



Fornaro, Maria (2001) *"Patina d'antico" da Dioniso d'Alicarnasso a Winckelmann*. Sandalion, Vol. 21-22 (1998-1999 pubbl. 2001), p. 35-45.

<http://eprints.uniss.it/4679/>

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

21-22

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI



Edizioni Gallizzi



Pubblicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Anna Maria Mesturini

Giovanna Maria Pintus

Anna Maria Piredda

Via Università, 40 - 07100 SASSARI

Tel. 079.229701 - Fax 079.229619

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

21

a cura di

Antonio M. Battegazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

GAVINO SIMULA, Erodoto e l'Occidente: la spedizione di Dorieo □
GIOACHINO CHIARINI, Il mantello di Giasone □ SOTERA FORNARO,
«Patina d'antico» da Dionisio d'Alicarnasso a Winckelmann □
OSCAR FUA, Ipotesti di una Centauromachia (Val. Fl. 1, 140-148)
□ FRANCESCO SINI, Impero romano e religioni straniere: riflessioni
in tema di universalismo e "tolleranza" nella religione politeista
romana □ GIOVANNA MARIA PINTUS, *Hoc primum bibe* (Is 9, 1):
l'interpretazione di Ambrogio □ CLAUDIO BEVEGNI, Una nota a
Darete Frigio, *De excidio Troiae historia*, XIX, p. 24, 2-4 Meister □
RAIMONDO ZUCCA, *Iohannes Tarrensis episcopus* nella *epistola*
Ferrandi Diaconi ad Fulgentium episcopum de V questionibus?
Contributo alla storia della diocesi di *Tharros (Sardinia)* □ LIA
RAFFAELLA CRESCI, Antichi dei ed eroi nel *Calendario Giambico* di
Cristoforo Mitileneo □ MARIA TERESA LANERI, Ancora sul rappor-
to Arquer-Fara: i *Neoterici auctores* □ PAOLO FONTANA, Amduscias
il demone unicorno. Note tra iconografia e storia della magia □
Recensioni, schede, cronache e notizie.

Sassari 1998-1999

SOTERA FORNARO

«PATINA D'ANTICO»
DA DIONISIO D'ALICARNASSO A WINCKELMANN

1. Nel trattato dedicato a Demostene (§§ 5, 1-5, 4), Dionisio mostra che Platone non sa scrivere, e che proprio quando vuole raggiungere i toni più elevati, scade nell'affettato e nell'oscuro. I moderni hanno reagito irritati a tale critica: nel 1554, in un'epistola prefatoria in greco ad un'antologia degli scritti retorici di Dionisio, Henri II Estienne, Henricus Stephanus, esclamava: «Cosa si potrebbe pensare di più paradossale, che osare attaccare il dio dei filosofi, Platone? e proprio in quel ch'egli pensava essere il suo aspetto migliore, e cioè nello stile, da tutti oltremodo ammirato, e che – ben lungi dal pensare che richieda correzioni – si impone come modello per tutte le virtù del discorso! Cosa accadrà ai sudditi, se ad esser messo sotto accusa è lo stesso re?»⁽¹⁾. Eduard Norden, nella *Prosa d'arte antica*, è più severo: «Dionisio in questo capitolo assurge ad una tale stupidità che ci farebbe arrabbiare, se non ci facesse piuttosto ridere»⁽²⁾.

La critica allo stile di Platone non dovette incontrare consensi nemmeno nei circoli di intellettuali nei quali Dionisio discuteva le sue opere: così Pompeo Gemino, personaggio per noi oscuro, ma certo un ammiratore di Platone, avendo avuto tra le mani una copia del trattato *Su Demostene*, aveva scritto a Dionisio manifestando la sua irritazione. Dionisio gli risponde con una lettera, in cui difende le ragioni del proprio metodo, ed in più

(1) Epistola prefatoria ad Odet de la Selve, ambasciatore francese a Venezia, di cui Henry II Estienne fu ospite tra il 1552 e il 1553, in: *Dionysii Halicarnassei responsio ad Gn. Pompeij epistolam[...]* *Ejusdem ad Ammaeum epistola. Alia praeterea[...]* Lutetiae, apud Carolum Stephanus, MDLIII. Ho ristampato l'epistola con una traduzione italiana nel mio *Dionisio di Alicarnasso. Epistola a Pompeo Gemino. Introduzione e commento*, Stuttgart-Leipzig 1997, pp. 44-53; il brano citato è a p. 49.

