



INSERTO

## LISIPPO

### BELLEZZA E ARMONIA NELL'ANTICA GRECIA

*di Fabiana Fuschino*







## LISIPPO

### BELLEZZA E ARMONIA NELL'ANTICA GRECIA

**L'ETÀ ELLENICA** Le leggendarie imprese di Alessandro Magno, re dal 336 al 323 a.C., condizionarono profondamente le forme e i contenuti presenti nella produzione artistica della civiltà greca. Per dare forma duratura alle sue conquiste, infatti, il re Alessandro promosse una politica di consenso basata sulla reciproca assimilazione delle culture e delle civiltà dei territori da lui sottomessi, pur privilegiando la diffusione della lingua greca e, in campo figurativo, permettendo la supremazia della μίμησις<sup>1</sup>.

Dopo la morte prematura del condottiero macedone e con la suddivisione del suo regno nei vari principati, sorretti dai Diadochi, si accentuarono nelle arti quegli aspetti che si erano già manifestati alla corte di Filippo II, dove risiedevano, a spese della dinastia, uomini come Aristotele, Lisippo ed Apelle in un clima di prossimità tra politici, filosofi ed artisti che poteva vantare i suoi precedenti solo nell'Atene del V secolo e in particolare nel cosiddetto "circolo di Pericle". In un crescente spirito di emulazione del potere imperiale e di reciproca rivalità, dai principati ellenistici furono assoldate schiere di artigiani, scuole di architetti e di scultori per la realizzazione di fantastiche città, ricche di splendidi monumenti che celebrassero i fasti ed il potere di chi ne aveva permesso la costruzione<sup>2</sup>.

Le nuove tendenze artistiche derivano, quindi, come l'istituzione che le aveva prodotte e promosse, dalla crisi della πόλις (polis) e dalla perdita di quell'indipendenza e libertà, sia culturale che istituzionale, che ne aveva caratterizzato lo sviluppo. Alla fine del V secolo, durante la Guerra del Peloponneso (431-404), si cominciano ad intravedere i segni di un radicale cambiamento di mentalità per assistere, in ge-

nerale, al sorgere di atteggiamenti ed interessi volti verso l'interiorità, tesi a definire l'essenza umana al di là delle contingenze storiche<sup>3</sup>. La cultura della πόλις (polis), da sempre di carattere antropocentrico, scomparsa l'unitaria visione della città, assiste ad una radicale trasformazione dell'arte che da civile diventa individualistica, volta a celebrare i nuovi sovrani<sup>4</sup>. Prima di procedere oltre è opportuno richiamare in breve cosa aveva caratterizzato principalmente le arti figurative del IV secolo.

<sup>1</sup> Con tale termine (mimesi) ci si riferisce in particolar modo all'imitazione della realtà e della natura, fondamento, secondo l'estetica classica, della creazione artistica. Ogni forma d'arte sarebbe così un'attività di mimesi.

<sup>2</sup> MUMFORD, 1961.

<sup>3</sup> Anche il caso drammatico del processo e della condanna a morte di Socrate, per l'attività svolta presso i giovani proprio in quegli anni (430-399), si può comprendere all'interno di una crisi di quei valori tradizionali che avevano sostenuto in passato la παιδεία. Non è casuale osservare come siano stati dedicati a Socrate alcuni dei primi ritratti di età ellenistica.

<sup>4</sup> BECATTI, 2003, pp. 293-302.



*Alessandro / Louvre*

**IL RITRATTO** Alla corte di Alessandro Magno vengono realizzati da Lisippo i primi ritratti imperiali. Sebbene ancora idealizzati, secondo stilemi ancora tipicamente scopadei, si vogliono indagare nelle pieghe fisiognomiche e nelle espressioni volutamente enfatizzate, qualità morali e psicologiche: la fronte tesa ed aggrottata, i capelli scarmigliati, le profonde orbite oculari, la bocca semiaperta. I personaggi di corte ritratti, come l'Aristotele di Vienna, o le erme raffiguranti gli uomini illustri della civiltà della *πόλις* (per esempio Euripide, Demostene), noti soprattutto attraverso copie di età romana, vengono realizzati in diverse versioni, quasi a rendere onnipresente la loro immagine. Il carattere veristico delle fisionomie presenta una nuova concezione del bello, più attenta ai valori morali, che alla regolarità, alla simmetria, alla purezza delle forme; al contrario, la senescenza, le rughe, i tormenti e le tensioni del volto, l'irregolarità delle scrimature divengono i segni sui quali si può leggere ed apprezzare la storia di una vita intensamente vissuta<sup>5</sup>.

Lo spostamento d'interesse dal bello ideale al bello morale nel gusto artistico della civiltà ellenistica, comporta anche un mutamento delle funzioni proprie dell'opera. Non si tratta più di realizzare simulacri rappresentativi di un divino umanizzato o di un umano in forma sublime; tutte le arti, secondo la concezione aristotelica, sono delle retoriche, degli strumenti per persuadere o per commuovere, per richiamare e per coinvolgere lo spettatore rispetto ad un determinato contenuto, che può essere volta per volta storico, morale, educativo, celebrativo, oppure eminentemente erudito. La produzione artistica diviene, perciò, estremamente variegata e multiforme; ciò che conta ormai non è più la bellezza del modello ma la bravura dell'artista che fa la bellezza dell'arte<sup>6</sup>.

5 Nelle dimore principesche o negli spazi urbani a carattere monumentale, come le agorà o le acropoli, la presenza di statue o di erme raffiguranti personaggi della politica e della cultura, diventa col tempo cospicua e significativa.

6 BANDINELLI-PARIBENI, 1976, p. 91.



1 / Leone Lampsaco

**I GRUPPI SCULTOREI** Se nella ricerca del bello ideale la statua, isolata nello spazio, offriva un'immagine assoluta e sublimata della figura umana, con le nuove concezioni si tende a valorizzare tutti gli espedienti tecnici che possono contribuire a render più eloquenti i soggetti che si vogliono rappresentare<sup>7</sup>. In questa direzione di ricerca si fa largo la produzione di gruppi scultorei: i primi vengono realizzati nella cerchia dei discepoli di Skopas che con il suo stile personale aveva cominciato ad articolare nello spazio la compattezza della figura e a sciogliere col movimento la sua espressività<sup>8</sup>.

Non furono, tuttavia, soltanto le autorità politiche del tempo a commissionare opere d'arte: un nuovo stuolo di appassionati filologi ed eruditi o semplicemente d'intenditori o meri estimatori, appartenenti per lo più a ceti medio-alti o emergenti, come quelli mercantili, alimentano un inedito mercato che annovera, oltre agli originali, un numero illimitato di copie. Comincia, così, la commercializzazione delle opere d'arte, un fenomeno precedentemente impensabile, indice di una profanizzazione e desacralizzazione delle sue funzioni sociali<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Sculture e pitture assumono funzioni illustrative e complementari rispetto alla letteratura. Il poeta romano Orazio compendierà questa nuova estetica col celebre *ut pictura poesis*.

<sup>8</sup> Circa la storia del Mausoleo in generale, si veda: BEJOR-CASTOLDI-LAMBRUGO, 2008, pp. 295-300. È importante ricordare l'opera condotta da Skopas insieme con Timotheos, Bryaxis e Leochares presso Alicarnasso per la dedicazione del Mausoleo (353-351 a.C.), il primo del genere, che assimilava la grazia e l'eleganza formale greca alla solennità e al culto teocratico dell'individuo, proprio delle civiltà orientali. Per le proporzioni del Mausoleo si veda: VITRUVIO, 1997, pp. 200-206; inoltre si legga la descrizione che ne fa Plinio (Nat., hist. XXXVI, 30-31): "... i lati sud e nord hanno una lunghezza di 63 piedi (ca. 18,67 metri); sulle fronti è più corto. Il perimetro completo è di 440 piedi (ca. 130,41 metri); in altezza arriva a 25 cubiti (ca. 11,10 metri) ed è circondato da 36 colonne; il perimetro del colonnato è chiamato pteron [...]. Skopas scolpì il lato est, Bryaxis il lato nord, Timotheos (Timotheo) il lato sud e Leochares quello ovest ma, prima che completassero l'opera, la regina morì. Essi non lasciarono il lavoro comunque, finché non fu completato, decisero che sarebbe stato un monumento sia per la loro gloria sia per quella della loro arte ed anche oggi essi competono gli uni con gli altri. Vi lavorò anche un quinto artista. Sulla pteron si innalza una piramide alta quanto la parte bassa dell'edificio che ha 24 scalini e si assottiglia progressivamente fino alla punta: in cima c'è una quadriga di marmo scolpita da Pythis. Se si comprende anche questo l'insieme raggiunge l'altezza di 140 piedi (ca. 41,50 metri)...".

<sup>9</sup> BECATTI, 2003, p. 293-297.



**LA CITTÀ** La civiltà alessandrina comportò sia nel campo dell'architettura religiosa, sia in quella civile, un ingrandimento delle dimensioni, una monumentalizzazione scenografica degli edifici, culminata con la sostituzione in pietra e marmo di molte costruzioni ancora realizzate in legno. La vera novità dell'Ellenismo, tuttavia, non risiede nei singoli edifici, ma nella nuova dimensione urbana in cui questi sono concepiti ed articolati: essi rappresentano le singole unità di un unico complesso monumentale; la città, quindi, risulta progettata da un singolo artefice che si avvale della collaborazione di diversi architetti ed artisti<sup>10</sup>.

La nuova architettura urbanistica che prevede la disposizione scenografica delle aree monumentali in conformità ai principi di euritmia e di simmetria, con risoluzioni prospettiche di valore allusivo e simbolico, viene a contrapporsi alla tradizionale organizzazione dei siti coloniali, con i loro tracciati ortogonali e la disposizione funzionale degli ambienti a partire dai bisogni della collettività<sup>11</sup>. Tra gli esempi urbanistici utili per comprendere tale trasformazione si ricorda principalmente la città di Pergamo.

<sup>10</sup> Per comprendere al meglio le trasformazioni dell'architettura ellenistica, ancora divisa tra tradizione e innovazione, si veda CHARBONNEAU-MARTIN-VILLARD, 2008, pp. 5-22.

<sup>11</sup> E' evidente che la sperimentazione di nuovi tracciati urbani poteva facilmente avvenire per città di recente fondazione. E' il caso di *Alessandria d'Egitto* progettata da Deinokrates di Rodi che riprende la pianta della città di *Mileto*, attribuita al leggendario Ippodamo, qui riproposta in una scala monumentale col *cardo* e il *decumano* che raggiungevano la larghezza di circa trenta metri.

**PERGAMO** Pergamo, rappresenta uno dei principali siti in cui si vennero a creare indirizzi culturali, orientamenti di gusto, espedienti architettonici e tradizioni artigianali che maggiormente influenzarono l'età ellenistica<sup>12</sup>. L'organizzazione urbanistica del sito prevedeva una parte alta, con edifici governativi, di rappresentanza, caserme e presidi militari, monumenti e edifici sacri ed una parte bassa, con le private abitazioni, coordinate attorno all'agorà e ai Ginnasi<sup>13</sup>. Sebbene la planimetria della città abbia un carattere meno sistematico di quella delle città di Alessandria e Priene, essa si presenta in modo simbolicamente monumentale, articolata a ventaglio attorno alla cavea del teatro, per un dislivello di circa 275 metri (dai 60 m s.l.m. della parte bassa)<sup>14</sup>.

Il motivo fondamentale che traspare dai vari monumenti è l'esaltazione della dinastia degli Attalidi che, contenendo l'avanzata ad est dei Galati, si propongono come il nuovo baluardo della civiltà contro la barbarie<sup>15</sup>. Dopo il breve regno di Eumene I, sarà Attalo I, regnante tra il (240-197 a.C.), a distinguersi per la sua prima vittoria contro le popolazioni celtiche (230 ca.). A memoria di tale trionfo, il principe fece costruire da Epigono di Pergamo, caposcuola locale delle botteghe scultoree, su un alto basamento alto 4,64 m collocato nel Santuario di Atena Nikephòros, "portatrice di vittoria", un gruppo bronzeo di sei statue raffiguranti i Galati morenti (230 a.C.)<sup>16</sup>.

