

TONIO HÖLSCHER

Immagini dell'identità greca

Nel momento di svolta dall'arte greca arcaica a quella classica uno dei piú arditi pittori vascolari ateniesi dipinse uno stuolo di Menadi che si pone in fortissimo contrasto con tutto quanto di solito colleghiamo all'idea di «classico»: sotto l'effetto di Dioniso, il loro dio, il quale se ne sta tranquillo in maniera inquietante, e infiammate dal trillo acuto e stridulo di un flauto suonato da un lussurioso Satiro, esse ballano in preda a un'estasi selvaggia, facendo turbinare le gambe sotto stoffe trasparenti, con le braccia allargate in sfrenate roteazioni, la testa gettata di lato o all'indietro, i capelli sciolti e in disordine, dimentiche di sé fino alla *trance* (fig. 1)¹. Simili Menadi deliranti ed esaltate non sono una rarità per quest'epoca². Nello stesso periodo, i loro partner maschili, i Satiri, compaiono nel pieno della loro vitalità, per esempio mentre sorreggiano il vino da una coppa reggendosi solo sulle mani, oppure mentre tengono in equilibrio sul pene il recipiente sacro nel quale un compagno versa del vino, e tutti comunque godendosi con studiata abilità il proprio corpo (fig. 2)³. Queste scene sono evidentemente proiezioni di uno stato psichico diffuso nella società ateniese di allora. Quali esperienze concrete vi stanno dietro?

È impossibile non guardare queste immagini sullo sfondo delle coeve guerre contro i Persiani: le persone che producevano, acquistavano e usavano i vasi erano infatti le stesse che videro avvicinarsi questo inconcepibile nemico, che evacuarono la propria città, che combatterono le faticose battaglie e che fecero ritorno da vincitori ad Atene, la cui distruzione andò al di là di qualsiasi precedente esperienza e immaginazione. La datazione di questi vasi da parte degli specialisti, «attorno al 490-480 a. C.», è quanto mai insignificante. Decisivo sarebbe piuttosto sapere se queste scene di sfrenatezza furono dipinte immediata-

¹ ARV² 189, 73; J. D. BEAZLEY, *A hydria by the Kleophrades Painter*, in «Antike Kunst», I (1958), pp. 6 sgg.

² A. SCHÖNE, *Der Thiasos*, Göteborg 1987, pp. 145-60.

³ ARV² 446, 262; D. BUITRON-OLIVER, *Douris*, Mainz 1995, pp. 68-69, 78 n. 84.

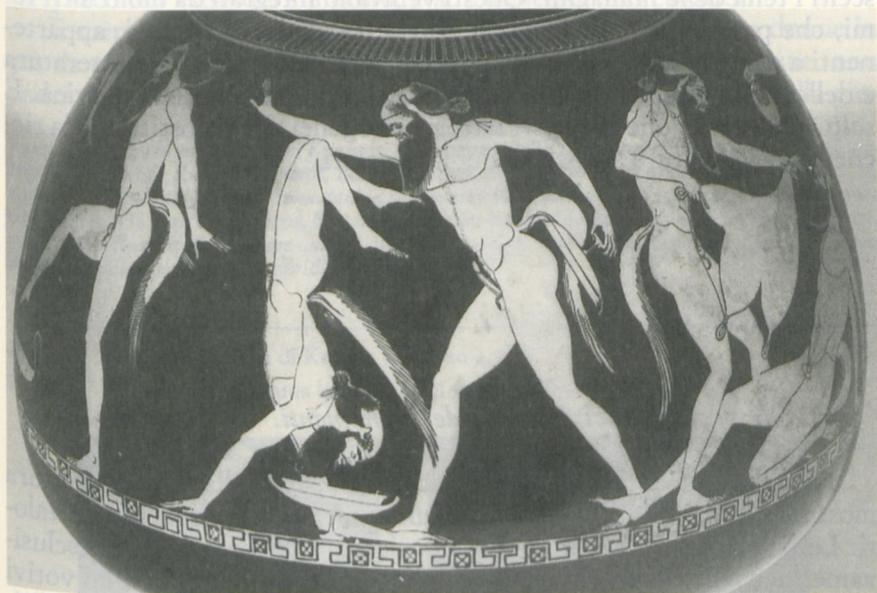
mente prima o invece dopo le battaglie di Maratona (490), Salamina (480) e Platea (479): se nella frenesia in vista del pericolo, oppure nell'ebbrezza della vittoria.

Tale domanda ci porta al problema dei valori e delle esperienze fondamentali dei Greci nelle grandi epoche dell'età arcaica e classica. Se interroghiamo in particolare le opere delle arti figurative a proposito di tali esperienze e di tali valori, dobbiamo premettere che in questo modo non cogliamo «le» concezioni «dei» Greci, bensì solo concezioni parziali di determinati gruppi in determinati settori della cultura. Non esiste una «mentalità» monolitica: i discorsi e le concezioni culturali dipendono dalle occasioni in cui essi entrano in funzione. Della guerra si parlava in maniera diversa a seconda che si fosse a un simposio, nell'*agorà* o a teatro; alla morte si reagiva in maniera differente quando la salma veniva composta a casa o durante i funerali pubblici di stato; vari e diversi tra loro erano i temi che, tratti dai miti del remoto passato, divenivano attuali in una festa religiosa, in un dibattito politico, durante le nozze o un banchetto privato. Gli studiosi parlano di differenze fra «generi»: in realtà le differenze sono quelle che intercorrono fra le situazioni sociali in cui tali generi svolgevano un loro ruolo.

