

MAESTRI DELL'ARTE CLASSICA

II

GIULIANA CALCANI

# SKOPAS DI PAROS

GIORGIO BRETSCHNEIDER EDITORE

ROMA • 2009

Tutti i diritti riservati

PRINTED IN ITALY

ISSN 2035-3634

ISBN 978-88-7689-243-1

*In copertina:* Testa dell'Achille (*Ares*) Ludovisi di Anonimo del XVII secolo  
(Roma, Istituto Nazionale per la grafica, inv. FC 127333, vol. 157, H 8)

---

COPYRIGHT © 2009 by GIORGIO BRETSCHNEIDER EDITORE - ROMA  
Via Crescenzo, 43 - 00193 Roma - [www.bretschneider.it](http://www.bretschneider.it)

*A mia madre,  
in memoria di mio padre*

## SOMMARIO

INTRODUZIONE . . . . .	p.	XI
<i>Temi e problemi</i> . . . . .	»	XI
I. VITA E OPERE . . . . .	»	1
<i>Cronologia delle opere</i> . . . . .	»	46
II. CATALOGO . . . . .	»	49
III. FONTI LETTERARIE . . . . .	»	117
I. <i>Vita</i> . . . . .	»	119
II. <i>Opere</i> . . . . .	»	122
Note . . . . .	»	143
Bibliografia . . . . .	»	157
Indice dei nomi . . . . .	»	175
Referenze grafiche e fotografiche . . . . .	»	181
Tavole . . . . .	»	185

## INTRODUZIONE

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari ...*

(E. MONTALE, *Ossi di seppia*)

### *Temi e problemi*

Il divenire, l'essere sospesi tra tensioni contrapposte, mai fino in fondo dichiarate, è questa la cifra caratteristica delle opere di Skopas, uno degli scultori greci più noti del IV secolo a.C., su cui era necessario riproporre una visione di sintesi a distanza di più di trent'anni dall'ultima monografia. Certo, far uscire oggi un lavoro su un grande artista dell'antichità può sembrare una scelta quantomeno azzardata. Contro l'autarchia della ricerca storico-artistica e il suo insistere a stringere l'obiettivo sulle figure di eccellenza del passato si sono pronunciati in molti e, di recente, anche il bel libro di Paul Zanker sull'*Arte romana* evidenzia, come scopo prevalente dell'indagine, la dimensione dell'arte quale mezzo di comunicazione sociale. Perciò, se non vogliamo cadere nel reiterato e usurato luogo comune sulla differente percezione dell'arte tra mondo greco e romano e, quindi, sull'autorizzazione a procedere con diversi metodi di approccio, bisognerà arrendersi al fatto che è solo nella direzione della storia sociale che andrà affrontata l'arte antica. Ma è proprio così? O non sarebbe, invece, una rinuncia clamorosa a indagare quella consistente parte della produzione che nell'espressione estetica ha la sua ragione di esistere? Espressione estetica che è fine a sé stessa prima di farsi mezzo di comunicazione

sociale. La produzione artistica ha una fase che precede quella della sua immissione nella società e che è legata al rapporto tra la materia e l'artista, prima che alla sua funzione. La stessa committenza, per lo stesso soggetto, destinato allo stesso luogo, pubblico o privato che sia, avrà esiti diversi a seconda dell'artista prescelto. E dalla figura dell'artista che è, per così dire, il 'contesto primo' dell'opera d'arte, non si può prescindere se vogliamo restituire spessore e densità allo studio di un mondo antico che rischia, sempre più, di diventare una terra straniera.

La biografia, la ricostruzione e la perpetuazione di vite di personaggi illustri, sia di artisti che di intellettuali o di politici, come sappiamo è un genere molto utilizzato proprio nell'antichità. Già nel IV secolo a.C. abbiamo la testimonianza dell'opera di Panfilo, pittore e autore di un testo sulla pittura e sui pittori illustri: Περί γραφικῆν καὶ ζωγραφῶν. Da qui, fino alle *Vite* del Vasari, abbiamo il fiorire ininterrotto di un genere sul quale si è basata gran parte della ricostruzione storico-artistica sia antica che moderna. Ma se gli artisti, dal Medioevo in poi, continuano ad essere protagonisti di studi monografici, per quelli antichi tale strumento costituisce un'eccezione.