Nell'esaltazione della dignità eroica dei vinti, novità del tutto inconsueta, si affaccia un nuovo contenuto nell'arte greca, non più basato sul confronto tra mito e storia, ma sulla consapevolezza del dramma umano che accomuna vincitori e vinti e che cerca la sua catarsi nell'enfasi oratoria affidata ad un'efficace evidenza veristica<sup>17</sup>. Legato alla celebrazione della seconda vittoria contro i Galati (166 a.C.) è l'altare dedicato a Zeus Sóther, "salvatore" edificato sotto

12 Insieme con Alessandria d'Egitto il sito pergameno (Misia-Asia Min.) oggi offre il miglior esempio dei progressi e delle realizzazioni di questo grande movimento di creazione architettonica. L'area archeologica su cui si conservano le vestigia dell'antica città è stata riscoperta a partire dal 1873 dalla scuola archeologica tedesca e gran parte delle opere, anche di dimensioni monumentali, sono state ricollocate nel Museo di Berlino.

13 I diversi terrazzamenti qualificano le varie emergenze monumentali. DE VECCHI-CERCHIALI, 1999, cit. p., 83.

14 Per un'approfondita conoscenza dell'articolata planimetria della città di Pergamo, si consulti: CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD, 2008, pp. 69-76.

15 Essi abbellirono la città come una novella Atene, rivaleggiando in grandiosità e decoro e riprendendone i valori simbolici.

16 Di grande impatto emotivo, l'opera è composta secondo linee piramidali, in un *dímax* di gesti ed espressioni carichi di pathos, che culminano al centro con la figura del galata in atto di suicidarsi (m 2,11), mentre sorregge il corpo esanime della compagna. La scena acquista una straordinaria valenza eroica, per il valore del gesto di chi si toglie la vita per sottrarsi all'infamia dei suoi vincitori, in sintonia con gli ideali della morale stoica. Il tema del vivo che sorregge il morto, in un gioco di contrasti tipicamente di gusto ellenistico, era già stato affrontato da un seguace di Skopas, Antigono di Caristo, nel celebre *Menelao e Patrocla*, visibile in una copia presso la Loggia dei Lanzi a Firenze (230 a.C. circa). In quest'opera il pathos è accentuato dall'irreversibile tragedia che coinvolge tutti i personaggi rappresentati. Per l'arte pergamena si veda: BECATTI, p. 313 ss; CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD, 2008, pp. 259-264.

17 Questa compartecipazione al destino dei perdenti è sottolineata dall'attenzione con cui viene descritto il tipo etnico, nei baffi, nei monili, nella fisionomia. Le principali copie in marmo del *Galata morente* e del *Galata suicida che uccide la moglie* sono conservate rispettivamente ai Musei Capitolini, Stanza del Gladiatore (inv. 747) e nel Museo Nazionale a Romano, Palazzo Altemps (inv. 8608).



3 / Eracle Farnese

18 Analizzando l'opera, celebrativa della vittoria di Pergamo sui rivali Galati, si evince il carattere dinastico e celebrativo dell'arte pergamena, arte di corte che per sua unicità d'intonazione ed espressione si definisce "barocco" pegameno. DE VECCHI-CERCHIALI, 1999, cit., p. 88; per una descrizione approfondita dell'Altare di Pergamo si vedano: BANDINELLI-PARIBENI, 1976, schede 505-506; BEJOR-CASTOLDI-LAMBRUGO, 2008, pp. 377-383; CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD, 2008, pp. 50-51.

19 Pervasa di ritmi convulsi, secondo linee compositive e dinamiche divergenti, basate sulla diagonale, il rilievo della *Gigantomachia* accentua rispetto al monumento di Epigono gli effetti drammatici fino a raggiungere caratteri definiti teatrali, o persino barocchi. I riferimenti evidenti a Skopas, assimilati allo stilema dell'onda continua, sono interpretati nella dialettica tra umano e bestiale inteso formalmente come contrapposizione tra bello e brutto. Di tono diverso è invece il fregio di Telefo, forse vicino ad un modello di origine pittorica. Pergamo, infatti, vantava una notevole scuola di pittori, le cui opere sono note attraverso copie presenti tra le pitture murarie di Pompei. Inoltre Telefo compare al primo sbarco degli Achei in Asia minore, prima come oppositore e poi come alleato contro Troia. Il tema si ricollega, quindi, alla politica dinastica e ai rapporti con la civiltà greca originaria. Per un'approfondita conoscenza dei rilievi dell'Altare si vedano: CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD, 2008, pp. 265-285. BEJOR-CASTOLDI-LAMBRUGO, 2008, pp. 378-383; BECATTI, 2003, pp. 314-315; BANDINELLI-PARIBENI, 1976, schede n. 505 e 506.

**LISIPPO (LÚSIPPOJ, LYSIPPUS)** E' dunque in questa temperie storica, culturale e artistica che si sviluppa la personalità di Lisippo protagonista della presente trattazione. Lisippo (390/385 a.C.) scultore, particolarmente bronzista, originario di Sicione (Arcadia), è considerato l'ultimo tra i grandi maestri della scultura greca classica. Attivo dal 372-368 a.C. fino alla fine del IV secolo a.C., la sua ακμή è fissata al 328 ca.<sup>20</sup>, in concomitanza con il regno di Alessandro Magno, di cui egli fu l'artista prediletto e il ritrattista ufficiale<sup>21</sup>. L'artista terminerà la carriera al servizio di un altro re macedone, Cassandro I, tra il 316 e il 311 a.C.<sup>22</sup>.

La sua formazione cominciò verosimilmente sulle opere di Policleteo e sulla scultura peloponnesiaca, nonostante Duride di Samo lo dicesse formato al di fuori di ogni scuola e maestro<sup>23</sup>. Di Lisippo si celebravano le ricchezze messe da parte al termine della carriera; secondo Plinio, infatti, l'artista avrebbe prodotto mille e cinquecento bronzi circa<sup>24</sup>.

Lo scultore lavorò a lungo nella sua città per poi spostarsi in diversi centri della Grecia: le sue opere sono ricordate a Tespi, Sicione, Argo, Olimpia, Corinto, Megara, Atene, in Beozia, a Delfi, in Etolia, in Acarnania, in Tessaglia, in Macedonia, a Lampsaco, a Myndos, a Roma, a Taranto<sup>25</sup>; esse rappresentavano divinità, esseri mitologici o allegorie (Zeus, Dioniso, Eracle, Posidone, Eros, le Muse, le imprese di Eracle, un satiro, Helios, Kairos) atleti, ritratti (la poetessa Praxilla, Alessandro e i suoi compagni, Efestione, Seleuco, Pythes, Polidamas, Troilos, Cheilion, Kalhkrates, Xenarches, Esopo, Socrate, Pelopida, il gruppo di Daochos), animali come il Leone caduto per Lampsaco, portato a Roma nei

4 / *Erme in riposo*

<sup>20</sup> Plin., Nat. hist., XXXIV, 51

<sup>21</sup> Alessandro non mancava di dedicare nelle città la propria immagine ufficiale, di cui L. aveva l'esclusiva nel bronzo, tanto che Cicerone (Primi Accademici, 2, 85) si chiedeva: "Lisippo, con lo stesso rame, con la medesima lega con la finitura del suo bulino e tutto il resto, non avrebbe potuto fare cento Alessandri tutti uguali?". In qualità di ritrattista del sovrano, L. è considerato il fondatore del ritratto individuale che, riproducendo l'aspetto esteriore del soggetto, ne suggeriva anche le implicazioni psicologiche ed emotive.

<sup>22</sup> La data iniziale dell'attività di L. veniva fissata dalla critica attorno al 368 rifacendosi a una base firmata che sosteneva la statua del generale tebano Pelopida morto nel 369; in realtà Pelopida morì nel 364 e la data d'inizio dell'attività di L. può essere in linea di massima confermata, avendo egli eseguito a Olimpia nel 372 la statua di Troilo, vincitore nelle corse dei carri (Paus., VI, 1, 4-5). MORENO, 1995, p. 384. L'ultima citazione sicura dell'attività di L. è quella relativa all'ordinazione di un gruppo che rappresentava una caccia al leone da parte di Alessandro, dedicata dal re Cassandro nel santuario di Delfi nel 318. GIULIANO, 1961, p. 655.

<sup>23</sup> Plin., Nat. hist., XXXIV, 61: *Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. Eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, divisse, monstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse non artificem* (Duride dice che L. di Sicione non fu discepolo di alcuno, e che, dapprima fabbro bronzista, prese coraggio e osò affrontare le difficoltà dell'arte in seguito al responso del pittore Eupompo. Era stato domandato, infatti, a costui chi fosse il suo modello tra i maestri antecedenti, ed Eupompo aveva risposto, mostrando la folla, che si doveva imitare la natura non un artista).

<sup>24</sup> Plin., Nat. hist., XXXIV, 37: "Il numero delle statue sarebbe stato rivelato dopo la sua morte, quando l'erede ruppe lo scrigno, perché L. era solito porvi una moneta d'oro dal compenso di ogni statua". All'interno dell'elenco pliniano sono però comprese anche repliche e riduzioni, mentre le opere vere e proprie sarebbero circa cinquanta (comprendono quelle conosciute solo tramite fonti letterarie, quelle di cui si conoscono copie o riproduzioni varie, o di cui sono rimaste i basamenti originali e quelle attribuite su basi stilistiche). Il tono favolistico riflette la reale circolazione della moneta aurea al tempo di L., in particolare degli stateri di Filippo, di Alessandro e dei Diadochi che erano tra i committenti dello scultore e dai quali anche Apelle pretendeva il pagamento in oro.

<sup>25</sup> L. è l'unico dei grandi maestri di questo periodo che si sia trasferito in Occidente per opere di lungo impegno quali i colossi di Taranto.





Giardini di Agrippa<sup>26</sup> (1). Le sue statue erano sia isolate che in gruppi (fatiche di Eracle, gruppi di Alessandro)<sup>27</sup>. In base alla lettura delle fonti, inoltre, è possibile conoscere l'artista sia come autore di opere colossali (Zeus a Taranto alto m 17,76) sia di opere di piccole proporzioni (Eracle epitrapèziòs). Infine, lavori dello scultore furono trasferiti a Roma e più tardi a Costantinopoli e probabilmente dovevano trovarsi anche nelle città fondate da Alessandro. Lisippo morì in data non precisata (dopo il 306 a.C.), sicuramente in età avanzata, come testimonia la notizia di un ritratto di Seleuco I Nicatore<sup>28</sup>.

26 Del leone lisippeo si trova un'eco in un tondo adrianeo riutilizzato nell'Arco di Costantino. MORENO, 1987, p. 29-30. (2)

27 Plutarco è esplicito nell'affermare che L. era al seguito di Alessandro, quando questi passò in Asia e la sua presenza era attestata al Granico, a Lampsaco, Efeso, Mindo, Rodi, Lindo, Coo, probabile a Sagalasso, Sidone e Tiro (Nicol., Progym., XXVII). Non è noto fin dove lo scultore si fosse spinto personalmente, ma la sua officina continuava a offrire le immagini del sovrano, dei cortigiani e del cavallo Bucefalo nelle città conquistate e nelle nuove fondazioni.

28 A confermare tale teoria, oltre all'epigramma di Agazia che qualifica L. quale γέρων, "vecchio" (Anth. Graec. XVI, 332, 1), si è potuto dimostrare che anche un'iscrizione d'incerta lettura lo definisce con lo stesso termine, a proposito della statua del fanciullo Timosseno a Coo: λυσιππος με ο γε[ρων] e non ο νε[ος] come leggevano W.R. Paton ed E.L. Hicks (Inscriptions of Cos, Oxford 1891, n. 406, 4)



**LE OPERE** La prima opera di cui è giunta notizia grazie a Pausania è la statua eretta a Olimpia per Troilo vincitore nelle corse dei carri nel 372 a.C.<sup>29</sup> Di uno Zeus Nemeios realizzato per la città di Argo attribuito a Lisippo<sup>30</sup>, è giunto solo il riflesso tramite la sua immagine impressa su monete argive di età imperiale<sup>31</sup>. Studiando la raffigurazione del dio sulle monete risulta evidente come, se al disegno policleteo è stato attribuito il nome del “chiasmo”, allo schema lisippeo si addice la definizione di “antitesi”, nel senso di “opposizione” tra le parti della figura, secondo la partizione verticale.