Figura 1. Menadi in estasi con Satiro e Dioniso. Idria attica, da Vulci (c. 480 a. C.).



Figura 2.
Satiri festegianti. *Psykter* attico, da Cerveteri (c. 480 a. C.).



Le opere d'arte figurativa dell'epoca arcaica e classica avevano la loro funzione entro contesti definiti. Era per tali contesti che venivano scelti i temi delle immagini. Questi venivano integrati da molti altri temi, che potevano in parte essere in contraddizione con essi, appartenenti a contesti culturali diversi, per esempio ai generi della letteratura e della musica, o ai riti e alle pratiche della religione e della politica. È solo nell'interazione di questi fattori eterogenei che si costituisce la ricchezza delle culture storiche e dei loro valori.

I.

ETÀ ARCAICA.

1. *Gli spazi pubblici: le norme dei monumenti.*

Nell'epoca arcaica del VII e VI secolo le opere della grande scultura mostrano un mondo concentrato su un numero ristretto di temi e valori. Le immagini di grande formato svolgevano le loro funzioni esclusivamente negli spazi pubblici: le statue di culto nei templi, i doni votivi nei santuari, le raffigurazioni dei defunti sulle tombe. Il centro politico, l'*agora*, normalmente non era ancora un luogo per monumenti, e nelle case private non si avevano ancora grandi opere d'arte.

Le statue e i rilievi rivendicavano la loro validità nella sfera pubblica. Essi si rivolgevano, spesso tramite iscrizioni, a un osservatore anonimo, e quindi collettivo: per tale motivo dovevano corrispondere in misura particolare ad aspettative e norme collettive. Tali norme, le norme dei potenziali osservatori, erano influenzate dai ceti superiori, gli stessi a cui appartenevano i committenti delle opere.

Le forme più importanti con cui i ceti superiori si presentavano negli spazi pubblici erano i tipi figurativi rigorosamente stabiliti del giovane nudo (*kouros*) e della fanciulla (*kore*) (figg. 3-4). Nei grandi santuari, essi rappresentavano gli adoratori e le adoratrici ideali della divinità, e di solito erano anonimi (solo raramente erano definiti come immagini dei dedicanti); sulle tombe, essi rappresentavano i defunti⁴.

⁴ Cataloghi di opere: G. M. A. RICHTER, *Kouros*, London - New York 1970³; ID., *Korai*, London 1968; per le stele funerarie: ID., *The Archaic Gravestones of Attica*, London 1961. Per l'interpretazione cfr. L. SCHNEIDER, *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen*, Hamburg 1975; A. M. D'ONOFRIO, *Korai e kourosi funerari attici*, in «Annali del Seminario di Studi del Mondo Classico. Sezione di Archeologia e Storia Antica», IV (1982), pp. 135 sgg.; D. STEUERNAGEL, *Der gute*

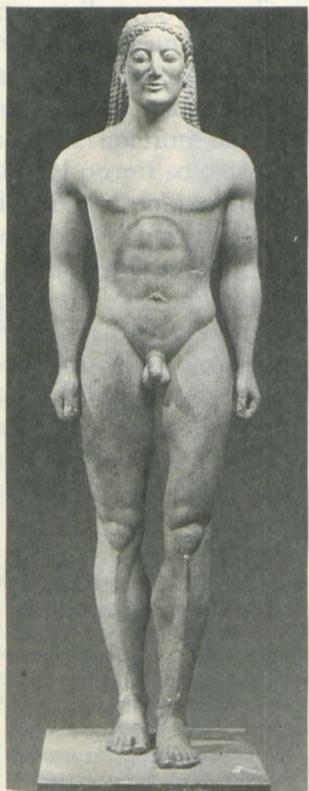
Rare, per contro, erano le altre forme con ambizioni rappresentative: uomini stanti in mantello, uomini e donne su sedie e troni, uomini distesi secondo l'uso del simposio, e ad Atene perfino cavalieri.

È sorprendente che di regola non siano dignitosi uomini e donne in età da capofamiglia ad essere raffigurati, bensì giovani e ragazze: non padri e madri, bensì figli e figlie. Era una società che puntava sulla gio-

Staatsbürger. Zur Interpretation des Kuros, in «Hephaistos», X (1991), pp. 35 sgg.; H. KYRIELEIS, *Samos X. Der Große Kuros von Samos*, Bonn 1996, pp. 87-120. Sul motivo della morte precoce, H. LOHMANN, *Das Motiv der mors immatura in der griechischen Grabkunst*, in H. FRONING, T. HÖLSCHER e H. MIELSCH (a cura di), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz 1992, pp. 103 sgg.; J.-P. VERNANT, *La belle mort et le cadavre outragé*, in G. GNOLI e J.-P. VERNANT (a cura di), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 45-76.

