

Il ritratto

di *Luca Giuliani*

Edizione di riferimento:

in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2. *Una storia greca*, II. *Definizione*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1997

Indice

1.	Da Leagro ad Aristotele	4
2.	Belli e brutti	5
3.	Pindaro e il nodo nella barba	12
4.	Pericle: maschere della commedia e ritratto statuario	15
5.	Socrate e la memoria fisionomica	20
6.	Aristotele e il calco dal vivo	27

1. *Da Leagro ad Aristotele.*

Il ritratto greco si rivela come un fenomeno curiosamente elusivo, appena si tenti di definirlo, di chiarirne le origini, oppure anche solo di tracciare una linea di demarcazione, sia pure approssimativa, fra ritratti e non-ritratti. Che cosa è, e soprattutto che cosa non è un ritratto? Il concetto stesso non trova, nella lingua dell'epoca, alcun corrispettivo preciso; e sarebbe stato assai difficile far intendere a un interlocutore greco di allora in che cosa esattamente consiste il nostro problema. Questa difficoltà induce a pensare che il problema stesso potrebbe anche essere il frutto di un semplice malinteso e sciogliersi, una volta chiarito l'equivoco, come neve al sole. Invece di tentare una definizione astratta sembra quindi preferibile prendere in considerazione degli esempi concreti e vedere, caso per caso, se e in che misura essi corrispondono a quello che noi, oggi, siamo abituati ad aspettarci da un ritratto. Gli esempi che vedremo si situano in un arco di tempo che va dal tardo VI al tardo IV secolo a. C.; essi vanno dall'immagine del giovane Leagro, praticamente indistinguibile da quelle dei suoi coetanei, a quella di Aristotele: immagine che potrebbe, questa sí, esser considerata a buon diritto un ritratto in quanto «rappresentazione di una singola persona distinta, della quale si

ricercano la somiglianza dei tratti fisionomici e l'eventuale individuazione del carattere»¹.

2. *Belli e brutti.*

Su di un cratere attico a Berlino, attribuito al ceramografo Eufronio e databile verso il 510 a. C.², sono rappresentati dei giovani intenti alle occupazioni tipiche di chi frequenta una palestra. Ognuno di essi è contrassegnato da un nome iscritto. Su un lato del vaso vediamo a sinistra Ippomedonte che si fa massaggiare il piede dal servo Tranio; a destra Lico è occupato a piegare il suo mantello, mentre al centro Egesia si è già tolto il suo, che ha posato su una sedia, e si versa nel palmo della sinistra l'olio per ungersi. Iscrizioni che specificano il nome dei personaggi rappresentati sono abbastanza frequenti sui vasi attici, e i nomi in genere si riferiscono a figure di spicco della *jeunesse dorée* dell'epoca. La bellezza di questi giovani *dandies* era non solo davanti agli occhi ma anche sulla bocca di tutti, e veniva spesso celebrata anche in iscrizioni isolate, di carattere esclamativo; ne vediamo una che corre sotto l'avambraccio sinistro di Egesia: ΛΕΑΓΡΟΣ ΚΑΛΟΣ, «Leagro è bello». Proprio questo Leagro è raffigurato sull'altro lato del cratere: eccolo intento, secondo le buone norme del decoro sportivo, a legarsi con un laccetto il prepuzio, per evitare che nel corso degli esercizi la pelle possa scivolare indietro esponendo impudicamente il glande.

Iscrizioni e immagini di questo genere sono comprensibili solo sullo sfondo del complesso gioco dei rapporti omoerotici: i corteggiatori si disputavano i favori dei giovani più celebrati, per i quali viceversa era indice di alto prestigio essere corteggiati da molti e nobili pretendenti; si tratta di un gioco di società che coinvolgeva e appassionava forse più di ogni altro buona

parte della popolazione maschile di Atene³. I personaggi rappresentati sul cratere berlinese erano evidentemente ben conosciuti e noti sia al ceramografo che al pubblico cui si rivolgono le immagini: ma basta questo per farne dei ritratti? Se da un ritratto ci aspettiamo degli elementi caratteristici che servano a distinguere e rendere identificabile la persona in questione, per queste immagini vale esattamente il contrario: ogni figura è colta sí in un atteggiamento diverso, e in questa varietà di movimenti il ceramografo ha fatto sfoggio di tutta la sua abilità di disegnatore; ma a questa varietà dei movimenti e dei gesti fa subito contrasto la perfetta uniformità somatica e fisionomica: i giovani palestriti (e perfino i servi, raffigurati in formato un po' piú piccolo) risultano praticamente indistinguibili l'uno dall'altro. Tutti quanti incarnano senza la benché minima variazione uno stesso standard in cui coincidono prestanza atletica, eleganza estetica e attrattiva erotica.

Un esempio quanto mai caratteristico di come l'identificabilità di una figura sia garantita dal nome iscritto, e non dall'aspetto fisico, è dato da due vasi strettamente legati fra di loro: un cratere a Monaco, attribuito anch'esso a Eufronio⁴, e uno *stamnos* a Bruxelles, firmato da Smicro⁵. Smicro è un ceramografo che deve aver lavorato in stretto contatto con Eufronio, del quale ha assimilato non solo lo stile, ma anche precisi contenuti: e questo rapporto di dipendenza è particolarmente evidente nel caso dei nostri due vasi. Sul cratere di Monaco Eufronio ha rappresentato una scena di simposio; sul lato anteriore vediamo due coppie maschili, sdraiate sulle κλῖναι, e una suonatrice di flauto (tutte le figure hanno il loro nome iscritto); sul retro del vaso invece sono rappresentati tre servi affaccendati intorno a un recipiente in cui si mescola il vino con l'acqua, prima di servirlo. Del tutto simile è la scena raffigurata sul retro dello *stamnos* di Bruxelles, anche se qui i servi

sono ridotti a due, mentre sul lato anteriore abbiamo di nuovo la scena di simposio. Le κλῖναι sono tre: su quella di mezzo è sdraiato un giovane che canta al suono di una flautista, in piedi di fronte a lui; altri due convitati sono sdraiati sulle κλῖναι laterali, ognuno insieme a un'etera. Il giovane che canta accanto alla suonatrice di flauto ha – come tutte le altre figure – il nome iscritto: si chiama Smicro. Lo stesso Smicro è rappresentato anche sul cratere di Monaco: si tratta del convitato piú giovane sulla κλίνη di destra. La bellezza di Smicro doveva essere notoria; infatti su due vasi di poco anteriori troviamo l'iscrizione ΣΜΙΚΡΟΣ ΚΑΛΟΣ, «Smicro è bello»⁶. Ma se normalmente iscrizioni di questo tipo celebrano nomi prettamente aristocratici, nel nostro caso abbiamo a che fare con un'eccezione: Σμικρός significa «Piccolino», e già questo depone per una persona appartenente a un ceto inferiore. A questo punto è difficile ritenere casuale il fatto che lo *stamnos* di Bruxelles sia firmato da un ceramografo che si chiama proprio così; la firma si trova esattamente al di sopra del gruppo di Smicro e della suonatrice di flauto: ΣΜΙΚΡΟΣ ΕΓ[Ρ]ΑΦΣΕΝ, «Smicro lo ha disegnato». Sembra indubitabile che il nome (del resto poco comune) di Smicro si riferisca in tutti i casi a una stessa persona. Si tratta evidentemente di un giovane ceramografo, famoso anche e forse soprattutto per la sua avvenenza; il suo collega Eufronio, sul cratere di Monaco, lo ha raffigurato fra i partecipanti a un simposio⁷; Smicro stesso ha ripreso a sua volta lo stesso motivo, disegnando l'immagine di se stesso sullo *stamnos* di Bruxelles.

