



IL LESSICO

- il lessico dell'**architettura**
- il lessico dell'**arte**
- il lessico dell'**iconografia**

DIZIONARIO
DEI SIMBOLI,
DEGLI EPISODI,
DEI PERSONAGGI



DIZIONARIO
DELL'ARTE



abbazia Insieme di edifici che ospitano una comunità monastica retta da un abate o da una badessa. Detta anche "badia".

abside (gr. *hàpsis, hàpsidos*, lat. *àbsis, àbsidis*) Parete semicircolare di un edificio, coperta da una volta a semicalotta (catino absidale). Elemento tipico della basilica romana e della basilica cristiana.

acanto Pianta perenne assai comune nel Mediterraneo, a grandi foglie con lobi spinosi. Usata anticamente nelle steli funebri, fu in seguito adottata nelle decorazioni di capitelli, cornici e altre membra-ture architettoniche.

acquedotto (lat. *aquaeductus*, 'condut-tura d'acqua') Canale che porta l'acqua da un punto a un altro. Gli acquedotti ro-mani ad arcate prelevavano l'acqua alla sorgente e, attraverso un canale rialzato, la conducevano in città.

acrotèrio (gr. *akrotérion*, 'sommità') Statua in terracotta o in marmo, tipica dell'arte greca, etrusca e romana, posta a uno dei vertici dei frontoni dei templi o sul colmo del tetto, alla quale era attri-buita la funzione simbolica di proteggere l'edificio dal male.

Adamo Secondo l'Antico Testamento, primo uomo creato da Dio, a sua imma-gine e somiglianza, nel sesto giorno del-la Creazione. Posto da Dio nel Paradiso Terrestre assieme a Eva, ne fu cacciato per aver trasgredito (tentato dal serpen-te) l'ordine divino di non toccare il frutto proibito, la mela, simbolo della conoscen-za del bene e del male (*Genesi*, 3).

Adorazione dei Magi Nell'arte cristiana, episodio del Nuovo Testamento, tratto dal *Vangelo di Matteo* (2, 1-12), nel quale si narra dell'omaggio reso dai Re Magi a Gesù Bambino. Per il suo carattere son-tuoso e aristocratico, il soggetto dell'A-dorazione dei Magi ispirò soprattutto i pittori del Trecento e del Quattrocento.

agglomerante Sostanza usata per ag-gregare tra loro vari ingredienti o sostan-

ze o materiali, spesso capace di indurire rapidamente.

ambulacro Nell'architettura romana, parte di un edificio pubblico dove si poteva camminare. In generale, corridoio co-perto da un solaio o da una volta, spesso usato come collegamento fra due edifici.

androcefalo Dalla testa umana.

Angelo Creatura celeste puramente spi-rituale, intermedio tra Dio e gli uomi-ni: infatti il suo nome deriva dal greco e vuol dire 'messaggero'. Dopo il IV secolo, gli angeli furono presentati come giovani dotati di grandi ali, composte da piume di uccelli bianche o multicolori (in genere di pavone, simbolo della sapienza divina, o di colomba, simbolo dello Spirito Santo). Quando presentano i colori dell'arcoba-leno, le ali degli angeli richiamano il tema dell'alleanza stretta tra Dio e l'umanità dopo il Diluvio Universale.

anicònico Termine che indica la rappre-sentazione di Dio per mezzo di simboli, quindi non in forma umana.

anima Parte vitale di ogni essere vivente, distinta dal corpo fisico (dal greco, 'soffio, vento'). Nelle rappresentazioni del Giudizio Universale le anime dei beati e dei dannati sono mostrate come uomini e donne completamente nudi.

Annunciazione Episodio del Nuovo Te-stamento, descritto dall'Evangelista Luca, relativo all'annuncio del concepimento verginale di Maria e dell'Incarnazione di Dio (Luca, 1, 26-38). Secondo il racconto, l'Arcangelo Gabriele apparve alla Madon-na per annunciarle la sua futura mater-nità. Nell'iconografia dell'Annunciazione, Maria è all'interno della sua camera da letto, oppure in una loggia, seduta o inginocchiata, intenta nella lettura di un li-bro o in preghiera. L'Arcangelo Gabriele le compare davanti e si inchina o si inginocchia, di solito porgendole un giglio. Spes-so è presente lo Spirito Santo, in forma

di colomba. La Madonna può portare una mano al petto, in segno di umile incredu-lità, oppure mostrare a Gabriele le mani aperte, in un gesto di istintiva difesa, o in-crociare le braccia al petto, mostrando di accettare la volontà del Signore. L'evento miracoloso dell'Incarnazione è reso visi-bile da un raggio luminoso che collega lo Spirito Santo alla Vergine oppure dalle pa-role dell'Arcangelo, trascritte nello spazio che lo separa dalla Madonna.

anta (1) Nel tempio *in antis*, prolunga-mento delle pareti laterali del *nàos* con-cluso da un pilastro. (2) Battente di un portale. (3) Sportello con cerniere che chiude un mobile, un polittico oppure un organo.

antefissa Elemento architettonico de-corativo posto sulle testate delle tegole terminali dei tetti dei templi greci, etru-schi e romani. Realizzata in terracotta o pietra, aveva forma di palmetta, di mo-stro, di testa umana o animale.

Antico Testamento Raccolta di scritti sacri della tradizione ebraica, divisa in vari libri redatti da autori diversi, in epo-che diverse, la cui lingua originale è gene-ralmente l'antico ebraico. Costituisce la Bibbia ebraica ed è parte della Bibbia cat-tolica. È detto anche Vecchio Testamen-to. La Bibbia ebraica fu integralmente tradotta in greco nel III secolo a.C., per agevolarne la lettura anche per gli ebrei nati fuori dalla Palestina, i quali non co-noscevano l'ebraico ma parlavano il gre-co, lingua diffusa in tutti i paesi del Me-diterraneo orientale. Nel IV secolo d.C., san Girolamo tradusse in latino l'intera Bibbia, compreso il Nuovo Testamento: questa versione, detta *Vulgata*, per la Chiesa cattolica ha fatto testo per qua-si due millenni in materia di fede e di co-stumi. Per secoli, gli artisti hanno tratto ispirazione dai libri veterotestamentari: in particolare, dai racconti della Creazione, del Peccato originale e della Cacciata dal Paradiso, nonché dalle storie dei profeti

1.

LE PRIME CIVILTÀ



MAPPA
DI SINTESI
DELLA SEZIONE



LA STORIA E L'ARTE

CACCIATORI E AGRICOLTORI La preistoria è quel periodo di circa 2,5 milioni di anni che ha inizio con la comparsa dell'uomo sulla Terra e che precede l'epoca della "storia" propriamente detta, la quale, per convenzione, inizia con l'invenzione della scrittura. La preistoria è stata tradizionalmente suddivisa in tre periodi: Paleolitico, Mesolitico, Neolitico, che insieme costituiscono la cosiddetta **età della pietra**. Durante il **Paleolitico** (dal greco *palaios lithos*, 'antica pietra'), compreso fra 2,5 milioni di anni fa e 15 000 anni fa, l'uomo primitivo si organizzò in tribù nomadi che vivevano di caccia, pesca e raccolta di vegetali; continuamente alla ricerca di selvaggina, egli fu costretto a spostarsi da un territorio all'altro e a rifugiarsi in ripari di fortuna, come grotte o capanne. Il **Mesolitico** (da *mètos lithos*, 'pietra di mezzo'), compreso fra 15 000 e 10 000 anni fa, è considerato un'età di transizione, caratterizzata da gran-

di cambiamenti climatici legati alla fine dell'ultima glaciazione. Durante il **Neolitico** (da *nèos lithos*, 'nuova pietra'), esteso dall'8000 al 3300 a.C. ca., l'uomo imparò a coltivare la terra e addomesticò i primi animali. L'agricoltura e l'allevamento gli consentirono di divenire stanziale, cioè di vivere sempre nello stesso luogo. Egli, dunque, costruì i primi villaggi, soprattutto in prossimità di laghi e fiumi, e creò le basi per lo sviluppo delle prime civiltà urbane. Questo avvenne in particolare nel Vicino Oriente.

Già nel corso del Neolitico, in alcune regioni, l'uomo imparò a lavorare i metalli. Il primo fu il rame. Durante l'**età del rame**, dal 6000 al 3000 a.C. ca., l'uomo iniziò a sperimentare l'uso di questo materiale, facile da reperire. Nella successiva **età del bronzo** (3000-1200 a.C.), egli scoprì la tecnica di fusione della lega di rame e stagno, molto

più resistente: la creazione del bronzo portò a una svolta decisiva nella produzione di manufatti e di armi. Dal 1200 a.C. circa si diffuse infine la lavorazione del ferro, nella cosiddetta **età del ferro**. Neolitico ed età dei metalli, quindi, si sovrapposero per un certo periodo.

▼ Il dolmen di Pentre Ifan (Galles), V millennio a.C.



MESOPOTAMIA, CULLA DI CIVILTÀ Intorno al 3000 a.C., le caratteristiche geologiche e climatiche del **Vicino Oriente** e dell'Africa nord-orientale favorirono uno sviluppo economico eccezionale. Quattro grandi fiumi (Nilo, Giordano, Tigri ed Eufrate) bagnavano le regioni oggi corrispondenti all'Egitto, alla Siria e all'Iraq, un tempo conosciute come "mezzaluna fertile". Fu proprio in quest'area che nacquero le prime due grandi civiltà, quella mesopotamica e quella egizia.

La **Mesopotamia**, in greco 'terra fra i due fiumi', era una vasta regione dell'Asia occidentale, compresa fra il medio e basso corso dei fiumi Tigri ed Eufrate. L'Alta Mesopotamia corrispondeva alla parte settentrionale dell'attuale Iraq; in questa zona, il terreno sassoso non favoriva l'agricoltura e i pastori nomadi vi allevavano le greggi; la Bassa Mesopotamia (oggi Iraq centrale e meridionale) era invece una pianura bassa e molto fertile, ricca di acque e quindi di vegetazione. Essendo una valle aperta e priva di barriere naturali, la Mesopotamia era facilmente raggiungibile da ogni parte. Queste particolari condizioni geografiche facilitarono gli scambi commerciali ma favorirono anche violente invasioni. Furono infatti diverse le civiltà che si svilupparono nei territori mesopotamici.

La prima fu quella dei **Sumeri**, che intorno al 3000 a.C. fondarono una confederazione di città autonome governate da re-sacerdoti. Nel 2335 a.C. il regno sumerico fu conquistato dagli **Accadi**, poi tornò sotto il controllo dei

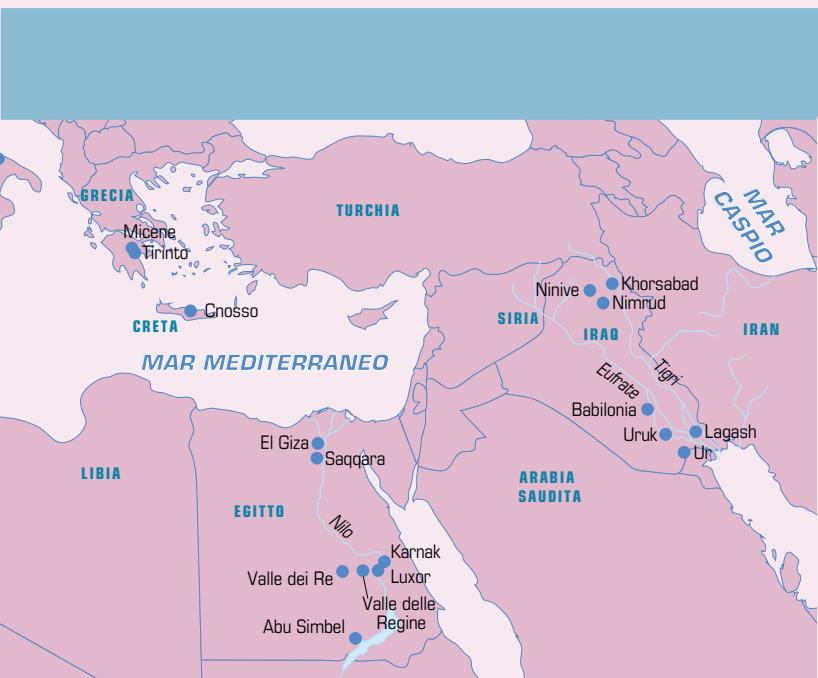


← Il cosiddetto Adorante di Larsa, 1750 a.C. ca. Parigi, Musée du Louvre.

→ Disegno ricostruttivo della città di Nuova Babilonia nel VII-VI sec. a.C.

Sumeri nel 2120 a.C. (**periodo neosumerico**) e ancora nel 1764 a.C. fu sottomesso dai **Babilonesi** che fondarono molte e fiorenti città. Il culmine della civiltà babilonese fu segnato dal governo del re Hammurabi, che verso il 1755 a.C. riuscì a occupare l'intera regione e a fondare il primo impero babilonese. Verso il 1500 a.C. circa, la geografia politica di questo territorio fu sconvolta ancora

una volta da nuove invasioni; Ittiti e Cassiti si alternarono fino a quando gli **Assiri** diedero vita a un nuovo vasto impero (1241 a.C.), espandendosi fino alle sponde del Mediterraneo (1100 a.C. ca.). Dopo una successiva reconquista da parte dei Babilonesi, la regione passò sotto il dominio dei Persiani e di seguito nell'area d'influenza greca.



EGITTO, UNA CIVILTÀ MILLENARIA Tra le **civiltà** sviluppatesi anticamente nel Vicino Oriente, quella **egizia** fu certamente la più importante. Essa durò più di 3000 anni e la sua cultura artistico-letteraria esercitò un'influenza fondamentale su quasi tutti gli altri popoli orientali e mediterranei, inclusi i Greci e i Romani. Gli egittologi hanno diviso la lunga storia egizia, compresa fra il 3000 e il 332 a.C., in Antico Regno, Medio Regno, Nuovo Regno ed età tarda. Questi grandi periodi di splendore economico e culturale furono intervallati da tre periodi "intermedi", segnati da crisi politiche e sociali. Dopo il 332 a.C., l'Egitto perse la sua millenaria indipendenza e nel 30 a.C., indebolito dalle continue lotte di successione, divenne una provincia dell'Impero romano.

Le strutture politiche e amministrative dell'Antico Egitto si consolidarono intorno al 2575 a.C. Il vertice dello Stato, rigidamente strutturato, fu sempre costituito dal sovrano o faraone; la gerarchia sociale comprendeva poi, in ordine discendente, gli alti funzionari statali e religiosi, i guerrieri, gli scribi, i mercanti, gli artigiani, i contadini, i servi.





← Modellino di imbarcazione con rematori, 1981-1975 a.C. ca. Dalla Tomba di Meketre a Tebe. New York, Metropolitan Museum of Art.

↓ Raccoglitrice di zafferano. 1500 a.C. ca., particolare. Dipinto murale. Akrotiri, Thera, Isole Cicladi.



Fin dal 2500 a.C., il **faraone** fu considerato figlio del Sole e dunque un dio incarnato: in Egitto egli divenne oggetto di venerazione, fu il simbolo dell'unità della nazione, l'emblema del potere politico e religioso, il centro motore di ogni attività. A lui fece capo anche l'amministrazione della giustizia.

LE PRIME CIVILTÀ DEL MEDITERRANEO L'isola di Creta, nel cuore del Mar Egeo, è la più grande isola della Grecia. Su questo lembo di terra, a partire dal 3500 e fino al 1450 a.C., si affermò per quasi 2000 anni una delle più importanti e affascinanti civiltà del mondo antico: la **civiltà cretese**, detta anche **minoica** dal nome del suo leggendario re Minosse. Fu verso il 2000 a.C. che sull'isola fiorirono importanti centri abitati, tra cui Cnoso, Festo e Mallia. Si trattava di **città-Stato**, organizzate come potenze autonome e caratterizzate dalla presenza di un grande palazzo reale. I reperti archeologici figurativi e architettonici raccontano di una popolazione con un alto livello di qualità della vita: le classi agiate vivevano nel benessere, abitavano in case confortevoli, vestivano con grande eleganza, si dedicavano allo sport, alla musica, alla danza e al teatro; le donne godevano di una libertà e di una considerazione del tutto ignote alle altre civiltà antiche, che ritroveremo solo presso gli Etruschi. Intorno al 1627 a.C., tutte le principali città cretesi furono distrutte da una serie di cataclismi e incendi, causati probabilmente dall'esplosione del vulcano della vicina isola di Thera, l'odierna Santorini. Ma questa tragedia non mise in ginocchio i ricchi e laboriosi abitanti di Creta: i sopravvissuti ricostruirono le case e i palazzi e la civiltà cretese visse un nuovo periodo di splendore. Il 1600 a.C. costituisce dunque un momento distintivo della storia cretese: il periodo precedente è stato definito "Protopalaziale" (periodo del palazzo antico) e quello successivo "Neopalaziale" (periodo del palazzo nuovo). Tra il 1600 e il 1450, Creta affermò la propria **supremazia sul Mediterraneo**: la sua raffinata civiltà, nella quale confluivano elementi culturali che provenivano dall'area mesopotamica e dall'Egitto, ebbe un rilievo culturale enorme e lasciò tracce profonde di sé sia nelle culture parallele, come quella micenea, sia in quelle che seguirono, come quella greca.

Verso l'inizio del secondo millennio a.C., nuovi invasori indoeuropei, gli Achei, si stabilirono nel Peloponneso, una regione della Penisola greca; qui fondarono alcuni importanti centri urbani: Tirinto, Pilo, Argo, Tebe, Atene e Micene, la città da cui prese il nome l'intera civiltà. Ogni città micenea era dotata di un palazzo fortificato, dove risiedevano il re e alcuni guerrieri. I **Micenei** affermarono la loro potenza intorno al 1450 a.C., dopo l'improvviso declino della civiltà minoica provocato da nuove, misteriose catastrofi. Approfittando anche di queste calamità, i Micenei occuparono l'isola intorno al 1450-1440 a.C., distruggendo definitivamente i suoi gloriosi palazzi. Da quel momento furono i Micenei e non più i Cretesi a dominare sul Mediterraneo. Attorno al 1250 a.C., i re del Peloponneso, cui la tradizione ha dato i nomi di Agamennone e Menelao, strinsero alleanza per una comune spedizione contro Troia, ricca città della costa anatolica che controllava gli accessi al Mar Nero. La difficile conquista e la distruzione di Troia, cantate nell'*Iliade* e nell'*Odissea* da Omero, poeta epico greco dell'VIII secolo a.C., furono pagate a caro prezzo dai Micenei: pochi decenni dopo, infatti, ebbe inizio il loro lento ma progressivo declino. I Micenei subirono infine l'invasione dei Dori, un popolo greco giunto da nord. Nel 1100 a.C. la loro civiltà fu cancellata ed ebbe inizio l'"età oscura" o **Medioevo ellenico**.



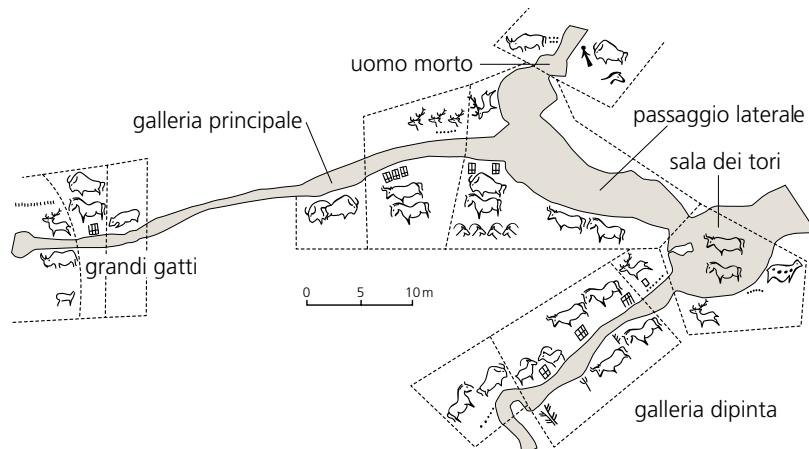
1.// LA Pittura Nel Paleolitico

UN'ARTE ANIMALISTA Non sappiamo come sia nata l'arte. Sappiamo però che 36 000 anni fa, durante la fase finale del Paleolitico, gli uomini, che sapevano appena esprimersi, già conoscevano il valore delle immagini e delle figurazioni. Lo dimostrano antichissime testimonianze di pittura "rupestre", così chiamata perché realizzata sulle pareti rocciose di alcune grotte, come quelle di Lascaux in Francia o di Altamira in Spagna [figg. 1.1 e 1.4 p. 16]. Fra i soggetti più comuni troviamo bisonti, uri – grandi bovini ormai estinti – e, di tanto in tanto, cavalli e cervi. Non sono opere improvvise e realizzate senza preparazione: l'uomo primitivo sapeva bene cosa stava dipingendo e perché. I profili degli animali sono infatti corretti, le posizioni appaiono verosimili e spesso colte di scorcio, i dettagli precisi, i colori stesi in modo tale da ricordare il modellato dei corpi. Gli artisti preistorici seppero anche sfruttare le affascinanti

potenzialità di ogni gobba naturale delle pareti, accoglierne i suggerimenti con intuito virtuosistico: così, le numerose asperità della roccia sono diventate dettagli di animali o animali interi, rannicchiati, scalzanti, al galoppo. Gli artisti primitivi furono insomma i primi artefici di un'arte naturalistica, ossia di un'arte che vuole cogliere l'essenza naturale delle cose.

I DIPINTI DI LASCAUX Le **Grotte di Lascaux** [fig. 1.2] sono un insieme di caverne comunicanti che si trovano nella Francia sud-occidentale,

**IL RACCONTO
DELL'ARTE**
Strani inizi
di Ernst H.
Gombrich



1.1 ← *Il grande bisonte*, 12 000-10 000 a.C. Pittura rupestre. Grotta di Altamira (Spagna).

1.2 ↑ Grotte di Lascaux, 15 000 a.C. ca., pianta e indicazione delle pitture. Périgord (Francia).

presso il villaggio di Montignac. Questo sito, inserito nel 1979 nella lista dei Patrimoni dell'umanità dell'Unesco, custodisce molti dipinti rupestri risalenti al Paleolitico, databili fra il 15 000 e il 13 000 a.C., che riproducono prevalentemente alcuni **grandi animali dell'epoca**, tra i quali ura, cavalli, bisonti [figg. 1.5-1.6]. Vi sono anche cervi, capre, renne, un orso e persino un rinoceronte. Gli ura presentano proporzioni monumentali e raggiungono i 5 metri di lunghezza, mentre altri animali, come bisonti,

cavalli e cervi, hanno la dimensione di soli 50-60 centimetri. Le pareti, da terra **fino al soffitto** [fig. 1.3], sono interamente ricoperte di immagini, disegnate con le dita o con rudimentali pennelli e di seguito dipinte di ocre, rosso, nero e bianco, i tipici colori dell'epoca, per mezzo di tamponi. Gran parte degli animali presenta segni e incisioni ottenuti con oggetti appuntiti, come pietre o lance. Le figure non hanno posizioni statiche ma sono raffigurate in movimento; si mostrano di scorcio o in torsione e i loro occhi

1.3 → La Sala dei tori, 15 000 a.C. ca. Grotte di Lascaux (Francia).



