

*Gottier.*  
*1870*

REALE ACCADEMIA DEI LINCEI  
Estratto dai Rendiconti. — Seduta del 21 febbraio 1892.

W. HELBIG

SOPRA L'ESPRESSIONE

DEI

MOVIMENTI DELLA RESPIRAZIONE

NELL'ARTE ANTICA



ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

1892

Bibliothèque Maison de l'Orient



135153

W. HELBIG

---

SOPRA L'ESPRESSIONE

DEI

MOVIMENTI DELLA RESPIRAZIONE

NELL'ARTE ANTICA



ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

1892

---

*Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*  
Classe di scienze morali, storiche e filologiche  
Estratto dal vol. I, fasc. 2. — Seduta del 21 febbraio 1892.

---

---

SOPRA L'ESPRESIONE DEI MOVIMENTI  
DELLA RESPIRAZIONE NELL'ARTE ANTICA (1).

---

L'inspirare e l'esprire si alternano senza interruzione nell'organismo animale, finchè esso conserva la sua vitalità. Ambedue le funzioni influiscono anche sull'apparenza esterna del corpo e si manifestano più chiaramente nel movimento del torace. Coll'inspirare, il torace si solleva; l'elevazione raggiunge il massimo grado, quando i polmoni hanno assorbito la quantità sufficiente d'aria. Coll'espiazione esce l'aria dai polmoni ed il torace a poco a poco si abbassa. Una fermata in codesta alterna funzione è contraria alla natura e può raggiungersi soltanto in modo forzato, cioè coll'arrestare momentaneamente la respirazione. Non occorrono studi fisiologici speciali per sapere che durante le due fasi, nelle quali si svolge quel processo, il corpo umano offre contorni diversi. Chi volesse farne il confronto, dia un'occhiata al *Lehrbuch der plastischen Anatomie* del Harless, dove nella tav. III fig. 5 il corpo umano è riprodotto tanto nell'atto d'inspirare, quanto in quello d'esprire.

S'intende che l'arte figurata, non potendo esprimere l'auzi-

---

(1) Ho trattato popolarmente il medesimo tema nella rivista *Die Grenzboten* IV (1870) p. 415 ss. Ora lo svolgo in maniera più particolareggiata, aggiungendo il necessario corredo scientifico e tenendo conto specialmente di monumenti che si trovano a Roma. Per amore di brevità generalmente citerò quei monumenti secondo il mio *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom* I, II (Lipsia 1891), abbreviando le rispettive citazioni con H.

detto alternarsi di fenomeni, deve rappresentare il corpo o nell'uno o nell'altro dei due stadi. Una ricerca completa sopra il partito adottato in tale rispetto dagli artisti dei diversi popoli, delle diverse epoche e delle diverse scuole, sarebbe certamente interessante per la storia dell'arte, e forse anche d'importanza pratica per quei pochi scultori moderni che ancora tengono conto di simili particolarità. Ma tutta la questione finora è stata trascurata dagli scienziati e nemmeno venne toccata di volo nelle minuziose analisi stilistiche, delle quali abbonda la modernissima letteratura archeologica. In tali condizioni mi sembra utile di riunire e di pubblicare alcune osservazioni che feci a tal uopo innanzi alle opere della scultura classica. Debbo contentarmi di poche osservazioni; giacchè la questione, anche limitata alla plastica antica, coi materiali che Roma offre agli archeologi non può trattarsi in maniera completa. Il principale criterio per la nostra ricerca vien fornito dal maggiore o minore grado d'elevazione che si osserva nei toraci delle figure plastiche. S'intende che, per formarsi un giudizio esatto in tal rispetto, le riproduzioni calcografiche o litografiche offrono una base poco sicura, e spesso anche fotografie ben riuscite non fanno riconoscere con sufficiente chiarezza simili particolari. La ricerca dunque, se vuole arrivare a risultati sicuri, deve fondarsi sull'esame degli originali o dei gessi. La quale circostanza fa sì che a Roma possiamo informarci soltanto in maniera molto superficiale del modo col quale l'arte arcaica trattava il processo della respirazione; giacchè il numero degli originali e dei gessi arcaici nella città eterna è molto limitato. Finalmente ho da aggiungere un'altra osservazione. Sarebbe d'un'importanza speciale, se dalla nostra ricerca risultasse una legge ben determinata; se cioè si potesse stabilire, che nei diversi periodi sia esistita una predilezione per l'uno o per l'altro metodo. Ora è chiaro che in molti casi la scelta non era libera, ma bensì richiesta dalla situazione nella quale si raffigurarono i tipi plastici. Così sarebbe stato contrario alla natura di rappresentare figure mosse veementemente, quali sono p. e. il discobolo di Mirone <sup>(1)</sup>, il Nettuno del frontone occidentale del

(1) H. I n. 332.