(2) E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Berlin-Leipzig 1915³, p. 104 (trad. it., Roma 1986, p. 116).

cita testualmente il brano 'imputato' del trattato precedente, come a volerne così ribadire le idee.

La critica allo stile di Platone è divisa in una parte positiva, in cui si eloggiano le qualità dello stile del filosofo, ed in una negativa: si tratta di pagine dense di concetti e di immagini. Una sola qui ci interessa, nella sezione dell'elogio di alcuni aspetti dello stile platonico. Eccone il testo e la traduzione:

ὅταν μὲν οὖν τὴν ἰσχνὴν καὶ ἀφελῆ καὶ ἀποίητον ἐπιτηδεύῃ φράσιν, ἐκτόπως ἡδεῖά ἐστι καὶ φιλόανθρωπος. καθαρὰ τε γὰρ ἀποχρόντως γίνεται καὶ διανυγής, ὡσπερ τὰ διαφανέστατα τῶν ναμάτων, ἀκριβής τε καὶ λεπτή παρ' ἦντιν' οὖν ἐτέραν τῶν τὴν αὐτὴν διάλεκτον εἰργασμένων, τὴν τε κοινότητα διώκει τῶν ὀνομάτων καὶ τὴν σαφήνειαν ἀσκει πάσης ὑπεριδοῦσα κατασκευῆς ἐπιθέτου· ὅ τε πίνος ὁ τῆς ἀρχαιότητος ἡρέμα αὐτῇ καὶ λεληθότως ἐπιτρέχει ἰλαρόν τέ τι καὶ τεθελός καὶ μεστὸν ὥρας ἄνθος ἀναδίδωσι, καὶ ὡσπερ ἀπὸ τῶν εὐωδιστάτων λειμώνων αὐτὰ τις ἡδεῖα ἐξ αὐτῆς φέρεται (*Epistola a Pompeo*, 2, 1 = *Su Demostene* 5, 3).

Quando [Platone] usa un fraseggiare tenue e semplice e non elaborato è straordinariamente dolce ed umano: è infatti abbastanza puro e cristallino, come il più chiaro dei ruscelli, preciso e fine come qualsiasi altra cosa di coloro che hanno elaborato in questo stile: persegue le più comuni tra le parole, ricerca la chiarezza, disdegna ogni ornamento accessorio. *La patina di arcaico* (ὁ... πίνος ὁ τῆς ἀρχαιότητος), lievemente, si diffonde alla superficie di quello stile, gli dona un aspetto gaio, fiorito, soffuso di un'aura primaverile: da esso si leva una brezza dolce come dal più profumato dei prati.

Sin qui la parte positiva: subito dopo, invece, Dionisio comincia ad enumerare i difetti dello stile platonico quando «prende uno slancio senza misura»; il raffronto è sistematico: la lingua «pura» diventa «impura», alla «dolcezza» si oppone la «non dolcezza»; allo splendore ed alla chiarezza elisia, la «nebbia»; alla «primavera», una tempestosità invernale e ditirambica; a quell'impercettibile 'sapore' d'antico, un arcaizzare artificioso e oscuro.

Dionisio esercita una critica retorica, ma contemporaneamente, con discrezione, accusa Platone di non aver saputo rispettare la chiarezza (*saphe-neia*) che è requisito essenziale della prosa filosofica, e di aver oscurato, insieme con l'espressione, anche il pensiero.

2. La cura stilistica che Dionisio impiega nella sua critica, usando

hapax platonici, ed imitandone le immagini⁽³⁾, non corrisponde all'univocità dei termini usati, e talora è difficile determinarne il senso con precisione.

In questo brano c'è una parola di spiegazione non immediata, che ho messo tra parentesi nella traduzione. Nello stile platonico 'riuscito', abbiamo visto, c'è come una «patina d'antico»: così ho tradotto l'espressione ὁ πίνος ὁ τῆς ἀρχαιότητος; πίνος non è un termine facile; in altri autori, senza che abbia nulla a che vedere con lo stile, è usato nel senso di «sporizia, untuosità» oppure «coloratura»⁽⁴⁾. Il primo ad usarlo in senso stilistico è Cicerone, ma non ne ricaviamo nulla di preciso⁽⁵⁾. E nemmeno dai pochissimi autori posteriori, in cui il termine è comunque, come in Dionisio, collegato ad un tipo di letteratura che 'sa d'antico'⁽⁶⁾.

