

## SOMMARIO

INTRODUZIONE . . . . .	p.	IX
------------------------	----	----

### PARTE PRIMA

#### PROBLEMI E STATO ATTUALE DELLA RICERCA

1. <i>Il ritratto realistico tra somiglianza e individualità</i> . . . . .	»	4
2. <i>Oltre il realismo. Ritraibilità e intenzione</i> . . . . .	»	11
3. <i>Fare il nodo alla barba. Il realismo del ritratto di Pindaro</i> . . . . .	»	14
4. <i>Ritratto e ruolo</i> . . . . .	»	20
5. <i>Gli ultimi anni</i> . . . . .	»	23

### PARTE SECONDA

#### PENSARE PER IMMAGINI. DEFINIRE IL RITRATTO

##### I. ISCRIZIONI E VOLONTÀ RITRATTISTICA

I.1 <i>L'agalma tra semantica funzionale e valutazione estetica. Atene e l'Attica, Egina e Samo</i> . . . . .	»	33
I.2 <i>Φρασιλείας: agalma o eikon?</i> . . . . .	»	46

##### II. LE PRIME TESTIMONIANZE DELLA LETTERATURA

II.1 <i>Il ritratto come eikon: le Storie di Erodoto</i> . . . . .	»	53
II.2 <i>Satiri di stile severo: i Theoroi di Eschilo</i> . . . . .	»	60
II.3 <i>La caricatura tra cultura materiale e finzione letteraria</i> . . . . .	»	65

##### III. RITRATTI E OFFERTE VOTIVE: I SANTUARI

III.1 <i>Olimpia</i> . . . . .	»	69
III.2 <i>Delfi</i> . . . . .	»	78
III.3 <i>L'Acropoli di Atene in età classica</i> . . . . .	»	84

### PARTE TERZA

#### LA FORMA DELLE IMMAGINI. L'ORIGINE DEL RITRATTO

##### I. L'ETÀ ARCAICA

I.1 <i>Satrapa e tiranni nell'età di Pisistrato. La testa di Eraclea Pontica, la testa Sabouroff e il cavaliere Rampin</i> . . . . .	»	101
I.2 <i>Oltre il ritratto. L'identità aristocratica</i> . . . . .	»	112
I.3 <i>Gli indovini del tiranno e i sacerdoti del faraone</i> . . . . .	»	114

## II. L'ETÀ DELLO STILE SEVERO

- II.1 *L'umanità degli dei. La lesche degli Cnidi, le sculture del tempio di Zeus a Olimpia e la formazione del ritratto di carattere* . . . . . p. 121  
 II.2 *Uomini e dei. La battaglia di Maratona e il ritratto storico* . . . . . » 132  
 II.3 *Uomini come dei. L'erma di 'Temistocle' e il ritratto dell'atleta* . . . . . » 142

## III. L'ETÀ CLASSICA E TARDOCLASSICA

- III.1 *Il ritratto retrospettivo. Il bronzo di Porticello e il volto del poeta vate* . . . . . » 157  
 III.2 *I criptoritratti di Fidia e Pericle* . . . . . » 172  
 III.3 *La lezione di Socrate. Da rivoluzionario a cittadino modello* . . . . . » 180

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE: DALL'IMMAGINE AL RITRATTO . . . . . » 191

APPENDICE: Non solo Atene, Olimpia e Delfi: i ritratti della *Periegesi* . . . . . » 197

1. Libro I. Attica . . . . . » 199  
 2. Libro II. Corinzia e Argolide . . . . . » 200  
 3. Libri III-IV. Laconia e Messenia . . . . . » 201  
 4. Libri V- VI. Elide . . . . . » 202  
 5. Libro VII. Acaia . . . . . » 202  
 6. Libro VIII. Arcadia . . . . . » 203  
 7. Libro IX. Beozia . . . . . » 204  
 8. Libro X. Focide . . . . . » 204