Usando termini moderni, si direbbe che abbiamo a che fare con un ritratto e con un autoritratto. Ma basta mettere le due immagini a confronto per arrivare a una constatazione sorprendente: mentre lo Smicro dello *stamnos* ha occhi e capelli neri, che porta corti, lo Smicro del cratere ha gli occhi cerulei e i capelli biondi, lun-

ghi, che gli cadono sulle spalle. Naturalmente vanno fatte certe riserve. Non bisogna dimenticare che la tavolozza cromatica del ceramografo è quanto mai ristretta: ad esempio l'iride dell'occhio può essere resa o con un tondo pieno o con un cerchio circoscritto, con all'interno un puntolino per designare la pupilla; nel primo caso abbiamo l'occhio «nero», nel secondo l'occhio «ceruleo»: non esistono altre alternative; press'a poco lo stesso vale anche per i capelli, che possono essere solo o «neri» o «biondi». Forse l'impressione di arbitrarietà che ci danno le due immagini di Smicro sul cratere e sullo *stamnos* verrebbe ridimensionata se per avventura potessimo gettare un colpo d'occhio sulla persona reale del giovane Smicro, constatando forse che aveva i capelli castani e gli occhi verdi. Ma con tutte le riserve possibili rimane il fatto che le due immagini di Smicro, nonostante derivino dalla stessa bottega e da due ceramografi stilisticamente quanto mai vicini uno all'altro, praticamente non hanno niente in comune all'infuori del sesso maschile, dell'età giovanile e della bellezza. Smicro era bello, e proprio in virtù della sua bellezza veniva invitato a conviti e rappresentato sui vasi: quindi anche la sua immagine doveva essere bella; ma essere bella significa: attenersi a una certa norma, la quale praticamente esclude ogni peculiarità dell'aspetto che potrebbe rendere l'immagine distinguibile dalle altre e garantire una qualche somiglianza con l'individuo rappresentato.

Completamente diverso è il caso di un coperchio di pisside a Boston⁸ e di una *kylix* a New York⁹. In ambedue i casi l'apparente individualità del personaggio rappresentato potrebbe indurre a pensare che le immagini si riferissero a persone concrete, riconoscibili e identificabili per il pubblico contemporaneo: ma di nuovo la nostra aspettativa non trova conferma. Proprio negli anni intorno al 500 a. C. abbiamo una notevole quan-

tità di figure abbastanza simili a queste, nessuna delle quali però risulta mai contrassegnata da un nome iscritto: esse rimangono sempre, e senza eccezione, anonime. Bisogna dedurre che tali immagini si riferiscono non a persone concrete, bensì a un tipo generico, che viene presentato in veste comica e con intenti chiaramente caricaturali. Particolarmente esplicita è la comicità della figura sul coperchio di pisside: la posa accovacciata si spiega con il fatto che questo signore sta facendo i suoi bisogni; e tale atteggiamento, assai poco *comme il faut*, contrasta in modo lampante con l'elegante benda attorno alla testa, che si addice all'abituale frequentatore di conviti. Abbastanza simile è la comicità del signore che, drappeggiato elegantemente in un mantello e appoggiandosi a un altrettanto elegante bastone da passeggio, va a spasso con il suo cane: si tratta di un cane da caccia, indice di un tipo di vita prettamente aristocratico. Assai poco aristocratici sono invece la statura esile del padrone, la sua schiena curva, il capo chino e il passo malsicuro; completamente estranea al canone di bellezza aristocratico è soprattutto la fisionomia con il cranio deformato, la fronte sfuggente, il gran naso aquilino e i capelli e la barba ispidi: la somiglianza con il cane difficilmente potrà essere casuale. Immagini di questo genere si situano agli antipodi rispetto all'ideale positivo aristocratico-atletico-erotico che abbiamo trovato celebrato sul cratere berlinese, del quale costituiscono la negazione esatta. Le immagini si riferiscono a un tipo sociale abbastanza preciso: esse deridono il *parvenu*, che usurpa una forma di vita aristocratica senza disporre per altro né della prestanza fisica né della competenza sociale che tale genere di vita richiede. Le rappresentazioni caricaturali sui vasi si fanno beffa di un cetto emergente, che viene visto con occhio nettamente conservatore e aristocratico: il fenomeno è abbastanza tipico per un'epoca di transizione, in cui il modo di vivere della vec-

chia classe aristocratica viene in larga misura assimilato dal nuovo ceto che si viene costituendo come borghesia cittadina.

Da quanto abbiamo visto emerge una specie di regola: nell'iconografia vascolare attica della fine del VI e dei primi anni del V secolo le figure apparentemente individualizzate sono sempre viste in chiave caricaturale; la loro connotazione comico-negativa esclude categoricamente che esse si possano riferire a individui identificabili. Infatti l'identificabilità, garantita dal nome iscritto, è sempre un indice positivo di prestigio e di gloria: e proprio questo viceversa esclude che persone come Leagro, Ippomedonte, Egesia e Lico vengano rappresentate con tratti fisionomici che deviano dalla norma. Identificabilità e caratterizzazione fisionomica risultano essere due fenomeni non solo indipendenti l'uno dall'altro, ma addirittura opposti, e che si escludono a vicenda.

Questa regola vale per la fine del VI e gli inizi del V secolo. Una generazione più tardi, tuttavia, la situazione risulta leggermente cambiata. Un sintomo interessante è costituito dal dipinto della battaglia di Maratona, esposto nella cosiddetta Stoà Poikile, edificata intorno al 460 a. C. sul margine nord dell'Agorà¹⁰. L'originale è perduto e la nostra unica fonte d'informazione è costituita da notizie letterarie¹¹. Particolarmente interessanti sono due informazioni. Da un'orazione di Eschine sappiamo che nel dipinto non vi erano nomi iscritti¹². Questa notizia non desta meraviglia: in un monumento semi-ufficiale, dedicato a una delle vittorie capitali della giovane democrazia ateniese, non vi era altra soluzione che quella di mantenere anonime tutte le figure del dipinto; in un regime politico fortemente concorrenziale la decisione contraria di menzionare certi nomi a scapito di tutti gli altri avrebbe inevitabilmente provocato polemiche a non finire. Ciononostante, naturalmente, l'anonimità era relativa. Sappiamo ad esempio che uno

dei guerrieri ateniesi era rappresentato in prima posizione, mentre additava col braccio teso il nemico per chiamare le truppe all'attacco: per lo spettatore competente era chiaro che doveva trattarsi di Milziade¹³. Parimenti identificabili erano alcuni altri protagonisti, come ad esempio Cinegiro, che aveva perso una mano nel tentativo di afferrare una nave persiana¹⁴. A rendere indetificabili determinate figure non era quindi il nome, ma un'azione specifica, che evidentemente si riallacciava alla tradizione aneddótica relativa alla battaglia. Più curiosa è una notizia di Plinio, secondo il quale nel dipinto in questione l'uso dei colori e la capacità di rappresentare erano stati perfezionati al punto che i protagonisti della battaglia (e Plinio menziona esplicitamente gli ateniesi Milziade, Callimaco e Cinegiro, e i persiani Dati e Artuferne) erano dipinti in modo somigliante: «adeo iam colorum usus increbuerat adeoque ars perfecta erat, ut in eo proelio iconicos duces pinxisse tradatur»¹⁵. Il termine *iconicus* nel caso concreto non può significare altro che «realistico», «a immagine del vero»: ma di quale vero? Non va dimenticato che intorno al 460 ad Atene non vi sarà stato più nessuno in grado di ricordarsi in modo preciso e attendibile dell'aspetto fisico di persone scomparse quasi quarant'anni prima. Dall'affermazione di Plinio possiamo quindi dedurre semplicemente che nel dipinto della battaglia di Maratona la maggior parte delle figure erano rappresentate in modo corrispondente a un tipo generico, e solo alcune erano dotate di tratti specifici, diversi dalla norma. In questo senso Plinio avrebbe sicuramente definito come *iconicus* anche l'anziano signore della *kylix* di New York: ma proprio questo confronto rende chiaro il cambiamento avvenuto. Le variazioni fisionomiche, che nella pittura vascolare erano state introdotte per provocare effetti comici e senza nessuna intenzione di riferirsi a individui concreti, una generazione più tardi evidentemente han-

no perso la loro originaria connotazione negativa; l'artefice del dipinto nella Stoà Poikile ne ha fatto uso come di un elemento individualizzante per dar rilievo a certe figure di spicco. In ambedue i casi abbiamo a che fare con un fenomeno di distinzione: ma mentre intorno al 500 a. C. i tipi comici delle immagini vascolari si ponevano negativamente in contrasto a una norma, adesso, verso il 460 a. C., i protagonisti vengono posti positivamente in contrasto alla media.

