

In memoria di Ernesto Vergara Caffarelli
(19 aprile 1907 - 3 dicembre 1961)-

Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, III 1954

STUDIO PER LA RESTITUZIONE DEL LAOCOONTE

È NOTO come il gruppo del Laocoonte, quale ora ci appare nel suo tradizionale ambiente nel cortiletto ottagonale del Belvedere, porti numerosi restauri, intesi a completare o a sostituire quelle parti che non fu possibile rintracciare al momento della scoperta, o che comunque non attirarono allora l'interesse degli scopritori¹⁾ (fig. 1).

Dello stato del gruppo quando apparve alla luce, possediamo un documento iconografico importantissimo nella stampa di Marco Dente²⁾ (fig. 2), che è inoltre la prima rappresentazione conosciuta del Laocoonte; da questa vediamo quali erano i pezzi mancanti al momento del ritrovamento, e cioè il braccio destro del padre e quello destro del figlio minore. Essi non coincidono però con quelli che mancano attualmente, i quali sono, oltre le due braccia già ricordate, gran parte del serpente intorno al braccio destro del figlio minore, l'ultima spira e la testa del serpente che morde il padre, la mano destra del figlio maggiore, e tutta la base; inoltre il padre è spezzato un po' più in basso della vita, e molte altre rotture appaiono qua e là, tutte saldamente riconnesse fra loro³⁾ (fig. 3). Prescindendo dal problema della mano del figlio maggiore, che esamineremo a suo luogo, possiamo però affermare che per queste parti si tratta di completamenti di fantasia dell'incisore, come ci è documentato dal calco in bronzo eseguito nel 1540 dal Primaticcio ed esistente ancora al Louvre, nel quale tutti mancano⁴⁾. Comunque la statua non rimase molto a lungo così incompleta: anzi, immediatamente dopo la scoperta, i maggiori artisti del tempo si studiarono di integrarla, dando luogo ad una prima serie di restauri. Altri restauri furono eseguiti dal Cornacchini⁵⁾ al principio del '700; e finalmente il gruppo fu spogliato di tutte le parti aggiunte, in occasione del trasporto a Parigi; quivi alla celebre statua vennero applicati i calchi che Francesco Girardon aveva modellato oltre un secolo prima per un gesso allora conservato nell'École de Peinture⁶⁾. Tornato poi a Roma, il Laocoonte subì altre modificazioni.

Tanta cura di completare il gruppo non potrà certo stupire chi ricordi come sia relativamente assai recente l'adozione, per motivi concorrenti di carattere estetico e scientifico, del principio che le sculture antiche debbano essere lasciate nelle condizioni in cui sono venute alla luce, salvo eventualmente a completarne graficamente o su di un calco in gesso le parti mancanti. È interessante però osservare come il problema della miglior ricostruzione del braccio del padre cominciasse subito ad essere dibattuto fra

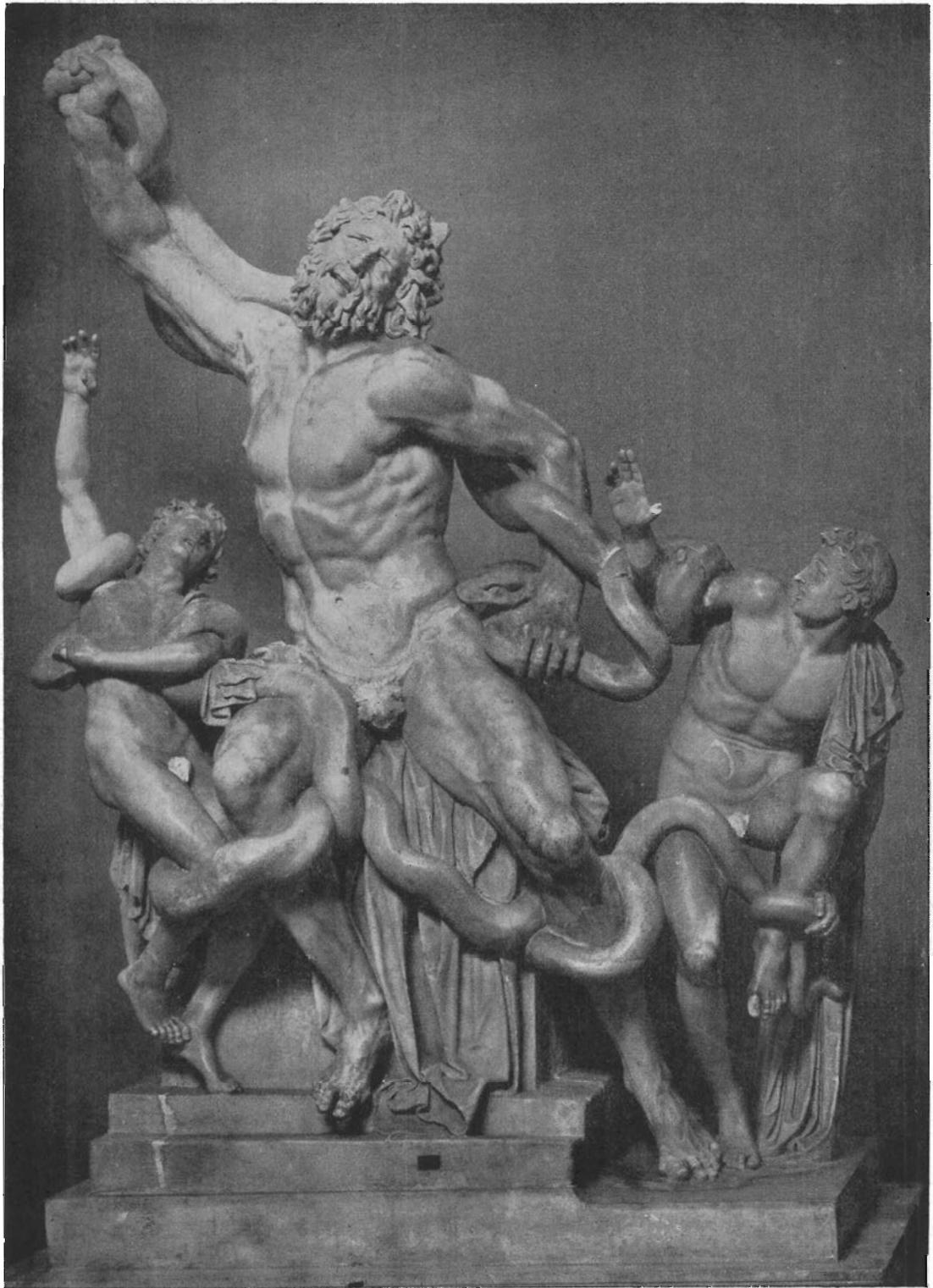


FIG. 1 - ROMA, MUSEI VATICANI - Il gruppo del Laocöonte nello stato attuale.

gli artisti, al principio stesso del sec. XVI. Già da allora infatti appaiono le due soluzioni: quella della mano ravvicinata alla testa, e l'altra del braccio teso verso l'alto⁷⁾; e se quest'ultima ottenne il sopravvento, sicché si ebbe quel restauro che, attraverso i successivi rifacimenti testé ricordati, ancora oggi vediamo sul gruppo vaticano, non cessarono però le discussioni; le quali, appena gli studi archeologici acquistarono dignità di disciplina autonoma, passarono dal campo degli artisti a quello degli studiosi. Come è noto, dapprima anche questi si trovarono divisi, ma l'accordo venne infine raggiunto sul concetto del braccio piegato con la mano avvicinata alla testa, rimanendo aperta la discussione, oltre che su particolari minori, essenzialmente sull'angolo di piegatura del braccio e sulla posizione esatta della mano⁸⁾.



FIG. 2 - MARCO DENTE - Stampa del Laocöonte.

Le cose erano a questo punto, quando nel 1905 Ludwig Pollak portò un elemento nuovo ed importantissimo per la risoluzione del problema. Egli rinvenne presso uno scalpellino, fra altro materiale destinato ad essere rilavorato, un frammento di braccio avvolto dalle spire di un serpente (fig. 4 e 5), nel quale l'acuto studioso riconobbe subito l'appartenenza ad una statua di Laocöonte, e che studiò quindi accuratamente in confronto col gruppo vaticano⁹⁾. Paragonandolo con il braccio sinistro del padre, egli lo trovò leggermente più piccolo e di esecuzione molto più rozza e sommaria, nonché di differente qualità di marmo (pario, mentre il gruppo è grechetto) e concluse quindi

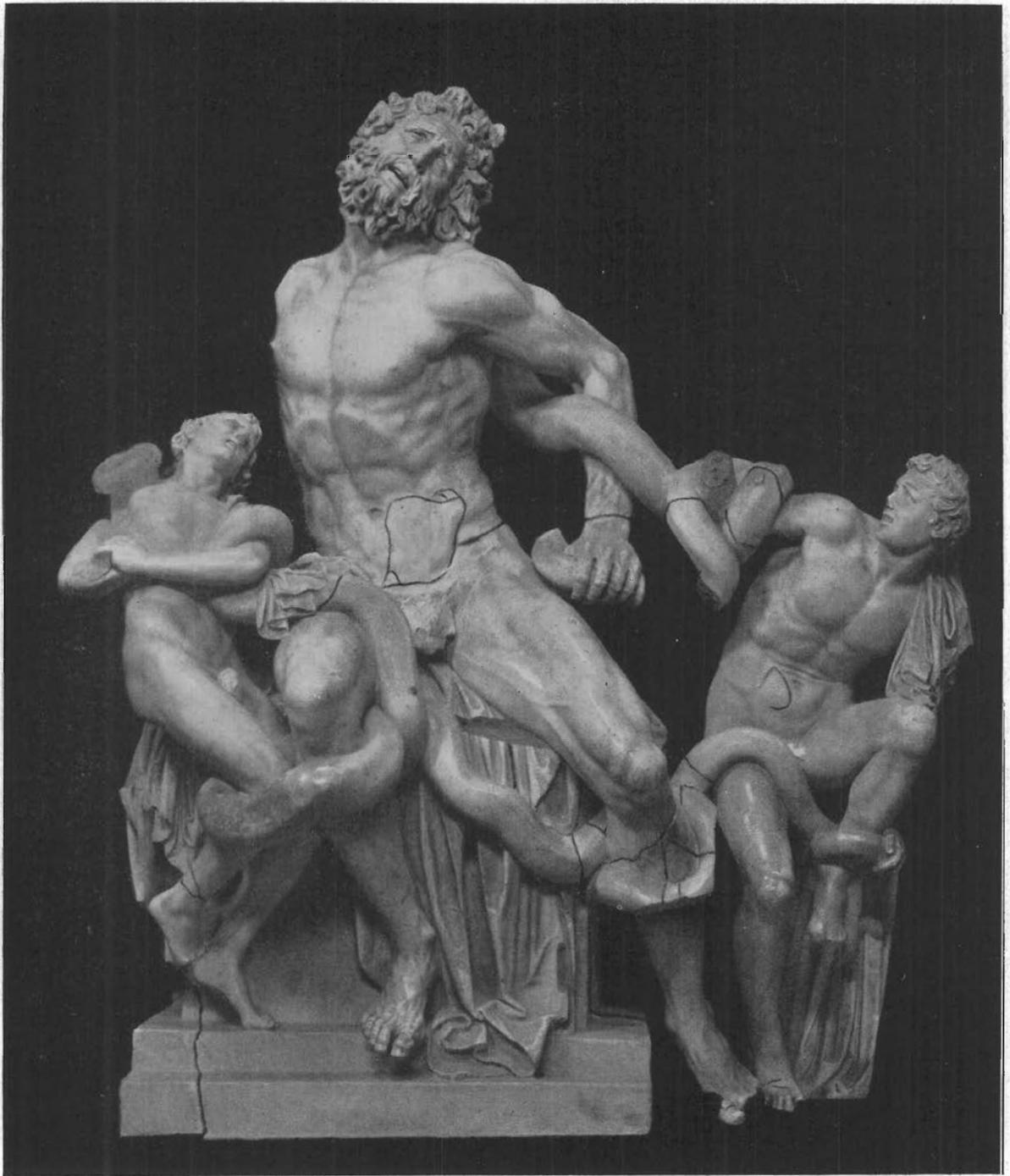


FIG. 3 - Il gruppo del Laocöonte senza i restauri.

per la sua appartenenza ad un'altra copia sparita, più piccola di 1/9. Esso gli servì per un tentativo di ricostruzione (figg. 6 e 7) suggerito dal movimento delle spire del serpente, di cui si seguono chiaramente le tracce attorno al braccio e all'avambraccio. Ma il Pollak, non avendo notato il progressivo assottigliarsi di tali tracce dall'avambraccio al braccio, pensò erroneamente di porre nella mano la estremità della coda, di cui non poté vedere la traccia che tuttora esiste sotto la terminazione moderna. All'errore sull'esatto anda-

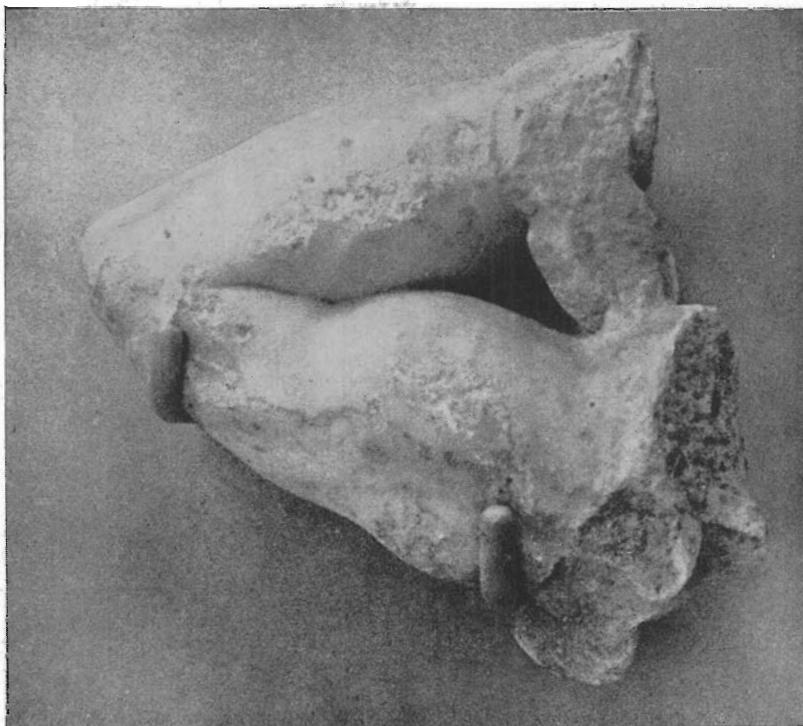


FIG. 4 - ROMA, MUSEI VATICANI - Il braccio trovato dal Pollak.

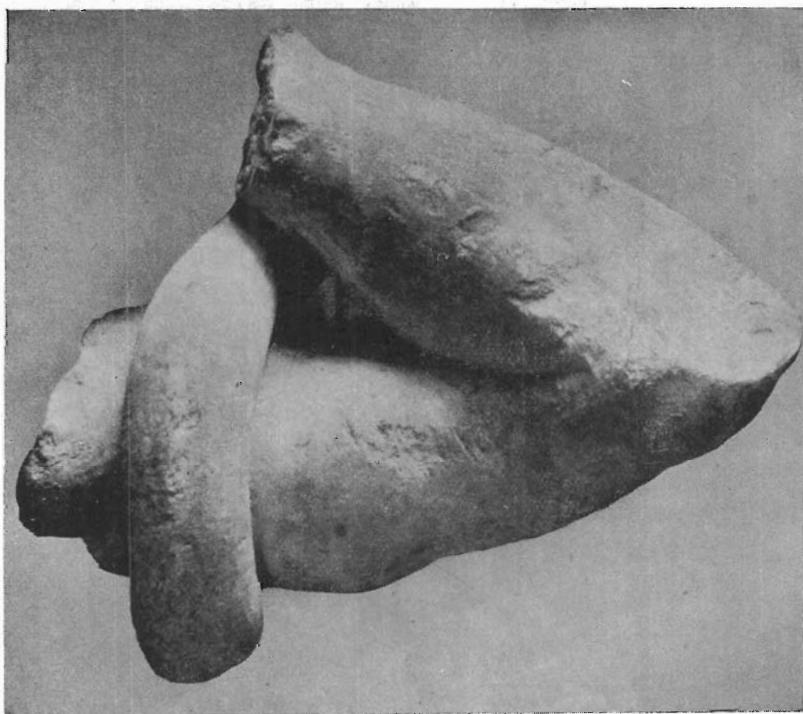


FIG. 5 - ROMA, MUSEI VATICANI - Il braccio trovato dal Pollak.

mento del serpente, il Pollak aggiunse poi quello, comune d'altronde a tutti i tentativi di restauro prima e dopo di lui, di aver voluto far arrivare la mano in contatto con la parte superiore della testa di Laocöonte; e precisamente in corrispondenza della grande sfaldatura delle ciocche, di cui sarà parola più avanti. Ma al suo studio restiamo debitori, oltre che per la fondamentale pubblicazione del fortunato ritrovamento, anche per il giro che fa compiere dal serpente intorno al polso, il che costituisce



FIG. 6 - Il gruppo del Laocoonte secondo il restauro del Pollak.

Pollak sull'assottigliarsi del corpo del rettile, ma perdendo in compenso quel giro intorno al polso al quale abbiamo precedentemente accennato.

Riconsiderando con cura i problemi sollevati dal ritrovamento del frammento Pollak, sorge spontanea una osservazione. Il Pollak, nella sua ricostruzione, avendo supposto che la mano che stringeva la coda del serpente toccasse la sfaldatura dei capelli che si trova a destra piuttosto in alto sulla testa del padre, vide che il braccio da lui rinvenuto non poteva arrivarvi né per lunghezza né per angolo di apertura; ed allora, pur affermando che le minori dimensioni non avevano importanza, fu condotto, come abbiamo visto, a postulare l'esistenza di una copia leggermente più piccola, del tutto scomparsa

veramente la sua più felice intuizione. Il restauro del Pollak fu anche criticato dall'Amelung¹⁰⁾, ma il frammento ritrovato rimase come acquisizione definitiva, e servì di base al restauro compiuto dal Treu (figg. 8 e 9) su di un calco in gesso conservato nell'Albertinum di Dresda. È questo l'ultimo e più completo tentativo di riesame di tutta la questione; braccio del padre, braccio del figlio minore, mano del figlio maggiore, testa del serpente, base del gruppo. Non analizzeremo partitamente il restauro del Treu, giacché la critica ne scaturirà automaticamente dall'esposizione successiva; solo vogliamo far notare come - a parte il braccio del figlio minore, per il quale ricalca un'iconografia plurisecolare - l'unico contributo positivo sia costituito dall'aver corretto l'errore del



FIG. 7 - Il gruppo del Laocoonte secondo il restauro del Pollak.

salvo quel frammento. Ora, per quanto varie volte, specialmente nel secolo scorso, siano state pubblicate da studiosi copie di parti del Laocoonte, e segnatamente della testa del padre ¹²⁾, pure è opinione ormai accolta generalmente che si tratti di imitazioni posteriori alla scoperta, e facilmente giustificabili dall'enorme fama di questa. Credo che si possa anzi affermare, e non senza qualche convincente motivo, che il Laocoonte in antico non venne mai copiato; come è stato, per varie ragioni, di numerosi altri insigni capolavori, che si sono così molto probabilmente per sempre perduti.

