

IL KAIROS DEI LAPIDARI DI PTUJ

Josip Korošec

UDK 73.032.6 (497.4 Ptuj) »02«
Izvorni znanstveni rad
Josip Korošec
Restavratorski centar Republike Slovenije, Ljubljana

U prilogu je obraden reljef iz Povodenova muzeja sub divo, danas ugrađen na stepeništu gradskog tornja u Ptuj. Dio je rimskog nadgrobno spomenika s prikazom ženskog lika s košarom i ogledalom u lijevom polju, dok se u srednjem kvadratu nalazi muški lik. Odlike profila, dinamičnog kontraposta i detalji, kao što je čuperak kose na čelu, bliske su Kairosu, grčkom božanstvu sretnog trenutka. Temeljni je izvor za ovu tvrdnju sličnost s reljefom Kairosa iz ženskog benediktinskog samostana u Trogiru.

Nel trattato »Još jedanput o Lizipovim djelima« (»Ancora una volta sulle opere di Lisippo«), che fu pubblicato nel periodico »Radovi« (»Opere«) della Facoltà di lettere a Zara, Vol. 34 del 1995, il prof. Nenad Cambi sottolineò alcune irregolarità che emersero soprattutto nel catalogo della mostra »Lisippo. L'arte e la fortuna«, allestita nel 1995 a Roma. La maggior parte di osservazioni critiche fu rivolta ad una presentazione troppo superficiale del rilievo di Kairós che fa parte della raccolta del monastero delle benedettine di Traù (Trogir). Si tratta di una copia di una qualità relativamente non buona che rappresentò quest'opera d'arte pregiata alla mostra e dell'interpretazione dell'autore, il professor Paolo Morena che fra l'altro non tenne conto del primo trattato professionale del rilievo di Mihovil Abramič.

Ogni manifestazione del tipo della mostra su Lisippo, non ha per scopo di includere la problematica chiave di un tipo di fenomeno e di riassumere i risultati delle ricerche, ma di recapitolare i punti di vista professionali e un punto di partenza per dei nuovi compiti scientifici. Allo stesso tempo è un atto di grande risonanza la cui esattezza di comunicazione dovrebbe infondere fiducia e dovrebbe rappresentare la base, sulla quale si possono costruire ulteriori cognizioni. In tale contesto però, ogni mancanza o errore nuociono a quella parte all'interno della quale si presenta; ed è ancor peggio il fatto che provoca dei dubbi sulla qualità dell'intera manifestazione. Perciò Cambi ebbe ragione nell'accennare criticamente agli sbagli menzionati della suddetta mostra ed del catalogo; siccome dal ruolo di arbitro dell'organizzatore ci si attende un alto livello ed una oggettività nel suo comportamento verso ogni dettaglio trattato. Il suo protesta è giustificato, non soltan-

to a ragione dell'eccezionalità della qualità estetica e tecnica, come pure del progetto compositivo, ma proprio perchè l'immagine del rilievo di Traù rappresenta l'esecuzione iconografica di chiave di questo motivo.

Questo mio contributo ha come scopo, mediante i risultati dell'analisi della lastra antica parzialmente conservata e facente parte della scalinata davanti all'entrata nella torre della città di Ptuj, di sostenere il punto di vista dell'importanza di Kairós del monastero delle benedettine a Traù. Giudicando da alcuni dettagli, esistono della affinità fra i due, con l'aiuto dei quali potrebbe trovarsi l'immagine della stessa divinità anche nell'esemplare di Ptuj. Il fatto che fu proprio Mihovil Abramič fra i primi a scrivere e a trattare professionalmente di tutti e due i rilievi, nonostante avesse un'opinione diversa riguardo il motivo centrale della lastra di Ptuj, attribuisce alla problematica stessa una dimensione aggiunta.

Alla fine esiste indirettamente nel suo sfondo anche il nome di Lisippo la cui scultura ebbe un successo eccezionale già al tempo del maestro di Sicione; più tardi influi sulla creatività artistica ellenistica e romana: Nonostante i dati offuscanti sulla composizione e sulle singole parti del rilievo sulla torre della città a causa di vari danni, è riconoscibile l'influenza dell'arte di Lisippo.

Fra i monumenti di pietra dell'antica Poetovionia che furono raccolti nel 1830 dallo storico Simon Povoden, a quel tempo capellano e amministratore del beneficiario di Golob a Ptuj¹, i quali furono inseriti nella facciata della torre della città, sulla parte orientale, più esattamente sullo saliscendi delle scale, si trova un rilievo interessante. Rappresenta due motivi, suddivisi in varie aree rettangolari, scavate a poca profondità. La lastra di pietra si trovava probabilmente nella parte superiore della stele, immediatamente sotto l'architrave²; sotto di esso si trovava l'area delle iscrizioni del monumento.

Nella sua Guida attraverso le raccolte antiche di Ptuj, M. Abramič descrisse il rilievo. Nel rettangolo sinistro più stretto, vide l'immagine di una donna con un cestino ed uno specchio nelle mani, mentre sulla parte destra, più larga, ci dovrebbe essere la figura che non è conservata molto bene, di un uomo che danza o che cammina tenendo le mani tese davanti a se. Fu dell'opinione che la scena rappresentasse il culto del vino³. Il rilievo oggi non si trova più al suo luogo primario nel nostro museo più antico sub divo⁴, sulla parte destra della torre a fianco dell'ala destra della scalinata, sopra la lastra con il motivo *sella curulis*. Fu trasportato tra gli anni 1962 e 1964, durante la conservazione dell'inventario delle lapidi.

¹ Enciclopedia della Slovenia, Volume IX, Mladinska knjiga, Ljubljana 1995, p. 206; *F. Alič*, Quattro storici locali di Ptuj che prepararono, fondarono e guidarono il nostro museo, la Raccolta di Ptuj 1893 - 1953, la Società museale di Ptuj, Ptuj 1953, pp. 9 e 10, ecc.

² La tipologia dei lapidari di Ptuj è stata descritta da B. Jevremov nella sua Guida del lapidario, Parte prima, che fu pubblicata dal Museo regionale di Ptuj, 1988, pp. 16 - 25; E. Pochmarski richiama l'attenzione sulla problematica di questo tipo nel suo discorso dal titolo "Comparazione tipologica fra gli steli sepolcrali romani di Sallaco, Poetovio, Savaria e Flavia Solva", durante il simposio delle società archeologiche a Veszperm, dal 12 al 14 settembre 1997.

³ *M. Abramič*, Poetovio-Führer durch die Dänkmäler der römischen Stadt, Österreichisches archäologisches Institut, Wien 1925, p. 143.

⁴ Anche la litografia di A. Kazimir nel libro "Pettau und seine Umgebung" del 1895, indica la spessa disposizione delle lastre; fra il 1962 ed il 1964, l'Istituto VNKD di Maribor trasportò alcune spoglie, mentre alcune altre furono spostate, a causa di pericolo, nel Museo Regionale (Conservazione dei monumenti IX, 1962/1964, p. 237); in quest'occasione il monumento trattato fu spostato.



Il rilievo del Kairos inserito sulla torre civica a Ptuj

Già una comparazione fugace fra lo stato attuale della lastra e quello della fotografia nella pubblicazione menzionata ci rivela che il suo stato cambiò notevolmente in 73 anni. Soprattutto si è offuscato il significato stesso del motivo; sulla parte inferiore si è staccato un altro pezzo, così è sparita una parte delle gambe dell'uomo ed anche le vesti e gli attributi della figura della donna sono meno riconoscibili⁵.