Referenze iconografiche . . . . . » 205

Segle e abbreviazioni . . . . . » 207

Bibliografia . . . . . » 209

Indice dei nomi antichi . . . . . » 257

Indice dei luoghi . . . . . » 265

## INTRODUZIONE

Esaminare la problematica del ritratto nell'arte greca equivale a trattare un'assenza. Individuare i nessi precisi tra forma artistica e contenuto che giustificano il ricorso alla definizione di ritratto dal VI alla prima metà del IV secolo a.C. appare quanto mai arduo e, troppo spesso, soggettivo. Il primo e più immediato collegamento tra concetto e rappresentazione è dato, abitualmente in epoca moderna, dalla somiglianza<sup>1</sup>. Il singolo è evocato attraverso la resa, in scultura o in pittura, delle fattezze esteriori. Anche solo un tratto, ma che sia richiamo preciso, permette di riconoscere l'uomo dietro l'opera. Pertanto, la prima e più spontanea reazione di fronte all'immagine di un personaggio storico, come il classicissimo Pericle di Kresilas, è quella di scoprire nel marmo la sua fisionomia. In realtà, la corrispondenza tra i segni del volto e la persona reale è, già per gli autori antichi, una sorta di chimera: la quasi totalità dell'evidenza archeologica che in letteratura rientra sotto la categoria di ritratto è stata prodotta alla morte dell'effigiato, anche alcune generazioni dopo<sup>2</sup>. In più, la stessa natura dell'arte greca suggerisce una dicotomia radicata nella cultura occidentale e che si coglie per prima nella tensione ideale delle sue manifestazioni principali<sup>3</sup>. Ideale nel senso di assoluto e perfetto, cristallizzato in un eterno presente. Come con-

---

1) Cfr. BRILLIANT 1991, pp. 23-44; LA ROCCA 2011, p. 22; LA ROCCA 2014, p. 43. Con il termine ritratto si intende correntemente l'immagine di una determinata persona, perfettamente individuabile quale figura cavata dal naturale: cfr. BIANCHI BANDINELLI 1965, p. 695. Plinio (XXXV, 151 cfr. Athenag. *Leg. pro Christ.* XVII, 2) narra in chiave mitologica la nascita del ritratto collegandola alla somiglianza (*ex argilla similitudo*): tra VII e VI secolo a.C., nell'opulenta Corinto, una fanciulla innamorata traccia su di una parete la silhouette del volto dell'amato lontano. Il padre di lei, il vasaio Butade, per venirla incontro ricalca sull'ombra una figura di argilla che fa seccare insieme ad altri oggetti in terracotta e poi cuocere in forno. Quel ritratto si conservò poi nel ninfeo di Corinto fino alla presa della città da parte di Lucio Mummio: il significato dell'episodio è spiegato ora da LA ROCCA 2014, pp. 44-46; SQUIRE 2014, pp. 58-59; PAPINI 2019, pp. 4-5.

2) Cfr. Plin. *nat.* XXXV, 10.

3) Una polarità riconducibile a due posizioni in particolare: l'una, facente a capo a J. J. Winckelmann e riassunta nel celebre giudizio di *edle Einfalt und stille Größe* riferito ai capolavori greci (WINCKELMANN 1756, pp. 21, 24 cfr. anche WINCKELMANN 1764, p. 171), parafrasato lungamente e non a scampo di equivoci; la seconda posizione, diametralmente opposta alla prima, ha per protagonista F. Nietzsche e dal secondo Ottocento investe le testimonianze non apollinee dell'arte greca: recentissimamente FISCHER-LICHTE 2017, pp. 69-90, anche sull'influenza di R. Wagner (*Wagner-Dionysos, Wagner der neugeborene Griechen*). Panoramica in

ciliare, allora, la volontà di riprodurre l'immagine figurata dell'uomo nel segno della memoria e la tendenza verso la bellezza ideale? Il ritratto, il cui intento è proprio quello di perpetuare il ricordo dell'individuo nella storia, è il genere più adatto a testare le convenzioni figurative dei Greci, legati alla forma più semplice e alle pratiche comunitarie, ma sempre attenti a registrare alcune personalità speciali che si sono impegnate, con le loro azioni, a lasciare il segno sulla terra. Il ritratto può avvicinare la persona pur nella lontananza del passato, tramite l'aggiunta di tratti sopraindividuali. Oppure, al contrario, l'imitazione del contingente e della verità di natura, comprese le imperfezioni e le debolezze dell'essere umano, conferisce a questo genere artistico un accento limitante sul piano estetico-creativo<sup>4</sup>.