Era un termine oscuro anche per i lettori antichi di Dionisio: due dei rarissimi scoli sia al *Sulla composizione delle parole*⁽⁷⁾, dove la parola ricorre ancora, sia al passo del *Demostene*, spiegano il termine come «sporizia», oppure «lanugine (χνοῦς), come quella della frutta»: anzi, proprio da quest'immagine, dice uno degli scoli, «a proposito del discorso, si dice che è 'come πίνος' quel che affiora superficialmente in esso nella composizione delle parole» (ἀπὸ τούτου καὶ ἐπὶ λόγου τὸ ἐπιφαινόμενον αὐτῷ ἐν τῇ συνθήκῃ τῆς λέξεως ποιὸν πίνον ὀνομάζει). Secondo Usener e Radermacher

(3) Per portare avanti la sua polemica Dionisio si serve di immagini e parole platoniche, sì che alla fine il filosofo è «accusato dalle sue stesse parole» – come si legge nel *Demostene* (§ 7, 5, giocando con due versi eschilei). Nel mio commento all'*Epistola a Pompeo* (vd. sopra, n. 1), a cui rinvio, ho tentato di mostrare sistematicamente tutti i paralleli tra il testo di Dionisio ed i brani platonici; il passo che abbiamo letto è, da questo punto di vista, il più esplicito, perché allude alla celebre descrizione della natura di Socrate nel *Fedro* 230b, accanto all'altrettanto famosa immagine di *Repubblica* 401c – dove la «brezza» fluisce dalle opere degli artisti che perseguono l'autenticamente bello; ancora nel *Demostene*, sempre alludendo alla prima esclamazione di Socrate sotto il platano nel *Fedro*, Dionisio dice che lo stile 'buono' di Platone è simile ad un «giardino fiorito che offre una dolce sosta ed un effimero piacere».

(4) Tutti i luoghi nel mio commento, pp. 121-123.

(5) *Ep. ad Att.* 14, 7: *A Cicerone mihi litterae sane πεπινωμέναι et bene longae. Cetera autem vel fingi possent, πίνος litterarum significat doctiorem* (vd. anche *ad Att.* 15, 6: *litterae πεπινωμένως scriptae*).

(6) Pseudo-Giustino, *de Monarchia*, 110 A, a proposito di scene omeriche, Damascio, fr. 138, 117 Zintzen (per Sallustio), Giamblico, *De Vita Pythagorica* 157 (sullo stile arcaizante dei *Commentari* pitagorici). Vd. ancora il mio commento, p. 123.

(7) Nel *Sulla composizione delle parole* 22, 6; 23, 7; e ancora nel *Demostene* 39, 7; 44, 2. In *Dem.* 45, 3 ricorre il participio πεπινωμένη, sempre riferito all'armonia «austera».

dallo scolio la parola *χνοῦς* è passata nel testo del nostro passo nel *Demostene*, dove si legge *πίνος αὐτῇ καὶ ὁ χνοῦς ὁ τῆς ἀρχαιότητος*. Ma il testo del *Demostene* può ben essere d'autore, e sano lo considera l'ultima editrice, Germaine Aujac (t. II degli *Opuscoli retorici*, Les Belles Lettres, 1988). Nel *Demostene*, invero, Dionisio è più preciso: *πίνος* e *χνοῦς*, infatti, sono caratteristiche complementari dell'armonia «austera», di gusto arcaico; tanto più che in *Demostene* 38, 3 ricorre l'espressione compendiaria *χνοῦς ἀρχαιοπίνης* per indicare ancora quella «patina antica» che «fiorisce» sulla difficile unione delle parole improntata ad «austera» armonia.