QUESTIONI TECNICHE E ARTISTICHE

Le tecniche pittoriche primitive

Gli artisti preistorici ottenevano i loro **colori** (giallo, rosso, nero, grigio, bianco) mescolando **terre colorate** o **metalli polverizzati** (l'ocra gialla, l'ocra rossa, il carbone, l'ematite rossa scura, il manganese grigio, il gesso) con **sostanze oleose o grasse** che avevano funzione agglomerante. In genere si usavano l'albume dell'uovo, il grasso animale e persino il sangue. I colori ottenuti presentavano una forma semiliquida o pastosa e potevano essere **applicati** o **spruzzati** (per mezzo di canne oppure ossa cave) o stesi con le dita. L'uso di rudimentali **tamponi** (realizzati con fibre vegetali o vesciche di animali) consentiva di ottenere grandi macchie colorate. In questo modo, con sequenze di grossi punti molto ravvicinati, si poteva riprodurre il profilo delle figure e poi, eventualmente, riempire la sagoma ottenuta con il colore. **Pennelli** grossolani potevano essere costruiti con legnetti, cui si applicavano piume o ciuffi di peli tagliati dalle code degli animali.

1.4 ↓ La grande cerva, 12 000-10 000 a.C. Pittura rupestre. Grotta di Altamira (Spagna).





1.5 ← Cavalli, tori e cervidi, 15 000 a.C. ca. Grotte di Lascaux (Francia).



sono vivacemente espressivi. Gli artisti seppero sfruttare le irregolarità della roccia per conferire un maggior senso di rilievo agli animali dipinti e scelsero di stendere i colori in modo non uniforme, lasciando i toni di fondo della pietra per rendere più luminose certe parti.

GROTTE SANTUARI A lungo gli studiosi si sono chiesti quale sia stato il significato di queste immagini e per quale motivo gli uomini preistorici, normalmente impegnati a procacciarsi da vivere, impiegassero tempo e risorse per dipingere degli animali. L'ipotesi per noi più plausibile è quella secondo cui quest'arte fosse legata a **riti propiziatori**. Le Grotte di Lascaux sono difatti un ambiente naturale davvero insolito, eppure frequentato da molte generazioni di cacciatori; i dipinti sono stati realizzati da uomini costretti a dipingere in posizioni assai scomode e alla luce di torce rudimentali. Chi affrontava così tante difficoltà, per decorare le pareti di grotte dove nessuno viveva abitualmente, doveva ritenere quelle figure davvero importanti, forse addirittura vitali per la comunità primitiva. È allora verosimile che le Grotte di Lascaux, così come tutte le altre grotte preistoriche dipinte, costituissero veri e propri santuari, in cui si svolgevano rituali molto particolari. Forse i cacciatori paleolitici credevano che rappresentare l'animale equivalesse a possederlo, cioè che disegnarlo fosse come catturarlo. Colpire l'animale dipinto era come uccidere quello vero. In tal modo si po-

trebbe anche spiegare una così forte esigenza di naturalismo: l'animale dipinto non poteva in alcun modo differire dall'originale, perché aveva il compito di sostituirlo. L'**artista** era uno stregone cui si attribuivano poteri magici. È probabile che per esercitarsi nella pratica del disegno egli fosse esonerato dagli obblighi della caccia. D'altro canto, il pittore era ugualmente utile alla comunità se la sua capacità artistica, unita alle doti magiche, agevolava il lavoro dei compagni o addirittura era indispensabile per garantire l'abbattimento della preda.

1.6 ↓ Un cavallo, 15 000 a.C. ca. Grotte di Lascaux (Francia).

GUIDA ALLO STUDIO //

- 1 Che cosa rappresentavano i dipinti rupestri?
- 2 Qual era lo scopo della pittura preistorica rupestre?

LE IMPRonte DI MANI NELLE GROTTE. IL BISOGNO DI LASCIARE UN SEGNO

MANI COME FIRME Le più antiche espressioni figurative mai rinvenute al mondo sono **impronte di mani umane**, risalenti a circa 41 000 anni fa. Esse, prima di tutto, hanno il valore di un **documento** tanto interessante quanto affascinante. Sono realizzate in negativo, ossia applicando il colore intorno alla mano poggiata sulla roccia. Sono quasi tutte impronte di mani sinistre, ottenute spruzzando il colore con la destra, e ci indicano che questi uomini erano destrorsi. Inoltre, essendo piccoline, ci rivelano che la corporatura media di questi nostri progenitori equivaleva a quella di un ragazzo di 12-13 anni. È difficile stabilire se tali specifiche testimonianze siano da considerarsi come **vere e proprie forme d'arte**, ma poco ci importa. Esse rappresentano una delle prime forme di autoaffermazione dell'essere umano. Costituiscono una sorta di firma, sono una **dichiarazione di presenza**, rivolta ai contemporanei e soprattutto ai posteri.

LASCIARE UNA TRACCIA Ammirando questi suggestivi intrecci di palmi aperti e di dita, che sembrano protendersi verso di noi, ci rendiamo conto

che da sempre, fin dalle origini della civiltà, noi esseri umani abbiamo sentito il bisogno di **lasciare una traccia** del nostro passaggio in questa vita e su questa Terra, di imprimere un'impronta (fisica o virtuale) per testimoniare che esistiamo, anche in relazione con gli altri. Per quanto il paragone possa sembrare azzardato, esse costituiscono l'ancestrale premessa all'odierna proliferazione dei **selfie** sui social. I selfie, in fondo, sono la manifestazione di quello stesso bisogno di **affermazione di sé**, di quel medesimo istinto espressivo. Ogni giorno, milioni di persone si fotografano e postano le proprie foto, a casa, in vacanza, sul lavoro, a scuola, per mostrare un momento della propria vita, per condividere un'emozione, per offrire una propria immagine al mondo digitale. L'atto di fotografarsi rivela la volontà di **attestare la propria presenza nel mondo**, ma anche di suscitare reazioni e apprezzamento.

Ebbene, le une e gli altri, le impronte e i selfie, sono segni identitari che intendono contrastare il senso di transitorietà che accompagna le nostre esistenze, rispondono alla necessità umana di dire **"io esisto"**, servono a renderci visibili a

tutti. Lo schermo di uno smartphone, insomma, assolve la medesima funzione di quelle antichissime pareti.

NOI E GLI ALTRI ALLA SFIDA DEL TEMPO Non è, questa, l'unica analogia. L'atto di affiancare o sovrapporre una mano colorata all'altra, all'interno delle grotte, non era mai isolato, anzi faceva sicuramente parte di un **rito collettivo**, esprimeva un forte senso di appartenenza al gruppo. Anche i selfie odierni si collocano in una **rete di relazioni**, costruiscono il sé ma rivolgendosi a quello degli altri, sia pure nella dimensione virtuale della piattaforma social. Essi vivono di socialità: vengono pubblicati, commentati, condivisi.

Altra affinità: tutte queste immagini, sia quelle antichissime sia quelle moderne, hanno l'ambizione di **sfidare il tempo**. Le impronte sono senza dubbio fragili, delicate, facilmente cancellabili, eppure hanno attraversato i millenni, sono frammenti di memoria giunti incredibilmente fino a noi. Anche i selfie sembrano essere effimeri ma, lo sappiamo, una volta affidati alla dimensione digitale non potranno più essere davvero cancellati, riusciranno a sopravvivere nei meandri del web, in qualunque epoca. Scattare una foto è facile, ben più complesso è scegliere consapevolmente cosa vogliamo che gli altri ricordino di noi. Alla fine, non basta lasciare una traccia: bisogna decidere quale traccia lasciare.



1.7

← Impronte di mani, 30 000-10 000 a.C. ca. Pittura rupestre. Grotta delle Mani Dipinte, Rio Pinturas, Chubut, Patagonia (Argentina).

// PENSARE AD ARTE //

Fermiamoci un attimo a riflettere. Quando facciamo un selfie, cosa vogliamo mostrare di noi? Vogliamo raccontare un'emozione autentica o solo un'immagine costruita? Vogliamo condividere un ricordo importante o stiamo solo cercando conferme dagli altri? Se fra migliaia di anni qualcuno ritrovasse una nostra foto, cosa capirebbe della nostra persona? Discutetene in classe.

2.// GRAFFITI PALEOLITICI IN ITALIA

I SITI ITALIANI La **Penisola italiana** è stata popolata fin da tempi antichissimi: le testimonianze più remote risalgono a 730 000 anni fa. Nel nostro Paese, l'uomo cominciò a produrre manufatti artistici a partire dal 18 000 a.C.: sono stati ritrovati **dipinti rupestri** a soggetto animalistico non dissimili da quelli realizzati in Francia. Tuttavia, il territorio italiano si distingue per il gran numero di graffiti, che raffigurano sia animali sia figure umane, ottenuti attraverso pochi tratti incisi.

LA GROTTA DEL ROMITO La **Grotta del Romito** si trova nel comune di Papasidero, presso Cosenza, e risale al Paleolitico superiore. Contiene alcune antichissime incisioni, databili in buona parte fra i 14 000 e i 12 000 anni fa. **L'Uro** [fig. 1.8] mostra un bovide di profilo: il tratto che disegna la figura è molto preciso e rende l'animale perfettamente riconoscibile,

nelle sue corrette proporzioni. Questa **ricerca di verosimiglianza**, attraverso un disegno lineare che rinuncia all'uso del chiaroscuro, richiedeva all'artista grande talento e soprattutto una maestria che gli proveniva da un lungo esercizio.

LE GROTTE DELL'ADDAURA Le **Grotte dell'Addaura**, sul Monte Pellegrino, presso Palermo, ospitano un vasto e ricco complesso di incisioni risalenti al tardo Paleolitico superiore (18 000 a.C., ma forse anche 15 000 a.C.). In una moltitudine di **bovidi** [fig. 1.9] e cavalli, spicca una scena con **figure umane** dall'impianto piuttosto complesso [fig. 1.10], dove si contano più di dieci personaggi maschili, gran parte dei quali disposti in cerchio, a circondare due figure centrali sdraiate. Alcuni indossano copricapi a forma di testa di uccello. Si tratta, probabilmente, della **rappresentazione di un rito**, il quale coniugava danza e spettacolari momenti acrobatici: un ballo propiziatorio per la caccia, una danza che celebra una vittoria oppure, come è stato anche ipotizzato, un crudele sacrificio umano.

// GUIDA ALLO STUDIO //

- 1 Dove si trovano i principali graffiti preistorici italiani?
- 2 Quale animale è raffigurato nella Grotta del Romito?
- 3 Cosa fanno le figure umane delle Grotte dell'Addaura?



1.8 ← *Uro*,
14 000-12 000 a.C.
Graffito rupestre.
Grotta del Romito,
Papasidero,
Cosenza.



1.9 ← *Bovide*,
18 000-15 000 a.C.
ca. Graffito rupestre.
Grotte dell'Addaura,
Palermo.



1.10 → *Figure
umane*, 18 000-
15 000 a.C. ca.
Dalle Grotte
dell'Addaura.
Graffito rupestre.
Palermo, Museo
Archeologico
Nazionale.

3. // LA SCULTURA NEL PALEOLITICO



1.11 ↑ Bisonte, 12 000 a.C. Osso. Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Antiquités Nationales.

VENERI PREISTORICHE Anche la scultura ha origini antichissime. Durante il **Paleolitico** gli artisti iniziarono a scolare **figure e animali** [fig. 1.11] con una resa così realistica che ancora oggi possiamo riconoscere le singole specie e le razze. Di particolare interesse sono alcune piccole sculture antropomorfe, ritrovate in tutto il continente europeo: statuine, alte non più di 10-15 centimetri, realizzate fra il 35 000 e il 25 000 a.C. in pietra, osso, avorio o steatite (detta anche pietra saponaria). Si tratta chiaramente di **figure femminili**, che la tradizione storiografica ha battezzato **Veneri preistoriche**, in omaggio a Venere, la dea dell'amore, pur essendo evidente che non hanno relazione storica con tale divinità. La cosiddetta **Venere di Hohle Fels** [fig. 1.12], rinvenuta in Germania, risale a 40 000 anni fa ed è considerata la prima rappresentazione di un corpo umano giunta fino a noi, oltre che la **scultura più antica del mondo**. È priva di testa, con fianchi, seni, pancia e genitali molto pronunciati. La **Venere di Lespugne** [fig. 1.13], ritrovata in Francia, a causa delle sue caratteristiche natiche sporgenti, è detta steatopigia (dal greco *stēar*, 'grasso', e *pygē*, 'natica').

1.12 ↓ Venere di Hohle Fels, 40 000 anni fa. Da Schelklingen, Germania. Zanna di mammut, altezza 6 cm. Blaubeuren, Museo Preistorico.

1.13 ↓ Venere di Lespugne, 30 000-25 000 a.C. Da Lespugne, Francia. Zanna di mammut, altezza 14,7 cm. Parigi, Musée de l'Homme.

disarmoniche, con i seni enormi, sopra i quali si appoggiano piccole braccia che quasi non si distinguono dal busto. I fianchi sono ampi, il ventre molto accentuato e anche il pube appare gonfio e pronunciato. Il volto non è raffigurato ed è completamente coperto da un casco di riccioli stilizzati o, secondo alcuni studiosi, da un copricapi di conchiglie. Gli arti inferiori risultano quasi assenti: non è chiaro se siano andati perduti nel tempo o se mancassero fin dall'inizio. In questo secondo caso, la statuetta non sarebbe stata concepita per essere appoggiata in piedi ma come un oggetto da tenere in mano. Con tutta evidenza, la *Venere di Willendorf* non è propriamente la rappresentazione di una donna ma solo la sua interpretazione. Non è insomma un "ritratto" né intende esprimere un ideale preistorico di bellezza femminile: non si spiegherebbe, infatti, la sua sostanziale mancanza di realismo. Questa statuetta vuole solo rappresentare il **conetto di donna**, e della donna-madre in particolare, evidenziando le parti anatomiche femminili più importanti. Il ventre e i seni – simboli della maternità – sono messi in così grande evidenza in quanto "strumenti di procreazione e di nutrimento" (questo spiegherebbe la posizione delle braccia). E l'ocra rossa con la quale un tempo era stata colorata potrebbe richiamare sia il sangue mestruale sia il suo legame con il parto. È dunque possibile che la statuina avesse lo scopo di **propiziare la fertilità** delle donne della tribù e, se seppellita in un campo, anche quella della terra.

|| GUIDA ALLO STUDIO ||

- 1 Che cosa sono le Veneri preistoriche?
- 2 Quali sono le loro caratteristiche fisiche?
- 3 Cosa simboleggiano?



1.14-1.15 →↓ Venere di Willendorf, 30 000-25 000 a.C., intero ed elaborazione grafica. Da Willendorf, Bassa Austria. Pietra calcarea, altezza 11 cm. Vienna, Naturhistorisches Museum.



4. // L'ARTE DEL NEOLITICO

LE STELI NEOLITICHE Nell'arte neolitica, le figure naturalistiche furono sostituite da nuove invenzioni formali. Gli artisti di quest'epoca si ispirarono ancora alla realtà ma seppero interpretarla attraverso una marcata semplificazione dei segni e dunque attraverso la **stilizzazione**. In altre parole, le immagini raffigurate intesero sempre più rendere solo l'idea delle cose, non il loro aspetto. Troviamo un importante esempio di stilizzazione in alcune **steli antropomorfe** ritrovate in Francia [fig. 1.16] e in Italia [fig. 1.17], prodotte per un lungo arco di tempo che arriva addirittura fino al V secolo a.C. [fig. 1.18]. Si tratta di lastre di pietra, forse poste a difesa dei campi e dei pascoli, la cui altezza varia tra 1 e 4,5 metri, che rappresentano donne o uomini (spesso guerrieri) attraverso l'uso di pochissimi segni in rilievo.

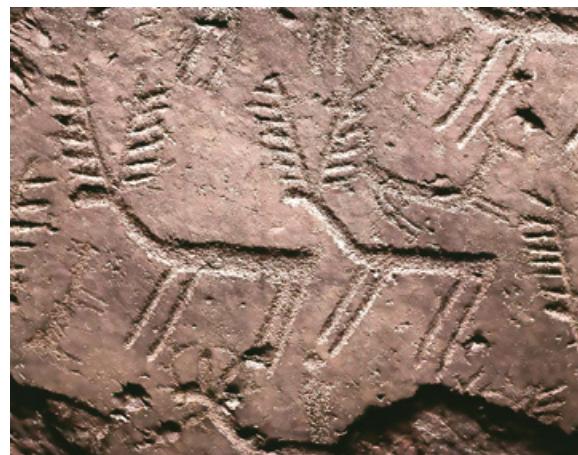
I GRAFFITI RUPESTRI Tra le opere neolitiche in Italia sono da annoverare i graffiti realizzati in **Val Camonica**, in Lombardia [→ **PERCORSI DI ARTE NEL TERRITORIO** p. 22], durante un arco cronologico assai ampio, che va dal VI millennio alla metà del I millennio a.C. Le pareti rocciose di quest'area archeologica sono ricche di figurazioni molto schematiche, eseguite con punteruoli e scalpelli secondo la tecnica detta "della martellina", ossia prima delineando i contorni e poi scalpellando l'interno. È stato anche accertato l'uso integrativo del colore, di cui però non è rimasta alcuna traccia, o quasi. Furono realizzate soprattutto figure isolate e stilizzate di uomini, armi e strumenti; in seguito, comparvero **animali** [fig. 1.19], scene di guerra e scorci di vita agricola. In queste immagini, le **figure umane** sono rese in modo filiforme e risultano composte da pochissimi elementi riconoscibili: testa, busto, braccia, gambe e genitali. Anche gli oggetti sono raffigurati sinteticamente e non in base a una visione realistica: sono presenti molte figure geometriche evidenti, ma dai significati simbolici misteriosi [fig. 1.20]. Non sappiamo bene quale fosse la funzione delle incisioni della Val Camonica: la teoria più diffusa è quella dell'intento magico. Tuttavia, in molte figure emerge un gusto spiccatamente narrativo che sembra voler fissare i momenti essenziali della vita quotidiana, per ricordarli e forse trasmetterli alle generazioni da venire.



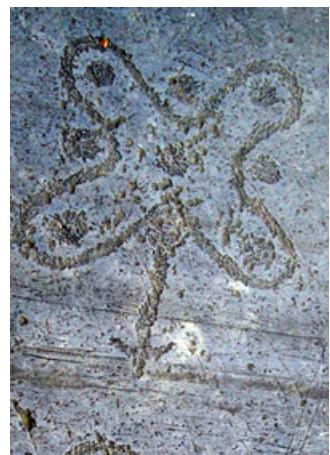
1.16 ↑ Stele con figura femminile, IV-III millennio a.C. Rodez (Francia), Musée Fenaille.

1.17 ↑ Stele antropomorfa, III millennio a.C. ca. Massa Marittima, Museo Archeologico.

1.18 ↑ Stele di guerriero armato, VIII-VI sec. a.C. Da Filetto, Massa Carrara. Massa Carrara, Collezione privata.



1.19 ↑ Cerui, 3200-2500 a.C. Graffito rupestre. Masso di Cemmo in Val Camonica, Brescia.



1.20 ↑ Rosa camuna, I millennio a.C. Graffito rupestre. Foppe di Nadro, Val Camonica, Brescia.

I VASI Durante il Neolitico vennero prodotti molti **vasi in ceramica** [fig. 1.21], dipinti con punti, linee incrociate, spirali, cerchi e quadrati, che non fanno alcun riferimento alla realtà naturale, quindi sono **forme astratte**. La funzione di questi motivi era sicuramente decorativa. Forse, però, essi avevano anche un significato simbolico, rimasto oscuro.



// GUIDA ALLO STUDIO //

- Come sono rappresentati oggetti e animali nei graffiti della Val Camonica?
- In cosa consiste la stilizzazione neolitica?



/ PRIMA DELLA VISITA / In **Val Camonica**, nel Nord Italia, in oltre 180 località della provincia di **Brescia** si trovano circa 2000 rocce con oltre 140 000 **figure incise** sino a oggi ritrovate (ma si stima possano essere persino 300 000). Si tratta di una straordinaria testimonianza della cultura primitiva: per questo, la Val Camonica è stata proclamata Patrimonio dell'umanità dall'Unesco. Degli otto parchi tematici allestiti nell'area, il più importante è quello di **Naquane** [fig. 1.22], sul versante orientale. È visitabile attraverso cinque percorsi, lunghi dai 300 agli 800 metri per un totale di circa 3 chilometri. Il Parco di Naquane costituisce un vero e proprio **museo all'aria aperta**, esteso per oltre 300 000 metri quadrati, che ospita una tra le più eccezionali testimonianze di arte rupestre preistorica, con 104 rocce incise tra il Neolitico e l'età del ferro. Le superfici rocciose di arenaria, levigate dall'azione dei ghiacciai, hanno colore grigio-violaceo.

UOMINI E ANIMALI Le incisioni del parco sono tantissime: più di mille nella sola Roccia 1, la più grande del sito, una vasta superficie di pietra liscia e inclinata. Furono realizzate in diversi periodi ma la maggior parte di esse è databile all'età del ferro (I millennio a.C.). Si trovano figure di uomini, armi, strumenti, **animali** [fig. 1.23], soprattutto cervi e cavalli, scene di aratura e di agricoltura, duelli. I **guerrieri** [fig. 1.24] sono raffigurati con spade, elmi e scudi, spesso a cavallo e in pose da combattimento. Alcuni personaggi hanno pose rituali e levano le braccia in alto. Non mancano simboli e segni astratti dal misterioso significato.

1.22 → Veduta di una delle rocce del Parco di Naquane, Val Camonica, Brescia.



1.23 ↓ *Figure umane con un cavallo, 3200-2500 a.C. Graffito rupestre. Parco di Naquane, Val Camonica, Brescia.*



1.24 → *Coppia in duello con "simbolo" nel mezzo, 3200-2500 a.C. Graffito rupestre. Parco di Naquane, Val Camonica, Brescia.*



IL VILLAGGIO Le incisioni di Naquane sono veri e propri documenti visivi che raccontano la vita, l'organizzazione sociale, i costumi delle popolazioni preistoriche della Val Camonica. Sulla Roccia 35 è stata incisa la **Scena del villaggio** [fig. 1.25], con diverse abitazioni e attività. Le capanne rettangolari hanno i tetti spioventi e sono disposte in modo ordinato. Questa immagine costituisce una delle più antiche rappresentazioni di un insediamento stabile, caratterizzato da un forte senso di comunità. Alcuni edifici si sovrappongono a precedenti scene di caccia al cervo, creando l'effetto (forse non voluto) di un villaggio con le sue attività.

1.25 → Capanne e caccia al cervo (*Scena del villaggio*), 3200-2500 a.C. Graffito rupestre. Roccia 35, Parco di Naquane, Val Camonica, Brescia.



IL CARRO Una delle incisioni più famose della Val Camonica, **Il carro** [fig. 1.26], è la rappresentazione di un semplice **veicolo a quattro ruote** trainato da **due cavalli**, molto adatto agli stretti sentieri di montagna (e ancora oggi comunemente utilizzato in Val Camonica). I cavalli sono mostrati di profilo, legati al veicolo con una lunga asta; hanno entrambi il muso rivolto verso il basso, le zampe oblique e una folta coda. Il **telaio**, di forma rettangolare allungata, è presentato secondo una visione dall'alto, ma le **ruote** sono mostrate in piano, cioè viste di lato, e risultano chiaramente dotate di raggi. La **stilizzazione estrema** di questa figura [fig. 1.27] costituisce un sistema di rappresentazione diverso da quello cui siamo abituati oggi. Infatti, l'autore di questo graffito voleva fornire all'osservatore ogni elemento utile per capire come era fatto il carro e quanti animali lo trainavano. Una visione solo dall'alto o solo di profilo o anche di scorcio avrebbe nascosto o reso irriconoscibili alcune parti dell'oggetto. La **visione simultanea** di ogni elemento del carro, presentata dal punto di vista più conveniente, ha invece permesso al nostro artista preistorico di descrivere il veicolo nell'interezza delle sue parti.