Continuando con un'altra fondamentale opera di Lisippo, un'iscrizione incisa sul supporto di roccia nella statua dell'Eracle in riposo trovata a Roma sul Palatino nel 1540<sup>32</sup>, ora in Palazzo Pitti a Firenze, lega il nome dell'artista a una delle immagini più frequen-

29 La statua fu vista dal periegeta lungo il lato meridionale del Tempio di Era in Olimpia, dove si addensavano altri monumenti nei primi decenni del IV secolo. Di questo suo primo lavoro ci resta la base recante l'iscrizione, rinvenuta sul luogo (Atene, Museo epigrafico, inv. 6164). Paus., VI, 1.4-5. MORENO, 1987, pp. 30-31.

30 Paus., II, 30, 3.

31 Dall'analisi delle monete traspaiono i caratteri originali della ponderazione lisippea e vi si legge una precoce realizzazione di quello schema antitetico che resterà tipico della sua produzione, con un lato del corpo in tensione, nel caso dello Zeus il destro, che regge sulla gamba il peso del corpo e tiene lo scettro saldamente puntato a terra, e l'altro lato rilassato verso il quale si scarica la tensione del lato opposto con il volgersi della testa.

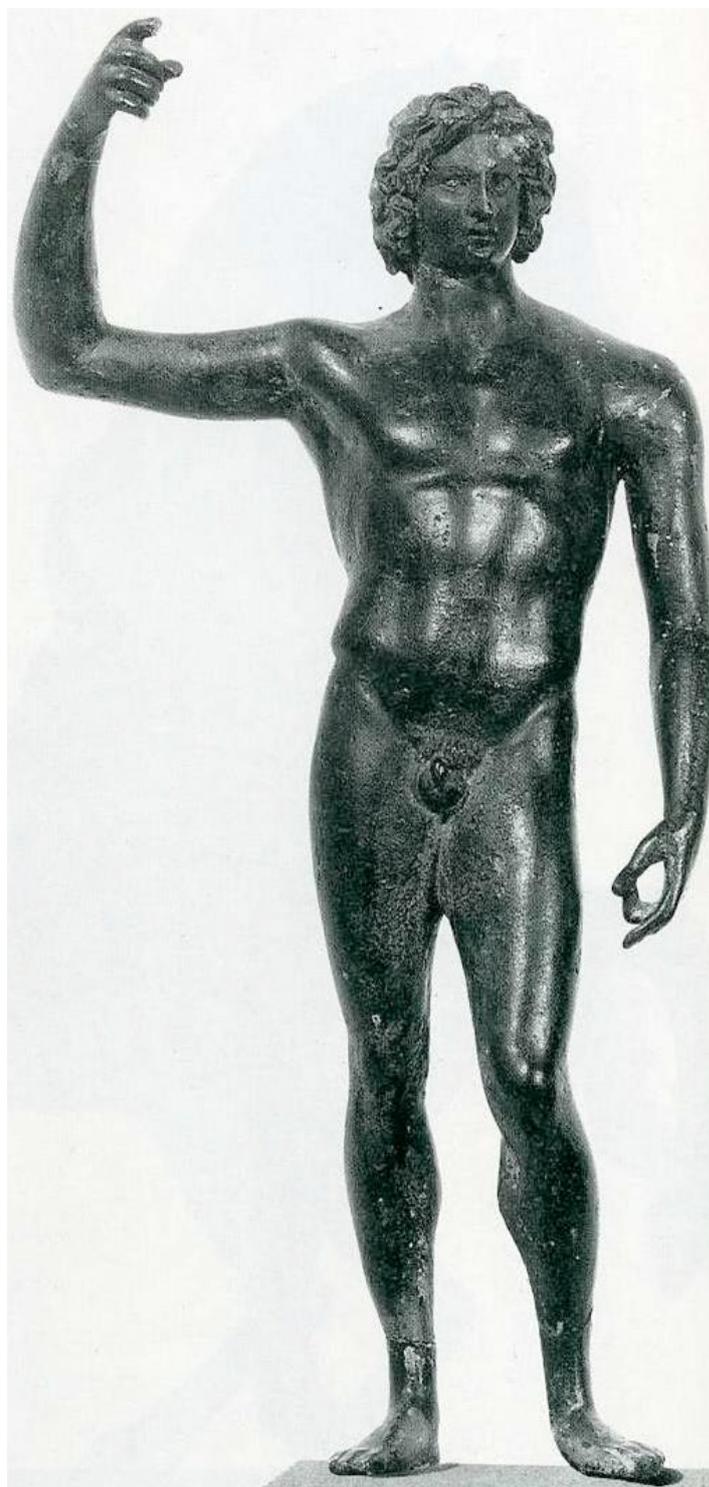
32 Michelangelo fu ispirato dalla statua per realizzare la figura di San Giovanni Battista nell'affresco del “Giudizio Universale” alla Cappella Sistina.

ti nel mondo antico, quella dell'eroe stanco che si abbandona al sostegno della clava puntata sotto l'ascella sinistra, mentre la mano destra è portata dietro il dorso<sup>33</sup>.

La statua Pitti è simile a quella già Farnese, al Museo Nazionale di Napoli (inv. 6001)<sup>34</sup> rinvenuta a Roma alle Terme di Caracalla e firmata dal copista ateniese Glykon<sup>35</sup> e ad altre dello stesso soggetto che costituiscono il tipo "Pitti-Farnese"<sup>36</sup> (3). Tuttavia, lo schema espresso da quella serie di repliche non è il più antico nella produzione di Lisippo che sembra essersi fermato più volte sul tema<sup>37</sup>.

Altro capolavoro lisippeo di eroe a riposo, è l'Ermes seduto di cui è nota una splendida copia proveniente dal peristilio rettangolare della Villa dei Papiri ad Ercolano, attualmente conservata al Museo di Napoli (inv. 5625). (4) Anche in questo caso il bronzo sottintende un momento sospeso esprimendo la tipica estetica lisippea volta a contemperare nella figura una parte del corpo contratta mentre il lato opposto risulta rilassato: tipico atteggiamento che coglie il soggetto in un momento di riposo che però fa presagire l'inizio dell'azione<sup>38</sup>. Tra il 343 e il 340 a.C. si data il soggiorno di Lisippo a Mieza, dove fu chiamato insieme ad altri artisti da Filippo II di Macedonia, per l'educazione del figlio Alessandro, che avvenne sotto la supervisione di Aristotele; in quell'occasione Lisippo avrebbe eseguito i primi ritratti del principe, dei quali può essere un'eco la testa in marmo del museo di Pella<sup>39</sup> (5).

Tra i temi più frequenti del periodo, vi era quello della caccia al leone, attività realmente presente nell'educazione del giovane principe ed è a quest'epoca che occorre datare l'originale plastico dell'o-



7 / Alessandro con lancia

33 Per conoscere l'*Eracle in riposo*, si veda: MORENO, 1987, pp. 163-185.

34 Da questa statua, di tale qualità e di così rara conservazione, conviene partire per la comprensione dell'archètipo. MORENO, 1987, pp. 177-185.

35 La firma dell'artista (*Glykon Athenaios epoiesen*) si può leggere incisa sulla roccia sotto la clava.

36 L'*Eracle in riposo* mostra in forma semplice e coerente gli elementi dell'invenzione lisippea: vi si trova, oltre allo schema antitetico precedentemente descritto, il movimento spirale prodotto dal protendersi nello spazio degli arti della parte sinistra in opposizione al braccio destro portato dietro la schiena. Con l'*Eracle Farnese* il senso d'instabilità del corpo, che sembra ruotare attorno al piede sinistro, la pesantezza delle masse, l'espressione stanca e tragica dell'eroe arrivato al limite delle fatiche, determina la scoperta di nuovi ritmi che già preludono quelli ellenistici.

37 La nota tipologia dell'*Eracle in riposo* avrebbe origine in un precedente esemplare in bronzo prodotto per Argo intorno al 340 a.C., di cui s'ipotizza l'esistenza in seguito al ritrovamento, nel 1954, di una copia marmorea di età adrianea rinvenuta nelle Terme della città (Argo, Museo archeologico). L'immagine del semidio, inoltre, corrisponderebbe alla medesima rappresentazione dell'eroe riprodotta su un tetradrammo di Argo del 290 a.C. ca. La datazione dell'ipotizzato originale bronzeo argivo è resa corrispondente a quella della *base di Corinto* con la firma di Lisippo (Corinto, Agorà inv. 29) dove per la prima volta si documenta un altro tipico schema utilizzato dall'artista (originariamente policleteo) che prevedeva entrambe le piante dei piedi interamente aderenti alla base. Quest'ultimo aspetto iconografico sembra essere stato introdotto da Apelle e importato nel mondo della scultura da Lisippo come uno dei frequenti scambi tra i due artisti di Sicione attestati in letteratura da Sinesio (Ep, 1).

38 Ermes è seduto su una roccia con la testa voltata a sinistra; il braccio destro grava sulla coscia corrispondente e flessa, mentre la mano sinistra poggia sulla roccia, provocando un innalzamento della spalla. Il torso del dio è lievemente inclinato. Quanto alla gamba sinistra, questa è protesa in avanti e il piede poggia al tallone al suolo. Per conoscere l'*Ermes seduto*, si consulti: MORENO, 1987, pp. 65-68.

39 Plin., Nat. hist., XXXIV, 63.



8 Sarcophago di Alessandro

monima Caccia al leone attribuibile a Lisippo e da cui deriva il mosaico pavimentale di Pella, che, attraverso quest'ultimo, appare debitore dei fregi nel Mausoleo di Alicarnasso. In seguito Lisippo ritrasse Alessandro in combattimento, in varie pose eroiche e atteggiamenti divinizzati, come nel ritratto di Alessandro Magno di Monaco di Baviera (6). Tra le opere prodotte per il sovrano ci furono la statua di Alessandro appoggiato alla lancia<sup>40</sup> (7), Alessandro nella battaglia del Granico, nonché il suo sarcofago<sup>41</sup>, perduto durante le guerre tra cristiani e pagani<sup>42</sup> (8). Proseguendo, risalirebbe al 340 ca., la creazione lisippea del Pugile delle Terme, opera ritenuta a lungo di Apollonio (scultore del tempo di Augusto)<sup>43</sup> (9). Rinvenuta nel 1885 nell'area del Convento di San Silvestro al Quirinale, lì dove erano le Terme di Costantino, da cui l'opera prende il nome: una

40 Il tipo più persuasivo che renda l'immagine dell'*Alessandro con lancia*, è quello espresso dal bronsetto rinvenuto a Veleia, oggi nel Museo di Parma. MORENO, 1987, pp. 94-95.

41 Influssi delle creazioni lisippee esaltanti Alessandro Magno si avvertono nel sarcofago trovato nella necropoli principesca di Sidone (Libano) e dedicato ad Abdalonimo, ultimo re locale di razza persiana. Nonostante le disposizioni emanate da Demetrio Poliorcete miranti a proibire il lusso della scultura funeraria e la rappresentazione dei tratti personali del defunto, sul cosiddetto "*Sarcophago di Alessandro*" i personaggi sono ben caratterizzati diventando riconoscibili e contribuendo a fare vera propaganda dinastica; sulle lastre, infatti, sono illustrate scene del trionfo dei Macedoni e della riconciliazione greco-persiana in stile prettamente greco. Il sarcofago è al Museo di Istanbul (Turchia). CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD, 2008, pp. 234-237.

42 Attraverso il ritmo ascensionale della figura ispirata ed insieme caratterizzata del sovrano, L. determina un nuovo canone nella ritrattistica antica che rimarrà basilare sino al Medioevo, quello del personaggio principesco veduto in apoteosi, in diretto rapporto con la divinità.

43 Divenuta nei secoli taumaturgica, la statua era venerata già in passato, come evidenziano le dita del piede destro che fuoriusciva dall'alta base originaria identificata in Olimpia: le dita sono usurate a causa del tocco frequente dei fedeli. La notizia citata, che l'opera avesse il potere di curare i febbricitanti, implicava che gli interessati la toccassero ripetutamente, inoltre, lo sfregamento di sculture famose era ritenuto di buon auspicio. Attualmente il *Pugile* è custodito al Museo Nazionale Romano (inv. 1055).

traslazione tarda, giacché Pausania lo vedeva in Olimpia al tempo degli Antonini<sup>44</sup>. L'opera era forse giunta a Roma per iniziativa di Massenzio, al fine di decorare le terme innalzate a suo nome (306-312 d.C.), poi dette di Costantino<sup>45</sup>. Realizzata attraverso la tecnica della fusione a cera persa, dall'interno è possibile riconoscere le giunzioni dei pannelli di cera che erano stati applicati dentro le forme<sup>46</sup>. Rimanda alla fase classica il raro dettaglio dell'ematoma sotto l'occhio destro reso con un elemento fuso separatamente in una lega scura<sup>47</sup>. Le labbra sono in rame massiccio, quanto ai globi oculari (perduti), questi erano stati collocati agendo dall'interno della testa, dopo che questa era stata saldata al corpo<sup>48</sup>.