3. *Pindaro e il nodo nella barba.*

Alcune copie di età romana ci tramandano un ritratto greco che su base stilistica va datato intorno alla metà del v secolo¹⁶. Già il numero piuttosto cospicuo delle copie depone per la celebrità del personaggio rappresentato; una di esse, un'immagine clipeata del III secolo d. C. rinvenuta qualche anno fa ad Afrodizia, ne reca iscritto il nome: ΠΙΝΔΑΡΟΣ¹⁷. La datazione stilistica del ritratto collima perfettamente con le notizie storiche relative a Pindaro: la sua ultima poesia sicuramente databile risale al 446 a. C.¹⁸. Il ritratto – probabilmente una statua in bronzo – sarà quindi stato eseguito verso la fine della vita di Pindaro, al più tardi subito dopo la sua morte.

A rendere inconfondibile questa testa è soprattutto la barba con la mosca squadrata sotto il labbro inferiore e le lunghe ciocche laterali, sapientemente pettinate e raccolte in un nodo sotto il mento. Pettinature complicate, con ciocche intrecciate e annodate, erano andate di moda nei primi decenni del v secolo; ma verso il 450 a. C. questa moda era in netto declino, se non ormai del tutto tramontata: il ritratto appare decisamente in ritardo rispetto alla moda del tempo, e questo ritardo per i contemporanei doveva risultare anco-

ra piú evidente che per noi. Inoltre oggetto di pettinatura elaborata erano stati di solito i capelli, e non la barba¹⁹: il nodo nella barba è elemento di un'eleganza quanto mai ricercata e al limite della stravaganza. Risulta oltremodo improbabile che un elemento come questo, nel ritratto di una persona ancora vivente o scomparsa da pochissimo tempo, possa essere stato liberamente inventato: nessun contemporaneo avrebbe capito la scelta di una foggia cosí assolutamente fuori del comune, se essa non avesse avuto un corrispettivo reale. La barba annodata del ritratto non è comprensibile se non come segno distintivo: un tale segno poteva funzionare solo a condizione che Pindaro realmente avesse avuto l'abitudine di pettinarsi la barba in questo modo, e che questa abitudine fosse stata notoria e caratteristica della sua persona.

Per stabilire la funzione originaria del ritratto di Pindaro dovremmo essere in grado (cosa che non siamo) di appurare se esso sia stato eseguito prima o dopo la morte del poeta. Nel secondo caso potrebbe essersi trattato di una statua sepolcrale, eretta sulla tomba, oppure di una statua votiva dedicata da amici o parenti. Nel primo caso invece potrebbe anche essere stato il poeta stesso a dare in commissione la statua da dedicare in un santuario. Che una statua sepolcrale rappresenti la persona del defunto, oppure una statua votiva quella del dedicante, corrisponde a una prassi comune già in epoca arcaica e non costituisce quindi nessuna novità. Ma secondo le consuetudini arcaiche il rinvio alla persona ritratta veniva garantito dall'iscrizione: il ritratto in sé restava fisiologicamente tipizzato e quindi anonimo. Nel caso di Pindaro invece il ritratto si allontana risolutamente dalla norma: questo non vale solo per la foggia della barba, ma anche per i tratti del volto marcatamente asimmetrici, la bocca larga, le orecchie notevolmente piú grandi del solito: tutto questo nel caso specifico sembra aver

avuto la funzione di rimandare all'aspetto reale della persona viva, inconfondibile, conosciuta da tutti. La seconda novità è costituita dalla mimica: le sopracciglia sono vigorosamente contratte e questa contrazione coinvolge tutta l'epidermide della fronte, che appare solcata da rughe sia verticali che orizzontali; una mimica molto simile ricorre già in certe teste di centauri del frontone ovest del tempio di Zeus a Olimpia, anteriori al ritratto di una decina di anni²⁰; tuttavia nelle teste dei centauri il movimento riguarda anche la parte inferiore del viso: vediamo labbra arricciate, narici dilatate e guance contratte. Nel ritratto di Pindaro invece la parte inferiore del volto è perfettamente immobile. La mimica dei centauri di Olimpia è indice della loro natura selvaggia che si estrinseca nello spasimo della lotta: la mimica di Pindaro, limitata alla fronte, non può essere interpretata se non come indice di concentrazione e di sforzo intellettuale. Questa mimica evidentemente non ha più niente a che vedere con regole di comportamento aristocratico: è una mimica del tutto nuova, come nuova è anche la categoria sociale, che si viene costituendo in questi anni, di specialisti che esercitano un lavoro intellettuale²¹. E questo ci porta alla terza novità. Mentre i dedicanti in epoca arcaica erano in genere degli aristocratici, Pindaro aristocratico non è; ma aristocratici sono naturalmente i suoi clienti; e presso questi clienti Pindaro ha acquistato una reputazione tale che gli consente di trattare con essi da pari a pari. Abbiamo quindi il caso di un intellettuale, non nobile, ma perfettamente integrato nella società dei nobili, della quale probabilmente avrà assimilato usi e costumi. E a un comportamento nobiliare corrisponde naturalmente anche la dedica di una statua-ritratto in un santuario²²; una dedica del genere è tanto più verosimile, in quanto proprio i grandi santuari panellenici per Pindaro costituivano l'abituale teatro delle sue prestazioni professio-

nali. Allo stesso tempo però il ritratto con la sua specifica connotazione mimica mette inequivocabilmente l'accento sullo status di intellettuale, e quindi non aristocratico, della persona rappresentata. Per giungere a una interpretazione più completa evidentemente bisognerebbe conoscere non solo la testa, ma la figura intera, che le copie romane non ci hanno tramandata. Tuttavia da alcune copie, che sono lavorate in forma di busto, risulta che il poeta era rappresentato con la testa girata energicamente verso la spalla sinistra, e questo movimento doveva essere inquadrato in un'azione specifica; probabilmente Pindaro era rappresentato nel gesto – tipico per un poeta lirico – di suonare la lira²³.

4. *Pericle: maschere della commedia e ritratto statuario.*

La commedia *I Cavalieri* di Aristofane inizia con un dialogo fra due servi di Demos, personificazione del popolo ateniese. Le battute dei due personaggi sono costellate di allusioni a circostanze e fatti molto precisi, dalle quali risulta (anche se non vengono mai fatti dei nomi) che essi sono da identificare con due uomini politici contemporanei: Nicia e Demostene. Per noi lettori odierni questa identificazione si basa solo ed esclusivamente sul testo: diversa era naturalmente la situazione del pubblico contemporaneo. Infatti lo spettatore, per gustare la comicità della scena, doveva essere in grado di riconoscere Nicia e Demostene fin dall'inizio: la scena sarebbe stata assai poco efficace, se l'identità dei personaggi a cui ci si riferisce non fosse risultata subito e immediatamente evidente. A questo proposito uno scolio del testo aristofanESCO afferma che nelle commedie dell'epoca era prassi comune, qualora una figura facesse riferimento a un personaggio vivente, usare per essa una maschera-ritratto²⁴. Anche nel nostro caso eviden-

temente erano le maschere a rendere identificabili i due servi ancor prima che questi avessero proferito parola.

La testimonianza dello scolio trova piena conferma in un ulteriore passo della stessa commedia. Uno dei servi che già conosciamo e il salsicciaio Agoracrito commentano l'imminente entrata in scena del cuoiaio Paflagone, nel quale il pubblico fin dalle prime allusioni è chiamato di nuovo a riconoscere un uomo politico: questa volta si tratta di Cleonte. Agoracrito ha una terribile paura di Paflagone/Cleonte, ma il servo cerca di fargli coraggio spiegandogli che la maschera dell'attore che sta per entrare in scena è molto meno terribile dell'originale: «non temere, non è somigliante al vero: per la paura, nessun mascheraiolo ha voluto raffigurarlo; ad ogni modo, però, sarà riconosciuto: il nostro pubblico è saggace»²⁵. La battuta è chiaramente paradossale: tutti avrebbero, secondo quanto dice il servo, un così sacro terrore di Cleonte da non osare mettere in scena una figura che lo rappresenti; ma l'affermazione viene palesemente contraddetta dal fatto stesso che di questo terrore viene fatta esplicita e ironica menzione. Altrettanto scherzoso e ironico è l'accento alla maschera, della quale non ci sarebbe da aver paura poiché non somiglierebbe affatto a Cleonte; anche in questo caso lo scherzo ovviamente richiede, per essere efficace, un seguito che lo contraddice: Paflagone avrà fatto il suo ingresso in scena con una maschera esagerata e stravolta, ma perfettamente riconoscibile come una caricatura di Cleonte (e pertanto, come pretende il testo, sempre infinitamente meno spaventosa dell'originale)²⁶.

