

TERMINI FONDAMENTALI DELLA CLASSIFICAZIONE E DELL'ANALISI STORICO-ARTISTICA

La ricerca archeologica usa una serie di concetti specifici, impiegati ai fini dei differenti metodi di classificazione e analisi dei ritrova-

menti archeologici, degli oggetti e delle immagini. In questa operazione è fondamentale distinguere obiettivi diversi:

INTERPRETAZIONI STORICHE: spiegazione dei fatti ed analisi culturale delle singole testimonianze:

- Nel caso di ritrovamenti archeologici e di oggetti: funzione ed impiego. Esempio: gli elementi di un santuario (altare, tempio, portici, strumenti del culto) intesi come attestazioni dell'attività religiosa. Metodo: analisi funzionale.
- Nel caso di opere d'arte figurativa: importanza del tema figurativo e della forma figurativa dell'opera. Esempio: il gruppo statuario dei Tirannicidi come rappresentazione di Aristogitone ed Armodio, modelli di azione politica, precoce attestazione di un monumento politico. Metodo: iconografia (iconologia).

La disciplina dell'ermeneutica storica s'interroga sulla funzione e sul significato delle testimonianze per gli artefici e per i destinatari. In tal senso acquisisce rilievo la categoria del contesto specifico: insediamento, santuario, tomba, ecc.

SINTESI STORICA: classificazione, analisi formale ed interpretazione di contesti culturali in rapporto di reciproca interazione:

- Inquadramento di oggetti e reperti nel loro sviluppo cronologico.
- Localizzazione di oggetti e reperti nel loro ambiente culturale definito geograficamente.
- Funzione degli oggetti e dei fenomeni nel contesto complessivo della società e della cultura alla quale essi appartengono. Esempio: il rapporto tra la tecnica di costruzione delle armi, le tattiche di guerra e l'ordinamento sociale.
- Significato degli oggetti e dei reperti in quanto espressione di un sistema collettivo di valori, di un'evoluzione stilistica e di una determinata mentalità. Esempio: il 'sorriso arcaico' come manifestazione di un sistema di valori aristocratici; il ritratto individuale come testimonianza del rapporto del singolo con la società.

I metodi sintetici di classificazione e analisi hanno come obiettivo l'esame comparato di contesti storici di ampio respiro, e vanno oltre l'importanza delle stesse testimonianze come intesa nell'antichità.

Nessun oggetto ebbe sin da principio la funzione di testimoniare determinate funzioni sociali, mentalità collettive, epoche e processi storici ovvero ambiti culturali regionali con le loro rispettive differenze. Queste sono problematiche poste dalla moderna scienza storica, il cui intento è quello di riconoscere e collegare in seno ad uno stesso contesto i mutamen-

ti epocali, le differenze geografico-culturali, le condizioni sociali e le differenti mentalità.

Per quanto riguarda le definizioni che verranno illustrate in seguito, si parlerà in primo luogo di opere dell'arte figurativa e dell'artigianato, poiché nell'archeologia tedesca molti dei concetti impiegati per la classificazione sono stati conati ai fini dell'analisi di prodotti artistici ed artigianali. Le applicazioni e gli adattamenti di tali concetti ad altre categorie di oggetti, verranno esposti in modo più conciso.

Sotto alcuni punti di vista, la genesi stessa di concetti creati specificamente in relazione alla

obiettivi
e metodi
della ricerca

produzione 'artistica' ne rende problematica l'applicazione ad altri oggetti della vita quotidiana. Ma nondimeno, concetti e categorie codificati nel campo dell' 'arte', intesa come una creazione di tipo particolarmente consapevole, conservano un proprio profilo assai preciso.

a. Definizione dell'oggetto: funzione ed iconografia

FUNZIONE

Le testimonianze materiali della sfera vitale dell'uomo trovano la propria funzione attraverso l'utilizzo concreto nella vita quotidiana. Questo vale tanto per gli impianti urbanistici e per le opere architettoniche, quanto per gli arredi e gli utensili, fino ad arrivare alle opere d'arte figurativa.

Ai fini di una spiegazione oggettiva delle funzioni che gli oggetti ebbero nella cultura materiale della vita quotidiana sono necessarie sia conoscenze sulle condizioni generali di vita dell'uomo, sia soprattutto sulle caratteristiche specifiche delle varie civiltà.

