- non tien conto che in minima parte l'esperienza passata, una volta superato il periodo formativo ed acquistata una notorietà ed una indipendenza economica o viceversa, cioè al committente che segue la moda si può trovare l'artista non disposto a seguirla, così come accade per il ceramografo Ercolias che, pur accettando diverse innovazioni, evita la ^{nuova} tecnica decorativa delle figure rosse su fondo nero.

Si riscontrano così correnti artistiche nella pittura antica che verranno trattate anche nei secoli successivi: alle pitture della così detta Basilica di Ercolano che per l'esattezza del disegno faceva pensare a Raffaello seguono o vivono contemporaneamente altri tentativi che di là dalla calligrafia del contorno ben delineato vuole con la forza del colore suscitare impressioni più vive e più drammatiche, quasi reazione a quella concezione greca della compostezza superumana del soggetto ed appare il paesaggio con la figura umana e la prima rudimentale prospettiva di porti e marine.

Le pitture di Stabia, specie quelle apparse in questi ultimi anni, che tanto scalpore hanno destato, rappresentano per la ricchezza degli esemplari quasi un centro d'arte, una nuova scuola, ma non mancano esempi in Ercolano e nel Museo di queste correnti impressionistiche ed espressionistiche.

Nell'arte l'esperienza secolare non produce utili insegnamenti come nel campo scientifico, ma vale la genialità e l'esperienza personale per cui non si riscontra una gradualità progressiva di valori raggiunti: il grande artista di ieri lo è quanto quello di oggi. Questa che a me sembra una verità deve servire a riconoscere la mediocrità, facendo a meno di quel falso sentimento di giustificazione che si prova per le opere eseguite molti secoli fa e giunte fino a noi non per una selezione antica o moderna, ma per mera occasione.

Parimenti è da bandire l'eccessiva ammirazione quando non scaturisce dall'opera d'arte, che nel campo della pittura parietale è, ripeto, ben rara.

Per il mancato studio della prospettiva si consideri che l'artista antico è legato alla figura umana, al concetto della semplicità, tuttora valido, della unità, della centralità, ed accetta il gruppo nella narrazione mitologica o storica e per l'ambiente si avvale di pochi elementi sufficienti per ridestare la immaginazione dell'osservatore. Nell'arte postclassica, dopo la parentesi medioevale, si arriva invece -sotto l'influsso del risvegliato ~~ambian~~novato amore per la natura- ad una visione completa dell'ambiente, nel quale si muovono i personaggi perché l'arte deve solo piacere e non far pensare: il pittore deve fotografare e l'osservatore si limita a vedere, non ad osservare e ad intendere.

Per un esempio, che mi sembra efficace, basterà tener presente la essenzialità di una scena del teatro antico con quelle moderne, le quali non possono fare a meno della prospettiva per ricreare allo spettatore l'illusione ottica voluta.

Per gli effetti coloristici va parimenti ricordato che la scoperta fiamminga dei colori a olio avvantaggia notevolmente la pittura dal Seicento? a oggi.

Ma una considerazione va fatta: il gusto degli antichi, che non ritengo più raffinato di noi moderni a differenza di scrittori neoclassici, era molto diffuso anche nel popolino e si rivelava nella più modesta suppellettile, nella decorazione dei pavimenti, spesso riproducenti capolavori della pittura in piccole tessere marmoree policrome, come in quello del tablino della Casa del Fauno a Pompei (ora staccato ed esposto su di una parete del Museo archeologico napoletano) o nell'intarsio degli sgabelli e nell'intaglio artistico delle cornici lignee e dei mobili ercolanesi (dare esempi: bottega n.10 sul cardo V, casa del Bicentenario, ecc.). Una eco felice di questo artigianato del legno sopravvive come arte minore ancora a Napoli ma specialmente a Sorrento ed è una vera eccezione nell'epoca in cui l'industria, quella della plastica in specie, ha distrutto

to un'antica e gloriosa tradizione artigianale nel Napoletano.

Per l'oreficerie gli artigiani antichi non sembrano per nulla inferiori a quelli moderni e questi raramente hanno forme nuove che riscuotano l'ammirazione dei prodotti ritrovati a Cuma, a Ercolano, a Pompei ed in altri centri archeologici nell'area dell'antico Reame di Napoli.

Tutto il mondo muliebre antico e quello della suppellettile domestica era servito da una numerosa ed abile schiera di artigiani ed ogni singolo pezzo, dai vetri colorati e lavorati, dai ciandoletti apotropaici, dal vasellame argenteo alle pietre lavorate, agli ori, nessuno di noi -indipendentemente dall'archeomania- rifiuterebbe di usare quotidianamente o di fare con essi bella mostra con gli amici di riguardo. Forse ai meriti di un artigianato impegnato bisogna aggiungere un altro: la poca diffusione degli orologi ed il mancato uso di renderli personali -per quanto se ne sia scoperto uno piccolissimo nella Villa pseudo-urcana ercolanese (in nota: a forma di prosciutto e dimensioni!)- perché quegli artigiani lavoravano senza preoccuparsi del tempo (sopravvissuto in quelli napoletani e per esperienza personale: per una cornice ad intaglio ho atteso tredici mesi!), né la vita antica richiedeva un consumo così eccessivo di beni da procurarsi presto e ad ogni costo ed il cliente era più esigente perché il buon gusto era più largamente diffuso, nonostante la scuola pubblica ed i mezzi di diffusione di civiltà in nostro possesso e che dovrebbero adempiere a questa funzione educativa delle grandi masse popolari.

La civiltà antica, specie quella fiorita sul suolo campano in epoca romana, largamente documentata nel Museo Archeologico di Napoli, è legata al criterio della essenzialità, della funzionalità, ma non sa fare a meno del buon gusto di cui è sempre permeata talvolta anche nelle più umili abitazioni e perfino negli oggetti di uso quotidiano: è questo il messaggio di una civiltà interiore e popolare ancora attuale nel suo fine di educare l'umanità al bello e al buono.

Vico Equense, 0,16 del 9-VIII-1968

virgilio catalano

9. L' ARCHITETTURA COME FATTO ARTISTICO.

Se l'arte non è mera esercitazione mimetica della Natura anche l'architettura, di là dalla sua destinazione pratica, ha un suo valore artistico che nel mondo antico fu rilevantissimo, per cui -quasi sempre- l'ingegnere fu sempre architetto, un artista insomma oltre che un tecnico. Ecco perché i ruderi di una città semi-distrutta da un bombardamento accendono in noi un sentimento di pietà, quelli di una città antica s'impongono alla nostra ammirazione e sembrano sopravvivere alla rovina, non solo per romantica suggestione ma perché riescono, pur nella loro frammentaria documentazione, a rappresentarci il ritmo delle strutture, l'eleganza della forma, il gusto della scelta topografica, la cui ragion d'essere contempla nella maggior parte dei casi una selezione intelligente di ambiente, di orientazione, di paesaggio, che induce all'ammirazione.

Il tempio greco è internamente predisposto a degna dimora della divinità, ma anche all'esterno riflette l'interiore ritmo di armonica eleganza e di sapiente scelta di colori: questa armonia non è solo affidata alla matura esperienza tecnica ma rivela un gusto plastico e coloristico informato ad una elevata concezione artistica.

Meno severe le costruzioni doriche se il tufo greco (poros), il travertino o il calcare?, vengono ricoperte di fine stucco bianco; meno grave la trabeazione col fondo metopale a colore per farne risaltare le raffigurazioni, i triglifi, le cornici parimenti colorati; non più monotone le linee oblique delle cornici dei frontoni e della trabeazione laterale se vi collochiamo acroteri fittili colorati o di metallo dorato e teste ferine di gronda; meno vuoti gli intercolumni se vi consideriamo le cancellate, donari?, stele votive.