1.26 ↳ *Il carro*, 3200-2500 a.C. Graffito rupestre. Roccia 23, Parco di Naquane, Val Camonica, Brescia.

1.27 ← *Il carro*. Elaborazione grafica [disegno di G. Carta].

5. // L'ARCHITETTURA MEGALITICA E I NURAGHI

MENHIR, DOLMEN E CROMLECH I **megaliti** (dal greco, ‘grande pietra’) sono monumenti preistorici, costituiti da blocchi di pietra grezza o sbozzata. Anche se l’esatta funzione di tali monumenti non è del tutto chiara, siamo consapevoli che nell’antichità fu loro attribuita un’importanza enorme. La costruzione dei megaliti richiese infatti uno sforzo collettivo veramente straordinario per quei tempi, un impegno che a noi è dato di immaginare solo in parte. Il fenomeno del megalitismo è tipico del Neolitico. Con differenti tipologie, si diffuse dal V al III millennio a.C. tanto in Europa quanto nell’area mediterranea.

La forma più elementare di megalite è il **menhir** [fig. 1.28], termine con cui si è soliti definire un unico blocco di pietra (monolite) impiantato verticalmente nel terreno. I menhir avevano forse un significato simbolico che alludeva al tema della fertilità; forse indicavano il luogo di sepoltura di un grande capo o di un importante sciamano. Attraverso complessi calcoli e studi di archeoastronomia, si è giunti alla conclusione che alcuni gruppi di menhir del Nord Europa avevano la funzione di osservatori astronomici e consentivano di prevedere in anticipo fenomeni celesti come le eclissi solari o lunari.

Il **dolmen** è invece un monumento funerario megalitico, assai diffuso nel IV-III millennio a.C. nelle regioni europee occidentali e settentrionali. È composto da due o più lastre di pietra monolitiche, infisse verticalmente nel terreno, che

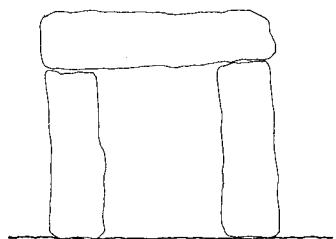
1.28 ↓ Il braccio N del monumento megalitico di Callanish. Isola di Lewis (Scozia).

1.29 ▲ Cromlech di Callanish, 10 000-5000 a.C. Scozia.



1.30 ↑ Dolmen di Bisceglie, III millennio a.C. Puglia [foto di G. Digilio].

1.31 → Il trilite. Il trilite, o sistema trilitico, è una struttura architettonica basilare composta da tre elementi: due elementi verticali, chiamati “piedritti” o “montanti”, ne sorreggono un terzo, orizzontale, posto sopra di essi.



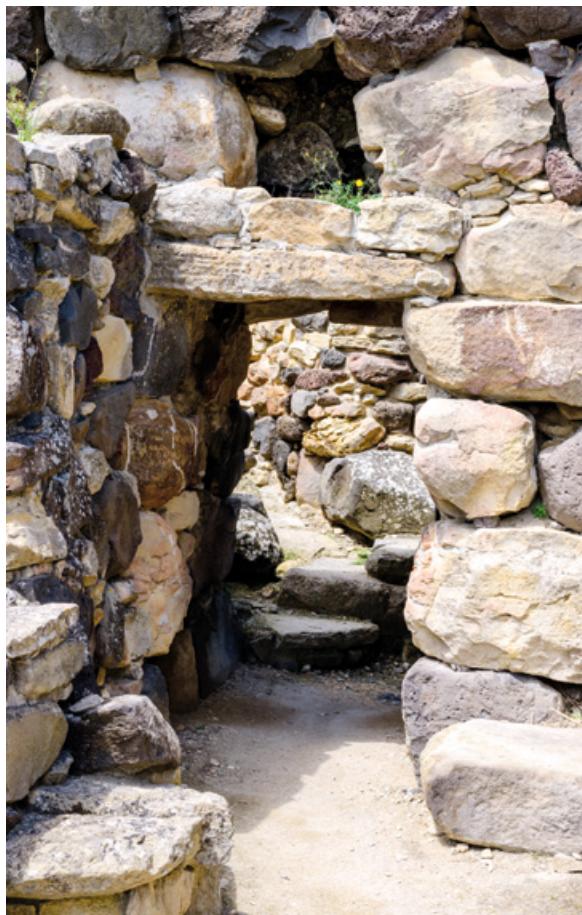
L’elemento orizzontale è detto architrave o traverso. A funzionare da piedritti possiamo trovare sia semplici massi sia elementi elaborati, come pilastri o colonne.

sostengono una lastra orizzontale di copertura. Inteso come struttura, il dolmen è un trilite [fig. 1.31], il sistema di costruzione che costituisce il germe dello sviluppo dell’architettura. Un importante dolmen italiano, il **Dolmen di Bisceglie** [fig. 1.30], in Puglia, risale all’età del bronzo.

Infine, il **cromlech** è un monumento megalitico formato da più menhir disposti circolarmente [fig. 1.29]. Una vera e propria architettura: anche se a cielo aperto, un cromlech, infatti,



delimita un'area, individua uno spazio. Queste opere, risalenti all'età del rame e a epoche successive (III-II millennio a.C.) e diffuse soprattutto nell'Europa nord-occidentale, erano probabilmente luoghi di culto, templi dedicati al Sole, come potrebbe suggerire la loro forma circolare, oppure osservatori astronomici. Il cromlech più famoso è quello di **Stonehenge**, in Inghilterra, Patrimonio dell'umanità dal 1986 [→ **ANALISI D'OPERA** p. 26].

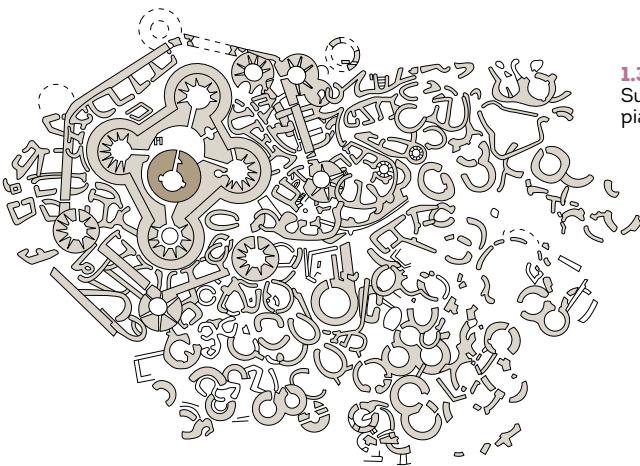


I NURAGHI Verso la fine dell'età del bronzo, ebbe grande fioritura in Sardegna una civiltà guerriera, organizzata secondo un sistema tribale risalente al Neolitico: la **civiltà nuragica**, che prende il nome dalle sue tipiche abitazioni-fortezza, i nuraghi (detti anche *nuraghes* o *nuraxis* in sardo), i monumenti megalitici più grandi e meglio conservati d'Europa. I **nuraghi** sono torri di forma troncoconica alte fino a 20 metri e con un diametro esterno di 30-50 metri alla base. Le mura che le compongono sono molto poderose (con uno spessore di 4 o 5 metri) e costruite a secco, cioè senza l'utilizzo di malte per legare i singoli elementi. I nuraghi più antichi erano formati da un'unica torre, generalmente a un solo ambiente; in seguito, divennero costruzioni più articolate, allo scopo di accogliere gli abitanti delle zone limitrofe in caso di pericolo. Il più importante complesso nuragico pervenutoci è quello di **Su Nuraxi** presso **Barùmini** [figg. 1.32-1.34], a circa 60 chilometri da Cagliari. Anche questo magnifico nuraghe è stato riconosciuto Patrimonio dell'umanità dall'Unesco nel 1997.

1.32 ← Nuraghe e villaggio di Su Nuraxi, XIII-VIII sec. a.C. L'ingresso a una torre. Barùmini, Sardegna.

// GUIDA ALLO STUDIO //

- 1 Che cosa sono i megaliti?
- 2 Quali sono le differenze fra menhir, dolmen e cromlech?
- 3 Che cosa sono i nuraghi sardi?
- 4 Qual era la loro struttura?



1.33 ← Nuraghe e villaggio di Su Nuraxi, XIII-VIII sec. a.C., pianta.

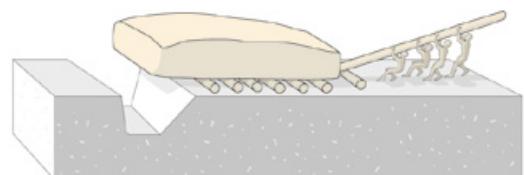


1.34 ← Nuraghe e villaggio di Su Nuraxi, XIII-VIII sec. a.C., veduta aerea. Barùmini, Sardegna.

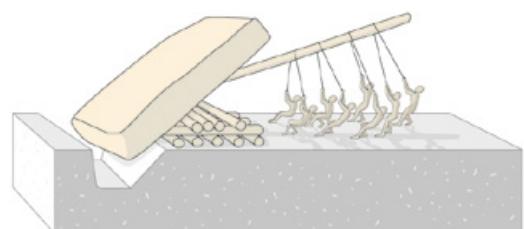
PRESENTAZIONE La struttura megalitica di **Stonehenge** [fig. 1.35] è un **cromlech** che si trova nel Regno Unito, a pochi chilometri dalla città di Salisbury nel sud-ovest dell'Inghilterra, realizzato tra il 2800 e il 1550 a.C. È stata riconosciuta Patrimonio dell'umanità dall'Unesco nel 1986. Il suo nome può essere tradotto con 'pietra sospesa', in riferimento ai lastroni che fungono da architravi. Nel corso del XIX secolo, alcuni dei monoliti caduti furono nuovamente innalzati e collocati nella posizione che si presumeva fosse quella originaria. Studi recenti hanno rivelato che questi lavori di ristrutturazione hanno alterato in parte l'aspetto originario del complesso monu-

mentale: secondo l'English Heritage, un organismo pubblico che si incarica della gestione del patrimonio culturale inglese, pochissime pietre sono ancora esattamente dove si trovavano alcuni millenni fa. La realizzazione del cromlech di Stonehenge richiese un impegno collettivo incredibile. Le pietre più grandi furono probabilmente trasportate per mezzo di slitte, tirate con corde di cuoio da decine di uomini e fatte scivolare su rulli in legno. Le pietre più piccole, tagliate nel Galles, vennero invece trasportate su imbarcazioni. Per issare i menhir verticali [fig. 1.36], si trascinavano i blocchi in corrispondenza di grandi fori ricavati nel terreno (a); quindi, con un sistema di

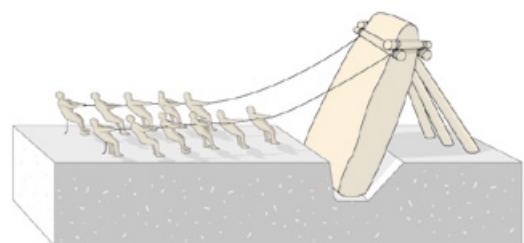
funi e di leve appoggiate a una struttura di tronchi, i blocchi venivano fatti scivolare lentamente all'interno dei fori (b) e sistemati nella loro posizione definitiva (c). I fori venivano quindi riempiti di sassi (d). Gli architravi erano collocati in cima ai piedritti grazie a percorsi inclinati di terra (smantellati a lavori finiti), lungo i quali erano trascinati per mezzo di slitte.



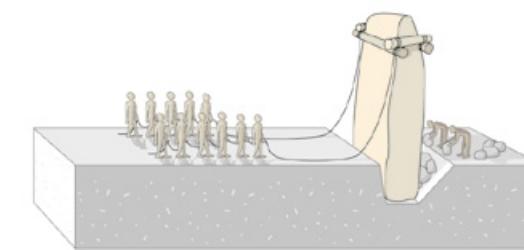
a. trascinamento del blocco



b. sollevamento del blocco



c. sistemazione del blocco



d. riempimento del foro



1.35 ↓ Il cromlech di Stonehenge, 2800-1550 a.C., veduta aerea. Wiltshire (Gran Bretagna).

1.36 → Il trasporto e il sollevamento delle pietre del cromlech di Stonehenge [disegno di L. De Luise].

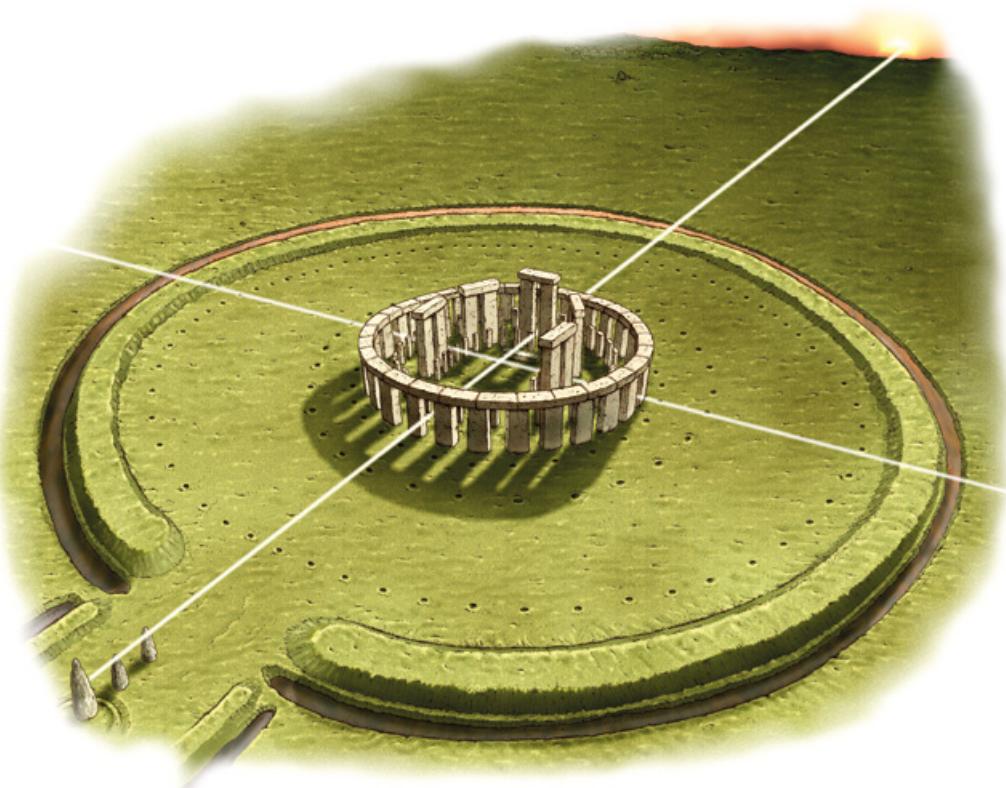


DESCRIZIONE E ANALISI CRITICA Stonehenge è costituito da un **cerchio di menhir** [fig. 1.37], alti 4 metri, dal profilo leggermente trapezoidale e sormontati da architravi, che racchiude **cinque dolmen** disposti a ferro di cavallo. I monoliti interni sono leggermente più alti di quelli esterni, raggiungendo un'altezza di 7 metri. I blocchi della struttura esterna sono di arenaria e sono stati cavati 30 chilometri più a nord, sulle Marlborough Downs. La struttura interna, conosciuta come *Bluestone Horseshoe*, è sostanzialmente costituita da blocchi di dolorite, estratti dalle Montagne Preseli, nel Galles sud-occidentale. Le pietre più grandi pesano dalle 25 alle 50 tonnellate. Benché gli studi su Stonehenge non abbiano fatto del tutto chiarezza sulla sua funzione, è opinione diffusa che il monumento megalitico sia nato come **tempio** e **osservatorio astronomico**, in quanto il suo asse è orientato in direzione dell'alba nei solstizi estivi. In questa ipotetica ricostruzione [fig. 1.38] si vede in che modo il 21 giugno, giorno del solstizio d'estate, i raggi del Sole attraversano il complesso, andando a illuminare alcuni macigni posti all'esterno, evidentemente dotati

di un particolare significato che tuttavia ci sfugge. Inoltre, è stato osservato che il cerchio di menhir è composto da 29 pietre grandi più una piccola: forse un riferimento al mese lunare, che è di 29 giorni e mezzo.

1.37 ↑ Il cromlech di Stonehenge, 2800-1550 a.C. Wiltshire (Gran Bretagna).

1.38 ↓ Orientamento astrale del cromlech di Stonehenge [disegno ricostruttivo di D. Spedalieri].





/ PRIMA DELLA VISITA / Il **Museo Archeologico Nazionale di Cagliari** fu istituito nel 1800 per volere del viceré Carlo Felice di Savoia. Nel 1805, la sua collezione venne donata alla Regia Università di Cagliari. Negli anni si arricchì dei molti reperti trovati negli scavi archeologici e di vari oggetti donati da privati. Nel 1904, fu adibito a museo l'edificio che ospitava la zecca, con sette sale. La sede attuale si trova all'interno della Cittadella dei Musei, nella piazza dell'Arsenale di Cagliari, in una zona panoramica della città. Dal 1993 ospita sculture, oggetti e reperti di età neolitica, del bronzo, nuragica, fenicia, romana e medievale. Il cuore della sua collezione riguarda la civiltà nuragica, sicuramente la più importante fra quelle di età preistorica in Italia, sviluppatasi in Sardegna durante l'età del bronzo (3500-1200 a.C.).

I BRONZETTI Il museo espone asce in bronzo del periodo nuragico e una eccezionale collezione di **bronzetti nuragici** che rappresentano divinità femminili, guerrieri [fig. 1.40], capi tribù, arcieri, animali, donne e uomini impegnati in attività quotidiane, navicelle [fig. 1.39]. Queste statuine furono realizzate **modellando la forma con la cera**, ricoprendola con argilla e infornandola. Con il calore, la cera defluiva attraverso alcuni fori. La matrice di terracotta diventava quindi la forma in negativo nella quale si colava il bronzo, che una volta raffreddato era liberato dall'involucro. Ogni bronzetto era dunque un pezzo unico, perché la matrice non veniva riutilizzata.



1.39 → Navicella nuragica, VIII-VII sec. a.C. ca. Bronzo. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.



1.40 ↑ Guerrieri nuragici, VIII-VII sec. a.C. ca. Bronzo. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.

L'EROE CON QUATTRO OCCHI Il cosiddetto **Eroe con quattro occhi e quattro braccia** [fig. 1.41] proviene da Abini-Teti (Nuoro), insieme a decine di altri reperti. Rappresenta **un guerriero** dotato di elmo dalle lunghe corna che indossa tre tuniche e una corazza a bande verticali. Questa figura, evidentemente mitologica, è dotata di quattro braccia, che tengono rispettivamente due armi e due scudi, e di quattro occhi. La moltiplicazione degli arti e degli occhi esalta simbolicamente la sua **forza sovrannaturale** e attesta la sua appartenenza alla sfera del divino.



1.41 → Eroe con quattro occhi e quattro braccia, VIII-VII sec. a.C. ca. Bronzo, altezza 19 cm. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.



1.42 ← *La madre dell'ucciso*, VIII-VII sec. a.C. ca. Da Urzulei, Nuoro. Bronzo. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.



1.43 → *Il capotribù di Uta*, XI sec. a.C. ca. Da Uta, Cagliari. Bronzo. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.

LA MADRE DELL'UCCISO La cosiddetta **Madre dell'ucciso** [fig. 1.42] proviene da Urzulei, in provincia di Nuoro. Rapresenta una donna seduta che tiene sulle ginocchia il corpo di un guerriero caduto in battaglia, sul cui petto è stato posato un coltello. Nonostante le evidenti sproporzioni delle singole parti anatomiche, il gruppo riesce a risultare ugualmente toccante, una sorta di **Pietà preistorica**, a dimostrazione che il dolore provato per la morte di un figlio accompagna da sempre l'umanità.

I LOTTATORI Il gruppo dei **due lottatori** [fig. 1.44] proviene da Uta, in provincia di Cagliari. I due uomini, vestiti di una corta tunica, stanno lottando e uno dei due ha il sopravvento sull'altro, che è immobilizzato a pancia in giù e con gambe e braccia bloccate. Nonostante l'estrema semplificazione delle due figure, quasi filiformi, la scena è dotata di un vivace dinamismo e appare decisamente credibile.

1.44 → *Lottatori*, XI sec. a.C. ca. Da Uta, Cagliari. Bronzo. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.



1.45 ↑ Due dei *Giganti di Mont'e Prama*, X-IX sec. a.C. Da Cabras, Oristano. Pietra. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.



1.46 → *Giganti di Mont'e Prama*, particolare di un volto. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.

I GIGANTI DI MONT'E PRAMA I cosiddetti **Giganti di Mont'e Prama** [figg. 1.45-1.46] sono statue ritrovate a Cabras, in provincia di Oristano. Si tratta di **sculture monumentali** a tutto tondo, in pietra, risalenti al X-IX secolo a.C., che rappresentano arcieri, guerrieri, pugili e la cui altezza varia tra i 2 e i 2,5 metri. Costituiscono la più antica testimonianza di statuaria del Mediterraneo, antecedente a quella della Grecia arcaica. Le forme sono molto **stilizzate**: i volti triangolari hanno il mento appuntito; gli occhi, sbarrati, sono ottenuti con due cerchietti concentrici. Sappiamo da testimonianze egizie che i guerrieri sardi, gente “dal cuore ribelle e senza padroni”, furono molto aggressivi e misero a ferro e fuoco l'intero bacino mediterraneo.

1. Graffiti antichi e moderni: pareti preistoriche e muri contemporanei

Gli uomini preistorici disegnavano, dipingevano e incidevano su pareti di roccia, dentro caverne o all'aria aperta. Si dirà: non avevano carta e tele, non potevano fare diversamente. In realtà, avevano altri supporti, il legno, per esempio, o le pelli di animale, e non possiamo affatto escludere che li abbiano utilizzati per creare opere che poi non sono giunte fino a noi. Ma immaginiamo che gli uomini del Paleolitico e del Neolitico abbiano privilegiato proprio le pareti rocciose come supporto per realizzare le proprie creazioni. Un supporto stabile a cui dunque affidare immagini destinate a durare. Una scelta ben riuscita, dato che le loro opere hanno superato la prova del tempo. La parete di una caverna, come il muro di un edificio, non è un supporto qualsiasi: le figure, le scene, le storie che vi sono rappresentate diventeranno tutt'uno con il luogo in cui sono state create, che in tanti guarderanno, probabilmente per molti, moltissimi anni, generazione dopo generazione. Lungo l'arco dei millenni, dalla preistoria in poi, dipingere sui muri è stata una costante ricerca dell'uomo-artista.