E nel caso di Skopas lo è ancora di più, se consideriamo che l'analisi della sua figura vede un percorso contrario a quello che ci si potrebbe aspettare, di contrazione e non di crescita delle informazioni, dopo circa due secoli di ricerca.

La storia degli studi su un caso particolare, quale è l'opera di Skopas appunto, riflette nello stesso tempo le tendenze più ampie dell'archeologia in uno dei suoi principali ambiti, ovvero la storia dell'arte antica. Ripercorrerne le vicende interpretative significa perciò riflettere anche sui metodi, sui loro mutamenti, contraddizioni, difficoltà. Sul senso stesso di un percorso conoscitivo che, nato dall'analisi delle copie, si è potuto esercitare in seguito anche sugli originali, fino ad arrivare poi al rinnegamento del valore testimoniale delle copie.

Dall'Ottocento ad oggi possiamo seguire un percorso di progressiva sfiducia verso l'ampiezza d'informazione che si riteneva di aver raggiunto sulla produzione artistica di Skopas, che ha lasciato il posto ad un crescente senso d'impotenza interpre-

tativa, persino nell'analisi dei pochi originali superstiti. Nel momento di massima affermazione dei metodi dell'archeologia filologica, il catalogo delle opere di Skopas aveva raggiunto quasi la completezza, in base alla lettura comparata delle fonti letterarie e delle copie romane, alle quali si aggiungeva la testimonianza degli originali da Alicarnasso e da Tegea. La cronologia relativa della sua produzione aveva raggiunto buoni margini di accordo tra gli specialisti, restava aperta l'alternativa tra la priorità del cantiere di Alicarnasso su quello di Tegea, ma di Skopas si poteva dire molto. E anche su soggetti non ricordati dalle fonti, come il Meleagro, ma che di fatto diventavano punti fermi nella ricostruzione della sua opera.

A Paolino Mingazzini si deve il primo, vero, affondo destrutturante dell'opera di Skopas Maggiore a beneficio della costruzione di altre personalità, delle quali si ignorava completamente ogni caratteristica di forma e stile. Ad uno Skopas I venivano assegnate le sue opere di esordio, come l'Afrodite *Pandemos* e l'Athena *Prònaia*; mentre allo Scopa Minore si attribuivano tutti i soggetti ricordati a Roma da Plinio, come l'Hestia, la Canefora, il gruppo di Achille, Poseidone e Teti con *thiasos* marino, l'Ares e l'Afrodite. Il Pothos e la Menade di Dresda venivano esclusi dalla sua produzione, perché ritenute opere del pieno ellenismo.

Da una fase in cui la ricerca era estensiva, mirata cioè a dare forma al massimo numero delle sue opere menzionate dalle fonti letterarie ed oltre queste, alla ricerca di Skopas nelle copie romane, si è passati quindi ad una di rinuncia che ha portato alla concentrazione di studio sui nuclei originali, in particolare sui materiali di Tegea, provocando un'identificazione quasi esclusiva tra Skopas e le sculture rinvenute localmente. Come osservava Jean Marcadé, criticando tale attitudine, «*la tentation est grand, au musée de Tégée de penser d'abord à Scopas*» e ciò a scapito della ricostruzione degli altri complessi religiosi, come il santuario di Asclepio o quello ancora più importante di Athena *Poliàs*, sola divinità riconosciuta come patrona della città ancora al tempo di Pausania. A questa esasperata ricerca, tesa a ridare la massima consistenza alla decorazione del Tempio di *Alèa*, con

parecchi rischi di attribuzione arbitraria dei frammenti, si è opposta la tendenza, altrettanto estremista, di attenuare nel significato tale attività sulla base del fatto che, comunque, la lavorazione dei materiali non era stata fatta direttamente dalla mano di Skopas, autore dei progetti, ma non certo esecutore materiale né ad Alicarnasso, né a Tegea. Inutile cercare Skopas, insomma, perché non resterebbero altro che le fonti letterarie. Questa impostazione, espressa in maniera chiara da Olga Palagia per le sculture di Tegea e ripresa da Geominy nella voce di aggiornamento dedicata a Skopas sul secondo supplemento dell'*Enciclopedia dell'arte antica*, ovviamente non ha senso, poiché sappiamo bene che la paternità dell'opera d'arte non è certo della mano che materialmente la esegue, ma di chi la progetta e ne controlla l'esito finale.