Ed allora noi ci troviamo da un lato di fronte al gruppo vaticano, quasi intatto e che manca del braccio destro del padre, e dall'altro ad una cospicua parte di quel braccio, che dovrebbe invece appartenere ad un'altra copia, scomparsa in tutto salvo che nella parte mancante appunto al primo. L'improbabilità di tale circostanza è evidente; e, posta la differenza di qualità del marmo e quella della lavorazione, si sarebbe piuttosto portati a pensare ad un restauro antico compiuto sul gruppo originale, rimasto ad un certo momento danneggiato per una ragione qualsiasi, anziché ad una copia. Ma in realtà sono inconsistenti entrambe le affermazioni del Pollak. Infatti, per quanto riguarda la prima, accurate analisi chimiche e microscopiche hanno assodato che non esistono fra i due marmi differenze apprezzabili ¹³⁾; per quanto riguarda poi la seconda, ad una attenta osservazione appare che le differenze che si riscontrano nel modellato non dipendono da diversità di lavorazione, ma dalle differenti vicende subite dalla statua e dal frammento. Non bisogna infatti dimenticare che la prima fu subito accolta in Vaticano, e riguardata e salvaguardata come uno dei più grandi capolavori della scultura antica; mentre il secondo rimase trascurato tra i detriti nel luogo del trovamento e, dopo vicende certo non liete, venne gettato addirittura allo scarico e sarebbe andato distrutto, se non fosse stato miracolosamente salvato all'ultimo momento dal fortunato intervento del Pollak ¹⁴⁾.

Che il braccio corrisponda esattamente anche come misure, formerà oggetto della nostra successiva argomentazione; ma è opportuno preliminarmente esaminarne le principali caratteristiche; ed insieme le rotture della testa del padre, le quali, da un secolo e mezzo, sono state considerate dagli artisti e dagli studiosi un elemento essenziale per la ricostruzione dell'esatta posizione della statua ¹⁵⁾.

La testa di Laocoonte — la quale costituisce, per giudizio concorde, la parte principale del gruppo — ci è pervenuta in complesso in mirabili condizioni di conservazione; sarebbe però stato assurdo sperare che i secoli di seppellimento e le vicende varie della scultura non avessero lasciato in qualche modo le loro tracce su di essa (fig. 10). Molti riccioli dei capelli e della barba sono spezzati, ed alcuni addirittura mancano, ma le rotture maggiori si trovano dalla parte destra del capo, una in basso, che comprende un gruppo di ciocche della nuca, e una seconda più ampia in alto, in corrispondenza dell'osso temporale. Quest'ultima è poi particolarmente notevole per il carattere della frattura, che non appare frastagliata, come tutte le altre, ma offre una superficie liscia, quale si potrebbe essere indotti ad attribuire ad una lavorazione, se un accurato esame

non ci obbligasse invece ad escluderla. Si tratta in realtà, di una sfaldatura; di quelle che avvengono secondo una linea di frattura prestabilita, o, come dicono gli scultori, da un « pelo » del marmo.

Per quanto riguarda il braccio, esso, come subito vide il Pollak, non è spezzato, ma le due superfici con cui terminano il braccio propriamente detto e l'avambraccio sono lavorate per l'inserzione alla spalla e al polso; e presentano, la prima superficie un grosso tassello sporgente, e la seconda, al centro, i resti di un perno metallico. Da que-



FIG. 8 - Il gruppo del Laocoonte secondo il restauro del Treu.

sti elementi, se non mi inganno, possiamo intuire qualcosa delle vicende del braccio nell'antichità, in rapporto alla statua con la quale fu unito per alcuni secoli. È infatti estremamente probabile che in antico, forse durante il trasporto a Roma, il braccio della statua si rompesse, e per riattaccarlo venisse compiuto allora il lavoro di cui rimangono le tracce testé ricordate, e di cui verosimilmente è testimonianza una larga macchia di ruggine dietro la spalla destra della statua vaticana. Durante il periodo di abbandono nel sotterraneo in cui fu poi ritrovato il gruppo, il braccio, per una circostanza qualsiasi (forse il crollo di qualche parte delle pareti o della volta) si spez-

zò di nuovo; ma l'attaccatura era stata eseguita così bene che la nuova frattura si verificò più avanti, seguendo quel tale « pelo » del marmo, di cui è stata fatta poc'anzi menzione, e che continuava con lo stesso andamento anche sull'omero della statua ¹⁶⁾. Giacque così in terra il braccio completo con la mano e con parte della spalla, finché, attraverso il lunghissimo passare dei secoli, si disciolse il mastice con il quale era stato compiuto il primo restauro, e il braccio si separò nuovamente dalle parti, d'altronde non molto grandi, che aveva trascinato con sé e che andarono perdute.

Partendo da questa serie di considerazioni, che suggerivano perentoriamente l'appartenenza del frammento Pollak al gruppo vaticano; ma contemporaneamente evitando in modo assoluto di venire influenzato da una qualunque soluzione anticipata dell'esatta posizione della mano, abbiamo curato, con l'ausilio anche del modello vivente, la collocazione del braccio sulla statua (figg. 11 e 12). Il lavoro è stato compiuto nel calco, ed è consistito esclusivamente nel completamento del deltoide e del grande pettorale nella parte anteriore, e dei muscoli scapolari in quella posteriore, per una lunghezza media di cm. 15¹⁷⁾. Non ho bisogno di dire che il collegamento è stato eseguito in modo che la continuità e lo sviluppo delle masse muscolari si svolgessero secondo un rigoroso criterio anatomico; criterio che, come è stato ampiamente provato, fu minutamente ed anche esageratamente seguito dagli scultori rodii in tutte le altre parti della loro creazione¹⁸⁾.

Messo a posto il frammento Pollak dalla parte della spalla, per collocarlo anche dall'altra estremità occorreva prima risolvere il problema dell'esatta posizione della mano; per la soluzione del quale è stato ancora una volta prezioso e probante lo studio sul modello vivente. Infatti l'andamento delle masse muscolari nell'avambraccio, per quel poco che ne è conservato, consente soltanto la posizione del pugno chiuso, con il dorso della mano rivolto verso la parte posteriore del corpo; qualunque altra ripercuotendosi in contrazioni che non hanno rispondenza nel frammento pervenutoci. A questo si può aggiungere che la sezione dell'avambraccio in cor-



FIG. 9 - Il gruppo del Laocoonte secondo il restauro del Treu.

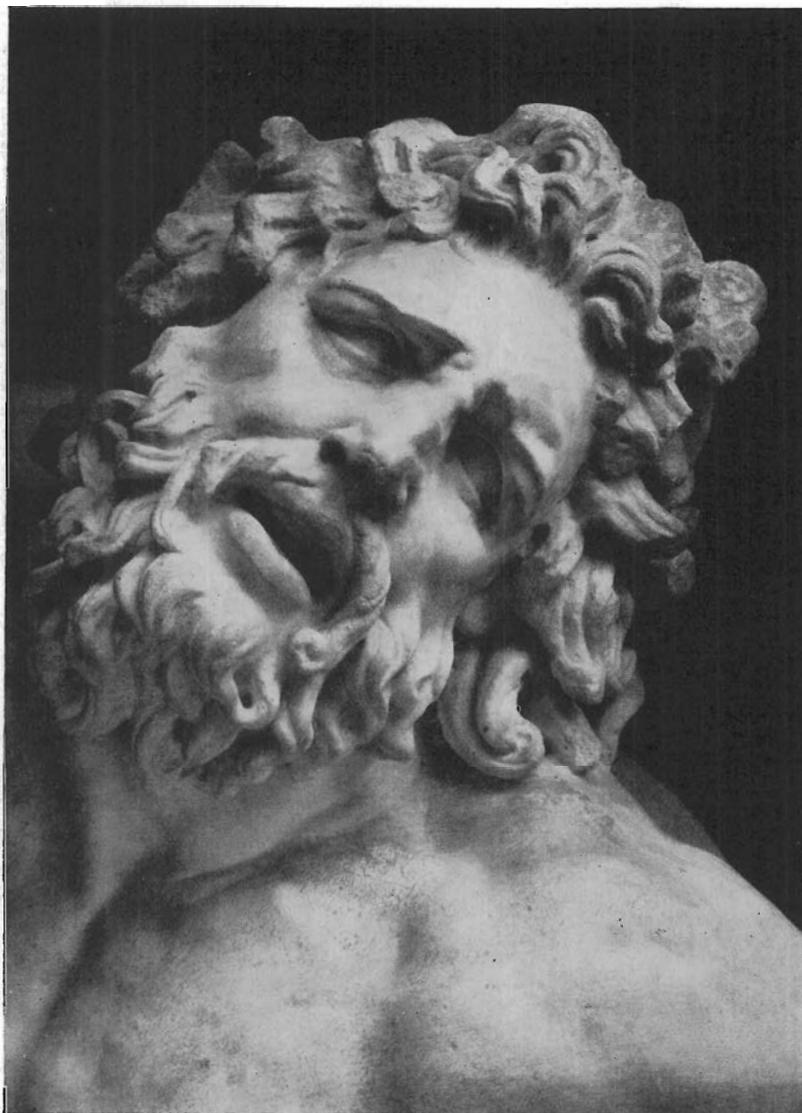


FIG. 10 - La testa del Laocöonte con la sfaldatura superiore delle ciocche.

rispondenza della frattura, se integrata nella piccola parte mancante, assume un profilo ellittico disposto quasi verticalmente ¹⁹⁾.

Stretta quindi la mano a pugno, un progressivo innalzamento del braccio è stato compiuto sul perno dell'articolazione dell'omero (e naturalmente seguito dal conseguente contrarsi dei muscoli della spalla) fino a portare il pugno stesso a contatto con la testa del padre (fig. 13). Si è visto allora che il contatto aveva luogo in corrispondenza della rottura inferiore delle ciocche dei capelli, della quale si è venuti in tal modo a comprendere l'esatta natura. Si tratta infatti del punto in cui la parte più bassa dei capelli si riuniva in un sol pezzo con le nocche delle dita, e il trovarlo spezzato costituisce una conferma all'ipotesi da noi fatta di quanto avvenne

alla statua nel periodo del suo abbandono sotterraneo, tra l'occultamento e la scoperta.

Ma di gran lunga più importante è l'altra conquista che si è venuta in tal modo a conseguire: la prova inconfutabile cioè che il frammento di braccio trovato dal Pollak, così come è, senza bisogno di ingrandimenti né di spostamenti, si adatta esattamente alla statua vaticana; e che pertanto (come ci era suggerito anche dall'identità della qualità del marmo e del modellato) appartiene proprio a questa, e non ad un'altra replica ipoteticamente supposta ²⁰⁾.

Stabilito questo punto fermo, il lavoro di restauro è continuato allo scopo di ritrovare l'andamento delle spire del serpente, così diverso nei due tentativi del Pollak e

del Treu; ma, anche per questo difficile problema, un minuto esame dei dati ricavabili dal frammento e dal torso del padre ha portato alla logica soluzione.

Come è noto, i tre personaggi che compongono il gruppo sono avvinti da due serpenti ²¹⁾, i quali, con vari nodi ed avvolgimenti, lo attraversano diagonalmente mantenendo un andamento all'incirca parallelo. Ma mentre il serpente inferiore, se pure in alcuni punti spezzato e ricongiunto, ci è conservato in tutta la sua lunghezza, quello superiore — che si svolge in direzione opposta, con la testa dalla parte dove l'altro ha la coda — si interrompe bruscamente dietro la schiena del padre, nel momento in cui, dopo aver strisciato attraverso tutta la parte superiore del torso dell'uomo, si stacca da questo all'altezza della nuca, tendendo direttamente verso l'alto. Tutta la parte successiva, che era naturalmente collegata con il braccio andato perduto, manca; e solo si può riconoscere sotto la scapola destra un piccolo piano ovoidale lasciato scabro, che costituisce il punto in cui

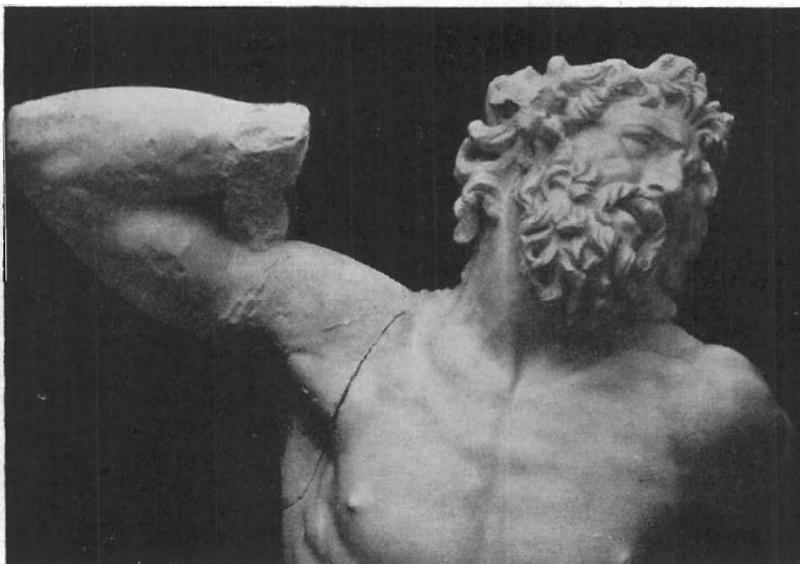


FIG. 11 - Il Laocoonte col braccio Pollak riunito alla spalla.

terminava in antico la coda, e sul quale tuttora insiste la terminazione moderna. Ora, come abbiamo avuto precedentemente occasione di accennare, una attenta osservazione del frammento Pollak mostra che le spire vanno leggermente decrescendo dall'avambraccio al braccio; la parte che tende verso la mano è quindi quella che va a congiungersi con il grosso corpo del rettile che si solleva dietro le spalle

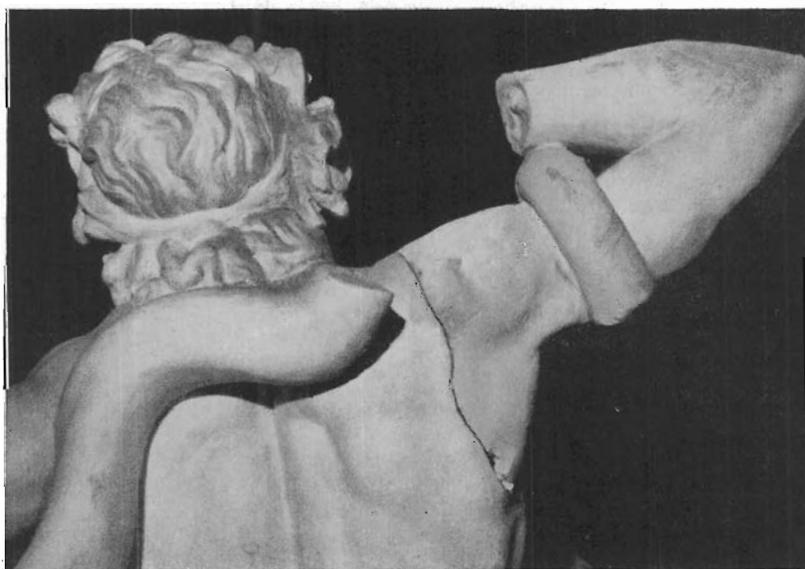


FIG. 12 - Il Laocoonte col braccio Pollak riunito alla spalla.

terminava in antico la coda, e sul quale tuttora insiste la terminazione moderna. Ora, come abbiamo avuto precedentemente occasione di accennare, una attenta osservazione del frammento Pollak mostra che le spire vanno leggermente decrescendo dall'avambraccio al braccio; la parte che tende verso la mano è quindi quella che va a congiungersi con il grosso corpo del rettile che si solleva dietro le spalle

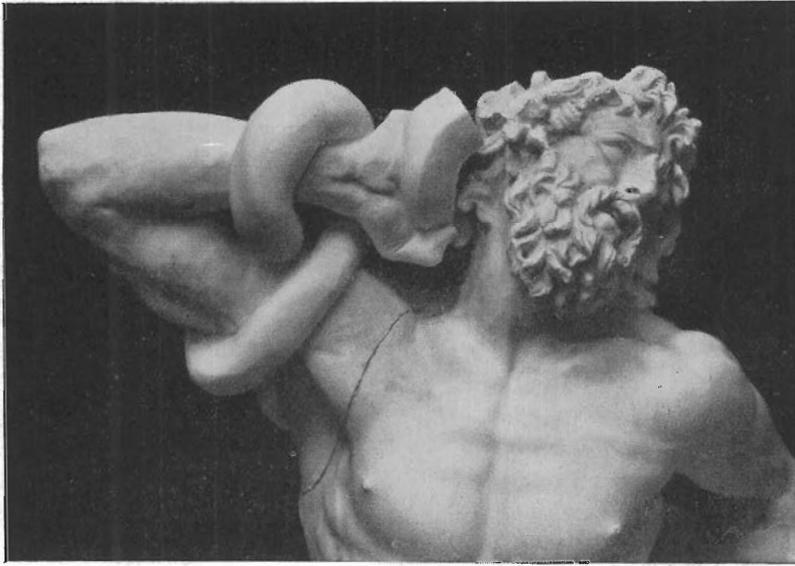


FIG. 13 - Il Laocoonte con il braccio Pollak e la mano ricostruita.

del padre mentre l'altra, che striscia verso la spalla destra, è destinata a terminare dietro la schiena, nel punto in cui abbiamo riconosciuto la traccia dell'antico attacco della fine della coda.