Evidentemente era sorte comune dei protagonisti della vita politica ateniese di essere rappresentati in maschere caricaturali. Questo vale fra l'altro anche per Pericle, oggetto di violenti attacchi in diverse commedie di Cratino. Di una di queste si è conservato un frammento che si riferisce all'ingresso in scena di Peri-

cle nei panni – nientemeno – di Zeus: «Ecco che si avvicina Zeus dalla testa di cipolla, con in capo l'*odeion*»²⁷: la maschera evidentemente portava un copricapo a forma dell'edificio che Pericle aveva fatto costruire nei pressi del teatro di Dioniso e metteva in mostra un cranio deformato. Plutarco, al quale dobbiamo la citazione, riferisce che nelle commedie l'appellativo «Testa-di-cipolla» era correntemente usato per Pericle, il quale effettivamente avrebbe avuto un cranio dalla forma inusitata²⁸. Plutarco, che per la notizia di questa peculiarità fisionomica si basa evidentemente proprio sulle commedie, aggiunge: «per questa ragione quasi tutti i ritratti di Pericle portano l'elmo sulla testa: gli scultori evidentemente non volevano rinfacciargli la sua deformità»²⁹. Quest'ultima affermazione è curiosa e merita una riflessione. Ma vediamo prima cosa ci risulta archeologicamente circa il ritratto statuario di Pericle.

Pausania nella sua descrizione dell'Acropoli di Atene menziona fra l'altro anche una statua-ritratto di Pericle, opera dello scultore Cresila: si tratta di un dono votivo eretto con ogni probabilità poco dopo la morte di Pericle, nel 429 a. C.³⁰, e del quale sull'Acropoli è stata ritrovata anche la base³¹. A questo ritratto si riferiscono numerose copie romane che si confermano a vicenda, e che risultano quindi abbastanza affidabili³². Esse ci presentano un'immagine a prima vista poco appariscente. Non solo la foggia dei capelli e della barba, ma anche i lineamenti del volto non deviano minimamente da una tipologia generica e rinunciano a ogni nota personale. Basta confrontare questo ritratto con quello, di poco anteriore, di Pindaro, per rendersi conto che sarebbe stata concepibile anche una rappresentazione completamente diversa. E diverse devono essere state anche le immagini di Milziade, Callimaco e Cinegiro nel dipinto della Stoà Poikile: è chiaro infatti che sarebbe perfettamente impossibile definire il ritratto di Pericle come *iconicus*.

L'impersonalità di questo ritratto non è imposta dallo stile dell'epoca, bensì deriva da una scelta precisa. Pericle è stato per un'intera generazione il massimo esponente di un regime democratico in cui le tendenze egualitarie erano state portate all'estremo, e in cui qualsiasi tentativo di arrogarsi delle prerogative personali veniva considerato con il massimo sospetto. Alle regole di questo gioco politico obbedisce anche il ritratto, in cui l'impersonalità si spinge fino al limite della reticenza: rinunciando, in nome di un astratto principio di uguaglianza democratica, anche a quegli elementi distintivi che nel dipinto della Stoà Poikile erano stati usati per caratterizzare i personaggi principali.

La reticenza del ritratto riguarda perfino l'età; infatti Pericle, quando morì, aveva sicuramente superato la sessantina: cosa che il ritratto non prende minimamente in considerazione, rimanendo anche sotto questo aspetto perfettamente generico. Altrettanto generica è naturalmente la mimica: il viso non mostra il benché minimo accenno di contrazione o di rilassamento e rimane fisso in una calma imperturbabile. D'altra parte proprio questo corrisponde a una notizia che si riferisce a un modo di comportarsi del tutto reale. Un frammento di Protagora riferisce che Pericle nel 430, quando ambedue i suoi figli morirono uno dopo l'altro della peste che devastava la città, non mostrasse in pubblico alcun segno di lutto, ostentando al contrario la calma più assoluta: atteggiamento che fece scalpore e gli guadagnò (continua Protagora) l'ammirazione di tutti³³. Evidentemente questa professione di imperturbabilità non è un semplice dato di carattere, bensì vuole costituire un esempio etico e politico, anche e soprattutto in una situazione di estrema crisi che riguarda tutta la città. Sembra lecito riconoscere il riflesso di un tale atteggiamento anche nel ritratto: e questo non vale solo per la mimica. L'immagine di Pericle, proprio attraverso la rinuncia a qualsiasi

si caratterizzazione individuale, assurge a personificare non piú le qualità di un singolo bensí una norma comune a tutti gli abitanti della città: il ritratto di Pericle diventa cosí un'immagine esemplare, incarnazione di valori etici e politici che vanno ben al di là della singola persona rappresentata.

Occorre quindi distinguere fra due immagini di Pericle completamente diverse. Da un lato abbiamo il ritratto statuario, postumo ma praticamente contemporaneo, nel quale possiamo cogliere ancora un riflesso autentico del modo in cui Pericle era solito stilizzare se stesso: il ritratto offre un'immagine completamente spersonalizzata che rispecchia non tanto la peculiarità fisica di una determinata persona quanto una norma etica e un'ideologia politica alla quale sono chiamati a partecipare i cittadini tutti. Dall'altro lato abbiamo le commedie, che al contrario invitano il pubblico a mantenere le distanze da un personaggio del quale viene offerta un'immagine ferocemente caricaturale, che fra l'altro prende spunto anche da determinate peculiarità anatomiche dileggiando la «testa-di-cipolla».

Se vogliamo capire l'immagine (o meglio: le immagini) che di Pericle si sono fatti i suoi contemporanei bisognerà prendere in considerazione non solo il ritratto statuario, ma anche il ritratto caricaturale nelle maschere della commedia. La diversità fra questi due ritratti, che pure si riferiscono ambedue a una stessa persona, non potrebbe essere maggiore. Si tratta di immagini che, pur facendo parte di una stessa temperie culturale, si situano a due livelli molto lontani l'uno dall'altro e in cui vigono due linguaggi visivi completamente diversi. A questo punto possiamo riprendere la notizia tramandata da Plutarco, secondo il quale il ritratto statuario avrebbe usato l'elmo per occultare il cranio deforme: curioso procedimento, secondo il quale lo scultore avrebbe rappresentato e contemporaneamente occultato la

«testa-di-cipolla». In effetti il ritratto statuario presenta un cranio perfettamente normale³⁴, e l'elmo corinzio non è altro che un segno della carica di stratega, ripetutamente ricoperta da Pericle. Plutarco è incorso nell'equivoco di attribuire al ritratto statuario quella che sembra essere stata la caratteristica principale delle maschere comiche, confondendo due modi di espressione assolutamente antitetici, cancellando la distanza abissale che intercorre fra i due e privandosi quindi della possibilità di capire sia l'uno che l'altro.

5. *Socrate e la memoria fisionomica.*

Sulla base di copie di età romana è possibile ricostruire due ritratti di Socrate che si distinguono chiaramente l'uno dall'altro: il primo³⁵ si lascia datare stilisticamente alla prima metà del IV secolo, il secondo³⁶ è più recente di almeno una generazione³⁷. Ambedue i prototipi ai quali si riferiscono le copie vanno sicuramente localizzati ad Atene: nel IV secolo Socrate era una celebrità esclusivamente locale e non è possibile che statue-ritratto della sua persona siano state erette altrove che nella sua città. Abbiamo un'unica menzione letteraria di una statua-ritratto di Socrate: Diogene Laerzio afferma che gli Ateniesi, subito dopo la morte di Socrate, si pentirono di averlo condannato, e in segno di riabilitazione gli dedicarono una statua onoraria in bronzo, eseguita dallo scultore Lisippo³⁸. La notizia sembra attendibile, ma con una modifica cronologica. Nei discorsi di Eschine e di Iperide, databili dopo la metà del secolo, la condanna a morte di Socrate viene accettata come un dato di fatto o addirittura esplicitamente approvata³⁹: manca il benché minimo accenno di critica. Sembra quindi oltremodo poco probabile che gli Ateniesi si siano pentiti «subito» dopo il 399. Del resto per

un abbassamento della data depone anche l'attribuzione della statua a Lisippo, scultore la cui prima opera databile risale agli anni 360⁴⁰, ma che è stato attivo soprattutto nella seconda metà del secolo. Tutto questo porta a ritenere che il pentimento degli Ateniesi sia avvenuto piuttosto tardi, in ogni caso non prima della metà del secolo: e questo quadra abbastanza bene con la datazione stilistica del ritratto più recente.