La ricerca dell'attimo pregnante si rivela attraverso le agemine di rame rosso applicate sulla gamba e sul braccio destro, compreso il guantone: gocce di sangue sarebbero cadute dalle lacerazioni osservabili sul viso, nell'istante in cui l'atleta gira bruscamente la testa allo squillo dell'araldo che precede il verdetto che avrebbe decretato il vincitore<sup>49</sup>. Lisippo, inoltre, è l'unico artista celebrato in antico per aver alluso alla sordità. Nel Pugile, infatti, il gonfiore delle orecchie ostruisce la conca auditiva. Quanto al basamento originale della statua, la datazione stilistica dei rilievi fa riconoscere Daoco II, tetrarca della Tessaglia, quale promotore del monumento; da tempo, infatti, viene proposto quale soggetto da identificare nell'opera lisippea, Polidamante, pancraziaste onorato dai Tessali<sup>50</sup>. Il blocco superiore della base della statua di Polidamante, scolpito a rilievo, mostra sulla faccia anteriore l'atleta alla corte di Persia, impegnato nella lotta contro uno degli armati.

Sul lato destro della base il vincitore siede sul leone di grandi proporzioni abbattuto presso l'Olimpo, che aiuterà a identificare il Leone caduto di Lisippo, portato in Campo Marzio<sup>51</sup> (10). Il giudizio di Plinio sull'incisività di Lisippo, "sembra propria di lui l'espressività serbata fin nei minimi particolari", si ad-

44 Il monumento stava all'angolo nord-est del tempio di Zeus. L'identificazione delle Terme trova conferma nel volgersi del capo in alto: opportuno orientamento verso il dio che dominava il frontone.

45 Per conoscere il *Pugile delle Terme*, si vedano: MORENO, 1995, pp. 97-102; MORENO, 2011, XV, n.1, pp. 20-23.

46 L'esecuzione sarebbe avvenuta in parti separate, invisibilmente saldate: gambe, sesso, torso, braccia, guantoni, testa. Pregnante è il paragone con i *Bronzi di Riace*: come nel Tideo e nell'Anfiarao da Riace al Museo Regionale di Reggio Calabria (circa 456), le dita centrali dei piedi erano state fuse a parte per modellare liberamente gli spazi interdigitali.

47 Simile espediente era stato utilizzato da Silanione per ottenere con l'argento il pallore della Giocasta. Plut., 5, 1, 2.

48 A tale scopo era stata lasciata aperta la calotta, che appare richiusa per un intervento tardo antico.

49 Il volgersi netto del capo tornerà nell'*Epitrapezio*. Francisco Goya, il grande sordo, scoprirà inconsapevolmente all'inizio dell'Ottocento la mossa del Pugile nel terrificante volgersi de "*Il Gigante*". Quanto alla maschera di dolore, all'andamento della barba e alle ciocche dei capelli, forte riscontro si troverà nella testa dell'*Eracle mediante* di Taranto.

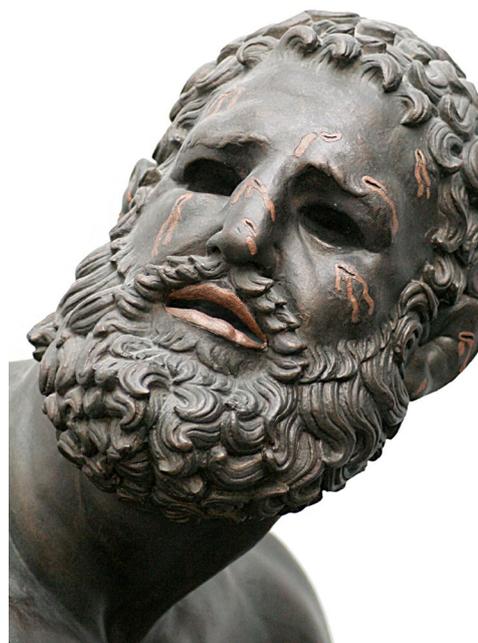
50 Il nome di Polidamante è iscritto sul bordo del plinto: "*Polidamante figlio di Nicia, Tessalo da Scotussa*".

51 Quanto al plinto sul quale posava il bronzo, questo era un quadrato di un metro di lato, eccessivo per una figura stante, ma adatto all'atleta assiso delle Terme.



9 / Pugile Terme

dice alla finezza con cui sono realizzati i guantoni<sup>52</sup>. Numerose sono le alterazioni annotate quale risultato di remote lesioni, cui si sovrappongono i colpi subiti nell'ultimo scontro: la perdita dei denti superiori ha ingenerato l'affossamento del labbro, per cui il fiato viene soffiato dal basso verso i baffi che si alzano a ventaglio; la frattura dell'osso nasale e lo spostamento della cartilagine hanno determinato la deformazione del naso e l'ostruzione anche di questo condotto, onde è stato osservato l'ansimare dalla bocca. Oltre al livido citato sotto l'occhio, sono evidenziati gli sfregi alle guance e alla fronte, dai quali sarebbe grondato il sangue sugli arti del lato destro, al volgersi del capo.



Proseguendo con un'altra opera dell'artista siconio, la tradizione letteraria assegna alla fase iniziale del regno di Alessandro l'esecuzione da parte di Lisippo di un Eracle seduto di piccole proporzioni definito Epitrapèzios, "protettore della mensa", che il sovrano avrebbe portato con sé fino alla morte<sup>53</sup> (11).

La figura, alta un piede, sedeva su una roccia ammorbidita dalla pelle del leone, nella sinistra aveva la clava, nella destra la coppa del vino mentre la testa era volta in alto<sup>54</sup>. Secondo il criterio esaminato in altre opere, le forze sono distribuite in antitesi. Per quel che riguarda il volto dell'Epitrapèzios, barba e capigliatura erano tagliate a corte ciocche, vivacemente degradanti dall'occipite; i capelli modellavano la calotta cranica, ridotta a una sezione sferica: il che coincide con la notazione di Plinio che nelle statue di Lisippo vede le teste rimpicciolite rispetto alle opere degli scultori precedenti.



Seguirono, dopo la Battaglia di Cheronea (338 a.C.), il donario commissionato da Daochos II (335 a.C.), a cui apparteneva la statua dell'atleta Agias di Delfi, e l'Eros di Tespie opere in cui appare il tipico protendersi dell'opera nello spazio che culminerà nell'Apoxiomenos<sup>55</sup>. Ad un momento già avanzato dell'attività dello scultore ci riporta la statua dell'atleta Agias (vincitore nel 408)<sup>56</sup> rinvenuta insieme al gruppo di statue dedicate nel santuario di Delfi dopo il



52 Plin., Nat hist., 34, 65: i polpastrelli restano liberi, consentendo all'artefice di cesellare le unghie, mentre le dita sono inguainate per metà da una pelle così sottile che lascia trasparire le articolazioni fino alle falangi. Gli orli del mezzo guanto sono ribattuti per ciascun dito e resi appariscenti dagli inserti di rame, sui quali sono incise fitte serie di punti a suggerire le cuciture. Il cuoio che protegge il carpo, il polso e l'avambraccio, aveva nella realtà il vello rivolto all'interno per ammortizzare i colpi durante il combattimento. Forti stringhe garantiscono l'aderenza dell'apparato difensivo e al contempo fissano alle mani i cesti (*sphairai*) di cuoio duro, usati in età classica (Plat., 830 b).

53 Stazio (Silv., IV, 6, 69-70) dice che Alessandro già lo possedeva quando distrusse Tebe nel 335. Per conoscere nel dettaglio l'*Ermes Epitrapèzios*, si consulti MORENO, 1987, pp. 73-79.

54 L'esemplare più persuasivo, utile ad approntare una ricostruzione dell'originale bronzeo è il bronzetto del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna.

55 Per una conoscenza approfondita delle due opere si veda: MORENO, 1987, pp. 34-43 e pp. 55-65.

56 L'*Agias* è celebrato da un epigramma inciso su una base di Delfi come il primo tessalo che avesse vinto ad Olimpia una gara di *pancrazio* (lotta più pugilato); successivamente avrebbe conseguito molte altre vittorie, nella stessa disciplina, ai giochi Istmici, Pitici e Nemei, uscendo poi invitato dalla carriera. Dal punto di vista cronologico, l'atleta aveva ottenuto le corone olimpiche nel decennio delle guerre persiane; Agia era dunque vissuto un secolo prima di Lisippo. MORENO, 1987, p. 36.

338, da Daochos II, tetrarca di Tessaglia. Daochos intese dedicare il gruppo a se e ai propri antenati<sup>57</sup> (12). Interessante ai fini della comprensione dell'iconografia dell'atleta, è il confronto che si può fare in Italia, al tempo di Nerone, con un affresco nella Casa dei Vettii a Pompei in cui è rappresentato il bronzo completo della palma su un alto piedistallo<sup>58</sup> (13).

Per intendere cosa potesse avere Agias nella mano destra si deve fare un paragone con la rappresentazione di un Atleta vincitore dipinto negli stessi anni su un frammento di anfora panatenaica al Museo del Ceramico dove si può apprezzare il medesimo atteggiamento dell'Agias: il giovane stringe con la mano destra un ramo di palma che nell'Agias possiamo immaginare applicato in bronzo. Questo elemento vegetale attraversava obliquamente il busto, suggerendo un piano trasversale a quello del corpo: soluzione di cui Lisippo studierà numerose varianti intese ad accrescere la profondità della rappresentazione<sup>59</sup>.

Novità eccezionale che si può riscontrare studiando l'Agias è l'espressione pensierosa e concentrata del volto, atteggiamento fino ad allora non sufficientemente definito dalle formule tradizionali di *èthos-pàthos*<sup>60</sup>. L'energia stessa del campione, muscolare nel tronco, pensierosa e intellettuale nel viso, porta al dischiudersi delle labbra in un respiro denso quasi affannoso in attesa della vittoria. Ma tutto ciò è più preannunciato che attuato; è allo stato potenziale, pronto al pieno svolgimento dell'azione, la quale forse non si svolgerà affatto, perché la sicurezza e la saldezza del ritmo, dei piani e dei volumi già assicura che Agias ha ormai conquistato la vittoria<sup>61</sup>.



11 / Epitrapezio

57 L'Agias non è l'originale, ma la copia, forse della stessa officina di L., da una statua che esisteva a Farsalo; nel caso dell'Agias, la replica marmorea è contemporanea al modello ed è eseguita con accorgimenti intesi a ridurre al minimo il divario dal bronzo. MORENO, 1987, p. 36. Attualmente l'opera è custodita al Museo di Delfi (inv. 1875).

58 La statua è posta dietro la tavola con i premi per i vincitori e gli *haltàres*, attrezzi per il salto in lungo che esprimono l'attinenza alla corsa, altrimenti priva di attributi figurativi. In primo piano, quattro galli alludono allo spirito combattivo, qualificando la scena come allegoria dei giochi e la statua atletica quale personificazione di Agón. MORENO, 2011, XV, n.1, p. 17.