Se da una parte non servono vaste conoscenze di base per riconoscere la pianta di una semplice abitazione, per la sua ricostruzione debbono essere rispettati i requisiti generali di stabilità, accessibilità e protezione garantiti dalla presenza di un tetto. Diversamente, le funzioni specifiche rivestite da una casa ad atrio romana, dotata di *tablinum* per ricevere i *clientes* e di un atrio destinato alla conservazione delle immagini degli avi (vedi *infra*, cap. 14), divengono intelleggibili solo se interpretate sullo sfondo dell'ordinamento sociale romano.

Ciascuno di noi è in grado di riconoscere una brocca in quanto tale; ma per la comprensione di un *aryballos* (vedi *infra*, cap. 22.1) è imprescindibile la conoscenza del costume greco legato alla pratica dello sport esercitato a corpo nudo, da ungere con l'olio.

Le testimonianze della cultura materiale possono avere dei significati ideologici che travalicano la funzione pratica: una cinta muraria non funge solo a difesa, ma costituisce un simbolo più o meno chiaro dell'autonomia cittadina e della condizione urbana. Un *aryballos* non è solo un utile unguentario, ma allo stesso tempo un elemento distintivo dell'appartenenza ad uno strato sociale elevato, di colui che può permettersi di frequentare una palestra.

Anche le opere dell'arte figurativa avevano funzioni ben definite, che includono sia il luogo materiale sia il loro 'impiego' nella vita sociale. I simulacri delle divinità e degli eroi, presenti nei templi e nei santuari, erano impiegati nei rituali religiosi, mentre oggetti votivi dalle forme più diverse venivano offerti nei santuari come doni per le divinità.

Monumenti politici furono eretti nell'*agorà* come espressione di potere o come modello di comportamento politico, mentre statue-ritratto di uomini politici, atleti, poeti, filosofi erano impiegati al fine di rendere pubblicamente onore a questi personaggi.

Statue e corredi funerari erano parte integrante dei riti sepolcrali; il vasellame con decorazione pittorica figurata era destinato al simposio, al matrimonio e ad altre occasioni.

Le funzioni determinano la concreta relazione con le opere d'arte figurativa, i loro soggetti e le loro forme.

Nel processo di riconoscimento e di interpretazione degli oggetti e delle opere d'arte figurativa, il contesto topografico e culturale gioca un ruolo decisivo: vi è una notevole differenza nella valutazione del fatto che un *kouros* fosse stato collocato all'interno di un santuario o presso una sepoltura. Allo stesso modo, è importante sapere se un elmo fosse stato perso in un campo di battaglia, dedicato in un santuario oppure deposto come corredo in una tomba; ovvero se una statua-ritratto di un romano fosse stata collocata nel foro della sua città o nel suo monumento funerario.

In questa direzione la ricerca futura ha ancora un compito importante.

ICONOGRAFIA

Per quanto riguarda le opere d'arte figurativa, il soggetto ed il contenuto rappresentano l'aspetto più importante al quale si rivolge l'interesse del comune osservatore. Nell'antichità essi rappresentavano l'intento prioritario dell'opera d'arte, intesa in primo luogo come rappresentazione di forme, oggetti ed eventi.

Fino al XVIII e XIX secolo, i soggetti e i contenuti delle opere d'arte antica rappresentavano l'interesse principale per studiosi e ricercatori, mentre a cavallo tra XIX e XX secolo (Franz Wickhoff, Alois Riegl) essi persero d'importanza di fronte al rilievo attribuito alle forme stilistiche e strutturali. Soltanto dopo la seconda guerra mondiale i soggetti delle opere d'arte figurativa tornarono di nuovo ad attrarre

contesto
topografico e
culturale

significati
ideologici

re l'attenzione degli studiosi (per la storia della ricerca si veda *supra*, cap. 2).

Di seguito si elencano dei concetti utili all'inquadramento della problematica.

Soggetto e motivo iconografico (Bildthema und Bildmotiv)

Con il termine 'soggetto (o tema) figurativo' si indica il contenuto di una singola opera intesa nella sua totalità: ad esempio, l'uccisione dei figli di Niobe per mano di Apollo ed Artemide (BEJOR, CASTOLDI, LAMBRUGO 2008, fig. 4.68a) o il sacrificio inaugurale per la costruzione della Via Traiana ad opera dell'imperatore Traiano (ANDREAE 1973, fig. 408).