Basti pensare all'evoluzione delle tecniche, dalle pitture parietali agli affreschi veri e propri. Ancora oggi, si continua a dipingere sui muri. Anzi, per certi versi, mai come oggi la pittura su muro ci richiama, visivamente, quella prodotta dagli artisti preistorici, in una sorta di ciclicità dell'arte che ci riporta al punto di partenza. C'è un fenomeno artistico tipicamente contemporaneo che non a caso viene chiamato **graffitismo**, o anche **Street Art**, perché è un'arte che viene prodotta per strada, sulle pareti esterne di case e palazzi (queste opere sono dette anche *murales*), nei luoghi pubblici, dove tutti passano e possono vedere. Spesso, i graffiti moderni sono considerati atti di inciviltà, ma non possiamo liquidare questo fenomeno come una semplice forma di vandalismo. E, infatti, alcuni graffitisti (in inglese *writers*) sono diventati artisti di fama mondiale. Tra questi, l'americano **Keith Haring** (1958-1990), che ha scelto per la sua pittura la scena urbana di **New York**, iniziando a realizzare i suoi colorati disegni nella **metropolitana** della città [fig. 1.140]. Multato più volte



1.140 ↑ Keith Haring colto mentre realizza uno dei suoi graffiti nella metropolitana di New York, 1983.

1.141 ↓ Keith Haring, murale esterno sullo Houston Bowery Wall, 1982, New York.



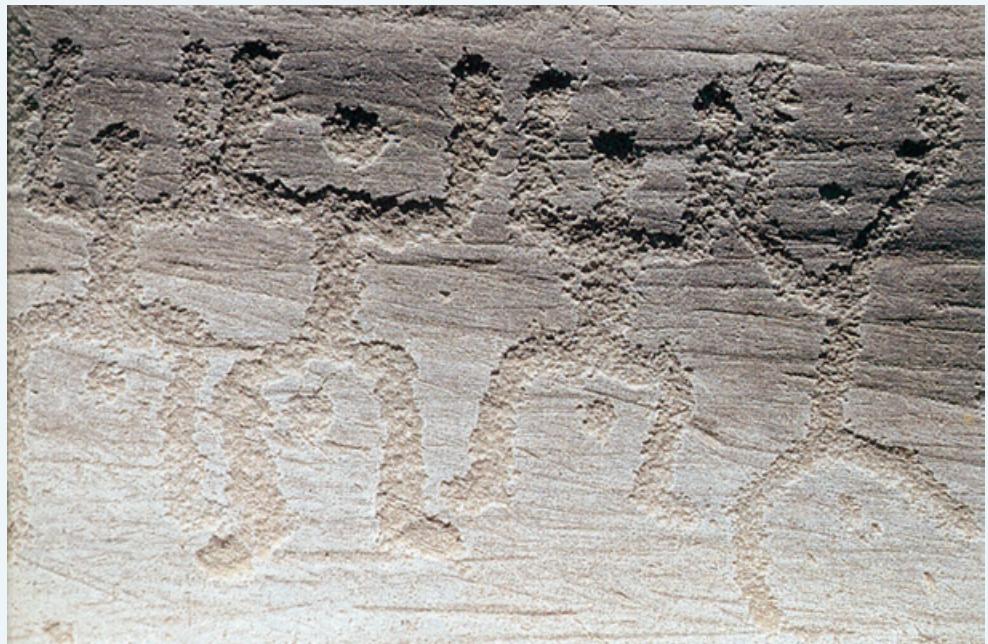


1.142 ↑ Keith Haring, *We Are The Youth*, 1987. Ellsworth Streets, Philadelphia (Usa).

1.143 → *Figure umane danzanti*, 3200-2500 a.C. Graffito rupestre. Rocca di Naquane in Val Camonica, Brescia.

(ricordiamo che ancora oggi quella dei graffiti è un'attività illegale), Haring ha perseguito il suo motto «un muro è fatto per essere disegnato», creando alcune immagini che, nel corso degli anni Ottanta del Novecento, sono diventate vere e proprie icone dell'arte contemporanea. Una, particolarmente conosciuta e suggestiva, è quella di un uomo (o meglio, un ometto), ottenuto con un **disegno essenziale**, fumettistico e (apparentemente) infantile, caratterizzato da una spessa linea di contorno [figg. 1.141-1.142].

Lo stile di Haring non è stato poi così lontano da quello degli **artisti paleolitici e neolitici** [fig. 1.143]: ne ha condiviso certi caratteri di immediatezza e semplicità che sanno rendere le immagini comunicative e come tali **universali**.



1.141-1.142. E come, ben 15 000 anni fa, gli uomini primitivi raccontarono, sulle pareti delle grotte, di sé stessi, della loro vita, delle loro abitudini, delle paure e dei sogni, allo stesso modo, ai nostri giorni, sulle pareti dei nostri edifici contemporanei,

Haring ha affrontato temi che riguardano tutti noi: l'amore, la felicità, l'amicizia, la guerra, la malattia, la morte. Temi, a pensarci bene, con cui da sempre, sin dalla preistoria, l'umanità ha fatto i conti.

2. Nefertiti, divina sovrana

La Bella è giunta. Questo significa il nome di **Nefertiti**, la bellissima **moglie del faraone Amenofis IV** [→ 1.2.12]: una donna tanto potente quanto intelligente, ricordata dalle antiche iscrizioni come "Signora della felicità", "Signora dal viso luminoso", "Dotata di tutte le virtù, dama piena di grazia, grande nell'amore, i cui sentimenti fanno la felicità del signore dei Due Paesi". **Grande sposa reale**, fu amatissima dal sovrano d'Egitto, che la preferì ad altre pretendenti. Non si esclude sia stata nominata co-reggente dal marito e forse gli succedette per breve tempo come sovrano, dopo aver mutato il proprio nome in Smenkhara. Ma queste sono solo ipotesi. Di Nefertiti, in effetti, sappiamo pochissimo. Non era imparentata con il faraone, che pure aveva almeno cinque sorelle minori, legittimamente destinate a sposarlo, com'era uso allora in Egitto, e a regnare al suo fianco. In considerazione del suo nome, alcuni egittologi ritengono che Nefertiti fosse di origine straniera, e che sia "giunta" in Egitto da lontano. Ma non esistono altri indizi. È più probabile che Nefertiti, per i suoi contemporanei, fosse "giunta" dal cielo, donata al re e al mondo dalla benevolenza degli dèi. Si pensa che, venerata dal popolo, sia stata divinizzata in vita, come incarnazione della dea Tefnut, Signora dell'Umidità.

Della regina Nefertiti, celebrata per la sua straordinaria bellezza, sono rimasti numerosi ritratti. Uno, in particolare, riesce a valorizzare la finezza dei suoi eleganissimi tratti somatici. Questo celebre busto, noto come **Ritratto di Nefertiti**, *Busto di Nefertiti* o semplicemente *Nefertiti*, fu scoperto a Tell el-Amarna tra i resti di una casa di mattoni d'argilla, laboratorio dell'**antico scultore egizio Thutmose**, che è dunque considerato l'autore del ritratto [fig. 1.144].

Realizzato intorno al 1340 a.C., ossia negli ultimi anni del regno di Akhénaton, il busto, alto 48 centimetri, è di **pietra calcarea** interamente ricoperta di **gesso dipinto** e non riporta alcuna iscrizione geroglifica. L'identificazione del soggetto con Nefertiti non è però in discussione, in base alla somiglianza con altri ritratti. L'occhio destro è in cristallo di rocca, con iride e pupilla finemente incise e dipinte. L'occhio sinistro è invece mancante: non è stato mai stabilito con certezza se il busto sia stato abbandonato incompiuto oppure se, come sarebbe legittimo supporre, questa parte sia caduta.

Nefertiti è, indiscutibilmente, **bellissima**: occhi leggermente a mandorla, zigomi alti, naso sottile, bocca carnosa dalle labbra sensuali, collo lungo ed elegante. Sembra, in effetti, una diva di Hollywood, finemente truccata da un moderno *make up artist* che ha disegnato le sopracciglia, esaltato il contorno occhi con il kajal e valorizzato le labbra con un leggero tocco di rossetto rosso-bruno.

Secondo alcuni studiosi, questa immagine di Nefertiti è di una donna troppo bella per essere verosimile: il volto della sovrana sarebbe, dunque, di pura invenzione, del tutto idealizzato. Per quanto non sia affatto improbabile che lo scultore abbia reso più fini i lineamenti della regina e magari corretto alcune proporzioni, non vi è ragione di credere che Nefertiti, nota per la sua avvenenza, non assomigliasse a questo ritratto [fig. 1.145].



1.144 ← Thutmose, *Ritratto di Nefertiti*, 1340 a.C. ca. Calcare dipinto, altezza 48 cm. Berlino, Neues Museum.

1.145 ↑ Ricostruzione ipotetica del volto di Nefertiti a partire dal busto del Neues Museum.

3. Quando un monumento si trasforma: la Piramide del Louvre di Ieoh Ming Pei

Quando si pensa alla **forma geometrica della piramide** vengono subito in mente le piramidi egizie, i monumenti funerari per eccellenza: maestose, perfette, immutabili. Un esempio di come l'uomo possa, con l'ingegno e la fatica, creare qualcosa capace di sfidare il tempo e aspirare all'eterno. In realtà, le piramidi non sono solo egizie. Sono infatti riconducibili a questa forma geometrica sia le grandiose ziggurat mesopotamiche sia i giganteschi templi costruiti dalle civiltà mesoamericane (soprattutto i Maya) in **Messico** [fig. 1.146] fino al XV secolo d.C.

Nell'arte occidentale di età cristiana, dal Rinascimento in poi, il fascino misterioso esercitato dalla forma geometrica della piramide è stato sempre intenso, soprattutto dopo la "riscoperta" ottocentesca della civiltà egizia a opera degli archeologi. Ancora oggi questo fascino si è mantenuto immutato. Lo dimostra il più famoso edificio piramidale contemporaneo del mondo: la **Piramide del Louvre** [fig. 1.147], inaugurata a Parigi nel 1989, progettata dall'architetto statunitense di origine cinese Ieoh Ming Pei (1917-2019). Pei, autore di edifici avveniristici e per questo considerato uno dei grandi maestri dell'architettura contemporanea, ha spesso ricercato la convivenza di strutture estremamente tecnologiche con altre dalle forme più tradizionali. La Piramide del Louvre, dalla struttura trasparente, in vetro e acciaio, concepita come un nuovo ingresso per il prestigioso museo parigino, oggi si offre come centro ideale dell'intero complesso architettonico barocco. Naturalmente, l'inserimento di un'opera così moderna nella *Cour Napoléon*, il cortile all'interno del Louvre, ha comportato una trasformazione piuttosto radicale dell'immagine dell'antico palazzo reale. Questa scelta, sicuramente audace, ha alimentato le proteste di chi ha voluto

contestare a Pei "la geometria glaciale" della sua piramide e soprattutto l'incongruenza di questa forma geometrica con il contesto architettonico di Parigi, al quale essa sarebbe estranea. Ma l'ar-

chitetto ha respinto queste critiche, dichiarando che «coloro che parlano [della piramide come] di "casa dei morti" hanno letto male la storia. Pensano all'Egitto. Quando si passa dalla pietra al vetro tutto cambia completamente. La piramide, forma geometrica fondamentale, è "classica"; essa appartiene all'arte di tutte le epoche e al mondo intero».



1.146 ↑ Piramide di Kukulcan (*El Castillo*), IX-XII sec. Complesso archeologico di Chichén Itzá (Messico).

1.147 ↓ Ieoh Ming Pei, Piramide del Louvre, 1983-89. Parigi.



4. L'eleganza della stilizzazione: volti cicladici e sculture moderne

A partire dal tardo Neolitico, nell'Arcipelago delle Cicladi, costituito da oltre 200 tra isole e isolette nel Mar Egeo (la parte orientale del Mediterraneo), si affermò una **civiltà** detta, appunto, **cicladica**. Essa sviluppò un linguaggio figurativo estremamente originale, caratterizzato da pochi e significativi elementi, molto stilizzato eppure immediato, suggestivo. Il suo scopo sembra quello di proiettare il mondo divino nel mondo terreno e dunque di sovrapporre l'immagine del dio a quella umana. Tipici della cultura figurativa cicladica sono certi piccoli idoli, che probabilmente rappresentavano divinità femminili della fecondità o protettrici dei morti.

Gli **idoletti cicladici** non sono, infatti, riproduzioni fedeli della figura umana. Essi mostrano il corpo e il volto [fig. 1.148] dell'uomo, ma soprattutto della donna, in modo minimalista. Sono il risultato di un estremo processo di semplificazione della forma, radicale ma efficacissimo. All'artista cicladico non interessò affatto perseguire una verosimiglianza e una espressività capaci di donare alle sculture un alito di umanità, soffermandosi sullo sguardo, sulle pieghe della bocca o su altri dettagli, appunto, verosimili. L'artista cicladico volle andare oltre la dimensione puramente visiva, smaterializzando il volto e il corpo, snaturandoli per così dire, lasciando il minimo indispensabile per riconoscere un volto e un corpo, nel convincimento di poter, per questo tramite, **esprimere l'immagine inimmaginabile del divino**. Secondo la mentalità cicladica, il divino è all'essenza di tutto e quindi va raffigurato in modo essenziale. Ciò rende le sculture cicladiche, che sono così antiche, di una modernità incomparabile e come tali permanentemente attuali, dunque eterne. Ricerche artistiche del tutto analoghe a quelle degli scultori cicladici sono state messe in opera a più riprese, in particola-

re negli ultimi due secoli. Consideriamo, per esempio, il lavoro di un grande maestro del Novecento, lo scultore rumeno **Constantin Brâncuși** (1876-1957), artista d'avanguardia, esponente di spicco, nei primi anni del XX secolo, della cosiddetta Scuola di Parigi. Brâncuși operò sempre seguendo un rigoroso processo di **semplificazione della forma**, al fine di ottenere immagini essenziali, capaci non solo di valorizzare la pura bellezza della materia ma di fornire un volto al "mistero". L'artista rumeno amò le forme solide elementari: l'uovo, la sfera, il cubo, i prismi, che ottenne lavorando materie semplici e nobili, come il legno, la pietra, il marmo, il bronzo, l'ottone. Uno dei soggetti ricorrenti nella sua arte fu la **Musa** [fig. 1.149], divinità antica che ispirava i poeti e gli artisti,

di cui volle mostrare soprattutto il volto, muto ed enigmatico, perfetto nella sua geometria appena intaccata da cenni di tratti somatici. E spesso immaginò, non a caso, che le sue Muse fossero anche addormentate, giacché il sonno, come lo stato di *trance*, consente di entrare nella dimensione del sogno, dell'allucinazione e dunque di accedere al "mistero". I volti delle Muse di Brâncuși sono, al pari di quelli cicladici, quasi astratti ma tutt'altro che astratti. «Folli sono quelli che considerano le mie sculture astratte», disse una volta lo scultore. «Ciò che essi credono essere astratto è quanto vi è di più reale, [perché mostra] l'**essenza dei fenomeni**». Secondo Brâncuși, d'altro canto, «è impossibile per chiunque esprimere qualcosa di reale imitando la superficie esteriore delle cose», probabilmente proprio ciò che forse avrebbe detto, 5000 anni fa, anche un artista delle Cicladi.

1.148 ↓ Testa di idolo femminile, 2700-2500 a.C. Marmo, altezza 25,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



1.149 ↓ Constantin Brâncuși, *Musa*, 1912. Marmo, 45 x 23 x 17 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Museum.



5. Il "gioco sul toro": mito o realtà?

La **taurokatàpsia**, o gioco sul toro, secondo molte testimonianze artistiche, tra cui **dipinti murali** [fig. 1.125 p. 60], piccoli sigilli, incisioni in avorio e **bronzetti** [fig. 1.127 p. 61], fu assai diffusa anticamente nel Mediterraneo orientale. La sua origine minoica è assai probabile; difficile stabilire con certezza se si trattasse di una spettacolare attività sportiva o di un rito religioso. Anche le sue modalità non sono state chiarite dagli studiosi. Probabilmente, gli atleti si avvicinavano all'animale su un cavallo, per poi balzargli sopra. La **taurokatàpsia**, insomma, risultava molto simile agli attuali rodei americani. Ancora oggi, d'altro canto, **forme moderne di taurokatàpsia** vengono praticate nella **Francia** sud-occidentale, sebbene vengano utilizzate giovani mucche al posto dei tori, con una lunga corda attaccata alle corna. Anche in **Spagna**, nell'ambito di **taurokatàpsie** non violente, le *corrida de recortes*, i **recortadores** [figg. 1.150-1.152] affrontano i tori senza mantellina o spada, alcuni servendosi di un lungo palo, come in un salto con l'asta, per saltare in groppa all'animale che sta caricando o per superarlo. In fondo, anche il volteggio a cavallo senza maniglie, disciplina olimpica di ginnastica artistica, può essere considerato una sorta di evoluzione di questo antichissimo gioco. A giudicare dalle immagini prodotte dai Cretesi, l'antica **taurokatàpsia minoica** era un gioco davvero complesso e pericoloso, dove gli atleti dovevano dare prova contemporaneamente di forza, coordinamento ed eleganza, ma soprattutto di coraggio in quanto rischiavano l'incolinità e la vita (anche se gli archeologi hanno trovato diverse corna di toro con le parti taglienti limate). Certamente, uscire trionfanti da un simile esercizio significava dimostrare, e celebrare, la capacità dell'uomo di dominare la brutalità della natura.



1.150-1.152 ↑↑↑ Tre momenti di una corrida de recortes.

Volendo valutare oggi la **taurokatàpsia** cretese, è possibile considerare attendibile la testimonianza del celebre **affresco di Cnocco** che la rappresenta? Non del tutto, secondo gli studiosi. Il gioco era certamente praticato, ma non con le modalità che l'affresco ci mostra. Già l'archeologo inglese Arthur Evans (1851-1941), scopritore dell'antico Palazzo di Cnocco, nutrì forti dubbi: «Certi aspetti del disegno hanno provocato lo scetticismo di esperti di moderne rappresentazioni di "Rodeo". Un veterano di lotte contro i manzi giovani, consultato dal professor Baldwin Brown, era dell'opinione che chiunque

abbia un po' di pratica con questo tipo di sport considererebbe l'impresa di afferrare le corna di un toro come leva per una capriola assolutamente impossibile, "perché un uomo non può riuscire a riprendere l'equilibrio mentre il toro carica contro di lui". Inoltre, come egli notò, un toro ha una forza tre volte maggiore di quella di un giovane manzo e quando corre "alza la testa di lato e infila con le corna chiunque gli si pari davanti". [...] Tutto ciò che si può dire è che l'esercizio, come è rappresentato dall'artista minoico, sembra di un tipo dichiarato impossibile dai moderni campioni di questo sport».

ARTE IERI OGGI 1**COMPETENZE INTERDISCIPLINARI**

Fai una ricerca e approfondisci il tema della Street Art. Quali altri artisti, al pari di Keith Haring, ti sembra usino un linguaggio prossimo a quello degli artisti preistorici? E perché? Quali temi affrontano? Spiegalo in una breve relazione.

OLTRE L'IMMAGINE 2**COMPETENZE INTERDISCIPLINARI**

Fai una ricerca, servendoti di Internet e del tuo testo di storia, e approfondisci la figura di Nefertiti e di suo marito, il faraone Amenofis IV. Spiega, soprattutto, in che modo la politica religiosa di questo sovrano incise, durante il suo regno, sull'evoluzione dell'arte egizia, nella cosiddetta stagione dell'arte amarniana.

ARTE IERI OGGI 3**COMPETENZE INTERDISCIPLINARI**

Quante volte è stata utilizzata la piramide nella storia dell'arte occidentale? Fai una ricerca su Internet e costruisci un breve percorso in cui illustri piramidi famose in opere di architettura e di scultura prodotte dopo la fine della civiltà egizia.

ARTE IERI OGGI 4**COMPETENZE INTERDISCIPLINARI**

Rifletti sul tema della stilizzazione e spiega come questa particolare forma di linguaggio artistico riesca a veicolare contenuti diversi da quelli normalmente affrontati dall'arte naturalistica. Ritieni che ci sia una relazione con il contesto storico in cui tali linguaggi si sono affermati? Ti vengono in mente delle opere d'arte del Novecento da proporre come esempi e per creare altri possibili parallelismi?

OLTRE L'IMMAGINE 5**COMPETENZE INTERDISCIPLINARI**

Fai una ricerca su Internet sul culto del toro nel mondo antico, illustrandola con quante più opere riesci a trovare che hanno per protagonista questo animale. Poi allarga il contesto di riferimento: la rappresentazione del toro ha mantenuto nel tempo le sue valenze simboliche? Sapresti

DAL PASSATO AL PRESENTE

L'evoluzione umana, a partire dalla primigenia, geniale creazione degli utensili in pietra, ha comportato il ribaltamento del principio di adattamento dell'essere vivente al proprio *habitat*: è l'uomo a trasformare e utilizzare l'ambiente che lo circonda per adeguarlo alle proprie esigenze. Partendo dalla traccia proposta e confrontando le due immagini [figg. 1-2], scrivi un testo in cui sviluppi l'argomento esprimendo le tue considerazioni personali.

individuare almeno un famoso artista moderno che ne ha fatto il protagonista delle proprie opere?

L'ARTE IN PRATICA**COMPITO DI REALTÀ**

L'insegnante vuole proporre alla tua classe un viaggio d'istruzione per condurvi nei luoghi dove le prime civiltà hanno prodotto forme d'arte. Ha in mente quattro proposte, ma non sa quale scegliere: la Sardegna e i suoi nuraghi, Malta e i suoi templi megalitici, Creta e l'insediamento di Cnosso, Stonehenge in Inghilterra. Per aiutarla nella scelta chiede a voi alunni di approfondire per gruppi l'importanza delle emergenze archeologiche di ciascun sito, di redigerne una presentazione multimediale e di presentarla al resto della classe. Al termine, il sito che avrà suscitato maggior interesse rappresenterà la destinazione del viaggio d'istruzione.

ARTE IERI OGGI**COMPETENZE ARGOMENTATIVE**

Dopo aver studiato le manifestazioni artistiche dei popoli più antichi, prova a riflettere sulla definizione di opera d'arte a partire dalle seguenti domande:

1. Sapresti scrivere una definizione generica di ciò che può essere definito opera d'arte?
2. Quali funzioni svolgevano i prodotti artistici delle civiltà antiche da te studiate? Indica almeno tre funzioni e fai un esempio per ciascuna di esse.
3. A tuo parere come è cambiata la funzione o la definizione di opera d'arte nei nostri tempi?
Nel 2021, l'artista italiano Salvatore Garau (1953) ha realizzato e venduto per 15 000 euro il certificato di proprietà di una scultura intitolata *Io sono*. La particolarità è che non si può definire il materiale di cui è fatta poiché si tratta di un'opera inconsistente. L'artista ha giustificato così la sua attività: «Stiamo vivendo in un momento in cui la nostra fisicità, il nostro esserci è sostituito dalle nostre immagini virtuali e dalla nostra voce, anche questa impalpabile. Il nostro essere carne e ossa deve fare i conti con l'assenza che è la vera presenza di questi tempi».
Dopo aver approfondito l'argomento proponi un dibattito in classe, confrontando le tue riflessioni con quelle dei tuoi compagni.



1 ↑ Una mano tiene un'amigdala bifacciale, strumento litico preistorico.



2 ↑ Una mano tiene un telefono cellulare.

PER LA PROVA SCRITTA



2.