Partenone (1) o il Gallo del Museo Boncompagni (2), altrimenti che nell'atto di una forte inspirazione. Dobbiamo dunque prendere in considerazione specialmente tipi raffigurati in situazioni più o meno tranquille, le quali permettevano agli artisti la scelta del momento fisiologico da rappresentarsi.

Cominciando l'esame da una delle più antiche statue greche che ci sono conservate, cioè dall'Apolline di Tenea (3), vediamo che già in essa si è tenuto conto del processo della respirazione. Lo scultore vi ha rappresentato un momento avanzato dell'inspirazione. Le ali del torace sono potentemente sollevate, e sporgono considerevolmente sopra il ventre alquanto ritratto. È vero che il petto, nel quale si manifesta l'anzidetto fenomeno, mostra un trattamento secco e meno perfetto di quello delle estremità; oltre a ciò non può negarsi che il modo col quale è espresso l'inspirare, abbia qualche cosa di forzato. Ma ad onta di queste imperfezioni sembra molto significativo il fatto che l'arte greca, fino da un periodo tanto primitivo, non si sia studiata soltanto di rendere le forme in una maniera corrispondente alla natura, ma che essa sia stata anche consapevole dell'attività vitale che anima il corpo, e che abbia intrapreso d'esprimere la medesima attività. L'arte arcaica si sforza di ritrarre il più precisamente possibile i particolari caratteristici degli oggetti che raffigura. Ora è chiaro che quel moto vitale si manifesta più chiaramente in un momento avanzato dell'inspirazione. Sembra dunque perfettamente logico, che gli scultori arcaici si decidessero per tale momento, ed in esso rappresentassero la figura umana.

Dopo l'Apolline di Tenea esaminiamo un'opera, probabilmente peloponnesiaca, di stile arcaico progredito, cioè la statua di bronzo esposta nel palazzo Sciarra, la quale sembra rappresentare un giovinetto vincitore in qualche gara atletica (4). Il torace anche

(1) *Michaelis der Parthenon* p. 199 n. 16.

(2) H. II n. 878.

(3) Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 49. Un gesso si trova nella villa Albani.

(4) *Römische Mittheilungen* II (1887) tavv. IV-V p. 90-109. Cf. *Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der arch. Gesellschaft in Berlin* (Berlino 1890) p. 151.

qui è sollevato ed inspira. Ma il trattamento apparisce già meno rigido che nell'Apolline di Tenea. Oltre a ciò la medesima statua Sciarra mostra un altro progresso molto importante. Mentre cioè nelle sculture più antiche, come anche nell'Apolline di Tenea, la bocca è chiusa, l'arte arcaica progredita la rappresentò aperta, e così introdusse del movimento nei volti rigidi. Tale trattamento della bocca produce nelle diverse opere un effetto diverso. Nelle sculture ioniche ed eginetiche esso prende il carattere d'un dolce sorriso. Nella maggiore parte dei tipi peloponnesiaci invece esso dà alle fisionomie un aspetto più o meno accentuato di malumore. Nella statua Sciarra la bocca aperta desta l'impressione d'un indole indifferente e quasi direi un poco stupida <sup>(1)</sup>. Ma, benchè questo motivo nella maggiore quantità degli esemplari conservati accenni a influssi d'ordine morale, noi dobbiamo proporci il quesito, se esso nella sua origine non stia in relazione colla tendenza di manifestare il processo della respirazione. In favore di tale supposizione può citarsi il ritratto arcaico greco, il quale si trova nella villa Albani, e che taluni archeologi hanno voluto riferire a Pisistrato <sup>(2)</sup>. La bocca aperta, col labbro inferiore considerevolmente avanzato e con quello superiore particolarmente arricciato, e le narici alquanto gonfie vi corrispondono perfettamente all'atto d'un uomo il quale aspira l'aria nei polmoni. Oltre a ciò bisogna riflettere, che il materiale a noi conservato è troppo scarso per poter seguire passo a passo il successivo svolgimento che il trattamento della bocca ebbe nell'arte arcaica, e che inoltre non conosciamo punto le più antiche fasi di questo svolgimento. Tali fasi, s'intende, erano rappresentate da primitivi idoli scolpiti in legno, specie di monumenti, della quale nessun esemplare è arrivato fino ai nostri giorni. Che in quegli idoli la bocca talvolta fosse particolarmente spalancata, lo provano un Bacco (*Διόνυσος κεχρητός*) <sup>(3)</sup>