Altrettanto dicasi per l'architettura ionica, illuminata dalla grazia di minori proporzioni nell'Attica, dovunque vivace da cornici e metope dipinte, coi soffitti a cassettoni dorati contro l'azzurro del cielo; le vie spoglie che conducono ^{ai templi} nel verde o tra gli aspri pendii delle rocce non erano spoglie ma fiancheggiate da tempietti, edicole, esedre, sedili, lapidi, thesauroi delle città, dei fedeli, statue, gruppi, stele, cipressi e pini e oleandri, tutta una policromia in una rapsodia di linee, di colonne, di spazi, un'architettura pensata armonicamente nell'ar-

chitettura della Natura. Il tempio greco, a differenza del tempio romano, apre sulla terra un'area sacra nella quale chiama i devoti dai villaggi più lontani, li accoglie nei portici dipinti o carichi di ex voto, li fa sedere nel teatro, dopo averli fatti gareggiare nello stadio, li educa con le imprese degli eroi in intermediari ~~era~~ tra cielo e terra, nelle teorie metopali, nei frontoni, nei bassorilievi, offre loro il riposo e la meditazione tra i cipressi, le schole, mette a loro disposizione le terme (loutra), l'albergo (katagogeion?), le guide (mystagoge?). L'architetto non si preoccupa soltanto dell'organizzazione razionale di tutti gli edifici ^{dai propileia alle fontane} ~~dei~~ compresi nell'area sacra del tēmenos, ma oltre la perfetta funzionalità deve creare quella suggestione di paradeisos, oserei dire.

Nell'ambiente romano il tempio, specie in città, è più semplicemente la casa del nume in onore del quale si celebrano sacrifici, ma anche quando alle strutture prevalentemente lignee arricchite da molte decorazioni fittili policrome subentrano il travertino o il marmo nessuna particolare innovazione artistica si aggiungerà che già non sia stata già mirabilmente realizzata nel mondo ellenico e magnogreco o milenistico.

Il tempio è la creazione artistica più viva dell'architettura greca, una creatura viva in ogni sua parte, forse insuperata a giudicare dalle imitazioni che per oltre duemila anni si sono ripetute anche nelle terre lontanissime dall'area mediterranea. La concezione più elevata è quella che ne considera le parti in un unico ricco di vitalità, palpitante nelle membrature organizzate ^{di una} nella perfetta struttura architettonica la cui formula di vita si origina dal rapporto 6:13? Né la grandiosità del Didimèo o dell'Olimpieion, né la femminile leziosità orientaleggiante dello stile ionico, né la severa robusta costruzione composita romana, né il dorico irrigidito nel marmo pario, come ~~esisteva~~ ^{si} piace lontano dal mare Egeo nelle epoche a noi più vicine riprodurre forme cristallizzate neoclassiche.

E' come in una bella scultura in cui sfuggono nella veduta d'insieme ~~non~~ ^{si} la perfezione delle parti: l'armonia della peristasis è il prodotto dell'animata rigonfiatura della singola colonna (entasis), del capitello incurvato nell'echino sotto il dado che solleva l'architrave e l'artistica trabeazione ricamata di ovoli e dentelli nell'alternarsi di metope a triglifi, sotto il gioco delle luci e delle ombre della figurazione frontonale. La curvatura delle orizzontali non solo assicura ^è di staticità unitamente alle inclinate colonne angolari ma risolve proble

mi di estetica perché corregge naturali distorsioni ottiche. Con pari armonia concorre l'accorciamento angolare degli spazi intermetopali, anche se il problema estetico è intimamente connesso alla necessità di coprire le testate delle travi sorreggenti le capriate? del tetto con triglifi pertanto inamovibili per ragioni di statica strutturale. Come nel tessuto umano fondato su unità cellulare così nel tempio greco le misure armonicamente giocano in un rapporto che dalla platea si riflette con perfetta armonia nelle verticali, si riproduce nella cella, nucleo vivente in un corpo perfetto di cui riproduce in sintesi l'armonia esterna. E in questa cella la presenza terrena della divinità, resa nell'oro e nell'avorio da Fidia, una delle sette meraviglie terrestri del mondo antico.

Minore preoccupazione artistica dedica la grecità all'architettura civile e all'edilizia privata. Ciò si spiega prevalentemente con la natura religiosa dell'uomo greco, e questo minore interesse è reso più evidente nel confronto con la architettura romana, anche se non mancano mirabili esempi nella civiltà ellenistica di Pergamo, per fermarsi ad un esempio all'Oriente microasiatico.

L'architettura ~~romana~~ civile romana è di grande respiro, poderosa, ma la finalità pratica delle soluzioni attenuano gli aspetti artistici, dominati sempre dai fatti architettonici in perfetta aderenza con la mentalità razionale romana. L'assoluto dominio architettonico romano alza su duplice, triplice o quadruplici teoria di archi, distribuendo organicamente i vari ~~stili-are~~ ordini di colonne, la possente cavea dei teatri e degli anfiteatri in ogni città dell'impero, chilometri di acquedotti alimentano le città e finanche le arene per le naumachie, e gli edifici superbi delle Terme, splendidi di marmi e di magnifiche comodità. La bellezza ^è strettamente legata a fatti architettonici e conferisce all'uomo sensazioni di benessere psicofisiche più che sentimenti: ~~arcate~~ volte, cupole a getto, teorie arditissime di ~~partiti~~ archi per il passaggio ^{degli} ~~dell'~~acquedotti ancora funzionali o monumenti imperituri nei tre continenti del mondo antico. Ma quando l'architettura non ha finalità pratiche da raggiungere come nell'arco trionfale o la colonna celebrativa, quando deve misurarsi sul terreno puro dell'arte il livello artigianale difficilmente viene superato e la narrazione continua ed il rilievo pittorico non aggiungono un capitolo al gran libro della scultura scritto secoli prima dall'arte greca.

La 'Domus Transitoria' e, dopo l'incendio del 64, la "Domus Aurea", voluta da che sognava un canale navigabile tra il lago d'Averno e Ostia, parallelo alla costa tirrenica campana e laziale, e ~~mette~~ farà scavare mezzo milioni di metri cubi di terreno per aprire il canale di Corinto, questa grandiosa dimora col suo parco che induceva i Romani alle più aspre critiche, era in realtà non solo l'esempio di ciò che potevano essere le ville patrizie ma la proposta di una città giardino, ~~at-~~ che i suoi successori non seppero continuare (nel luogo del laghetto, Stagnum?, sorgerà il c.d. 'Colosseum!'), e alla quale noi moderni ormai siamo destinati soltanto a vedere con l'immaginazione.

4. CERAMICA E CERAMOGRAFIA.

Come si è notato la ceramica greca assume particolare valore per illuminarci, in mancanza di testimonianze dirette, sulla pittura, ma, per il materiale di cui si serve e per le dimensioni, solo eccezionalmente notevoli, non esorbita dal novero delle arti minori. I vasi di uso quotidiano, cioè quelli che si trovano nelle cucine e nei depositi per custodire l'olio e il vino, non sono da prendersi in considerazione perché la loro destinazione e la loro fattura grezza e priva di decorazione escludono ogni interesse artistico. Va subito ricordato che la maggior parte dei vasi in nostro possesso proviene da tombe, ma che, ~~ix~~ salvo poche eccezioni, la finalità per cui furono acquistati non ~~essenziale~~ s'identifica con quella funeraria, ma appartengono al mondo muliebre, alla vita nel triclinio o nei cubicoli o destinati ad essere portati via dagli ospiti (apophoreta) come dono dell'anfitrione, come contenitori di unguenti alle Terme o al Ginnasio oppure offerti in occasione di matrimoni come chiaramente indica il nome "lebés gamikòs", per ragioni di culto (oinochòs, lågynos, òlpe),

La valutazione moderna dei vasi antichi non coincide con quella degli antichi per i quali la forma non veniva posticipata alla decorazione, essendo questa del tutto artigianale ed il più delle volte ripetuta in base a schemi, modelli (schèmata), di cui a volta si hanno evidenti testimonianze nel graffito delle sagome che poi venivano ~~ripetute~~ riempite di colore. Le firme indicano il più delle volte i proprietari delle officine e non gli autori delle decorazioni.

La documentazione esistente in Italia il più delle volte è stata prodotta da officine locali in base a modelli greci, anche con varianti divenute tipiche: ad esempio sono italiani i crateri a volute ed a mascheroni, due tipi di oinochòs, una dal corpo allungato detta pròchoos ed una cilindrica con lungo becco detta epichysis sono prodotti apuli, una lèkythos dal corpo basso, bocca a tazza e decorazioni femminili, diffusa nel V e IV secolo a.C., una hydria più panciuta nota nel VI secolo in ambiente ceretano. Ma non mancano forme originali come la situla campana, e vasi di origine greca ma più diffusa in ambiente italico come la phiale da noi detta patera e la tazza a forma di mammella detta mastòs, più rara, di cui si ha un curioso esemplare trimammellare nel Museo Campano (Capua).