Accertato che è con la sua parte più grossa che il serpente tende verso la mano, restava da stabilire il suo percorso ulteriore; ma che, poco dopo, la mano del padre lo afferrasse allo scopo di allontanarlo dalla testa, è così chiaramente

indicato dalla posizione di questa e dalla logica dell'azione, che non riesce possibile trovare un solo argomento contrario. Mancava soltanto da stabilire se il serpente entrava nella mano dalla parte superiore o da quella inferiore, e un accurato esame del breve spazio che divide l'ultima traccia della spira del rettile sul frammento Pollak dalla mano ricostruita, ci assicura dell'impossibilità della prima soluzione. Infatti, se noi esaminiamo i due serpenti in tutto il loro sviluppo, vediamo che in nessun punto essi strisciano sopra un arto nel senso della sua lunghezza; ma sempre, quando non addirittura lo cingono, lo attraversano nella direzione più breve; e questo avviene per un doppio ordine di motivi, l'uno di carattere naturalistico e l'altro di natura estetica, come è nello spirito dell'ellenismo, di cui il Laocoonte costituisce una delle espressioni supreme.

Ma c'è poi un argomento inoppugnabile, offertoci dallo stesso monumento: ed è che se il serpente fosse uscito dalla parte inferiore della mano

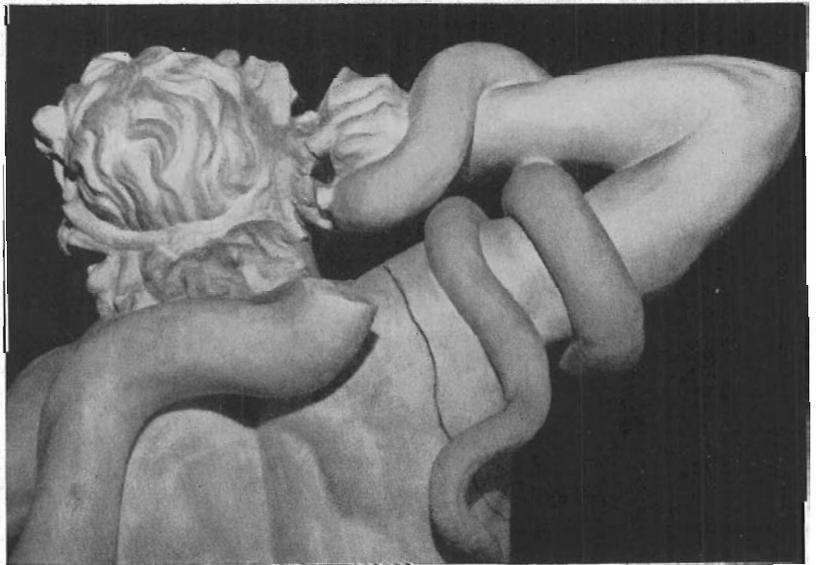


FIG. 14 - Il Laocoonte col braccio Pollak e una variante della posizione della mano.

del padre per andare a congiungersi con il tratto che termina dietro la schiena di questo, non avrebbe potuto fare a meno di strisciare sulla spalla e sul dorso dell'uomo; ed invece non solo non esiste la minima traccia di siffatto andamento in un luogo dove la superficie del marmo è intatta, ma, come abbiamo visto, l'ultimo pezzo conservato del rettile si stacca dalla schiena tendendo direttamente verso l'alto (fig. 14).

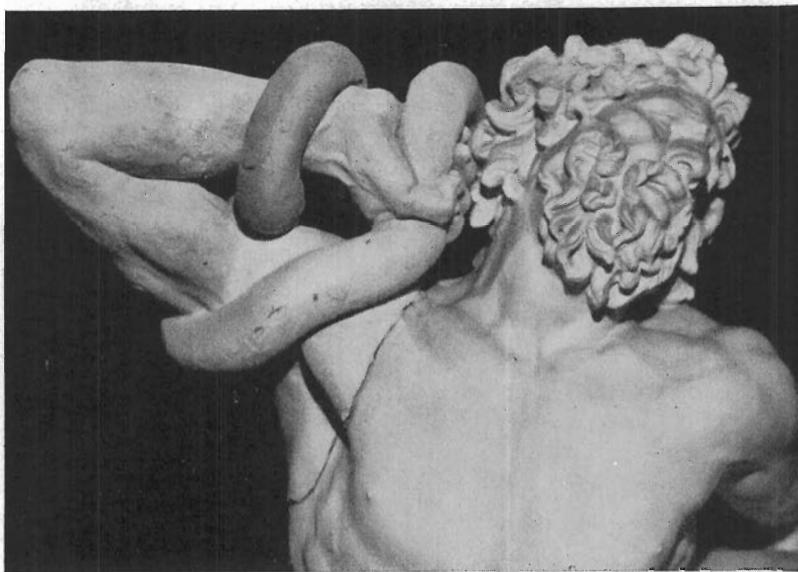


FIG. 15 - Il Laocöonte col braccio Pollak e una variante della posizione della mano.

Sarebbe parso naturale congiungere direttamente il pezzo di serpente che esce in tal modo dalla mano, con l'altro che si solleva dietro le spalle; ma ne risultava una monotona e bruttissima ripetizione con il vicino tratto di spira intorno all'avambraccio, ed era assai improbabile che gli artisti antichi, così sapienti nella concezione generale e nei particolari anche minimi del loro capolavoro non avessero a qualunque costo evi-



FIG. 16 - Testa del Laocöonte con tracce della corona a tergo.



FIG. 17 - Testa del Laocöonte con solchi della corona fra i capelli.

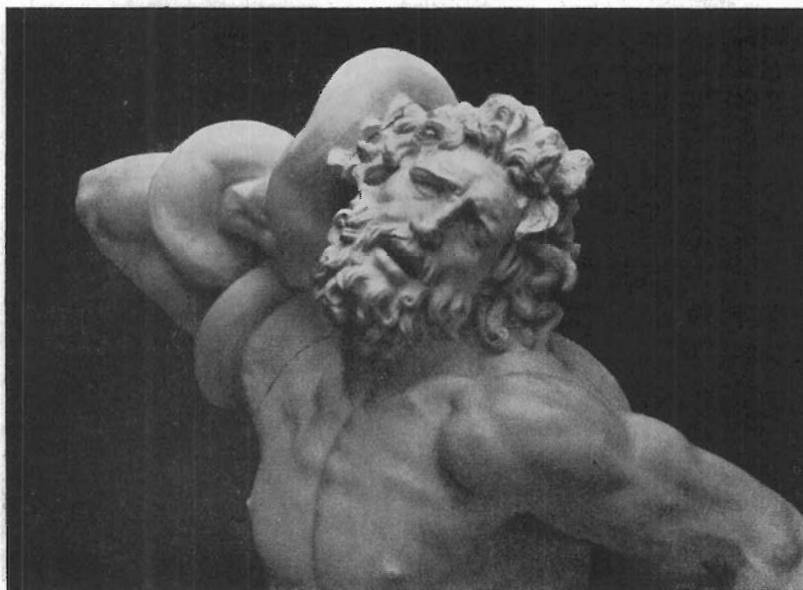


FIG. 18 - Particolare del Laocöonte col serpente.

tato tale soluzione (fig. 15). Prendemmo allora in esame quella sfaldatura superiore delle ciocche precedentemente ricordata, in corrispondenza della quale tutto un gruppo di riccioli si era distaccato insieme, seguendo una linea di frattura prestabilita, il famoso « pelo ». Ora, questo staccarsi dei riccioli, oltremodo improbabile se si immaginano isolati l'uno dall'altro, diventa ovvio se si suppongono invece riuniti tutti insieme da un elemento, che non pote-

va essere altro che un tratto del corpo del serpente. Ma una conferma decisiva alla soluzione che si era in tal modo delineata è venuta dall'attento esame di un particolare il quale, per quanto già da tempo conosciuto, era stato completamente trascurato si può dire da tutti gli studiosi: le impronte della corona che il padre cingeva intorno al capo.

Laocöonte infatti, nella sua qualità di sacerdote, portava una corona, di cui la legatura appare chiarissima dietro la nuca, insieme con l'inizio delle foglie dalle due parti (fig. 16). Il resto, invece, lavorato separatamente forse in legno o in altra materia, era in antico incastrato in solchi ancora perfettamente visibili tra i capelli nella parte superiore della testa (fig. 17). Questi solchi, che hanno la forma dei ciuffi di foglie che vi erano incassati, incominciano a sinistra quasi al margine dei capelli, e terminano al principio della sfaldatura; mentre, se la testa fosse stata libera tutto intorno, dovremmo vederli continuare al di là della sfaldatura stessa, fino al punto corrispondente a quello in cui hanno inizio dall'altro lato del capo. Viene così confermata l'esistenza di un elemento che impediva in antico alla corona di girare completamente intorno alla testa, elemento il quale, saldamente connesso al gruppo di ricci su cui insisteva (o, per essere più esatti, con cui formava un tutto unico) lo aveva fatto saltare tutto insieme. Ora questo elemento, come abbiamo precedentemente visto, non può essere stato che la spira stessa del serpente, la quale, uscendo dalla mano, saliva in un tentativo di avvolgere la testa del padre, prima di scendere dietro e riunirsi al grosso corpo del rettile (fig. 18). Come abbiamo ricordato in principio, la direzione della faldatura sulla testa concorda quasi esattamente con la rottura dell'omero del padre; è quindi tutto il complesso costituito dalla spalla, dal braccio, dalla mano e dal serpente che saltò via in antico secondo una linea comune, il tante volte nominato « pelo » del marmo.

Si è così imposta la materiale esecuzione della corona, che finora era stata concordemente trascurata da tutti i restauratori. Infatti essa non ha qui soltanto la funzione di caratterizzare il protagonista come un sacerdote che stava compiendo un rito sacrificale quando è stato aggredito dai serpenti; ma serve a completare il ritmo del giro della testa, che rimarrebbe altrimenti interrotto a destra dal risalto costituito dalla spira sporgente del

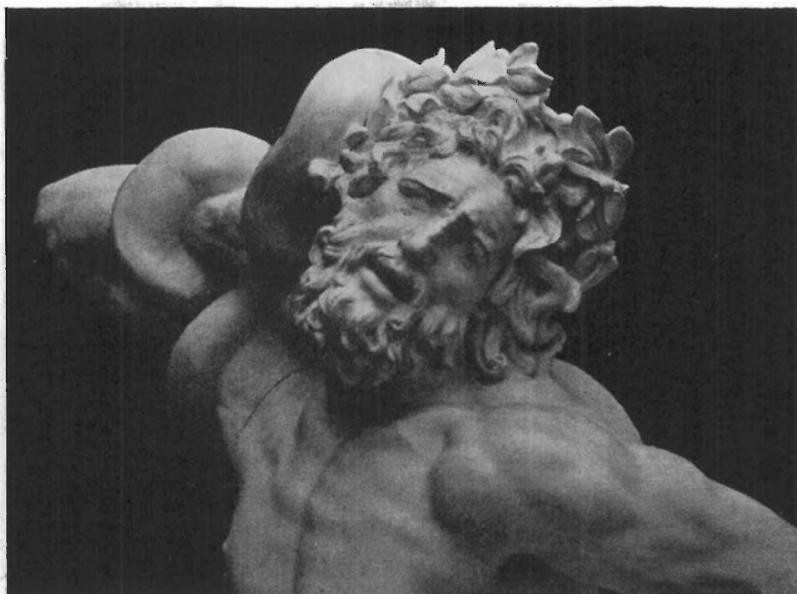


FIG. 19 - Particolare del Laocöonte col serpente e la corona.

serpente, con effetto gravemente disarmonico. Inoltre la corona ampia e, per così dire, sottolinea la massa della testa stessa; che è la parte in cui, in rapporto all'insieme della composizione, si raccoglie tutto quel che v'è di tragico e di commovente nel gruppo, e nella quale si sono in particolare esercitati tutta la passione e il virtuosismo degli artefici; mentre accentua la tragicità della situazione, per il contrasto creato dalla sua impassibilità di attributo riservato ai momenti di solennità e di festa con la

maschera atroce del volto (fig. 19).

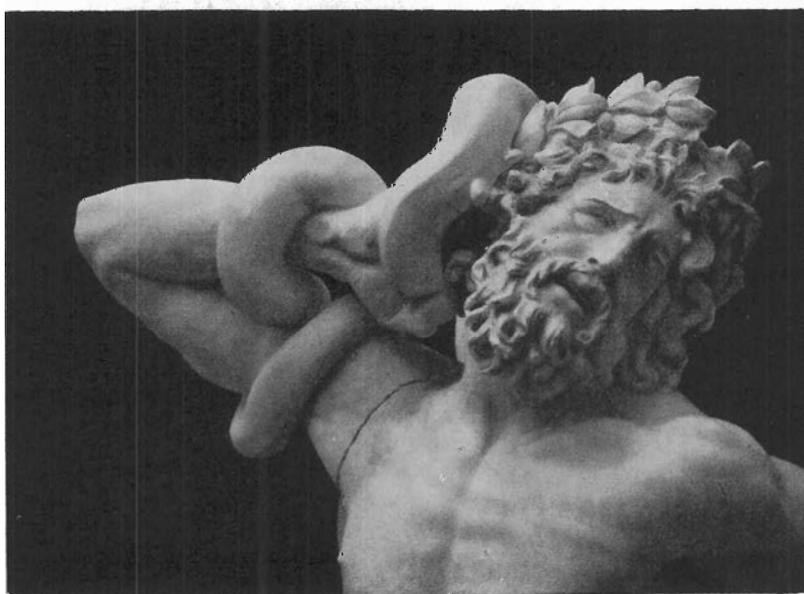


FIG. 20 - Particolare del Laocöonte col serpente e la corona.

Ci possiamo rendere ora conto del momento dell'azione dagli scultori per rappresentare l'atteggiamento del padre. Il serpente che lo morde al fianco, strisciandogli dietro la schiena e sollevandosi sulla spalla, cerca di girargli sopra la testa per poi prenderlo alla gola e strangolarlo. La mano destra ha immediatamente parato il pericolo, afferrando il viscido corpo del rettile e sfor-

zandosi di allontanarlo dalla testa (fig. 20), mentre l'animale si è fulmineamente avvolto con la rimanente parte attorno all'avambraccio e al braccio, e con la estremità della coda sferza la schiena dell'uomo (fig. 21). Contemporaneamente la testa si piega tutta a sinistra per evitare il pericoloso e schifoso contatto, e ne risulta quindi quella posizione finora giudicata così inesplicabilmente sforzata (anche se ammirata per il meraviglioso ritmo che crea con il resto del corpo) la quale viene invece ad essere giustificata da una ragione logica; come è nello spirito di tutto il gruppo.



FIG. 21 - Particolare del Laocöonte col serpente e la corona, da tergo.

Non ho bisogno di dire che nessun elemento contraddice a questo restauro, durante il quale si è avuto particolare cura che il nuovo avvolgimento del serpente non creasse ostacolo alla possibilità di lavorazione del marmo di tutta la parte sulla quale viene ad insistere; ma anzi vengono spiegati e messi in valore alcuni particolari della testa finora trascurati o inesplicati ²²⁾.

Nel restauro, infine, sono stati anche completati quei numerosi ricci dei capelli e della barba, che, come abbiamo prima ricordato, sono spezzati o addirittura mancanti nell'originale vaticano; ripristinando così il potente effetto plastico che erano destinati a conseguire.

pellì e della barba, che, come abbiamo prima ricordato, sono spezzati o addirittura mancanti nell'originale vaticano; ripristinando così il potente effetto plastico che erano destinati a conseguire.

Tutto quanto conosciamo intorno alla creazione del gruppo del Laocöonte, ai suoi artefici, alla scuola cui appartennero, al luogo di conservazione in Roma del monumento, lo dobbiamo al noto passo di Plinio ²³⁾, e su quelle poche righe si è affaticato da secoli l'ingegno dei maggiori studiosi dell'arte antica, i quali tuttora sono purtroppo lontani dall'aver raggiunto l'accordo persino su alcuni punti fondamentali. Quello però che fin dal primo momento osservarono gli scopritori cinquecenteschi ²⁴⁾ fu che Plinio si era ingannato sul ritenere il gruppo eseguito in un solo blocco di marmo, come lo studioso romano sottolinea con ingenuo compiacimento, nella convinzione di aumentare in questo modo il valore artistico del monumento, per uno strano pregiudizio che ebbe vita nell'apprezzamento delle opere di scultura fino addirittura al principio del secolo scorso. Infatti, portato alla luce il gruppo, apparve subito che i tanti secoli di abbandono,

l'umidità dell'ambiente sotterraneo che lo aveva contenuto, le vicende ignote, ma certo molteplici e non favorevoli da esso attraversate, avevano fatto riapparire i congiungimenti antichi, che gli artisti avevano connesso con tanta accortezza e così straordinaria abilità tecnica da ingannare i contemporanei.

Può sembrar strano il dirlo, ma neppure sul numero e sulla descrizione di queste parti esiste accordo fra gli studiosi²⁵⁾; tuttavia credo di poter affermare con certezza che ammontano a sei, e precisamente: un blocco costituito dal figlio minore, dalla gamba destra del padre e dalla parte anteriore dell'ara; un secondo dal tronco, dalla testa, dalle braccia del padre e dalla sua gamba sinistra, fino alla spira del serpente che la cinge un poco al disotto del ginocchio; un terzo dalla rimanente parte di detta gamba a partire dalla ricordata spira (inclusa) fino alla punta del piede; un quarto dal figlio maggiore; un quinto dalla sezione posteriore dell'ara; e un sesto dal grande basamento su cui gravano tutte le figure.

Nell'esame che veniamo facendo del monumento converrà soffermarci più o meno a lungo su alcune di queste parti, specialmente per assicurarci se furono esattamente ricomposte da coloro che, subito dopo la scoperta, collocarono il gruppo sulla nuova base, che ha poi sempre conservato.