LA GRECIA

MAPPA
DI SINTESI
DELLA SEZIONE



LEZIONI DELL'AUTORE
La scultura greca classica



LA STORIA E L'ARTE

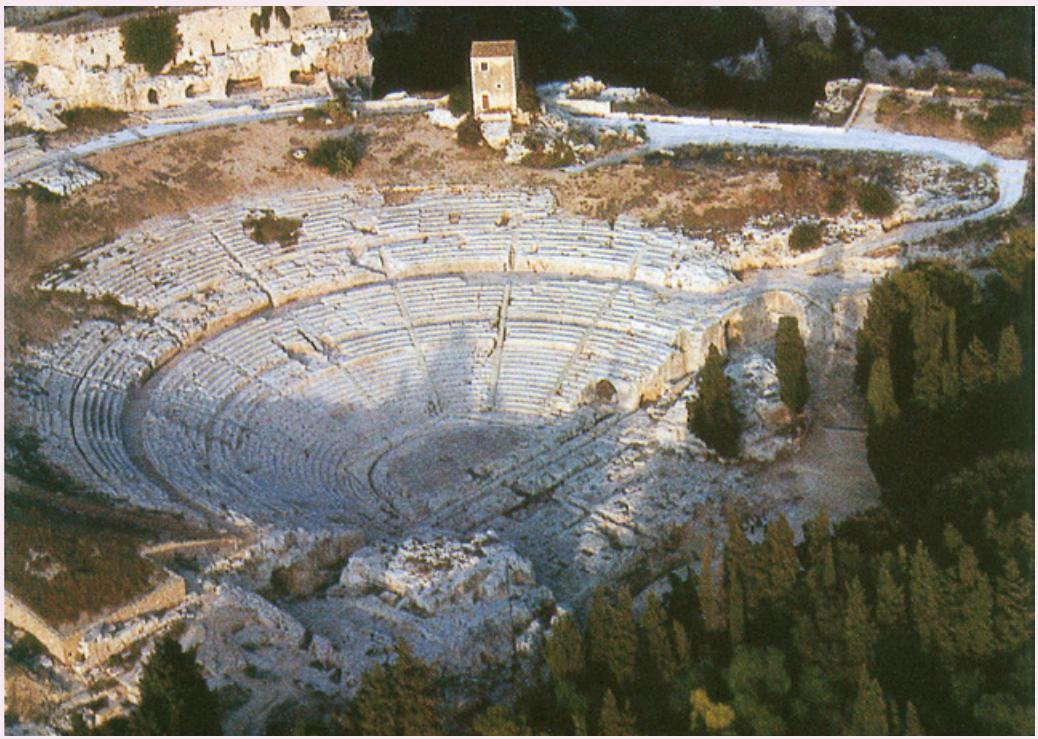
UN NUOVO PERCORSO ARTISTICO Per convenzione, si ri-conduce l'inizio dell'arte greca al tramonto della civiltà micenea, intorno al 1200 a.C., quando si inaugurò un nuovo percorso artistico che sarebbe durato 1200 anni. Gli storici dell'arte lo hanno suddiviso in quattro periodi: **periodo geometrico** (1200-700 a.C.), **periodo arcaico** (700-480 a.C.), **periodo classico** (480-323 a.C.) e **periodo ellenistico** (323-30 a.C.). Il periodo geometrico fu quello della nascita e della formazione della tradizione figurativa greca. Durante il periodo arcaico si definirono i grandi temi della figurazione greca e comparve la statuaria monumentale. L'età classica costituì la fase di massimo splendore della produzione artistica greca e si caratterizzò per una costante ricerca di bellezza, perfezione e armonia delle forme. L'età ellenistica, infine, vide l'affermazione dell'arte greca in tutto il Mediterraneo e la sua contaminazione con

temi figurativi e schemi compositivi di altre civiltà, inclusa quella romana.

LA GRECIA DAL MEDIOEVO ELENICO ALL'ETÀ ARCAICA (XII-VI SEC. A.C.) Durante il lungo periodo tra il crollo della civiltà micenea e la nascita della civiltà greca vera e propria che gli storici hanno chiamato **Medioevo ellenico**, la civiltà e l'economia regredirono. Si interruppero anche i commerci marittimi, il cui controllo passò dai popoli dell'Egeo ai Fenici, si impoverirono i manufatti e scomparve persino la scrittura. Fu solo a partire dall'**VIII secolo a.C.** che la Grecia andò incontro a una lenta ma costante **ripresa economica**, cui seguì un progressivo aumento della popolazione e quindi un'espansione dei centri abitati. Città come Corinto, Megara, Calcide, Eretria, Focea e Mileto fondarono nuovi insediamenti (detti colonie) in Sicilia e lungo le

coste dell'Italia meridionale, della Francia e della Spagna meridionale, del Mar Nero e della Cirenaica (l'attuale Libia orientale). Tra le più importanti città di nuova fondazione possiamo ricordare, per esempio, Taranto in Puglia o Agrigento e Siracusa in Sicilia. Questo processo di **colonizzazione** durò fino al VI secolo a.C. e fu alimentato da un grande flusso migratorio. Le colonie greche, sin dalla loro fondazione, rivendicarono l'autonomia politica e divennero Stati sovrani, pur mantenendo rapporti amichevoli e relazioni commerciali privilegiate con la madrepatria; esse conservarono, infatti, lingua, culti e costumi ellenici. I Greci sintetizzarono questo senso di appartenenza a una patria culturale senza confini con il termine *Megàle Hellàs*, oggi italianizzato in **Magna Grecia** (dal latino, 'Grande Grecia').

Nel **VII secolo a.C.**, il Medioevo ellenico si concluse e iniziò la cosiddetta **età arcaica** (dal greco *archè*, 'principio', da cui deriva l'aggettivo *archàios*, 'antico'), la quale durò fino ai primi anni del V secolo a.C. In questo periodo la storia della Grecia fu molto travagliata. Basti ricordare che verso



la metà del VI secolo a.C. ebbe inizio un conflitto fra le città greche e i **Persiani** che si protrasse per circa un cinquantennio. Guidati prima dal re Ciro e poi dal nipote di questi, Dario, i Persiani intrapresero una campagna espansionistica che li portò, in breve tempo, a conquistare l'Asia Minore e a sottomettere le città greche della costa.



L'ETÀ CLASSICA (V SEC. A.C.) Le *pòleis* greche reagirono all'aggressivo tentativo di espansione dell'Impero persiano. Le battaglie che impegnarono le due parti furono anzitutto uno scontro di civiltà: da un lato, un impero vasto e composito tenuto insieme dal potere assoluto di un re; dall'altro, le città-Stato, tradizionalmente molto gelose della propria autonomia e libertà. Fu nel 480 a.C. che l'esercito persiano, con la Battaglia di Salamina, subì la prima, pesantissima sconfitta: l'anno successivo sarebbe stato messo in fuga dall'esercito greco. Questa data ha dunque un significato simbolico molto importante per la storia della Grecia. Il 480 a.C., inoltre, è l'anno in cui fu realizzato il secondo frontone del Tempio di Athena Aphaia a Egina, quello in cui scomparve dai volti delle statue il cosiddetto sorriso arcaico, caratteristico delle statue fino a quel momento. Non è un caso, insomma, che gli storici abbiano scelto proprio il **480 a.C.** per segnare il **passaggio dall'età arcaica all'età classica**, che si conclude, sempre per convenzione, nel **323 a.C.**, con la morte di Alessandro Magno. Anche l'arte che si sviluppò in questi due secoli (V e IV sec. a.C.) è detta classica. Quella dell'**arte classica** è, tuttavia, una realtà piuttosto complessa: sarà bene, allora, distinguere tra una **prima classicità** (V sec. a.C.) e una **seconda classicità** (IV sec. a.C.). La parola "classico" deriva dall'aggettivo latino *classicus*, a sua volta derivato dal vocabolo *classis*, usato a Roma per indicare le clas-

◀ Veduta aerea del teatro greco, Siracusa, Parco archeologico della Neapolis.

→ Efebo biondo, 490-480 a.C. Marmo, altezza 24,5 cm. Atene, Museo dell'Acropoli.

→ Leocares, Testa di Alessandro Magno, IV sec. a.C. Marmo, altezza 35 cm. Atene, Museo dell'Acropoli.



si sociali dei contribuenti che godevano del diritto di cittadinanza. *Classicus* era infatti il cittadino romano influente e, come tale, dotato di un certo prestigio. Con il significato di ‘importante’, ‘scelto’, in epoca imperiale il termine fu usato anche per indicare i testi più autorevoli di una biblioteca o quelli utilizzati nelle scuole. Oggi l’arte greca del V e IV secolo a.C. si definisce classica perché ha saputo sviluppare caratteristiche di eccellenza e superiorità formale e ha saputo raggiungere, e mantenere, un supremo e unico equilibrio tra bello naturale e bello ideale; classica, ancora, perché fu concepita per stimolare il pubblico all’esercizio della virtù. Nel contesto della **prima classicità**, e più esattamente fra il 480 e il 450 a.C., l’arte assunse dei caratteri distintivi a cui gli studiosi si riferiscono parlando di **Stile Severo**. È bene quindi chiarire che lo Stile Severo non è qualcosa a sé rispetto all’arte classica, ma un suo aspetto particolare. L’origine del termine è legata all’espressione apparentemente seria, malinconica e concentrata che caratterizzava le figure scolpite di questo periodo. Tale definizione risale all’epoca romana: furono infatti alcuni letterati latini, come Cicerone, Quintiliano e Plinio il Vecchio, a suggerirla indirettamente, qualificando le opere dei primi decenni del V secolo a.C. con gli aggettivi *rigidus*, *austerus*, *durus*, poi liberamente tradotti con l’italiano ‘severo’.

LA GRECIA DELLA SECONDA CLASSICITÀ (IV SEC. A.C.)
Durante la gloriosa stagione delle guerre persiane, le città greche superarono le antiche rivalità e crearono un fronte unito contro il comune nemico. Dopo la vittoria, però, la loro coesione venne rapidamente meno ed esplose nella dichiarata inimicizia fra le due *pôleis* più potenti: Sparta e Atene. Il conflitto che ne seguì, la **Guerra del Peloponneso**, impegnò le due città e i loro alleati dal 431 a.C. Il permanere del teatro di guerra per quasi trent’anni comportò il progressivo declino delle *pôleis*, fino a quando, nella metà del IV secolo a.C., il **re della Macedonia Filippo II** conquistò l’intera Grecia, abolì l’istituzione delle città-Stato e pose fine agli ideali democratici. Alla morte di Filippo II, nel 337 a.C., fu il figlio **Alessandro**, non ancora ventenne, a diventare il sovrano della Grecia. Dotato di ampia cultura, di

raffinata educazione e di virtù militari del tutto eccezionali, che gli fecero guadagnare l’appellativo di **“Magno”**, cioè “il Grande”, egli creò in pochi anni un impero vastissimo, unificando tutte le più antiche civiltà: Grecia, Mesopotamia, Fenicia, Persia, Egitto. Alessandro concretizzò la sua azione politica soprattutto attraverso un’opera di **colonizzazione**, che non si risolse in una semplice occupazione militare ma comportò l’imposizione di una vera e propria egemonia politico-culturale, nota come **ellenizzazione**. Il periodo della storia greca fra la fine della Guerra del Peloponneso e la morte di Alessandro Magno comprende in buona sostanza quasi l’intero IV secolo a.C., e viene indicato come **seconda classicità** o tarda classicità. In un mutato clima culturale, crollarono i valori in cui la società greca aveva creduto tenacemente fino a un secolo prima e che aveva strenuamente difeso dal pericolo dell’aggressione straniera; vennero meno la fiducia nel dominio della ragione e la fede nella benevolenza divina. Anche l’arte iniziò a trasformarsi e a manifestare **nuove inquietudini**, ricercando soggetti d’ispirazione originali, velandosi di malinconia, fino a esplodere in composizioni drammatiche. Con il passare del tempo, gli artisti diedero spazio all’intera gamma dei sentimenti: rabbia, furore, angoscia, disperazione, orgoglio, languore amoroso, passione. Gli scultori non s’interrogarono più sul senso della vita e sulla natura dell’uomo con l’obiettivo di interpretare alti ideali; al contrario, essi ripiegarono verso dimensioni più intimistiche, dedicando maggiore attenzione alla **realità quotidiana**. L’esaltazione dell’eroismo fu abbandonata a vantaggio della rappresentazione dell’**uomo comune** e il repertorio di soggetti iconografici si modificò di conseguenza. Al culto di Zeus, Era, Poseidone, Atena si preferì quello degli dèi legati a **miti di tipo sentimentale**: Afrodite, dea dell’amore e della fecondità; Apollo, dio delle arti e dell’ispirazione poetica; Dioniso, dio del vino, dell’eb-

brezza e dunque dello stordimento; Ermes, ispiratore dei sogni degli uomini. Tali divinità persero il proprio carattere eroico e furono prescelte per la loro inclinazione a sentimenti e atteggiamenti più vicini alla natura umana. Se nel V secolo, nell'opera di Fidia e Policletto, l'uomo era stato divinizzato, dal IV secolo a.C. fu la divinità a umanizzarsi. Il culto di Afrodite, in particolare, favorì l'interesse degli artisti per il nudo femminile. La nuova esaltazione delle forme morbide e della delicata struttura fisica della donna arrivò persino a condizionare, in parte, i tradizionali canoni estetici del nudo maschile. L'arte iniziò a rappresentare anche i bambini, soggetto fino ad allora pressoché ignorato dalla classicità.

LA GRECIA DELL'ETÀ ELLENISTICA (III-I SEC. A.C.) La morte colpì Alessandro Magno a soli 33 anni, nel 323 a.C. Seguì un periodo di grande disordine per la spartizione dell'immenso territorio che egli aveva unificato. Dalle ceneri del suo impero, a partire dalla fine del IV secolo a.C., nacquero i cosiddetti **regni ellenistici**, i più importanti dei quali furono l'Egitto, governato dai discendenti di Tolomeo I, e il regno di Pergamo, fondato da Attalo I, che divenne uno dei più importanti centri di elaborazione e irradiazione della cultura greca nel Mediterraneo. Per indicare il periodo della storia culturale dei Greci compreso fra la morte di Alessandro Magno (323 a.C.) e la conquista dell'Egitto da parte dei Romani (30 a.C.) la critica ha coniato il termine **Ellenismo**. Le date scelte, e tuttora utilizzate dalla maggior parte degli storici per comodità di studio, sono ovviamente convenzionali. Dal punto di vista artistico, si usa dividere questo lungo periodo in un **primo Ellenismo** (323-230 a.C.), segnato dall'affermazione dello stile di Lisippo, un **medio Ellenismo** (230-170 a.C.), caratterizzato da un dinamico e accentuato espressionismo, e un **tardo Ellenismo** (170-30 a.C.), du-

rante il quale si recuperarono più strette relazioni con l'arte del periodo classico (fenomeno chiamato "Classicismo neoattico" o anche "Neoatticismo") e si diffusero manifestazioni di accentuato realismo. Il carattere più marcato dell'Ellenismo fu la sua **internazionalità**, accompagnata dal fenomeno dell'**eclettismo**, ossia dalla pacifica convivenza di espressioni culturali di provenienza diversa. Emerse anche una forma di **individualismo** nuova per il mondo greco, cioè venne meno quel senso della collettività che era stato così forte nelle città durante l'età classica. Ogni artista si esresse più per sé stesso che a nome di una comunità e preferì parlare a gruppi definiti o a committenti privilegiati piuttosto che a tutto il popolo. Si concludeva, in fondo, un processo già iniziato nel IV secolo a.C.: se Policletto aveva celebrato la grandezza dell'uomo greco e Fidia aveva magnificato la civiltà di Atene, Lisippo aveva scelto di essere lo scultore personale di Alessandro Magno. L'**arte** divenne dunque **elitaria**, rinunciò al suo tradizionale ruolo pedagogico, abbandonò molti dei valori etici che fino ad allora l'avevano costituita e perse il suo distintivo carattere di universalità. In altre parole, se le opere d'arte classiche erano state concepite come "utili", in quanto espressione di verità, tutta l'arte ellenistica fu prodotta come **fine a sé stessa**. La vita culturale iniziò a ruotare intorno alle corti, frequentate dai grandi pittori, scultori e architetti, dai filosofi, dagli scienziati, dai poeti e dai letterati, perdendo quel carattere "libero" che l'aveva contraddistinta all'interno delle *poleis*, ormai private dell'antico prestigio e di adeguati mezzi economici. Atene perse la sua egemonia e si rinchiuse nella contemplazione del suo glorioso passato, trasformandosi in una sorta di città museo. I centri della cultura artistica si spostarono a Pergamo, Antiochia e Alessandria, capitali dei regni nei quali si era frazionato l'impero, e a Rodi, città marinara tra le più importanti del Mediterraneo.



→ Modellino ricostruttivo dell'Acropoli di Pergamo. Berlino, Staatliche Museen.

2.2 LA CITTÀ E IL TEMPIO

SINTESI
DEL CAPITOLO



1. // LA NASCITA DELLA PÒLIS

LE PRIME CITTÀ GRECHE Secondo la testimonianza dello storico greco Tucidide (V sec. a.C.), le prime città greche, fondate **tra l'XI e il X secolo a.C.**, sorse in località interne ed elevate, in modo da risultare facilmente difendibili dalle incursioni dei pirati. Si trattava di piccole cittadelle arroccate, difficili da raggiungere, sviluppatesi secondo un disegno piuttosto confuso. Sulla sommità di una collina cinta da mura (in seguito denominata acropoli) sorgeva un grande edificio a più vani, dove probabilmente abitava il capo della comunità. Intorno si distribuivano le altre case, piuttosto piccole e addossate le une alle altre; in un labirinto di stradine strette e disordinate, esse seguivano la pendenza e le accidentalità del terreno. L'agglomerato urbano era completato da un edificio adibito al culto e da numerosi magazzini dove si conservavano i prodotti agricoli.

LE PÒLEIS La ripresa economica e culturale dell'**VIII secolo a.C.** determinò in Grecia la nascita della **pòlis** (plur. *pòleis*), una comunità che si autogovernava, formata da un centro abitato e dalla regione circostante, dove sorgevano i villaggi agricoli. Fin quando il governo della città greca era affidato a un re, la *pòlis* era solo la rocca, cioè la ‘città alta’ (acropoli), dove si trovava la residenza del sovrano e dove sorgevano gli edifici pubblici più importanti. Dall’VIII secolo a.C. in poi, la monarchia fu abolita e la *pòlis* si identificò con la comunità degli

uomini liberi, i cittadini, che possedevano il potere decisionale e godevano dei diritti civili e politici. Tale cambiamento delle condizioni politiche comportò alcune importanti trasformazioni urbanistiche [fig. 2.10]: l'**acropoli**, prima sede del governo, si trasformò nel centro religioso della *pòlis* e ospitò i templi dedicati alle divinità più importanti. Allo svolgimento delle assemblee popolari fu invece destinata l'**agorà** (plur. *agorài*), piazza pubblica e sede del mercato, che si apriva nel nucleo urbano vero e proprio, l’*àsty*. In epoca arcaica, l'*agorà* fu solitamente occupata da diversi edifici; in seguito, si preferì liberare l’area centrale da statue e costruzioni per circondarla di portici, il più importante dei quali era chiamato *Stoà*.

FONTI E
TESTIMONIANZE
PER L'ARTE
La casa greca
nel racconto di
Senofonte



// GUIDA ALLO STUDIO //

- Che cos'erano le *pòleis* e quali erano le loro parti principali?
- Qual è la differenza fra acropoli e *agorà*?



2.10 → Ricostruzione della *pòlis* di Atene [disegno di P. Connolly].

- Acropoli;
- Agorà;
- Asty;
- Stoà meridionale;
- Stoà di Zeus;
- Stoà reale;
- Stoà di Hermes;
- Stoà Peuce.

2.// DAL MÈGARON AL TEMPIO

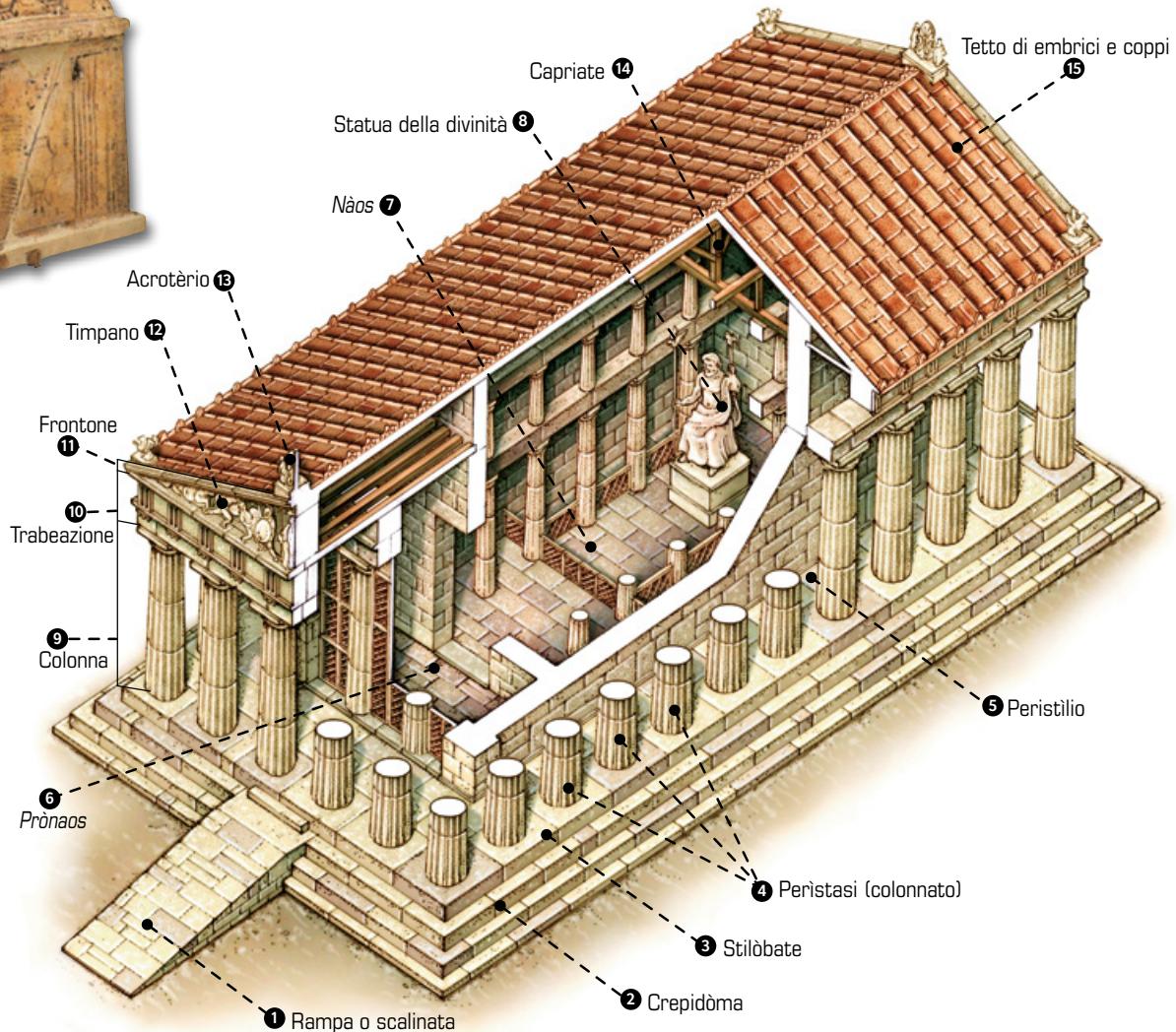
I PRIMI TEMPLI La storia del tempio greco, concepito come residenza terrena degli dèi, racconta dell'impegno incessante e progressivo con cui questa civiltà migliorò e perfezionò una delle più antiche tipologie architettoniche, inseguendo costantemente l'ideale supremo della perfezione e dell'armonia. Sappiamo che durante il Medioevo ellenico i riti religiosi si celebravano all'aperto, all'interno di **recinti** che delimitavano un'area sacra dedicata alla divinità. Intorno al VII secolo a.C., invece, si stabilì di collocare la statua sacra all'interno di un ambiente chiuso, mentre l'altare destinato ai riti collettivi fu lasciato di fronte all'entra-

ta. Di questi **primi templi**, costruiti in legno e mattoni crudi (dunque con materiali facilmente deperibili), non ci è rimasta alcuna testimonianza diretta. Modellini votivi di terracotta [fig. 2.11] ci hanno comunque permesso di ricostruirne la forma. Il primo tipo di tempio greco era piuttosto simile al **mègaron miceneo** [fig. 1.13 p. 63], cioè si presentava come una semplice sala rettangolare preceduta da un portico e coperta da un tetto a due spioventi. Presentava una sola porta di accesso ed era illuminato da una finestra posta in alto sulla facciata.