L'importanza da noi data alla ceramica ci fa dimenticare l'uso pratico di questo prodotto dell'artigianato minore, destinazione che noi possiamo ricostruire in base al valore semantico del nome (ad es. hydria, per l'acqua; psyktèr, per conservare in fresco; loutrophoros, da portare al bagno; lèbes gamikòs o nymphikòs, ^{kàlathos, paniero; askòs, otre} per dono nuziale; oinochoè, vaso da vino), o dalle fonti classiche (nell'Odissea I 110 apprendiamo che nei crateri si mischiava il vino con l'acqua; Aristotele ricorda che mancava l'olio nella lèkythos, Aves 1589), ~~ma ignoriamo~~ ricordando però che in molti casi il riconoscimento dei vasi risulta difficile e l'attribuzione è incerta: solo nel vaso "François" una didascalia ci informa della sagoma dell'hydria.

Il problema non è di facile soluzione se si considera che si tratta di oltre quattrocento sagome di vasi. ~~Altro problema è quello della datazione~~ Alcuni di questi sono particolarmente diffusi in una regione, come il kántaros in Beozia, altri sono corinzi o attici; inoltre bisogna tener presente ~~in~~ l'evoluzione delle forme e le varianti di un tipo di vaso, ~~scegliere~~ la loro diffusione nel tempo e nello spazio: così, ad esempio, la funzione del kòthon viene assunta nel IV secolo dalla lucerna.

E' noto che la ceramica per la sua inalterabilità è utilissima, dopo la moneta e l'epigrafia, per la datazione ~~archeologica~~ dei reperti archeologici, specialmente se figurata. Ed in merito è interessante ricordare che i progressi raggiunti dalla tecnologia antica sono notevoli, se si pensa che nell'eredità minoico-micenea c'è oltre al tornio la vernice, di cui tuttora si ignora la composizione chimica e, quindi, non si è capaci di fabbricarla, nonostante il progresso scientifico della nostra epoca che ha realizzato lo sbarco dell'uomo sulla luna.

Dopo la lunga cottura a forno chiuso e a fuoco lento, per oltre una settimana, il vaso veniva dipinto e la ~~pinta~~ vernice era fissata con una nuova cottura di brevissima durata, pare una mezz'ora, ma a ^{forno} ~~fuoco~~ aperto per evitare quell'affumicatura che gli Etruschi preferivano per il loro 'bucchero': si ritiene che la particolare brillantezza di certi rossi fosse dovuta ad un nuovo strato di vernice rossa ed una nuova breve cottura. Le cotture assicuravano ~~altrimenti~~ impermeabilità al vaso e grande resistenza alle vernici, che i secoli hanno dimostrato efficaci.

La ceramica, che è al servizio dell'uomo ancor prima del terzo millennio a.C., solo da pochi ~~anni~~ ha ceduto il passo ai prodotti della plastica.

La ceramica è, inoltre, specie per il periodo più antico, la documentazione dell'evoluzione artistica ed uno strumento di educazione popolare per la diffusione di miti e leggende (si pensi alle didascalie dei personaggi) e della moda, per i vasi destinati all'esportazione. L'accoglimento favorevole avuto dalla civiltà ellenica è in parte dovuto alla ceramica anche: non si spiegherebbe il perché di tante imitazioni di forme e decorazioni greche da parte delle fabbriche dei vari popoli costieri del Mediterraneo. Per noi molte notizie sulla mitografia e sulla vita quotidiana dei Greci sono desunti dalla ceramica corinzia e, per il periodo più recente, dalla ceramica attica. Ma, come si è più volte accennato, l'interesse dominante per noi, che non abbiamo altri documenti sulla pittura, è estetico.

Superata la fase preistorica e quella protogeometrica, non appena appare nella decorazione ceramografica la figura, animale o uomo, il nostro interesse si acuisce per la possibilità di poter seguire da vicino l'evoluzione e senza soluzioni di continuità l'evoluzione di un fenomeno artistico, sia pure limitato al campo del disegno. Un breve profilo storico dei progressi raggiunti nella ceramografia può darci un'idea sommaria di quella che poté essere l'evoluzione artistica ellenica.

Nei primi tre secoli del primo millennio a.C., dal X all'VIII, la decorazione ceramografica è caratterizzata da persistenze submicenee e micenee, meandro e scacchiera, ma anche da motivi di animali e di uomini.

Nel VII secolo la festosa decorazione orientale influenza la ceramica greca, ma ben presto si profilano nell'Argolide ed in Attica due tendenze, dette protocorinzia e protoattica, più geometrica e più bella la prima, più originale e spesso senza prototipi la seconda che nel prossimo secolo raggiungerà notevoli successi specie con la tecnica delle figure nere. Sul finire del secolo si nota la presenza della ceramica ateladica e di quella rodia con motivi, come in genere la produzione protocorinzia, eleganti ma a volte anche monotona nella figurazione. Le figurine, prima in nero e solo con un cerchietto con un puntino centrale per indicare l'occhio, quindi raffigurate nel solo contorno, limitato quasi sempre alla testa (pictura linearis).

Nel VI secolo il trionfo di Atene è assicurato sulla produzione concorrente argolida (ritenuta corinzia): la sua fama è dovuta anche alla influenza esercitata in Etruria e alle numerose tombe scoperte in questa regione. Ma, indubbiamente, il successo della produzione attica a figure nere è legato all'ottimo livello ar-

tistico raggiunto. Subito dopo quella corinzia, che presto scomparirà, vengono altre fabbriche di Calcide, della Ionia asiatica (da qui i prototipi delle hydrie ceretane), Clazomene, Sparta, Rodi (vasi di Fikellura), vasi ionici caratterizzati dall'abbondante ingubbiatura (bianco che con l'acqua s'annerisce), Beozia ed Etruria. Nel VI secolo a.C. la decorazione a rilievo che è antichissima è attestata soltanto in Etruria sui bucheri, pithoi e bracieri, ottenuta con stampini e con rulli.

Nel V secolo Atene domina con la decorazione a figure rosse, ma dalla metà del secolo si notano emigrazioni di artigianato attico in Magna Graecia, forse tra i coloni nuovi di Thuri, dando origine ad una attività protoitalica. Col 480 la decadenza delle fabbriche attiche ~~sembra~~ sembra coincidere con il sorgere di fabbriche in Apulia (Taranto), molto attive con prodotti di una certa eleganza e a volte di notevole dimensioni, anche attraverso sottoscuole di Gnathia, Lucania e quella dei vasi fliacici. In Campania i modelli attici risentano negativamente di un artigianato locale. Migliore la ceramica pestana specie per la forte personalità di Assteas e Python. Come a Napoli in Sicilia si caratterizza una scuola locale. In Grecia nel IV secolo si hanno i vasi del Kabirion ancora a figure nere, mentre in Beozia continua la tecnica delle figure rosse. In Etruria le tre fabbriche di Volterra, Perugia, Falerii (o Roma?), la ceramica attica ispira la produzione locale che, salvo eccezioni, è molto scadente. Nonostante la doratura e la policromia la ceramica dipinta decade sempre più e, secondo Mingazzini, tra i fattori negativi bisognerebbe considerare anche l'innovazione del disegno prospettico che romperebbe l'unità bidimensionale della decorazione tradizionale.

La decorazione dipinta, salvo eccezioni, non va oltre il 285 a.C., sostituita dalla decorazione ~~dipinta~~ a rilievo che costituisce la tecnica ellenistica e di periodo imperiale, una tecnica che con la vernice nera vuole imitare il vaso di metallo. Anche in questa tecnica la produzione attica detiene il primato, imitata in Etruria ed in Campania senza ottenere però una pari brillantezza per tre secoli, finché alla vernice nera si sostituirà quella rossa (la c.d. ceramica aretina con decorazione a rilievo stampigliata).