E prendendo preliminarmente in esame la porzione inferiore della gamba sinistra del padre, che, come abbiamo visto, costituisce un pezzo a sé stante, è stato agevole notare come essa non sia in linea con il tratto superiore, quello che va dalla spira al ginocchio, e che appartiene al blocco in cui è scolpita la maggior parte della figura del padre. Questa deviazione è inoltre confermata dall'esame del lato posteriore, dove i margini dei due pezzi, che in antico certamente combaciavano, sono separati da una distanza di cm. 1,5 (fig. 22). Abbiamo quindi provveduto nel calco a riavvicinare i due orli, rimettendo la gamba esattamente in linea; e da questa correzione è derivato un arretramento del piede di cm. 4 ed un avvicinamento del malleolo all'ara di cm. 3. Esaminando poi la spira del serpente che gira intorno al polpaccio, e che è nel suo margine esterno quasi per intero moderna, questa appare, nella parte anteriore, stranamente staccata e riunita alla gamba con un profondo riempimento di piombo. Si può essere certi, invece, a quanto risulta dalle tracce di rottura della superficie interna della spira, che anche qui, come avviene in tutti gli altri arti delle tre figure avvolte dai due serpenti, essa doveva

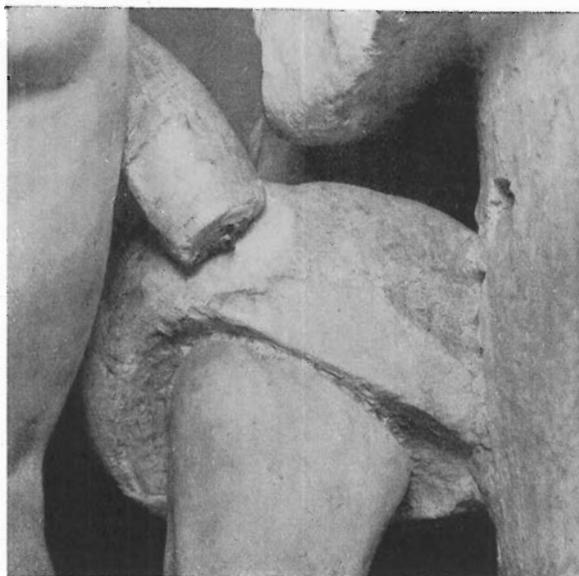


FIG. 22 - La gamba sinistra del Laocöonte da tergo, con la giuntura dei blocchi marmorei.

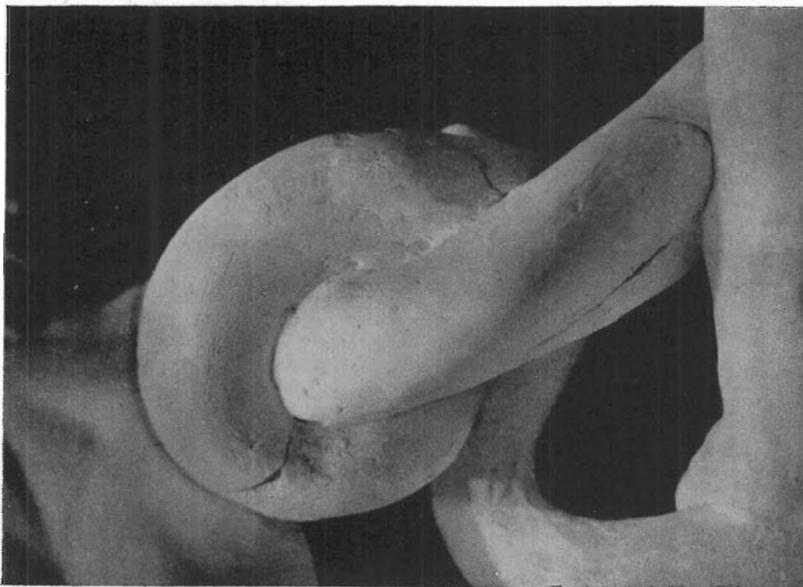


FIG. 23 - Particolare del figlio maggiore, da tergo, col viluppo del serpente che nasconde la connessura del marmo.

essere fortemente stretta. Abbiamo pertanto staccata la spira, e riattaccata facendola aderire strettamente alla gamba. Queste correzioni, in sé di valore secondario, acquistano notevole importanza per le conseguenze che più avanti potremo trarne.

Prendendo poi in esame la figura del figlio maggiore - anch'essa, come abbiamo visto, costituente un pezzo a sé stante - vediamo che questa era connessa al resto del gruppo in tre punti: 1° dal piede, saldamente imperniato nel basamento; 2° da una estremità del serpente che passa al di sopra del femore destro e che va a congiungersi dietro la gamba sinistra del padre, in corrispondenza del punto di unione, or ora esaminato, delle due parti della gamba stessa; 3° da una commessura all'altezza del gomito destro, mascherata dal viluppo del serpente. Tale viluppo ha qui una doppia funzione: costituire un elemento di massa, per equilibrare i vuoti che traforano questa parte del gruppo; creare di dietro lo spazio per una larga superficie sulla quale si imperniava una grappa metallica. Questa era a sua volta nascosta da un pezzo di marmo, lavorato in modo da completare il giro delle spire del serpente (fig. 23).

Il pezzo di marmo destinato a mascherare il piano di congiunzione è andato naturalmente perduto, ma rimangono le tracce dei fori in cui penetravano i perni che servivano a trattenerlo; e al posto della grappa an-



FIG. 24 - Particolare del figlio maggiore, da tergo, con la giuntura del marmo in vista.

essere fortemente stretta. Abbiamo pertanto staccata la spira, e riattaccata facendola aderire strettamente alla gamba. Queste correzioni, in sé di valore secondario, acquistano notevole importanza per le conseguenze che più avanti potremo trarne.

Prendendo poi in esame la figura del figlio maggiore - anch'essa, come abbiamo visto, costituente un pezzo a sé stante - vediamo che questa era connessa al resto del gruppo in tre

tica una moderna compie esattamente lo stesso ufficio. Ma quello che non era stato finora notato, è che i restauratori, spinti dall'errato concetto, che ha falsato la posizione di numerose statue antiche, di porre la figura del giovane in perfetta frontalità²⁶⁾, non si avvidero che alteravano il piano di posa della grappa; che naturalmente gli antichi scultori avevano creato perfettamente uniforme, e che adesso invece è diviso in due superfici che non si incontrano, e che formano inoltre fra loro un angolo di 12 gradi (fig. 24).

Si imponeva perciò lo spostamento del figlio maggiore rispetto al resto del gruppo, fino a riportare le due superfici l'una in esatta prosecuzione dell'altra; e tale spostamento poteva tanto più sicuramente realizzarsi, in quanto veniva ad esercitarsi o in confronto di parti moderne, cioè il basamento e il pezzo della spira presso la mano del padre, o in un sito in cui l'attacco antico non aveva un preciso punto di contatto, e cioè nel luogo che ab-

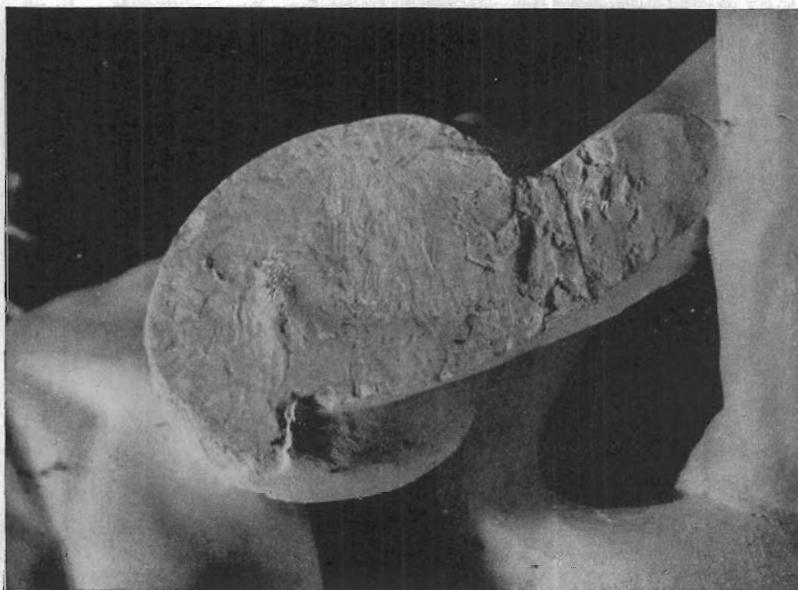


FIG. 25 - Particolare del figlio maggiore, da tergo, con la giuntura del marmo dopo lo spostamento.

biamo già visto dietro la gamba sinistra del padre. Quest'ultimo inoltre, in seguito alla correzione poc'anzi eseguita, lasciava libero appunto lo spazio perché tale spostamento avesse luogo; mentre l'orlo esterno della spira, che abbiamo visto essere moderno, poteva leggermente schiacciarsi sotto la pressione della gamba del figlio. Si è perciò separato nel calco il figlio maggiore dal resto del gruppo, e lo si è spostato fino a portare sullo stesso piano le due superfici avanti ricordate, disponendole in modo che venissero a costituire quell'unico piano sul quale poggiava il pezzo di serpente destinato a mascherarle²⁷⁾ (fig. 25). La figura ha di conseguenza compiuto un movimento estremamente complesso, avanzando con il piede cm. 19, girando verso destra di 18 gradi, e piegando indietro di 11 gradi.

Non ho bisogno di sottolineare l'importanza che lo spostamento della figura del figlio maggiore ha nell'insieme della composizione del gruppo. Basti notare che le masse laterali costituite dalle figure dei due figli, che prima si trovavano su due piani diversi, con il figlio maggiore sensibilmente più arretrato rispetto al minore, vengono quasi perfettamente ad equilibrarsi. Inoltre la gamba sinistra del figlio maggiore, lungo la quale, piegata come si trovava verso l'esterno, veniva come a disperdersi la composi-

zione con uno sgradevole senso di mal compiutezza, costituisce nella nuova posizione una specie di quinta, che chiude armonicamente il gruppo.

Così pure è interessante osservare che lo spostamento delle due gambe adiacenti del padre e del figlio crea un nuovo ritmo, di gran lunga più soddisfacente dell'errato rapporto precedente (figg. 26 e 27).



FIG. 26 - Particolare delle gambe nell'originale Vaticano.

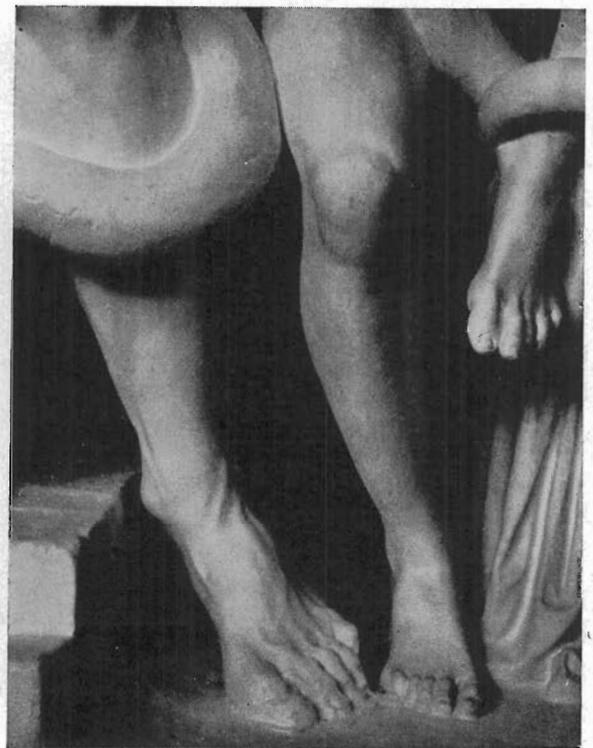


FIG. 27 - Particolare delle gambe dopo lo spostamento.

Gravi difficoltà ha presentato anche la soluzione del problema offerto dalla posizione della mano destra del figlio maggiore. La stampa di Marco Dente ci fa vedere come, al momento della scoperta, fosse conservato un frammento di tale mano con una parte del dito pollice; e la posizione accennata da questa è servita più o meno come base, con le relative varianti, a tutti i restauri successivi; essendo il pezzo antico andato perduto in epoca imprecisata, che io suppongo molto remota²⁸⁾.

Non ci sarebbe stato da far altro che seguire tale indicazione, se la statua non mostrasse visibilmente un elemento che contraddice nettamente a tale ricostruzione; e cioè il resto di un puntellino, destinato a rafforzare la mano nella sua antica posizione, il quale non è assolutamente utilizzabile comunque si voglia atteggiare la mano stessa sulla base della stampa in questione (figg. 28 e 29).

In seguito ad un accurato esame sull'originale, posso affermare che il frammento di serpente su cui è la traccia del puntello fa corpo indiscutibilmente con la parte

che si trovava sotto la mano; e credo che in questo caso l'argomento offerto dal monumento debba prevalere sulla documentazione iconografica del momento della scoperta. Si deve perciò concludere: o che la mano, trovata rotta, venisse mal riattaccata nella sistemazione cinquecentesca del gruppo; o che l'incisore, vedendola così frammentata, non curasse di rappresentarla nell'esatta posizione che aveva in antico (e che, come vedremo, non differiva poi moltissimo da quella da lui segnata) completando forse di fantasia il suo disegno; come d'altronde abbiamo visto aver fatto per la testa del serpente che morde

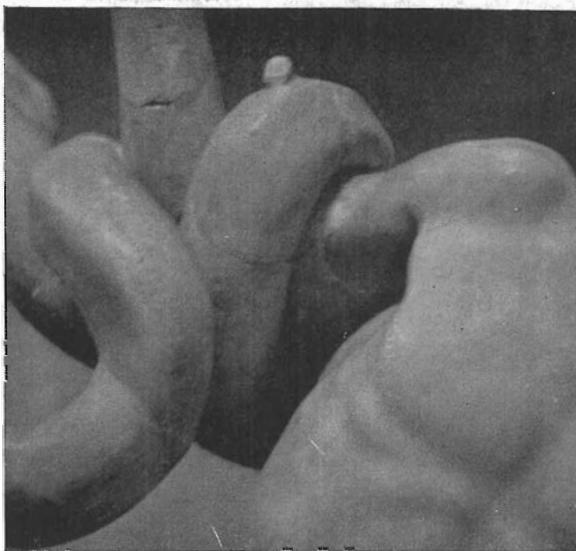


FIG. 28 - Il puntello presso la mano destra del figlio maggiore.

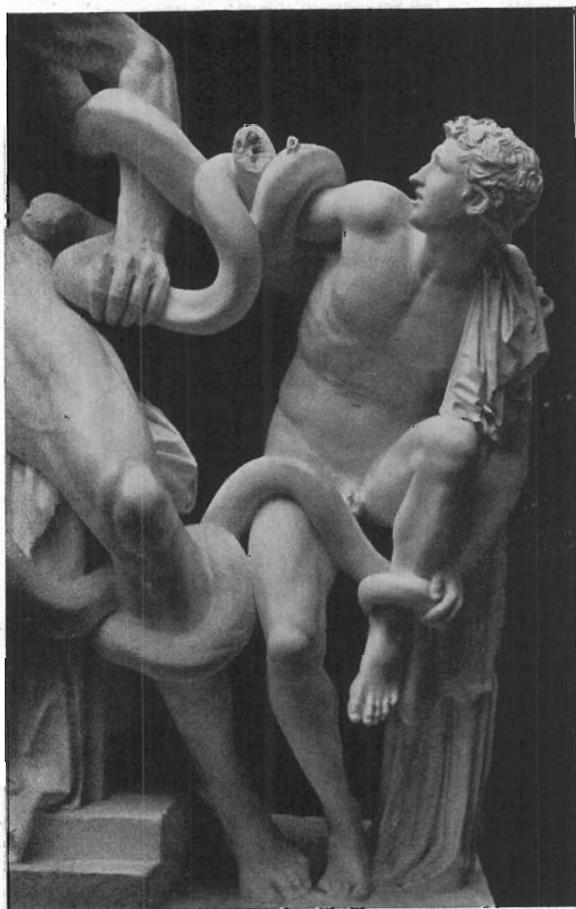


FIG. 29 - Il figlio maggiore senza la mano di restauro.

il padre e per la spira che si avvolge intorno al braccio destro del figlio minore.

Sgombrato il terreno da queste difficoltà, l'esistenza del puntello ci obbliga a piegar la mano verso il figlio maggiore, e non ci consente che due posizioni, secondo che la palma sia volta verso il basso o verso l'alto.

La prima (fig. 30), che a primo aspetto può sembrare la più attraente, e che era stata già suggerita da alcuni studiosi²⁹⁾, non regge però ad una critica minuta. Infatti l'azione risulta inutile, perché non è possibile neppur toccare il serpente; e questa è una grave difficoltà in una costruzione, quale è il gruppo che stiamo studiando, guidata in ogni sua parte da una strettissima logica. È poi in contraddizione con lo sguardo che il giovane rivolge al padre, e che invece dovrebbe essere diretto alla parte verso cui tende il movimento della mano³⁰⁾; e per ultimo ma non minore argomento, la posizione risulta stranamente sforzata e gravemente disar-

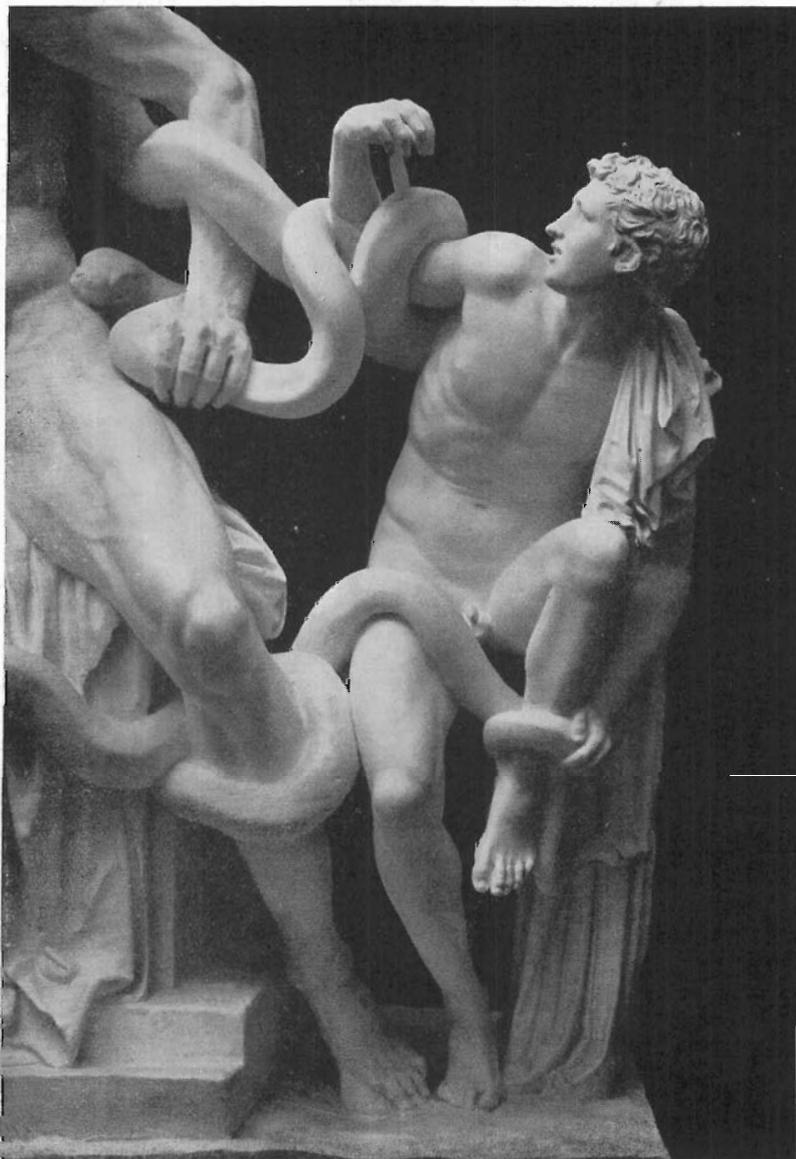


FIG. 30 - Il figlio maggiore con la mano ricostruita, volta verso il basso.

straordinaria accortezza nella composizione³¹⁾. Ma anche prescindendo dal fatto che i puntelli per gli antichi non avevano l'importanza che hanno per noi³²⁾, è probabilmente da supporre che per questa, come certo per la mano dell'altro figlio, purtroppo scomparsa insieme al braccio, il puntello non fosse che un espediente provvisorio, destinato ad essere tolto dopo che il gruppo avesse raggiunto la sua sistemazione definitiva; e che gli scultori romani invece lasciarono, sia per trascuraggine, sia, più ragionevolmente, perché trovarono che non disturbava in modo apprezzabile nell'insieme del gruppo.

monica. Se pieghiamo invece la palma verso l'alto, in un gesto insieme di orrore di deprecazione e di implorazione (fig. 31), l'equilibrio psicologico ed artistico viene raggiunto appieno. La mano riempie sapientemente ed armonicamente lo spazio tra il gomito del padre e la testa del figlio, mentre la posizione accompagna e sottolinea lo sguardo carico di dolore e di disperazione che il figlio rivolge verso il padre morente di un'atrocissima morte.