Rimane da vedere però quale funzione possa aver avuto il ritratto più antico, il quale deve essere anteriore alla riabilitazione ufficiale. Questo ritratto venne dedicato a un individuo condannato a morte dopo un regolare processo, e quindi – fino a prova contraria – da considerare come un criminale: un tale ritratto non può aver avuto origine che da un'iniziativa privata, e più o meno privato deve essere stato anche il luogo in cui la statua fu eretta. Evidentemente il ritratto deve essere stato commissionato da seguaci di Socrate: ma costoro dopo la morte del maestro si erano in un primo momento tutti dispersi. Essi tornarono a costituirsi come gruppo organizzato verso la metà degli anni 380, quando Platone, tornato ad Atene da un lungo viaggio nell'Italia meridionale, fondò l'Accademia: nominalmente un'associazione dedicata al culto delle Muse, ma in effetti una scuola filosofica, animata dalla volontà di rinnovare la tradizione del pensiero socratico. Sembra ovvio che di questa intenzione una statua-ritratto del maestro ingiustamente condannato, da erigere nell'ambito stesso della scuola, poteva costituire il segno più tangibile: e del resto non si vede bene chi altro, se non i membri dell'Accademia, avrebbe potuto commissionare un ritratto del genere.

Sia il primo che il secondo ritratto rappresentano una persona tutt'altro che bella. Effettivamente la bruttezza di Socrate deve essere stata vistosa. Secondo un aneddoto riferito dalla tradizione letteraria⁴¹ un tale

Zopiro, che si diceva esperto in fisiognomonia, un giorno incontrò Socrate e senza conoscerlo, basandosi esclusivamente sul suo aspetto, gli diagnosticò un pessimo carattere, suscitando grande ilarità fra i presenti; Socrate invece lo consolò, ammettendo di possedere effettivamente tutti i vizi che Zopiro gli aveva attribuito: di averli però vinti per mezzo della ragione. L'episodio va situato in un orizzonte culturale dove la bellezza – anche e soprattutto maschile – era oggetto di particolare attenzione e dove qualità estetiche ed etiche venivano considerate come strettamente legate fra di loro; in un orizzonte come questo è molto probabile che l'opinione di Zopiro fosse pochissimo originale, e che buona parte dei contemporanei fosse disposta a considerare Socrate, uomo brutto, come un soggetto tutt'altro che raccomandabile.

Questa bruttezza del filosofo è del resto oggetto di scherzi anche negli scritti dei suoi allievi. Nel *Simposio* di Senofonte, ad esempio, Socrate afferma di essere molto più bello del suo interlocutore, Critobulo; impossibile, risponde questi esterrefatto: «altrimenti io dovrei essere il più brutto di tutti i sileni del dramma satiresco»⁴². Ne segue una disputa, in cui Critobulo per prima cosa è costretto ad ammettere che bello è tutto ciò che è funzionale; e in questo caso naturalmente gli occhi sporgenti di Socrate, che riescono a vedere anche di traverso, saranno molto più belli dei suoi; lo stesso vale per il naso, gli spiega Socrate: «infatti le tue narici guardano a terra, mentre le mie sono ben spalancate, per captare gli odori da tutte le direzioni»; ma come, obietta Critobulo: che forse un naso tutto rincagnato sarebbe da preferirsi a uno ben dritto? Certamente, risponde Socrate, «in quanto non crea ostacoli e lascia che gli occhi guardino dovunque vogliano: mentre invece il naso retto si erge fra di essi come un muro invalicabile»⁴³; quanto alla bocca, Critobulo si arrende: «poiché

se è fatta per mordere, i morsi tuoi senza dubbio sono piú grandi dei miei; e con le labbra cosí carnose, anche il tuo bacio sar  piú morbido del mio»⁴⁴. Socrate conclude la discussione con un ultimo argomento, non piú funzionale bensí teologico, citando la propria somiglianza con i sileni, progenie divina. La questione, chi dei due sia il piú bello, viene quindi messa ai voti e Critobulo – con moderata indignazione di Socrate – viene unanimemente dichiarato vincitore.

Il testo di Senofonte mette in risalto gli occhi sporgenti, il naso piatto e rincagnato, la bocca grande con le labbra tumide: ne emerge una fisionomia abbastanza precisa, che a due riprese viene esplicitamente confrontata con quella di un sileno. Questa descrizione trova puntuale conferma in due passi platonici, nel *Simposio* e nel *Teeteto*⁴⁵. A prima vista il caso   lampante: le testimonianze letterarie costituiscono il riflesso di esperienze personali e dirette; se vogliamo sapere qual era veramente l'aspetto di Socrate, esse ci forniscono esattamente le informazioni che cerchiamo; a queste stesse informazioni del resto avr  fatto ricorso anche l'artefice del primo ritratto di Socrate, eseguito quando Socrate era morto ormai da molti anni. Ma in effetti il caso forse   meno lampante di quanto non sembri. Infatti le testimonianze di Senofonte e di Platone sono anch'esse non solo posteriori alla morte del maestro, ma anche alla fondazione dell'Accademia: posteriori probabilmente quindi anche al ritratto. E dopo tutto potrebbe essere stato proprio questo ritratto a promuovere o almeno a influenzare le descrizioni letterarie che abbiamo citato; nel qual caso il rapporto risulterebbe rovesciato: non sarebbe il ritratto a dipendere dalle descrizioni, ma viceversa le descrizioni letterarie a dipendere dal ritratto.

Forse il problema risulta piú chiaro se tentiamo di porci concretamente nella situazione dello scultore incaricato dell'esecuzione del ritratto. Socrate   morto da

molti anni; su che cosa può basarsi l'artista? Sui suoi ricordi personali? Non è molto probabile che ne abbia, e in ogni caso saranno vaghi e nebulosi. Sui ricordi degli amici e allievi dello scomparso? Percezioni visive e soprattutto fisionomiche sono facili da memorizzare a breve scadenza: col tempo esse tendono fatalmente a offuscarsi e a svanire. Ma anche se un'immagine mentale si conservasse nitida e fresca, essa sarebbe difficilmente comunicabile: informazioni visive definitivamente non si prestano ad essere comunicate attraverso un codice linguistico. Tutto sommato sembra difficilmente concepibile che impressioni visive personali, impresse nella memoria, possano aver costituito il fondamento per l'esecuzione del ritratto del quale possediamo le copie. Esso molto più probabilmente si sarà basato su aneddoti e luoghi comuni: ambedue facili da memorizzare e da comunicare verbalmente. L'artista avrà saputo della bruttezza di Socrate e della sua leggendaria somiglianza a un sileno.

Ma fra Socrate e Sileno vi sono delle affinità che vanno ben oltre l'aspetto poco avvenente. Sileno è una figura mitologica quanto mai ambivalente: da un lato si tratta di un essere villosa e ridicolo, selvatico e intemperante, cui sono estranee le norme del vivere civile; ma allo stesso tempo Sileno è un demone maestro di saggezza, affettuoso e benefico, cui viene affidata fra l'altro l'educazione del piccolo Dioniso: e proprio in questa funzione, con il divino infante in braccio, lo vediamo raffigurato in una statuetta di terracotta degli inizi del IV secolo⁴⁶. Altrettanto ambivalente è anche Socrate: filosofo dedito all'educazione dei giovani (quindi pedagogo, come Sileno), amatissimo dai suoi allievi ma ripudiato dalla città, individuo affascinante e bruttissimo, il più saggio degli uomini (a detta dell'oracolo di Delfi), eppure bastian contrario e pietra dello scandalo fino alla fine dei suoi giorni. Le affinità sono troppo spe-

cifiche per essere casuali. La figura di Sileno evidentemente è stata usata come similitudine per caratterizzare il personaggio di Socrate proprio nel suo carattere contraddittorio. Il confronto fra Socrate e Sileno costituisce uno dei nuclei più antichi della leggenda di Socrate e risale molto probabilmente all'epoca in cui il filosofo era ancora in vita: i contemporanei avranno parlato di Socrate-Sileno così come avevano parlato di Pericle-Testa-di-Cipolla. Le affinità fra Socrate e Sileno sono del resto tali e tante, che non era affatto necessaria una somiglianza fisionomica vistosa perché il confronto potesse prender piede e diventare un luogo comune: anche una somiglianza vaga avrebbe costituito un appiglio più che sufficiente. Dopo la morte di Socrate il ricordo delle sue fattezze reali avrà cominciato a sbiadire: non così l'immagine di Sileno, la cui tipologia era perfettamente definita attraverso innumerevoli rappresentazioni. Era praticamente inevitabile che questa immagine precisa e marcata prendesse il sopravvento su quella che si andava dissolvendo in un processo di lenta ma continua erosione mnemonica, e che Socrate nel ricordo e nei racconti acquistasse sempre più chiaramente i connotati del suo *alter ego* mitologico.