Il termine 'motivo figurativo' è sovente impiegato in modo simile, ad esempio per la lotta di Eracle con il leone Nemeo o per la nascita di Gesù; e in tali contesti apparentemente il concetto di 'motivo' non sembrerebbe avere un proprio significato distinto rispetto a quello di 'soggetto figurativo'.

Al contrario, il concetto di 'motivo' si rivela utile per definire azioni e comportamenti di tipo comune, come ad esempio il gesto di appoggiarsi, tirare con l'arco, l'atto di volare, il suicidio. In questo caso è irrilevante chi e sotto quale forma o in quale occasione stia volando, vale a dire se quattro eroti volino intorno ad Afrodite, o se una Nike voli incontro ad un auriga vittorioso, eccetera.

In tal senso, il concetto di 'motivo' risulta al contempo più ampio e più ristretto del concetto di 'soggetto': lo stesso motivo di una figura che si appoggia ad un pilastro può essere impiegato per soggetti diversi, come ad esempio per un'amazzone ferita (CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD 2004, fig. 396) o per Narciso che ammira la propria immagine riflessa in uno specchio d'acqua (TODISCO 1993, tav. 34). Al contrario, lo stesso soggetto generico può essere rappresentato con motivi diversi; ad esempio, per il soggetto dell'amazzone ferita si può applicare sia il motivo della figura stancamente appoggiata ad un pilastro, sia il motivo dello svelamento della ferita (BEJOR, CASTOLDI, LAMBRUGO 2008, fig. 5.59).

Iconografia (Ikonographie)

Il metodo utilizzato per l'interpretazione dei soggetti figurativi è denominato iconografia (dal greco *eikon* immagine): esso riguarda in primo luogo l'interpretazione oggettiva del contenuto dell'immagine.

L'interpretazione iconografica si basa su due presupposti:

– **Conoscenza dell'oggetto.** Non si tratta esclusivamente di riconoscere aspetti generalmente noti della realtà – come il corpo umano, i cavalli, gli alberi –, quanto piuttosto di cogliere anche gli elementi specifici di una civiltà: si deve cioè sapere che un uomo adagiato su un letto non è un malato, bensì un partecipante al simposio sdraiato su una *kline*; che un bastone con tre punte non è un forcione, ma il tridente di Poseidone; che un certo tipo di indumento è una toga romana.

Per ciascuna civiltà è possibile individuare nozioni specifiche, utili ai fini dell'interpretazione iconografica, in parte desumibile da oggetti della cultura materiale (l'armatura, le armi), in parte dalle fonti scritte (ad esempio la funzione di determinati indumenti).

– **Conoscenza delle convenzioni** adottate nella rappresentazione figurativa, vale a dire tutte le trasformazioni che i soggetti reali subiscono nel momento in cui divengono immagini, senza che esse necessariamente coincidano con la nostra moderna percezione visiva. Una convenzione spesso impiegata è ad esempio quella della cosiddetta 'corsa in ginocchio'; essa viene utilizzata in età arcaica per la Gorgone o per la dea Nike (BEJOR, CASTOLDI, LAMBRUGO 2008, fig. 3.105b; BIANCHI BANDINELLI, PARIBENI 2005, fig. 200), allo scopo di rappresentare efficacemente il loro rapido volo nell'aria. Un altro genere di convenzione, in questo caso pittorica, è l'impiego nella pittura vascolare arcaica del colore bianco per la pelle al fine di contraddistinguere i personaggi femminili. La comprensione di tali convenzioni si sviluppa attraverso il confronto fra le testimonianze dell'arte figurativa di epoche e civiltà diverse.

Iconologia (Ikonologie)

Oltre alla spiegazione oggettiva delle immagini – che costituisce lo scopo dell'iconografia in senso più stretto – la loro interpretazione può e dovrebbe chiamare in causa categorie anche più collettive. La *kline* ed il simposio non sono solo un oggetto ed un evento concreto, ma rappresentano anche la quintessenza della vita aristocratica; la toga non è solo un indumento reale, ma anche un simbolo della cittadinanza romana; le scene di sacrificio raffigurate sui rilievi statali romani non rappresentano solo un momento della vita romana, ma sono espressione della *pietas*.

l'interpretazione iconografica

il motivo

la corsa in ginocchio

In tal senso, i sarcofagi romani mostrano quattro scene emblematiche della vita di generali romani, intese non tanto come tappe concrete della biografia individuale, quanto piuttosto come testimonianza di virtù astratte: una battaglia contro i barbari indica la *virtus*; una scena di sottomissione dei nemici che implorano protezione mostra la *clementia*; una scena di sacrificio simboleggia la *pietas*; la coppia maritale che rappresenta il titolare del sepolcro assieme alla propria consorte, uniti nelle strette delle mani, rivela la *concordia* (fig. 150; vedi *infra*, cap. 19).