3. Il significato da attribuire a *πίνος* dette origine nel '600 ad una disputa tra Claude de Saumaise (Salmasius) e Denis Petau (Petavius): si tratta solo di una scheggia di una controversia accesa, che aveva motivazioni teologiche. Nel commento al *De pallio* tertulliano⁽⁸⁾, 1620, infatti, Salmasius, cristiano convertitosi ad Heidelberg al protestantesimo, attaccava il gesuita Petau, e costui gli rispose per le rime in una serie di pamphlet pubblicati sotto lo pseudonimo di Antonius Kerkoetius Armoricus, in cui gli epiteti di *asinus*, *pecus* e simili non erano risparmiati.

In una nota al cap. IV dell'operetta di Tertulliano, Salmasius spiega *πίνος* come *nitor* ed *elegantia*: il termine è a suo parere traslato dal linguaggio sportivo, perché propriamente significa «unto e reso lucido dall'olio usato dagli atleti» (*quod oleo palaestrico unctum ac nitidum est*), ed in ciò «di colore virile», «robusto»: sbagliano, prosegue, i dotti che interpretano il termine in Cicerone come «squallorem vetustatis redolens». Per Salmasius, dunque, della parola *πίνος* Dionisio ha innanzitutto presente il senso di «ciò che è untuoso». Il paragone con gli atleti era sua invenzione.

Per Petavius, invece, *πίνος* vuol dire proprio e solamente «situs et squallor vetustatis», un'arcaicità «sporca», perché il tempo deposita una patina sulle cose. Il dotto Jacques Hardion⁽⁹⁾ tentò di comporre la lite, affermando: ciò che è antico è come 'insudiciato' dal tempo – e questo designa

(8) Q. Sept. Florentis Tertulliani *Liber de pallio*, Claudius Salmasius ante mortem recensuit, explicavit, notis illustravit. Lugduni Batavorum, ex officina Joannis Maire, 1656, p. 276.

(9) 1686-1766, autore tra l'altro di dodici *Mémoires* sull'origine e lo sviluppo dell'eloquenza greca sino a Socrate nell'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*.

la parola *πίθος* - ma è per Dionisio pieno di «grazia», «bellezza», ed «eleganza»⁽¹⁰⁾.

Più tardi l'abate Charles Batteux nella sua traduzione del *De compositione verborum* (1788) rendeva con esattezza il termine: «specie di ruggine o di vernice antica». Ed in nota aggiungeva: «è il gusto dell'antico, il sapore dell'antico»⁽¹¹⁾.

Ai dotti francesi, anche a Batteux che ci era andato molto vicino con la traduzione, non venne in mente il paragone con l'antica *statuaria*, ossia la scultura in bronzo, nella quale la «patina», la «sporczia» che si forma sul metallo indica l'antichità delle statue⁽¹²⁾. Quest'analogia con la statuaria è invece alla base delle spiegazioni del termine date dai commentatori moderni⁽¹³⁾.

4. Il senso di 'patina' soddisfa anche perché, come abbiamo visto, l'immagine di Dionisio nel trattato *Su Demostene*, la più complessa dove ricorra il termine *πίθος*, si concentra sulla *superficie* dello stile, che è paragonata ad un prato d'erba appena appena mosso dalla brezza, una superficie solo in apparenza uniforme, in realtà viva di impercettibili movimenti, tra fili d'erba e fiori che nella distesa si confondono.

Il paragone col bronzo, però, è solo uno dei possibili. A questo passo si dedicò Johann Heinrich Winckelmann, la cui spiegazione è del tutto negletta, e che qui invece si vuole ricordare, e non solo per amore d'erudizione.

⁽¹⁰⁾ Il resoconto della disputa nell'*Histoire de l'Academie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, avec les Mémoires de Littérature tirez des Registres de cette Académie, depuis l'année MDCCXVIII jusque et compris l'année MDCCXXV*, tome V, Paris, Imprimerie Royale, 1729, pp. 126-135.

⁽¹¹⁾ «Espèce de rouille ou de vernis antique» e in nota: «C'est ce qui sent l'antique, qui a le goût, la saveur du style antique». BATTEUX, che con il suo trattato *Le belle arti ricondotte ad un unico principio* (1746) compie con il suo sistema delle belle arti un passo decisivo nella storia dell'estetica settecentesca, di grande influenza sull'estetica tedesca, si serve poi di Dionisio per giudicare la letteratura francese contemporanea.