IL NÀOS In una fase successiva, il tempio fu interamente circondato da un **colonnato** che racchiudeva al suo interno anche il portico d'ingresso. Fu così che, in età arcaica, si sviluppò la tipologia più diffusa di **tempio greco** [fig. 2.12]. L'edificio sorge sopra un alto basamento di pietra, normalmente a tre livelli, detto **crepidòma**, la cui superficie superiore – ossia il piano su cui poggia il colonnato – è chiamata **stilòbate**. Il nucleo dell'intero edificio è rappresentato dalla cella, o **nàos** (anche *naòs*, nella



2.11 ↑ Modellino di tempio rinvenuto presso l'*Heráion* di Argo, 725-700 a.C. Terracotta dipinta, altezza 28 cm. Atene, Museo Archeologico Nazionale.



2.12 → Ricostruzione assonometrica di un generico tempio greco [disegno di D. Spedalieri].

pronuncia greca antica), a pianta rettangolare, generalmente coperta e spesso divisa in tre navate da due colonnati [fig. 2.13]. Il *nàos* era solitamente accessibile e i fedeli potevano visitarlo, ma non era un luogo di culto pubblico. Esso, infatti, si presentava come uno spazio piuttosto angusto ed era quasi interamente occupato dalla statua della divinità: i riti si celebravano fuori dal tempio, dov'erano collocate delle are, o altari per i sacrifici. Il *nàos* è preceduto da un portico antistante, il **pronao** (*prònaos*, ‘posto davanti al *nàos*’), e presenta sul retro anche un secondo portico, detto **opistodomo** (*opistòdomos*, letteralmente ‘posto dietro alla stanza’), sul quale di norma non si apre un ingresso. L'opistodomo, dunque, non ha alcuna funzione apparente: nasce dall'esigenza di ottenere un prospetto posteriore uguale alla facciata anteriore del tempio, giacché l'edificio era visibile da ogni lato. Occasionalmente, l'opistodomo veniva chiuso, da pareti o cancellate. In quel caso, perdeva la sua funzione di semplice portico posteriore e diventava un ambiente a tutti gli effetti, per quanto minuscolo, destinato alle offerte, alle suppellettili, al tesoro del tempio.

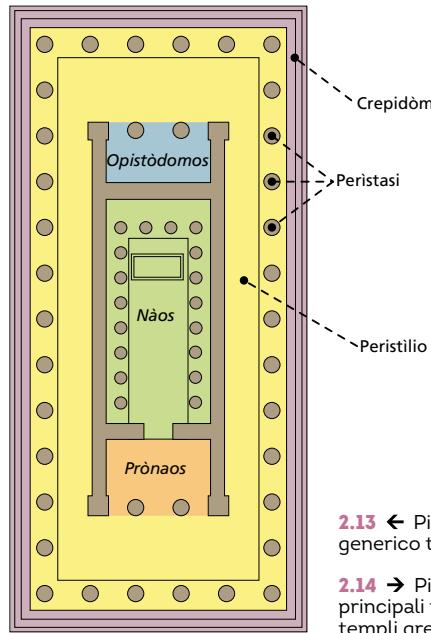
TIPOLOGIE TEMPLARI Il cosiddetto **tempio in àntis** [fig. 2.14] è costituito solo dal *nàos* e da un pronao ottenuto con **due ante** (prolungamenti delle pareti laterali del *nàos*, concluse da pilastri) e **due colonne**. Il tempio *in àntis* è definito **doppiamente in àntis** se presenta anche un opistodomo uguale al pronao. Talvolta il pronao è privo di ante e presenta solo **colonne** (in genere quattro ma anche sei, in base alle dimensioni

dell'edificio); in tal caso, il tempio è chiamato **pròstilo**, che in greco vuol dire ‘con colonne davanti’. Se il tempio è dotato anche di opistodomo uguale al pronao è detto **anfipròstilo** (*amphì*, in greco, significa ‘da ambo i lati’).

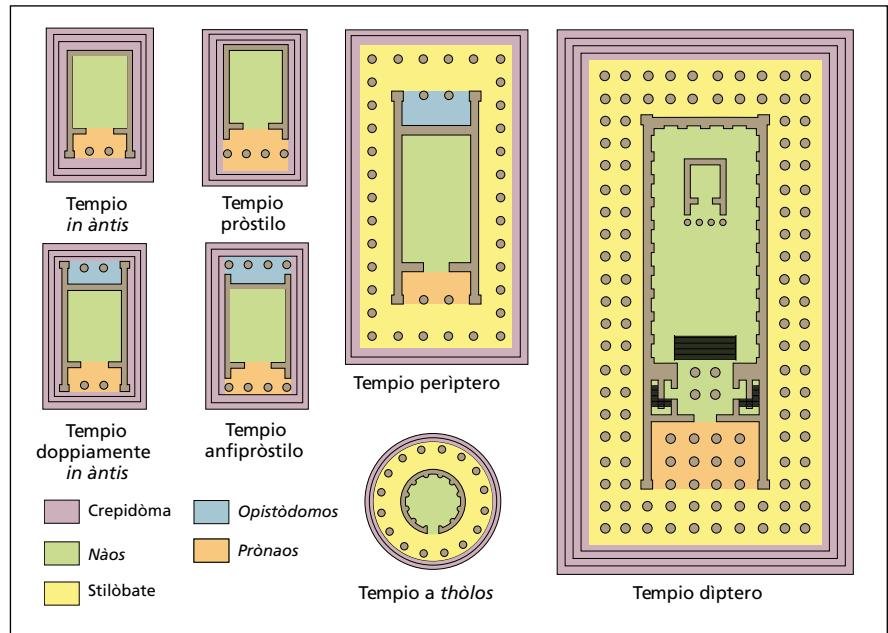
LA PERISTASI Il *nàos* è generalmente circondato da un colonnato (**peristasi**) formato da una successione di colonne poste a intervalli regolari. In questo caso, il tempio è detto **periptero** [fig. 2.14]; se le peristasi sono due, l'edificio è chiamato **diptero**. Il tempio **pseudoperiptero** ha semicolonne applicate alle pareti della cella ed è dunque dotato di una falsa peristasi, il cui compito è solo quello di decorare i prospetti del *nàos*; il tempio **pseudodiptero**, invece, è dotato di una peristasi vera e di una falsa: presenta, cioè, un solo colonnato e corrispondenti semicolonne sulle pareti della cella. Il corridoio che la peristasi formava con le pareti del *naòs*, chiamato **peristilio**, era riservato alle processioni rituali. Il tempio è classificabile anche in base al numero di colonne che presenta sul prospetto principale: per esempio, è detto **tetràstilo** con quattro colonne, **esàstilo** con sei, **octàstilo** con otto e **decàstilo** con dieci. I templi più comuni sono quelli esastili. In epoca classica, dopo il V secolo a.C., si stabilì che il rapporto fra le colonne frontali e quelle laterali doveva essere del doppio più una.

GUIDA ALLO STUDIO //

- 1 Come si è passati dal *mègaron* al tempio greco?
- 2 Quali sono i principali componenti del tempio?



2.13 ← Pianta di un generico tempio greco.



2.14 → Pianta delle principali tipologie di templi greci.

La costruzione di un tempio nell'antica Grecia

La costruzione di un tempio greco, che pure non era un edificio particolarmente grande se confrontato per esempio con i templi egizi e mesopotamici, richiedeva ugualmente un'organizzazione di cantiere straordinaria. I Greci, infatti, non utilizzavano malte o leganti e tutti gli elementi del tempio erano assemblati a **incastro** [fig. 2.15] e assicurati con tiranti e grappe metalliche di vario genere. I pezzi, tagliati e sagomati al millimetro per eliminare gli spazi delle giunzioni, erano sollevati con l'argano e accostati l'uno all'altro con l'aiuto di leve; quindi venivano legati fra loro da **graffature** di ferro o di bronzo, mentre le giunzioni erano sigillate colandovi del **metallo fuso**. Con questi accorgimenti tecnici, i Greci rendevano le loro costruzioni resistenti ai terremoti e alle intemperie. Le **colonne**, date le dimensioni, non erano monolitiche ma ottenute incastrando uno sull'altro pezzi diversi [fig. 2.16], che prendevano il nome di rocchi. Di ogni singolo roccio, considerata la posizione che questo aveva nella colonna, si tracciava la circonferenza nel banco di calcare o di marmo della

2.15 → Ricostruzione di un particolare della struttura architettonica del Partenone di Atene [disegno di M. Lambert, 1877].



2.16 ↓ Innalzamento di una colonna [disegno di P. Connolly].



cava, quindi lo si estraeva scavando in trincea sino all'altezza voluta. Per fissare fra loro i rocchi si praticavano due fori rettangolari al centro delle facce che dovevano sovrapporsi e combaciare; in essi erano inseriti tasselli di legno duro e perni che saldavano i blocchi, mantenuti poi stabili dal loro stesso peso. Solo quando tutta la colonna era montata, gli scalpellini vi ricavavano le scanalature. Al contrario delle colonne, gli **architravi** erano monolitici. Questo comportava delle limitazioni di ordine statico. Un architrave in pietra troppo lungo rischia di spezzarsi. I Greci ne erano ben consapevoli; infatti, occasionalmente, cercavano di renderlo più resistente inserendo delle barre di ferro nella sua parte bassa. Tuttavia, la distanza fra una colonna e l'altra, e dunque la lunghezza dell'architrave sovrastante, doveva tener conto di questo problema. Non potevano quindi essere misure stabilitate con leggerezza. Al contrario, possiamo affermare che certe specifiche proporzioni dell'architettura greca non sono semplice frutto di valutazioni estetiche ma il risultato di valutazioni strutturali.

3. // LE PARTI DEL TEMPIO

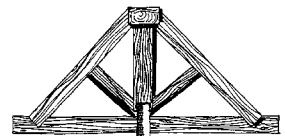
LE PARTI DELLA COLONNA La **colonna** greca, di norma, è formata da tre parti: base, fusto e capitello. La **base** è composta, a sua volta, da tre elementi circolari: due a forma di grosso disco a profilo convesso semicircolare, detti **tori**, e una modanatura concava, detta **scozia**, nella successione toro-scozia-toro. Il **fusto** è il corpo della colonna ed è **scanalato**, cioè decorato da profondi solchi verticali detti scanalature, che hanno la funzione, attraverso il gioco delle ombre, di far percepire anche da lontano la forma cilindroide della struttura. L'estremità inferiore del fusto è detta imoscopo, quella superiore sommoscopo. Il fusto, inoltre, è **rastremato** verso l'alto, a differenza di quello cretese e miceneo che si rastremava verso il basso: il diametro di base, in altre parole, è maggiore di quello dell'estremità superiore. A un terzo della sua altezza, il fusto presenta anche un leggerissimo rigonfiamento, detto **entasi**, adattato per eliminare l'illusione ottica che, a distanza, fa apparire più stretta la parte centrale della colonna. Il **capitello**, infine, è il



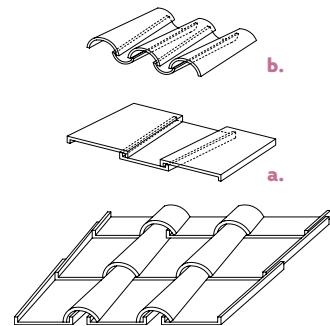
coronamento della colonna e serve a raccordarla con la parte superiore della costruzione. Esso è composto da un **echino**, l'elemento posto immediatamente sulla sommità del fusto che può assumere forme diverse, e un **abaco**, l'elemento di forma più semplice su cui si appoggia fisicamente la struttura sovrastante dell'edificio, cioè la membratura architettonica orizzontale detta **trabeazione**. Quest'ultima a sua volta è divisa in tre parti, che sono denominate, partendo dal basso, **architrave**, **fregio** e **cornice**.

IL TETTO La trabeazione del tempio sosteneva la copertura a capanna, ottenuta con una serie di **capriate** triangolari [fig. 2.17] poste in parallelo fra di loro e poggiate sui lati lunghi dell'edificio [fig. 2.12 p. 83]; su di esse si stendevano un tavolato per lato e il manto di copertura, realizzato con **embrici** e **coppi** di terracotta [fig. 2.18]. Sui lati corti del tempio, la trabeazione e le falde (cioè le due superfici inclinate della copertura) realizzavano uno spazio triangolare, detto **frontone**. Questo era chiuso da una superficie muraria triangolare, detta **timpano**, ornato con sculture in marmo, spesso leggermente stuccate, dipinte e integrate con inserti metallici per accentuarne l'effetto naturalistico. Nel linguaggio architettonico corrente, i termini "frontone" e "timpano" tendono a identificarsi. Ai vertici del frontone erano collocati gli **acroteri** (dal greco *akrotérion*, 'sommità') [fig. 2.19], statue in terracotta o (più raramente) in marmo, alle quali era attribuita la funzione simbolica di allontanare il male dall'edificio. Gli acroteri potevano essere elementi decorativi (geometrici, a volute, a palmette, a steli d'acanto) o figurativi (divinità, guerrieri, personaggi mitologici, mostri, animali) e talvolta erano disposti anche lungo il vertice del tetto (detto linea di colmo). Sulle testate delle travi del tetto o sui canali terminali dei coppi si trovavano le **antefisse**, in legno o terracotta, che avevano forma di palmetta o di testa umana o di mostro.

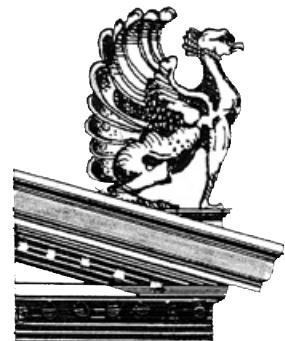
I COLORI Dei pochi templi greci sopravvissuti a terremoti, guerre e distruzioni si conservano, in genere, solo parti della peristasi e frammenti di trabeazione. Talvolta sono rimasti in piedi anche i frontoni e i timpani, raramente le pareti della cella, mai il tetto. Le decorazioni scultoree hanno perso la loro collocazione originaria e sono conservate (nel migliore dei casi) nei musei di tutto il mondo. I secoli hanno cancellato anche i colori (rosso, giallo, blu) con i quali questi edifici erano vivacemente dipinti, con l'intento di evidenziare profili architettonici e modanature: una tradizione piuttosto antica risalente alla civiltà minoica [fig. 2.20].



2.17 ↑ Una capriata.



2.18 ↑ Embrici e coppi. L'embrice (a) è un tipo di tegola a forma di lastra trapezoidale dagli orli rialzati; il coppo (b) ha una forma semicilindrica.



2.19 ↑ Ricostruzione di acroterio.

2.20 ← Ricostruzione di alcuni elementi e della policromia del Tempio di Athena Aphaia a Egina [china acquerellata da A. Blouet e A. Poirot, 1831].

GUIDA ALLO STUDIO //

- 1 Quali sono le parti della colonna greca?
- 2 Quali sono le parti della trabeazione?
- 3 Com'è composta la copertura del tempio?

4. // I TRE ORDINI DELL'ARCHITETTURA GRECA

TRE DIVERSI STILI L'ordine architettonico è un complesso di **regole** destinate a regolamentare la composizione di particolari elementi architettonici, in una combinazione di **proporzioni** e **dettagli** specifici. Ogni ordine architettonico presenta caratteristiche costanti, le quali corrispondono a precise regole decorative e stilistiche. La sagoma e le decorazioni delle colonne e della trabeazione sono in genere sufficienti a far riconoscere quello che viene definito lo "stile" del tempio, anche se non si può ignorare, per la corretta definizione di un ordine, l'insieme delle proporzioni che lo caratterizzano [→ 2.2.5]. L'ordine è costituito, prima di tutto, dal tipo di colonna e dalla sovrastruttura (la trabeazione) del colonnato di un tempio. I Greci ne elaborarono tre, dorico, ionico e corinzio, con differenti caratteristiche formali.

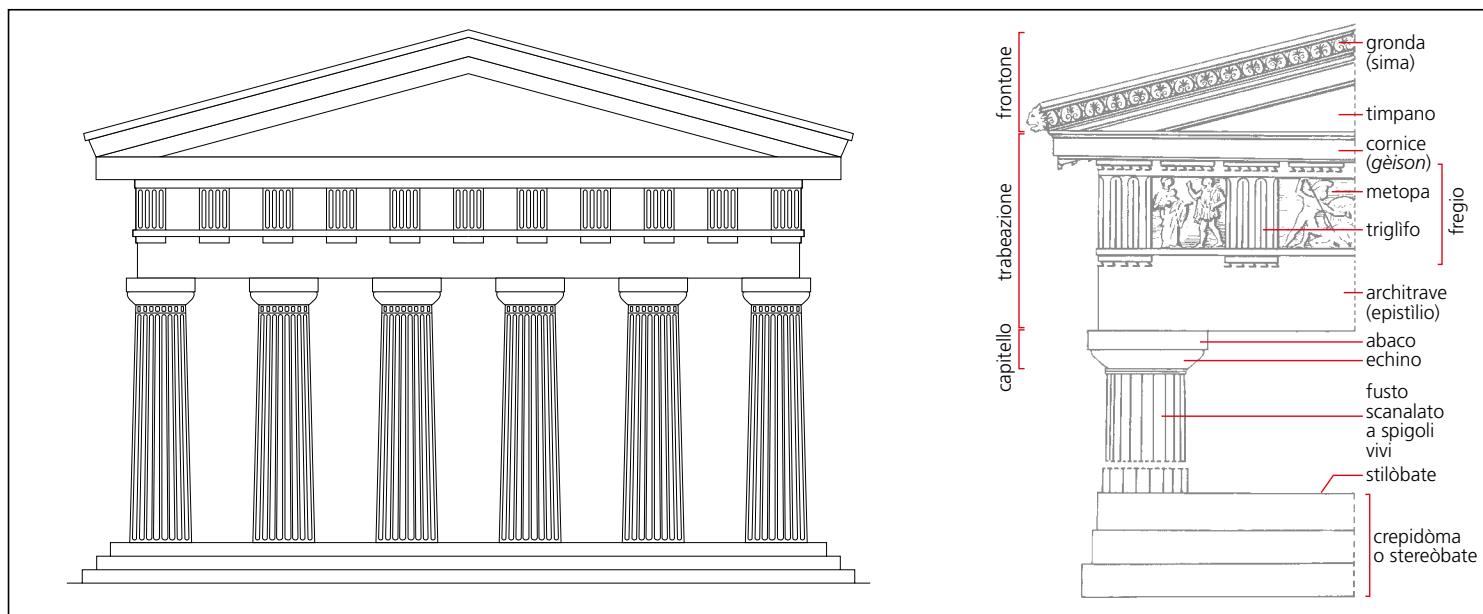
DORICO L'ordine dorico [fig. 2.22], il più antico, si diffuse nel Peloponneso e nell'Italia elenistica. Presenta una **colonna** priva di base che si appoggia direttamente sullo stilobate. Il **fusto** è decorato da venti scanalature semicilindriche a spigolo vivo (ossia accostate l'una all'altra). Il fusto si collega al capitello per mezzo di un elemento anulare chiamato **collarino**. L'echino del **capitello** [fig. 2.21] ha la forma, approssimativa, di un catino; l'abaco invece è un parallelepipedo a base quadrata, piuttosto basso. La trabeazione dell'ordine do-

rico presenta un architrave liscio e un fregio diviso da un'alternanza di triglifi e metope. I **triglifi** sono tavole di pietra rettangolari, decorate da quattro scanalature verticali: due di esse, la seconda e la terza, sono intere, mentre la prima e la quarta sono larghe solo la metà. In tal modo, considerando le due semiscanalature come una sola, se ne possono contare in tutto tre, giustificando il nome. Le **metope**, invece, sono lastre quadrate che occupano lo spazio fra i triglifi. Nei templi più arcaici erano di terracotta dipinta; in seguito, come il resto del tempio, furono realizzate in pietra o in marmo e di norma decorate a bassorilievo. A causa dell'alternanza con i triglifi, le decorazioni delle metope dovevano privilegiare temi che potessero narrarsi per singoli episodi, contenuti nello spazio ristretto di un quadrato. Affinché le scene risultassero visibili da lontano, le metope potevano accogliere poche figure ed erano prive di sfondo. Bisogna ricordare che, quando i templi erano realizzati interamente in legno, i triglifi erano tavolette di terracotta che proteggevano le teste delle travi appoggiate



2.21 ← Capitello dorico, 500 a.C. ca. Paestum (Salerno), Tempio di Athena.

2.22 ↓ Schema dell'ordine dorico.



te all'architrave, mentre le metope servivano a chiudere gli spazi quadrangolari che si creavano fra una trave e l'altra: la decorazione del fregio dorico richiama dunque il più antico sistema strutturale del tempio. Anche la decorazione sottostante ai triglifi ricorda proprio il gocciolamento dell'acqua piovana dalle teste delle travi in legno dei primi templi. È, infatti, costituita da un **listello in pietra** (chiamato *regula*), dal quale pendono quattro o sei gocce di forma troncoconica (simili a gocce coniche schiacciate). La **cornice dorica**, infine, è fortemente aggettante, cioè sporgente, allo scopo di proteggere il fregio sottostante e le sue decorazioni. Le "forme doriche" hanno subito nel tempo una certa evoluzione; la colonna dorica arcaica, per esempio, appare molto più tozza di quella classica ed è più rastremata, come a forma di bottiglia. La colonna dorica del V secolo a.C., invece, ha un fusto quasi cilindrico. Anche il profilo dell'echino è cambiato nel tempo: infatti, in età arcaica esso appariva piuttosto espanso e rigonfio (e, d'altro canto, si chiama "echino" anche lo scheletro del riccio di mare, la cui forma è assimilabile a quella di un cuscinetto), mentre a partire dal tardo Arcaismo iniziò a subire un processo di riduzione e rettificazione, diventando più simile a una tazza.