La pietra dalla quale è scolpito il rilievo di Ptuj, è un marmo del Pohorje che si adoperava molto nell'antichità come materiale nella costruzione e nell'arte. Lo ricavavano dalle vicine cave di pietra nella parte sud-est del massivo di Pohorje, specialmente fra i paesi Planica presso Fram e Zreče⁶. Nella valle del fiume Bistrica, a 3,5 km sopra il paese di Zgornja Bistrica, si trova ancor oggi «una cava di pietra romana»; a causa della sua conservazione⁷ è una testimonianza eloquente di quest'importante branca economica che a quel tempo forniva il materiale necessario a vari centri nelle provincie di Noricum e Panonia superior⁸. I vari tipi di

⁵ In generale, P. Korošec trovò sul rilievo menzionato soprattutto delle alterazioni di natura fisica e chimica, come per esempio: stratificazione, ammassamento, detrimento, degradazione, decomposizione ed erosione.

⁶ B. Djurić, Eastern Alpine Marble and Panonian Trade, Akten des IV. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaffens, Celje 8. - 12. Mai /maggio 1995, hrsg. / dir. Bojan Djurić, Irena Lazar, Museo Nazionale Sloveno, Ljubljana, 1997 (Situla: Trattati del Museo Nazionale Sloveno 36), pp. 76 - 79.

⁷ Inventario del più importante patrimonio naturale, Parte I: Slovenia Orientale, Istituto SRS per la VNKD, Ljubljana 1988, pp. 296 - 297.

⁸ B. Djurić, Ibidem, p. 76.

marmo delle Alpi orientali hanno in comune una struttura di base, composta di pietra uniforme granulata grossa, in gran parte metamorfosi del calcite, di un colore bianco e rosa con un riflesso giallastro, causato dalle schiame della mica e del ferro bruno e di un colore grigio-blu a causa delle particelle di graffite⁹.

Nelle città del tipo della città di Poetoviona, fu lavorato per motivi di uso proprio e fu anche trasportato altrove con l'aiuto di varie reti commerciali. Nonostante le lenti relativamente grandi e le riserve abbondanti del minerale, la sua qualità variava; le diverse condizioni climatiche causavano ulteriori deformazioni dei prodotti di marmo del Pohorje. Le sue reazioni ai processi fisicali e chimici divennero abbastanza caratteristiche, così la disciplina può conformarsi ad essi nella scelta dei metodi per la protezione o nei trattamenti di questo tipo di eredità.

Dalla descrizione di Abramič si può dedurre che ci sono due campi conservati su questa lastra¹⁰. Si tratta di due entità di dimensioni diverse, ma della stessa altezza. Le asportazioni sulla parte destra del blocco indicano che la pietra ha dovuto essere lavorata anche in questa parte. Mentre si può definire chiaramente la figura della donna nello spazio, anche se le manca la parte superiore con la testa, è molto più difficile constatare fino a dove arrivava il motivo dell'uomo sulla parte destra. Dal punto di vista dell'equilibrio della composizione e conforme con le forme del progetto artistico antico, doveva esistere anche un terzo campo rettangolare, come un pendente al campo sinistro. Insieme agli altri due, formava un trittico dalla simmetria accentuata. Sulla parte superiore del quadro e sui lati eretti è ancora visibile il quadro che fu, giudicando da alcuni dettagli e da vecchi documenti fotografici, scalpellato con un profilo.

Le lapidi romane furono primariamente dei soggetti architettonici¹¹, vale a dire dei prodotti, al sorgere dei quali la simmetria e le proporzioni fra le misure dei singoli elementi e l'insieme della composizione progettata furono le più importanti¹². La ricostruzione ipotetica del trittico ha il suo supporto in alcune parti ancora visibili del rilievo. La larghezza del quadro si estende a 21 cm ed è misurabile, l'altezza è di 42 cm; si determina sulla base delle misure nel quadro centrale. Qui si estende dal margine interno del lato inferiore del quadro fino al punto al quale arriviamo con l'aiuto della ricostruzione dei piedi della figura maschile e della base sulla quale si erige. Anche lo stesso progetto della composizione con-

⁹ Pietra naturale, Enciclopedia geologica delle pietre, Istituto Geologico - Reparto per la geologia, la geotecnica e la geofisica, Associazione dell'industria petrosa della Slovenia, Dipartimento per la Geologia, Ljubljana 1992, p. 66; *R. Kregar*. La pietra naturale ed artificiale per la tecnica e la decorazione, "Naš dom" ("Casa Nostra") - Casa editrice professionale dell'edilizia di Lubiana, Ljubljana 1947, p. 47; *K. Fushs*, Natursteine aus aller Welt 1, Callway, München 1997, p. 92 e 100.

¹⁰ *M. Abramič*, Poetovio, p. 143.

¹¹ Oltre alla questione del rilievo tripartito si pone anche la domanda se si tratta veramente di una lapide, oppure di una giara. La questione non rappresenta un soggetto del trattato, però la risposta dipenderà dalla relazione fra le misure dello spessore e delle altre dimensioni della lastra.

¹² Nel "De Architectura Libri Decem", esattamente nel secondo capitolo del primo volume, dedicato alle basi dell'architettura, Vitruvio sottolinea i campi essenziali della progettazione architettonica.

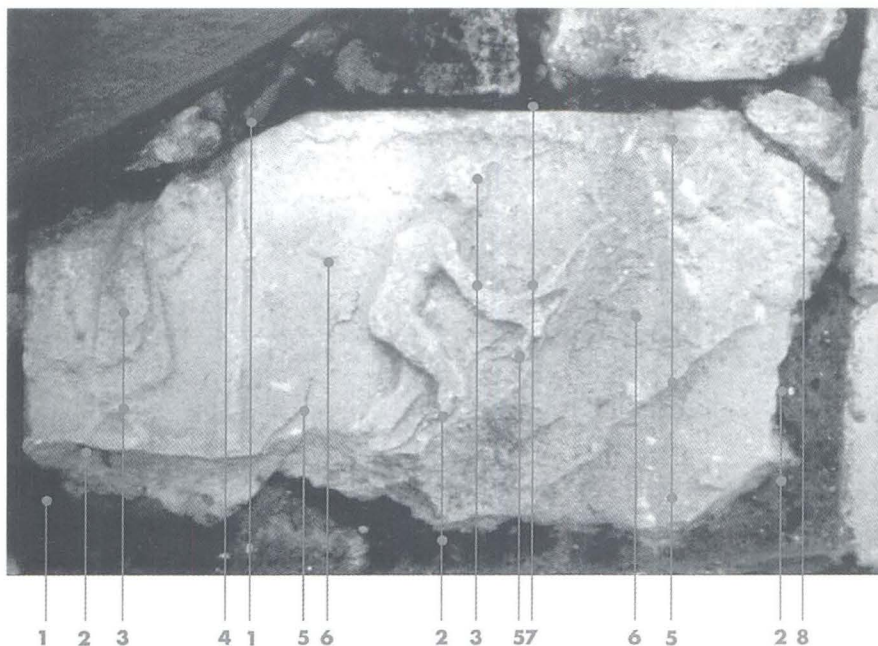


Stato del rilievo del Kairos intorno all'anno 1920

ferma che il quadro centrale probabilmente ebbe una forma quadrata, come è risultato evidente anche dall'analisi. L'unica figura è messa in asse però nel modo che la staticità offerta viene superata da un vivace contrapposto. L'idea del motivo è efficiente anche perchè la figura dell'uomo è presentata di profilo. Sul rilievo parzialmente conservato si può intravedere, mediante l'orchestrazione delle due immagini e la loro rappresentazione su dei quadri di dimensioni diverse, dei contrappunti noti, come per esempio: lo statico-dinamico, grande-piccolo, asse-diagonale, ecc., tutto in un'armonia, ciò che significa un collegamento di contenuto e di forma delle due entità. Vi spicca pure la progettazione coreografica della figura femminile e di quella maschile, siccome, se si trattasse dello stesso ruolo, ci sarebbe la rotazione della figura a destra (in verità si tratta della rotazione a sinistra), ciò che crea l'orientamento dell'avvenimento sul rilievo. Questo approccio è allo stesso tempo un supporto organizzativo che viene dato da parte dei singoli elementi nel costruire un'unica composizione che nel nostro caso viene formata da tre parti.