Cercare l'individuo anche nelle apparenze esteriori consegna su un piano molteplice le esperienze della forma. La rappresentazione figurata si arricchisce di nuovi significati sociali con una fortissima consapevolezza del reale: le sfide dei Greci non hanno solo le sembianze di amazzoni e giganti, simulacri dell'invasore straniero, ma si spingono alla raffigurazione concreta degli eroi della resistenza antipersiana (non senza qualche opposizione)<sup>5</sup>. Questa tensione tra forma e contenuto, oscillante tra il realismo dell'apparire e l'idealismo dell'essere, tra *eidos* e *phainomenon*<sup>6</sup>, si risolve di volta in volta in una scala di valori positivi e negativi per giustificare il ricorso all'una o all'altra categoria ermeneutica. Tali giudizi incrociano la lente dei moderni e le sue categorie estetiche. Idealismo *versus* realismo oppure, forse con troppa leggerezza, naturalismo e verismo<sup>7</sup>. Un vocabolario oramai entrato

ISLER-KERÉNYI 2001, pp. 1397-1417. In Italia, il contributo decisivo alla diffusione della storia delle idee di J. J. Winckelmann è giunto da R. Bianchi Bandinelli: ad esempio BIANCHI BANDINELLI 1976, pp. xv, 11-27.

4) Nel Vasari, ancora decisivo nell'indirizzare il gusto popolare, non c'è una vita che dedichi attenzione al ritratto. Il suo atteggiamento in materia emerge però tra le righe: il ritratto va lodato per il suo valore storico documentato ma, d'altro canto, va condannato perché si limita a riprodurre in modo meccanico la realtà, cfr. NOVA 2016. Il suo divino Michelangelo, forse non a caso, mai si cimentò con questo genere.

5) Pausania (I, 15, 3), secoli dopo, vedrà tra le pitture della Stoa Poikile ateniese il polemarcho Callimaco e, soprattutto, lo stratega Milziade.

6) Il concetto è esemplificato dall'immagine del pendolo a cui ricorre POLLITT 1988, p. 40.

7) Per quanto riguarda la scelta di questo vocabolario per l'arte greca, in relazione a un'impostazione storico-artistica parallela allo sviluppo della critica d'arte novecentesca: BIANCHI BANDINELLI 1976, p. 18, in cui si sostiene che non andrebbe usato verismo. Negli ultimi anni, VON DEN HOFF 2003; VON DEN HOFF 2007 con bibliografia, anche per l'età moderna. Egli adopera naturalismo e realismo come sinonimi, collegandoli al primo ellenismo e, specialmente, ai ritratti di Aristotele e Demostene. Gli storici dell'arte continuano comunque a servirsi ubiquamente del termine realismo e di altri affini, come naturalismo e verismo, sia in relazione allo stile che al soggetto e ai contenuti delle immagini. Il rischio, adoperando le definizioni in modo sinonimico, è di sottintendere involontariamente una visione borghese realistica e un'altra più umile veristica.

nell'uso comune e da cui non si può prescindere, ma che vale la pena rivedere adattandolo alle esigenze dell'antico. L'aspetto essenziale è ripartire dal documento materiale, dall'esame delle fonti e dalle testimonianze dell'archeologia.

Non è attraverso un percorso lineare, né seguendo una serie di passaggi che si giunge alla scelta di rappresentare l'individuo nella sua singolarità. Troppo spesso la lettura progressiva della storia dell'arte greca, impostata sul susseguirsi di varie fasi stilistiche<sup>8</sup>, ha guardato al ritratto fisionomico solo come un punto di arrivo. Un cammino che nasce dal ritratto impersonale arcaico, si sviluppa in età classica e tardoclassica, trova infine compimento in età ellenistica<sup>9</sup>. L'evoluzione da forme poco individualizzate, o meglio ideali, a espressioni artistiche sempre più aderenti al vero, è un'antica schematizzazione che non ha più ragione di esistere<sup>10</sup>. La *polis* e i suoi membri sono, prima di tutto, una comunità di valori. Di conseguenza, i cittadini si autorappresentano nei modi familiari alla tradizione. Atene, tra il VI e il V secolo a.C., sperimenta varie tipologie di governo, ma l'erezione di statue sull'Acropoli rispetta lo stesso formulario arcaico. Per avere un ritratto onorario nell'Agorà, dopo Armodio e Aristogitone, bisogna attendere il IV secolo a.C.<sup>11</sup> È importante rilevare i momenti in cui si sceglie consapevolmente di raffigurare la persona con i tratti reali idealizzati e, di contro, separare quelli in cui si decide di conferire i tratti reali.