L'analisi delle immagini da questo punto di vista non descrive semplicemente soggetti figurativi in maniera obbiettiva, ma mira piuttosto alla comprensione dei modi di rappresentazione ideali di valori, ideologie e visioni del mondo: aspetti che sono impliciti nelle immagini, oppure sono associati ad esse e le connotano.

Questo approccio può essere definito come un livello superiore rispetto all'iconografia, per il quale lo storico dell'arte Erwin Panofsky introdusse il termine di 'iconologia'. I significati 'iconologici' delle immagini spesso non sono recuperabili in modo obbiettivo da una complessiva esperienza di vita, ma derivano piuttosto dalla conoscenza dei fondamenti ideologici e degli specifici contesti concernenti la cultura oggetto di studio. In tal senso l'apporto delle fonti scritte è importante, per cogliere ad esempio il significato del simposio greco o della toga romana.

Un collegamento fra testo ed immagine denso di significati è rappresentato ad esempio dalle monete romane: in questo senso, la rappresentazione dell'imperatore Settimio Severo in atto di offrire un sacrificio è commentata con la legenda *PIETAT(i) AVG(usti)*; vuol dire che l'immagine è l'espressione figurata della *pietas* imperiale.

Nella ricerca attuale riveste una grande importanza l'uso dello strumento iconologico per l'esame degli ideali sociali nel loro complesso.

b. Analisi formale

Tutti i prodotti della cultura umana non solo assolvono a determinate necessità e funzioni, ma assumono una propria forma ben determinata: ciò vale non solo per le opere dell'arte figurativa, ma anche per tutti gli oggetti della vita quotidiana.

La realizzazione di oggetti, determinata da concezioni formali intenzionali, rappresenta un momento estetico attraverso il quale si distinguono tra loro le sfere culturali, le regioni e le epoche. In queste forme trovano la loro espressione non solo il pensiero e il messaggio ideologico dei singoli individui, quali il committente e l'artista, ma anche gli atteggiamenti collettivi ideologici, abituali, mentali e cognitivi delle rispettive società. In questo contesto la chiarezza delle idee è di particolare importanza, in primo luogo per quanto riguarda l'analisi delle opere dell'arte figurativa.

COSTRUZIONE E COMPOSIZIONE (*Aufbau und Komposition*)

Ciascuna opera possiede una sua forma specifica. Per quanto riguarda la singola statua si parla di 'costruzione': nel caso del Doriforo di Policleteo (fig. 59) è la posizione stante con una ponderazione equilibrata; nel caso dell'Apollo del Belvedere (fig. 80) è il passo leggero, l'elastica tensione del corpo verso l'alto e l'apertura nello spazio. Nel caso di scene più complesse è utilizzato il concetto di 'composizione', come ad esempio per il fregio del Mausoleo di Alicarnasso (BEJOR, CASTOLDI, LAMBRUGO 2008, fig. 6.19-21) dove la lotta tra Greci ed Amazzoni è rappresentata in singole scene di combattimento; la composizione di una scena di battaglia romana (BIANCHI BANDINELLI 2002, fig. 255), invece, presenta un fitto assieparsi di corpi.

Costruzione e composizione indicano il modo in cui un determinato soggetto abbia preso forma nella singola opera.

Accanto ai concetti che riguardano le forme specifiche delle singole opere, sono particolarmente importanti anche quelli riferibili ai fenomeni formali collettivi, che travalicano i limiti dell'opera singola, vale a dire lo stile, la struttura, il tipo, il genere.

STILE (*Stil*)

Con il concetto di 'stile' non si indicano le forme delle singole opere, quanto piuttosto i mezzi formali complessivi con i quali esse vengono realizzate.

Il corpo di Armodio del gruppo dei Tirannicidi (fig. 57) ha una forte somiglianza con quello del c.d. Efebo di Kritios (fig. 53) e nonostante si tratti di soggetti e motivi differenti fra loro, le due figure sono accomunate da uno 'stile' affine. Per tale motivo la ricerca archeologica ha dedotto che esse siano entrambe opera dello stesso scultore.

apporto delle
fonti scritte

La testa di Armodio presenta inoltre caratteri simili ad una testa di adolescente proveniente dal Ceramico di Atene (*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athen* 98, 1983, tavv. 11-15), e alla testa di una statua maschile vestita rinvenuta a Mozia nella Sicilia occidentale (BOARDMAN 1995, fig. 187). In questo caso, non ha senso ipotizzare la mano di un medesimo scultore, ma va individuato piuttosto un analogo contesto cronologico per ambedue le opere.