Figura 3. Statua funeraria di Kroisos (530-520 a. C.).

Figura 4. Statua votiva di una kore (fine del VI secolo a. C.).

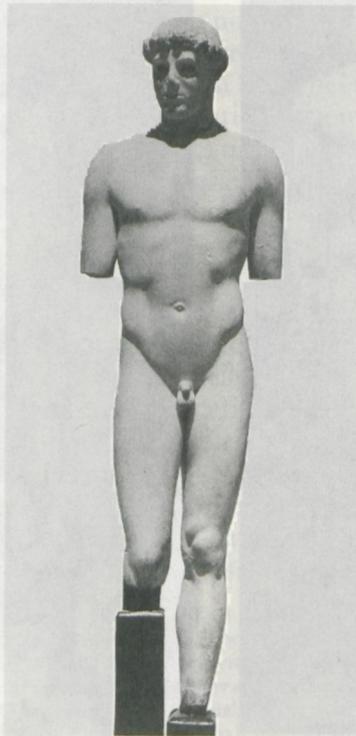


ventú e sul futuro. I giovani maschi erano la massima gioia degli dèi durante le feste cittadine nei santuari: per tale motivo le loro statue erano il dono votivo piú bello (fig. 5). Ed essi erano il sostegno e la speranza della comunità: se la morte faceva irruzione anzitempo, mettendo in pericolo la perpetuazione della stirpe ($\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$) e della famiglia ($\omicron\iota\chi\omicron\varsigma$), tale perdita poteva essere compensata mediante un'immagine che preservasse il ricordo. Tramite le statue si celebravano le piú belle qualità di un'immagine collettiva dell'uomo: dei maschi si esaltava il corpo nudo bello e prestante, con torace largo, cosce muscolose e articolazioni flessibili; delle ragazze, gli ornamenti e la ricchezza delle vesti, le forme del corpo piene di fascino, l'attitudine aggraziata; e di tutti, gli splendidi capelli fluenti e il radioso sorriso.

La nudità delle statue greche ha ricevuto sempre nuove interpreta-

Figura 5.

Statua votiva, cosiddetto efebo di Crizio (490-480 a. C.).



zioni nel corso della sua lunga ricezione nella storia artistica e culturale europea⁵. Grazie a Winckelmann e all'idealismo tedesco, il concetto della nudità «ideale» (o «eroica») è stato sviluppato ed elaborato fino a diventare un concetto carico di presupposti, che però, anche nella ricerca odierna, cela anziché svelare il significato originario del fenomeno. La nudità greca non è un tema dell'estetica normativa, bensì dell'antropologia culturale: essa non concerne solo opere d'arte, bensì, in maniera molto più basilare, il rapporto dei Greci con il corpo⁶.

Il significato del corpo nudo nella cultura greca ha le sue radici in antiche tradizioni preistoriche. In seguito esso venne civilizzato e sublimato, ma ancora a lungo conservò un carattere primordiale e selvaggio. Ciò appare con evidenza ancora nel IV secolo, grazie a due episodi significativi. Il primo ci trasporta nell'inaudita circostanza del primo attacco contro Sparta da parte di un esercito straniero (sotto Epaminonda)⁷: in quell'occasione lo spartano Isida, che si trovava sulla soglia dall'adolescenza all'età adulta, si scagliò nella mischia completamente nudo, con il corpo unto di olio come un atleta, brandendo lancia e spada; egli provocò un bagno di sangue e venne poi celebrato come un grande eroe. L'immagine corrispondente a questa è ambientata nell'accampamento del re spartano Agesilao, al cospetto di un esercito persiano di gran lunga superiore dal punto di vista numerico⁸: per rafforzare il coraggio dei propri soldati, il comandante fece sfilare nudi alcuni prigionieri nemici, in modo da dimostrare, mediante il pallore dei loro corpi, che costoro non si erano mai sottoposti alle fatiche dell'allenamento in una palestra greca. Il corpo maschile era il potenziale più forte e al contempo il simbolo più alto della superiorità ellenica.

Antichi rituali ci fanno individuare qui la presenza di una radice antropologica della cultura greca⁹. A differenza che a Roma, l'iniziazione dei giovani adolescenti nella cerchia degli adulti non veniva celebrata soltanto con un cambiamento degli abiti, da quelli infantili a quelli da uomini: anche il rito dello svestirsi (*ἐκδύεσθαι*) era in tale contesto un atto decisivo, grazie al quale il corpo adolescente veniva esibito dimo-

⁵ Sulla ricezione della nudità greca nella cultura europea successiva, N. HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit*, Opladen 1985.

⁶ Sull'interpretazione della nudità greca, N. HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlin 1990, con la recensione di T. HÖLSCHER, in «Gnomon», LXV (1993), pp. 519 sgg.; L. BONFANTE, *Nudity as a costume in classical art*, in «American Journal of Archaeology», XCIII (1989), pp. 543 sgg. D'importanza fondamentale è J.-P. VERNANT, *Dim Body, Dazzling Body*, in M. FEHER (a cura di), *Fragments for a History of the Human Body*, I, New York 1989, pp. 18 sgg.