Questo fenomeno è caratteristico per il concetto romano dello spazio ed il suo concetto della rappresentazione artistica al quale cerca di essere fedele, a modo suo, anche il rilievo di Ptuj. Già dal secondo, cioè dal stile architettonico, la composizione centrale nella pittura monumentale, fu concepita in piani; in loro si usava, a secondo della profondità, una maggiore o minore dimensione degli oggetti e delle figure, conseguendo in tal modo un certo tipo di prospettiva¹³. In un rilievo abbastanza basso tale approccio fu più difficile. Delle deviazioni (delle eccezioni) nella scultura sono visibili perfino sui monumenti più importanti dell'impero romano, come ad esempio: l'Ara Pacis, il pilastro di Traiano e di

¹³ A. Maiuri, *La peinture romaine*, SKIRA, Geneve - Paris - New York, 1953, p. 42.



Descrizione delle alterazioni:

1. Presenza di vegetazione, 2. Mancanza, 3. Erosione, 4. Patina biologica, 5. Esfoliazione,
6. Patina, 7. Deposito superficiale, 8. Fratturazione

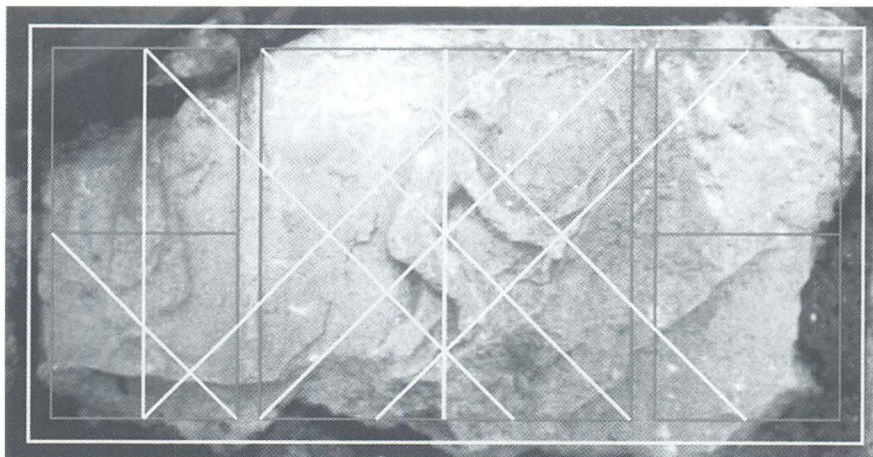
Marcaurelio¹⁴, ecc. In questo modo, la rigidità atica oppure l'eloquenza realisticamente colorata o la sublimità eclettica descrissero, ognuna a modo suo, l'ambiente dei singoli racconti.

Il rilievo di Ptuj non si vanta di una composizione particolarmente complessa, anche perchè in esso non vi sono rappresentate numerose figure; giudicando dall'analisi del suo progetto, in esso vi sono rappresentate tre o quattro persone. Esse sono poste in un solo piano, similmente come nei motivi che sono emersi nelle botteghe di altri centri¹⁵.

La mancanza della profondità dello spazio viene superata con delle basi di un tipo di postamenti sulla superficie dove si svolge la storia. Sono formate nel modo da imitare le forme naturali di diversi tipi di superficie, ossia, esse si coprono con l'orizzonte immaginario. Il vantaggio, rappresentato da questo tipo di inquadratura, sta nel fatto che dona alle figure un senso più convincente del monumentale; sicuramente, la loro presentazione dipende anche dalla modella-

¹⁴ R. Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medio evo*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1990, pp. 135 - 143.

¹⁵ Come per esempio: Celeia, Nevioudunum, Aquae lasae, Carnuntum, ecc.



Schema compositivo del rilievo a forma di trittico di Ptuj

zione delle figure, dalle proporzioni anatomiche, dalla convivenza dell'insieme e dei dettagli, dalla velocità o dalla lentezza del movimento indicato, ecc. Non rappresenta nulla di straordinario il fatto che la donna nella parte sinistra sia posta su di una base più alta e con ciò in uno spazio destinato per la figura minore, nel modo che la superficie nella parte centrale diventa sensibilmente più bassa. Da una certa distanza si crea un'immagine movimentata di una scena posta su vari piani.

La figura della donna è concepita in modo statico ed è vestita in un drappeggio a pieghe lenti e pesanti. Appena con una ricostruzione sperimentale è possibile indicare la sua possibile forma. Gli studi indicano che fu probabilmente vestita in una stola ed un pallio¹⁶. Proprio nella forma con le caratteristiche superfici piatte, che si alternano con le parti a pieghe, si trova una grande possibilità che si tratti di un indumento romano e non di una veste tradizionale locale del Norico o della Panonia. Questa veste è caratterizzata dalla semplicità di pieghe più piccole che cadono dalla vita in linea retta quasi fino al suolo. Anche il portamento espressamente frontale e un po' rigido, riportato nei rilievi per esempio, di Villaco (Beljak) e di Zuglia¹⁷, con dei motivi uguali o simili, nel lapidario di Ptuj, cambia in un contrapposto non del tutto marcato. La scena stessa, usata varie volte, può essere interpretata in vari modi; le sue varianti stanno negli attributi che vengono scelti a seconda dell'uso del loro simbolismo, con il significato della persona alla memoria della quale è stata eretta la stele. Proprio lo specchio ed il cestino, men-

¹⁶ T. Hope, *Costumes of the Greeks and Romans*, Dover Publications, New York, 1962, p. xliii.

¹⁷ H. Dolenz discute sul rilievo nella sua relazione "Ein Fund von Römerzeitlichen Grabbauten im Flussbett der Drau in Villach" nel *Museum der Stadt Villach*, 8. Jahrbuch, 1971, p. 21; e F. Glaser in *Teurnia Römerstadt und Bischofssitz*, Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten, Klagenfurt 1992, p. 26.

zionati da Abramič¹⁸, sono gli oggetti più probabili nella composizione¹⁹. Al posto del cestino ci potrebbe essere un recipiente, ciò che non rappresenta una grande differenza dal punto di vista iconografico.

Nella parte centrale, probabilmente di forma quadrata, si trova la figura d'uomo già menzionata. La spartizione geometrica del frammento conservato, la pone nel solo nucleo di una composizione più grande. L'asse della quale fa parte il soggetto, collega le maggiori unità fra di loro, pone nell'ordine statico l'equilibrio e offre supporto alle altre parti del corpo, siccome esse si stagliano dal volume di base, dando così un'apparenza caratteristica al movimento. Questa è pure la definizione essenziale della persona raffigurata, tutto il resto che possiamo distinguere dal suo profilo, è di un'importanza minore. L'armonia fra i vari elementi del contrapposto è evidente nonostante i danni; l'armonia, dalla quale possiamo dedurre la capacità professionale dello scultore, senza tener conto della qualità del progetto che gli fu a disposizione.