---

8) WINCKELMANN 1764, respingendo l'impostazione biografica del Vasari e precedentemente di Plinio, distingue per primo quattro fasi all'interno dello stile greco (*ältere Stile, hohe Stile, schöne Stile* e *der Stil der Nachahmer*). Da qui nasce il meccanismo assiologico dell'arte moderna, ossia il metodo storico-artistico. Il pezzo non è storico solo perché ritrae un imperatore o permette di riconoscere una battaglia nota dalle fonti. Le sculture, come le pitture, sono intrinsecamente storiche perché la storicità è implicita nello stile. Su J. J. Winckelmann e la storicità dello stile HIMMELMANN 1971; BARBANERA 2004, p. 7; TERROSI 2006, pp. 71-76; FRANZONI 2008.

9) Assunto generale, tipico della manualistica: «*So Greek portraiture continues to idealize to some degree until the extra-realism of the later Hellenistic had to answer expectations of Roman patrons*» (BOARDMAN 1995, p. 104). Il tradizionale sviluppo cronologico della ritrattistica greca si riscontra in BRECKENRIDGE 1969, p. 13; ROBERTSON 1975, pp. 504-527; RICHTER, SMITH 1984, p. 13; POLLITT 1986, pp. 59-78.

10) Cfr. le considerazioni di LA ROCCA 2011.

11) Il generale Conone dopo i fatti di Cnido (394 a.C.): D. XX, 70; *schol.* D. XXI, 62; anche Isoc. *Euag.* 57; Nep. *Timoth.* II, 3; Paus. I, 3, 2. La statua bronzea presso la Stoa Basileios sembrerebbe formare, secondo le fonti, un gruppo con quelle di Evagora e Timoteo. Sull'Acropoli, tra il Partenone e l'Eretteo, è stata rinvenuta la base (*IG II/III<sup>2</sup> 3774*) per un'altra statua di Conone, a cui si aggiunse quella di Timoteo (Paus. I, 24, 3). Sempre dopo Cnido, a Conone e al figlio sono tributati dei ritratti nell'Heraion di Samo e nell'Artemision di Efeso (Paus. VI, 3, 16).

In età arcaica e classica, il ritratto si mescola alla realizzazione di soggetti divini ed eroici. Le personalità della storia sono spesso accompagnate da figure ideali. Milziade è ritratto due volte, rispettivamente in pittura e in scultura, tra dei ed eroi; anche Lisandro, dopo il trionfo di Egospotami nel 405 a.C., è commemorato a Delfi insieme ai compagni, a Zeus, Poseidon, Apollo, Artemide e i Dioscuri<sup>12</sup>. L'interesse è nel veicolare un messaggio ben preciso e documentare l'*arete*, l'eccellenza di personaggi speciali, capaci di primeggiare tra i mortali. Soprattutto, per mezzo della dedica, alcuni privilegiati entrano a far parte della tradizione mitopoietica e, con un buon passo in avanti, è possibile spingersi oltre ponendo davanti alle stesse usanze cittadine il vantaggio della propria nobile famiglia. In età arcaica le offerte votive affollano i santuari ricordando l'offerente con l'apposizione del nome sul dono. Sono statue di dei ed eroi a celebrare le conquiste umane, mentre la narrazione del mito veicola fondamentali messaggi politici. I Greci ricordano le vittorie nelle guerre persiane con una serie di memoriali nei maggiori luoghi di culto: lo Zeus bronzeo a Olimpia; l'Apollo di Salamina a Delfi, opera di Teopropo di Egina; il Poseidon dell'Istmo; l'Atena colossale per l'Acropoli, opera di Fidia<sup>13</sup>. Non sembra, almeno a prima vista, che le imprese dei mortali trovino commemorazione migliore della dedica di una statua ideale.

Le offerte votive, tuttavia, riflettono la persona attraverso l'iscrizione e l'individuo campeggia sempre in primo piano. L'identità del dedicante non è mai in discussione, neppure in questa fase: le statue sono il mezzo per disporre e imporre, secondo la consuetudine, la propria presenza tra i pari. L'apporto dell'epigrafia allo studio del ritratto può quindi aiutare a determinare ciò che non è ancora ritratto e seguire, contemporaneamente, le tendenze all'individuazione con documenti di prima mano. Le epigrafi offrono uno spaccato preciso del momento in cui l'opera prende vita, poiché sono inscindibili dalla rappresentazione figurata<sup>14</sup>.