Nel terzo secolo la tradizionale figurazione ateniese ritorna nel fondo delle coppe con gruppi di satiri e menadi, dipinti con creta liquida col pennello, anche in Alessandria. Nella così detta ceramica megarese i motivi sono vegetali, in quel

la omerica, con didascalie databili al primo secolo a.C. in base all'alfabeto usato. Romana è la c.d. ceramica calena che dal periodo augusteo risale al 334 a.C. A Teano si hanno begli esemplari verniciati con firme greche ed oscche; caratteristica è la ceramica di Centuripe perché impiega colori naturali, i quali però non hanno resistito bene all'usura del tempo, la cui importanza consiste nell'apporto documentaristico per la pittura che, prima dell'80 a.C., è scarsamente documentata nelle cittadine vesuviane. Si tratta di una pittura a tempera con scene dionisiache, tinte sfumate; figure con teste grandi, volti rossastri, ombreggiati in rosso bruno in modo sommario; i ritratti sono compresi entro clipei, ma sull'originalità della ceramografia di Centuripe l'Albizzati poneva molte riserve.

Da quanto si è accennato appare chiaro il contributo importante della documentazione ceramografica ai fini di una idea panoramica della pittura entro limiti, a mio avviso, molto limitati: questi, però, non dovrebbero farci sottovalutare la produzione della ceramica greca che, pur essendo un'arte minore, ci rivela nella eleganze delle sagome e nella attenta figurazione la personalità artistica dei Greci ed il primato attico, ma mette in chiaro rilievo e l'originario influsso della ceramica orientale, specie nel VII secolo a.C., e l'apporto non sempre irrilevante delle fabbriche magnogreche dell'Apulia e della Campania, apporti che indubbiamente possono presupporre un interesse artistico anche per la pittura, per esempio nella pittura tombale di Ruvo?, teoria di donne, di Paestum, ~~exdella~~ nel quinto secolo, recentemente documentato, ed in quelle numerosissime scoperte nelle cittadine vesuviane.

5. T O R E U T I C A.

Anche la toreutica (τορευτική τέχνη), quando la lavorazione del vasellame, delle armature, delle guarnizioni, degli ex voto (crateri, tripodi), in oro o in argento (in questo metallo preferivano i Romani le coppe), ma anche in bronzo e ferro, ritenuto in epoca arcaica metallo pregiato, effettuata a sbalzo col martello e rifinita con più leggera incisione col bulino, raggiunge un livello artistico, anche se la documentazione è meno continua della ceramica (più facilmente oggetto di furto e di fusione per il valore intrinseco del metallo), può darci per riflesso lumi sul progresso raggiunto nella pittura: Pausania ricorda che i soggetti del toreuta Mys ~~arrama~~ ripetevano quelli del pittore Parrasius (I 28, 2).

La lavorazione a sbalzo è nota in Egitto, in Anatolia (tesoro di Troia II, scoperto da Schliemann), ma sopra tutto in Mesopotamia fin dal terzo millennio a.C. e, successivamente, nel secondo millennio, a Creta (tazze di Vafiò), a Micene (XVI a. C.): degno di nota è il rilievo che il grande splendore della toreutica, come per la scultura, occupa i due secoli V e IV a.C.

Toreutica ellenistica.

Anche per la toreutica dalla seconda metà del II secolo a.C. inizia il ritorno all'antico, detto "classicismo", di cui recentemente si è rinvenuto un magnifico grande cratere in bronzo a Derveni (Salonicco), lavorato a sbalzo, a cesello, con figure in tondo fuso a parte e poi saldate. Centro famoso è Delo, da cui provenivano quei letti in bronzo (lecti deliaci), introdotti a Roma dai soldati nel 188 a.C. (Livio XXXIX 6,7). E' questo il periodo in cui quintali di vasellame in oro ed in argento giunge a Roma per arricchire il tesoro dello Stato più che le casse dei privati. Ma già con la presa di Taranto (272 a.C.) Roma si era arricchita, lo ricorda Livio, di 270 kg di vasellame in argento e oro (XXVII 16,7).

Ma per il periodo ellenistico siamo poco documentati direttamente (in genere dalle tombe, Tesori-vedi s. v. in EAA-, città vesuviane) e bisogna accontentarsi delle riproduzioni in marmo, dei calchi in argilla e, per il periodo ellenistico-romano di quelli in gesso, la maggior parte dei quali rinvenuti ad Alessandria di Egitto. Per i Romani, da quanto si è appena accennato, non c'era che il gusto collezionistico successivo alle 'ruberie' di guerra, presto mutato in mania per l'argentum vetus greco: basta ricordare con Cicerone quella di Verre.

Coi calchi di gesso si eseguivano copie di opere prodotte in Atene, nell'Oriente ellenistico, in Magna Grecia, in particolare a Taranto, ma anche bene apprezzate opere di moderni, non sempre imitatori di modelli antichi, come il toreuta Magno greco Pasiteles, scultore contemporaneo -pare- di Cesare, o di Zopyros, di cui due skyphoi furono pagati oltre un milione di sesterzi.

Strano che Plinio ricordi tra i migliori tutti toreuti del passato, per cui si potrebbe pensare che le argenterie di Boscoreale o di Pompei fossero opere antiche: già dal periodo claudia si avvertirebbe una decadenza. Ma temo che il giudizio plniano sulla toreutica contemporanea rientri in quell'elogio dell'antico generale per tutta l'arte e, in specie, per la pittura, né più ne meno di Petronio.

6. OREFICERIE.

L'originalità solo dopo essere in possesso delle varie tecniche e di una diretta esperienza del materiale di Napoli, di Atene; cfr. EAA sotto voci Brattea, Filigrana, Granulazione, orecchino, collana, bracciale, anello, pettorale; Ruesch, Catalogo della Breglia, ottimo! Pace, Altri volumi sull'arte orientale... ed egea.

L' Oreficeria è l'espressione più diretta della ricchezza di un'epoca e di un popolo: c'è agli inizi del mondo egeo, policroma e fastosa nel mondo egiziano dei faraoni o dei ricchi notabili, formidabile in Oriente, manca agli albori della cultura ellenica ed è contenuta nella Grecia classica, miniaturistica e monotona nel repertorio in periodo ellenistico, più policromo, più pesante in epoca romana.

L' interesse moderno per l'oreficeria antica è molto vivo per la ripresa consapevole antiquaria dei motivi, fenomeno di voluta reviviscenza di repertori che più volte si è ripetuto nella storia dell'oreficeria. Ne conseguono enormi difficoltà per la datazione dei reperti antichi perché tutti i procedimenti tecnici sono noti e per la perfezione raggiunta -si abbia presente l'elmo aureo di Uhr e la capra di... - ma anche perché facilmente trasportabili e trasmissibili in eredità, bene accolti e valutati come prodotti artistici e per il loro valore intrinseco. Difficile è anche poter inquadrare l'oreficeria nella più vasta corrente artistica delle arti maggiori. Ma si evince chiaramente dalla documentazione in nostro possesso l'enorme progresso raggiunto dagli orafi dell'Oriente rispetto agli artigiani greci in periodo miceneo che il più delle volte si limitano a nastri aurei stampigliati anche se è notevole la tendenza a rendersi autonomi dagli influssi minoici, ionici, egiziani.

La più documentata, nonché la più facilmente databile, è l'oreficeria egiziana, raccolta nelle favolose tombe faraoniche: col terzo millennio si rivela già esperta matura, ricca di colori nell'impiego di paste vitree e lapislazzuli, così nelle tombe di Tutankhamon e della regina Ankhsenamen. Verso la metà del secondo millennio la tecnica della granulazione (?) si fa più semplice? e si hanno gioielli non meno graziosi come catenine con ciondoli mobili.

Oreficeria cretese e micenea.

Più semplice ed ispirata a motivi naturalistici è l' oreficeria cretese,

nella quale si riscontrano influssi orientali (fenici ed egiziani), accanto a motivi egei (pare documentati anche nel secondo strato di Troia 2350-2100 a.C.: ma vedi Matz), anche in filigrana (ma cfr. s.v. Filigrana in EAA), ispiratori anche per orafi egizi sotto Ramesses II.

Accennare meglio da Minoico-micenea, Arte per i ritrovamenti cretesi di Mochlos e Vaphiò (credo bene in Matz, oltre che in EAA). A Micene, dove con le 5 maschere si rinvennero collane anche per uomini, bracciali, anelli e centinaia di laminette auree stampigliate (fossero monete?), il problema da risolvere è se si tratta di fabbriche cretesi importatrici o di lavorazione locale con chiari influssi cretesi (pugnali ageminati?, vaso di elettro, due rhytà) ma anche egiziani. Tra i motivi micenei oltre alle rosette, alle figurine orientalizzanti, c'è la spirale che è tipica della cultura preistorica europea anche delle regioni nordiche.