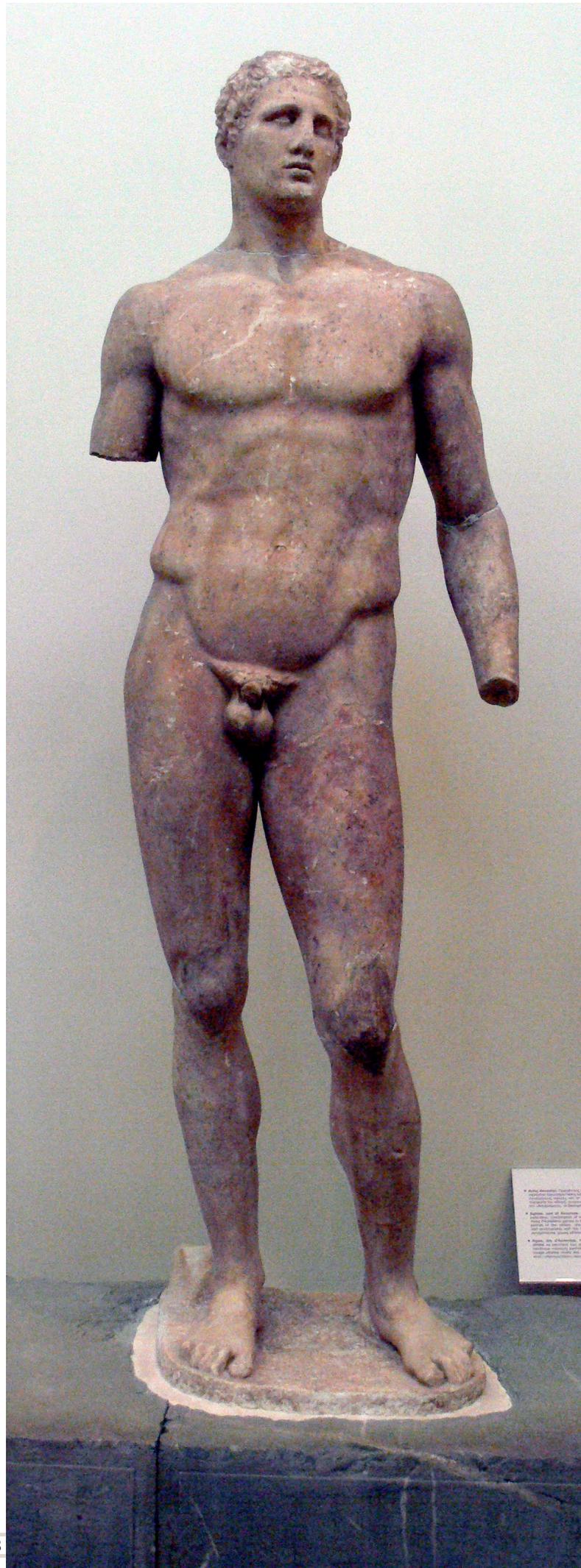
59 Il giovane mostra di avere appena collocato sul capo il serto di vittoria (tuttavia, dalle impronte della cera all'interno della statua, risulta che il collo è stato allungato in corso d'opera e il braccio forzato in alto). La corona di olivo selvatico è quella che si offriva al vincitore in Olimpia; la mancanza di altri elementi impedisce di sapere con sicurezza in quale specialità avesse riportato il successo, ma dando credito al realismo della rappresentazione si può dedurre qualcosa dai caratteri fisici. Le orecchie non hanno la tumefazione di chi praticava il pugilato o il pancrazio; la limitata consistenza dei bicipiti, l'elasticità dei polsi e i morbidi polpastrelli escludono gare di lancio o la conduzione di cavalli e carri: nella muscolatura coltivata delle gambe, trova ragione l'esercizio della corsa, la prima specialità praticata in Olimpia, l'unica ivi ricordata da Omero. MORENO, 2011, XV, n.1, p. 16.

60 Si direbbe che l'espressione dell'atleta sia il naturale risultato dell'energia, della vitalità, onde tutte le membra si avviano, trasferita nel viso, nella sede cioè del pensiero e dell'intelligenza.

61 Il problema per la datazione dell'Agias consiste nel fatto che tutto il gruppo presenta notevoli affinità stilistiche e non può essere considerata a parte la sola statua dell'atleta, benché solamente questa rechi l'iscrizione con la firma di Lisippo; sarebbe possibile pensare che l'Agias fosse il solo originale lisippeo e che da essa sia stato tratto lo spunto anche per le altre statue del gruppo. La statua comunque non è stilisticamente molto lontana dal 338, anno dell'assunzione da parte di Daochos del titolo di tetrarca, come può essere dimostrato dalle proporzioni e dal ritmo della scultura. La statua risalirebbe al 320 a.C. e rappresenterebbe il primo monumento datato che conservi il sistema lisippeo.



12 / Agias





13 / Agias Pompei

Anche l'Eros di Tespie, sarebbe da riferire alla situazione determinata dai Macedoni nella Grecia centrale nel 335/62. E' in tale periodo, infatti, che si concentrano le probabilità per la dedica dell'Eros nel santuario di Tespie dove la divinità godeva di un proprio culto<sup>63</sup> (14). Le braccia del dio chiudendosi sull'arco, formano un piano obliquo che intercetta la visione del busto in maniera più risoluta di quanto non facesse l'eventuale fronda di palma nella mano dell'Agias.

Ci si avvicina dunque alle composizioni della fase finale, quando si troveranno simili proiezioni laterali delle braccia nelle Fatiche di Eracle e nell'Apoxyomenos, simbolo del più audace allungamento di un arto in direzione frontale<sup>64</sup>. L'avvio ad una maggiore ricerca di ritmi e di volumi si manifesta con il ritratto di Socrate seduto, che Lisippo creò per gli Ateniesi e da essi dedicato nel Ceramico<sup>65</sup>. La struttura volumetrica del corpo seduto che non presenta un solo punto di vista, ma che determina un volume entro lo spazio, unita alla nervosità dell'espressione nel volto assorto, fanno di questa opera il primo ritratto individualistico del mondo antico<sup>66</sup>. Sempre a seguito della morte di Alessandro è da collocare l'attività di Lisippo a Megara coeva all'intensa prova fornita a Demetrio Falereo, che controllava Atene a nome di Cassandro (317-307).

62 Si deve a Pausania (9, 27,1-3) la notizia dell'attività di Lisippo in un luogo sacro con un'immagine che sfidava gli interventi di sommi predecessori: *"tra gli dei, i Tespiesi onorano fin dalle origini soprattutto Eros, e ne hanno quale idolo antichissimo una grezza pietra[...] ai Tespiesi poi Lisippo fece l'Eros bronzeo, e ancor prima di questo, Prassitele [l'aveva fatto] in marmo, di quello dal Pentelico"*.

63 L'identificazione del bronzo di L. attraverso le copie romane dell'Eros che prova la tensione dell'arco, ha segnato il primo passo per la conoscenza moderna dello scultore. Un verso di Ovidio spiega mirabilmente l'atto della statua: *"contrastando col ginocchio curvò il flessibile arco"*. Ovid., Met., V, 383.

64 Attualmente una copia dell'Eros è custodita a Roma, Musei Capitolini, inv. 410.

65 Per conoscere l'Erma di Socrate si veda: MORENO, 1987, pp. 192-198.

66 Attraverso la creazione del ritratto di Alessandro e di quello di Socrate l'arte ellenistica riceve i due schemi iconografici che rimarranno alla base delle due forme espressive della ritrattistica ellenistica, quella dinastica e quella filosofica.

Autore dei Dialoghi socratici e di un'Apologia di Socrate, Demetrio promosse la dedica di una statua di Socrate nel Pompeion, dove, di fatto, è stata trovata la base, presso l'entrata<sup>67</sup>. Dei diversi tipi conosciuti per la testa di Socrate nella statuaria, indicativa è l'Erma Farnese iscritta al Museo di Napoli (inv. 6415) che conserva la torsione del capo verso destra e il mantello che gira dietro la schiena come nella riproduzione di una pittura di Efeso databile al I sec. d.C. (15). La prima opera commissionata a Lisippo in Asia è il gruppo dei venticinque cavalieri caduti nella battaglia del Granico nel maggio 334, destinato al Santuario di Zeus in Dion<sup>68</sup>.

Velleio Patercolo<sup>69</sup> e Plinio<sup>70</sup> descrivono il gruppo quale lo vedevano a Roma in Campo Marzio, dove era stato trasportato da Quinto Cecilio Metello Macedonico nel 146 a seguito della riduzione a provincia romana del regno di Macedonia<sup>71</sup>. Vi erano rappresentati i venticinque hetairoi (uomini dello stato maggiore di Alessandro) caduti nel passaggio del fiume al fianco del re, che appariva con loro in un'impressionante cavalcata. Monumenti di ambiente ellenistico e romano ne riflettono la fortuna iconografica: un bronzetto da Ercolano, al Museo Nazionale di Napoli (inv. 4996), viene considerato copia ridotta di uno dei cavalieri, insieme a un piccolo cavallo in bronzo della stessa provenienza.

Il cavaliere superstite, forse Alessandro, è colto mentre sta per colpire di fendente un nemico che va postulato nel gruppo originale, anche come occasione di puntello per la cavalcatura<sup>72</sup> (16). Né resta senza confronti la cavalcatura giunta priva del conducente: per il movimento e l'acconciatura terminale della criniera, l'animale è del tutto simile a quello del gruppo equestre da Miseno al Museo dei Campi Flegrei a Baia, dove il Domiziano-Nerva indossa una corazza analoga a quella del cavaliere nell'altro

67 Il *Pompeion* era l'edificio destinato all'organizzazione delle processioni nelle maggiori feste cittadine. Il blocco superstite e le tracce visibili sui gradini d'ingresso dicono che il monumento era allineato alla panchina che si appoggiava alla parete e l'area disponibile per la figura sul plinto sarebbe stata di m 1,15 per 0,75, adatta a una figura seduta.

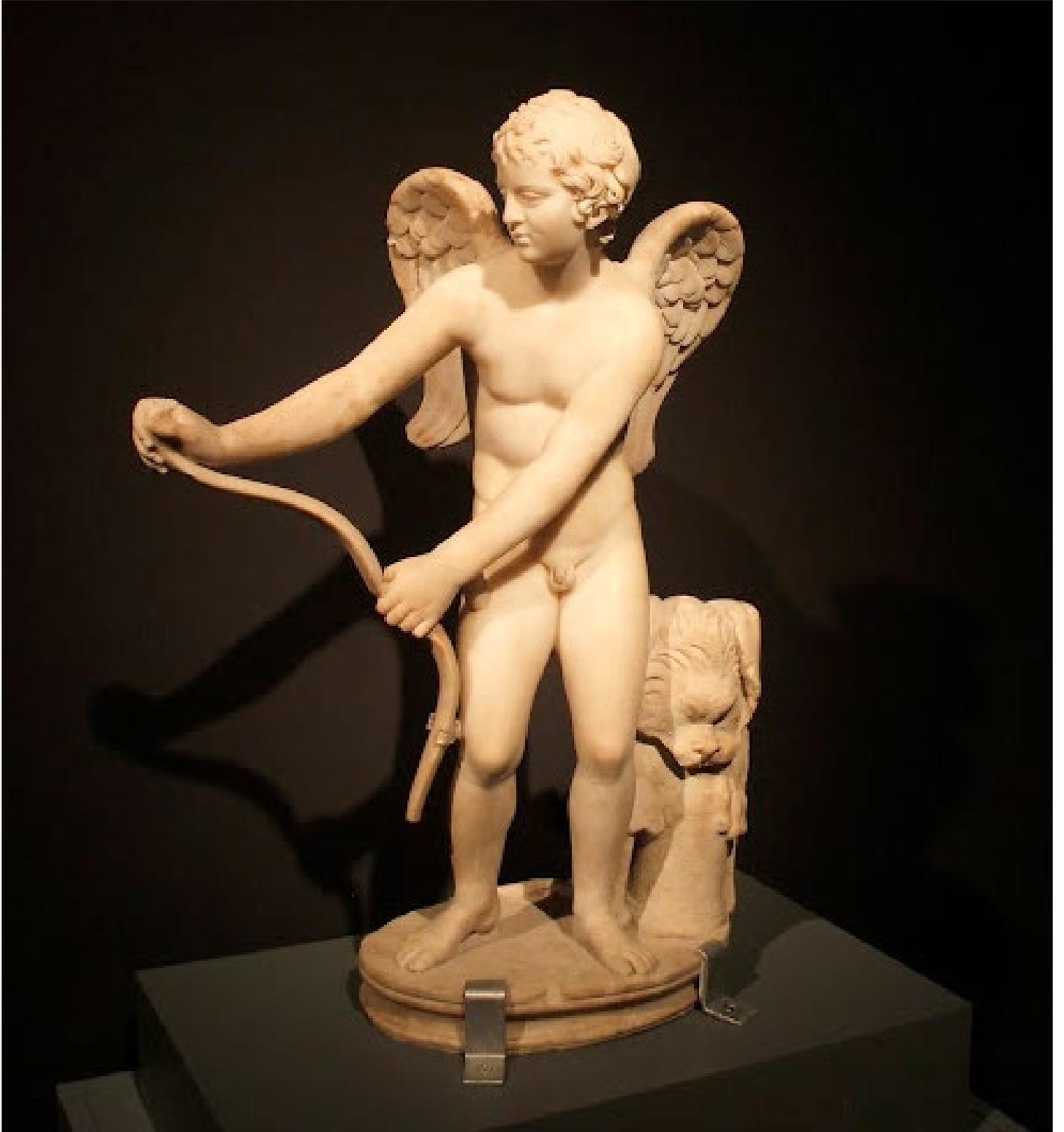
68 La ricchezza delle fonti è dovuta all'eccezionalità dell'opera: la più antica dedica di un gruppo numeroso di statue equestri di cui si abbia notizia; quanto alla decisione delle onoranze, questa fu presa subito dopo il combattimento e gli scrittori lodavano la "somiglianza" dei ritratti.