⁷ PLUTARCO, *Vita di Agesilao*, 34.6-8. Ringrazio R. Förtsch per avermi indicato questo passo.

⁸ SENOFONTE, *Agesilao*, I, 28.

⁹ P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir*, Paris 1981, pp. 151-75 [trad. it. Roma 1988].

strativamente agli sguardi¹⁰. Anche in altri rituali dell'adolescenza il corpo nudo era al contempo tema e simbolo. Evidentemente qui sopravvivevano pratiche primitive per le quali dei paralleli ci vengono offerti dall'etnologia; e quando poi in Grecia la nudità divenne un'usanza fissa degli agoni atletici, ciò rappresentò un'integrazione di tali tradizioni primitive nelle istituzioni della nuova civiltà urbana. In maniera analoga, anche il secondo significato del corpo bello, quello omoerotico, aveva le sue radici in antiche usanze mediante le quali ragazzi e giovani venivano introdotti nel mondo degli adulti da un amante più anziano, al quale costoro erano legati da uno stretto vincolo personale¹¹.

L'alto significato del corpo nudo nella cultura e nell'arte greca si rivela dunque essere uno sviluppo degli antichi ideali di un'epoca precedente, quando le associazioni maschili svolgevano un ruolo sociale centrale. Tramite l'atletica, questo ideale fisico si arricchì degli alti valori etici ed estetici dei ceti greci superiori. Il corpo venne sublimato, diventando un distintivo sociale, un oggetto della venerazione collettiva, un simbolo della propria cultura.

Oltre a ciò, il ruolo centrale del corpo e della sua prestanza ebbe conseguenze più generali per la cultura greca, conseguenze cui possiamo qui accennare solo brevemente. Le prestazioni culturali dei Greci rimasero sempre a uno stadio relativamente basso dal punto di vista dei mezzi tecnici impiegati e del grado di organizzazione economica: raramente esse si spinsero oltre i limiti di quanto poteva essere compiuto da singoli individui o da piccoli gruppi tramite la presenza diretta e le capacità personali. E anche più in generale, le società delle *poleis* greche funzionarono per lungo tempo nei modi e nelle forme dell'interazione diretta, «fisica»: ciò vale ad esempio nella conduzione della guerra, dove il combattimento corpo a corpo, con lancia e spada, aveva la priorità rispetto a quello a distanza, con arco e frecce; e lo stesso vale anche nella politica, dove il dibattito *face to face* costituiva la base dell'ordinamento statale. Era una cultura dell'«agire diretto».

I *kouroi* nudi, e così anche le *korai* vestite, sono in parte un'espressione consapevole, in parte un simbolo inconscio di questa cultura greca arcaica. Con l'aiuto dei metodi storico-artistici la ricerca archeologica ha messo in evidenza la straordinaria diversificazione formale di queste figure, che presentano varianti da città a città e cambiamenti di

¹⁰ H. JEANMAIRE, *Couroi et Courètes*, Lille 1939, pp. 421 sgg., 524 sgg.; W. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1977, p. 392 [trad. it. *Storia delle religioni*, VIII/2, Milano 1984].

¹¹ Sull'aspetto omoerotico del corpo nudo, K. J. DOVER, *Greek Homosexuality*, London 1978 [trad. it. Torino 1985].

decennio in decennio. Tale lavoro e interesse attorno al corpo umano, che in nessun'altra cultura è stato sviluppato a tale grado, diventa comprensibile solamente se si tiene conto dell'importanza centrale che il corpo stesso aveva nella cultura greca.

2. *Lo spazio sociale delle immagini vascolari.*

Molto più ricco è lo spettro dei temi nelle immagini sui vasi. La ceramica dipinta svolgeva di regola la sua funzione in occasione delle feste (sia pubbliche che domestiche), per esempio nelle solennità cittadine in onore degli dèi e degli eroi, oppure durante le nozze e i funerali. Soprattutto essa serviva nei banchetti rituali, in occasione dei quali i membri maschili dei ceti superiori si riunivano per mangiare insieme e poi per bere nel simposio: ciò si verificava sia durante le feste pubbliche, a cui partecipava l'intera cittadinanza, sia durante i banchetti domestici con gruppi ristretti di invitati. È caratteristico della *polis* greca arcaica il fatto che essa ponesse al centro delle sue pratiche comunicative il rito del convito degli uomini nobili: si trattava di una situazione che portava i membri di un ceto dirigente piuttosto ampio in contatto immediato e sostanzialmente egitario, una situazione relativamente libera da costrizioni rituali, la quale rendeva possibile un discorso aperto su qualsiasi tema di interesse comune¹². Le immagini dei vasi greci sono dunque determinate dal contesto ampio di questa situazione sociale «aperta»: in certo qual modo, esse costituiscono i temi potenziali del discorso durante il simposio e le altre occasioni festive.