Può sembrare strano che in un insieme così sapientemente elaborato come il Laocöonte, nel quale l'arte e la tecnica raggiungono una perfezione e un equilibrio inimitabili, gli artisti abbiano avuto il bisogno di ricorrere al mezzuccio di rafforzare la mano con un puntello, mentre in tutte le altre parti i puntelli sono dissimulati con

* * *

Assai più facile è stato il problema della testa del serpente che addenta ferocemente il fianco del padre. L'orribile testona di marmo, creazione di pura fantasia probabilmente del Cornacchini, non era minimamente giustificata, poiché non solo noi scorgiamo chiaramente visibili sotto la bocca moderna le tracce di quella antica (fig. 32), che ci fanno vedere quanto diverso fosse il modo con cui l'animale compieva il suo attacco, cioè dall'indietro in avanti - ma abbiamo anche perfettamente conservata la testa dell'altro serpente, di cui possiamo esattamente vedere la grandezza, la forma, e il modo con il quale addenta (fig. 33). Questo modo è assai caratteristico ed assolutamente fuori della realtà naturale, in quanto, per aumentare l'effetto del morso rabbioso, gli scultori hanno affondato l'intera

mandibola, come una lama, nella carne del fanciullo. Si è pertanto provveduto ad imitare esattamente la testa conservata e a sistemarla sulle tracce rimasteci, avendo cura di seguire esattamente la guida che ci davano; e si è in tal modo riavuto, nei limiti delle umane possibilità, l'effetto del pezzo perduto (fig. 34).

Può sembrare che anche in questo caso, in cui così scoperta era la via di come eseguire il restauro, la stampa di Marco Dente abbia esercitato su tutti gli artisti e gli studiosi una influenza superiore ai chiarissimi elementi forniti dal monumento; tanto più che la testa disegnata dall'incisore cinquecentesco era molto visibilmente un com-



FIG. 31 - Il figlio maggiore con la mano ricostruita, volta verso l'alto.



FIG. 32 - Tracce della testa antica del serpente.

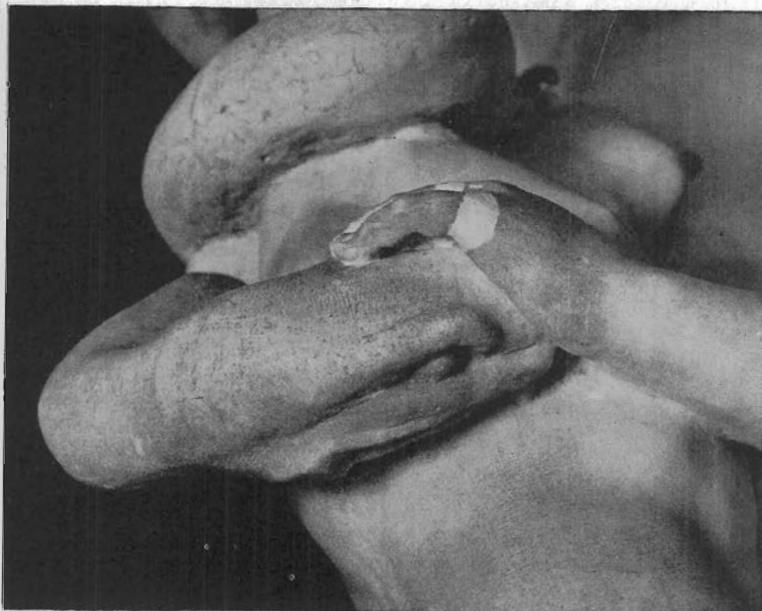


FIG. 33 - La testa del serpente che addenta il figlio minore.

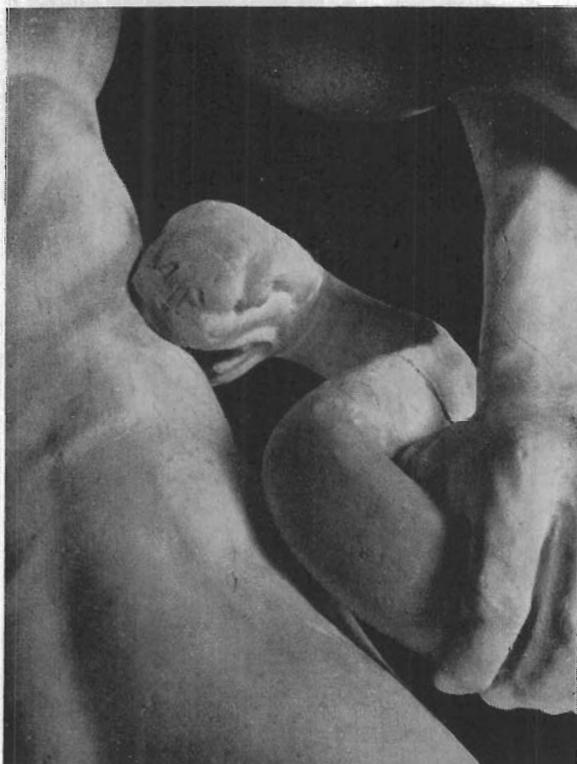


FIG. 34 - Il serpente che addenta il Laocöonte con la testa restaurata

pletamento di pura fantasia. Infatti, pur riducendo la misura della testa, tutti i restauri anche i più recenti, fanno muovere il serpente in senso più o meno laterale. Il nostro lo porta invece risolutamente dall'indietro in avanti, e, mentre raggiunge quel migliore equilibrio di vuoti e di pieni in confronto alla statua del Vaticano al quale anche gli altri si avvicinavano, dà quel senso feroce del morso che appare nella testa dell'altro serpente, e che certo gli artisti antichi avevano ideato anche per questo.

* * *

Più complesso si è presentato il problema del restauro del braccio destro del figlio minore, per il quale, mancando ogni documento antico, si è stati costretti a ricorrere esclusivamente ad argomenti stilistici e compositivi; con il pericolo di ca-

dere in affermazioni meramente soggettive, in contrasto con il sistema fin qui seguito. Il suggerimento fornito dalla composizione del gruppo era però così visibile che era già stato intuito più o meno esattamente dalla maggioranza dei restauratori antichi e moderni ³³⁾; non è stato perciò eccessivamente difficile il realizzarlo, naturalmente con tutta l'attenzione e la prudenza possibili.

L'unico documento da noi posseduto è la piccola porzione di spira conservata subito al di sopra della spalla, e che costituisce il segmento posteriore del giro completo (fig. 35); la quale indica chiaramente che il braccio doveva tendere verso l'alto. Rimaneva però da stabilire l'esatta inclinazione di questo e poi la posizione dell'avambraccio, per il quale qualunque angolazione era teoricamente possibile.

La soluzione ci è stata offerta da un accurato studio dei ritmi compositivi del gruppo, considerato sia nella compiutezza

e simmetria delle sue linee sia nell'equilibrio delle sue masse. Tutto il Laocoonte, come è noto, si svolge davanti allo spettatore secondo un criterio di pura frontalità; ma la rinuncia compiuta dai tre scultori rodii delle conquiste compositive di Lisippo e dell'intero ellenismo non è che apparente. In realtà, per quanto riguarda il giuoco delle masse, possiamo considerare il gruppo come disposto su due piani di differente profondità ed altezza: uno avanzato e più basso, costituito dai corpi dei due figli, ed uno arretrato e più alto, dato dal torso e dalla testa del padre, nella quale culmina il gruppo. I due piani sono l'un l'altro reciprocamente collegati e dipendenti. Da un lato la massa in primo piano costituita dal figlio si collega con la parte superiore di quella di fondo, data dal torso del padre, attraverso un progressivo e continuo passaggio di piani, formato dall'insieme del braccio destro del primo, del sinistro del secondo e delle spire del serpente che li unisce. Così anche la corrispondente massa avanzata dall'altro lato, costituita dal corpo del figlio minore, doveva, nella sua parte superiore, ottenere il collegamento col padre per mezzo di un elemento che oggi manca, e che non poteva essere altrimenti dato che dal braccio perduto.

Se esaminiamo infatti il corpo del figlio minore, vediamo come questo assolve insieme due funzioni: quella di formare con le gambe e con il braccio sinistro piegato



FIG. 35 - La parte antica della spira del serpente intorno al braccio del figlio minore.

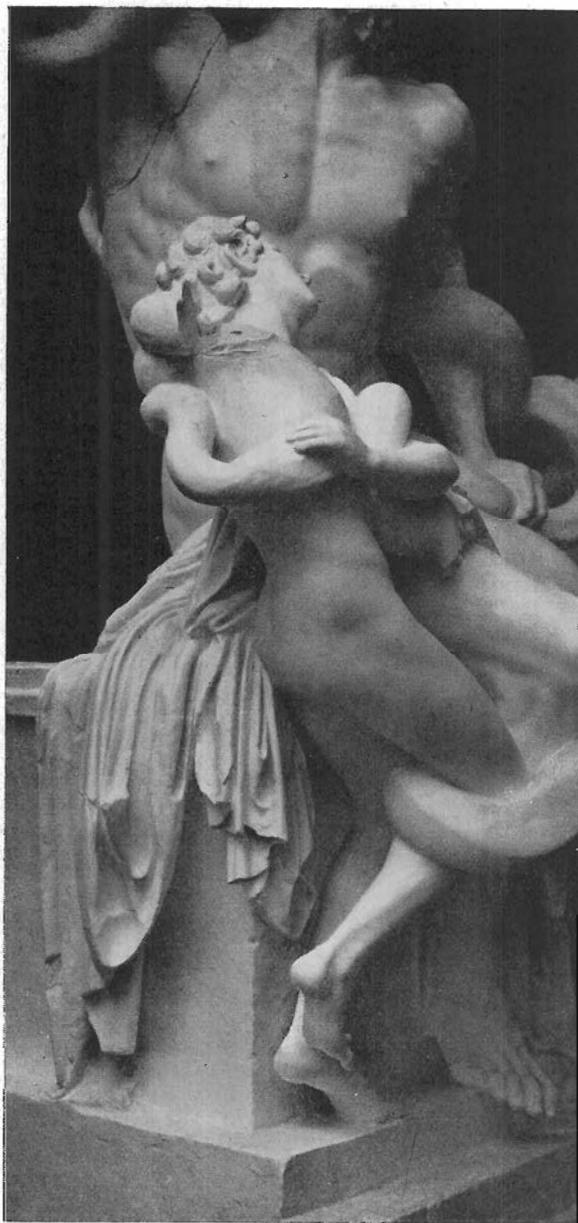


FIG. 36 - Il figlio minore senza il braccio di restauro.

posizione è rimasta interrotta - riempisse con adeguato equilibrio il grande spazio vuoto esistente tra il braccio del padre e la testa del figlio minore (fig. 38). E perché questo equilibrio non era affatto conseguito, ed anzi si aveva un'insopportabile ripetizione del gesto del padre, fu senz'altro scartata l'idea di piegare il braccio fino a portare la mano a contatto con la nuca, come era pure stata l'opinione di parecchi archeologi antichi e moderni³⁴.

Anche qui la soluzione è stata data da uno studio accurato dei ritmi compositivi

davanti al petto la massa di primo piano testè ricordata; e contemporaneamente quella di costituire con la posizione inclinata del corpo l'elemento di passaggio alla massa di secondo piano. Difatti il corpo del morente, sollevato come è quasi completamente da terra per opera del mortifero serpente, che lo cinge con le sue spire alle spalle e al ginocchio destro, è disposto secondo una linea obliqua, che parte appunto da questo e si sviluppa procedendo dall'esterno verso l'interno (fig. 36). Tale linea si interrompe al sommo della testa, che è la parte con cui ora termina la figura; ma in antico doveva evidentemente essere continuata dal braccio. Questo quindi, come abbiamo or ora visto, compiva, per la parte superiore del gruppo, la funzione di elemento di passaggio, assolta dal corpo per quella inferiore; ed era perciò inclinato in modo da seguire lo stesso andamento di quello.

L'esecuzione del pezzo scomparso ha obbedito a queste esigenze; e la fluidità con cui scorrono le linee, insieme con la naturalezza con cui il nuovo braccio si inserisce nella composizione, ci sono conferma della validità dei criteri adottati per il restauro (fig. 37).

Per la soluzione del problema dal punto di vista frontale, occorreva invece che il braccio in questione, oltre a chiudere armonicamente il gruppo a sinistra - laddove per la scomparsa del pezzo, la com-

del gruppo, la cui sapienza di concezione tanto più appare quanto più se ne approfondisce l'esame. Credo infatti di poter affermare che ogni elemento della complessa scultura è collegato con gli altri da un sistema così serrato di equilibri e simmetrie da trovare pochi esempi tra le opere d'arte di tutti i tempi ³⁵⁾.

Pertanto, se il braccio del quale ci stiamo occupando, oltre a corrispondere alle esigenze compositive poc'anzi ricordate, avesse, come ha difatti, anche la funzione di equilibrare una qualche parte del gruppo alla quale fa da contrapposto, dall'esame di questa noi potremmo ricavare delle indicazioni utili per la nostra ricostruzione. L'indagine si è allora portata sulla identificazione di tale parte, la quale, senza eccessiva difficoltà, è stata riconosciuta nel braccio sinistro del padre. Questo braccio infatti, che è rimasto sempre unito alla statua, mentre con la parte superiore costituisce uno degli elementi che collegano il corpo del padre con quello del figlio maggiore, considerato nella sua intera lunghezza crea un ritmo interno al quale il braccio destro del figlio minore viene naturalmente a fare da contrapposto.

In base a tali osservazioni, il nuovo braccio, che era stato già disposto secondo i criteri precedentemente ricordati, è stato inclinato sulla spalla verso l'esterno e piegato poi al gomito fino a raggiungere l'equilibrio richiesto. Anche per quest'ultimo lavoro, il soddisfacente risultato del restauro ha costituito una conferma della giustezza del metodo adoperato.

Rimaneva soltanto da definire la posizione della mano, ed in particolare il modo di atteggiare le dita, ma anche per questo si è riusciti, ci sembra, a trovare il criterio che servisse da guida nell'esecuzione del restauro.

Infatti, non ostante che a prima vista, con quell'abbondanza di vuoti che l'allegge-

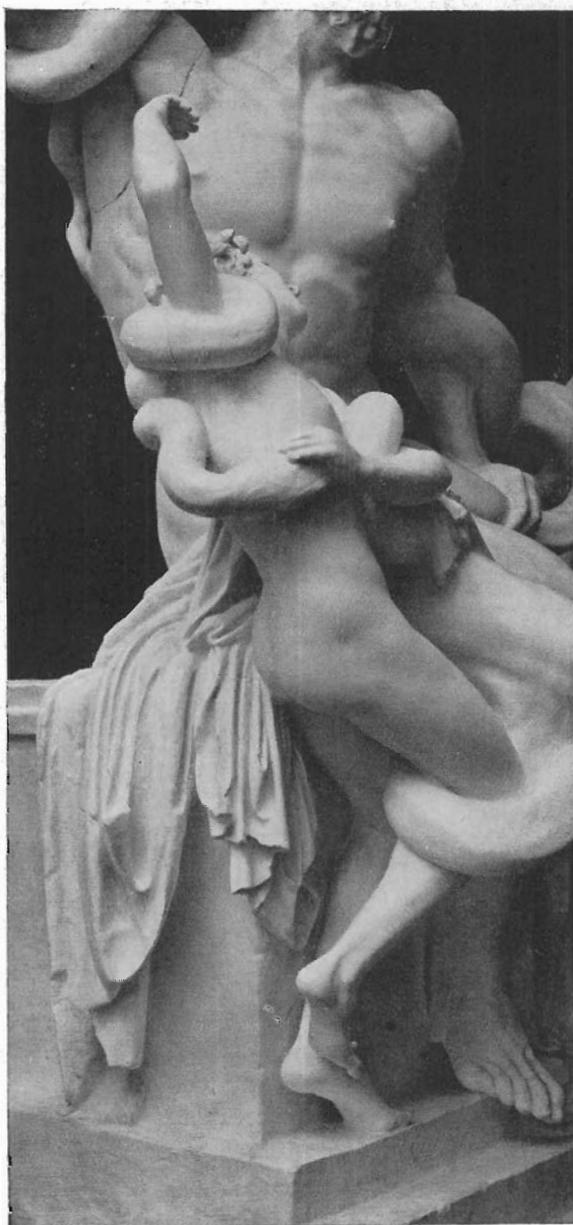


FIG. 37 - Il figlio minore col braccio di restauro.