Il punto nevralgico è l'emergere della personalità individuale, ossia il ritratto come forma di individualizzazione, al fine di trasmettere non solo la

---

12) Dopo Egospotami, dedicano un ritratto di Lisandro anche i Sami a Olimpia e gli Efesi nell'Artemision (Paus. VI, 3, 14-15).

13) Zeus: Hdt. IX, 81, 1; Paus. V, 23, 1 cfr. X, 14, 5. Apollo: Hdt. VIII, 121, 2; Paus. X, 14, 5 (si conosce la base: JACQUEMIN, LAROCHE 1988). Poseidon: Hdt. IX, 81, 1. Atena: *dekate* (Paus. I, 28, 2) e *aparche* (Paus. IX, 4, 1). L'epiclesi della statua, *Promachos*, non compare per via epigrafica prima del V secolo d.C. (IG II<sup>2</sup> 4225; Atene, Museo Epigrafico, inv. 10516); cfr. *schol.* D. XXII, 597.

14) Essenziale LAZZARINI 1984-85; la prima analisi delle iscrizioni come presupposto ideologico alla nascita del ritratto è stata condotta da SCHWEITZER 1940, pp. 8-28.

personale fisionomia ma, soprattutto, la propria unicità<sup>15</sup>. La dedica di ritratti di uomini di azione (generali, atleti) e di pensiero (poeti, filosofi) costituisce un tratto distintivo dell'arte greca e si accompagna a tutte le vicende della quotidianità. Non solo, questo genere artistico mantiene un ruolo decisivo anche e soprattutto dopo la morte dell'effigiato. Ritratti che – quando possibile – devono essere valutati a figura intera, poiché non c'è per i Greci una preminenza della componente facciale sulle altre parti del corpo<sup>16</sup>. Acquista dunque particolare rilevanza il linguaggio dei gesti<sup>17</sup>. Dal periodo classico sino al primo ellenismo, i ritratti greci presentano sempre la testa e il corpo congiunti. I formati ridotti furono regolarmente realizzati a partire dal tardo periodo ellenistico e si diffusero solo in epoca romana<sup>18</sup>. I membri della stessa società aristocratica si relazionano da pari a pari e la bellezza maschile è quella univoca dei corpi forgiati nelle palestre. Anche i defunti sono sempre raffigurati come entità dotate di corporeità, come se le intere sembianze fossero fondamentali per definire l'identità dell'effigiato. L'importanza del corpo nella ritrattistica greca non va dimenticata, anche se da un punto di vista occidentale e moderno, condizionato dalla ricezione dell'arte romana, la tendenza è quella di considerare la testa al pari di un sostituto sineddotico del tutto<sup>19</sup>.

La ridefinizione della questione a partire dalle fondamenta metodologiche porta a considerare anche i molti ritratti di cui si ignora l'identità. In questo caso, il nome della persona ritratta non è più importante della maniera in cui è stata eternata nel bronzo o nel marmo. L'impossibilità di collegare scultura e personaggio storico non è un limite, bensì focalizza l'attenzione sul ruolo rivestito dall'effigiato nella società, piuttosto che sulla sua biografia. Un passaggio che si coglie sempre attraverso l'analisi iconografica.

Tenere in primo piano la documentazione materiale comporta, di conseguenza, un quasi scontato confronto con le copie. Le immagini scultoree di individui del passato greco che i Romani intesero conservare da modelli originali e che sono state tramandate fino a noi costituiscono la quasi to-

---

15) Cfr. LA ROCCA 1988, p. 11. RICHTER 1965, p. 12: «*A portrait as we understand it is the representation of an individual. The artist must penetrate into the characteristics of a particular person and reproduce these in a way that sums up his individuality*», ma già RICHTER 1955, p. 12; anche FREL 1981, p. 1.

16) Cfr. RICHTER 1965, p. 3; POLLITT 1986, p. 60; TANNER 2006, p. 127; HÖLSCHER 2008, p. 8; SQUIRE 2014, pp. 64-65.

17) Il tema della gestualità nell'arte antica, in relazione alla ceramica ma non solo, è stato affrontato più volte anche di recente: per lo stato dell'arte si rimanda ai contributi nel numero monografico di *Eidola. International Journal of Classical Art History* XII, 2015, dedicato all'archeologia del gesto.

18) Cfr. DILLON 2006, p. 11.

19) Cfr. ZANKER 1997, p. 50.