L'inclinamento del corpo rappresenta un movimento simile alla corsa che si può eseguire solamente ad una certa velocità. Però le mani tese che sta porgendo in avanti, non collaborano a quel modo come facevano gli atleti durante lo sforzo sportivo. È evidente che stanno facendo un lavoro caratteristico, ma diverso. I danni al rilievo sono maggiori proprio in questa parte, sicché una ricostruzione convincente non è possibile. Così non è possibile constatare il modo del loro agire reciproco e nemmeno quali attrezzi sono da loro usati. Sicuramente, la posizione delle mani necessita di un contrappeso sulla parte dorsale della figura, sulla quale mancano alcuni strati di pietra. Due dettagli rimasti fanno osservare, che c'era una parte lavorata nel rilievo che di sicuro completava l'integrità del motivo. Là, dove la spina dorsale forma la linea più caratteristica dell'intera figura, il volume della pietra prende inaspettatamente, all'altezza delle scapole, una strana forma per l'anatomia del corpo maschile. Evidentemente si prolungava nella direzione del posto vuoto e si elevava verso l'orlo superiore, dove esiste ancora una traccia che interrompeva le linee rette del quadro profilato. La spiegazione più giusta sarebbe quella che si trattava di un drappeggio che sventolava dietro alla figura. Ma la figura è rappresentata come un nudo e ogni supplemento dovrebbe avere un collegamento con la sua forma; in questo modo l'eventuale veste dovrebbe avvolgersi intorno alle varie parti del corpo, nel nostro caso attorno alle spalle ed al collo. Le pieghe della veste o almeno delle piccole parti di essa dovrebbero rimanere più percepibili su di una superficie che oggi è abbastanza piatta, nonostante l'erosione subita dalla pietra. Così invece, sulla parte dietro la figura, avrebbe dovuto esserci un rilievo molto basso che avrebbe rappresentato un dettaglio piatto.

La posizione movimentata delle mani e dei piedi ha creato una certa scioltezza nel motivo. Probabilmente fu per questo motivo che M. Abramič pensò che si trattasse di una scena da ballo; ma anche perché la gamba destra, cioè la più

¹⁸ M. Abramič, Poetovio, p. 143.

¹⁹ Lo stesso motivo di donna con il cestino e lo specchio è scolpito nella parte sinistra della stele (oggi lastra) del lapidario presso la chiesa parrocchiale di San Martino a Trbovlje.

sporgente nel rilievo, ha chiuso ancor di più l'apparenza già limitata col profilo delle specifiche parti della figura. Ma proprio nell'accentuazione maggiore del movimento complesso, al quale si sono sottomesse l'anatomia e la proporzione, si mostra la progettazione ellenistica della composizione. Infatti, sul territorio esteso dello stato di Alessandro, e specialmente più tardi nei paesi dei diadochi, emersero nuove possibilità di unificazione dei risultati ottenuti della produzione artistica tradizionale in conclusioni più accettabili e utili nelle situazioni esistenti. Portarono una certa freschezza e quell'insicurezza positiva che spronò gli utenti a valutarle ed accettarle per prima cosa, e poi inserirle nel concetto quotidiano della vita, come punto di partenza, con l'aiuto del quale fu possibile immaginare un futuro nuovo e degno di attenzione, pur sempre comparandole con i risultati già esistenti. Una concezione diversa del mondo, la scoperta di verità diverse riguardo ad esso, ma soprattutto la convinzione in mete che sostennero sempre di più la simbiosi fra i valori emersi in ambienti diversi, ma provenienti da archetipi uguali o simili, come pure il contenuto dominante, si trasformarono in un particolare sincretismo artistico. Esso sostituì il classicismo classico con degli elementi intuitivamente e emotivamente prescelti e congiunti in una realtà eloquente che abbisognava di un numero maggiore di categorie estetiche e un'armonia diversa fra di loro. I vari strati della pietra metamorfica non molto omogenea, hanno reagito diversamente ai processi fisici e chimici che misero in pericolo il rilievo di Ptuj durante questo lungo periodo. Così la pietra subì la stratificazione; caddero delle parti intere²⁰ e insieme ad altre forme di distruzione, sorsero dei danni che in gran parte deformarono anche la testa della figura nella parte centrale. Nonostante ciò furono conservati, almeno parzialmente, alcuni dettagli preziosi. Nelle caratteristiche generali della fisionomia, nella quale è visibile la parte dell'occhio ed il passaggio verso la fronte, il naso e la guancia, sporgono i capelli. Sulla fronte formano una ciocca, con un pendente un po' meno accentuato sulla nuca. Sulla fotografia usata da Abramič nella sua pubblicazione, i capelli sono conservati fino al punto di dare alla composizione completa un carattere specifico. In verità anche oggi, nonostante una situazione diversa, senza questo dettaglio, perderebbe la sua sostanza. I capelli sulla nuca non sono posti in modo specifico, ma seguono la forma della calotta. La sua tessitura semplice e con essa i capelli più corti, servono da contrasto ai riccioli scolpiti marcatamente che lo circondano.

Così possiamo determinare, grazie a questo contrapposto e alle caratteristiche della testa conservate, le caratteristiche iconografiche dell'uomo sul rilievo di Ptuj. Possiamo collegare con certezza il movimento dinamico della figura con i dettagli conservati, specialmente con la ciocca di capelli sulla fronte. Proprio essa rappresenta, nei motivi mitologici dell'antichità, un elemento importante, attribuita ad un solo personaggio divino, alla personificazione dell'attimo felice di Kairós²¹. Dal tempo di Omero nell'ottavo secolo avanti Cristo, la sua immagine

²⁰ F. Šerbelj ha notato da poco che si era staccato il viso di Orfeo sul noto rilievo inserito nella facciata della chiesa di San Michele a Šmartno sul Pohorje; se non si conserverà preventivamente il rilievo col motivo dell'aquila, che è inserito come spolia nella parte esteriore della rotonda a Spodnja Muta, si staccherà lo strato superiore dell'uccello scolpito – questa la constatazione del prof. F. Kokalj durante la sua ispezione di quest'anno.

²¹ D. Srejšovič, A. Cermanovič, Rečnik grške i rimske mitologije (Vocabolario della mitologia greca e romana), Beograd 1989, p. 189.



Ricostruzione grafica del rilievo di Ptuj

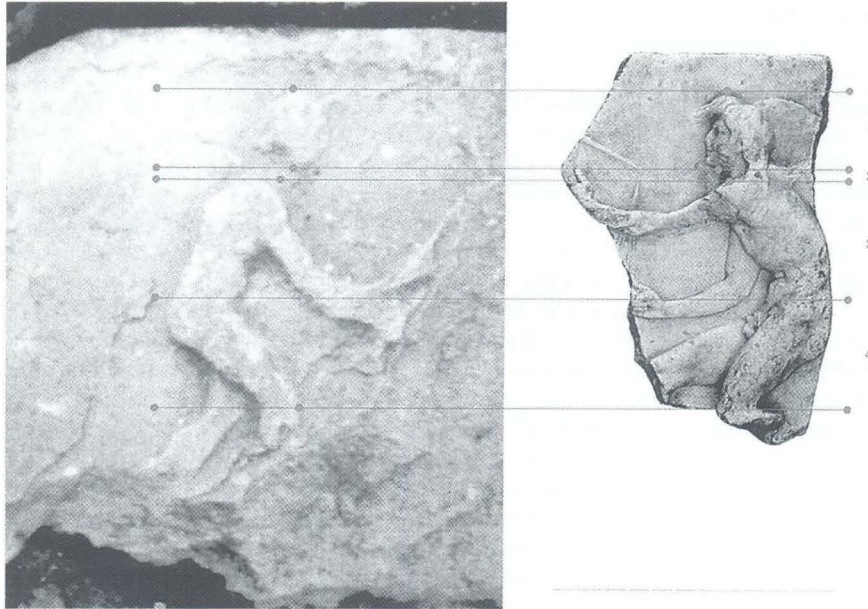
cambiò, si completò e si approfondì di contenuto; fu capita come una mediazione tra la figura dell'alto abitante di Olimpo e di un carattere demoniaco; col tempo fu definita attraverso le visioni di Delfi, la mistica pitagorica e l'idealismo di Platone col colorito etico, realizzato nel classicismo di Policleto. E alla fine, un nuovo canone, conforme alla comprensione del mondo e dell'arte secondo Aristotele²². Proprio la reiterata rappresentazione di Lisippo della divinità, affermò, insieme alla descrizione dettagliata e spiritosa di Posipide da Pella²³, la sua prima statua situata nella capitale della Macedonia, la sua apparenza definitiva. Dal declino della Grecia, si tratta solamente di varianti di questo motivo relativamente così raramente rappresentato nell'arte plastica, varianti che si differenziano fra di loro, ma non portano delle cognizioni nuove per eccellenza.