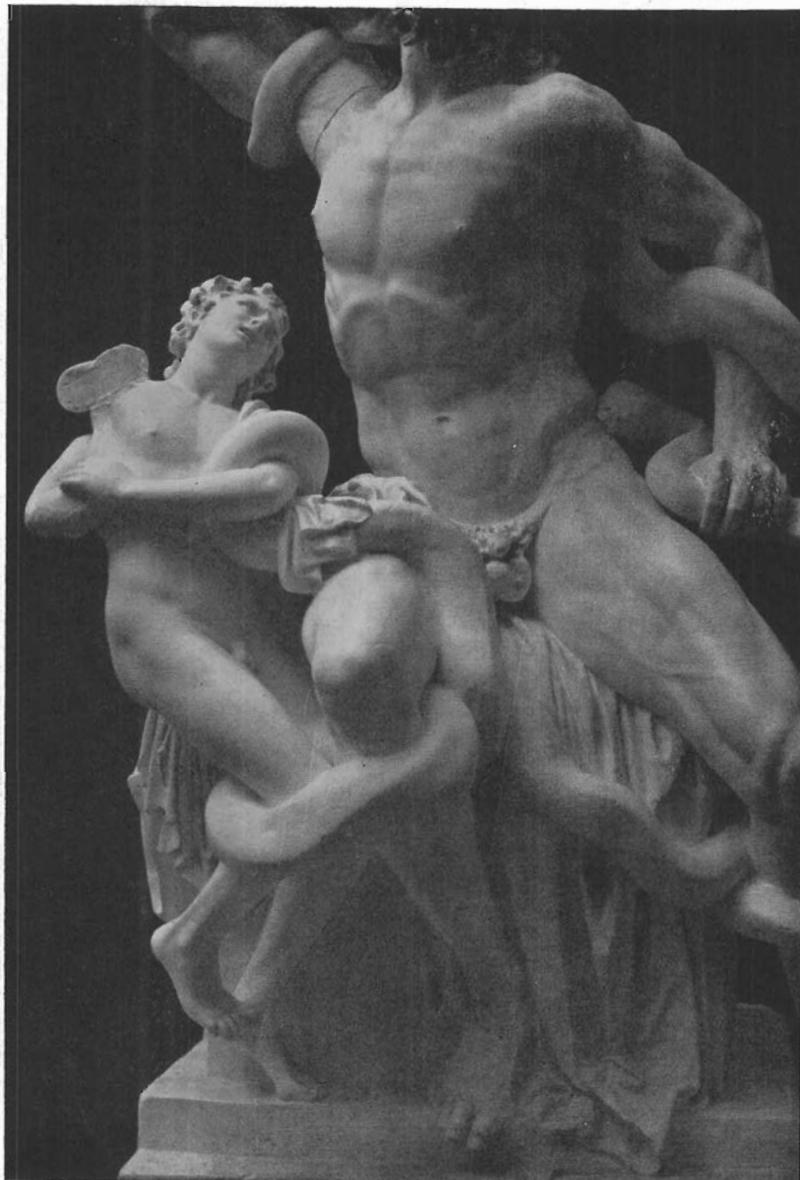


FIG. 33 - Il figlio minore senza il braccio di restauro.

risce da ogni parte, il Laocöonte possa sembrare una composizione frastagliata e dispersa nello spazio, in realtà uno studio più accurato ci rivela che è vero perfettamente il contrario. Tutto nel gruppo è serrato e compatto; e, non ostante che il soggetto e il movimento facilmente lo consentissero o addirittura lo suggerissero, non c'è uno svolazzo, uno sfrangiamento, un solo caso nel quale un qualunque elemento si proietti liberamente nel vuoto con un giuoco sottile di ricamo. Così i manti gravano pesantemente sulle persone o sull'ara, i serpenti aderiscono strettamente alle membra, e tutti gli elementi si raccolgono in un severo e massiccio insieme, alleggerito soltanto dai vuoti creati dagli scultori nell'aggruppamento delle tre figure umane e dei due serpenti.

Era pertanto facile trarre la conclusione che la

mano non doveva far vedere il ricamo creato dalle dita aperte; ed è quello che si è fatto serrando insieme le quattro dall'indice al mignolo.

Rimanevano ancora insoluti due problemi: quale posizione dare al pollice e come disporre la palma della mano; e per entrambi, mancando ogni altro criterio, abbiamo dovuto far ricorso ad un argomento contenutistico, che però ci è sembrato di particolare importanza.

Il fanciullo, per il veleno inoculatogli al morso del serpente, è ormai in fin di vita, tanto che, se il rettile non sorreggesse con le sue spire, probabilmente stramazzerrebbe

in terra. Il corpo è inclinato all'indietro e il capo, per effetto di tale innaturale posizione, si piega verso l'alto. Il morente rivolge allora un disperato sguardo al padre, e il braccio, come è stato ricostruito in seguito alle considerazioni fin qui svolte, accompagna con il suo andamento questo estremo appello. È venuto quindi naturale girare la palma in avanti, come in un ultimo tentativo di invocazione; tanto più che in tale atteggiamento il pollice viene a proiettarsi in prosecuzione dell'indice, senza frapporre quindi nessuno spazio vuoto fra sé e le altre dita ³⁶⁾ (fig. 39).

In tal modo il restauro, oltre ad obbedire alle esigenze ritmiche e compositive precedentemente analizzate, viene a portare una nuova nota di tragicità, la quale è pienamente in armonia con tutto l'insieme del tragico gruppo.

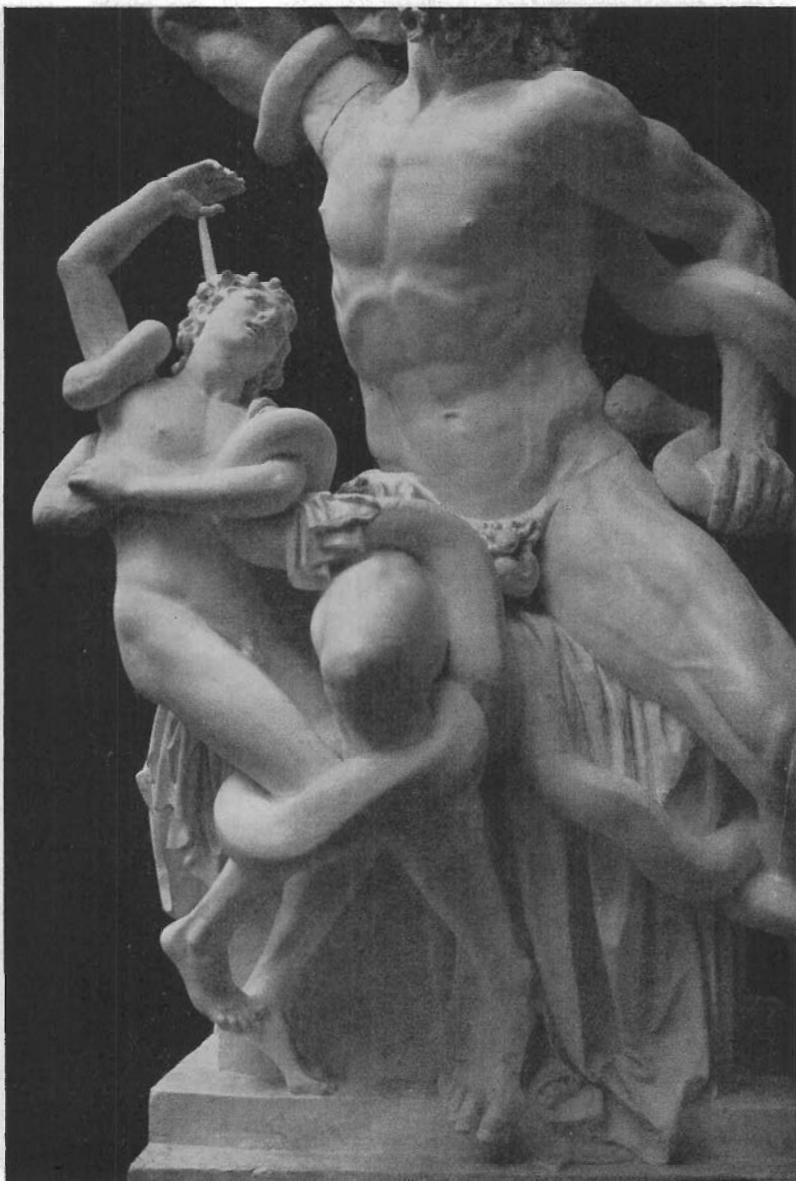


FIG. 39 - Il figlio minore col braccio di restauro.

* * *

Tra le parti moderne che, dopo la scoperta del Laocöonte ed attraverso quattro secoli, i vari restauratori hanno aggiunto alla statua vaticana, la più antica probabilmente in ordine di tempo e di gran lunga la maggiore per dimensioni è la grande base, sulla quale grava tutto il gruppo. La sua modernità ci è rivelata non soltanto dalla qualità del marmo, ma particolarmente dalla sua sagoma, che contrasta fortemente con tutta la composizione. Si osservi infatti lo sguscio con il quale viene superato il leggero

dislivello che intercorre tra l'inizio dei gradini dell'ara e il piano sul quale poggiano il piede sinistro del padre e quello destro del figlio maggiore, e apparirà immediatamente come questo elemento intruso, anche nella sua modestia, sia assolutamente inconciliabile con tutto il resto della composizione. È una nota stridula, difficile forse ad osservarsi, ma che diventa senz'altro intollerabile non appena la si sia avvertita (fig. 40).

Qualche studioso, nel tentare il restauro del gruppo, ha trasformato la piccola gola in un gradino minuscolo ³⁷⁾, ma questo, in immediato rapporto con i due antichi del-

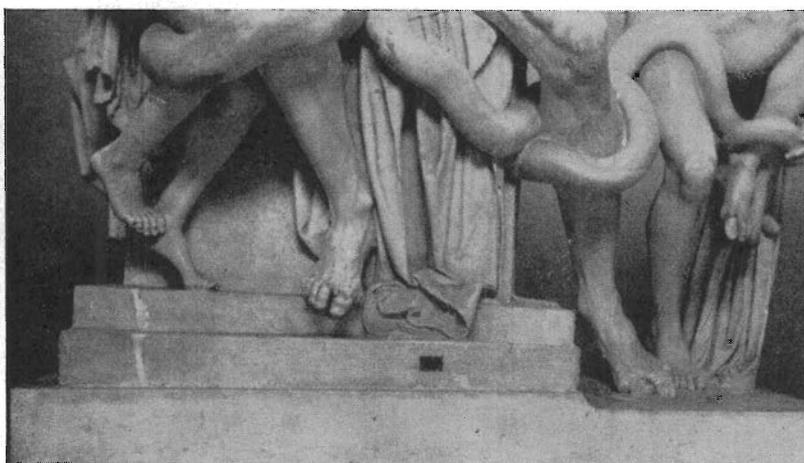


FIG. 40 - La base del gruppo Vaticano.

l'ara, che sono di misura assai maggiore, contrasta, forse ancora più dello sguscio esistente sulla base vaticana, con l'insieme della composizione.

Non è quindi per questa strada che può essere cercata la soluzione del problema, ma piuttosto riportandosi al mondo di esigenze artistiche e di espedienti tecnici in cui gli scultori vivevano; in quell'ellenismo del quale la loro

opera costituisce l'ultimo e uno dei maggiori capolavori. Non mancano infatti in questo periodo le basi paesistiche, ed è oltremodo probabile, data appunto l'esistenza della differenza di livello, che anche il Laocoonte ne avesse una del genere. Privi come siamo di qualsiasi elemento antico, è naturalmente del tutto impossibile pensare di ricostruirla; ma, se ricordiamo che la scena della morte di Laocoonte e dei figli si svolge sulla spiaggia del mare davanti a Troia, una base sulla quale sia sobriamente accennato l'ondulamento della sabbia risolve con la massima naturalezza il problema del dislivello sopra ricordato, e si inserisce perfettamente nella composizione senza turbarne in nulla il delicato equilibrio (fig. 41).

* * *

Ma quello che abbiamo ora esaminato non è l'unico problema che si riferisce al basamento che sopporta tutto il gruppo. Infatti basta un sommario esame per avvedersi che l'ara sulla quale poggia la figura di Laocoonte è impostata con una leggera obliquità nei riguardi di quello; la quale obliquità, poiché con il padre sono solidali le figure dei due figli, si ripercuote sulla posizione dell'intero gruppo.

Ben pochi sono stati gli studiosi che si sono domandati la ragione di tale singolarità, ma quelli che l'hanno tenuta presente nel tentare il restauro del gruppo hanno risolto molto semplicisticamente il problema mettendo l'ara rigidamente parallela alla base ³⁸⁾; si tratta di un criterio non diverso da quello che, come vedemmo, condusse l'ignoto restauratore cinquecentesco a porre di pieno prospetto il figlio maggiore, trascurando la testimonianza data dall'evidentissimo indizio dell'attacco antico. Viene allora naturalmente da chiedersi perché questi non fece la stessa cosa con un elemento del quale la frontalità era tanto più facilmente suggerita dalla sua natura di solido geometrico, e la risposta non può essere che una. È perché dalle tracce della base antica, che rimase spezzata nello scavo o che andò perduta in un qualunque altro momento, certo chiaramente appariva l'obliquità dell'inserzione dell'ara rispetto al basamento; e questa obliquità, date le dimensioni della gradinata dell'ara, era così evidente, che non poteva non essere osservata, e quindi ripetuta nella base nuova.

Ma vi sono poi delle ragioni di carattere stilistico, alle quali credo che si debba dare anche maggior peso. Se si pongono infatti i due elementi perfettamente paralleli, nella posizione che ne consegue la gamba destra del padre viene a puntare con il ginocchio direttamente contro il riguardante, in un modo che non potrebbe essere più sgradevole, e che qualsiasi scultore avrebbe certo a qualunque costo evitato. Inoltre il figlio maggiore, trascinato dalla rotazione dell'ara, subisce un arretramento che distrugge quell'equilibrio che avevamo raggiunto con la conquista della sua esatta posizione.

È quindi necessario concludere che l'ara era impostata obliquamente anche in antico. Ma come noi la vediamo adesso al Vaticano, riproduce esattamente la sua posizione primitiva? Una serie paziente di prove ed un esame minuziosissimo di tutti gli elementi in giuoco credo che mi autorizzino a rispondere negativamente: per ottenere l'equilibrio perfetto delle masse del gruppo, occorre che l'ara ruoti ancora verso sinistra di 9 gradi, portando con sé tutte le figure che vi sono connesse (figg. 42 e 43).

Allora le masse costituite dai corpi dei due figli vengono a trovarsi esattamente sullo stesso piano; la gamba destra del padre, piegando più verso l'esterno, diviene



FIG. 41 - La base restaurata.

l'elemento lungo il quale fluiscono i piani di sinistra, in equilibrio con l'altra, che raccoglie i corrispondenti provenienti da destra; ed entrambe conducono lo sguardo verso il tronco di Laocoonte, e di lì alla testa. In tal modo il volto del padre, che viene a trovarsi di pieno prospetto, e nel quale si concentrano gli sguardi e gli animi dei due figli, diviene il centro, oltre che compositivo, psicologico di tutta la mirabile creazione; e la corona, che fummo costretti a porvi, ne accentua, come vedemmo, l'importanza drammatica ed artistica (figg. 44, 45, 46 e 47).

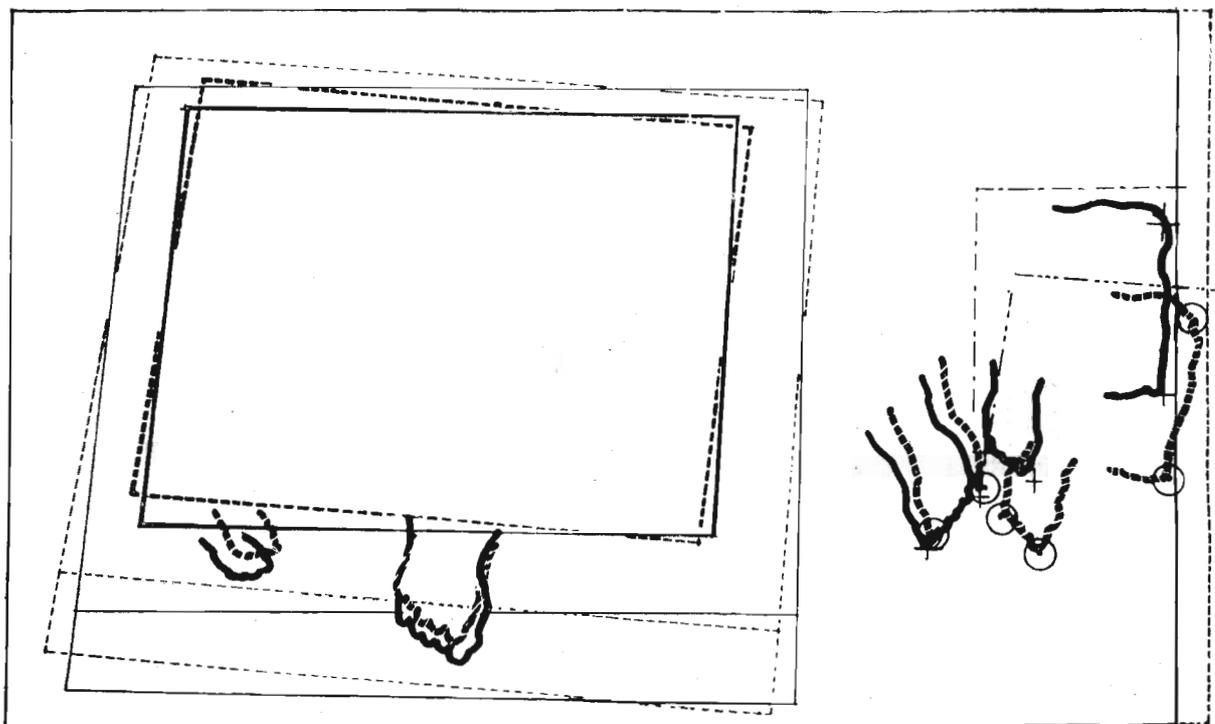


FIG. 42 - Schema degli spostamenti dei piedi e dell'ara.

Un ultimo problema rimane da esaminare, ed è quello dell'altezza del piedistallo. Già al suo tempo il Visconti, con geniale intuizione, in seguito alla sgradevole impressione suscitata dagli alterati rapporti ritmici del gruppo, chiedeva una base « quasi a terra »³⁹⁾; ed ora noi, con la conoscenza delle innumerevoli basi, iscritte o meno ma quasi tutte oltremodo basse, che sono venute alla luce in tutte le località esplorate dalla Grecia, possiamo confermare la sua esigenza con ben altro fondamento.