⁽¹²⁾ Cfr. Plutarco, *De Pythiae oraculis*, 395 a-b; Plinio, *Ep.* 3, 6-3: *Aes ipsum, quantum verus color indicat, vetus et antiquum*. Altri passi nel mio commento, p. 122.

⁽¹³⁾ Cfr. W. RHYS ROBERTS, *Dionysius of Halicarnassus, On Literary Composition*, London 1910, pp. 316-317; K. POHL, *Die Lehre von den drei Wortfügungen. Untersuchungen zu Dionysios von Halikarnas' De compositione verborum*, Diss. Tübingen 1968, pp. 188-189.

In una sua lettera al cardinale Alessandro Albani del 5 dicembre 1758 si legge:

«Apollo [del Belvedere] è lisciato e levigato colla pomice /: o col piombo all'uso degl'Antichi: / e Laocoonte è terminato col ferro solo sino all'ultima raffinatura, nell'istessa maniera che l'è la Niobe, la più antica Statua dal fiore delle Arti. Ho stimato sempre che i gran Maestri dell'Arte fino a quel tempo che cominciassero a studiare più il grazioso, cioè sino a Prassitele e Lisippo, avrebbero creduti profanarsi, procurando alle opere loro un merito che non dipende che dalla forza delle braccia e de' reni, cioè il levarle: sapendosi per altro che li più fini tocchi Maestri e lo spirito sottile dell'esecuzione sono soggetti a sparire e a perdersi dal fregamento dell'opere facchinesche. La superficie di Laocoonte e quella d'Apollo sono da paragonarsi come un Velluto al raso, e l'epidermide di quello si rassomiglia a un Lottatore greco pieno di polvere nobile e unto d'oglio, e questo a' Romani nel lusso introdotto de' bagni caldi continui fregati e levigati con streghe. Con tutto ciò Apollo resterà nell'Ideale la prima statua del mondo, quantunque sia da stimarla di stile posteriore di Laocoonte. Che gli antichissimi Scultori Greci nel fiore dell'Arti operassero col ferro solo, mi pare asserire un passo di Dionisio d'Alicarnasso controverso fra due grand'uomini Salmasio e Petavio, ma non mai inteso ni dall'uno ni dall'altro, per non avere studiati la Scultura antica».

Questa lettera è significativa nell'ambito dello sviluppo del pensiero estetico di Winckelmann, perché in essa si delinea la divisione tra «stile antico» o austero e «stile grazioso» o elegante sulla cui opposizione si basa la ricostruzione 'interna' della storia dell'arte greca nell'opera maggiore, la *Geschichte der Kunst der Altermum* (1764). Naturalmente qui non importa che l'inquadratura storica di Winckelmann sia del tutto senza fondamento, e che il Laocoonte non possa esser certo considerato opera dell'arcaismo greco⁽¹⁴⁾. Ci interessa invece il tentativo, da parte del geniale antiquario, di ricondurre le proprie letture ad una concreta esperienza visiva.

A Roma, infatti, Winckelmann ha finalmente visto la statua del Laocoonte, e dagli artisti che frequenta acquista sempre più il senso per l'aspetto tecnico della fattura dell'opera d'arte. Nelle notazioni che si trovano

(14) Al 20-30 a.C. data ora autorevolmente il gruppo scultoreo, opera di tre artisti di scuola Rodiese, S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

nel cosiddetto *manoscritto fiorentino*, il taccuino romano di Winckelmann, si osserva come il Laocoonte sia stato portato a termine solo con lo scalpello, senza la raspa (cioè senza la levigatura), e come si vedano i colpi di scalpello faticosamente forgiare i muscoli e le vene («ganz mit dem Meißel ausgeführt ohne Raspel und ohne geschliffen zu sein. Man sieht die Meißelstriche mit der größten Behutsamkeit nach der Form der Muskeln und Adern geführt»)(15).