(1) Röm. Mittheilungen II (1887) p. 105-106.

(2) H. II n. 834.

(3) Aelian. *hist. animal.* VII 48. Plin. *n. h.* VIII 58. La supposizione che questo idolo di Bacco abbia avuto una testa di leone (Gerhard *griech. Mythologie* I p. 483 § 444 n. 1 d. Panofka *Terracotten des Museums zu Berlin* p. 110-113) è del tutto arbitraria.

ed un Apolline sbadigliante (*Ἀπόλλων κερκινός*) (1), il primo dei quali si venerava a Samo, il secondo nell'Elide. Chi si rende conto di tali strane denominazioni, concederà che esse possono spiegarsi molto bene con tentativi fatti dai primitivi scultori per raggiungere un effetto simile a quello espresso nel cosiddetto ritratto di Pisistrato, tentativi i quali per l'imperizia degli autori andarono falliti, e rasentarono la caricatura.

L'arte arrivata all'apogeo del suo svolgimento ideale, svolgimento rappresentato specialmente da sculture che stanno in relazione con Fidia e con Policleto, mantiene i principii di conformazione stabiliti nel periodo immediatamente anteriore, ma li trasforma con uno stile maestosamente libero. Tutte le figure che hanno avuto origine in quello svolgimento sono rappresentate col torace considerevolmente sollevato, come conviene al corpo umano, quando inspira potentemente. Però la maggiore o minore rigidità, colla quale l'arte precedente esprimeva questo fatto, è rimossa, e la funzione fisica è resa con perfetta libertà, bellezza ed armonia. Ciò deve dirsi delle statue che appartengono ai frontoni del Partenone, delle migliori copie che ci sono conservate del doriforo (2) e del diadumeno (3) di Policleto, come dell'atleta che si prepara a lanciare il disco, tipo attico quest'ultimo rappresentato a Roma da una statua posta nella sala della biga (4). Un magnifico torso che si trova nella galleria lapidaria del Vaticano (5) tanto per il suo stile in generale quanto specialmente per il trattamento del torace deve attribuirsi al medesimo periodo. Lo stesso trattamento vien adoperato anche nel rilievo, come lo provano le metope ed il fregio del Partenone e, per menzionare alcuni monumenti esistenti a Roma, il rilievo esposto nella villa Albani il quale rap-

(1) Polemone presso Clemens Alexandrinus *protrept.* p. 32 Potter (= Polemonis fragmenta ed. Preller p. 109 n. LXXI).

(2) Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 503, 505, 507. Cf. H. I n. 58.

(3) Friederichs-Wolters l. c. n. 508, 509.

(4) H. I n. 330.

(5) Questo torso oggi ha il num. 142. Esso probabilmente è identico con quello notato nella *Beschreibung der Stadt Rom* II 2 p. 37 n. 154



presenta il mito d'Orfeo ed Euridice <sup>(1)</sup>, quello del Museo Torlonia con Ercole, Piritoo e Teseo <sup>(2)</sup>, finalmente il magnifico frammento vaticano, sul quale si è conservata la parte superiore d'un cavaliere <sup>(3)</sup>. Sopra questo frammento, il quale appartiene ad un rilievo lavorato nella Beozia sotto l'influenza dell'arte attica, i contorni del torace sollevato traspariscono perfino attraverso la veste. Tale conformazione del petto dunque deve annoverarsi tra gli elementi caratteristici della grande arte del V secolo. Essa contribuisce essenzialmente a che i tipi espressi da quest'arte, benchè il trattamento della superficie sia ancora molto lontano da qualunque verismo piuttosto ideale nel più alto senso della parola, destino quell'impressione di pienezza di vita, la quale assicura loro un posto unico nella storia dell'arte. La bocca in tutti quei tipi è leggermente aperta e spesso, specialmente negli attici, il labbro inferiore alquanto sporgente. Ma anche quest'ultimo motivo ora viene trattato senza traccia di rigidità ed in maniera da aumentare quel particolare carattere di finezza il quale si ammira non soltanto nei tipi ideali, ma anche nei ritratti attici contemporanei, come p. e. in quello di Pericle <sup>(4)</sup> ed in quello alquanto più recente che con probabilità è stato riferito ad Alcibiade <sup>(5)</sup>.