Kairós è un uomo-atleta che dimostra la propria giovinezza e forza col suo portamento teso, ma tranquillo ed esigente; si muove sulle punte dei piedi, perché durante la corsa svolge la propria missione nella quale viene aiutato da piccole ali che si trovano sui suoi piedi, ma anche dalle ali più grande che si trovano sulle sue spalle. Nelle sue mani dovrebbe tenere un rasoio e sul rasoio si trova una bilancia, un espediente simbolico per pesare la qualità delle azioni umane. I suoi capelli danno l'impressione di scompigliatezza più che di un'acconciatura ordinata. La ciocca folta pende sulla sua fronte come un ciuffo, secondo Posidippo perché le persone che gli vengono incontro, possono acchiapparlo più facilmente. Affinché nessuno avrebbe potuto esser catturato nei suoi capelli, ma soprattutto per non ostacolarlo nella corsa o perfino fermarlo, ha la testa rasata sulle tempie

²² P. Moreno, Lisippo. L'arte e la fortuna. P. 190.

²³ Ibidem, p. 190.

(Posidippo di Pella, Epigramma su Kairós), mentre sulla nuca i suoi capelli sono di nuovo folti. Riguardo l'acconciatura, le ali ai piedi e la bilancia, gli esperti hanno avuto da sempre pareri diversi²⁴, probabilmente anche perchè esistono diverse descrizioni artistiche su di ciò. Ma è sicuro che ogni segno indica, specialmente nell'identificazione di un motivo di questo tipo, un elemento utile.



Corrispondenze tra la figure del Kairos di Ptuj e di Trogir (Traù)

La maggior parte dei casi di Kairós finora noti indicano, senza tener conto a quale epoca antica risalgono, dei danni sugli orli della parte centrale della composizione. Sul rilievo di Ptuj si può riconoscere proprio la parte della testa dove si può intravedere abbastanza bene, nonostante i danni riportati, i capelli con la ciocca sulla fronte che rimase conservato anche per merito del progetto di profilo.

Le caratteristiche descritte sono, insieme alla forma del contrapposto, abbastanza simili al rilievo di Kairós del monastero delle benedettine di Traù. Sicuramente si tratta della sua immagine rispecchiata e della probabilità che nel caso dell'elaborazione dell'esemplare di Ptuj fosse stato usato l'abbozzo proveniente dal rilievo, forse perfino il suo intaglio o la sua copia. A conferma di questa supposizione esiste l'immagine a rovescio della scena e la posizione delle gambe – la gamba destra sporge in avanti e in questo modo copre tutta la parte inferiore del corpo; la stessa mossa, raffigurata con la posizione delle gambe opposta e con

²⁴ M. Abramič, Il nuovo rilievo della divinita di Kairos a Trogir, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, (Bullettino di archeologia e storia dalmata) Volume I, (per gli anni 1928 i 1929) Split 1932, pp. 6 - 11.

un'apertura maggiore della figura, è in genere più frequente nei motivi mitologici ed altri della scultura e della pittura greca. La gemma scoperta da N. Cambi nel deposito del Museo Archeologico di Spalato, conferma abbastanza l'ipotesi sul tipo di bozza che a causa delle sue caratteristiche provocò alcune differenze e deviazioni dall'immagine ideale della divinità²⁵. Nel trattarsi di una dimensione così minuta, la relazione fra i dettagli e l'insieme può variare abbastanza, senza però alterare l'immagine professionale del prodotto; una cosa simile succede anche con l'orchestrazione dei movimenti ed altri elementi della composizione.

La comparazione è possibile, a causa degli stati differenti della conservazione, ancora nelle proporzioni delle due figure. Nonostante esista una differenza nell'inclinazione delle figure, l'analisi dimostra che i punti principali, importanti per l'attitudine della figura, corrispondono tra di loro. Ma specialmente favoriscono una ricostruzione più convincente dell'esemplare di Ptuj; lo scopo non consiste nella dimostrazione dell'uguaglianza diretta fra le singole sequenze, perché i dati a disposizione sono troppo pochi, ma nella definizione del motivo e di altre caratteristiche tipiche o almeno di quei argomenti che assicurano che si tratta veramente della divinità dell'attimo felice.

Perciò, senza riguardo alle differenze di tempo²⁶, di qualità²⁷, di uso²⁸ e di esecuzione, i rilievi di Ptuj e di Traù hanno delle caratteristiche in comune. Oltre ai dettagli menzionati, al contrapposto e al tipo di scultura, si tratta pure di quella parte di contenuto che è (viene come) conseguenza delle componenti intuitive dell'atto creativo. Esse ci indicano molto più spontaneamente e direttamente che il progetto, secondo il quale fu fatto l'esemplare di Ptuj, risale a una bozza simile a quella del Kairos di Traù²⁹. Anche la qualità presupposta del rilievo scolpito dal marmo di Pohorje, probabilmente non ha una forza artistica particolare, però dimostra un'abilità scultoreale corretta che supera un'interpretazione cosiddetta plebea del motivo mitologico e sacrale³⁰. Sicuramente rimane una questione aperta: come mai Abramič, nell'elaborazione del Lapidario dell'acqua non vide la divinità dell'attimo felice, ma una scena quasi artigianale? È possibile che la somiglianza gli apparisse semplicemente impossibile, a causa dei danni sul rilievo. Nel descrivere i motivi della lastra, cercò la spiegazione più semplice e più breve per ogni singolo esemplare, e nello stesso tempo si curò anche di un'immagine rilassante dell'insieme della collezione. E finalmente, Abramič si incontrò con il rilievo di Traù, appena dopo un'analisi abbastanza generale degli esemplari di Ptuj, riassumendo le sue ricerche in un trattato esauriente³¹. In quest'occasione trattò in modo esauriente la problematica artistica e letteraria di Kairós, sicché il suo

²⁵ N. Cambi, Kairos, Radovi 1980/1981, Sveučilište u Zadru (Università di Zara), Zadar 1982, p. 13.

²⁶ N. Cambi ha determinato con argomentazione la datazione del Kairos di Traù nel quarto o nel terzo secolo avanti Cristo.

²⁷ N. Cambi, ibidem, pp. 12 - 13.

²⁸ Il rilievo di Traù fu parte del sostegno di un palstico sferico o di un monumento (N. Cambi, Kairos, Radovi 1980/1981, pp. 11 - 12.

²⁹ M. Tomanič - Jevremov ha dichiarato fotografando le lastre sulla torre municipale di Ptuj che già il restauratore J. Gojkovič aveva trovato delle somiglianze fra i due rilievi; e numerosi altri artisti.

³⁰ R. Bianchi - Bandinelli, Dall'ellenismo al medio evo, pp. 27 - 43.

³¹ M. Abramič, Novi relief božanstva Kairosa iz Trogira, pp. 1 - 12.

approccio professionale fu diverso, centrato su un'opera d'arte per eccellenza, una delle opere rare conservate che riguardano questo motivo e storicamente interessante, giudicando dalla sua origine.