Un altro problema discusso è quello delle oreficerie micenee trovate in un tesoro ad Egina: motivi orientalizzanti micenei e della cultura di Hattstatt (?) attestata a Tarquinia?, tesoro che mi sembra datato al XII-XI secolo a.C. (cfr. anche sotto voce Egina).

Oreficeria greca.

Agli inizi non v'è che una forte influenza orientale, impropriamente detta fenicia, che in realtà ~~attribuita~~ ai Fenici va considerata per il suo valore strumentale di mediazione, nonché influenza egizia (VII-VI a.C.): ora io penso, considerando soprattutto la frontalità dei kouroi, le braccia congiunte al corpo, che anche nella scultura ci sarà stato una influenza (ma in merito cfr. un po' che se ne dice in EAA GRECA Arte e Scultura ecc.)

Più esperta l'oreficeria ionica di Efeso, Camiro (Rodi), benché monocroma, nella quale -in periodo geometrico- sono evidenti i motivi orientali delle sfingi della dea tra leoni ecc. Ora io noto che nel secondo strato di Troia l'oreficeria scoperta da Schliemann -ed è molto prima della città distrutta dagli Achei- è notevolissima: figuriamoci dopo e l'influenza che poté esercitare sugli artigiani in periodo tardo miceneo e geometrico (bisognerebbe anche studiare per le "vie insulari" l'arte degli Hittiti). L'oreficeria interessa il mondo delle donne e dovette influire molto sulla conquista greca della Ionia asiatica: si dovette creare la suggestione di un paese incantato, ricco, potente: da qui la partenza verso un

regno di favola, dove con l'arte fioriva l'architettura, i costumi erano più lenti, cioè più facili, e la letteratura e le scienze costituivano il punto massimo, oltre il quale non c'era che affidare ad altri popoli più barbari la fiaccola della civiltà, ai Greci cioè. Fatto sta che non si ripete il fenomeno per i Romani: ma forse sarà perché la cultura era già smembrata perché diffusa, popolarizzata?

Oreficeria etrusca.

Dal VII al III secolo a.C. l'oreficeria etrusca, pur nell'ispirazione chiaramente orientalizzante, presenta caratteristiche proprie e conosce bene la tecnica della filigrana e quella di una meravigliosa granulazione miniaturistica, più pomposa di quella ellenistica, carattere che presenterà -se non erro- quella campana e romana.

Nel VII secolo sulle coste etrusche tirreniche i rapporti fenici sono in realtà cartaginesi. Alla fine del secolo il repertorio degli orafi etruschi si rinnova con l'arte ionica (oreficeria a baule) ^{viene} ~~e riesce ad esse~~; l'oreficeria etrusca viene accolta su tutto il mercato italico (attestato a Ruvo): anelli a castone ovale di tipo ionico, che per la glittica si rifà a modelli cretesi.

Dopo gli ottimi prodotti caratterizzati da fine granulazione si attua dal IV secolo una decadenza: forme pompose, la produzione è abbondante a scapito della qualità (tutti vogliono portare gioielli), ma la concorrenza magnogreca e campana si fa sempre più aggressiva. "I Greci in età classica portano gioielli semplici ed in numero limitato"

RUSSIA meridionale.

Nel Caucaso ed in Crimea l'oreficeria risale al periodo preistorico (II millennio): ricchissima ed originale la produzione locale, poi, a partire dal VI a.C., viene influenzata dall'oreficeria ionica dell'Asia minore e da quella ellenistica: caratteri suoi la pomposità e la policromia.

OREFICERIA ~~etrusca~~ ellenistica.

Alquanto miniaturistica dal IV al I a.C. e monotona nel repertorio: ora è strano che alla varietà dei motivi in pittura ci sia questo inaridimento nell'oreficeria: o non si è capito nulla o davvero il periodo ellenistico è un'epoca di decadenza?

Oreficeria romana.

Non credo che si possa parlare di un'oreficeria romana se non in quanto prodotta in periodo romano. La Breglia dice attestata a Pompei: ed Ercolano? In realtà di periodo ellenistico, però ispirata ancora a quella etrusca: gusto per il verde ed il bianco perlaceo. A caratterizzare la povertà del repertorio è il gusto della moneta in serie in bracciali, collane, riprese anche oggi (e mi pare anche nell'oreficeria bizantina moderna).

Mentre l'Oriente prosegue con l'oreficeria bizantina in Occidente l'oreficeria si rinnova per decadere nel gusto barbarico.

Dell'Oriente asiatico bisogna distinguere l'India, che ha conosciuto tutte le tecniche più raffinate ed ha avuto diffusissimo il gusto del gioiello, dalla Cina che apprezza l'oro solo dal VII d.C., mentre il Giappone continua ad usare a lungo il bronzo ed il ferro come metalli preziosi.

Ma io dovrei parlare degli ori di Cuma, di Capua, di Taranto, per poi saltare ai numerosi esempi pompeiani ed ercolanesi: sono questi ultimi importati? e da dove o sono anch'ora etruschi? E c'è a Capua una tradizione etrusca da contrapporre a Cuma? Credo che il quadro sia più o meno completo, semmai con raffronti ai gioielli esistenti nei vari Musei delle varie età per seguire le mode e notare eventualmente la possibilità di inquadrare nel fenomeno artistico.

Ma anzitutto noterei che le parti del corpo da abbellire sono le stesse, specie per la donna: anelli, collane, bracciali, spille per capelli. Noterei, però, differenze tra donna greca, più sobria; donna magnogreca?; donna etrusca e romana e pompeiana, credo più pesante, più ricca di colore?

Oggi a Napoli lavorazione pesante; produzione industriale a stampa più leggera.

7. GLITTICA.

Citerei Winckelmann e suoi abbagli;
Originali e falsi; gusto campano del
cameo legato alla raccolta dei coralli?

EAA Cameo, Gemma, Gnostiche, SIGILLO

L' arte di incidere pietre dure è antichissima ed è dettata all'inizio dalla necessità di dimostrare il possesso di oggetti tramite un sigillo.

Anche nella glittica si deve partire dall'Oriente per giungere all'Occidente attraverso il mondo egeo e la Grecia, con una mediazione forse autonoma degli Etruschi direttamente dall'Egitto (ma in merito dovrei studiare meglio la faccenda). La glittica assume particolare importanza per lo studio dell'arte in Oriente, in assenza di altre fonti più dirette. Sulla glittica fondamentale è lo studio del Furtwängler, bisognoso di aggiornamenti solo per i cammei.

Tecnica.- La tecnica moderna non si differenzia da quella antica: le pietre più tenere (steatite) sono lavorate a mano; quelle più dure mediante bulino con punta di diamante azionato dalla ruota a pedale oppure dall'archetto usato fin dal XV secolo a.C. Anche in antico per eseguire bene la minuscola incisione ci si avvaleva di una lente d'ingrandimento, a tale scopo si usavano cristalli di rocca, di cui uno è stato rinvenuto presso Knossos

Mesopotamia

I più antichi ritrovamenti consistono in gemme cilindriche e, dal IX sec. a. C., in gemme coniche: importanti documenti minori e pressoché unici dell'arte mesopotamica (sumera-accadica dal III millennio; babilonese-assira dal 2000 al 600 a.C.), documenti notevoli per la datazione anche degli strati archeologici cretesi e greci nei quali si rinvencono. Ma in merito occorre cfr. in EAA s.v. Scarabeo e Sigillo per rilevare influenze mesopotamica ed egiziana sull'arte ionica e poi su quella greca ed etrusca (da qui la concorrenza etrusca a quella greca in Italia e, forse, il dominio assoluto nella sfera di commerciabilità italiana).

CRETA e Micene.

Dal II millennio la glittica babilonese è nota a Creta, dove si sono trovate due gemme cilindriche, ed è chiara l'importazione della ruota, ma quella cretese è all'inizio indipendente (o soggetta all'Egitto?..sigillo dell'XI dinastia...) per su pietre non molto preziose (agata, ametista, corniola, cristallo di rocca e la decorazione fantasiosa fin dal 2500 a.C., ma sopra tutto dal 2100 al 1580 diaspro

animali fantastici, mostruosi, liberamente espressi, scene figurative e perfino il ritratto. Poi a Micene, dove appare l'anello, motivi numerosi ma più poveri, da cui si diffonde nelle isole all'VIII-VII sec., ma manca l'eco dell'arte geometrica nella glittica (o no?).