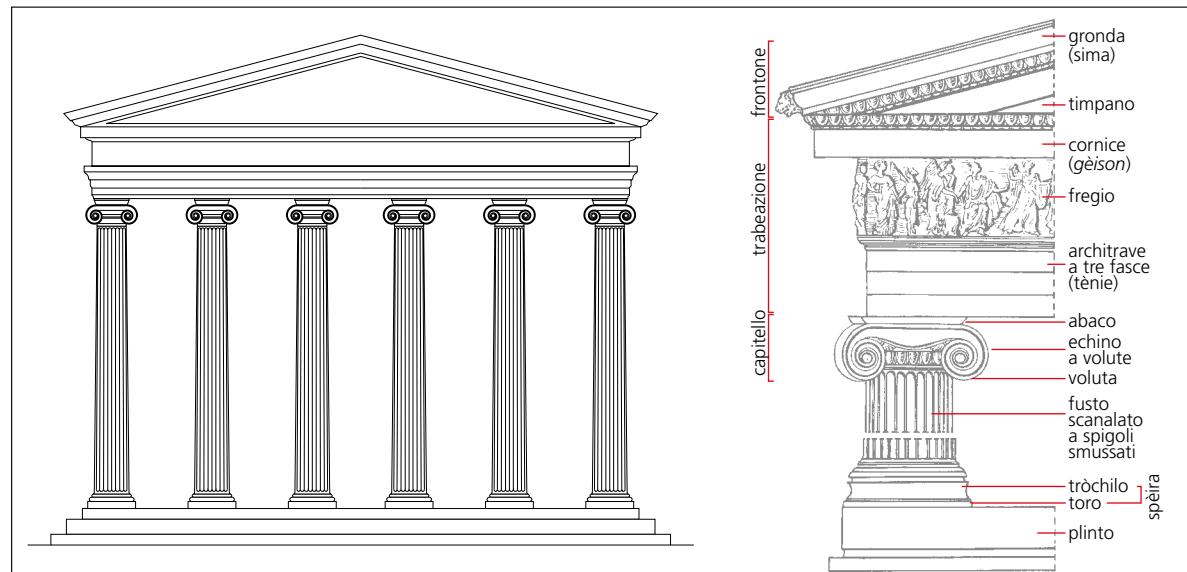
IONICO L'**ordine ionico** [fig. 2.24], quasi contemporaneo del dorico, si affermò soprattutto in Asia Minore e nelle isole egee. La **colonna ionica** poggia su una base; il **fusto** è decorato da ventiquattro scanalature dagli spigoli smussati, il **capitello** [fig. 2.23] ha un piccolo echino convesso decorato da **ovoli** (ornamenti simili a mezze uova) e concluso da due grandi **volute**, un motivo architettonico a spirale. Le volute,

terminanti in un occhio centrale, sporgono al di sotto del margine inferiore dell'echino. L'**abaco** ha la forma di un tronco di piramide rovesciato, molto sottile, ornato di ovuli o di fogliette cuoriformi. La trabeazione ha l'**architrave tripartito**, ossia diviso da tre fasce orizzontali leggermente aggettanti l'una sull'altra; il **fregio**, continuo e inizialmente liscio, fu in seguito decorato a bassorilievi. Per la decorazione dei fregi ionici, gli scultori disponevano di uno spazio lungo e ininterrotto, congeniale all'idea del percorso, e quindi adatto a scene di cortei e di processioni.

CORINZIO L'**ordine corinzio** [fig. 2.29], originario, sembra, della città di Corinto – da cui infatti deriva la denominazione –, fu elaborato nel V secolo a.C., diffondendosi a partire dal secolo successivo. Il corinzio non ebbe grande fortuna presso i Greci, che lo consideravano troppo ricco e preferivano utilizzarlo negli interni con funzione decorativa. Al contrario, fu molto apprezzato dai Romani che ne fecero largo uso. Il corinzio condivide con l'ordine ionico la base, il fusto della colonna e la trabeazione; i due ordini differiscono, in sostanza, soprattutto per il **capitello** [fig. 2.25]. Questo, infatti, ha un echino (propriamente detto *kàlathos*) a for-

2.23 → Capitello ionico, VII sec. a.C. Dall'*Artemision* di Efeso. Londra, British Museum.

2.24 → Schema dell'ordine ionico.



ma di campana rovesciata, dalla decorazione complessa; in basso, presenta due corone di foglie stilizzate di acanto, dalle quali emergono **caulicoli**, motivi costituiti da steli e viticci attorcigliati, ripresi dalle volute che sorreggono l'abaco nei quattro angoli sporgenti. L'**abaco** corinzio ha, infatti, una forma tendenzialmente quadrata ma presenta quattro concavità,

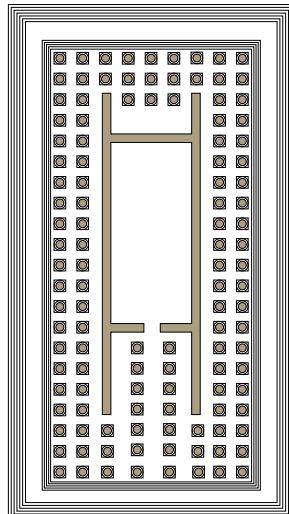
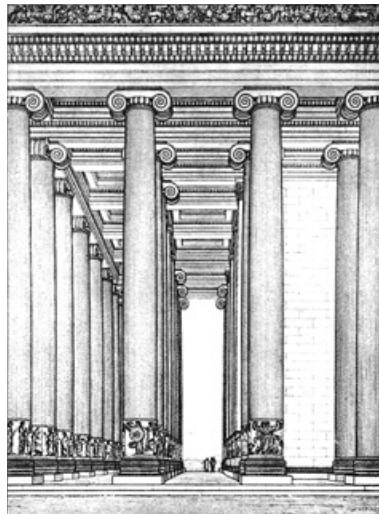


con archi di cerchio al posto dei lati rettilinei. Altre due volute decorative, coronate da un fiore, riempiono il vuoto lasciato sugli assi.

ALCUNI ESEMPI L'ordine dorico fu il più diffuso nel mondo greco, soprattutto nel Peloponneso e nelle colonie dei territori italiani [→ **PERCORSI DI ARCHITETTURA NEL TERRITORIO** p. 168], ed è quello che più facilmente si incontra nei siti archeologici. Dei templi ionici sono rimaste solo poche testimonianze; non si ha che il ricordo, infatti, dei grandi monumenti come l'**Artemision di Efeso** [figg. 2.26-2.27], dedicato ad Artemide (VII sec. a.C.), e l'*Heràion* di Samo, dedicato alla dea Era (VI sec. a.C.). Gli esempi ancora esistenti riguardano più che altro piccoli edifici, spesso ricostruiti nei musei, come i cosiddetti "Tesori", tempietti destinati a contenere le offerte dei santuari. Nel caso particolare del **Tesoro dei Sifni** di Delfi [fig. 2.28], del VI secolo a.C., le colonne della facciata sono sostituite da due cariatidi.

// GUIDA ALLO STUDIO //

- 1 Che cos'è l'ordine architettonico?
- 2 Quali sono le caratteristiche del dorico?
- 3 Quali sono le caratteristiche dello ionico?
- 4 Quali sono le caratteristiche del corinzio?

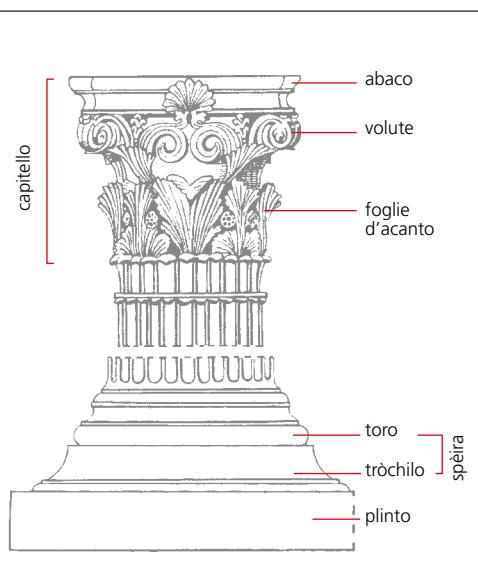
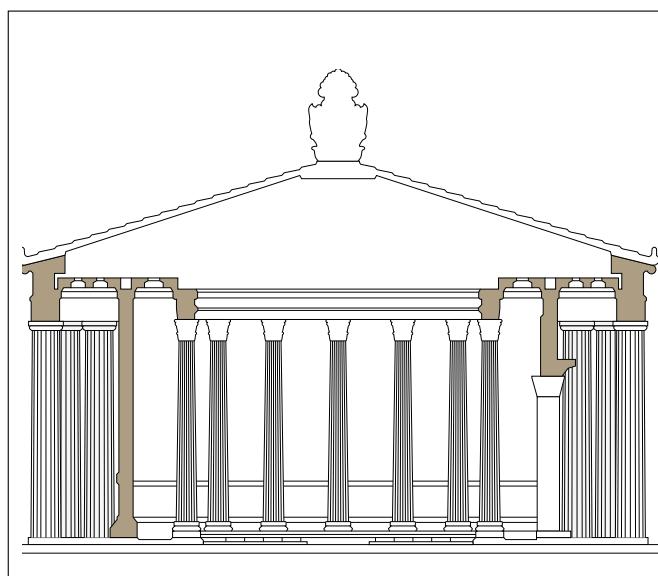


2.25 ▶ Capitello corinzio, IV sec. a.C. Dal Tempio di Esculapio a Epidauro. Epidauro, Museo.

2.26 ← ← Ricostruzione dell'Artemision di Efeso, VII sec. a.C., veduta prospettica.

2.27 ← ← Ricostruzione dell'Artemision di Efeso, pianta.

2.28 ← Ricostruzione del Tesoro dei Sifni, VI sec. a.C. Delfi, Santuario di Apollo.



2.29 ← Schema dell'ordine corinzio.

VIDEOANALISI
Il Doriforo
di Policleto



ANALISI
GRAFICA
Il Doriforo
di Policleto



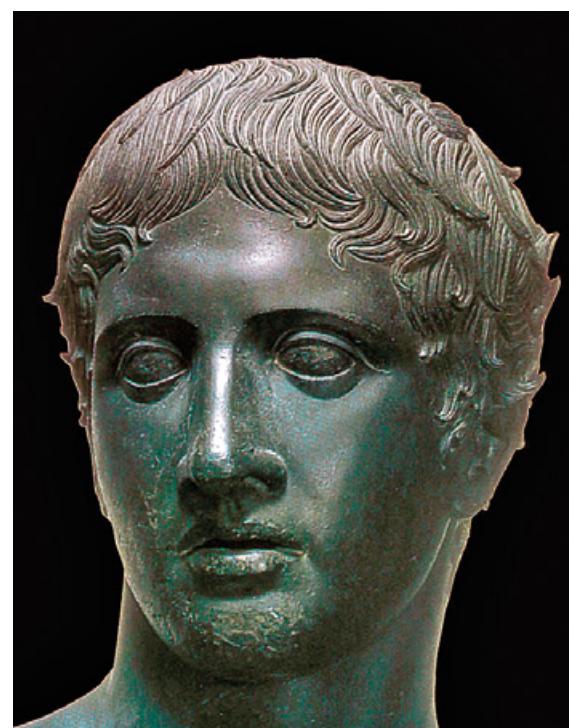
PRESENTAZIONE Il *Doriforo* [fig. 2.92], realizzato da Policleto fra il 450 e il 445 a.C., è considerato la massima espressione dell'arte classica e uno dei più alti capolavori di tutti i tempi. Di pochi anni posteriore al modello del *Discoforo*, fu, come quello, realizzato in bronzo, probabilmente per una città del Peloponneso. L'originale, però, è andato perduto. Conosciamo l'opera attraverso numerose **copie in marmo** di età romana, la migliore delle quali proviene da una palestra di Pompei ed è oggi conservata al Museo Archeologico di Napoli. Da Ercolano, invece, proviene la sola **testa di una replica in bronzo** [fig. 2.93]. La spiccata attenzione per i dettagli mostrata dal copista Apollonio, che orgogliosamente la firmò, testimonia la maggiore fedeltà all'originale di questa copia rispetto alle sue omologhe in marmo. L'importanza della statua va ben oltre la sua bellezza: fu scolpendo il *Doriforo* che Policleto ebbe occasione di applicare le regole illustrate dal suo trattato, il *Kanòn*.

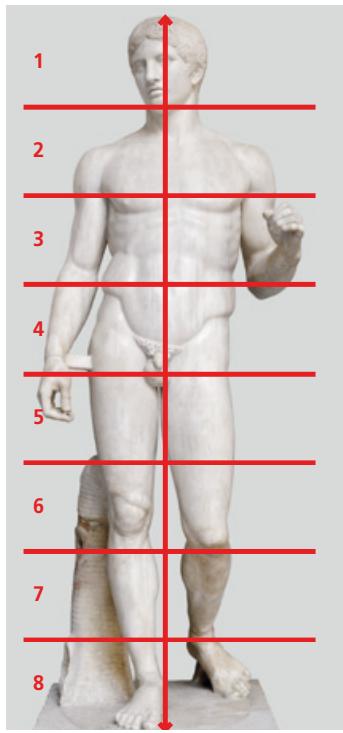
DESCRIZIONE Il *Doriforo* ('portatore di lancia', dal greco *dory*, 'lancia', e *pherein*, 'portare') rappresentava probabilmente un campione della corsa armata. Il suo corpo è infatti **potente e muscoloso**, con spalle ampie e pettorali pronunciati. Anche la testa presenta una struttura robusta. Come nel caso del *Discoforo*, il *Doriforo* è in piedi e sostanzialmente fermo; probabilmente, sosteneva con il braccio sinistro lo scudo e la lancia, appoggiata alla spalla, e con il destro una spada, tenuta per il fodero e rivolta all'indietro. È stata proposta anche l'identificazione con Achille. Poco importa, alla fine, quale sia il vero soggetto: sportivo o eroe che fosse, il *Doriforo* fu concepito come immagine di un uomo ideale e come tale va con-

siderato. La figura presenta **rapporti proporzionali armonici** fra le varie parti, secondo un sistema di multipli e sottomultipli. La testa è infatti 1/8 del corpo, il busto è pari a tre parti, le gambe a quattro [fig. 2.91a]. La figura è eretta ma non più rigida, come avveniva nei *kouros*. Il *Doriforo* presenta una posizione "ancata", che comporta una flessione dell'anca: il peso è infatti sostenuto interamente dalla gamba destra portante, mentre la sinistra è scarica, quindi flessa e indietreggiata: il fianco destro risulta così alzato e per compensazione la spalla destra è abbassata. Il **volto** è lievemente ruotato verso la propria destra e appena inclinato. Questo equilibrio della figura, noto come **ponderazione** [fig. 2.91b], è dunque ottenuto per opposti rilassamenti o adattamenti delle braccia, delle spalle, della testa e si traduce in una distribuzione bilanciata del peso del corpo, capace di smorzare ogni tensione: una posa che, ancora una volta, Policleto potrebbe aver preso a modello dal *Tideo* di Agelada. Si notino infine gli arti, idealmente legati da una corrispondenza inversa che la critica ha definito **chiasmo** (dalla lettera greca χ, 'chi'): la gamba destra è infatti portante come il braccio sinistro che teneva la lancia, mentre la gamba sinistra è in riposo come il braccio destro [fig. 2.91c].

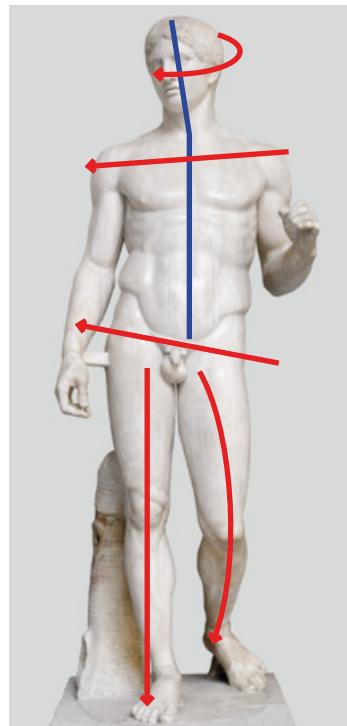
ANALISI CRITICA Il volto del *Doriforo* presenta un'espressione calma e meditativa. Non è un caso e non è un particolare trascurabile. L'atleta sembra essere nel pieno controllo del proprio corpo come delle proprie emozioni. Già nell'*Auriga di Delfi* [fig. 2.65 p. 107] era presente qualcosa di simile e ritroviamo la stessa caratteristica nel *Diadumeno* [fig. 2.90 p. 121]. Vi è in tutte queste figure una precisa volontà di far trasparire l'e-

quilibrio interiore attraverso l'equilibrio della forma esteriore: la forma estetica vuole, insomma, essere espressione di un valore morale. Forte di un clamoroso successo già nel mondo antico (ne conosciamo circa trenta esemplari realizzati in epoca romana, e un tempo erano certamente molti di più), il *Doriforo* di Policleto ha ispirato centinaia di artisti nei secoli. Qual è il motivo di tanto successo? Forse proprio la capacità che ha questa figura di giovane uomo di rendere visibile, anzi manifesta, la **bellezza ideale**. Il *Doriforo* non è semplicemente bello, come sono stati, sono e saranno tantissimi giovani atleti, ieri, oggi e domani: il *Doriforo* "è esso stesso" la bellezza. Ogni parte del suo corpo muscoloso, forgiato dai durissimi allenamenti, è proporzionato alle altre in modo da renderlo perfetto. In questa opera, insomma, Policleto ha vinto sulla Natura con la sua arte.





a.



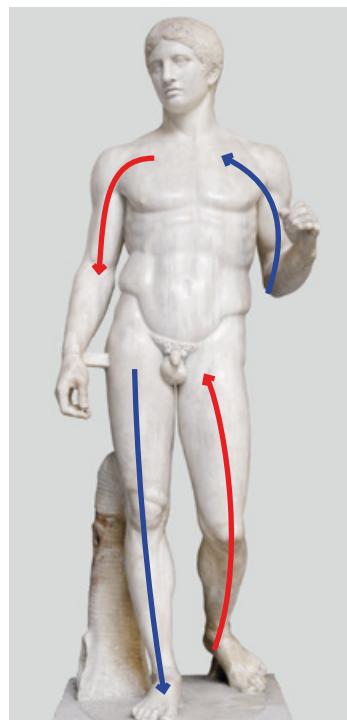
b.



2.91 ↑ ↗ Policleto,
Doriforo. Elaborazione grafica:
(a) i rapporti proporzionali;
(b) la ponderazione;
(c) il chiasmo.

2.92 ➔➔ Policleto, *Doriforo*,
copia romana da un originale in
bronzo del 450-445 a.C. Marmo,
altezza 2,12 m. Napoli, Museo
Archeologico Nazionale.

2.93 ← Apollonio, *Testa del
Doriforo di Policleto*, copia della
seconda metà del V sec. a.C.
Dalla Villa dei Papiri a Ercolano.
Bronzo, altezza del volto 26 cm.
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale.



LA STATUARIA CLASSICA: MODELLI E STEREOTIPI DI BELLEZZA MASCHILE

IL MITO DEL CORPO PERFETTO

Nell'antica Grecia, le statue di atleti, guerrieri e dèi non raffiguravano uomini comuni: rappresentavano **ideali di perfezione**, erano il simbolo dell'ordine e della razionalità. Proporzioni equilibrate, muscoli definiti, postura composta, espressione serena: il corpo maschile era simbolo di un'armonia tra fisico e virtù morale. La bellezza rifletteva la rettitudine, la forza, la giustizia. Il corpo disciplinato dall'allenamento e dallo sport era specchio di un'anima virtuosa: **bello perché giusto, giusto perché bello**.

OGGI COME IERI? L'ideale classico del corpo maschile, pur evolvendosi nel tempo, **continua a influenzare l'immaginario collettivo**. Oggi lo ritroviamo nei media, nella moda, nello sport, nella pubblicità. Uomini seminudi con fisici atletici e mascella squadrata posano come statue moderne, tra luci studiate e pose iconiche. Vengono rappresentati come **modelli estetici da ammirare e desiderare**. Atleti, celebrità e influencer contribuiscono a rafforzare questa estetica: Beckham, Ronaldo, Nadal e altri sono stati protagonisti di campagne pubblicitarie dove il corpo è centrale. La loro bellezza atletica è legittimata anche dal fatto che sono realmente degli sportivi: come nell'antichità, ancora oggi un corpo allenato ha un'aura di valore e autorevolezza.

SUI SOCIAL Questa valorizzazione del corpo maschile può essere motivante, ma implica delle criticità. La **cultura della palestra**, molto diffusa tra i giovani, rischia di trasformarsi da cura per il proprio benessere in ossessione estetica e compulsiva, e portare addirittura

a forme di distorsione nella percezione della realtà, di sé e del proprio corpo, fenomeno che – negli ultimi anni – coinvolge sempre più adolescenti maschi. Allenamenti troppo intensi, diete rigide, uso di steroidi rischiano di diventare strumenti adattati ossessivamente e, talvolta, senza controllo per inseguire un modello di fisicità **più ideale che reale**, proprio come quello delle statue antiche. L'ostentazione del proprio corpo, anche sui social, serve a dimostrare che si aderisce a canoni di bellezza e perfezione condivisi, quindi serve a farsi riconoscere e accettare, e questo genera valore e inclusione nel gruppo di riferimento. Altrimenti si è fuori. Si veicola un messaggio implicito ma chiaro: **per valere, bisogna essere belli; e per essere belli, bisogna mostrare di esserlo** e di esserlo secondo codici riconosciuti. Sempre sui social, è facile imbattersi in ragazzi a torso nudo, impegnati a documentare i propri progressi fisici con foto "prima e dopo". Anche in contesti lontani dall'attività sportiva e

dalla moda – come la cucina, ad esempio – l'apparenza fisica pare prendere il sopravvento: il corpo diventa il vero protagonista dell'azione presentata, talvolta a discapito dei contenuti o del messaggio originale.

DA MODELLO A STEREOTIPO Il corpo maschile non è più un dato naturale ma un progetto culturale, oggetto di sorveglianza e di consumo. Viene dunque esibito e giudicato per essere approvato, in base a un modello dominante di virilità forte, giovane, competitiva. Chi non si riconosce in quell'ideale rischia di sentirsi invisibile. Se per secoli la rappresentazione del bello è stata sintesi di equilibrio tra forma e significato, oggi si corre il rischio che il corpo diventi **pura performance**, vetrina da allestire, contenitore da esibire e difendere. L'ideale diventa semplice stereotipo: una forma che tende più spesso a escludere che a includere. Non tutti si ritrovano in questo modello, e non è detto che lo vogliano fare oppure che riescano a farlo. L'estetica imposta può **generare disagio**, ansia da prestazione fisica, insicurezza. La bellezza rischia di perdere il suo legame con l'interiorità e diventare solo immagine e ostentazione. Di queste pressioni, un tempo, erano vittime soprattutto le ragazze. Oggi anche molti ragazzi si confrontano con modelli irraggiungibili: temendo di non essere abbastanza muscolosi, e quindi abbastanza uomini, sviluppano manifestazioni più o meno gravi di disagi fisici e psicologici.



2.94 → Mirone, *Discobolo*, copia romana (detta *Discobolo Lancellotti*) da un originale in bronzo del 455-450 a.C. ca. Visione laterale. Marmo, altezza 1,56 m. Roma, Museo Nazionale delle Terme.

// PENSARE AD ARTE //

Fermiamoci a riflettere. Chi decide cosa è bello? E cosa succede a chi non corrisponde a quei canoni? Quali altri modelli maschili vedete rappresentati nei media, nella pubblicità, nell'arte contemporanea? È possibile superare il concetto di "corpo perfetto" e abbracciare un'estetica più inclusiva? Inventate una campagna visiva inclusiva che valorizzi il corpo maschile nella sua varietà. Quali immagini e quali parole usereste? Che messaggio vorreste trasmettere?

2.6 / FIDIA, ICTINO E L'ARCHITETTURA TRA V E IV SECOLO A.C.