Quando la bellezza, nell'arte di una certa epoca o di un certo autore, diventa così espressiva da superare, con la propria qualità e la propria convincentezza, tutti gli altri scopi, gradualmente si trasforma in soggetto di ispirazione, in una nuova realtà. La sua visualizzazione può rappresentare un'azione, attraverso la quale il mondo si completa ed evolve, siccome essa stessa rappresenta un valore che, con la sua funzione, arriva alla sostanza essenziale e formale dell'opera d'arte; dopo che ha cominciato ad esistere, il futuro senza di lei, visto dal singolo o dalla società, diventa meno accettabile, meno stimolante e meno promettente.

È interessante il fatto che la bellezza, una volta affermata, probabilmente rappresenta, proprio per questo motivo, il sostegno ideale per una serie di autori, anche dopo che non esistono più prove concrete della sua esistenza, quando, per diverse ragioni, le sue qualità materiali ed essenziali sono sparite per sempre, ovvero, si sono trasformate in una categoria immaginaria, con alcuni artefatti conservati. La sua memoria provoca solamente una certa prassi inerte di imitazione che non ha molto in comune con i risultati originali di un tempo.

Nonostante si tratti di un livello artistico dei prodotti abbastanza basso, bisogna capire la situazione nascente come un loro monologo, indirizzato alla qualità del passato. Si svolse nella ferma convinzione che fossero legati fra di loro con fini comuni, con questo concetto un po' astratto che è rimasto solamente un fatto metafisico. Nella storia dell'arte sono noti i periodi senza dei risultati originali marcanti, ma con una serie svariata di prodotti eclettici, come conseguenza di numerosi interessi e relazioni nascenti. Però ci sono anche periodi che appaiono a doppia immagine. In loro si intrecciano le innovazioni con il già noto, la qualità con gli elementi marginali, insomma, si tratta di valori controversi, sia dal punto di vista culturale che di civilizzazione.

In questo caso, più che la qualità immediata dei singoli prodotti, sono importanti le proprietà del fenomeno dentro il quale nacquero tali risultati, sotto determinate condizioni. Ma soprattutto non dobbiamo dimenticare che la conoscenza dei risultati delle opere d'arte, ottenuti nel passato, spronò gli artisti, con una certa carica umanistica, a riviverne il contenuto e imitarne la forma artistica, al fine di ispirare l'intera società. Si tratta di una forma particolare di sforzo di interpretare, come conseguenza, tramite il rispetto, la magnificazione, la curiosità, la passione collezionistica, ecc., i valori che sono già stati creati.

Se veramente l'immagine di Kairós fu considerata la personificazione più fedele di una felice opportunità, ossia di un attimo espresso come bellezza, è sicuramente interessante constatare in che misura il rilievo di Ptuj si è avvicinato, almeno per principio, a questa categoria estetica. L'archetipo artistico della divinità fu creato da Lisippo nella forma di una scultura di bronzo nell'antica capitale della Macedonia di Pella³² tra gli anni 336 e 334 avanti a Cristo. Lisippo proveniva da Sicione vicino ad Acrocorinto e poco distante da importanti centri

³² A giudicare dai motivi di Lisippo, che furono replicati dall'autore e dal suo laboratorio, i due Kairos successivi di Sikion e di Olimpia (*P. Moreno, Kairos, Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo; Fabbri editori, 1995, p. 190) furono, con tutta probabilità, assomiglianti alla prima statua.

come Corinto, Argos, Eleusina, Atene, Tebe, dagli oracoli e posti santi come Olimpia e Delfi, e da centri culturali come Epidauro ecc. La vicinanza immediata ed i contatti attivi contribuirono a loro modo, che, con l'aiuto della creatività proveniente dai risultati artistici più eminenti del passato, superasse la mediocrità provinciale nella quale, dopo la guerra di Peloponesi, pian piano sprofondarono le principali polis di una volta.

Si tratta di un'epoca nella quale finì la metamorfosi delle immagini ideali del mondo, degli eventi in esso e specialmente dei portatori di singole azioni, nella descrizione dell'uomo e del suo destino e di storie personali descritte anche con un fine drammatico. Fu allora che il canone già affermato³³, la misura che servì alla formale natura dell'opera d'arte, e allo stesso tempo fu di supporto all'armonia fra essa ed il suo contenuto, dovette provare la propria validità in una nuova, innata dimensione. La riforma eseguita rappresentava la garanzia dell'ulteriore affermazione delle tendenze classiche nell'arte e la sua regolatezza che rimase interessante con più certezza per diversi compratori di opere d'arte delle botteghe greche.

Quando Lisippo ricevette l'invito dalla corte macedone, si poteva vantare delle esperienze della propria prassi in scultura e in fonderia e del rispetto indubbioso dell'attività stessa, ma soprattutto dei suoi successi passati. A Mieza, fra gli anni 343 e 340 avanti Cristo, fece il ritratto del principe Alessandro³⁴ ed in quell'occasione incontrò Aristotele, che nel vicino nimfeo istruiva il giovane successore al trono (Plutarco, Alessandro il Macedone, 7; Plinio, *Naturalis Historiae*, XXXI, 30). Nei tre anni, quanto durò il loro soggiorno comune in Macedonia, indubbiamente ebbero l'occasione di scambiare, direttamente o indirettamente, specialmente a causa della natura del mestiere del filosofo, le proprie opinioni sulle questioni dei principi riguardanti la realtà del mondo, la definizione dei principi immutabili dell'esistente ed il ruolo e il significato delle diverse sfere di azione della natura e dell'uomo in essa. Nonostante la ricostruzione esatta degli avvenimenti non sia possibile, non c'è alcun dubbio che le loro opinioni riguardo all'arte furono simili; nella sua scultura Lisippo materializzò l'opinione teoretica di Aristotele, risultato delle ricerche, che il suo compito (dell'arte) è quello di imitare il mondo del reale e completarlo creativamente (Aristotele, *Poetica* 1447a e 1448b), e lo fece per mezzo della sua abilità empirica e intuitiva, di cui dispongono solo grandi maestri.

Questa fu una corrente nuova, ma l'unica possibile sulla cui si poteva avviare la via del sviluppo. Perciò non è strano che fu proprio la scultura di Kairós, creata a Pella fra gli anni 336 e 334 avanti Cristo³⁵, a segnare il termine di un'epoca e l'inizio di un'altra. La capitale macedone, lontana dai centri rigidamente legati alla tradizione e spinta dal desiderio di entrare anche nel mondo della cultura in un modo originale e visibile, poté assicurare più facilmente l'affermazione di tendenze diverse. In questo modo diede a Lisippo la possibilità di realizzare gli ordini che gli furono offerti e di valorizzarli con le referenze delle quali godeva.

³³ Valeva ancora il trattato di Policleteo "canone" come base artistico-teoretica, che fu usata dagli artisti del quarto secolo avanti Cristo (C. Plini Secundi, *Naturalis Historiae*, XXXIV, 55).

³⁴ P. Moreno, Lisippo, p. 36.

³⁵ P. Moreno, Kairos, Lisippo, *L'arte e la fortuna*, catalogo, p. 190.

Come sembra, Kairós non nacque da schizzi artistici. Indubbiamente, Lisippo cercò il suo progetto nella letteratura³⁶, perchè nella scultura dell'epoca classica e postclassica non trovò esempi adatti da poter evolvere. Nello stesso tempo però, Aristotele stesso rispettava eccezionalmente la letteratura, alla quale dedicò la maggior attenzione, perchè sostenne la verità sulla quale si basavano i nuovi concetti. Perciò anche il motivo di Kairós, confrontato con le opere d'arte che imitarono la scultura originale, fu concepito nella maniera di un racconto. Così, gli elementi lirici ed epici si intrecciano con la figura centrale della divinità, concepita in un modo espressamente sculturale, dalla quale emerge la modellazione della figura, che è collocata in un contrapposto originale e irripetibile che mitiga l'effetto aggressivo degli attributi nella composizione.