In Grecia

Dopo un inizio indipendente su teneri steatiti in periodo premiceneo e geometrico, verso il VII secolo a.C. i motivi calligrafici egiziani ed assiri esercitano la loro influenza (e perché anche non anche attraverso arti maggiori? questo è il punto: tra l'arte micenea e quella geometrica vi fu o quella arcaica vi fu un'influenza dell'arte egiziana e mesopotamica?), come in tutta l'area del Mediterraneo (necropoli di Pitheculia, Baleari), arricchendo il repertorio greco. Nel secolo successivo, come in tutta l'arte greca in genere, interviene la corrente ionica molto fantasiosa (animali irreali, mostruosi, figure contorte? accerta), specie dalla scuola di Samo nella quale incidono sugli ovali di agate, calcedonie e corniole Mnesarchos e Theodoros.

Nel V e IV secolo la glittica greca, che in questo periodo preferisce la forma egittizzante scarabecide e pietre di agata, calcedonia, cristalli di rocca, sarda, risente della grande tradizione artistica nella composizione e nella scelta dei motivi (divinità, mondo muliebre e ritratto). Considerando le proporzioni ridotte dell'incisione il nome dell'artista, tipico nell'arte greca, non essendo seguito per ragioni di spazio dal verbo "fece" ($\epsilon\pi\omega\kappa\epsilon\iota$) potrebbe indicare invece quello del proprietario del sigillo, specie nei casi in cui ~~il~~ ~~la~~ l'esecuzione non si solleva dal livello artigianale, oppure quando le lettere sono capovolte, ma finora il problema non è risolto, anzi è aggravato e a renderlo più difficile subentrano le firme aggiunte su pietre ^{anepigrafe in epoca moderna} ~~che non in epoca antica~~ per aumentare il valore della gemma antica.

In periodo ellenistico si ritorna all'ovale ma più allungato, si usano anche paste vitree verdi, gialle o brune, molto convesse in genere, corniole, calcedonie sardoniche, giacinti e la mitologia domina nel campo dei motivi di una lavorazione artigianale. ~~In periodo ellenistico~~ Alla corte di Alessandro Magno diventa famoso l'incisore di ritratti Pyrgoteles.

Glittica etrusca e magnogreca.

Noto, senza pretendere di risolvere così il problema dell'origine etrusche, che la precisione e la delicatezza disegnativa raggiunta dagli Etruschi nella metallotecnica, nell'oreficeria e nella glittica corrispondono ad abilità tecniche riscontrate per il periodo più antico nelle civiltà orientali.

Dalla fine del VI a tutto il IV secolo a.C. la glittica etrusca, pur essendo rilevanti i contatti diretti col mondo egiziano, offre una enorme varietà originali di motivi laici e di stili, finché, nella parabola discendente per ragioni territoriali dovute al declino della potenza militare e talassocratica, (v.), l'uso del trapano, dal mondo magnogreco, porta ad una minore cura nella figurazione che risulta come abbozzata.

Con la decadenza etrusca fiorisce, senza peraltro allontanarsi troppo da basi artigianali e con relativa indipendenza di motivi, la glittica magnogreca, o più precisamente quella romano-campana, che, sopra tutto in periodo augusteo, si caratterizza per i soggetti (guerrieri, sacrificanti, mitologia greca ma anche romana, come i motivi dei gemelli o di Marte e Rhea Silvia), e diffusissimo il ritratto inciso su gemma piatta da incastonare sugli anelli con valore decorativo e non come sigillo. Come alla corte di Macedone Pyrgoteles, in periodo augusteo diventa famoso Dioskourides.

La mania collezionistica romana sviluppa nel campo della glittica la lavorazione di gemme, in specie l'agata fasciata e la sardonica, e di aulici cammei, di cui si servono per fini ritratti gli incisori a partire dal periodo augusteo.

Occorre leggere Paci, vedere Winckelmann, leggere Falsificazioni, e, in note non pedestri, da Treccani o altri libri, spiegare caratteristiche delle altre pietre "per il lettore ignaro del mondo delle pietre preziose".

8. VETRI.-

D.B.Harden con bibl.

cfr. Begram (?), Terra sigillata,
Vitrarius, vol. VI p.648

Una tra le testimonianze dell'antichità più suggestiva delle arti minori è quella del vetro, di cui si hanno pochi cenni nelle fonti, benché, come pasta vitrea, risulti presente nella cultura preistorica fin dal V millennio a.C. in Mesopotamia ed Egitto, come ingubbiatura vetrosa su steatite e quarzo dal III millennio, con oggettini (scarabei), e verso il II millennio con recipienti lavorati a freddo e, molto più tardi, a fine I sec. a.C. soffiati a caldo (della prima metà del I sec. d.C. vetri firmati dal fenicio Ennion, anche in Italia settentrionale forse), tecnica quest'ultima diffusasi rapidamente in Occidente. A Colonia una fabbrica fu attiva in tutto il primo secolo, ma in tutto l'Occidente dovettero aversi centri vetrari che furono in contatto con quelli orientali fino al V secolo, quindi, nuovamente in periodo delle Crociate.

Il vetro si ottiene riscaldando in fornace quarzo (oltre il 60 %) con piccola quantità di soda (15-20 %), calce (5-10 %) ed agenti coloranti.

Officine

Vetri lavorati a freddo con anima di sabbia (che poi veniva tolta) debbono essere iniziati probabilmente in Mesopotamia (in Fenicia ed a Cipro bottigliette a forma di melograno importate, forse attraverso Rodi, in Egitto nel XVIII secolo: dato importante per influenza dell'Oriente sull'Egitto).

Nel VII le forme sono però greche (alàbastra, amphoriskoi, aryballoi, oinochoai) e legate principalmente al commercio di unguenti e prodotti della cosmesi.

Gli esemplari di questi vetri lavorati a freddo sono rari: testa in vetro blu di Tutankhamon del XIV sec. a.C.; alàbastron col nome di Sargon II (VIII a.C.) in vetro verde mare e, dello stesso colore, un'anfora fenicia ritrovata in Spagna (VII a.C.), anforisco di Bologna (VI a.C.); vetri di Olimpia (parlane qui).

Vetri fusi con matrici: frammenti della coppa di Kakovatos (Peloponnesos, prima del XIII a.C.), forse importata da Creta. In Italia brocchette blu nell'VIII a.C. e coppe incolori nel VII a Knossos ed in Etruria.

Dal III secolo i vasi di vetro sono rifiniti meglio, modellati a stampo, tagliati e levigati con la ruota, che consente più varietà di forme e dimensioni maggiori, specie ad opera di fabbriche alessandrine (pochi esemplari però in Egitto): bella tazza verde mare nella nave naufragata ad Anticitera (proveniente da Atene: v. s.v. Anticitera); altri frammenti nell'Agorà e a Corinto; pissidi verdi o brune a Creta. Sempre ad Alessandria, ma anche in Siria, oltre ai vetri acromi, nel I sec. a.C. si lavora il vetro a mosaico ed a millefiori, poi anche in Germania e Britannia (forse legata l'industria a trovamenti minerari nel sottosuolo?v.).

Nel I sec. d.C. il vetro soffiato è diffusissimo, in tutte le più svariate forme, dalle fiaschette per olio da bagno alle urne cinerarie, e numerose sono le testimonianze (oltre centomila, recentemente nell'Afghanistan, nel Sahara, nell'India, a Ercolano), importati perfino nella penisola scandinava in periodo romano.

a- vetro verde o bluastro naturale, in genere per unguenti, anfore, brocche o cinerari (I e II d.C. prevalentemente);

b- vetro acromo, specie dal II al IV d.C., bicchieri, tazze, piatti per uso quotidiano;

c- vetri colorati (quelli con calce di soda, tipica nel vetro romano, con ferro per avere il verde); come decolorante si usa il manganese (se in minori proporzioni produce colore giallo) oppure l'antimonio; rame, ferro o cobalto danno il blu cupo; rame o ferro il verde cupo;

Colori opachi sono il rosso, il bianco ed il blu. Il vetro fabbricato in Italia nel I viene decorato "a solchi o a macchie".