Perché sia pienamente raggiunto l'equilibrio per il quale fu creato, il gruppo del Laocoonte deve poggiare su di un piedistallo di circa 50 cm. di altezza, come credo di poter affermare dopo una lunga e paziente serie di prove. È questo il punto in cui tutti gli elementi si trovano più efficacemente valorizzati. Appare il volto del figlio minore, che una base più alta sottrae quasi del tutto alla vista dello spettatore; la

gamba destra del padre ci si mostra in una prospettiva più adeguata, e così pure si rivelano i complessi rapporti compositivi che essa forma con la parte superiore delle gambe del figlio minore. Così la gamba sinistra del figlio maggiore non è più deformata dallo scorcio e proiettata sul corpo del giovinetto, ma appare nel suo pieno ritmo; la parte superiore del torso del padre si manifesta con piena efficacia; e la testa, della quale abbiamo testé ricordato la parte predominante che occupa nel complesso del

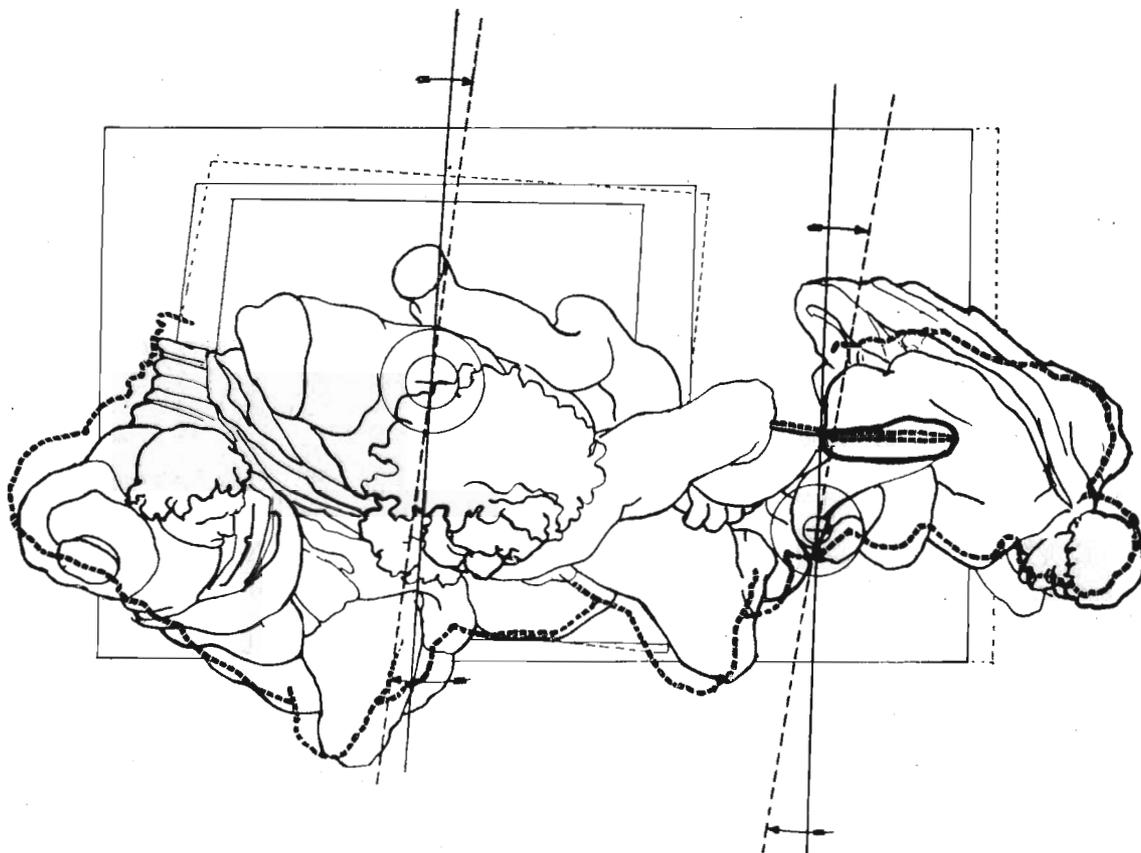


FIG. 43 - Schema degli spostamenti del gruppo.

gruppo, scomparsa ogni alterazione causata dagli effetti dello scorcio, si presenta in tutta la sua più potente suggestività.

Sistemato alla sua giusta altezza, e restaurato come lo avevano concepito gli artisti che lo crearono, il gruppo acquista veramente una nuova vita. È un'opera d'arte nuova che appare al posto di quella conosciuta da oltre quattro secoli, e che chiede che vengano riveduti i severi giudizi che gli archeologi e specialmente i critici d'arte hanno accumulato su di essa in questi ultimi decenni⁴⁰. Quell'enfasi retorica della quale era accusata, e che derivava dal restauro - del cui effetto neanche gli studiosi, che pure ne conoscevano la falsità, si potevano liberare - scompare interamente per

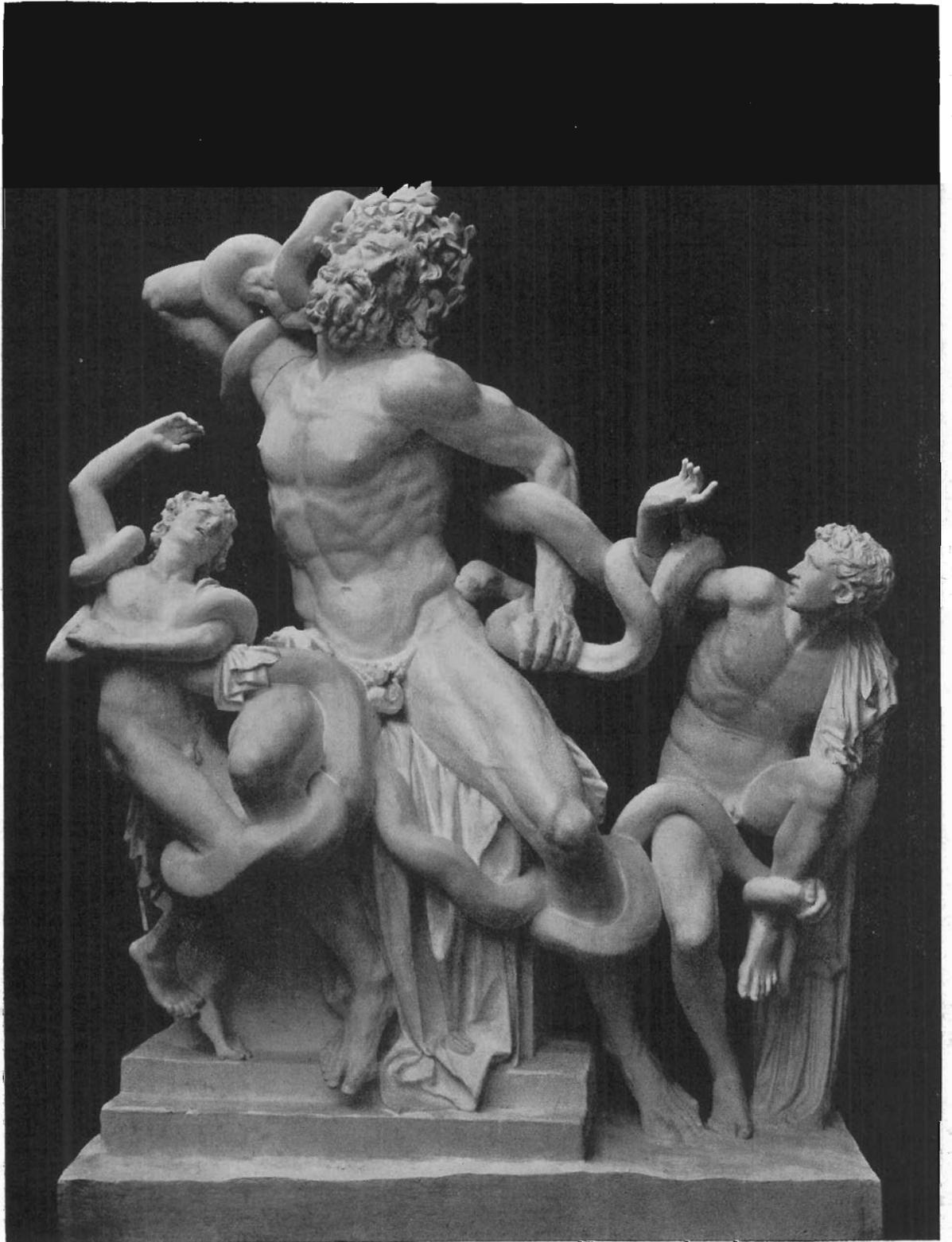


FIG. 44 - Il gruppo restaurato, di fronte.

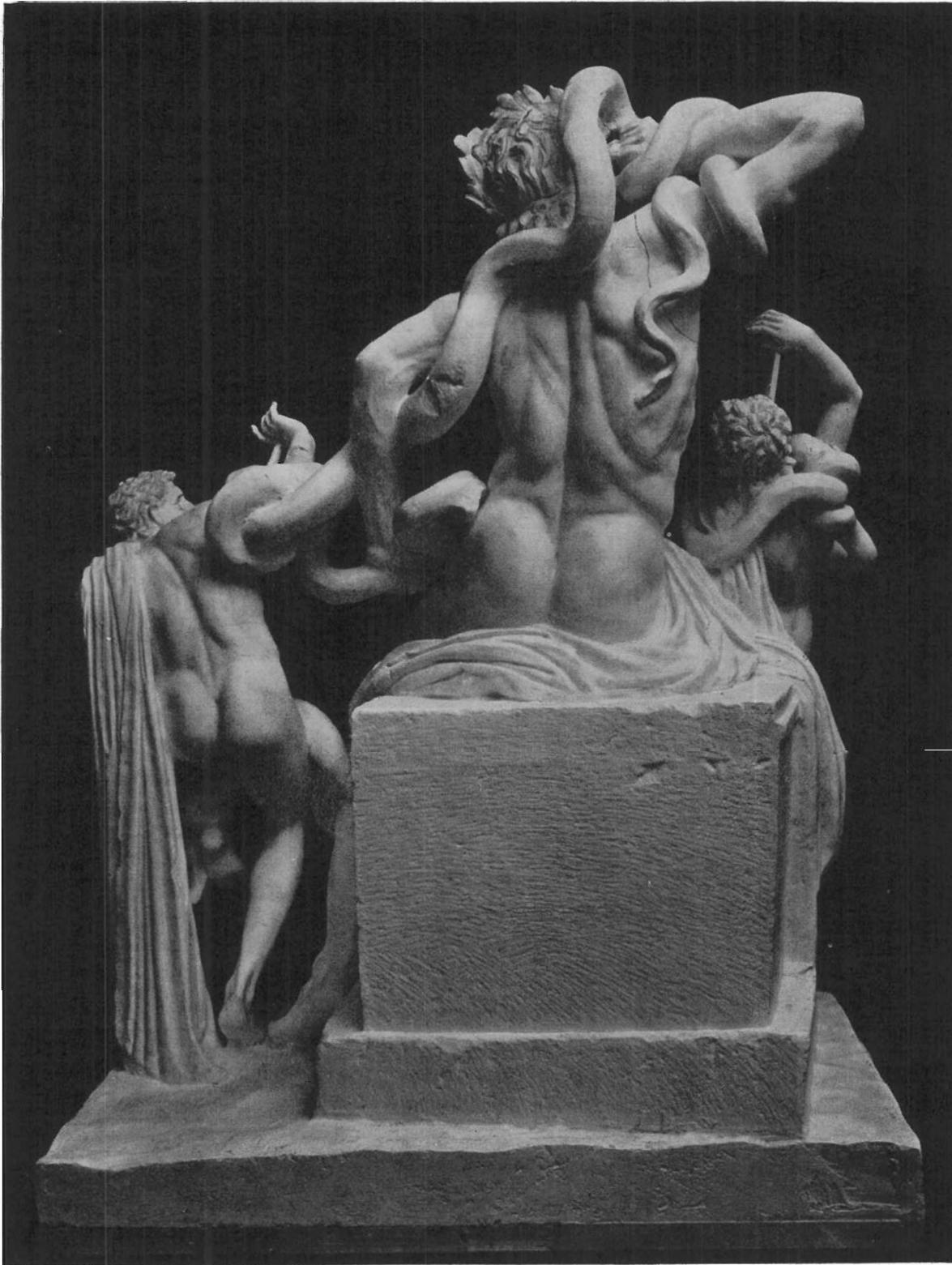


FIG. 45 - Il gruppo restaurato, da tergo.

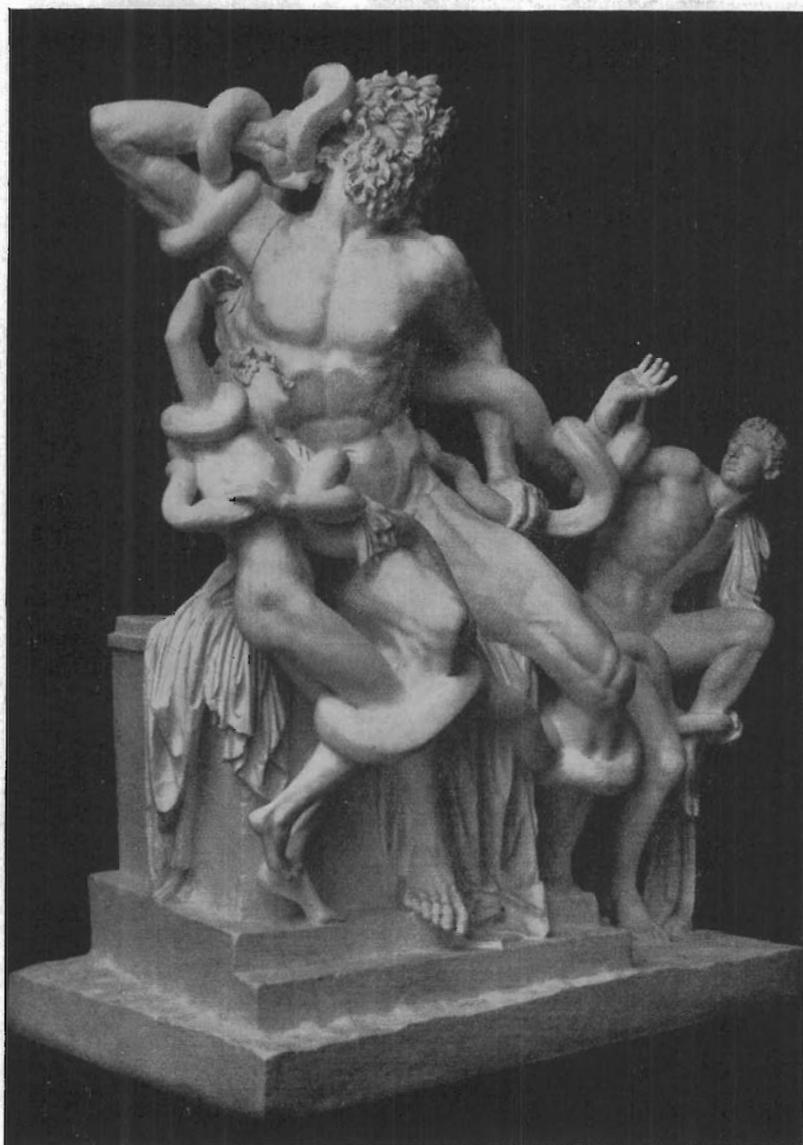


FIG. 46 - Il gruppo restaurato, fianco destro.

supposto⁴¹⁾, e tale supposizione ha ricevuto piena conferma dopo l'apposizione della corona, che siamo stati costretti a compiervi; perché quella dovrebbe spiccare verde tra le chiome di color naturale, ed invece, candida come è attualmente, si confonde quasi con la massa dei capelli, anch'essi della stessa tinta.

Ma se non potremo mai vedere la statua con i colori che portava in antico, è possibile in qualche modo conoscere quali questi fossero, e giudicare, sia pure approssimativamente, dell'effetto che producevano? È quello che avremmo tentato di fare, se, convinti anticipatamente della labilità dei risultati conseguibili, non avessimo aderito alla richiesta della direzione della rivista di evitare la forte spesa di una tavola a

dar luogo ad una drammaticità altissima ottenuta attraverso una sapientissima composizione. All'accademia si sostituisce la divina voce della poesia.

Ma il gruppo del Laocöonte, quale lo siamo venuti amorosamente restaurando e come ci appare oggi nel gesso dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Roma, è eguale a quello che conoscevano gli antichi, e che Plinio ammirò nel palazzo di Tito, quando lo proclamò « opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum »? La risposta non può essere che negativa, perché manca alla statua un elemento che le dava un'apparenza completamente diversa da quella che ha oggi: intendiamo alludere alla policromia.

Che il gruppo del Laocöonte fosse dipinto, era stato già autorevolmente

colori. Riferiamo tuttavia sull'argomento della policromia del Laocoonte.

Il gruppo vaticano in nessun punto mostra oggi tracce neppur minime di policromia; ma questo non può stupire chi ricordi come, subito dopo la scoperta, la superficie venisse tutta ripulita a colpi di raspa e di scalpello per liberarla dalle incrostazioni prodotte dal millenario seppellimento⁴²⁾. Ma se, come abbiamo ricordato in principio del nostro scritto, non esistono copie antiche del Laocoonte, i muri di Pompei ci hanno conservato due pitture raffiguranti la scena della morte del sacerdote troiano⁴³⁾; con varianti sensibilissime dal gruppo vaticano, ma pure con qualche interessante analogia.

Non è questo il luogo per affrontare il difficilissimo problema dei rapporti del gruppo rodio con la pittura greca⁴⁴⁾, e neppure quello delle relazioni con le due modeste pitture di Pompei; ma ci serviremo di queste ultime per qualche osservazione, opportuna per il nostro assunto.