Ai tempi di Winckelmann, una rigorosa pianificazione accademica regolava il metodo degli scultori. Già il Bernini, come ha mostrato uno studio sugli angeli di Ponte S. Angelo e su alcune sculture della Galleria Borghese, operava secondo una precisa sequenza che prescriveva l'uso degli strumenti dal più grossolano al più fine, e dunque prevedeva la sgrossatura e la prima definizione delle forme a subbia, poi seguita «dalla chiarificazione dei dettagli del drappeggio con la gradina e dalla levigatura con lo scalpello e la raspa»(16). La scultura del '500, invece, era stata ancora frutto dell'uso 'istintivo' degli strumenti, che venivano usati, subbia, gradine a tre denti, scalpello, ferrotondo, contemporaneamente; gli effetti *di superficie* erano assai diversi: restavano le tracce sul marmo, come se l'emozione non disciplinata dell'artista si imprimesse sulla materia. Un tipo di scultura, dunque, diverso nella tecnica e soprattutto negli effetti sul marmo; e di cui un esempio antico Winckelmann voleva osservare sulla superficie del Laocoonte, tanto diversa da quella 'levigata', e perciò più moderna, del torso del Belvedere. La levigatura della statua sarebbe divenuta – com'è noto – caratteristica della scultura neoclassica: tanto che Canova macchiava «le sue statue di fuliggine, dopo aver condotto a termine l'ultima politura fino al punto di rendere la superficie quasi lucente»(17).

L'esperienza visiva di Winckelmann viene vissuta attraverso il vocabolario retorico e le letture filologiche: così nella *Geschichte der Kunst der*

(15) Il *manoscritto fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, introduzione di M. FANCELLI, herausgegeben und kommentiert von Max Kunze, Firenze 1994. Vedi commento pp. 113-114 e *Nachwort*, pp. 225-229.

(16) P. ROCKWELL, *Gli Angeli di Ponte S. Angelo. La tecnica dello scultore*, in: *La via degli Angeli. Il restauro della decorazione scultorea di ponte S. Angelo*, catalogo della mostra, a cura di L. Cardilli Aloisi - M. G. Tolomeo Speranza, Roma 1988, pp. 91-127. Traggio l'indicazione da L. REBAUDO, *I restauri del Laocoonte*, in: SETTIS, *Laocoonte*, p. 239.

(17) Notizie in R. WITTKOWER, *Sculpture. Processes and Principles*, London 1977 (trad. it. *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, Torino 1985), p. 271. Per un'utile raffigurazione degli strumenti di lavoro dello scultore vd. *ivi*, p. 9.

Altertum (Dresden 1764), nel capitolo dedicato alle componenti meccaniche della scultura greca (*Von dem mechanischen Teile der griechischen Bildhauerei*), alla discussione dei termini πῖνος e χροῦς usati da Dionisio Winckelmann dedica ancora una specifica nota.

Le figure marmoree erano, scrive Winckelmann, rifinite col solo ferro, oppure completamente levigate, come accadeva nella scultura a lui contemporanea. Qui Winckelmann corregge il tiro, rispetto alle sue precedenti affermazioni sull'arcaismo' del Laocoonte. Non si può dire, aggiunge, quale procedimento sia il più antico, perché già le statue egiziane, fatte della pietra più dura, erano levigate. «Vi sono però anche alcune delle più belle statue in marmo, la cui ultima mano è stata data col ferro, come si vede nel Laocoonte, il gladiatore di Agasia, il centauro nella Villa Borghese, il Marsia nella Villa Medici ed in diverse altre statue». Nel *Laocoonte* «l'epidermide superficiale appare un po' ruvida rispetto a quella piallata e levigata, come un morbido velluto rispetto al raso splendente, è come la pelle degli antichi Greci, che non era ammorbida come presso i romani dai continui bagni, ma conservava una salutare patina, come il comparire della prima peluria sul mento»⁽¹⁸⁾ (p. 240). Quest'osservazione può aiutare a spiegare un'espressione non intesa di Dionisio, prosegue Winckelmann, χροῦς ἀρχαιοπίνης, che non ha il senso generale che finora gli si è dato, di 'lieve, fuliginosa ed untuosa patina dell'antichità'⁽¹⁹⁾. Perciò spiega:

«Io intendo la parola χροῦς non come quelli [cioè Salmasius e Petavius] in senso lato, ma nel suo primo e più naturale significato, ossia come l'incipiente peluria del mento, e se si mette insieme l'accezione che io dò a quest'immagine alla superficie lavorata del Laocoonte, ecco, allora sarà chiaro quel che Dionisio voleva dire. Hardion, che voleva spiegare questo