(1) H. II n. 783.

(2) H. II n. 819. Monumenti antichi pubblicati per cura della r. Accademia dei Lincei I (1892) p. 673 ss.

(3) H. I n. 86.

(4) H. I n. 281.

(5) H. I n. 92. Se la testa vaticana generalmente spiegata per Epimenide (H. I n. 276), la quale sembra riprodurre un originale della fine del V secolo, ha la bocca chiusa, questo fatto si spiega in quanto che vi è rappresentato un uomo che dorme. È chiaro che la bocca aperta in tal caso sarebbe stata brutta e ridicola. Il Winter nel *Jahrbuch des arch. Instituts* V (1890) p. 163-164 sostiene che la testa in discorso rappresenti non Epimenide, che dorme, ma piuttosto il cieco Omero, e che essa si riferisca ad un originale di Silanion. Ai fatti già da me accennati (H. I p. 546-547) che confutano tale attribuzione ora può aggiungersi questo della bocca chiusa. L'artista che inventò il tipo in discorso avrebbe commesso uno sproposito madornale, se, volendo rappresentare Omero cieco, avesse espresso la cecità in maniera contraria alla natura semplicemente cogli occhi chiusi e rinunciato nello stesso tempo all'uso dell'arte contemporanea di figurare aperta

Nell'arte del IV secolo la intensità di espressione, colla quale fino allora si era rappresentato il movimento della respirazione, diminuì considerevolmente. Conosciamo numerose figure prodotte dalla seconda scuola attica, le quali sono rappresentate in situazioni più o meno tranquille, e perciò molto bene si prestano alla nostra ricerca. In tutte quante il sollevamento del torace è poco percettibile. Ciò prova che gli artisti di allora erano disposti a fissare la respirazione non nel suo momento più espressivo, ma in una fase nella quale essa si manifesta meno chiaramente all'occhio. Basta ricordare a tal uopo parecchi tipi prodotti da Prassitele, come la Venere Cnidia (1), il Sauroktonos (2) e la statua olimpica di Mercurio che sorregge Bacco bambino (3); oltre a ciò i tipi di Satiri, i quali portano l'impronta dell'arte del medesimo maestro (4). Quanto alla bocca, essa ancora durante la maggiore parte del IV secolo si rappresentava leggermente aperta, ma non più col labbro inferiore sporgente.

Le ragioni di tali cambiamenti chiaramente risultano dall'indirizzo che l'arte prese già nella prima metà del medesimo secolo. Abbandonando il grandioso idealismo che dominava nel periodo antecedente, essa fece considerevoli progressi nel caratterizzare la superficie del corpo in maniera corrispondente alla realtà. Siccome gli scultori in tale rispetto maggiormente si avvicinavano alla natura, così era facile che essi, o a bella posta o istintivamente, badassero meno all'attività vitale che anima l'organismo. Vi s'aggiunge il carattere particolare proprio a molti tipi prodotti da Prassitele e da altri artisti che si trovarono sotto la sua influenza. Tali tipi sono figure giovanili piene di grazia delicata e rappresentate in posizioni di dolce abbandono. Se l'arte

---

la bocca, il quale tratto soltanto, una volta chiusi gli occhi, avrebbe potuto accennare al movimento fisionomico. Dall'altro canto, se nell'erma vaticana insignita col nome di Aspasia (H. I n. 282) le labbra sono chiuse, questo fatto conferma l'opinione da me esposta, che cioè la testa di questa erma non può riguardarsi come una copia esatta d'un tipo del V secolo.

(1) H. I n. 316.

(2) Overbeck *Kunstmythologie, Apollon* p. 235 ss. — H. I n. 192, II n. 743.

(3) Friederichs-Wolters n. 1212.