69 Vel., 1, 11, 3-4: "questi è Metello Macedonico, che aveva innalzato i Portici che stavano intorno ai due templi dedicati senza iscrizione, che ora sono circondati dai Portici di Ottavia, e che portò dalla Macedonia questa torma di statue equestri che guardano la fronte dei templi, ancor oggi massimo ornamento del luogo".

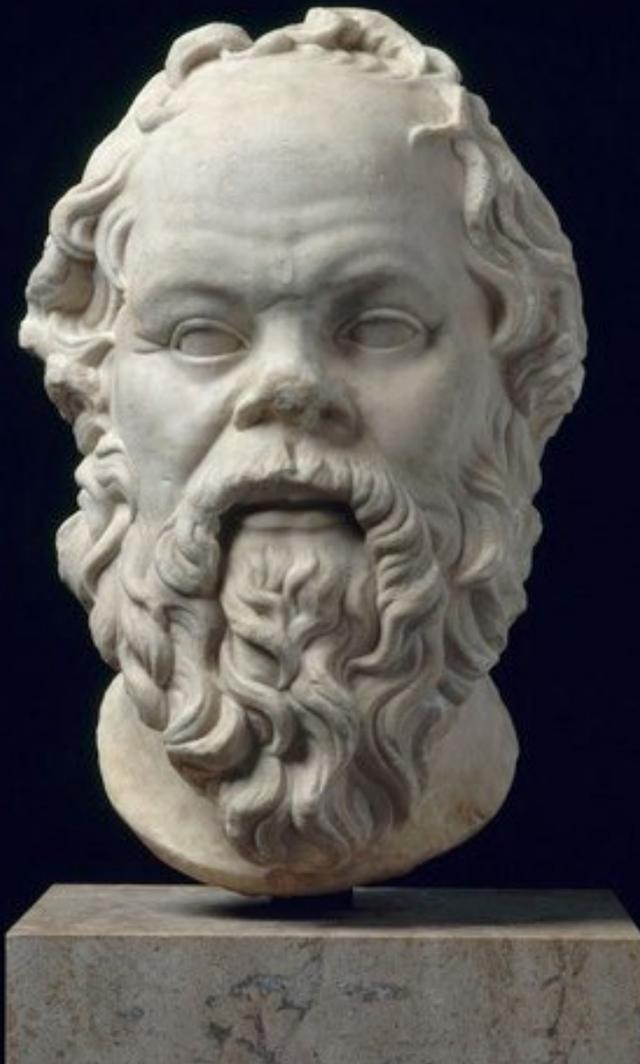
70 Plin., Nat. hist., XXXIV, 64: "questa torma Metello, conquistata la Macedonia, la fece trasportare a Roma". Particolarmente indicativo è il termine "torma" impiegato sia da Velleio che da Plinio: in gergo militare romano, esso indica l'unità tattica della cavalleria, di trenta, poi trentadue elementi. MORENO, 1987, p. 80.

71 La collocazione evocava lo scenario voluto da Alessandro. Il Campo Marzio era il luogo di raduno dei Romani in armi, come il santuario di Dion per Macedoni. I bronzi furono collocati nel Portico di Metello, di fronte ai templi di Giove e di Giunone e qui rimasero dopo la ristrutturazione del complesso come Portico di Ottavia. Un'iscrizione tardoantica è stata talvolta letta come documento che il donario fosse scampato al saccheggio di Alarico del 411 d.C. MORENO, 2011, XV, n.1, p. 27.

72 Il bronzetto da Ercolano trova forte analogia con uno dei torsi da Lanuvio conservato al Museo di Leeds. MORENO, 1987, pp. 86-90.



14 / Eros Tespie



15 / Socrate

bronzetto da Ercolano<sup>73</sup>. Tra il 332 e il 307 si svolse l'attività di Leochares e di Lisippo attorno al gruppo di Delfi con la Caccia al leone da parte di Alessandro e Cratero, svoltasi a Sidone nel 332<sup>74</sup> (17). Riguardo alla distinzione della paternità delle singole sculture, verosimilmente a grandezza naturale, Plutarco elenca quattro soggetti: il leone, i cani, Alessandro alle prese con la fiera e Cratero che gli andava in aiuto, concludendo che di queste figure le une le aveva eseguite Lisippo, le altre Leochares.

Non si trattò di una collaborazione omogenea, bensì dell'esecuzione separata di diverse figure: i due maestri si succedettero e a Lisippo toccò la conclusione dell'opera<sup>75</sup>. Tenendo conto della successione delle immagini, la partizione avviene a gruppi di due e a Lisippo, spettano gli animali, mentre a Leochares i

73 La varietà degli armamenti, spada, sarissa, giavellotti e quindi della condotta in battaglia, doveva produrre una complessa articolazione dell'insieme, tanto da far pensare al *Gruppo del Granico* come a una fonte d'ispirazione per gli autori dei donari pergameni con le vittorie sui Galati.

74 La migliore testimonianza iconografica è nel rilievo a Messene, dove ornava una grande base circolare. Il settore che se ne conserva al Louvre mostra la parte centrale della scena, con Cratero a cavallo, il leone alle prese con i cani e Alessandro armato di doppia ascia. Per quel che riguarda le figure riferibili a L., il leone si confronta efficacemente con quello del già citato *mosaico di Pella*. I cani rivelano un magnifico studio: l'animale accanto ad Alessandro ancora punta coraggiosamente la belva, l'altro è stato artigliato al fianco. A giudicare dall'artificioso allungamento della zampa anteriore destra, la scultura era destinata a poggiare su una base monumentale, all'altezza degli occhi dell'osservatore: di qui lo scorcio dell'arto lo rendeva proporzionato alla figura.

75 Plut., *Alex.*, XL, 4.



16 / Torma Alessandro

cacciatori<sup>76</sup>. Per analogia con il caso della Battaglia del Granico, dove Alessandro stabilì sul campo le onoranze ai caduti e la commissione delle statue a Lisippo da collocare in Macedonia, anche l'incidente di caccia potrebbe essersi concluso col voto ad Apollo in Delfi<sup>77</sup>. Nel 331, dopo la vittoria di Arbela, Alessandro manifestò la propria compiacenza verso l'isola di Rodi con una dedica ad Atena Lindia: andrà messo in relazione con questa iniziativa uno dei suoi più celebrati monumenti: la "Quadriga dei Rodi col Sole"<sup>78</sup>.

La visione frontale di questo complesso appare parzialmente ricostruita dai frammenti di un bollo d'anfora apposto proprio su di un'anfora rodiese attorno al 325, destinata come premio per le gare degli Halièia: i cavalli sono impennati, il dio veste il chitone cintato degli aurighi e porta lunghi capelli spartiti nel mezzo come Alessandro e come la testa di Elio che appare sulle monete di Rodi allo scorcio del IV sec. (19).

<sup>76</sup> Ciò risponde all'espressione di Plinio (Nat. hist., XXXIV, 63) che lodava L. per i cani di una caccia: "*canibus ac venatione*". I cani di L. rivelano un magnifico studio. In particolare la figura dell'animale che, portato al suolo, volge repentinamente la testa verso la ferita, richiama la *Cagna ferita* del Museo Baracco (inv. MB 139): opera in pentelico, firmata dal copista Sòpatro, a sua volta copia di un bronzo custodito a Roma nel Tempio di Giove Capitolino. (18) MORENO, 1987, pp. 108-111.

<sup>77</sup> MORENO, 1987, p. 105.

<sup>78</sup> Plin., Nat. hist., XXXIV, 63.



17 / Caccia al leone

Anche in questo caso è rappresentata la sospensione di un istante, un momento di equilibrio dinamico, pertanto risulta immediato il richiamo alle immagini dei cavalli impennati rintracciati nei gruppi equestri di Dion e Delfi. La riduzione del fenomeno cosmico a una rappresentazione istantanea era propria dell'estetica di Lisippo, che ne aveva configurato il principio nell'allegoria del Kairos simbolo del momento propizio per il quale creò un'iconografia che ebbe in seguito molta fortuna, rappresentando una delle ultime opere che la tradizione letteraria ponga in relazione con Alessandro<sup>79</sup> (20).

Alla piena maturità dell'artista, conseguita dopo la morte di Alessandro Magno, dev'essere collegata la statua dell'Apoxyòmenos (330 - 320 a.C.), l'atleta che si deterge con lo strìgile (m 2,05), in cui i canoni della statuaria classica sono ormai completamente trasformati<sup>80</sup>. La complessità della posa, con il

79 La caratteristica capigliatura che scende in avanti con lunghe ciocche ha attinenza con quella dell'Aristotele, che secondo un'iscrizione fu dedicato in Atene da Alessandro, senza che ci sia stato tramandato il nome dello scultore. Tzetz., *Epist.*, 70 e *Chil.*, VIII, 200, 422-427.

80 Il maggior peso cade sulla gamba sinistra, mentre la destra è scartata lateralmente e all'indietro: solo la parte anteriore del piede poggia al suolo e il tallone è sollevato. Il fianco libero è portato avanti e la mossa si accentua fino alla memorabile proiezione del braccio destro: venendo incontro all'azione dello strìgile, impugnato dalla sinistra, l'arto è oggetto di una varia attività muscolare, che ne sostiene la torsione nello spazio senza cesure fino alla mano. Il braccio sinistro esercita maggiore sforzo, dal lato della gamba portante, secondo il criterio antitetico. Piegato davanti al busto, serra lo strumento che tocca a sua volta il braccio, segnando così un piano trasversale. Con una complessa rotazione la testa è reclinata e girata a destra. La visione frontale è sufficiente alla comprensione del gesto di ripulirsi dall'olio, dalla sabbia e dal sudore dopo la gara: si ha il senso che il giovane sviluppi l'atto nella contingenza reale. Le vedute laterali offrono impressioni tra loro opposte, introducendo uno degli aspetti principali dell'ultima produzione dell'artista. Vista da sinistra, la statua mostra la gamba allineata col busto, per cui l'insieme risulta statico e solenne. Da destra, la flessione della gamba, l'avanzamento del braccio e il girare del capo trasmettono irrequietezza. La riduzione nell'apertura delle palpebre e l'ombra da cui affiora il globo oculare trasmettono smarrimento, come risultato della fatica affrontata. MORENO, 2011, XV, n.1, p. 37; MORENO, 1987, pp. 133-140; BANDINELLI-PARIBENI, 1976, scheda 495; BECATTI, 2003, p. 260; CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD, 2008, pp. 218-220.



18 / Cagna ferita

braccio portato avanti quasi ad impadronirsi dello spazio, l'estrema instabilità dell'espressione sono gli elementi maggiormente caratteristici di una scultura che rappresenta il punto di partenza per ogni successiva esercitazione<sup>81</sup> (21). Ricordata da Plinio con particolare rilievo nel catalogo lisippeo<sup>82</sup>, la statua è stata considerata troppo a lungo come unico fondamento per la restituzione dell'arte di Lisippo; pertanto, l'opera viene ora affiancata da un originale in bronzo, l'Atleta di Fano, versione innovativa del vincitore che si pone sul capo la corona di fronde, rinvenuto nel mare Adriatico nel 1963 e acquistato dal Getty Museum di Malibù (inv. 77.AB.30) nel 1977<sup>83</sup> (22).

L'obiezione da più parti avanzata contro l'attribuzione a Lisippo del Bronzo Getty, in quanto esso non offre vedute laterali significative, si estingue nella constatazione che Lisippo collaborava all'impianto di fitti allineamenti di figure. Ciò risulta di riflesso dal donario di Daochos II a Delfi<sup>84</sup>.