Per l'arte greca, in particolare, abbiamo elementi precisi per valutare la profonda differenza con la quale era tenuta in conto l'ideazione dell'opera, attraverso la fornitura di modelli (*typoi*), rispetto alla fase di esecuzione materiale, come ci ha bene evidenziato Paolo Moreno nella ricostruzione della biografia di Lisippo. Ed erano valutazioni che avevano ricadute precise nello *status* sociale dell'artista e nelle sue quotazioni di mercato. Il diritto di firma spettava al *plastēs* che modellava l'anima di argilla delle statue di bronzo e solo sporadicamente accanto al suo appariva anche il nome del fonditore, cioè di colui che materialmente realizzava l'opera. Anche a Roma si apprezzavano i modelli in argilla e in gesso, tanto che il loro prezzo sul mercato poteva, a volte, superare quello delle sculture finite. Le fonti letterarie non sono archivi da cui estrarre solo nomi, cronologie ed elenchi di opere d'arte, ma materia viva che ci restituisce, anche se parzialmente, la ricchezza di mondi che non sono perduti, come quello della creazione artistica, a condizione che qualcuno li faccia rivivere, come il recente lavoro di Maria Letizia Gualandi su *L'Antichità classica*.

Una sana dose di ipercriticità non può che giovare a qualunque settore della ricerca scientifica, ma se il dubbio non si traduce in una nuova proposta metodologica diventa paralisi. Tale chiusura nella ricerca risente chiaramente di un clima di



ostilità verso una storia dell'arte antica intesa come ricostruzione di singole personalità e investe di riflesso lo studio dell'antico dopo una lunga gestazione da parte degli storici dell'arte moderna, basti pensare agli scritti di Hans Belting (1983). Ma nessuno strumento che cerchi di fare il punto sulle conoscenze acquisite è in sé positivo o negativo. La monografia o lo studio di un contesto corrono lo stesso rischio di autoreferenzialità e di collezionismo dei dati, insomma si può essere inutili in qualsiasi direzione di ricerca. Perciò non ha senso mettere da parte gli strumenti metodologici dell'interpretazione e dell'attribuzione, in nome di un presunto rigore teorico, dando il fianco ad un nichilismo estremo che vorrebbe chiudere con lo studio delle grandi personalità artistiche del passato o, quantomeno, relegarle nell'orizzonte esclusivo dell'analisi filologica dei testi letterari, rinnegando totalmente il valore delle copie e l'interpretazione degli originali.

L'articolo di P. Bruneau sulla *Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique* (in *L'antiquité classique*, 44, 1975, pp. 425-487) ha rappresentato una delle posizioni più estreme in tal senso, discusse già da Andrew Stewart in margine alla monografia su Skopas del 1977 e più di recente da un convegno che ha avuto luogo al Louvre (24 febbraio 2007) su *Grandi artisti del mondo greco: i limiti della monografia*.

Indicazioni utili vengono, tuttavia, da ognuno dei percorsi di ricerca sopra accennati. Anche dalle negazioni. Nessuno di essi può rappresentare, però, l'unica via da seguire, piuttosto è nella loro contaminazione che c'è la possibilità di trovare, oggi, una maggiore efficacia metodologica.

L'invito alla cautela è d'obbligo, di alcune opere è vero che possiamo documentare la forma, anche in assenza di reperti originali, ma di altre no, almeno per ora; così come non abbiamo elementi abbastanza sicuri per poter ancorare tutto ad una distribuzione cronologica. E quando questa sicurezza non c'è, non abbiamo altro criterio che quello di ipotizzare una datazione che tenga conto dell'area geografica di collocazione, visto che Peloponneso e Attica, in particolare, si traducono non solo in aree di committenza, ma in profonde influenze sullo stile di

Skopas. Il metodo di analisi basato sulla collocazione geografica delle opere, proposto da Urlichs, sembra ora più attuale di quello di Lippold che lo superava e apriva la via ad analisi basate più sul valore del singolo soggetto. Ma ciò ha comportato, nel tempo, uno sbilanciamento verso alcuni specifici temi di studio, a scapito dell'approccio più ampio alla personalità artistica di Skopas.