(4) Sono i tipi del Satiro appoggiato al tronco d'albero (H. I n. 521) e di quello che versa da bere (H. II n. 875).

in simili figure, come p. e. nel Sauroktonos o nel Satiro appoggiato al tronco d'albero (1), avesse accentuato l'attività vitale con la vigoria consueta al V secolo, essa certamente sarebbe incorsa in una dissonanza stilistica, la quale avrebbe turbato l'armonia dell'insieme.

Lisippo, il quale ai tempi di Alessandro Magno introdusse nella scultura un nuovo indirizzo, fece un altro passo nell'attuazione dell'elemento vitale. Esaminando il suo *Apoxyomenos* (2), vediamo che la bocca è leggermente aperta, il sollevamento del torace invece quasi punto accennato. Il giovane atleta dunque sembra raffigurato in un momento avanzato dell'inspirazione. Lo stesso deve dirsi di alcuni tipi, i quali, benchè non possano direttamente attribuirsi nè a Lisippo nè alla sua scuola, nondimeno manifestano, almeno per ciò che riguarda il trattamento del corpo, l'influenza del maestro sicionio. Basta ricordare un tipo di Mercurio rappresentato a Roma da una statua vaticana (3) ed il Marte Ludovisi (4). È innegabile che un'espressione energica della forza vitale sarebbe stata in perfetta armonia coll'indole vigorosa di figure giovanili, quali sono un atleta, Mercurio e Marte. Se l'arte nondimeno rinunciò ad una tale espressione, ciò, a quanto pare, provenne dagli enormi progressi che Lisippo fece fare al verismo. I tipi di esso e di altri scultori che imitarono la sua maniera riproducono con raffinatezza la pelle, ora tesa sopra la sottoposta carne, ora più rilassata, talvolta anche leggermente increspata, e fanno riconoscere in tutti i particolari gli attacchi e le ramificazioni dei muscoli e delle vene. E gli artisti dell'epoca dei diadochi continuarono e spinsero più oltre questo indirizzo. Se dunque, secondo ciò che abbiamo osservato, a priori sembra probabile che nell'arte antica abbia esistito una relazione tra i progressi del verismo e la successiva attenuazione che subì l'espressione dell'attività vitale dell'organismo, questa supposizione trova un'evidente conferma nella maniera, colla quale parecchi scultori poco dopo Lisippo trattarono la bocca. Abbiamo veduto, che nelle

(1) V. sopra pag. 141, not. 4.

(2) H. I n. 31.

(3) H. I n. 146.

(4) H. II n. 877.

opere più arcaiche, come nell'Apolline di Tenea, la bocca è chiusa, che invece lo stile arcaico progredito la raffigurava aperta e che questo tratto fu conservato dagli scultori del V secolo, da quelli della seconda scuola attica ed ancora da Lisippo. Soltanto all'epoca dei diadochi incontriamo di nuovo esempî certi della bocca chiusa (1). È vero che così fatta rappresentanza restava limitata ad una sfera precisamente circoscritta. Ma appunto questa circoscrizione è prova della relazione da me supposta. Nei tipi di carattere ideale l'arte anche dopo Alessandro Magno conservò il motivo tradizionale. Gli iddii e gli eroi fino alla decadenza del classicismo sempre furono raffigurati colla bocca leggermente aperta. Lo stesso trattamento si osserva in un genere di monumenti che l'arte ellenistica produsse in grande abbondanza, cioè nei ritratti di re e generali divinizzati o rappresentati da eroe. Basta ricordare che i ritratti di Alessandro Magno appartenenti a questa categoria, i quali certamente sono prodotti dell'arte ellenistica, regolarmente hanno la bocca aperta (2). Un trattamento diverso invece incominciò a farsi strada nei ritratti iconici, i quali riproducendo le persone si tenevano stretti alla realtà. In tali ritratti vediamo già verso la fine del IV o nel principio del III secolo a. Cr. la bocca chiusa. Non ardisco di addurre a conferma di questa tesi il noto tipo statuuario di Demostene (3), tipo, il quale sembra una libera riproduzione della statua di Polieuktos che gli Ateniesi nell'anno 280 a. Cr. eressero in onore del campione della loro indipendenza; giacchè le labbra compresse vi si presentano come

---

(1) A bella posta mi esprimo su tale rispetto con qualche riservatezza giacchè il ritratto greco del IV secolo a Roma è rappresentato soltanto da copie eseguite nel periodo romano, e non è esclusa la possibilità che i copisti in simili particolari talvolta abbiano adottato la maniera d'espressione alla quale erano avvezzi (cf. la nostra pag. 144 ss.). Giova però osservare che le migliori repliche le quali sembrano riprodurre gli originali il più fedelmente, sempre mostrano la bocca leggermente aperta. Questo è anche il caso nelle migliori riproduzioni del ritratto di Platone (H. I n. 265. American Journal of archaeology IV 1888 pl. I).