Probabilmente, non vi è nessun'altra cultura storica che si sia posta davanti agli occhi, in immagini, i valori e gli ideali del proprio mondo con tale varietà e tale sensibile evidenza¹³. Si tratta del mondo dei ceti superiori abbienti, i quali basavano il proprio status sociale sulla proprietà ed erano affrancati dal lavoro fisico per il loro sostentamento, riuscendo in tal modo a godere e a vivere a fondo e senza restrizioni gli ideali della loro coscienza di rango. Le scene di partenza per la guerra e i duelli rigorosamente stilizzati dimostrano che si trattava di un'élite di guerrieri, la quale dispiegava il proprio prestigio nell'orgoglio per il possesso di armi e cavalli propri¹⁴. La formazione dei giovani finalizzata al-

¹² P. SCHMITT-PANTEL, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome 1992.

¹³ In generale sui valori dell'età arcaica, E. STEIN-HÖLKEKAMP, *Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit*, Stuttgart 1989.

¹⁴ A. B. SPIESS, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit*, Frankfurt 1992; F. LISSARRAGUE, *L'autre guerrier*, Paris-Rome 1990.

la forza e all'abilità fisica, però, andava ben al di là dello scopo della guerra, e venne sviluppata fino a diventare un'istituzione culturale onnicomprensiva: per gli efebi adolescenti la caccia agli animali selvatici – tema di molte immagini vascolari – era valutata alla stregua di una prova e di un'iniziazione nel momento dell'ingresso nell'età adulta¹⁵. In Macedonia i giovani venivano ammessi al banchetto sulle κλίμακα solo dopo che avevano abbattuto un cinghiale senza rete, vale a dire con le nude armi¹⁶. Le opere d'arte raffiguravano i personaggi del mito secondo questi stessi ideali: si pensi agli dèi in lotta contro i Giganti, oppure agli eroi del passato remoto che combattono contro Troia o danno la caccia al cinghiale calidonio.

La forma piú elevata di educazione e formazione, però, era l'atletica. Le immagini descrivono con le posizioni e i movimenti piú vari come i giovani corpi venissero allenati in vista non solo di prestazioni funzionali, bensí anche di un sommo ideale di bellezza e di fascino¹⁷. Spesso è possibile percepire l'atmosfera di relazioni omoerotiche che si stabiliva fra uomini distinti e bei ragazzi; tali relazioni trovavano il loro spazio nei ginnasi e giocavano un ruolo decisivo nella formazione dei modelli di comportamento aristocratico¹⁸. I successi atletici accrescevano la fama e l'autocoscienza a un livello tale che, dopo una vittoria a Olimpia, un illustre aristocratico ateniese poté ambire al potere assoluto, alla tirannide¹⁹. Le qualità fisiche, la forza e l'agilità del corpo maschile vennero stilizzate diventando un valore sociale di straordinaria importanza; furono inoltre arricchite di valori etici, prendendo la forma del concetto onnicomprensivo di ἀρετή; e vennero sublimare, assurgendo a un ideale di bellezza che rappresentava la base dei legami sociali.

Per la comunità dei cittadini, questi modelli di vita culminavano nelle grandi feste religiose, le quali vengono largamente descritte sui vasi: i partecipanti vi compaiono abbigliati con ricche vesti, nel corso di processioni, danze, agoni e sontuosi sacrifici²⁰. Lo stesso festoso splendore rifulge nelle immagini degli dèi che convengono in occasione di grandi

¹⁵ A. SCHNAPP, *Pratiche e immagini di caccia nella Grecia antica*, in «Dialoghi di Archeologia», n.s., I (1979), pp. 36 sgg.; J.-L. DURAND e A. SCHNAPP, *Boucherie sacrificielle et chasses initiatiques, in La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne 1983, pp. 49 sgg.

¹⁶ ATENEIO, I.18a.

¹⁷ A. BRUCKNER, *Palästradarstellungen auf frühprototypischen attischen Vasen*, Hannover 1954.

¹⁸ G. KOCH-HARNACK, *Knabenliebe und Tiergeschenke*, Berlin 1983; DOVER, *Greek Homosexuality* cit.; A. SCHNAPP, *Eros en chasse*, in *La cité des images* cit., pp. 67 sgg.

¹⁹ TUCIDIDE, I.126.

²⁰ K. LEHNSTAEDT, *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen*, Diss. München 1970; R. TÖLLE, *Frühgriechische Reigentänze*, Waldsassen 1964.

nozze mitologiche e che si presentano su nobili quadrighe²¹. Il simposio viene messo in mostra come un'istituzione centrale della società²²; Dioniso con il suo tiaso diventa la potenza divina dominante nelle immagini vascolari²³.

Protagonista mitico dei ceti dirigenti divenne Eracle. Costui era il modello di tutti coloro che erano giunti al successo grazie alle proprie prestazioni: era vincitore di pericolosi avversari e cacciatore di animali selvatici; rappresentava la nobiltà terriera, in quanto domatore di cavalli e di buoi mitologici; al contempo, anche archegeta delle forme della vita urbana, prototipo per gli atleti, suonatore durante le feste divine, bevitore in occasione del banchetto; e, infine, era stato accolto fra gli dèi²⁴.