Da non sottovalutare, infine, è anche l'apporto della critica estrema che, volendo azzerare tutto ha creato, in realtà, una base sgombra di detriti sulla quale ricostruire. All'origine di questo fermento 'purista' negli studi su Skopas Maggiore c'è una comprensibile reazione all'eccesso di connessioni formali che hanno portato ad uno snaturamento dell'indagine, troppo aperta in alcuni momenti ad includere nella sua produzione qualunque soggetto di 'aria patetica' presente nella produzione copistica romana. Troppo incline a considerare in maniera paritetica le copie, a comprenderle tutte, con ansia da contabile, solo perché portatrici di una forma, anche quando allontanano decisamente dallo stile originario di un'opera d'arte.

Sulla vita e sulla produzione artistica di Skopas, dobbiamo ammetterlo, abbiamo pochi riferimenti sicuri, ma sufficienti tuttavia a delineare le coordinate di questo grande artista. Non tutto il lavoro interpretativo che è stato fatto è da rinnegare, a partire dalla prima monografia di Urlichs nel 1863 che impostò, come si è già accennato, la ricostruzione della sua attività sulla distribuzione geografica delle opere. Alcune identificazioni di Adolf Furtwängler restano ancora oggi fondamentali, e continuano ad essere una base di partenza per l'analisi stilistica sulle copie romane, così come molti altri degli studi che si sono concentrati sulla personalità e le opere di Skopas Maggiore fino ad oggi. Ad A. K. Neugebauer dobbiamo l'intuizione dell'essenza più profonda che distingue Skopas dai suoi contemporanei: il 'doppio contrapposto', cioè la costruzione della figura intorno ad un movimento, cui se ne sovrappone un altro contrastante. Ma è un'indicazione spesso dimenticata, a vantaggio della ricerca di effetti di superficie. Come vedremo, invece, è ancora questa la cifra distintiva della produzione di Skopas,

quella che ci permetterà anche di ipotizzare la distribuzione cronologica delle sue opere, in base al passaggio da una forma ‘aperta’ ad una ‘chiusa’ del movimento contrapposto.

Ad Andrew Stewart dobbiamo, di fatto, il rinnovamento della lettura storico-artistica e interpretativa su Skopas, condotta mettendo in ordine ed interpretando i dati con attenzione sia alla documentazione filologica e bibliografica, sia all’analisi della materia e della resa artistica delle sculture di Tegea. Ma non si può certo dire che sia stata posta la parola fine: sono capisaldi da cui ripartire per rivedere l’attività di Skopas, tra l’epoca del predominio tebano (371–362) e la soglia dell’ultimo decennio del regno di Alessandro il Grande (330 circa), alla luce delle attuali conoscenze e impostazioni di metodo.

Non sembra avere più molto senso, ad esempio, la concentrazione quasi esclusiva e comunque l’esordio con i materiali dal Tempio di Athena *Aléa* a Tegea per l’analisi della vita e delle opere di Skopas. Acquisito ormai il fatto che sono prodotti della sua maturità artistica, sicuramente databili dopo l’esperienza ad Alicarnasso, avrebbe più senso, semmai, partire da questi ultimi, ovvero dalle prime opere sicuramente databili della sua carriera. Insomma, con la maturità di tanti percorsi di ricerca e di critica, oggi sembra possibile ripartire proprio con il metodo della prima monografia, tentando di nuovo una cronologia che segua la ‘geografia artistica’ di Skopas Maggiore.

Alle notizie delle fonti letterarie possiamo aggiungere l’analisi comparata dei dati che emergono dalla distribuzione territoriale e dalla collocazione, oltre che dalle caratteristiche delle sue opere, non trascurando la contestualizzazione storica e artistica in un’epoca, quale è il IV secolo a.C., molto indagata e perciò nota per vari aspetti, sia storici che culturali. Decisivo appare, in quest’ultimo senso, il superamento nella critica archeologica di categorie quali ‘tarda classicità’, ‘post-classico’ o ‘seconda classicità’, che riducevano il IV secolo ad un’analisi di profitti e perdite rispetto al grande stile classico dell’età di Pericle. E ciò rende meno arduo il tentativo di definire una personalità complessa, come è quella di Skopas, intrisa anche di elementi arcaistici e proto-ellenistici.