(18) «[...]Es finden sich [...] einige der schönsten Statuen in Marmor, denen die letzte Hand bloß mit dem Eisen, ohne Glätte, gegeben worden wie die Arbeit am Laokoon [...] Die äußerste Haut dieser Statuen, welche gegen die geglättete und geschliffene etwas rauhscheinlich scheint, aber wie ein weicher Sammet gegen einen glänzenden Atlas, ist gleichsam wie die Haut an den Körpern der alten Griechen, die nicht durch beständigen Gebrauch warmer Bäder, wie unter den Römern bei eingerissener Weichlichkeit geschah, aufgelöst und durch Schabeeisen glatt gerieben worden, sondern auf welcher eine gesunde Ausdünstung, wie die erste Anmeldung zur Bekleidung des Kinns schwamm».

(19) *Geschichte der Kunst*, Dresden 1764, p. 253, nota 1. Le note mancano nell'edizione più diffusa della *Geschichte*, Wien 1934. Sul passo vd. H. KOCH, *Johann Joachim Winckelmann. Sprache und Kunstwerk*, Berlin 1957, pp. 117-119.

passo basandosi sui due dotti citati, in lite tra loro, ci lascia ancora più nel dubbio di prima. Ma la parola $\chi\upsilon\omicron\upsilon\varsigma$ è usata anche da altri autori, come da Aristofane⁽²⁰⁾, per indicare la buccia 'lanosa' della mela»⁽²¹⁾. In realtà, Winckelmann avrebbe potuto portare a testimone lo stesso Dionisio: che in due passi (*Dem.* 51, 7 e *De comp.* 25, 35) ricorda la 'peluria' ($\chi\upsilon\omicron\upsilon\varsigma$) come quei dettagli del corpo umano che pittori, scultori e toreuti riescono a rendere con ammirevole maestria.

Winckelmann citava Dionisio dall'edizione di J. Hudson, Oxford 1704, che allora valeva come nuova edizione, sebbene non rappresentasse alcun progresso rispetto all'*editio princeps* di tutti gli scritti dionisiani, quella di Friedrich Sylburg (1586). L'antiquario non disponeva di alcuna traduzione tedesca degli scritti di Dionisio (che non esiste ancor oggi); l'edizione di Sylburg (ristampata diverse volte), però, conteneva le traduzioni latine di quasi tutti gli scritti di Dionisio, che erano state pubblicate nel 1691 in un volume autonomo. Lì l'umanista polacco Stanislaw Ilovio aveva tradotto l'espressione $\delta\ \tau\epsilon\ \pi\acute{\iota}\nu\omicron\varsigma\ \delta\ \tau\eta\varsigma\ \alpha\rho\chi\alpha\iota\acute{\omicron}\tau\eta\tau\omicron\varsigma$ della *Lettera a Pompeo* con *sordes et antiqua illa invenustas*, cioè nel senso che gli era stato dato da Petavius.

Winckelmann, dunque, non dipende da traduzioni altrui; sa delle dotte discussioni in ambito francese sulla parola dionisiana $\pi\acute{\iota}\nu\omicron\varsigma$; d'altro canto conosce bene i testi retorici di Dionisio, e intende quali sinonimi, come gli scoliasti antichi, $\pi\acute{\iota}\nu\omicron\varsigma$ e $\chi\upsilon\omicron\upsilon\varsigma$, a cui cerca di dare un senso 'tecnico'; ma quel senso fu ignorato anche dai suoi editori. Infatti, nell'edizione dei *Werke* di Winckelmann curata da Heinrich Meyer, il pittore e critico d'arte amico di Goethe, e di Johann Schulze, Dresden 1812, i curatori scrivono che Winckelmann ha più «oscuramente presentato coi sentimenti» che «capito» le parole di Dionisio, delle quali da parte loro danno una spiegazione più generica e del tutto consona alla visione preromantica dell'arcai-

(20) Cfr. *Nuvole* 978 (col commento di K. J. Dover, Oxford 1968 *ad loc.*); vd. anche *Antologia Palatina* IX 219; Callimaco, *Inno ad Apollo*, 37.