La testa dell'Erme di Prassitele (BIANCHI BANDINELLI, PARIBENI 2005, fig. 491; vedi *infra*, fig. 75) del IV sec. a.C., invece, è caratterizzata da tratti stilistici del tutto diversi; la sua somiglianza con una testa conservata a Londra (BOARDMAN 1995, fig. 62) è stata interpretata come indizio di contestualità cronologica o addirittura come indizio di attribuzione al medesimo scultore. Se la recente proposta che la testa londinese sia proveniente da Messene fosse confermata, si tratterebbe allora di una scultura la cui somiglianza con l'Erme andrebbe meglio letta, sotto il profilo stilistico, con la volontà, da parte di un artista di II secolo a.C. (Damophon?) di emulare la qualità formale dei grandi capolavori prassitelici.

Sostanzialmente il concetto di stile è un fenomeno collettivo, dal momento che opere diverse possono venire accomunate in base allo stesso stile o ad uno stile simile. Artefici dello stile sono determinati soggetti, individuali o collettivi: si parla ad esempio dello stile di un singolo artista, di una bottega, di una città oppure di una regione, di un'area o di un'epoca oppure anche di un gruppo politico e sociale. Nell'ambito della ricerca archeologica si fa uso del concetto di stile soprattutto allo scopo di attribuire singole opere a determinati individui o gruppi, regioni o epoche.

Ai fini della determinazione della cronologia di un'opera, sono stati elaborati metodi volti alla creazione di serie informate al principio ordinatore dello stile (vedi *supra*, cap. 5). In tal senso, si può riconoscere ad esempio una serie che comprende le figure panneggiate della *Pepliphoros* Ludovisi (intorno al 480/470 a.C.; fig. 56), dell'Atena Parthenos (intorno al 440 a.C.; fig. 63) e delle *Korai* dell'Eretteo (intorno al 420 a.C.; BEJOR, CASTOLDI, LAMBRUGO 2008, fig. 557), se ne può descrivere le differenze e poi inserire nel loro ambito l'Atena di Mirone (intorno al 450 a.C.; *ibid.*, fig. 4.39) e la Procne di Alcamene (intorno al 430 a.C.; fig. 65).

Negli ultimi tempi, il metodo storico-stilistico non è più utilizzato con la stessa fiducia

sull'affidabilità dei risultati come fino a due generazioni fa. Si è compreso ad esempio di come sia spesso difficile motivare con validi argomenti la distinzione tra lo stile di un singolo scultore, di una bottega, di un'area geografica e di una determinata epoca. Ci si è inoltre accorti che lo stile che contraddistingue singole epoche o regioni appare spesso assai meno unitario di quanto si fosse ipotizzato nella maggior parte dei casi.

Ciò nonostante il concetto di 'stile' non cessa ad essere un'importante strumento dell'analisi formale, sebbene vi sia bisogno di una maggiore cautela nella valutazione dei fenomeni stilistici (v. *supra*, cap. 5).

STRUTTURA (*Struktur*)

Nella prima metà del XX secolo il concetto di 'struttura' è stato elevato a categoria fondamentale dell'analisi formale, intendendo con esso l'insieme dei principali fenomeni dell'intero sistema formale pertinente a tutte le epoche, popoli e civiltà.

Sono state ad esempio individuate differenze strutturali tra l'arte arcaica e quella classica, come mostra in modo esemplare il confronto tra la struttura del corpo del *kouros* arcaico di New York (fig. 43) e del Doriforo di Policletto (fig. 59; vedi *supra*, cap. 2). Arcaica è la giustapposizione additiva delle singole parti del corpo il cui peso poggia in egual misura su entrambi gli arti inferiori, laddove classica è l'interazione organica delle forze, attività e reazione tipica delle statue con ponderazione. Arcaica è la concezione del corpo umano a mo' di blocco, vale a dire con quattro lati sostanzialmente autonomi, mentre classica è quella in cui i lati sono raccordati fra loro mediante volumi ammorbiditi; un elemento arcaico è la staticità, mentre classica è la funzionalità di movimenti del corpo.