Definire le caratteristiche dello stile di Skopas Maggiore è stata una delle varianti più sensibili nella storia degli studi. Considerato a metà strada tra Policleto e Prassitele, tra Eufanore e Lisippo, oppure aperto all'influenza ionica o erede dell'arte di Timotheos, forse è il caso di esorcizzare il tabù che vuole Skopas legato ad un qualsivoglia, ma unico, canone esteriore. Come tutte le forti personalità artistiche della storia, la sua permeabilità rispetto alle esperienze circostanti dovette essere la più ampia possibile, ma la sua riconoscibilità non è tanto negli influssi che ha ricevuto, quanto in quelli che ha restituito innovando l'arte del suo tempo. Su una chiara impronta peloponnesiaca, mediata dall'impostazione attica, Skopas fu protagonista di un percorso di ricerca e di scambio con le grandi personalità del suo tempo, alcune delle quali, come Timotheos, Bryaxis, Leochares e Prassitele, coinvolte in intense occasioni di lavoro comune.

Capire cosa rappresentò l'opera di Skopas nell'ambito della produzione artistica del IV secolo a.C. significherà anche definirne meglio l'eredità, immensa, lasciata a seguaci ed imitatori dall'epoca ellenistica in poi.

È sempre più una certezza che la complessità dei grandi maestri del IV secolo rappresentò una miniera non interamente sfruttata dalle generazioni successive. Da ogni artista preso a modello, un aspetto solo diventò prevalente ed esasperato e così, nel caso di Skopas, rispetto alle caratteristiche certamente più articolate della sua produzione, ne deriverà la riduzione al 'modello patetico'. E proprio il successo dell'espressione di un intenso *pathos* nella produzione artistica dell'ellenismo fa sì che si confondano le creazioni di Skopas con quelle dei suoi imitatori. È un fatto che per noi è più facile definire che cos'è lo 'stile scopadeo', piuttosto che le caratteristiche delle opere di Skopas, scultore e insieme anche progettista di grandi opere di architettura nelle quali, ad esempio, mantiene il vetusto stile dorico accanto ai nuovi linguaggi decorativi. E a modelli arcaici si riferivano anche sue opere come la Canefora o l'Apollo Sminteo ma, nello stesso tempo, altre anticipavano l'ellenismo, come la Menade invasata nella danza.

Interpretare i frammenti originali alla luce dei complessi, architettonici e figurativi di cui abbiamo diretta e sicura testimonianza dalle fonti letterarie e dai resti materiali, è la via più fruttuosa che possiamo percorrere. Ma dalla rincorsa della pura forma attraverso le derivazioni e le copie, al feticcio dell'originale, c'è una via di mezzo che passa ancora attraverso l'analisi della produzione artigianale ed artistica di epoca ellenistica e romana che recepisce le istanze stilistiche e formali di Skopas. Sarà un'indagine a maglie più serrate, rispetto all'ottimismo del passato, che non rincorre l'attribuzione ad ogni costo, ma neppure il rifiuto, ad ogni costo, della ricerca della 'mano' del maestro.

Skopas, come parte della storia e dell'arte di un'epoca particolarmente intensa e ricca di spunti per il mondo che verrà, può essere anche oggi un obiettivo raggiungibile.

Ma per recuperare le tracce materiali di questo, così come di altri grandi maestri dell'antichità, non possiamo che ricorrere, certo con una nuova consapevolezza, al fare ricerca su un campo minato, con alte percentuali di soggettività e perciò di errore, facendo necessariamente i conti con il rischio dell'interpretazione, della deduzione, dell'attribuzione. E questo limite vale sia quando si confermano o si aggiungono testimonianze monumentali, sia quando le si sottraggono al percorso di ricerca da altri proposto.

*Desidero ringraziare l'Editore, Boris Bretschneider, che ha accolto nella nuova collana dedicata all'arte classica questo lavoro che però non sarebbe mai esistito senza l'amichevole invito di Luigi Todisco a tornare 'alle comuni origini formative' e alla sua continua e generosa disponibilità al confronto.*

*Molti sono ancora gli amici e colleghi ai quali va la mia profonda gratitudine per la possibilità di scambiare informazioni ed idee: ad Andrew Stewart, in primo luogo, ma anche a Filippo Coarelli, Dora Katsanopoulou, Daniele Manacorda, Erik Østby, Fiorenza Rangoni, Giandomenico Spinola, Emilia Talamo e Claudia Valeri. Un ringraziamento lo devo infine, per gli apparati di complemento, a Fabrizio Musetti, Caterina Nasti e Danilo Renzulli.*