La bellezza, caratteristica per il Kairós di Lisippo, sta proprio nell'orchestrazione dell'immagine, nell'atto che muove il corpo in un'atteggiamento dell'attimo fugace. Il simbolo dell'opportunità, rappresentata dalla statua, passò dalla forma, proprio grazie all'esecuzione sculturale, al contenuto. Si tratta della creatività che secondo Aristotele rappresenta il punto chiave nella nascita dell'opera d'arte, qualità che ha da sempre trasformato un'idea buona in un evento unico. Invece delle forme idealizzate, matematicamente determinate, alle quali si sottopone tutto nella composizione, in Kairós è evidente un accento maggiore sulle realtà anatomiche della figura; si trattò della descrizione (presentazione) del funzionamento armonioso della muscolatura nel movimento di un gesto.

Mimesis diventò così l'aspetto fondamentale creativo e non un valore di terz'ordine, come fu definito da Platone (Lo Stato, Volume Decimo). Il bello, che nella scultura rappresentava, secondo Policeto, il risultato di elementi giusti, unificati con successo in un'integrità ideale e accordata armonicamente, secondo Lisippo rappresenta la qualità dell'azione artisticamente concepita. Invece di un ruolo, subordinato alla regola dettata, il bello cambiò in categoria dell'imitazione e del completamento della situazione esistente.

Per l'impero macedone che stava nascendo, il motivo scelto fu una sfida, siccome si trattava della prima statua rappresentativa di questo genere. Ma il contenuto orfico dell'immagine divina è in un certo senso anche la conseguenza dell'appartenenza al culto di Dionisio. Lisippo si dedicò a lui almeno nella sua giovinezza³⁷. Similmente, anche i genitori di Alessandro il Macedone allevarono il proprio figlio nel rispetto del dio vino, del divertimento, del rinnovamento della natura (Plutarco, Alessandro il Macedone, 2). Il rilievo di avorio, trovato nel sepolcro del Principe a Vergina³⁸ testimonia nel miglior modo sulla tendenza a festeggiare con forme orgiastiche questa divinità. La scena della triade Dionisa - Filippo II., Arianna - Olimpiade e Pan - il piccolo Alessandro, è una splendida descrizione dello stato estatico della famiglia regale. Ma soprattutto appartiene alle prove che l'educazione spirituale del grande combattente, da giovane, somigliò un po' a quella del maestro di Sicione. Di colui che da sempre desiderò con-

³⁶ Ibidem p. 190.

³⁷ Ibidem p. 19.

³⁸ Sulla tendenza al culto di Dionisio scrive anche P. Moreno nella sua opera "Alessandro e gli artisti del suo tempo", Alessandro Magno storia e mito, catalogo, Leonardo Arte, 1995, p. 117.

quistare l'animus della Madre, è certo che si sia identificato per prima con Dionisio, poi con Eracle e alla fine con Amone³⁹.

Kairós appartiene all'inizio dei processi artistici che guidarono l'arte dall'epoca greca all'epoca ellenistica. Se in esso le tendenze nuove non furono ancora del tutto determinate ed articolate, è però sicuro che fu fatto l'annuncio, tenendo conto delle condizioni, dell'orientamento fondamentale del futuro sviluppo.

In questo spirito (senso) la fama della qualità di Kairós è convincente, nonostante ne è rimasto solo il ricordo, iscritto nelle fonti e in alcune opere d'arte successive.

Nell'ultima sintesi del motivo trattato, pubblicata nel catalogo della mostra »Lisippo. L'arte e la fortuna«⁴⁰, è ovvio, nonostante l'opinione contenuta di P. Morena⁴¹, che l'esemplare di Traù è molto vicino alla realtà della statua di Lisippo. I fatti come la spontaneità della realizzazione, il tipo dell'interpretazione del motivo del rilievo e per ultima anche la sua dimensione, propensano a una tale valutazione. Perciò la nuova datazione di Cambi⁴² lo pone giustamente nel periodo nel quale le botteghe greche furono ancora attive, e i loro prodotti interessanti, soprattutto per il vasto mercato del Mediterraneo orientale. Il confronto del Kairós di Ptuj con quello di Traù è comprensibile a causa dell'originalità di quest'ultimo, poichè negli altri esemplari di questo motivo si ripetono, più o meno ben riuscite, le caratteristiche della composizione e dell'esecuzione, dipendentemente dalla bravura e dalla sensibilità dell'interprete. Il suo scopo non è certo quello di stabilire la qualità sculturale del rilievo del lapidario di Povoden, ma solo quello di provare che si tratta veramente dell'immagine di una divinità greca.

Il bassorilievo di Ptuj è di una data molto più giovane. Come sembra, esso fu creato nell'epoca romana, più esattamente durante il periodo imperiale, quando l'attività degli scultori e degli scalpellini fu molto forte in Poetovionia⁴³. Soddisfaceva infatti gli ordini dell'intera regione e in gran parte veniva fornita con il materiale delle cave di pietra del Pohorje. È difficile però constatare più esattamente, quando fu scolpito. Il prodotto non si può capire solo come il risultato di un periodo nel quale si affermò, anche nei paesi più lontani dello stato, la direzione cosiddetta attica. La sua caratteristica fu l'accentuazione di certe mitologie ellenistiche ed il ritorno al simbolismo sacrale greco. Una temeranza, orientata verso l'austerità, fu caratteristica del tempo durante il quale a Roma prevalevano le tendenze del principato e rappresentavano un certo contrasto all'orientamento monarchico che fu più orientale. Kairós non fu una divinità con delle ca-

³⁹ La convinzione innata o imparata sulla propria natura divina fu per Alessandro il Macedone un punto di partenza abbastanza convincente che, al contatto con l'oriente e alla conquista del vicino e del medio Oriente, si svolse anche la divinizzazione del conquistatore.

⁴⁰ Lisippo. L'arte e la fortuna, pp. 190 - 195 e pp. 395 - 397.

⁴¹ N. Cambi lo affrontò criticamente nel trattato "Još jedanput o Lizipovim djelima u Dalmaciji" - "Ancora una volta sulle opere di Lisippo in Dalmazia", Radovi 1994 - 1995, Università di Zara, Zara 1995, pp. 1 - 10.

⁴² N. Cambi, Kairos, pp. 10 - 12.

⁴³ Durante gli scavi di protezione nel paese di Rabeljča vas, parte orientale dell'odierno Ptuj, nel 1977 hanno scoperto gli artefatti delle botteghe.

ratteristiche che provenivano da convinzioni religiose dell'oriente. Fu il demone dell'immaginazione greca, però fu un essere con delle qualità più vicine ai principi di Dionisio che di Apollo. La stessa orchestrazione dell'immagine, l'itifalicità notata da M. Abramič⁴⁴, come pure la difesa dell'atmosfera edonistica ed il ruolo arbitrale che con le sue azioni suscita forti sensazioni, rappresentarono un campo delicato, attraverso il quale si tesse con più facilità, il contatto fra la cultura greca ed i suoi principi, e l'eternamente presente oriente, catturato in una mistica attraente, nell'estasi ed altre forme di comprensione del reale e dell'immaginario. Proprio per questo, alcuni prodotti artistici delle botteghe della Grecia e delle sue colonie, furono interessanti e accettabili.