Anche le teste pertinenti a queste sculture mostrano caratteristiche analoghe: un elemento arcaico è costituito dall'autonomia che caratterizza la visione dei quattro lati del blocco immaginario, la testa di età classica, invece, è caratterizzata da una rotondità sferica; arcaica è la sovrapposizione additiva dei boccoli a perline, classica è la dinamicità organica delle ciocche a gancio.

Le differenze strutturali fra opere greche e romane sono state valutate soprattutto in base all'architettura: il tempio greco, con la sua serie di colonne disposte tutte intorno, è stato definito come un corpo plastico orientato verso l'esterno, mentre il Pantheon a Roma (si veda *infra* cap. 15.2) come uno spazio interno con

◀ cronologia su base stilistica

un involucro stereometrico. Tale distinzione si è estesa ovviamente anche alla scultura: il ritratto greco di Menandro (fig. 117), con le sue plastiche curvature e con le sue ciocche di capelli è stato interpretato come un'opera ricca di corporeità, mentre il coevo 'Bruto Capitolino' (BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 2008, fig. 22) è dominato da una concezione sferica.

ricerca
strutturale

Sulla base della 'ricerca strutturale', lo 'stile' è stato definito come un fenomeno riguardante il modo di trattazione della superficie dei panneggi, dei muscoli e dei capelli, mentre

sotto la definizione di 'struttura' sono stati inclusi i concetti fondanti della rappresentazione formale. Questo orientamento della ricerca è stato avviato dalla Scuola di Vienna (Franz Wickhoff, Alois Riegl) per essere poi ulteriormente sviluppato, soprattutto in Germania, da Guido v. Kaschnitz-Weinberg, Friedrich Matz ed altri (vedi *supra*, cap. 2).

Oggi sono principalmente tre le problematiche che interessano l'utilizzo del concetto di struttura nell'ambito della suddetta tradizione di studi.

differenza tra
stile e struttura

La distinzione tra 'stile' e 'struttura' significa operare una divisione artificiale. La 'struttura' additiva delle statue arcaiche interessa l'intera figura, vale a dire influisce perfino sull'impostazione o meglio sullo 'stile' della capigliatura. La 'struttura' della ponderazione è messa in rilievo, nel caso di figure vestite, anche dallo 'stile' del pannello. Tutti questi sono aspetti dello 'stile' - in parte fenomeni di base, in parte questioni di dettaglio - eppure fanno tutti parte di un medesimo sistema formale.

Il **concetto di 'struttura'** si configura agevolmente in seno alla ricerca come un sistema chiuso in se stesso, autonomo, privo della dimensione del mutamento. Tutto ciò che è arcaico è considerato in senso additivo-statico, ciò che è classico come organico-dinamico. All'interno di questi sistemi, sia fenomeni sia cambiamenti che appaiono essere controcorrente non trovano uno spazio adeguato. Il termine 'struttura' implica in primo luogo un concetto di cultura statico ed armonico.

Le **categorie delle 'strutture'** tendono fortemente all'astrazione. Le coppie oppostive 'additivo-statico' e 'organico-dinamico' rappresentano abbinamenti di concetti relativi ad aspetti formali dell'arte figurativa, che isolano decisamente le opere dalle loro concrete funzioni e dal coevo contesto sociale. Si tratta di concetti volti ad indicare le dinamiche complessive di intere epoche nel senso di uno 'spirito del tempo' hegeliano che percorre la storia sotto forma di tesi ed antitesi, senza rendere riconoscibili le effettive forze sociali che veicolano queste forme ed influiscono sui loro mutamenti.

Oggi la 'ricerca strutturale' nella sua forma originaria gioca esclusivamente un ruolo di secondo piano; solo in modo più o meno consapevole si continua a fare uso di alcune delle concezioni di base che la identificano. Varrebbe tuttavia la pena sviluppare un nuovo concetto di 'sistemi' formali, che sia scevro dall'onere dei presupposti teorici menzionati e che permetta di descrivere i nessi sistemici di fenomeni formali all'interno di unità sociali, tutto ciò avendo possibilmente come presupposto il richiamo alle più recenti teorie sui sistemi sociali aperti di tipo auto-organizzato (si vedano in proposito le teorie di Niklas Luhmann).