La società che andiamo descrivendo era straordinariamente competitiva in tutti gli ambiti della sua cultura, nell'atletica come nella danza e nella musica, e in buona sostanza anche nella politica, nel modo di presentarsi in pubblico e nello stile di vita. Naturalmente, le origini nobili e la ricchezza erano un presupposto essenziale: da questo punto di vista, non si trattava di una società dell'eguaglianza. Ma all'interno del ceto superiore vi era ampio spazio per il dispiegamento di capacità e prestazioni personali in condizioni di parità.

La battaglia, la caccia, l'atletica, i banchetti, le feste religiose: tutte queste non erano esperienze individuali, bensì attività collettive nelle quali la comunità dei cittadini si costituiva come tale²⁵. L'appartenenza al gruppo sociale e al corpo civico era evidenziata dalla partecipazione. Questa definiva allo stesso tempo lo status sociale e la pienezza del prestigio in occasione delle decisioni politiche. Le forme della vita comunitaria (τὸ κοινόν) e la politica, la società e lo stato non erano ancora separati gli uni dagli altri. Corrispondentemente, le opere d'arte non for-

²¹ L'esempio più famoso è il cratere di Clizia ed Ergotimo (Vaso François): E. SIMON, *Die griechischen Vasen*, München 1981², pp. 69-77, tavv. 51-57.

²² B. FEHR, *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn 1971; J.-M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J.-C.*, Rome 1982; SCHMITT-PANTEL, *La cité* cit.

²³ T. H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford 1986; SCHÖNE, *Der Thiasos* cit.

²⁴ Eracle sui vasi attici arcaici è stato messo in stretta relazione con Pisistrato da J. Boardman: per la prima volta in J. BOARDMAN, *Herakles, Peisistratos and sons*, in «Revue Archéologique», 1972, pp. 57 sgg.; diversamente W. G. MOON, *The Priam Painter. Some iconographic and stylistic considerations*, in ID. (a cura di), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison 1983, pp. 97 sgg.; in proposito, H. A. SHAPIRO, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz 1989; S. R. WOLF, *Herakles beim Gelage*, Köln-Weimar-Wien 1993.

²⁵ SCHMITT-PANTEL, *La cité* cit.

mulavano ancora messaggi sostanzialmente diversi per il contesto domestico e per gli spazi pubblici.

Verso la fine dell'età arcaica, nelle immagini vascolari lo spettro dei gruppi sociali, come anche delle forme di comportamento, si allargò in maniera rilevante. L'artigianato, l'agricoltura e la macelleria vengono descritte ed esemplificate in attività caratteristiche²⁶. Esse derivavano evidentemente il loro credito dall'apporto che davano (con le armi, i mobili di lusso, il vasellame pregiato e i prodotti alimentari) alla cultura di prestigio del ceto superiore. Soprattutto i vasai e i ceramografi si presentano con particolare consapevolezza di sé²⁷: mediante costose dediche sull'Acropoli essi attestano la loro ricchezza effettiva; nelle immagini vascolari, inoltre, essi pongono orgogliosamente la propria attività professionale sotto la protezione della dea Atena e, come i ricchi, prendono parte all'istruzione musicale e al simposio.

Contemporaneamente, questo mondo di modelli di vita aristocratici sui vasi venne intensificato fino a esibire un'autocoscienza esuberante e un godimento vitale dell'esistenza. I simposi diventano conviti sfrenati, caratterizzati dall'eccesso nel mangiare e nel bere, da civettuoli giochi d'amore, da piaceri sessuali senza inibizioni e, per finire, da scatenati cortei per le vie della città. E laddove i modelli di vita reali sono tratti dalle barriere del decoro, i sogni inappagati vengono proiettati nei personaggi del tiaso dionisiaco, con i Satiri nella sfrenatezza della loro eccitazione sessuale, e le Menadi che danzano dimentiche di sé e fanno a brani gli animali selvatici²⁸.

Naturalmente, esistevano delle norme. Clistene, tiranno di Sicione, invitò per un anno in casa propria i pretendenti alla mano di sua figlia Agariste, provenienti da tutta la Grecia²⁹; immediatamente prima egli aveva posto le basi del proprio prestigio e della sua autocoscienza grazie a una vittoria conseguita a Olimpia nella più nobile delle discipline, ossia la corsa delle quadrighe. Clistene organizzò un concorso in cui vennero messi in rilievo tutti i valori dell'età arcaica: i pretendenti dovevano provenire da città importanti e dalle stirpi più distinte; come loro meriti vengono magnificate la ricchezza e la bellezza, e inoltre la discendenza da padri che si distinguevano per sapienza, ospitalità e contatti di ampio raggio con nobili e sovrani di altre città e paesi. Le prove

²⁶ J. ZIOMECKI, *Les représentations d'artisans sur les vases attiques*, Wrocław 1975.

²⁷ J. D. BEAZLEY, *Potter and Painter in Ancient Athens*, Oxford 1944; A. E. RAUBITSCHEK, *Dedications from the Athenian Acropolis*, Cambridge 1949, pp. 464-65; I. SCHEIBLER, *Griechische Töpferkunst*, München 1995², pp. 120-33.

²⁸ SCHÖNE, *Der Thiasos* cit., pp. 133-42, 145-51.