Più tardi, durante il periodo relativamente lungo dello stato romano, si affermò genericamente una fila di divinità come Kairós, Atis, Orfeo, ecc. Ciò successe nel tempo quando l'ordinamento militare praticistico legale venne completato con convinzioni e principi che sorsero anche nei centri stranieri orientali, i quali si trasformarono, come conseguenza delle guerre conquistatrici, in parti costituenti dello stato. Questo fu il periodo, durante il quale le nuove iniziative ufficiali si mescolavano sempre con i resti di quelle vecchie, tante volte contrastanti nel loro contenuto e nei loro scopi. Nonostante si alternassero abbastanza velocemente, nelle comunità, sparse nel vasto impero, gradualmente costruirono una nuova coscienza e spronarono la nascita di forme culturali individuali, come riflesso quasi istintivo di una certa indipendenza. E fu proprio essa a causare nell'universo statale dei vivaci e complessi processi di creatività su tutti i livelli della scala sociale.

Lo stato dell'arte plastica dimostra, tenendo conto di tutte le condizioni di civiltà e di cultura, che uno stile collettivo praticamente non esisteva⁴⁵. Il dialogo con l'ambiente e con gli eventi che succedevano in esso, fu condotto con pluralismo, però con soluzioni già note, usate nel passato, e raramente si ricorreva a soluzioni nuove. Cercò un compenso nella loro scelta e nella combinazione, cioè nella concezione eclettica del ruolo dell'arte. Le tendenze decadentistiche realizzarono in buona parte le aspettative degli utenti dei suoi risultati. Similmente, nelle città più o meno vivaci dell'impero, il gusto pubblico si conformava a vari principi già affermati, filosoficamente basati sulle cognizioni di grandi pensatori del passato che li interpretarono, li conformarono al tempo e che furono completati da membri di numerose scuole.

Perciò il Kairós di Ptuj deve essere capito come prodotto di un atteggiamento artistico e spirituale di un dato periodo durante il quale le tendenze di Lisippo e di Aristotele furono ritenute utili, ma parte del passato. Resero possibile il progetto formale e del contenuto, mentre l'immagine finale ed il significato reale furono risultato di convinzioni vigenti scelte a caso, più che di un procedimento creativo approfondito; naturalmente, furono unificate e adattate al livello spirituale del cliente che si presentò come membro di una comunità, organizzata secondo il sistema prescritto e seguì la propria vanità con la quale fu ordinato il sepolcro. Di seguito, non sarebbe bene cercare nel bassorilievo solamente delle

⁴⁴ M. Abramič, Il nuovo rilievo del divino Kairós di Trogir, p. 11.

⁴⁵ O. J. Brandel, Prolegomena al libro sull'arte romana, ARHEO 14/1992, periodico della Società archeologica slovena, Lubiana, 1992, p. 37.

qualità estetiche e nemmeno etiche o altre. E nemmeno punti di vista di una sola corrente filosofica. Dal suo contenuto si possono dedurre almeno tre: i principi stoici come passaggio continuo da uno stato all'altro e un modesto significato della vita e l'insignificante ruolo della morte (Marco Aurelio, Diario, Volume II, III, IV, V), la mistica con il divino logos, al quale si arriva attraverso l'estasi e alla fine, la convinzione neopitagorica nella virtù della vita e nell'aiuto dei demoni che aiutano la natura debole dell'uomo nel realizzare i suoi sogni. Il lapidario di Ptuj includeva, secondo il suo proposito, nell'estetica del suo racconto artistico letterario, oltre agli elementi greco-ellenistici ereditati, anche delle componenti morali e mistiche.

Nell'arte di Poetovionia e parte della Panonia e del Norico, verso le quali gravitava, tali tendenze furono presenti un bel po' di tempo. Soprattutto si tratta di un'epoca quando andavano di moda i vecchi progetti antichi, cioè del periodo dell'elaborazione di sculture eminenti come il lapidario di Orfeo. Oltre al concetto simile riguardo la vita e la morte, espresso in ambedue le scene mitologiche, arricchite con un simbolismo eloquente, anche la soluzione figurativa dimostra, almeno nel contorno delle figure, che ambedue gli autori eseguirono il proprio compito nella stessa maniera. A causa dello stato in cui si trovano le sculture, non è possibile valutare oggettivamente la qualità artistica dei rilievi. Sulla base degli elementi conservati e dei risultati delle analisi, è reale presupporre che il rilievo con il possibile Kairós fu eseguito nel secondo secolo, quando la città raggiunse la sua fioritura artistica e culturale. In quel tempo, a Ptuj e altrove, l'eredità greca ed ellenistica divennero di nuovo interessanti. Le cause, per le quali la loro tradizione divenne così importante in quel periodo, da superare le altre correnti, sono invece ancora tutte da scoprire.

RELJEF KAIROSA IZ PTUJSKOG LAPIDARIJA

Josip Korošec

Inventaru lapidarija na otvorenom, što ga je povjesničar i ljubitelj antičke umjetnosti Simon Povoden prikupio i 1830. godine dao uzidati na pročelje gradskog tornja u Ptuju, pripadaju ulomci rimskog nadgrobnog spomenika sa slabo sačuvanim reljefima u pravokutnim poljima. Reljef je opisao, prepoznavši motive na njemu, Mihovil Abramič u knjižici "Poetovio - Führer durch die Dänkmäler der römischen Stadt" godine 1925. Kompozicija je izrađena u pohorskom mramoru, metamorfnom kamenu od kojeg je klesan veći broj spomenika u dijelu Norika i Pannonije superior. U praksi je to bio građevni i kiparski materijal, koji se koristio i kasnije u srednjem i novom vijeku, a vadio se iz kamenoloma na jugozapadnom dijelu Pohorja.

Prema obliku sačuvanog kamena i proporcijama postojećeg okvira oba reljefna polja, nadgrobní se spomenik sastojao od dva pravokutnika sa strana i kvadrata u sredini. Izbor motiva je sukladan s funkcijom nadgrobnog spomenika: na lijevoj je strani oštećeni ženski lik rađen po dosta korištenom likovnom predlošku. Posebice je zanimljiva figura u srednjem polju. Precizno je postavljena u okvir tako da su silueta i ritam pokreta muškog tijela u skladu s kvadratom. Analiza pokazuje da su ta dva lika, zajedno s uništenim trećim likom, činili ikonografsku cjelinu. Geometrijska podloga kompozicije povezala je likove u dramatični scenografsko organizirani događaj. Lik u profilu imao je plitko isklesana krila, a u rukama instrumente koji su danas zbog oštećenosti neprepoznatljivi atributi. Pramen kose što pada na čelo s razmjerno velikog tjemena glave i dinamični kontrasto prema helenističkim uzorima pripisuje se Kairosu, personifikaciji božanstva sretnog trenutka. Predložak po kojem nastaje ptujski reljef vjerojatno je jedna od starijih replika kipa sikionskog kipara Lizipa. Najbolji dokaz za takvo mišljenje, različito od Abramičeva, reljef je Kairosa iz ženskog benediktinskog samostana u Trogiru. Zasigurno je skica za izradu figure nastala prema pečatnom otisku neke geme ili ukrasa terre sigilate, iako božanstvo pokazuje neka odstupanja. Ono je zrcalna slika trogirskog reljefa koji je kvalitetom, sadržajno i oblikovno najbliži Lizipovu djelu. Pri tome se ne razmatraju najraniji produkti ili oni što su nastali kao posljedica neposrednog prijenosa znanja, stilskih odlika ili radioničkih utjecaja. U pluralističkom okružju zrelog carskog doba Kairos iz Ptuja pripada među djela rimske interpretacije grčkog i helenističkog likovnog naslijeđa, u kojih su izrada i kvaliteta proizvoda bile različite. Zbog eklektičkog pristupa umjetnosti, u dostignutim je rezultatima, prisutno dionizijsko shvaćanje života i uloge smrti, na koje se nadovezuju stoička, mistička i neopitagorejska filozofska polazišta.

Na likovnoj i povijesnumjetničkoj analizi temeljena je rasprava o pretpostavljenom liku Kairosa na reljefu iz Povodenovog muzeja u Ptuju te je prepoznat ova vrst antičke kulturne baštine.