Ai connotati di questa immagine leggendaria, e non di Socrate come persona reale, si è rifatto evidentemente anche lo scultore del ritratto: alla corrente iconografia silenica corrispondono il cranio sferico e calvo, le proporzioni del viso largo e schiacciato, il naso rinca gnato nonché l'attaccatura insolitamente alta delle orecchie⁴⁷. Pare sintomatico il fatto che lo scultore non abbia affatto mitigato, ma anzi reso il più possibile vistosa la bruttezza di Socrate: essa assume con questo un carattere sottilmente sovversivo, perfettamente consono al carattere polemico e protestatario che la statua-ritratto, dedicata a un individuo processato, condannato a morte e giustiziato come un criminale, deve necessariamente

aver avuto agli occhi di tutti i contemporanei benpensanti. L'equazione fra Socrate e Sileno pone radicalmente in questione l'ideale corrente di uno stretto e inscindibile legame fra bellezza fisica e perfezione morale: un ideale che aveva trovato la sua perfetta espressione nel ritratto di Pericle, e che naturalmente aveva costituito la premessa anche di una diagnosi fisiognomica come quella di Zopiro.

La prova piú lampante che tale polemica e protesta abbia infine avuto successo è costituita dal secondo ritratto, finanziato a spese pubbliche e commissionato a Lisippo, uno degli scultori piú famosi dell'epoca. Lisippo non era ateniese, e la figura del filosofo, scomparso da due generazioni, gli sarà stata completamente estranea: per quanto riguarda la fisionomia, il suo modello non poteva essere altro che il primo ritratto. A questo modello egli si è strettamente attenuto, anche se ne ha leggermente mitigato l'aspetto silenico: il naso ha acquistato un aspetto pressoché normale e tutto il viso, incorniciato da copiosi capelli, ha perso almeno una parte del suo aspetto provocatorio. Ciononostante, la sua bruttezza rimane inconfondibile; e che una statua onoraria potesse assumere quest'aspetto, senza che ciò costituisse piú oggetto di scandalo, è di per sé indice del fatto che le norme estetiche erano diventate assai piú elastiche di una volta.

Mentre del primo ritratto conosciamo solo la testa, del secondo possediamo anche una copia di tutta la figura⁴⁸. Il filosofo era rappresentato in piedi, con la testa volta a destra e leggermente inclinata, come per scrutare un immaginario interlocutore; ambedue le mani sono colte in un gesto transitorio e casuale: la destra gioca, quasi involontariamente, con una piega del mantello, mentre la sinistra ne trattiene energicamente un lembo che ricade dalla spalla. Se confrontiamo questa figura con una statua onoraria, pressoché coeva, dedicata a Sofocle⁴⁹,

vediamo immediatamente che essa ha un carattere del tutto diverso; in compenso essa trova un confronto quanto mai preciso in un genere artistico dalle pretese assai piú modeste: nei rilievi sepolcrali⁵⁰. Lisippo – e in questo si direbbe che consista una delle novità di quest'opera – ha cercato di evitare qualsiasi atteggiamento aulico e ufficiale, conferendo alla figura un aspetto il piú possibile autentico e quotidiano: la statua, invece di innalzare il filosofo facendolo oggetto di rispettosa ammirazione, ce lo presenta come un cittadino qualsiasi.

6. *Aristotele e il calco dal vivo.*

Per qualsiasi uomo politico un ritratto pubblico costituisce immancabilmente non solo un segno di alto prestigio, ma anche un efficace mezzo di propaganda. In questo senso, ad esempio, Isocrate, in un testo che si rivolge a Nicocle, re di Cipro, raccomandava a costui di farsi erigere delle statue, «a memoria della virtù piú che dell'aspetto fisico»⁵¹. Lo stesso consiglio potrebbe applicarsi anche ai politici di un regime democratico. L'unica differenza è costituita dal fatto che in una democrazia ognuno – e in modo particolare ogni personaggio politico – che voglia erigere o farsi erigere una statua-ritratto tenderà a incontrare una certa resistenza da parte di competitori e avversari. Il regime di concorrenza, caratteristico della democrazia ateniese, produce un effetto paradossale: di promuovere, e allo stesso tempo di ostacolare, la messa in opera di ritratti pubblici. La resistenza, particolarmente forte nel v secolo, sembra poi aver dato luogo con il passar del tempo a un certo lassismo. Possiamo infatti constatare che nel iv secolo le statue-ritratto presentano un notevole incremento. Quando poi, con il tracollo del regime democratico, il potere passa nelle mani di uno solo, il risulta-

to è quasi prevedibile; eliminate le resistenze dovute alla concorrenza, si verifica una vera e propria inflazione di ritratti onorari: Demetrio Falereo, nei dieci anni in cui governò Atene (317-307), pare che si sia fatto erigere non meno di trecento statue⁵².

Questo incremento tuttavia non riguarda solo i ritratti pubblici, ma anche quelli privati. Un documento particolarmente indicativo è costituito dal testamento di Aristotele, nel quale il filosofo disponeva fra l'altro che venissero eseguite delle statue-ritratto di suo fratello, di sua sorella, nonché del marito e del figlio di lei⁵³. In questa disposizione non vi è niente che sia tipico di un intellettuale, fondatore di una scuola filosofica: si tratta semplicemente del testamento di un ricco borghese, che vuol far erigere un monumento a tutta la sua famiglia. L'unica persona che nell'elenco non figura è Aristotele stesso: evidentemente per la semplice ragione che il suo ritratto, all'epoca della stesura del testamento, avvenuta probabilmente poco prima della morte nel 322, già esisteva. Questa ipotesi trova conferma in un'iscrizione di età imperiale sul pilastro di un'erma trovata ad Atene, purtroppo acefala, in cui si parla di un ritratto del «divino Aristotele, figlio di Nicomaco, fonte di ogni saggezza, fatto erigere da Alessandro»⁵⁴. Questo ritratto di Aristotele, se venne commissionato da Alessandro, deve essere stato eseguito con molta probabilità prima del 327, anno in cui i rapporti fra maestro e discepolo subirono un improvviso deterioramento, ma in ogni caso prima del 324, data della morte di Alessandro. Ma oltre alla datazione possiamo forse rischiare anche un'ipotesi di attribuzione; è infatti abbastanza probabile che Alessandro per questo ritratto si sia rivolto a un artista che, oltre ad essere uno specialista in materia, sembra essere stato il suo scultore favorito: si tratterebbe in questo caso, ancora una volta, di Lisippo⁵⁵.

A questo ritratto (verosimilmente famoso, anche se le

fonti letterarie non ne fanno menzione) va probabilmente riferita tutta una serie di copie di età romana⁵⁶. Esse mostrano un individuo di età piuttosto avanzata che ci guarda con espressione attenta. La sua fisionomia sembra a sua volta essere stata oggetto di attenta, meticolosa osservazione: la magrezza della testa è tale da porre in evidenza la struttura ossea; assolutamente peculiari sono il cranio largo e voluminoso, la fronte stretta e prospiciente, gli occhi piccoli, infossati e assai diversi l'uno dall'altro, nonché la bocca spostata lateralmente rispetto all'asse del naso. Poco comune è anche la barba tagliata corta e ben curata: ad Atene gli uomini di una certa età di solito portavano la barba lunga. Anche questo particolare sembra corrispondere a un dato di fatto autentico, se è vero, come testimonia una fonte letteraria, che Aristotele teneva molto alla propria eleganza ed era solito portare la barba corta: il che, secondo la fonte, sarebbe stato vivamente disapprovato da Platone⁵⁷.