81 All'inaugurazione delle Terme nel 12, Agrippa pose all'entrata il bronzo dell'Apoxyomenos plasmato da L. al suo ritorno in Sirione (322-318). La più nota copia marmorea dell'Atleta che si deterge con lo strigile (al Vaticano, Museo Pio Clementino, inv. 1185) fu rinvenuta il 1849 in Trastevere (vicolo delle Palme, quindi vicolo dell'Atleta) pronta all'imbarco per Costantinopoli con altri due bronzi: il Cavallo e la metà posteriore di un grande Toro (Musei Capitolini). La sistemazione nell'Urbe diede luogo a un episodio significativo del dissenso verso l'autorità imperiale: Lisippo, "di arte assai feconda, fece più opere di ogni altro, come abbiamo detto, tra le quali quello che si deterge, che Marco Agrippa dedicò davanti alle sue Terme, straordinariamente gradito all'imperatore Tiberio. Per quanto capace di dominarsi all'inizio del principato, Tiberio non seppe controllarsi davanti a quello, e se lo portò in camera (cubiculum) sostituendolo con un'altra statua: quando però fu tale l'opposizione del popolo romano, che in teatro si reclamò a gran voce che l'Apoxyomenos venisse restituito (Apoxyomenon restitui). E l'imperatore, benché tanto l'ammesse, lo rimise al suo posto". MORENO, 2011, XV, n.1. p. 36; MORENO, 1987, p. 133.

82 Plin., Nat. hist., XXXIV, 62.

83 Esami tecnici condotti sulla statua fanno pensare che si tratti di un originale greco. D'altra parte, il luogo di ritrovamento, indicato presso la spiaggia di Numana, non è sulle rotte che normalmente univano la Grecia all'Italia. Resta l'ipotesi che la statua fosse in viaggio dall'Italia a Costantinopoli. Per conoscere l'Atleta di Fano si veda: MORENO, 1987, pp. 141-148.

84 Sicuramente non è da mettere in dubbio la paternità dell'opera viste le molte analogie del bronzo di Malibù con altre immagini della produzione lisippea e con il busto bronzeo proveniente dalla Villa dei Pisoni,

Interferenza eroica nel progetto lisippeo dell'atleta vincitore è riscontrabile su tetradrammi di Demetrio I, re della Battriana, su cui è rappresentato un tipo di Eracle giovane che s'incorona, analogo all'atleta Getty<sup>85</sup>. La coincidenza del bronzo Getty con l'Eracle che s'incorona apre prospettive per l'identificazione di un'altra opera lisippea, le Fatiche di Eracle<sup>86</sup>. Attribuibili all'attività di Lisippo nell'orbita di Cassandro (314), le Fatiche di Eracle sono un gruppo statuuario bronzeo per la città di Alizia, descritto da Diodoro Siculo il quale, nella sua opera, la Biblioteca, composta tra il 60 e il 30, espone le dodici fatiche di Eracle, nella selezione che già appariva sulle metope del Tempio di Zeus a Olimpia<sup>87</sup>.



19 / Quadriga Sole

A giudicare dalla ricostruzione del gruppo lisippeo, condotta sulle derivazioni iconografiche di età romana, lo scultore aveva contribuito alla costituzione del δωδεκάθλος, rimasto canonico nel mondo antico<sup>88</sup>. Promotore della traslazione dei bronzi in Roma fu Lucio Quinzio Flaminio, responsabile della flotta al fianco del più famoso fratello Tito<sup>89</sup>.

Le coste dell'Acarnania, dove lo scultore si trovava per eseguire le Imprese di Eracle, offrono gli ultimi scali alla navigazione per la rotta d'Occidente ed è qui che i Tarantini avrebbero raggiunto Lisippo con la proposta d'innalzare nella città italiota statue d'inaudita grandezza: lo Zeus Kataibates e l'Eracle meditante<sup>90</sup>. La progettazione dei colossi rappresentava un aspetto particolare della produzione artistica: Strabone parla di κολοσσοφυγία<sup>91</sup>; Plinio vi riserva una sezione insolitamente ampia avulsa dalla trattazione su Lisippo<sup>92</sup>.

Collegando la testimonianza pliniana a un'osservazione di Livio<sup>93</sup>, se ne ricava che il dio era raffigurato in posizione eretta vicino a un pilastro sormontato da un'aquila e nell'atto di scagliare una folgore, secondo l'iconografia locale dello Zeus Kataibates

oggi al Museo di Napoli.

85 L'Eracle tiene la clava nella medesima posizione della fronda di palma portata dall'*Atleta di Fano* con cui condivide anche la ponderazione e il gesto delle braccia.

86 MORENO, 1987, pp. 148-152.

87 Diod. Sic., IV, 11-33. Per conoscere le *Fatiche di Eracle*, si veda MORENO, 1987, 201-230.

88 In merito al ciclo delle dodici fatiche di Eracle si consulti: GRIMAL, 1969, pp. 222-232.

89 Dopo che questi aveva sconfitto Filippo V di Macedonia a Cinoscefale, l'estate del 197, Lucio stabilì accordi con gli Acarnani, ottenendo il controllo dell'isola di Leucade, che fronteggia Alizia. La notizia del trasporto a Roma viene da Strabone, 10, 459: "Alizia dista dal mare quindici stadi; presso la città c'è un porto sacro a Eracle e un santuario dal quale uno dei condottieri trasportò a Roma le Imprese di Eracle, opere di Lisippo che giacevano fuori posto in abbandono". L'aver descritto l'asportazione del ciclo come recupero dall'incuria, anziché bottino bellico, rientra nella visione filoromana che Strabone non nasconde. MORENO, 2011, XV, n.1, p. 40.

90 Il progetto dei colossi tarantini riflette la volontà di potenza dell'intera lega italiota.

91 Strab., 1, 1, 23.

92 Lo Zeus era a Taranto al tempo di Plinio (Nat. hist., XXXIV, 39-47) e vi allude Stazio nel 91 d.C. (Silv., 1, 1, 102-103.) mentre Strabone riferisce che era collocato nell'agorà (VI, 278.). Per approfondire la conoscenza dello Zeus di Taranto, si veda: MORENO, 1987, pp. 231-236.

93 Liv., XXVII, 16, 8.



20 / Kairos

“vendicatore”<sup>94</sup>. Quando fu innalzato lo Zeus era la statua più alta del mondo greco: fonti indipendenti concordano nel tramandare la misura di quaranta cubiti<sup>95</sup>. L’analisi della scultura è tale da far intendere che la gamba destra era avanzata e flessa e la sinistra tesa e arretrata; quanto al mantello, questo lasciava scoperta la spalla destra; inoltre, la fluente pettinatura doveva apparire come lo sviluppo di un motivo già osservato nell’Alessandro e nel Kairòs<sup>96</sup>.

Una delle ragioni che avevano trattenuto Fabio dal rimuovere lo Zeus era stata l’osservanza del divieto che accompagnava da secoli il costume romano: uomini e dèi in armi non potevano varcare il pomerio. Il console invece non ebbe riguardo a trasportare a Roma l’altro colosso eseguito da Lisippo per i Tarantini dopo il 314, l’Eracle meditante<sup>97</sup> (24). Ultima opera dell’artista siciliano, l’Eracle avrebbe raggiunto una fama ancor più vasta e durevole: prova indiretta della fortuna del colosso in età ellenistica, può essere considerata, infatti, una pittura pompeiana in III stile della Casa di Epidio Sabino in cui si vede Eracle seduto in atto di ascoltare Orfeo<sup>98</sup>. Da Roma, dove era stato dedicato sul Campidoglio dallo stesso quinto Fabio Massimo<sup>99</sup>, il bronzo fu trasferito nel 325 d.C. a Costantinopoli, dove venne descritto accuratamente dagli autori bizantini, per poi andare distrutto soltanto nel 1204 dai Crociati che lasciarono la base al suo posto<sup>100</sup>.

94 Una folla di cippi indicava a Taranto le case di coloro che erano stati colpiti dalla folgore per un sacrilegio: questo Zeus vendicatore era detto Kataibàtes, in quanto discendeva con la saetta nella profondità della terra e si collegava agli dei inferi. Per il colosso di Taranto, sono le città della lega italica ad aver salvato persuasive attestazioni del dio: a Metaponto, nell’area del teatro, tra le tavolette votive in terracotta di un banco di vendita, si è rinvenuta la parte superiore di uno Zeus che brandisce con la destra la folgore, mentre con la sinistra impugna lo scettro; alla destra del dio si scorge l’aquila posata su di un sostegno, ora perduto. (23) Ad Eraclea il tipo è noto da una matrice, custodita al museo di Policoro. Anche questa è spezzata, ma conserva una parte del supporto dell’aquila, che appare scanalato a guisa di colonna provvista di abaco, sormontato a sua volta da due volute simili a pulvini.

95 Secondo il piede romano, un cubito (pari a un piede e mezzo) è m 0,444, per cui l’altezza dello Zeus sarebbe stata m 17,76.

96 Nel caso specifico, con la parziale discesa sulla fronte, ben si collegava alla componente ctonia del culto. La divinità del Kairòs, era la personificazione del momento propizio ed irripetibile, l’“Occasione”; il Kairòs era riprodotto anche ad Olimpia, dove il culto della divinità aveva sede all’ingresso dello Stadio. Per la restituzione dell’archètipo è utile il rilievo al Museo dell’Acropoli di Atene. MORENO, 1987, pp. 125-131.

97 Per approfondire la conoscenza dell’*Eracle meditante*, si consiglia: MORENO, 1987, pp. 237-257.

98 Strab., VI, 278; Petronio (Sat., 88,5) riferisce che Lisippo sarebbe morto trascurando di cibarsi, proprio mentre era impegnato nella finitura dell’*Eracle meditante*, sua ultima opera.

99 Attraverso tale sistemazione si rinnovava l’originaria collocazione sull’Acropoli di Taranto, dove Annibale non era potuto entrare quando occupava la  $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$  e dove il nume aveva continuato a ricevere onori dal presidio romano e dagli aristocratici tarantini favorevoli ai Quiriti.

100 Dalle indicazioni degli scrittori medievali, si calcola che fosse nella proporzione di cinque volte il naturale: trattandosi di una figura seduta, toccava i cinque metri. La gamba e il braccio sinistro erano distesi, l’altra gamba piegata, il gomito poggiato al ginocchio e il mento nella mano; il sedile era rappresentato da una cesta, coperta dalla leontea. Al tempo in cui l’Eracle si trovava nella sua collocazione originaria, risale anche la testa in marmo pario al Museo di Taranto, che conserva l’attacco della mano sotto la barba e il tormentato corrugarsi del volto, non lontano dal realismo del *Pugile delle Terme*. Da Alessandria provengono due ornamenti di aghi crinali in bronzo, che riducono a proporzioni minime il soggetto. Altri monumenti si riferiscono al tempo in cui l’Eracle era a Roma: risalgono alla prima età imperiale i bronzetti della Bibliothèque Nationale di Malibù (inv. 559) e della Collezione Santangelo, proveniente dall’agro di Pompei. Al periodo severiano si ascrive la statuette in marmo da Ratiaria al Museo di Vidin (Bulgaria), che compendia un corpo muscoloso, tale da richiamare la complessione dell’Eracle in riposo Farnese-Pitti. Anteriore al trasporto dell’originale a Costantinopoli è la derivazione come *Giona* sotto la pergola che appare a Roma nella catacomba della Via Latina. La testimonianza è utile per suggerire attraverso la pittura paleocristiana, un altro possibile tramite della fortuna di questa iconografia lisippea nell’Occidente medievale e moderno, per il resto determinata dalle numerose rielaborazioni bizantine come Adamo, Elia, San Giuseppe e San Giovanni Evangelista.

**LA TEORIA ARTISTICA** Fondamentale per comprendere lo stile di Lisippo è stato il giudizio espresso da Plinio il Vecchio che racchiude molto dell'opinione di cui esso godeva nel mondo antico ed è ancora oggi in massima parte valido, consentendo di comprendere come Lisippo con la sua arte fosse riuscito a superare il canone policleteo, introducendo in scultura quegli accorgimenti prospettici che già venivano usati in architettura<sup>101</sup>. Confermando l'attenzione posta sul dato esegetico, è da notare come Quintiliano lodasse la veritas di Lisippo, Plinio la constantia e l'elegantia delle sue opere<sup>102</sup> mentre Properzio chiamasse animosa, cioè "vive", le sue figure. La traduzione e l'esegesi di questi termini tecnici antichi in concetti moderni, dimostra che la sensibilità critica dei Greci aveva ben colto l'essenza dell'arte lisippea. La constantia, concetto che meglio sarebbe rappresentato dal termine compositio, si riferisce evidentemente alla costruzione ben proporzionata dei corpi lisippeo che per questo risultano anche eleganti, da qui la valutazione di Plinio.