²⁹ ERODOTO, 6.126-30.

dei concorrenti riguardavano gli esercizi atletici del ginnasio, e soprattutto le attitudini sociali durante il simposio: la musica, la piacevolezza della conversazione, l'appropriatezza delle maniere. I temi e valori sono gli stessi che vengono elogiati nelle immagini vascolari: la virilità (*ἀνδραγαθία*), la focosità (*ὄργη*), la cultura (*παιδείσις*) e il carattere (*τρόπος*). Questo sistema di valori non era privo di contraddizioni interne, come si può vedere dall'esito della gara: il concorrente più adeguato si era dimostrato, sotto ogni riguardo, Ippoclide di Atene, finché l'ultimo giorno, durante il simposio, costui esagerò: su un tavolo eseguì una danza artistica stando a testa in giù, con movimenti eccessivi delle gambe, contravvenendo così a qualsiasi decoro (*αἰδώς*). Indicativo è non solo che Clistene gli revocasse il favore e la figlia, ma ugualmente il fatto che il pretendente sconfitto non si lasciasse mettere in imbarazzo: «Ippoclide non si cura di ciò!» Una cultura così fortemente orientata allo sviluppo e alla formazione della vitalità fisica poteva facilmente condurre a un limite in cui appariva necessario porre un argine allo scatenamento delle forze; ma d'altra parte la norma patrocinata da Clistene non riuscì a persuadere Ippoclide.

Nelle opere d'arte pubbliche dei santuari e delle tombe le norme si manifestavano con maggior forza che sui vasi del simposio. Ciò nonostante, non si trattava di mondi separati: su un rilievo funerario da Coe è raffigurato uno sregolato simposio in cui si vedono un palese atto sessuale nonché le conseguenze dell'ubriachezza totale³⁰. Evidentemente questa scena non solo veniva percepita come quintessenza della gioia di vivere, bensì anche accettata come forma dell'autorappresentazione pubblica del ceto dirigente.

Quello che le immagini non mostrano è che tutto questo mondo di fulgore aristocratico, di autocoscienza eroica e di traboccante piacere di vivere si levava su uno sfondo di intensi conflitti sociali e di insicurezza esistenziale. In quanto prodotto per il ceto superiore (di regola per la sua parte maschile), le immagini permettono di riconoscere ben poco degli atteggiamenti e delle disposizioni di altri gruppi sociali. Per di più, esse passano sotto silenzio anche le critiche ai modelli di vita e ai valori aristocratici che provenivano dai ceti superiori stessi, quali sono attestate in poesia a partire da Archiloco; inoltre, esse reprimono qualsiasi espressione di quel diffuso pessimismo arcaico incapace di dimenticare la caducità e la finitezza della vita umana anche nel colmo della festa. I vasi con le loro immagini, dunque, non rispecchiano «la» mentalità della so-

³⁰ CHR. KARUSOS, *Ἄστυλ' ἐν νέοισιν*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», LXXVII (1962), pp. 121 sgg.

cietà arcaica, bensì sono già parte di quelle forme culturali con cui i ceti più alti di tale società fanno fronte alla propria visione pessimistica.

Questo mondo figurativo si era costituito lentamente, con varianti diverse a seconda dei luoghi, a partire dalla fine dell'VIII secolo. Esso era un'espressione della *polis* arcaica che andava allora formandosi e che formulava nelle immagini i propri valori collettivi. Ma le immagini non erano un fattore indispensabile dell'identità sociale e politica. Tradizioni continue di opere d'arte figurativa si svilupparono solo in poche città: ad Atene, a Corinto e a Sparta abbiamo la pittura vascolare; la grande scultura fiorì soprattutto in Attica, in Beozia e in alcuni centri delle Cicladi e della costa microasiatica. Altre città fondavano la loro cultura su arti e rituali diversi.

Ad Atene, dove furono realizzate opere d'arte in rapida successione, l'evoluzione si compì in maniera relativamente indipendente da svolte politiche puntuali: né le riforme di Solone né la tirannide di Pisistrato, e nemmeno il nuovo ordinamento politico di Clistene, provocarono una rottura immediata nel repertorio dell'arte figurativa pubblica e privata. Evidentemente, i processi sociali e mentali collettivi che improntavano le attività culturali erano di carattere più generale: un primo assettamento del mondo figurativo aristocratico si ebbe attorno al 575-550, fra Solone e Pisistrato, in concomitanza con l'aumento dell'esportazione dei vasi attici; in quest'epoca anche in molte altre città si pervenne a un accresciuto spessore politico, nel quale prendevano valore le prestazioni collettive. Analogamente, l'allargamento dei temi figurativi a coinvolgere strati più ampi e a includere un godimento della vita privato di vincoli iniziò già dal 530, ancora sotto la tirannide, cioè prima della svolta politica di Clistene: esso fu dunque una premessa piuttosto che una conseguenza dei mutamenti politici.