TIPO (Typus)

Il termine 'tipo' rappresenta una differente categoria formale. Soggetto e motivo sono concetti utilizzati per descrivere *contenuti* figurativi oggettivi; stile (e struttura) indicano *mezzi*

general di tipo formale finalizzati alla creazione, e sui quali si basa la realizzazione di un'opera. Il concetto di 'tipo', invece, riguarda uno *schema* formale strutturato in modo *specifico*.

Un guerriero che colpisce il nemico con un'arma, è innanzitutto un motivo figurativo oggettivo, così come lo sono ad esempio l'Armodio nel gruppo dei Tirannicidi (fig. 57) o la figura che brandisce l'ascia sul rilievo di una base proveniente da Messene (*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 3, 1888, p. 190). Se invece la figura rappresentata su questa base ricompare con un analogo schema ad esempio nella rappresentazione di un guerriero sul c.d. Sarcofago di Alessandro (ARIAS 1967, fig. 943) si tratta allora dello stesso tipo figurativo. In questo caso non è rappresentata solo la stessa cosa (o lo stesso motivo), ma essa viene anche riprodotta nella medesima forma già creata in precedenza. Il motivo come tale poteva essere rappresentato anche diversa-

mente; ma nel momento in cui si ripete più volte lo stesso tipo, ciò non è determinato tanto dal contenuto, quanto piuttosto dalla scelta dello scultore che attinge ad uno schema formale a lui noto.

Rappresentazioni diverse dello stesso tipo dipendono in modo più o meno consapevole da un'opera più antica, una sorta di 'archetipo'. Una volta 'inventato', lo schema, attraverso una lunga catena di tradizioni, è recepito più o meno esattamente, vale a dire copiato o imitato con modifiche: il tipo tuttavia resta sempre lo stesso.

Ne è un esempio l'Afrodite di Capua (IV sec. a.C., copia romana fig. 85) che si specchia nello scudo di Ares; Lo stesso tipo appare anche su sarcofagi romani a rilievo di età imperiale (II sec. d.C.; *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89, 1974, p. 243 fig. 1). Nonostante l'aggiunta di una veste leggera, le due rappresentazioni hanno così tanti elementi caratteristici in comune da dover essere ricondotte allo stesso archetipo: la statua di Capua come una copia piuttosto fedele, il sarcofago come rielaborazione. Probabilmente lo scultore del sarcofago non attinse direttamente all'archetipo, ma ad un'opera intermedia inserita entro la lunga catena di trasmissione di questo tipo; in questo senso però egli dipende pur sempre tipologicamente dall'archetipo.

Il concetto di 'tipo' coinvolge trasversalmente le categorie di 'soggetto', 'motivo', 'stile', 'genere'. Ciò diventa evidente se si osserva il tipo dell'Afrodite di Capua: la statua della Venere di Milo (II sec. a.C.; CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD 2005, fig. 354; vedi *infra*, fig. 90) mantiene il *soggetto* dell'Afrodite, di cui però varia probabilmente il *motivo* dello specchiarsi, e ne modifica inoltre anche le *forme stilistiche* secondo lo spirito ellenistico.

Nel caso di alcuni ritratti di età imperiale (II sec. d.C.; ANDREA 1973, fig. 260; KLEINER 1992, fig. 248), questo *tipo*, spesso con l'aggiunta di una veste leggera, è utilizzato per figure femminili: qui il *tipo* è mantenuto per raffigurare la bellezza femminile per eccellenza, pur essendo impiegato per un *soggetto* diverso.

Nel caso della statua della Vittoria di Brescia (fig. 107), il *soggetto* è modificato al fine di rappresentare la dea della vittoria, ed il *motivo* dello specchiarsi è mutato nel gesto di trascrivere le vittorie sullo scudo.

La Vittoria raffigurata sulla Colonna di Traiano (KLEINER 1992, fig. 184) mostra un'analoga variante del *soggetto*: qui il *tipo* è adat-

tato al diverso *genere* del rilievo. Nella figura corrispondente della Vittoria sulla Colonna di Marco Aurelio (C. CAPRINO *et alii*, *La colonna di Marco Aurelio*, Roma 1955, fig. 70) *soggetto*, *tipo* e *genere* seguono la falsariga del monumento traiano, rispetto al quale mutano le *forme stilistiche*: la figura e lo scudo sono più marcatamente rivolte verso l'osservatore; corpo e vesti sono rese con maggiore ricchezza di contrasti di luce e ombra.

In questo modo i tipi figurativi sono spesso tramandati per secoli: essi rappresentano i fattori più stabili dell'arte figurativa antica, tale da esercitare un influsso duraturo fino al Medioevo ed all'età moderna.