Tecnica di decorazione

Si hanno varie tecniche, molte delle quali antichissime: la fusione a stampo; la lavorazione a caldo; appliques (spesso di altro colore; più nel II-III d.C.);

taglio ed incisione (coppe a petali dall'VIII al V a.C., ad Alessandria dal I a.C. cammei vitrei, specie acromi anche ad Alessandria, poi a Colonia; nel III e IV persiste in Italia soltanto con soggetti mitologici ma anche cristiani, a gabbia (diatreta); l'incisione forse viene praticata con punta di selce, poiché la punta di diamante è sconosciuta per tagliare in epoca greco-romana);

pittura (smalto a fuoco nel I a.C., ma anche non a fuoco a Cipro ed in Siria; solo pochi esemplari conservati);

doratura (vetri di Canosa del III con foglie d'oro tra strati vitrei; anche con foglie senza protezione vitrea).

Oggetti di vetro.

Bisogna accertare qui (s;v; SCARABEO) che sono questi animalletti che vanno in giro in tutto il Mediterraneo: credo portafortuna a tipo 'maggiolino'; e in "Atti di Taranto" o Pd.P. cerca Buchner e partire da questi (sono a Lacco Ameno?): così per tutti gli altri oggetti di vetro: partire da oggetti nelle nostre vicinanze (vedi anche se nel Museo provinciale di Salerno; cfr. APOLLO e Catalogo salernitano: utile per la preistoria e protostoria! Così per i vetri di Ercolano che nessuno menziona e che meriterebbero un articoletto a parte con forme, colore, tecniche usate, provenienza (Pozzuoli, Capua, Napoli o Alessandria?).

Scarabei dal II millennio dovunque nel Mediterraneo: il vetro era avvolto su filo metallico oppure tagliato da tubicini cavi; esemplari in diverse dimensioni. (Così grani di ambra; altro mistero da chiarire... ma non in sede artistica!))

Non mancano anelli e bracciali di vetro, sigilli e imitazioni di gemme, bottoni, pedine, statuine, amuleti e ninnoli, spatole, cucchiari, pezzi di intarsio, già presenti nella tomba di Tutankhamon e nell'officina di Fidia ad Olimpia ("petali di fiori e stelle a tre punte" o forse anche per il panneggio della Nike?). Anche in Alessandria si lavorano tessere vitree musive.

Per le finestre bisognerebbe attendere al I secolo D.C., ma anche prima: soffiato in cilindri e poi tagliati come si nota a Pompei (ignora che vi sono anche a Ercolano!), oppure in pani e poi allungati con bacchette (tipo pasta per fettucine o sfogliatelle): non possibile per "fusione in matrici piatte".

9. ARTE DELLA MONETA.

L'articolo della Breglia è il più incompleto ed inconcludente: non accenna che alle monete romane, sa che esistono le monete greche; ignora l'esistenza di altre monete. Lo scriverò io come mie riflessioni occasionali sulla raccolta in Napoli e, per raffronti, con altri Musei.

Didascalico Paci 231-36; Numismatica Que sais-je?, Feltrinelli; Treccani; Volume della Breglia e articoli in Pompeiana (interessante), PdP (Napoli e Storia di Napoli) e volume. Darei qualche prezzo, per ravvivare e divertire, trattandosi di monete, ma sopra tutto parlare della moneta greca. Rotte numismatiche...

Oltre al valore di scambio e a quello intrinseco la moneta antica ha spesso un valore artistico, degno di essere rilevato. Ma a questo fine va subito rilevato la sua aulicità derivante dal carattere pubblico della moneta, specialmente nel termine greco 'nòmisma', da cui il latino "nummus" e il nome moderno della relativa disciplina scientifica 'numismatica', derivante da "nòmos" (legge), per cui la personalità artistica viene contenuta entro i limiti assegnatigli dalle autorità committente e che, come nell'architettura templare in Grecia, è caratterizzata da una severa ortodossia per la tradizione. Mi sembra evidente ~~che~~ la difficoltà di un richiamo ~~con~~ all'arte ricorrente nel periodo della emissione monetale qualora fosse possibile rilevare nella moneta un interesse artistico, considerando anche con l'ufficialità le ridotte proporzioni ~~del~~ tondino monetale: la cronologia stilistica non mi sembra possa corrispondere a quella risultante da altri ragioni monetali (l'effigie imperiale o l'era dei Diadochi).

Non va neppure dimenticato nella possibile valutazione artistica che la moneta è ripetizione di un conio (si hanno anche varianti di coni ritoccati manualmente) e non esecuzione diretta come le gemme incise e che nel tempo potrebbe produrre esemplari non fedeli al modello eseguito per il conio per consunzione del metallo dopo vari anni di circolazione, specie se non di oro, ma in genere si hanno più esemplari e, quindi, molte possibilità di avvicinarsi all'immagine creata dall'incisore per il conio.

Salvo eccezioni le monete ottenute per fusione non raggiungono interesse artistico per l'uso di materiali non nobili (argilla, legno, ecc.) per la forma nella quale viene colato il metallo monetale (così, ad es., per l'aes grave italico).

Enormi difficoltà -nota la Breglia- sussistono per rilevare il contributo dell'incisione monetale all'arte antica (tanto è vero che lei non dice completamente nulla).

Non interesserebbe l'arte monetale il monumento riprodotto nel retro, né i primi animali, ma dovrebbe essere utile, a partire dal VI secolo a.C., poter esaminare le serie monetali delle città, specie se accertate cronologicamente, e cercare di stabilire le influenze avvertite dall'incisore dall'ambiente artistico locale (così a Siracusa si notano una fase dorica, precedente quella attica, e per Neapolis la presenza sannitica che impoverisce artisticamente il filone attico ma vedi bene in merito questo mio esempio).

In generale bisogna notare che se le serie monetali fossero più completamente documentate (e perché non pubblica tutte le monete del Museo di Napoli?) e meglio studiate, un contributo non indifferente si avrebbe per la conoscenza dell'arte antica (unica notazione artistica: la tendenza "pittorica" nella serie monetale del IV secolo a Gortina).

Punto importante di partenza per uno studio ^{sulla moneta romana} proficuo e nuovo sarebbe il ~~III~~ III secolo a.C.: conii delle città campane ancora autonome e le emissioni dei denari, prodotti appunto in questo periodo per accertare nel nascere -credo io- i contributi campani eventuali alle monete romane repubblicane, severe, semplici, fedeli alla realtà nel ritratto e nei motivi del rovescio, non monotone né univoche nelle tendenze artistiche (si vedano i ritratti italici di Cesare e quelli ellenistici di Pompeo: bravà! il primo è a Roma, è democratico, e 'romano de Roma' si serve di artigiani romanacci; Pompeo, aristocratico, ricco, se non si avvale di greco immigrato a Roma o di un buon artigiano campano, se li fa fare in Grecia...).

La moneta, oltre a fornire dati cronologici ed iconografici, ci documenta le acconciature assicurandocene la cronologia: essa può reggere al confronto con la moneta greca, specie nella serie imperiale e per l'espressività dei ritratti (che io suppongo a cura di artisti greci convenuti dal tempo di Augusto a Roma, forse gli stessi incisori di gemme, per le quali i Romani andavano matti!) e per la varietà dei rovesci, dove il rilievo miniaturistico è reso nel modo plastico tipicamente romano (in verità io li ritengo una zozza!), più fine nei conii dei medaglioni.

Sono confermate le tendenze neoclassiche accademiche in periodo augusteo con

personificazioni e richiami alla statuaria: il motivo frequente, quasi propagandistico, nel rovescio ai monumenti, non ha altro valore che documentario (direi somario anche nella prospettiva V.). Il rovescio nella moneta imperiale è documento di vita pubblica e quindi storico: sacrifici sull'altare, vedute di porti con navi di periodo traiano, provvidenze imperiali, adlocutio, congiaria, interessa pàmmai per l'abilità compositiva nel tondello monetale che per l'espressione artistica.

Il periodo migliore pare sia il II secolo d.C., la decadenza sarebbe nel III; nel IV e nel V si avrebbe un ritorno calligrafico che non risolveva le sorti della arte monetale.

Non dice nulla. Io esporrei le monete trovate nelle botteghe, nelle case, disposte cronologicamente secondo le emissioni con i valori corrispondenti: dal punto di vista storico-economico. Contemporaneamente, per secolo esporrei le monete di altre città: ne verrebbe fuori una comparazione economica e artistica!