Quanto alla veritas, questa rappresenta la precipua qualità specifica dell'epoca ellenistica; ben differente da quella policletea, più ancora, da quella mironiana. Le argutiae, o minuziosità di particolari somatici, si trovano anche in artisti arcaici e severi, quali Pythagoras ma le argutiae di Lisippo sono di tutt'altro genere: sono particolari veristici, non esasperazioni di elementi corporei inesistenti o appena accennati in natura. Inoltre è tipico del tratto lisippeo il saper presentare i corpi umani come appaiono all'occhio, è anche questa una perfezione dell'arte già matura. Lisippo, pur costruendo i suoi corpi secondo una procedura geometrica e matematica già perfezionata da Policleto, ne ingentilì la rigidità rimpicciolendo il modulo (nova intactaque ratione) e lasciando un largo margine a tutta un'altra serie di quadrationes, che Policleto aveva ignorato, vale a dire quelle ottico-psicologiche<sup>103</sup>.

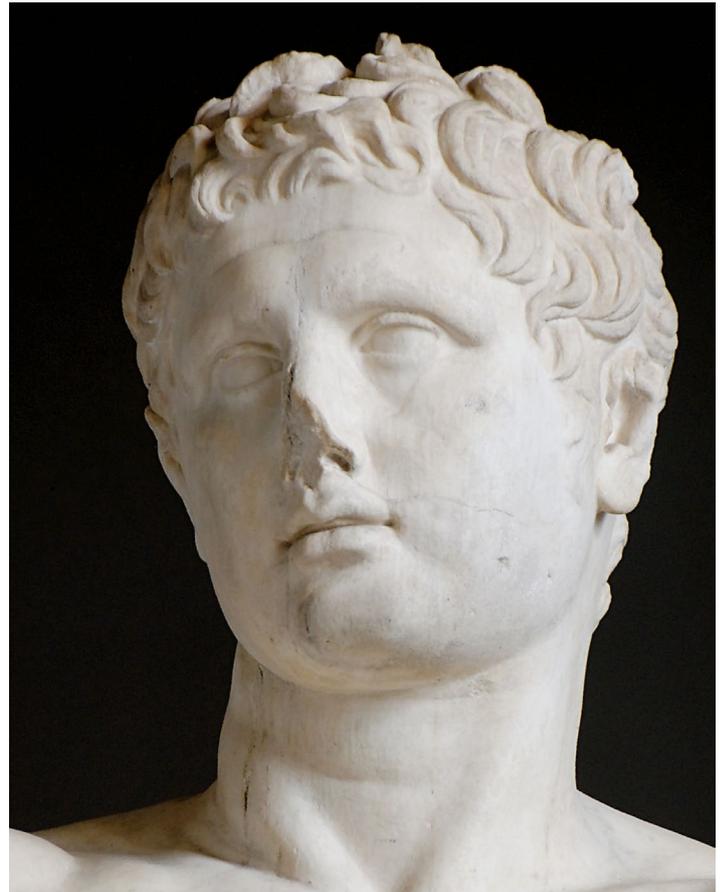
Laddove Policleto aveva curato i corpi, Lisippo affronta un concetto umano più complesso prendendo in considerazione sia l'elaborazione dell'aspetto anatomico quanto la visione ottico-filosofica del



101 Plin., Nat. Hist., XXXIV, 65: "statuariorum arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capito minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit, nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando; vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. Propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus." ("È fama che Lisippo abbia contribuito molto al progresso dell'arte statuaria, dando una particolare espressione alla capigliatura, impicciolendo la testa rispetto agli antichi, e riproducendo il corpo più snello e più asciutto; onde la statua sembra più alta. Non c'è parola latina per rendere il greco symmetria, che egli osservò con grandissima diligenza sostituendo un sistema di proporzioni nuovo e mai usato alle statue "quadrate" degli antichi. E soleva dire comunemente che essi riproducevano gli uomini com'erano, ed egli invece come all'occhio appaiono essere. Una sua caratteristica è di aver osservato e figurato i particolari e le minuzie anche nelle cose più piccole").

102 Plin., Nat. hist., XXXIV, 65

103 Plut., Soph., 236 A.



21 / *Apoxyomenos*

corpo stesso. E' come un nuovo Policleteo pervaso ed edotto da tutto il sistema prospettico o scenografico dell'opera ellenistica disciplinata da esigenze esclusivamente ottiche. I corpi lisippeei sono anch'essi "quadrati", cioè costruiti su quattro segmenti e su corrispondenze analogiche di "alti" e di "bassi", ma superano, con le loro "aperture", con gli sfumati dell'epidermide, con lo sguardo fisso in alto, l'iniziale povertà degli artisti del V secolo. Infine la testa piccola, come la snellezza del corpo sono esigenze del gusto ellenistico<sup>104</sup>.

Questa è la somma esegetica del pensiero degli antichi sull'arte di Lisippo, espressa in termini moderni e ampiamente accolta dagli storici contemporanei i quali hanno potuto apportarvi quegli accorgimenti che solo una critica maggiormente provveduta di materiale di raffronto poteva approntare<sup>105</sup>. Va posta in maggior evidenza, rispetto agli antichi, la piena conquista della tridimensionalità delle statue lisippee che non è più da considerare tanto come una invenzione dovuta a un dato ingegno artistico, quanto un adattamento funzionale della statua alle nuove condizioni scenografiche.

In altre parole, mentre prima bastava una visione unica del corpo umano, giacché trattavasi o di statue di dèi in funzione sacrale, o di atleti in funzione agonistica, con l'avvento del IV sec., con le nuove leggi ottiche che prevedevano la visione da ogni parte, la terza dimensione si profonda da sé. Inoltre è da porre in risalto la grande innovazione delle statue lisippee per quanto riguarda la ponderazione del corpo: questa presenta una gamba di carico e una di quiete, ma il peso è più equamente compensato e distribuito su ambedue, di quel che fosse in Policleteo.

L'Apoxýomenos e l'Agias, dunque, possono considerarsi come i "monumenti chiave" dell'arte lisippea. In entrambe le opere, alle già ricordate caratteristiche fisiche (muscolatura, snellezza, proporzione, capigliatura, ponderazione), si aggiungono situazioni psicologiche proprie della prima epoca ellenistica. Il cerebralismo e il razionalismo si compiacciono di far avvertire potenzialmente una situazione precludendone l'attuazione, considerata probabilmente troppo ovvia, troppo volgare, troppo "policletea", o "mironiana", tanto da portare a considerare Mirone e Policleteo "attimisti in atto" e Lisippo "attimista potenziale", un "attimista interrotto".

<sup>104</sup> Il nuovo canone introdotto da Lisippo è stato trasmesso anche da Vitruvio (III, 1-3).

<sup>105</sup> D'altra parte, però, lo storico moderno si trova in una condizione estremamente svantaggiosa: non possiede alcun originale di L., ma soltanto probabili copie.



22/ *L'atleta di Fano*



Nella complessa anima creatrice ellenistica, insomma, la capacità di vincere, la tensione al momento decisivo e la misurata gioia della vittoria, assieme alla naturale stanchezza dopo lo sforzo, possono ben coesistere nello stesso documento plastico ed apparire sapientemente distribuite nella disposizione degli arti, nel gioco dei muscoli, nell'espressione del viso.

Non è pertanto affermazione esagerata considerare Lisippo come il volgarizzatore e il traduttore nel bronzo della complicata anima ellenistica nella seconda metà del IV secolo, superando quel limite imposto dal pregnante senso collettivo delle città greche che aveva frenato l'interesse verso la rappresentazione dell'individuo<sup>106</sup>.

23 / Zeus Taranto

106 FERRI, 1961, pp. 657-660.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BANDINELLI - PARIBENI 1976 / R. Bianchi Bandinelli - E. Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino 1976.

BECATTI 2003 / G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, Milano 2003.

BEJOR - CASTOLDI - LAMBRUGO 2013 / G. Bejor - M. Castoldi - C. Lambrugo, *Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.*, Milano 2008.

CHARBONNEAUX - MARTIN - VILLARD 2008 / J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *La Grecia ellenistica 330-50 a.C.*, Milano 2008.

DE VECCHI - CERCHIAI 1999 / P. De Vecchi - E. Cerchiari, *I tempi dell'arte*, Milano 1999.

GIULIANO - FERRI 1961 / A. Giuliano - S. Ferri; sv., *Lisippo*, in *EAA*, vol. IV, Roma 1961.

GIULIANO, 1961 / A. Giuliano, *Arte greca: Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano 1987.

GRIMAL 1969 / P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1969 [trad. it., *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia 1987].

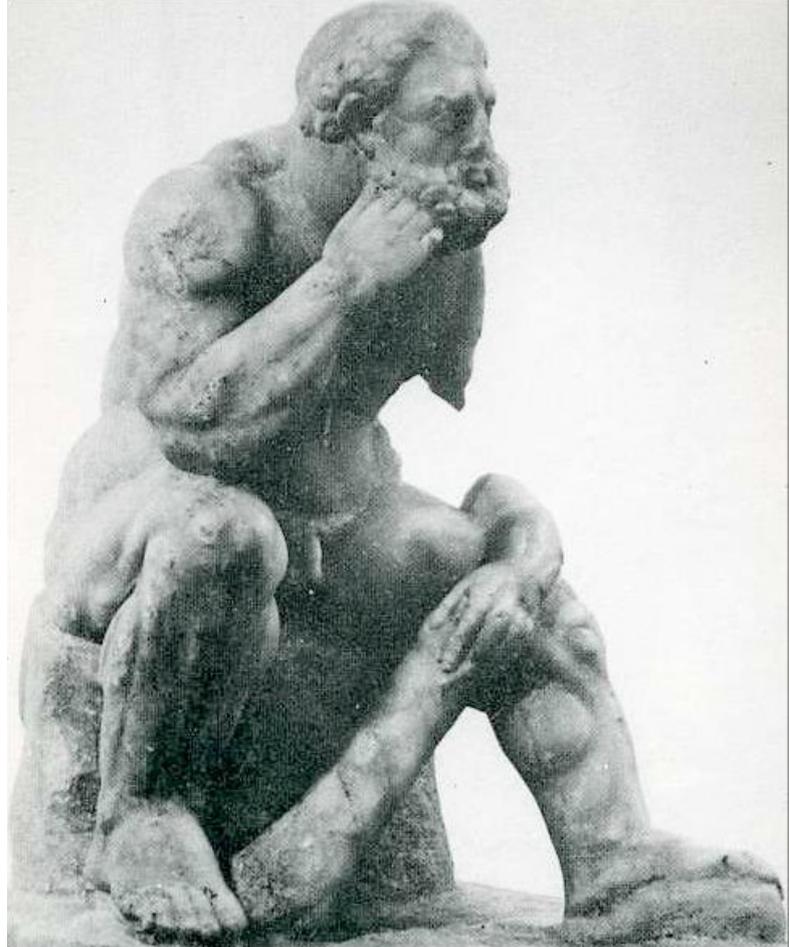
MORENO 1987 / P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987.

MORENO 1995 / P. Moreno (a cura di), *Lisippo: l'arte e la fortuna*, Catalogo della mostra, Milano, 1995, pp. 97 - 102.

MORENO 1995 / P. Moreno, s.v., *Lisippo*, in *EAA*, *Il Suppl.* 1971 - 1994 III, Roma 1995.

MORENO 2011 / P. Moreno, *Forma Urbis, itinerari nascosti di Roma antica*, 2011, XV, n.1, Roma 2011.

MUMFORD 1961 / L. Mumford, *Le città nella storia*, 1961.



24 / Eracle meditante - Taranto

---

### Fabiana Fuschino

Archeologa laureata con 110 e lode sia alla triennale, che alla specialistica. Partecipa attivamente alle campagne di scavo stratigrafico effettuate presso il sito archeologico di Pompei. E' stata Borsista ai lavori del 50° Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia. Ha partecipato ad un soggiorno studio in Grecia e a numerosi seminari, tirocini, corsi di formazione e stages.