(2) H. I n. 527. La bocca è anche aperta nella magnifica testa molto idealizzata del medesimo personaggio, la quale si trova nella collezione Barracco.

(3) H. I n. 30.

un particolare caratteristico dell'individualità di Demostene concentrata e travagliata dalle lotte. Ma giova osservare che la bocca è chiusa nelle statue di Menandro (nato nell'anno 342, morto 290 a. C.) e di Posidippo (1), la cui operosità su la scena cominciò poco dopo la morte di Menandro, ambedue fuor di dubbio lavorate come pezzi compagni dal medesimo scultore attico, e che lo stesso trattamento non di rado s'incontra in ritratti iconici di Tolomei, Seleucidi e di altri dinasti ellenistici (2). Esso poi trovò una larga propagazione nei ritratti dell'arte greco-romana, la quale in fondo non era altro che una continuazione della ellenistica. E si può dire che la bocca chiusa nei soliti busti di grandezza naturale diventò la regola (3). Le statue invece e specialmente quelle colossali o di grandezza eroica generalmente si rappresentavano

(1) H. I n. 198, 199.

(2) In tale rispetto è significativo che i ritratti monetari dei dinasti ellenistici quasi sempre hanno la bocca chiusa. Lo stesso trattamento si osserva nel busto parigino di Tolomeo Soter (*Römische Mittheilungen* IV 1889 tav. III p. 33 ss.).

(3) Siccome ancora nell'epoca greco-romana vi erano ritrattisti molto valenti, sembra naturale, che essi si scostassero dalla sopra esposta regola, se la bocca aperta costituiva un elemento caratteristico della persona da ritrattarsi. Di ciò bisogna tener conto innanzi a due ritratti che appartengono al tempo di transizione dalla repubblica alla monarchia. L'uno è il magnifico ritratto che altre volte senza ragione alcuna si attribuiva a Sulla. Ne conosciamo tre esemplari, il migliore dei quali si trova nel Braccio nuovo del Museo vaticano (H. I n. 29. Cf. II n. 825). Esso rappresenta uno di quei Romani colti, scettici ed epicurei, dei quali l'anzidetto periodo abbonda. L'aria interrogativa e sarcastica che si rivela nella bocca aperta dà alla fisionomia un tipo tanto particolare che l'artista, se avesse figurato la bocca altrimenti, avrebbe fatto sparire una delle qualità più caratteristiche del personaggio. L'altro ritratto è quello, il quale, forse con ragione, si spiega per Cicerone (H. I n. 123, 489). La bocca aperta cogli angoli alquanto tirati insù si attaglia benissimo all'indole nervosa che si manifesta in questa fisionomia. È vero che nessun esemplare nè del primo nè del secondo ritratto può citarsi come eccezione certa della sopra accennata regola relativa ai busti. Siccome, cioè, in nessuno si è conservata la parte inferiore del collo, così resta indeciso, se quelle teste abbiano appartenuto a statue o a busti. Ma secondo ciò che ho esposto non sarebbe punto da maravigliarsi, se un bel giorno si scoprisse dell'uno come dell'altro ritratto un esemplare, la cui forma di busto sarebbe accertata, ed il quale mostrasse il medesimo trattamento della bocca colle teste note finora.

colla bocca aperta (1). Il quale fatto probabilmente ha la sua spiegazione in ciò: che le forme della bocca, se così raffigurata, meglio risaltavano nella distanza, per la quale era calcolato l'effetto delle teste statuarie e specialmente di quelle maggiori del vero. In ogni caso chiaramente si riconosce, come l'arte nei tempi imperiali inoltrati a poco a poco dimenticò il senso dei tradizionali mezzi d'espressione. L'ultimo ritratto che può dirsi ideale è quello d'Antinoo. La scultura dei tempi d'Adriano ruppe decisamente colla tradizione classica, rappresentando colla bocca chiusa perfino ritratti colossali del giovane bitino (2).