Ma a Napoli le monete... non pubblicate... non sono neppure visibili al pubblico, che paga le tasse e quindi anche gli stpèndi..magri del gruppetto aristocratico del Museo!

10. LA SCRITTURA NELL' ARTE.

Interessante ma non utile per il mio lavoro: debbo sviluppare la parte greco-romana, inserendo la parte originale più viva: la scrittura capitale e rustica di Ercolano-Pompei.

Per la parte greca cfr. Epigrafia di Guarducci...

Solo i Cinesi considerano ancora la scrittura come fatto artistico: per la maggior parte dei popoli civili essa acquista un valore d'arte al servizio del commercio, nella intestazione dei negozi, nella pubblicità luminosa viaria, nella ~~mis~~ intitolazione dei libri. Così anche a Pompei, lungo la via dell'Abbondanza, il letterista decorava le pareti murali nel periodo precedente le elezioni o, presso la abitazione di Giulia Felice per la nota e non equivoca "locatio" del "balneum venereum", ma la scrittura era ancora un fatto artistico e continuerà ad esserlo specie in periodo medievale, prima dell'invenzione della stampa, ultimo retaggio di una storia iniziata con la scrittura pittografica, bella ma incapace di esprimere astrazioni dalle cose quotidiane.

EGITTO

Nasce così la scrittura geroglifica, nella quale i segni acquistano valore simbolico. La pittografia si avvale di una sintesi compositiva semantica (la demotica si avvale di corrispondenza fonetica dei segni convenzionale). Oltre 500 geroglifici (ogni segno un valore a sè: ideogramma). La lingua egiziana conosce solo consonanti e nelle parole non più di tre (scarabeo h p r, significa anche 'divenire'; zappa m r, ma anche 'amare', m r y t porto). Le parole di una sola consonante (ma hanno valore fonetico?) costituiscono un alfabeto (così p = "sgabello", ma anche solo "p" nelle parole).

La possibilità di indicare con più segni diversi una parola comporta una scelta per lo scrivente, unitamente alla libertà di disporre da sinistra a destra e viceversa o verticalmente, comunque sempre entro un quadrato immaginario, che sfocia nella decorazione, nell'arte della scrittura (o per lo meno vi contribuisce).

Ne risulta una immaginazione ottima. C'è una scrittura corsiva (ieratica, cioè per gli scribi dei templi) su papiro, corrispondente della scrittura geroglifica, usata, dopo la pittografica, in tutta la storia egiziana. Dopo il corsivo ieratico si ha un corsivo più staccato dai geroglifici 'demotico', dei tempi nuovi che conserva la distinzione dei segni in ideogrammi, fonetici (fino a tre conso-

nanti) e determinativi. In età romana la scrittura egiziana usa il pennello, prima il calamo tagliato.

Mesopotamia.

Alla fine del IV millennio ancora pittografica, su tavolette^{dub} di argilla, usate dai Sumeri, poi dai Babilonesi. Scuola = 'casa delle tavolette' (é-dub) e 'scrivano' (dub-sar). Senso decorativo; distribuzione fantasiosa dei segni! Quindi la scrittura sumerica si fa sillabica (ideogrammi), fonetica; tendenze geometriche, non più verticale, né da sinistra a destra. Ancora in periodo sumerico si perviene ad una perfezione formale notevolissima, mentre decade in periodo paleobabilonese/ (L'immobilità ieratica delle figure sumeriche non avrà influita su quella ionica e poi greca, prima o contemporanea a quella egiziana?)

Dopo il 1500 a.C. la scrittura babilonese ed assira diventa più angolare nei segni, ma si fa lineare, più elegante quella elamita alla quale si rifà quella assira, sempre in funzione didascalica; decorativa la scrittura anche cuneiforme achemènide.

Anatolia, Siria, Arabia.

Nel II millennio la scrittura cuneiforme mesopotamica raggiunge anche con gli Hittiti l'Anatolia, ma nei sigilli i tratti si fanno più triangolari per scopi decorativi. In Siria nel X secolo a.C. si adotta l'alfabeto fenicio.

Nel I secolo d.C. la scrittura palmirena e quella nabatea, derivate dal corsivo aramaico cancelleresco achemènide, hanno carattere decorativo: da queste due scritture si origineranno rispettivamente quella siriana e quella araba (tratti verticali allungati e paralleli).

La scrittura araba meridionale, ignota nell'origine del V sec. a.C., è ornamentale in periodo romano: si diffonde quindi in Etiopia, dove si rettangolizza.

GRECIA e ROMANA

Dell'enorme materiale scritto su papiro fino al IV secolo d.C. in greco ed in latino nulla è pervenuto, salvo frammenti assicurati dall'eccezionale clima egiziano, per cui, salvo i frammenti ercolanesi, non rimangono che iscrizioni su corpi solidi, non sempre interessanti per l'arte (sui papiri vedi un pò Papirologia di Galderini, ma io mi soffermerei un po' sui Papiri ercolanesi della Biblioteca di Napoli).

Alfabeto greco probabilmente nell'VIII secolo dai Fenici, ma all'inizio non sinistrorsi, bensì bustrophedon, a lettere staccate con tendenza a raddrizzare le lettere fenicie inclinate ed incurvate, ed a seguire un certo ordine geometrico. Senso di vitalità nella scrittura che segue le figure, si dispone come ornamento; precise già nelle iscrizioni ceramografiche del 550 a.C. e poi sempre più geometrico nelle monete del V secolo.

Nel manoscritto greco più antico (IV sec.a.C.) le lettere sono staccate: nel III sec. a.C. si tende all'orizzontalismo per ragioni di velocità (T, , ) , mentre le diagonali e le verticali si incurvano. Nella scrittura ellenistica si ha l'apicatura a cuneo; nelle iscrizioni in Beozia si hanno lettere a rilievo (poi nella scrittura bizantina), come sulle monete, poi l'apicatura è tondeggiante.

Per influsso romano si ha una variazione nella larghezza dell'incisione; apicatura biforcuta; curvatura dei segni E, O, Q.

Fine del I sec. d.C. si avrebbe la scrittura romana classica: quindi con quella ritrovata nelle cittadine vesuviane saremmo nel migliore periodo della scrittura romana e bisognerebbe documentarla meglio!

Scrittura romana si differenzia da quella greca per le curve: B, D, G, P, Q, S (si noti che l'alfabeto romano deriva da quello euboico di Cuma che aveva lettere incurvate perché più vicine a quelle fenicie) e tendenza all'allineamento e all'apicatura.

Tre gli stili: capitale quadrato, ripreso nel Rinascimento: in verità è difficile far rientrare ogni lettera in un quadrato;

romana originale è l'ombreggiatura, che si ottiene allargando l'incisione verso la parte mediana della lettera (ad es. O, R ecc.); lettere in metallo rilevato (al Pantheon) come decorazione architettonica (anche negli archi trionfali).

rustico specie a Pompei: gioco di linee ~~non~~ robuste e sottili con apicatura orizzontale ondulata (come al solito Ercolano manca).

Fino al III secolo tre stili (ed il ^{fosse il corsivo?} secondo qual'è?) ma con molte varietà, specie nella lettera G.

Scrittura a penna nel I d.C. in Egitto, Pompei (ed Ercolano!), esteticamente poco interessante (paleograficamente sì). Greci e specialmente Romani attuano un corsivo rapido con un tratto continuo della penna e comune tendenza ad uscire dall'allineamento normale con lettere ascendenti e discendenti.

Materiale greco però è più ricco ed elegante, specie nel carattere più che nell'onziale biblico successivo, con ombreggiature di tipo romano. Nel V secolo si accentuano i tratti verticali per intensità e rigidità.

Nella scrittura latina si ha un accenno alla maiuscola gotica. L'onziale latino, forse di derivazione greca, è bello per la ricchezza curvilinea. Ma è nel IV e V secolo che i corsivi greco e latino pervengono ad una bellezza mai più raggiunta.

- CINA.-

La scrittura è come la pittura arte: nota dal XV sec. a.C., unificata nel III a.C. (epoca della riunificazione cinese in impero e costruzione della Grande Muralia, invenzione del pennello), resa tale per l'invenzione della carta nel 105 a.C. che contribuì alla diffusione ed unificazione; primà grande artista è Wang Hsi-chih (316-420 d.C.).

Ancora oggi pittura e scrittura sono parimente rese col pennello e vendute come opere artistiche.