L'estrema individualità dell'immagine di Aristotele richiama un famoso passo di Plinio: «il primo che ricavò col gesso dalla persona stessa l'immagine dell'uomo e introdusse l'uso di ritoccarla dopo che la cera era stata versata in quella forma di gesso fu Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo; questi cominciò anche a rendere somiglianti i tratti che prima di lui si cercava di fare più belli che fosse possibile»⁵⁸. Plinio attribuisce questa innovazione alla cerchia artistica di Lisippo: allo stesso ambiente quindi dal quale è verosimilmente scaturito anche il ritratto di Aristotele. Ma anche senza voler insistere troppo su questa concomitanza, è chiaro che Plinio parla di un processo innovativo databile nella seconda metà del IV secolo; è la stessa epoca in cui la produzione di ritratti subisce un notevole aumento di quantità: incremento quantitativo e salto di qualità sembrano coincidere perfettamente. Ma in che cosa consiste esattamente questo salto di qualità?

Non è affatto detto (ed è anzi abbastanza improbabile) che Lisistrato con il procedimento descritto da Plinio abbia prodotto qualcosa che potremmo definire come un ritratto naturalistico: il calco non costituisce altro che un primo approccio, necessariamente provvisorio. Ma proprio come primo approccio l'utilizzazione del calco è indice di un fondamentale cambiamento di prospettiva. Il punto di partenza del lavoro artistico non è più costituito da una forma generica, suscettibile di essere poi variata e individualizzata nei particolari, bensì al contrario da una forma assolutamente individuale, prodotta meccanicamente, che registra fedelmente i dati fisionomici. Questa forma potrà, attraverso le mani dell'artista, subire ancora profonde modifiche: ma al di là di ogni modifica successiva il calco originario rimarrà sempre punto di riferimento e garante di autenticità. La ritrattistica con questo si orienta inequivocabilmente verso il polo dell'individualità e della somiglianza.

Il ritratto di Aristotele, con la sua sapiente architettura formale e la sottile mimica che ne pervade i tratti, è quanto mai lontano da qualsiasi calco. Ma nella sua individualità esula altrettanto chiaramente anche da ogni determinata tipologia. Il ritratto di Aristotele non è né bello né brutto; non incarna i valori estetici ed etici della comunità (come il ritratto di Pericle), né si pone polemicamente in opposizione ad essi (come quello di Socrate). Per un ritratto come questo vale esattamente il contrario di quello che aveva raccomandato Isocrate: esso non mette in evidenza delle virtù (necessariamente generiche), bensì pone davanti ai nostri occhi l'aspetto individuale e la presenza fisica di una particolare persona.

Utilizzando ancora una volta le parole di Isocrate si potrebbe affermare che in Grecia la prima funzione dei ritratti è stata quella di celebrare le virtù della persona

rappresentata, a scapito della sua individualità. Solo in un secondo tempo le intenzioni si sono spostate verso una rappresentazione della singola persona nella sua reale apparenza fisionomica e mimica: e solo a questo punto abbiamo i primi indizi di una ricerca della somiglianza. Le possibilità di un'immagine individualizzata e somigliante sono state oggetto di una lenta e graduale conquista: conquista che ha trovato un'espressione completa verso la fine del IV secolo, e i cui risultati sono rimasti fondamentali anche per la ritrattistica dei secoli successivi, sia in Grecia che a Roma.

¹ *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI (1963), p. 564, s.v. «ritratto».

² Staatliche Museen, Antikensammlung, F 2180: ARV² 13, n. 1 (attribuito a Eufronio); *Euphronios, pittore ad Atene del VI secolo a. C.*, Milano 1992, pp. 53-61, n. 1.

³ G. DEVEREUX, *Greek pseudo-homosexuality*, in «Symbolae Osloenses», XLII (1967), pp. 69-92; K. J. DOVER, *Greek Homosexuality*, London 1978 [trad. it. Torino 1985].

⁴ Staatliche Antikensammlungen, Inv. 8935: ARV² 1619, n. 3 bis; *Euphronios* cit., pp. 80-84, n. 5.

⁵ Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Section des Antiquités Grecques et Romaines, A 717: ARV² 20, n. 1; E. SIMON, *Die griechischen Vasen*, München 1976, pp. 100 sg.

⁶ Cfr. ARV² 63, n. 90, e J. D. BEAZLEY, *Paralipomena: Additions to "Attic Black-Figure Vase-Painters" and "Attic Red-Figure Vase-Painters"*, Oxford 1972, p. 508, s.v. «Smikros».

⁷ La presenza di giovani artigiani in scene di vita aristocratica proprio in questi anni è tutt'altro che rara: I. SCHEIBLER, *Griechische Töpferkunst: Herstellung, Handel und Gebrauch antiker Tongefäße*, München 1983, pp. 128 sgg.; L. GIULIANI, in *Euphronios* cit., pp. 9-11.

⁸ Museum of Fine Arts, 10.216: ARV² 81; per il motivo cfr. il frammento dell'Acropoli: B. GRAEF e E. LANGLOTZ, *Die griechischen Vasen von der Akropolis zu Athen*, II, Berlin 1933, n. 1073, tav. 83.

⁹ Metropolitan Museum of Art, Department of Greek and Roman Art, 07.286.47: ARV² 175.

¹⁰ H. A. THOMPSON e R. E. WYCHERLEY, *The agora of Athens*, in «Agora», XIV (1972), pp. 90-94; T. HÖLSCHER, *Griechische Historien-*

bilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Würzburg 1973, pp. 50-68; T. L. SHEAR, *The Athenian Agora. Excavations of 1980-1982*, in «Hesperia», LIII (1984), pp. 1-19.

¹¹ R. E. WYCHERLEY, *Literary and epigraphical testimonia*, in «Agora», III (1957), pp. 31-45.

¹² ESCHINE, 3.186 = WYCHERLEY, *Literary and epigraphical testimonia* cit., n. 49.

¹³ *Ibid.*, n. 54.79.

¹⁴ *Ibid.*, n. 72.87; cfr. ERODOTO, 6.114.

¹⁵ PLINIO, *Naturalis historia*, 35.57. A prima vista si potrebbe pensare che questa testimonianza vada presa con certe riserve; infatti l'affermazione corrisponde a ciò che qualunque contemporaneo di Plinio, avvezzo alle convenzioni artistiche dell'età imperiale, si sarebbe aspettato dalla rappresentazione di un avvenimento storico: che cioè i protagonisti si distinguessero dalla massa e fossero ritratti in modo da essere anche fisionomicamente identificabili. D'altra parte Plinio è ben lontano da considerare la «somiglianza» delle figure principali come qualcosa di normale; al contrario: egli sottolinea l'eccezionalità del fatto, considerandolo come una conquista del progresso artistico di quei tempi. Sembra pertanto poco probabile che la notizia sia priva di fondamento.

¹⁶ G. M. A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, London 1965, pp. 99-101; G. M. A. RICHTER e R. R. R. SMITH, *The Portraits of the Greeks*, Oxford 1984, pp. 176-80; J. BERGEMANN, *Pindar. Das Bildnis eines konservativen Dichters*, in «Athenische Mitteilungen», CVI (1991), pp. 157-89.

¹⁷ RICHTER e SMITH, *The Portraits* cit., pp. 177-78, fig. 139.

¹⁸ PINDARO, *Pitiche*, 8.98.

¹⁹ Per uno dei rari esempi di barba annodata cfr. il satiro su di un'anfora attica, databile intorno al 480 a. C.: Harrow on the Hill (Middlesex, oggi London Borough), Harrow School Museum, Inv. 55: ARV² 183, n. 11; E. VOUTIRAS, *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts*, Bonn 1980, p. 68 con fig. 25.

²⁰ Cfr. ad esempio la testa del centauro D: B. ASHMOLE e N. YALOURIS, *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1967, tav. 77.

²¹ Per la mimica caratteristica dei ritratti di intellettuali del IV secolo a. C. vedi L. GIULIANI, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986, pp. 134-40: il ritratto di Pindaro dimostra che questo tipo di caratterizzazione mimica risale almeno alla metà del V secolo.