I due quadretti pompeiani, per quanto assai vicini per schema iconografico, appartengono a due mani assai diverse di cui la migliore è senza dubbio quella del pittore della casa reg. VI, ins. IV, n. 30. Nell'ipotesi che tale meno scadente qualità artistica sottintenda una maggiore fedeltà all'originale dal quale entrambi derivano, e nella supposizione che questo riproducesse i colori tradizionali della scena, riteniamo che si dovrebbe derivare da quello gli elementi per tentarne, con la massima sobrietà

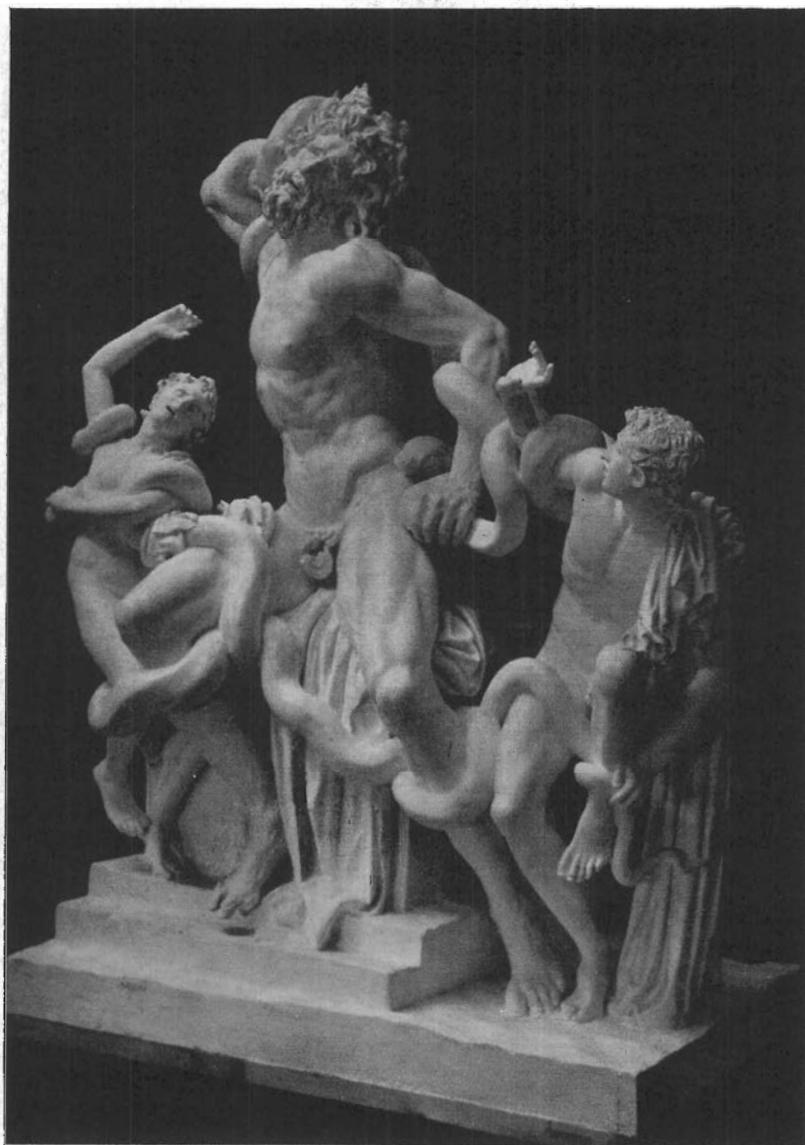


FIG. 47 - Il gruppo restaurato, fianco sinistro.

e prudenza, l'applicazione ad una riproduzione del nostro restauro. Naturalmente si dovrebbe avere l'accortezza di mantenere i toni estremamente bassi, come d'altronde fondatamente si suppone che fosse la caratteristica della scultura del periodo ellenistico.

ERNESTO VERGARA CAFFARELLI

¹⁾ I restauri, le rotture, le rilavorazioni sono minutamente descritte in W. AMELUNG, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, vol. II, Berlino, 1908, pag. 181.

Della storia e del valore dei restauri si occupa ampiamente A. Prandi nell'articolo che segue in questo stesso fascicolo. Nel presente studio, tuttavia, si farà cenno di quei restauri che sono serviti al nostro specifico lavoro.

²⁾ Il disegno di Marco Dente (Biblioteca Corsini col. 34-H-8, p. 99) è pubblicato in H. THODE, vol. I, p. 13 e venne inciso da un contemporaneo del Doni (BOTTARI III, 167).

³⁾ Oltre le parti mancanti o perdute al momento della scoperta, il gruppo subì varie vicende, di cui la più grave fu il rovesciamento del carro che lo riconduceva da Parigi a Roma al passaggio del Moncenisio il 23 novembre 1815. La figura del padre si spezzò in due all'altezza del basso ventre (v. la descrizione dell'incidente e la documentazione ufficiale dell'accaduto in A. D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, Le Monnier, 1864, pag. 450). A figura 3 è stata riprodotta una fotografia ritoccata in modo da rendere le parti mancanti e le rotture del gruppo con la maggiore fedeltà possibile.

⁴⁾ Il calco in bronzo del gruppo del Laocoonte, eseguito intorno al 1540 e conservato tuttora nel Museo del Louvre (Galerie Mollien, inv. 819) venne eseguito a Fontainebleau su un calco portato da Roma a cura del Primaticcio. Il calco corrisponde alla stampa di Marco Dente per quanto riguarda la frattura dell'omero destro del padre e quella del braccio sinistro del figlio minore, ma mancano la mano e il polso destro del figlio maggiore nonché la testa del serpente che morde il padre al fianco.

⁵⁾ Il restauro del Montorsoli fu compiuto in terracotta, come ci è documentato da numerosi contemporanei. Il Cornacchini, a quanto sembra, lavorò in marmo, e quindi dovrebbe essere opera sua la grossa testa del serpente superiore, oltre a varie rappezature qua e là.

⁶⁾ È noto come durante il periodo di asportazione delle sculture classiche dal Museo Vaticano vennero in loro luogo esposti dei calchi, quasi a simboleggiare la appartenenza dei monumenti alla loro sede tradizionale. Sembrerebbe quindi logico pensare che i restauri attualmente esistenti sull'originale vaticano dipendessero da tale calco; ma una circostanza lascia fortemente in dubbio a questo proposito. Tutte le stampe riproducenti il gruppo restaurato, a cominciare da quella del De Cavalleriis del 1585 a tutte quelle del '700, riproducono il braccio destro del figlio minore leggermente incurvato, mentre nel restauro attuale detto braccio tende verticalmente verso l'alto. Si potrebbe concluderne che quest'ultimo dipende da una variazione compiuta dopo il ritorno a Roma del gruppo, se nella tavola incisa dal Piranesi nel 1790 (PIRANESI, *Statue antiche*) il braccio del figlio minore non fosse rappresentato secondo il restauro attuale.

⁷⁾ Della corrente che sosteneva la ricostruzione con il braccio piegato e la mano avvicinata alla testa abbiamo un documento nel disegno dell'Aspertini e nella nota caricatura del gruppo raffigurato come tre scimmietti, disegnata dal Tiziano.

⁸⁾ Vedi tutta la bibliografia relativa alla disputa in W. AMELUNG, *op. cit.*

⁹⁾ L. POLLAK, *Der rechte Arm des Laokoon*, in *Römische Mitteilungen*, XX, 1905, pagg. 277-282.

¹⁰⁾ W. AMELUNG, *op. cit.*, pag. 195.

¹¹⁾ Vedine la riproduzione con un cenno dimostrativo in FURTWÄNGLER u. URLICHS, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, 1911, pag. 137, fig. 45.

¹²⁾ Vedine l'elenco di tutte quelle conosciute fino al suo tempo nello scritto di FIVEL, *Tête d'un des fils de Laocoon*, in *Gazette Archéologique*, II, pag. 100-102. Vedi anche E. PETERSEN, *Laokoon in Reggio*, in *Römische Mitteilungen*, X, 1895, pagg. 284-288; e L. POLLAK, *Laokoon*, ibid. XIII, pagg. 147-149.

¹³⁾ Minuziose analisi chimiche microscopiche e spettrografiche sono state compiute sia presso il Gabinetto di restauro dei Musei Vaticani sia presso l'Istituto di Mineralogia dell'Università di Roma, i cui Direttori mi è qui grato ringraziare. Da esse è risultato che non esiste un'apprezzabile differenza di qualità tra i due marmi.

¹⁴⁾ È interessante ricordare a questo proposito il caso della bellissima copia acefala dell'Aristogitone, venuta alla luce in perfette condizioni di freschezza una ventina di anni fa nei pressi della Via del Mare, e della quale, con felice intuizione, il Colini riconobbe la testa mancante in una, estremamente consunta, conservata da tempo imprecisabile nei magazzini Vaticani ed ora esposta nel Museo (KASCHNITZ-WEINBERG, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, 1936-37, p. 3); per rendersi conto come le diverse vicende esterne si ripercuotano in modo talvolta sostanziale sulla conservazione delle varie parti di una stessa scultura.

¹⁵⁾ Sono particolarmente interessanti in proposito le osservazioni del Canova (A. D'ESTE, *op. cit.*, pag. 155).

¹⁶⁾ La frattura della spalla, essendo stata rilavorata presumibilmente nel '500 per l'inserzione del braccio di restauro, non consente di constatare lo sfaldamento naturale del marmo. È interessante notare a questo proposito il curioso errore dello SPRINGER, *Die Kunst des Altertums*, (1923) fig. 831, nel quale è erroneamente supposta antica tutta la parte della spalla, fino all'inizio del braccio.

¹⁷⁾ Adempio qui al gradito dovere di esprimere la mia viva gratitudine a coloro i quali con tanta benevolenza hanno voluto facilitare in ogni modo l'arduo compito che mi ero assunto. In primo luogo il mio illustre maestro prof. G. Q. Giglioli, il quale, con comprensione e larghezza veramente rare, volle non soltanto mettere a mia disposizione il bellissimo calco posseduto dal Museo dei Gessi della Università; ma, che è molto di più, sostenere sulla dotazione di quell'Istituto di Archeologia la spesa ingente del lunghissimo restauro, durato oltre un anno e mezzo, che è stato fatto in alcune parti ben tre volte prima di trovare la sua forma definitiva; ed inoltre l'altra, anch'essa ingente, delle fotografie. Poi la direzione Generale dei Musei e delle Gallerie pontificie, la quale, con pienissima liberalità, mi ha permesso di compiere sul prezioso originale tutti gli studi necessari, consentendomi anche di togliere in qualche punto i restauri moderni per esaminare lo stato della parte antica; e che inoltre con eccezionale cortesia ha voluto far eseguire tutte le fotografie del gruppo vaticano occorrenti per i confronti del mio studio. Infine debbo una speciale gratitudine ai miei diretti collaboratori, lo scultore Giovanni Mecco, con il quale ho compiuto tutta la prima fase del restauro, valendomi in modo talvolta eccezionale del suo intuito e della sua esperienza; e particolarissimamente lo scultore prof. Lorenzo Ferri, con il quale ho riesaminato tutti i problemi relativi al restauro, giovandomi in modo particolare della sua abilità tecnica e sensibilità artistica, ed al quale si deve la materiale esecuzione del restauro definitivo. Per il restauro del braccio ho potuto valermi della cordiale collaborazione del pugile ing. Lodovico Longo, il quale con compiacenza si prestò a tutti i pazienti confronti anatomici necessari per stabilire l'andamento delle parti scomparse in rapporto a quella conservata, e determinare la posizione esatta di quest'ultima. Debbo ringraziare anche il dott. Nash, che ha così liberalmente messo a disposizione le fotografie da lui fatte del gruppo vaticano e del braccio Pollak.

¹⁸⁾ Sono a questo proposito esaurienti le minuziose e competentissime osservazioni di A. DELLA

SETA, *Il nudo nell'arte*, 1930, pagg. 542-554, il quale, mentre rileva la trasfigurazione del modellato effettuata dagli artisti allo scopo di accentuare l'impressione di violenza e di tormento, dimostra d'altra parte come tutto questo sia basato su una mirabile conoscenza anatomica.

¹⁹⁾ Le varie corrosioni e sfaldature dell'avambraccio, come appaiono anche dalla fotografia, non impediscono però la restituzione esatta delle masse muscolari, delle quali sono conservati gli elementi fondamentali. Se il pugno fosse girato in senso trasversale, si dovrebbe vedere la salienza muscolare costituita dal gruppo formato dal radiale laterale e dall'estensore comune delle dita. Debbo tale osservazione, come anche altre relative alla anatomia del gruppo, alla cortesia del prof. M. Aloisi, ordinario di Patologia generale nella Università di Modena, che qui mi è gradito ringraziare.

²⁰⁾ Tutte le misure accuratamente eseguite dimostrano l'esatta corrispondenza tra i due bracci, sia per quanto riguarda la parte anatomica e la struttura ossea, sia per la modellazione delle masse muscolari.

²¹⁾ Le fonti ci conservano il nome dei due serpenti: Porkes e Chariboia (Scolii a Licofrone, 347); vedine la discussione e i confronti nell'articolo di ENGELMANN, in ROSCHER, *Lexicon*, s. v., col. 1834.

²²⁾ Si è finalmente compresa la funzione di un profondo solco rettilineo che separa a sinistra dal collo le ciocche più basse dei capelli, e che serve ad alleggerire la massa costituita dalla mano e da quelle ciocche nei riguardi della parte della testa adiacente. Così pure due piccoli forellini di trapano subito al di sotto della sfaldatura più volte ricordata servono probabilmente a far passare il sottile filo metallico che, attraversato il corpo del serpente, assicurava da quel lato l'estremità della corona.

²³⁾ « Nec deinde multo plurium fama est, quorandum claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praefectum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consili sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodi ». (*N. H.*, XXXVI, 37).

²⁴⁾ Vedine la discussione e la bibliografia in A. VENTURI, *Il gruppo di Laocoonte e Raffaello*, in *Archivio storico dell'arte*, II, pagg. 97-112.

²⁵⁾ W. AMELUNG, *op. cit.*, pag. 185.

²⁶⁾ Basti ricordare a questo proposito il restauro dell'Armodio del Museo Nazionale di Napoli, la cui posizione errata deriva dall'intento del restauratore di porre perfettamente verticale il torso della figura, subordinando quindi a questo la posizione delle gambe; e l'Arianna dormiente del Vaticano, nella quale un intento perfettamente corrispondente nei riguardi del panneggio ha prodotto l'artificioso erigersi della figura, la quale era invece in posizione quasi giacente.

²⁷⁾ Lo spostamento è stato eseguito con ogni cura e tenendo conto di tutte le piccole correzioni conseguenti ad un più esatto combaciamento delle varie parti del braccio e del serpente, entrambi i quali sono qui spezzati in numerosi frammenti; ma certo, data la difficoltà di dover compiere un tale lavoro sul gesso potrà forse non coincidere matematicamente con quello che risulterebbe compiendo il lavoro stesso direttamente sull'originale. È però da presumersi che la differenza non debba essere praticamente apprezzabile.

²⁸⁾ Molte stampe antiche (De Cavalleriis del 1554, Episcopus del 1630, Perrier del 1638, De Rossi del 1704 ecc.) mostrano la mancanza di qualche dito nella mano in esame, ma è da supporre che questo debba derivare dalla rottura del restauro compiuto in terracotta dal Montorsoli, anziché da un intento di riprodurre il monumento nelle condizioni originali.

²⁹⁾ Cfr. E. Q. VISCONTI, *Museo Pio Clementino*, 1819, II, p. 73.

³⁰⁾ Non è da mettere a confronto a questo proposito la posizione della testa del figlio minore od anche quella del padre, entrambi i quali non rivolgono lo sguardo alla parte colpita dai serpenti,

giacché l'espressione dei due mostra in entrambi lo strazio, nel fanciullo persino incosciente, mentre il figlio maggiore tenta di sottrarsi alla stretta agendo con piena coscienza.

³¹⁾ Il piedino destro del figlio minore, poggiato sul sinistro, fa da puntello alla gamba destra; la coda del serpente fa da puntello alla gamba sinistra del figlio maggiore. Perfino il manto di questo ultimo, mentre serve a chiudere da quel lato la composizione, non è che un grosso sostegno per la figura così leggermente poggiata al suolo.

³²⁾ Basti ricordare a questo proposito la copia dell'Apoxyomenos del Museo Vaticano e quella dell'Atleta versante di Palermo, in entrambe le quali enormi fastidiosissimi puntelli tagliavano o tagliano la figura per tutta la sua lunghezza; ma più di ogni altro l'Hermes di Olimpia, nel quale l'artista ha inesplicabilmente lasciato visibile un puntello che avrebbe potuto senza alcuna difficoltà dissimulare con un lembo del manto o trasformandolo in un ramo.

³³⁾ Confronta a questo proposito tutte le stampe, da quelle cinquecentesche fino a quella precedentemente citata del Piranesi.

³⁴⁾ Vedi ad esempio E. Q. VISCONTI, *op. cit.*; SLITT, *Empirische Studien über die Laokoongruppe*.

³⁵⁾ Si notino a questo proposito la posizione del braccio sinistro del figlio minore e quella del tratto di serpente che è stretto dalla mano sinistra del padre; l'andamento della gamba destra del figlio minore rispetto a quella sinistra del figlio maggiore; l'inclinazione della testa del padre e di quella del figlio minore, ecc.

³⁶⁾ Anche questa mano molto probabilmente era assicurata alla nuca del figlio da un puntello che ne rafforzava la solidità e del quale non esistono più tracce, perché l'intera calotta cranica di questo, come parte della nuca dell'altro, sono di restauro, mancando entrambe nell'originale.

³⁷⁾ Confronta a questo proposito il citato restauro del Treu.

³⁸⁾ È il caso del già più volte citato restauro del Treu.

³⁹⁾ *op. cit.*, pag. 74.

⁴⁰⁾ Vedi per tutti le parole addirittura violente e il giudizio assolutamente negativo di M. MARANGONI, *Saper vedere*, Milano-Roma, 1933, pag. 117 ss.

⁴¹⁾ W. AMELUNG, *op. cit.*

⁴²⁾ J. B. DE SAINT VICTOR, in *Musée des Antiques*, osserva che la mancanza di levigatezza della superficie, giudicata dal Mengs una nuova tecnica di scultura, dipende invece dalla rozzezza con la quale, dopo la scoperta, fu ripulita la statua.

⁴³⁾ Vedile pubblicate l'una da A. MAU, *Laocoonte e i suoi figli in una pittura pompeiana*, in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1875, pagg. 273-289. E l'altra da A. MAIURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenterie*, Roma, 1933, pagg. 40-44, con una bella tavola a colori.

⁴⁴⁾ Il problema, trattato in particolare da R. FORSTER, *Die Laokoongruppe*, in *Neue Jahrbücher für des Klassisches Altertum*, 1914, pag. 689 e da G. KRAHMER, *Die einausichtige Gruppe und die späthellenische Kunst*, in *Nachrichten von der Gessellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 1927, pag. 56, è stato da ultimo ripreso dal MAIURI (*op. cit.*) riguardo alla pittura pompeiana sopra ricordata.