(21) «Das Wort $\chi\upsilon\omicron\upsilon\varsigma$ nehme ich nicht, wie jene [Salmasius und Petavius], in seiner entfernteren, sondern in seiner ersten und natürlichen Bedeutung, nämlich der sich meldenden Bekleidung des Kinns, und man halte sie zusammen mit meiner Anwendung dieses Bildes auf die bearbeitete Oberhaut des Laokoons, so wird es scheinen, Dionysios habe eben dieses sagen wollen. Hardion welcher diese Stellen nach beyden angeführten streitigen Gelehrten hat erklären wollen, läßt uns ungewisser, als vorher. Eben dieses Bild giebt das Wort $\chi\upsilon\omicron\upsilon\varsigma$, in welchem es von andern Scribenten angewendet wordenist, als vom Aristophanes, die wollichte Haut der Aepfel anzuzeigen» (p. 240).

cità greca: *πίφος* caratterizzerebbe quella lingua in cui si rivela «fanciullezza e giovinezza», uno stato in cui conta «più il sentimento del concetto, più la fantasia della ragione»: insomma un'epoca mitica (*mythisches Zeitalter*) – e qui sembra di sentire Heyne – che rivive nella prosa platonica.

4. Eppure il tentativo di spiegazione del termine di Winckelmann era a ragione concreto, e per la prima volta introduceva il paragone con le opere d'arte che ha guidato gli interpreti di Dionisio successivi; e forse può ancora indirettamente farci avvicinare a ciò che il retore d'età augustea aveva in mente con quella 'superficie di gusto antico'.

Non alla *statuaria*, credo, bisogna pensare, ma alla scultura in marmo. E ne ricaviamo molte suggestioni. Nella Roma di Dionisio, il classicismo augusteo aveva reso uniforme la scultura, e tutto ciò che non era levigato e di un purissimo bianco (che è un'invenzione della scultura romana rispetto a quella greca, che era sempre colorata) era sentito come 'antico'. Una «coloritura»⁽²²⁾, lieve anche perché ormai sbiadita dal tempo, connotava le statue arcaiche contro il fulgido biancore dei marmi romani.

Ancora: se la sinonimia con *χρῶς* segnalata dagli scolii ha senso, il termine potrebbe alludere anche davvero alla superficie più «ruvida», non levigata sino all'aspezzazione, della scultura più antica. Si potrebbe persino pensare alle nobili capigliature dei *kouroi* arcaici, tutto un lavoro 'semplice' di punta, nemmeno di scalpello; ed il loro effetto superficiale mosso e solenne insieme, ma non levigato.

In questi due casi, il termine alluderebbe alla 'maniera degli antichi' di rifinire le loro sculture, non tanto all'«antichità» riconoscibile dai segni del tempo.

Tuttavia la scultura è opportuno termine di paragone anche se alla parola vogliamo lasciare il senso di 'patina' dovuto al trascorrere dei secoli: il nobile marmo pario, infatti, col tempo acquista una lieve coloritura gialla. Infine si può pensare all'architettura in pietra: «la patina, figlia del tempo, quando Dionigi scriveva andava già distendendosi su molti templi (i più antichi, quelli dorici), dilavando il colore che ne decorava le superfici, riportando alla luce la nuda pietra», come scrive Francesco Donadi,

⁽²²⁾ Cfr. Plutarco, *Vita di Alessandro*, 4, che usa *πεπωμένως* per il volto di Alessandro «colorato» da Apelle, e, più tardi, Olimpiodoro, *Alch.* 75 B dove nel linguaggio chimico è la «tintura» dei metalli.

recentissimo ed esperto commentatore di Dionisio⁽²³⁾. Un passo del trattato *Sul sublime* 30, 1, addotto dallo stesso Donadi, rivela «insospettate continuità di pensiero» con Dionisio – anche, aggiungiamo qui, nel confronto con la scultura. La nobiltà dello stile, infatti, è una delle fonti del ‘sublime’, «dato che essa procura che per mezzo suo fioriscano nel discorso, *come su statue bellissime*⁽²⁴⁾, allo stesso tempo grandezza, bellezza, fascino di antica patina (εὐμίθεια), dignità, forza e potenza, ed ancora un certo qual lustro...».

(23) *Lettura del 'De compositione verborum' di Dionigi d'Alicarnasso*, Padova, in corso di stampa, pp. 55-57.

(24) È vero comunque che lo pseudo-Longino usa il termine *agalma* che non è esclusivo delle statue in pietra.