GENERE (*Gattung*)

Il concetto di 'genere', che nella storia della letteratura svolge un ruolo fondamentale, non ha ancora ricevuto, nella storia dell'arte antica, nonostante il suo frequente impiego, una degna attenzione. Di conseguenza il suo significato è poco chiaro e, solitamente, il termine è utilizzato per una classificazione piuttosto sommaria di gruppi di monumenti, soprattutto in base a due criteri:

- *Forma e materiale*. In questo senso si distinguono scultura a tutto tondo, piccola plastica, il rilievo, la pittura parietale, la ceramica dipinta, le opere in metallo fuso (toreutica) e così via.
- *Funzioni*. In questo caso si tratta di statue di culto in edifici templari ovvero di figure votive o ancora di statue onorarie pubbliche o di rilievi funerari e vasellame da cerimonia, ecc.

Stando allo stato attuale della ricerca, il concetto di 'genere' è ancora poco utile rispetto alle problematiche più complesse. Di conseguenza, varrebbe comunque la pena aprire un dibattito con le scienze filologico-letterarie che tenga conto delle relative posizioni maturate in quest'ambito.

Negli ultimi decenni si è assistito ad un progressivo allontanamento dal campo delle ricerche storico-formali. Una volta superato il predominio della storia 'pura' degli stili, esercitata a partire dagli inizi del XX secolo nel campo delle indagini scientifiche, e poi rivelatasi un vicolo cieco, spesso i fenomeni formali sono stati utilizzati solamente come indizi utili alla classificazione e alla determinazione della cronologica delle opere d'arte. Questa posizione, tuttavia, implica un restringimento della pro-

schema formale

rapporto tra le diverse categorie

un dibattito da aprire

spettiva storica non accettabile, poiché le forme delle opere d'arte e degli oggetti del vivere quotidiano costituiscono importanti testimonianze riguardo ai modelli ideologici, alle attitudini mentali ed agli schemi cognitivi fondamentali delle civiltà storiche.

Il compito della scienza consisterà, quindi, nell'orientare ancora più incisivamente quanto non sia successo finora i criteri dell'analisi formale verso una valida risposta a questi nuovi quesiti, rendendoli così utili ed applicabili per la storia della cultura.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- | | |
|---------------------------------------|--|
| ANDREAE 1973 | B. ANDREAE, <i>Römische Kunst</i> , Freiburg 1973. |
| ARIAS 1967 | P. E. ARIAS, <i>L'arte della Grecia</i> , Torino 1967. |
| BEJOR, CASTOLDI,
LAMBRUGO 2008 | G. BEJOR, M. CASTOLDI, C. LAMBRUGO, <i>Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.</i> , Milano 2008. |
| BIANCHI BANDINELLI 2002 | R. BIANCHI BANDINELLI, <i>L'arte romana al centro del potere</i> , Milano 2002 (ediz. orig. 1969). |
| BIANCHI BANDINELLI,
PARIBENI 2005 | R. BIANCHI BANDINELLI, E. PARIBENI, <i>L'arte dell'antichità classica</i> , I. <i>Grecia</i> , Torino 2005 (ediz. orig. 1976). |
| BIANCHI BANDINELLI,
TORELLI 2008 | R. BIANCHI BANDINELLI, M. TORELLI, <i>L'arte dell'antichità classica</i> , II. <i>Etruria e Roma</i> , Torino 2008 (ediz. orig. 1976). |
| BOARDMAN 1995 | J. BOARDMAN, <i>Greek Sculpture. The late classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas. A Handbook</i> , London 1995. |
| CHARBONNEAUX, MARTIN,
VILLARD 2004 | J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, <i>La Grecia classica (480-330 a.C.)</i> , Milano 2004 (ediz. orig. francese 1969). |
| CHARBONNEAUX, MARTIN,
VILLARD 2005 | J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, <i>La Grecia ellenistica (330-50 a.C.)</i> , Milano 2005 (ediz. orig. francese 1970). |
| KLEINER 1992 | D.E.E. KLEINER, <i>Roman sculpture</i> , New Haven 1992. |
| LULLIES, HIRMER 1957 | R. LULLIES, M. HIRMER, <i>La scultura greca. Dagli inizi fino alla fine dell'ellenismo</i> , Firenze 1957 (ediz. orig. tedesca 1956). |
| TODISCO 1993 | L. TODISCO, <i>Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo</i> , Milano 1993. |