Se investighiamo il perchè l'arte ellenistica entro la sfera ideale conservasse il motivo tradizionale della bocca aperta, e nei ritratti iconici invece spesso raffigurasse la bocca chiusa, si fa manifesto che le ragioni di questo diverso procedimento non possono essere state diverse da quelle, le quali originarono il sopra esposto diverso trattamento del torace. I tipi ideali, per non sembrare astratti, avevano bisogno d'un elemento, il quale accennasse al movimento della fisionomia. I ritratti iconici invece mediante il loro trattamento pieno di verismo erano abbastanza vicini alla natura e così facilitavano a chi li guardava il supplire in essi il movimento fisionomico. Se poi in questi ritratti la rappresentanza della bocca chiusa col tempo diventò quasi generale, a ciò sembra aver contribuito la circostanza che tale rappresentanza più corrisponde alla realtà di quella della bocca aperta; giacchè infatti la maggior parte di coloro che posano dinnanzi al ritrattista chiude le labbra. Giudicata sotto tale punto di vista, l'introduzione di quest'ultimo motivo non sarebbe altro che un passo di più nella via del verismo.

Mi sembra ora opportuno di riassumere i principali risultati di queste osservazioni. Faremo astrazione del trattamento della bocca, il quale, come abbiamo veduto, non fu determinato da ragioni puramente fisiologiche, e ci limiteremo all'espressione del movimento della respirazione, come risulta dal trattamento

(1) Basta ricordare che tra i numerosi ritratti colossali esposti nella Rotonda del Museo vaticano (H. I n. 295, 296, 298, 303, 305, 308, 309, 310, 311) soltanto una testa di Claudio (H. I n. 306) ed un busto di Antinoo (H. I n. 300) hanno la bocca chiusa.

(2) H. I n. 300, II n. 769.

del torace. In tale rispetto riconosciamo lo svolgimento seguente: L'arte greca, non appena dispone di sufficienti mezzi d'espressione, tiene conto dell'attività vitale dell'organismo, la quale si manifesta nell'anzidetto movimento. L'intensità poi, colla quale si esprime questo movimento, diminuisce in proporzioni adeguate ai progressi che fa la perizia del riprodurre la superficie del corpo in maniera corrispondente alla natura. La più perfetta armonia nei due lati del fare artistico e nel medesimo tempo il massimo grado nell'espressione della forza vitale sono raggiunti dalla grande arte del V secolo. L'ultimo stadio di questo svolgimento incomincia con Lisippo, il grande verista, il quale ridusse la raffigurazione dell'atto respiratorio al minimo grado. Lavori originali di lui o della sua scuola, i quali potrebbero confrontarsi colle sculture del Partenone, non ci furono conservati. Dobbiamo dunque, affinchè il confronto si faccia in opportune condizioni, limitarci a comparare copie eseguite nell'epoca greco-romana secondo originali dei due periodi. Perciò invito il lettore a recarsi nel Braccio nuovo del Vaticano, dove sono esposte una copia del doriforo di Policleteo (1) ed un'altra dell'Apoxymenos di Lisippo (2). È vero che anche qui fra i materiali da confrontarsi è una certa disparità, essendo la copia del doriforo un'opera mediocre, quella dell'Apoxymenos invece un capolavoro d'esecuzione. Nondimeno la prima statua, benchè trattata molto semplicemente da rendere soltanto le forme principali, desta l'impressione d'una maggiore pienezza di vita che l'Apoxymenos, nel quale la pelle, i muscoli e le vene sono rappresentate colla massima accuratezza. E mi sembra che la principale cagione della differenza stia nella conformazione del petto, la quale nel doriforo manifesta chiaramente l'attività vitale che anima l'organismo. Del resto il risultato delle mie osservazioni perfettamente combina cogli altri fatti finora stabiliti sopra l'andamento dell'arte antica. Essa si presenta come un essere organico, il quale, arrivato all'apogeo del suo svolgimento, raggiunge il sommo grado della forza vitale, e dopo a poco a poco la perde.

(1) H. I n. 58.

(2) H. I n. 31.