²² Un confronto abbastanza puntuale è dato dalla statua-ritratto

dedicata da Gorgia a Delfi: PLINIO, *Naturalis historia*, 35.83, e PAUSANIA, 10.18.7; cfr. anche l'iscrizione sulla base di una statua di Gorgia, probabilmente postuma, trovata a Olimpia: W. DITTENBERGER e K. PURGOLD, *Die Inschriften von Olympia. Olympia V*, Berlin 1896, pp. 415-17, n. 293. La statua a Delfi (dorata e posta su di una colonna: per distinguersi dalle statue non dorate e senza colonna, che evidentemente non costituivano più niente di eccezionale) è sicuramente più tarda del ritratto di Pindaro, ma lo status sociale dei due personaggi, al di là di tutte le diversità, si presta a un confronto: in ambedue i casi si tratta di intellettuali di gran fama, specialisti altamente richiesti e con una clientela aristocratica internazionale.

²³ Cfr. ad esempio la statua pressoché contemporanea di Anacreonte: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, I.N. 491; RICHTER, *The Portraits* cit., p. 76, n. 5, fig. 279.

²⁴ ARISTOFANE, *Cavalieri*, 230 sgg.; cfr. D. M. JONES e N. G. WILSON (a cura di), *Scholias in Aristophanem*, I/2. *Equites*, Groningen 1969, pp. 82 sg.

²⁵ *Ibid.*, 230-33.

²⁶ L'umorismo della scena viene spesso frainteso dai commentatori, i quali, dopo aver preso il testo alla lettera, si imbarcano poi nel disperato tentativo di spiegare che cosa possa avere indotto Aristofane a dare a Paflagone una maschera che non somigliasse a Cleonte: K. J. DOVER, in *Komoidotragemata. Studies in Honour of W. J. Koster*, Amsterdam 1967, pp. 16 sgg. = K. J. DOVER, *Greek and the Greeks. Collected Papers*, Oxford 1987, pp. 266-82; vedi anche A. H. SOMMERSTEIN, *The Comedies of Aristophanes 2: Knights*, Warminster 1981, pp. 154 sg.

²⁷ PLUTARCO, *Vita di Pericle*, 13.6.

²⁸ *Ibid.*, 3.2-4.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Per la datazione (che si basa non su argomenti stilistici bensì su considerazioni di probabilità storica e politica) cfr. T. HÖLSCHER, *Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung*, in «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», n.s., I (1975), pp. 193 sg. = K. FITTSCHEN (a cura di), *Griechische Porträts*, Darmstadt 1988, pp. 381 sg.

³¹ Atene, Museo Epigrafico, Inv. 6258: RICHTER, *The Portraits* cit., p. 104, d fig. 434; A. RAUBITSCHKE, *Zur Periklesstatue des Kresilas*, in «Archeologia Classica», XXV-XXVI (1973-74), pp. 620 sg.

³² RICHTER, *The Portraits* cit., p. 103, nn. 1-5.

³³ H. DIELS e W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Dublin-Zürich, II, 1952⁶, pp. 267 sg., n. 9.

³⁴ B. COHEN, *Perikles' Portrait and the Riace Bronzes. New Evidence for 'Schinocephaly'*, in «Hesperia», LX (1991), pp. 465-500.

³⁵ RICHTER, *The Portraits* cit., pp. 110-12: «Type A»; I. SCHEIBLER,

Zum ältesten Bildnis des Sokrates, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XL (1989), pp. 7-33; L. TODISCO, *Scultura greca del IV secolo*, Milano 1993, scheda 90.

³⁶ RICHTER, *The Portraits* cit., pp. 112-15: «Type B»; TODISCO, *Scultura* cit., scheda 278.

³⁷ Il confronto migliore per ambedue i tipi resta il ritratto di Platone, che con ogni probabilità sarà stato eseguito poco dopo la morte del filosofo, avvenuta nel 348/347: SCHEIBLER, *Zum ältesten Bildnis* cit., p. 23.

³⁸ DIOGENE LAERZIO, 2.43 = P. MORENO, *Lisippo*, I, Bari 1974, p. 224, n. 89.

³⁹ IPERIDE, fr. 22 Kenyon; ESCHINE, 1.173: cfr. F. POULSEN, *Iconographic Studies*, in «From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek», I (1931), pp. 28-30.

⁴⁰ P. MORENO, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987, p. 22. Per la statua di Socrate cfr. anche ID., *Argomenti lisippeï*, in «Xenia», VIII (1984), pp. 22-25.

⁴¹ DIOGENE LAERZIO, 2.105; AULO GELLIO, 2.18; CICERONE, *De fato*, 5.10; ID., *Tusculanae disputationes*, 4.80. Cfr. VOUTIRAS, *Studien* cit., p. 311, note 863 sg.; N. YALOURIS, *Die Anfänge der griechischen Porträtkunst und der Physiognom Zopyros*, in «Antike Kunst», XXIX (1986), pp. 5 sg.

⁴² SENOFONTE, *Simposio*, 4.19.

⁴³ *Ibid.*, 5.6.

⁴⁴ *Ibid.*, 5.7.

⁴⁵ PLATONE, *Simposio*, 215a-b.; ID., *Teeteto*, 143e.

⁴⁶ U. SINN, *Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Antike Terrakotten*, Kassel 1977, p. 42, n. 80, tav. 26; vedi anche B. SCHMALTZ, *Terrakotten aus dem Kabirenheiligtum bei Theben. Das Kabirenheiligtum bei Theben V*, Berlin 1974, pp. 28 sg. Allo stesso tipo appartengono due statuette a Londra e a San Pietroburgo: R. A. HIGGINS, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, I, London 1954, n. 376; A. PEREDOLSKAJA, *Attischen Tonfiguren aus einem südrussischen Grab*, «Antike Kunst», Beiheft 2 (1964), p. 27, tav. 14, 1.2.

⁴⁷ Cfr. ad esempio: *oinochoe* del Pittore di Eretria, Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 407: ARV² 1688, 12 bis; CVA Basel 3, tav. 44, 1-2; litra e dracma di Catania: G. E. RIZZO, *Monete greche della Sicilia antica*, Roma 1946, p. 110, 4, 13, 18; *oinochoe* d'argento, Tessalonica, Museo Nazionale, Inv. 6: M. ANDRONIKOS, *Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City*, Athens 1984, pp. 152 sg., figg. 115 sg.

⁴⁸ RICHTER, *The Portraits* cit., p. 116a, figg. 560-62; TODISCO, *Scultura* cit., scheda 279.

⁴⁹ *Ibid.*, scheda 293.

⁵⁰ Cfr. ad esempio H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1931, tavv. 44 (stele di Trasea ed Evandria, Berlino), 45.2 (stele di Corallio, Atene).

⁵¹ ISOCRATE, 2.36; cfr. anche 9.73.

⁵² CORNELIO NEPOTE, *Miltiades*, 6; PLINIO, *Naturalis historia*, 34.6.7; DIOGENE LAERZIO, 5.75.

⁵³ *Ibid.*, 5.15 sg. Cfr. I. DÜRING, *Aristotle in Ancient Biographical Tradition*, Göteborg 1957, pp. 263 sgg.

⁵⁴ RICHTER, *The Portraits* cit., p. 171, fig. 1014. FITTSCHEN, *Griechische Porträts* cit., p. 23, propone di identificare l'Alessandro menzionato dall'iscrizione non con il dedicante del ritratto originario, ma con il dedicante dell'erma, un qualsiasi Alessandro di età imperiale. Ma «Alessandro» *tout court*, senza indicazione né del patronimico né del demo, non può riferirsi ad altri che ad Alessandro Magno: tanto più che la dedica di un ritratto del maestro da parte dell'allievo è perfettamente verosimile.

⁵⁵ Cfr. MORENO, *Vita* cit., pp. 25, 119-25.

⁵⁶ RICHTER, *The Portraits* cit., pp. 172-74.

⁵⁷ ELIANO, *Storia varia*, 3.19.

⁵⁸ PLINIO, *Naturalis historia*, 35.153; cfr. P. MORENO, *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, Treviso 1973, pp. 153-54; poco convincente mi sembra il tentativo di Moreno di interpretare la ritrattistica lisippea in chiave idealizzante e di tracciare pertanto «una sottile distinzione ... tra il ritratto di Lisippo e quello di Lisistrato».