SINTESI
DEL CAPITOLO



1. // L'ACROPOLI DI ATENE

LA RICOSTRUZIONE La vittoria sui Persiani significò per **Atene** l'inizio di un periodo di ascesa politica e prosperità economica, che la portarono, in breve tempo, a imporre la propria egemonia su tutto il territorio greco. La ripresa iniziò nel **479 a.C.** proprio dalla **ricostruzione dell'Acropoli** della città [fig. 2.95]. La distruzione dell'antica Acropoli ateniese a opera dei Persiani, durante il saccheggio del 480 a.C., aveva inferto una profonda ferita nell'orgoglio cittadino; la sua ricostruzione fu quindi sentita come il riscatto della civiltà ellenica sulla barbarie del nemico. La nuova Acropoli, con i suoi templi, i suoi edifici e le sue sculture, doveva configurarsi come simbolo della stessa Atene,

della sua potenza e magnificenza, della sua supremazia nel mondo greco, come l'autorappresentazione collettiva del popolo ateniese.

PERICLE Ricostruire l'Acropoli non era impresa da poco. I lavori procedettero, inizialmente, con grande lentezza. Iniziarono nel 465 a.C. ma si dovette aspettare la metà del secolo per vedere i primi risultati concreti. Uno dei promotori più convinti della ricostruzione fu lo statista **Pericle** (495-429 a.C. ca.), che nei trent'anni in cui governò la città fu tra gli artefici del processo che portò all'affermazione della **democrazia**. Adorato dal popolo per il suo carisma, e forte di uno straordinario consenso, segnò in modo indelebile un'intera epoca, di cui lasciò traccia grazie anche a una **politica edilizia** senza precedenti. Per dare un nuovo impulso alla ricostruzione dell'Acropoli, nel 447 a.C. Pericle riunì un gruppo di artisti

FONTI E
TESTIMONIANZE
PER L'ARTE

Pausania:
l'Acropoli di Atene



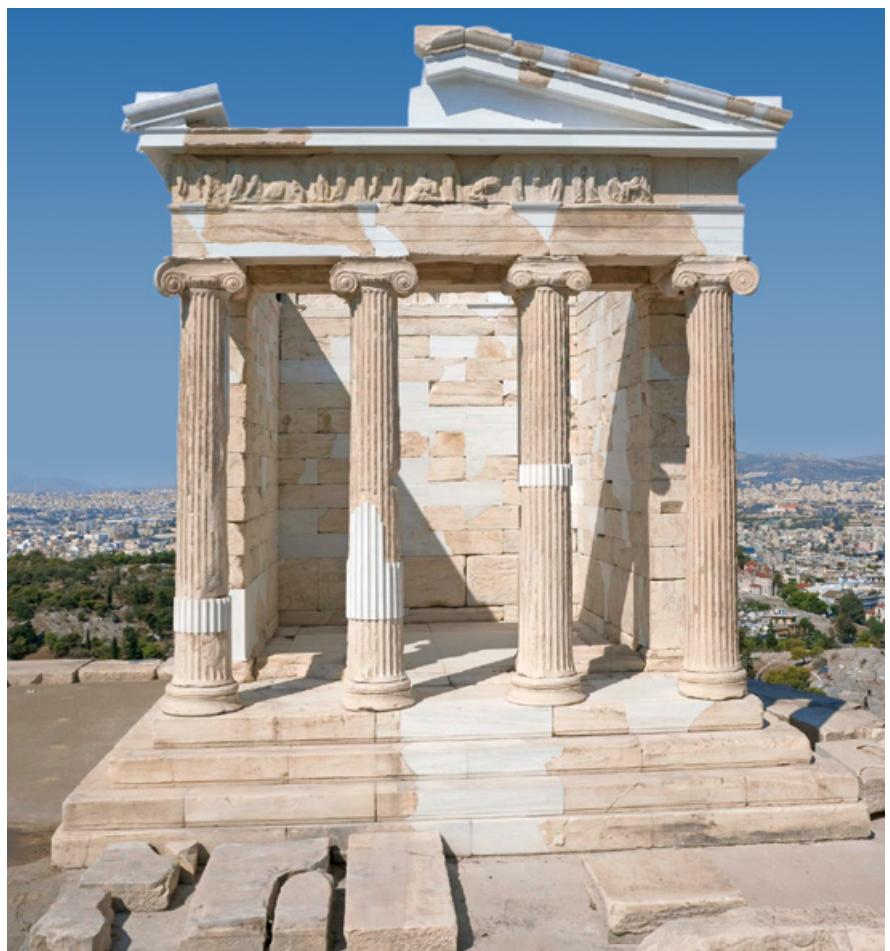
2.95 ↓ Modello ricostruttivo dell'Acropoli di Atene.
Toronto, Royal Ontario Museum.
1. Salita romana; 2. Tempietto di Athena Nike; 3. Propilei;
4. Erechteo; 5. Partenone di Pericle.



già affermati e di sicuro talento; tra questi, gli architetti Ictino e Callicrate e lo scultore Fidia, con il quale strinse un rapporto di amicizia. I lavori durarono quasi cinquant'anni (che si aggiunsero ai trenta precedenti) e costarono alla città una vera fortuna.

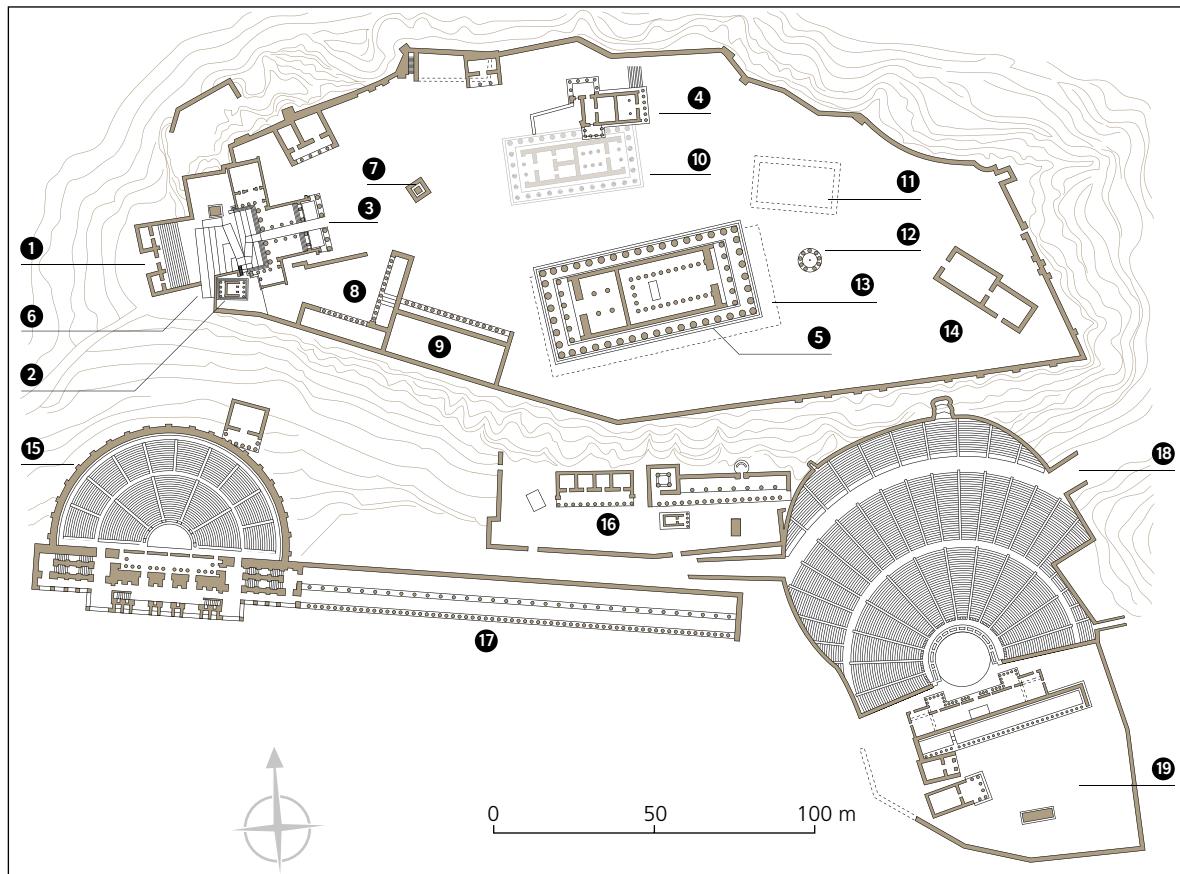
GLI EDIFICI All'**Acropoli di Atene** [fig. 2.96], riconosciuta Patrimonio dell'umanità dall'Unesco nel 1987, si accedeva dal lato ovest dell'altura, attraverso un ingresso monumentale, i **Propilei**, dopo aver percorso una tortuosa salita che costeggiava il **Tempietto di Athena Nike** [figg.

2.97-2.98]. Questo piccolo e raffinatissimo tempio ionico, dedicato ad Atena come personificazione della Vittoria (*Nike*), presenta quattro colonne ioniche per ogni facciata. Nell'area settentrionale dell'Acropoli si trova invece l'**Eretteo** [figg. **2.99-2.100**], un tempio attribuito a **Callicrate** (470-420 a.C. ca.) e dedicato ad Athena Poliàs

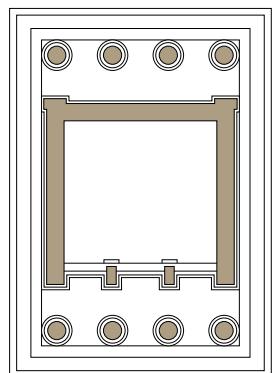


2.96 ↓ Acropoli di Atene, pianta.

1. Salita romana;
2. Tempietto di Athena Nike;
3. Propilei;
4. Eretteo;
5. Partenone di Pericle;
6. Salita alla rocca;
7. Statua di Athena Pròmachos;
8. Santuario di Artemide Brauronia;
9. Calcoteca;
10. Tempio di Athena Poliàs;
11. Altare di Atena;
12. Tempio di Roma;
13. Tempio prepericledo;
14. Luogo dei doni attalici;
15. Odeon d'Erode Attico;
16. Asclepieo;
17. Loggiato di Eumene;
18. Teatro di Dioniso;
19. Sacro recinto di Dioniso.



2.97 ↑ Ipponikos e Callicrate, Tempietto di Athena Nike, 448-421 a.C. Marmo pentelico. Acropoli di Atene.



2.98 ↑ Ipponikos e Callicrate, Tempietto di Athena Nike, pianta.

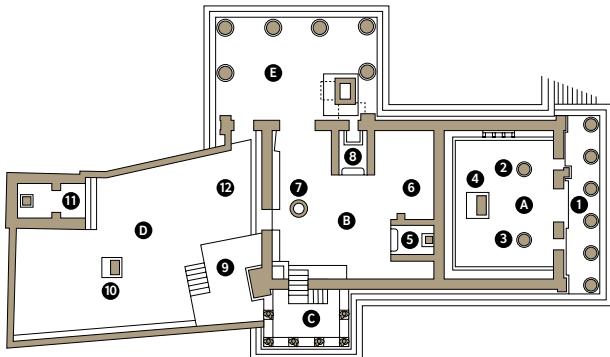
(protettrice della città) e a Poseidone. La sua costruzione ebbe inizio nel 421 a.C., per concludersi, dopo alterne fortune, solamente nel 405 a.C., quindi ben oltre la morte del suo autore. È sostanzialmente un tempio di ordine ionico che sul lato meridionale si apre nella **Loggia delle Cariatidi** [fig. 2.101], così chiamata perché, con una soluzione abbastanza comune nell'architettura ionica, presenta al posto delle colonne alcune *kòrai* che sorreggono l'architrave, dette appunto cariatidi. L'Acropoli era completata da vari portici, sculture monumentali e altri edifici di pubblica utilità. L'edificio più importante dell'Acropoli era tuttavia il Partenone [→ ANALISI D'OPERA p. 128], il principale tempio della città, un capolavoro architettonico che vide attivi, insieme, i tre principali artisti dell'epoca, cioè Callistrate, Ictino e Fidia.

ANALISI GRAFICA
L'Eretteo



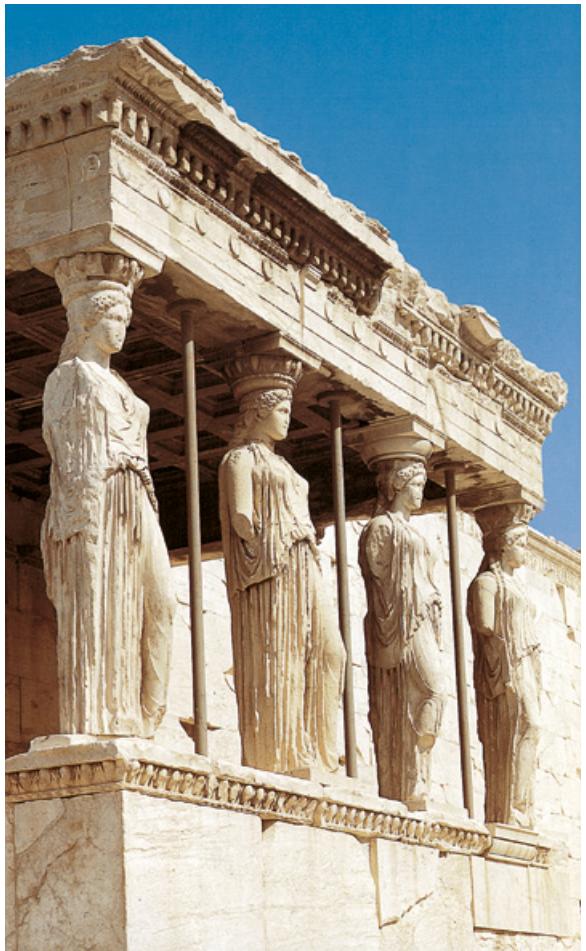
// GUIDA ALLO STUDIO //

- 1 Quali sono gli edifici dell'Acropoli di Atene e chi ne furono i progettisti?
- 2 A chi era dedicato l'Eretteo?
- 3 Cos'è la Loggia delle Cariatidi?



2.99 ↑ Callicrate, Eretteo, pianta.

- A. Il tempio orientale:
- 1. Altare di Zeus Hypatus;
- 2. Altare di Efesto; 3. Altare di Boutes; 4. Altare di Poseidone ed Eretteo.
- B. Il tempio occidentale:
- 5. Santuario di Athena Polias; 6. Statua di Hermes;
- 7. Sorgente di acqua salata;
- 8. Tomba di Eretteo.
- C. La Loggia delle Cariatidi.
- D. Il Pandroseum:
- 9. Tomba di Cecrope;
- 10. Altare di Zeus Erceo;
- 11. Tempio di Pandrosos;
- 12. Ulivo sacro.
- E. Il Portico settentrionale.



2.101 ↑ Callicrate, Eretteo. Loggia delle Cariatidi.



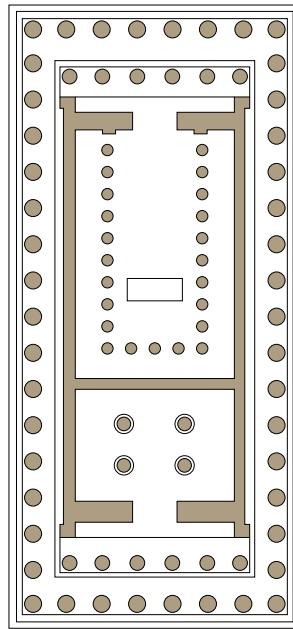
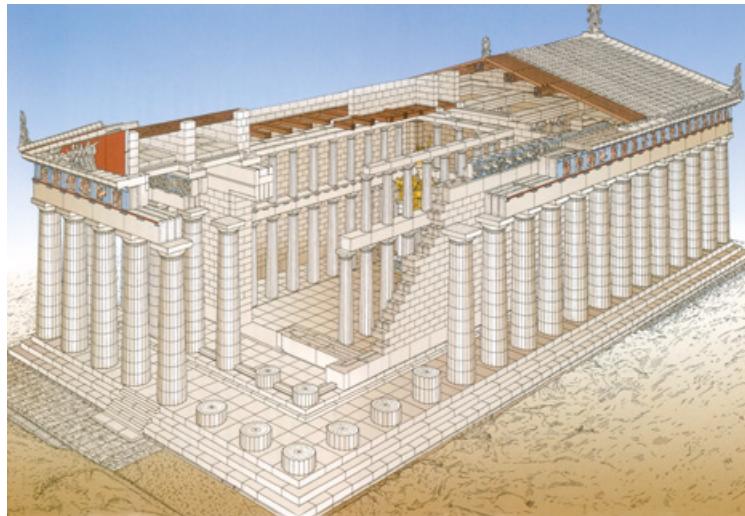
2.100 → Callicrate, Eretteo, 421-405 a.C. Marmo pentelico. Acropoli di Atene.

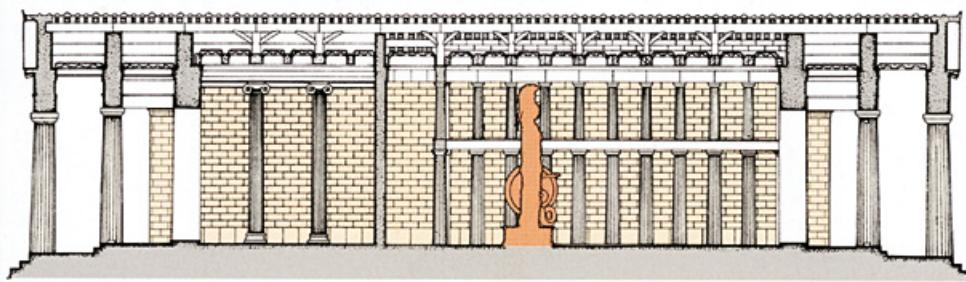
VIDEOANALISI
Il PartenoneANALISI
GRAFICA
Il Partenone**PRESENTAZIONE** Il **Partenone** [fig. 2.102]

è un tempio dorico dedicato ad Athena Parthénos (cioè ‘ vergine ’). È senza dubbio uno dei monumenti antichi più famosi al mondo. Fortemente **voluta da Pericle** (disposto a pagarlo di tasca sua, pur di vederlo finito), fu costruito nel cuore dell'**Acropoli di Atene**, non sull’asse principale ma un po’ spostato a destra e in una posizione angolare. Il fedele, appena giunto sulla cittadella sacra, poteva ammirarne, a colpo d’occhio, sia il prospetto posteriore sia un prospetto laterale. La facciata principale, infatti, si trovava a est, dalla parte opposta rispetto all’ingresso dell’Acropoli, e questo obbligava i fedeli a fare il giro dell’edificio. Il Partenone fu costruito dagli architetti **Callicrate e Ictino**. Il primo iniziò la costruzione forse dopo il 465 a.C.; Ictino prese il suo posto nel 447 a.C., quando il tempio, a sud, era già arrivato al livello della trabeazione. Ictino intervenne pesantemente sul progetto originario di Callicrate, alterando quanto era già stato edificato. Egli tra-

sformò il tempio da esastilo a **octastilo**, aumentò il numero delle colonne laterali (da 16 a 17) e la larghezza della cella sino a 19 metri. Le dimensioni straordinarie del *náos* costrinsero a ridurre, rispetto alla norma, sia la larghezza del peristilio (cioè il corridoio che circondava la cella), sia la profondità del pronao e dell’opistodomo. Per motivi di natura economica, Ictino non poté abbattere quanto era stato già innalzato e dovette anche riutilizzare i rotti delle colonne predisposti in fase di cantiere. L’architetto, comunque, riuscì ugualmente a stabilire dei **rapporti proporzionali ideali**, molti dei quali giocano sul rapporto 9:4 che si estende a ogni dettaglio dell’edificio. Il Partenone fu gravemente **danneggiato** nel 1687, durante la guerra tra veneziani e ottomani. A causa di un’esplosione, buona parte del tempio crollò, assieme alle sue sculture. Nel Novecento è iniziato un lungo **restauro** che prevede la sua parziale ricostruzione, con i materiali rimasti sull’Acropoli.

DESCRIZIONE E ANALISI CRITICA Il Partenone [figg. 2.103-2.104] presenta un **crepidoma** di 3 gradini e una **peristasi** di 46 colonne piuttosto compatta. Il **náos**, integrato da pronao e opistodo-

2.104 ←
Partenone,
pianta.2.102 ↓ Callicrate e Ictino, Partenone, 447-438 a.C.
Fronte anteriore. Marmo pentelico. Acropoli di Atene.2.103 ↓ Partenone, spaccato prospettico
[da A.K. Orlando].



2.105 ↑ Partenone, sezione longitudinale.

mo, è diviso da un muro trasversale in due ambienti, distinti e non comunicanti. Quello anteriore, l'**ekatòmpedon**, la parte sacra dell'edificio, conteneva la colossale **scultura di Athena Parthénos** ed era a sua volta scandito da tre navate, ottenute grazie a due colonnati laterali a doppio livello, raccordati da un terzo trasversale sul fondo. Questo particolare colonnato a forma di U circondava ed esaltava la statua della dea. La parte posteriore del *nàos*, detta **parthénon**, era profonda meno della metà dell'*ekatòmpedon*. Al suo interno aveva quattro colonne, posizionate ai vertici di un ideale rettangolo, e, non essendo comunicante con la cella anteriore, era accessibile solo dall'opistodomo. La funzione del *parthénon* non è stata del tutto chiarita. Una teoria vuole che custodisse il tesoro del tempio. Un'altra ipotesi è che tale ambiente fosse riservato alle vergini ateniesi, incaricate di tessere e ricamare a turno il peplo da offrire alla dea Atena durante le feste Panatenee.

Il pronao e l'opistodomo del Partenone presentavano, ciascuno, sei **colonne doriche**, leggermente più piccole e più basse di quelle della peristasi [fig. 2.105]. Il colonnato a U dell'*ekatòmpedon* era a doppio ordine, quindi composto da due file di colonne doriche sovrapposte. Tali colonne erano più piccole, per rispettare le proporzioni imposte dall'ordine. Le quattro colonne del *parthénon* posteriore erano, invece, ioniche e a tutta altezza. La presenza di **colonne ioniche** all'interno di un tempio dorico costituiva sicuramente un'anomalia nel pa-

rama architettonico greco. I due prospetti principali presentavano ciascuno un colonnato di otto colonne. Il tempio è, dunque, **octastilo**. La peristasi sosteneva una **trabeazione** continua in marmo, ancora in gran parte integra, composta a sua volta da architrave, fregio e cornice. Il **fregio dorico** era decorato con un'alternanza di metope e triglifi [fig. 2.106]. Un secondo **fregio ionico** decorava le pareti esterne del *nàos*, nella parte più alta. Le falde inclinate del tetto creavano con la trabeazione, in corrispondenza delle facciate, i due **frontoni triangolari** chiusi da timpani, che lasciavano sulla trabeazione gli spazi per ospitare le sculture a tutto tondo realizzate da **Fidia**. Probabilmente, le tre estremità del frontone erano decorate, sul tetto, con ulteriori sculture (gli acroteri). I due prospetti laterali apparivano sicuramente molto più semplici, giacché presentavano solo i lunghi colonnati di diciassette colonne, la parte di trabeazione sovrastante e, in cima, il tetto, coperto dalle tegole di terracotta. Tutte le sculture e i bassorilievi, così come le sue principali parti architettoniche (incluse le colonne), erano un tempo **vivacemente dipinti** [fig. 2.107]. I colori prevalenti erano il rosso, il blu, il giallo e il verde.

2.106 ↗ Partenone, particolare della trabeazione con triglifi e metope decorate con la Centauromachia.

2.107 → Ricostruzione a colori di una metopa del Partenone [disegno di A. Piccard, 1845-46. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts].