Dev'essere stato appunto in quell'atmosfera di esaltazione e di balzante vitalità, durante i simposi dell'élite dirigente, che venne articolata la critica ai tiranni e si concepì e discusse il nuovo ordinamento dello stato. Possiamo immaginarci le scene, con i grandi signori che, incitati dalle loro ragazze, forgiano i loro ambiziosi progetti, soppesano i vantaggi e le possibilità del nuovo ordinamento, e infine girano allegri per le strade, bevendo gli ultimi sorsi di vino, suonando e cantando canzoni sui tirannicidi.

L'esperimento della nuova politica e la tensione in vista del pericolo persiano sembrano aver intensificato in misura estrema questo stato psichico: gli Ateniesi affrontarono le battaglie decisive a Maratona, Salamina e Platea con in mente le visioni dei Satiri lussuriosi e delle Menadi in estasi.

Solo dopo le guerre persiane questo mondo figurativo trovò una fine; una fine decisamente repentina: forse i modelli di vita e i valori dell'età arcaica erano davvero stati più fragili di quanto non mostrino le splendide statue e le immagini vascolari?

II.

IL V SECOLO A. C.

1. *La potenza dell'uomo e il nuovo conflitto fra comunità e individuo.*

Nei decenni attorno al 500 i processi sociali e i mutamenti culturali, combinati con la radicalità degli eventi politici, portarono a una situazione che significava il passaggio improvviso a una nuova epoca storica³¹. Nuove forze e nuove possibilità di pensiero e di azione si liberano, facendo saltare i valori e le norme di comportamento dell'età arcaica e creando nuove forme culturali che avrebbero rivestito un significato «classico» per il futuro in Europa. Ma al contempo si aveva difficoltà a venire a capo di questi nuovi margini d'azione e di queste nuove libertà. La «classicità» fu un'epoca di conflitti e di contraddizioni. Il suo merito consiste appunto nel fatto di avere reso tali conflitti oggetto di decisioni culturali.

Il rapido sviluppo della cultura arcaica in ogni suo ambito aveva condotto a una coscienza sempre più orgogliosa delle proprie qualità, delle qualità umane. Finché si continuò a concepire il mondo sostanzialmente come un ordinamento divino e a vedere le prestazioni umane come doni degli dèi, le norme tradizionali non vennero messe in pericolo da tale processo. Ma in questa evoluzione era insita una forza dirompente autonoma. Un primo segnale della nuova epoca sono i versi del poeta Senofane:

Gli dèi non hanno certo svelato ogni cosa ai mortali fin dal principio, ma, ricercando, gli uomini trovano a poco a poco il meglio³².

³¹ In generale sull'arte «classica» del v secolo, J. J. POLLITT, *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge 1972; T. HÖLSCHER, *Die unheimliche Klassik der Griechen*, Gundelsheim 1989; E. LA ROCCA (a cura di), *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988; W. GAUER e E. PÖHLMANN (a cura di), *Griechische Klassik*, Nürnberg 1994; W. D. E. COULSON (a cura di), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, Oxford 1994.

³² DK 21 B 18 (trad. di A. Pasquinelli).

Con questo, il ruolo degli dèi certo non cessò, ma gli uomini rivendicarono per sé una buona dose di autonomia, prendendo direttamente in mano i propri affari. Questa «coscienza del saper fare», questo orgoglio per le proprie capacità senz'altro rappresentò spesso un'esperienza individuale, a cominciare da quella del filosofo che rifletteva sui principî del mondo e della natura, fino a quella dell'artigiano in grado di ottenere successi insospettati³³. Ma essa deve essersi formata soprattutto nelle grandi azioni collettive: le riforme di Clistene avevano portato con sé l'esperienza senza precedenti per cui l'intero stato poteva essere modellato *ex novo* in una prospettiva comunitaria; e le guerre persiane erano state considerate così intensamente alla stregua di una lotta per il bene comune, che fu allora che per la prima volta divenne determinante la contrapposizione di base fra Greci e «barbari»³⁴. Da allora in poi l'identità collettiva, quella della singola *polis* e quella dei Greci nel loro insieme, si pose con tale forza al centro di tutti gli affari pubblici che ogni ambizione più personale venne considerata pericolosa e dunque soppressa. I generali vittoriosi delle guerre persiane – Milziade, Temistocle, Pausania – ne hanno tutti scapitato.

La conseguenza per l'arte figurativa fu che le sue iniziative, le sue funzioni e i suoi temi furono condizionati in misura del tutto nuova dalla comunità della *polis* e dai suoi criteri. Ogni forma rappresentativa pubblica veniva misurata molto più di prima in base al suo grado di conciliabilità con i principî collettivi della *polis*. Ciò portò anzitutto a una separazione più netta fra sfera pubblica e sfera privata in molti ambiti della cultura: di conseguenza, anche le opere d'arte dei centri pubblici presero ora strade ampiamente divergenti rispetto a quelle della vita privata. Nell'ambito pubblico, questa evoluzione provocò da un lato una forte riduzione delle opere d'arte a committenza privata, dall'altro una grande fioritura dei monumenti statali.

Tale situazione si presenta con particolare radicalità ad Atene. Sull'Acropoli, la rifulgente varietà delle statue votive arcaiche cessò di colpo dopo le guerre persiane. Sembra che in seguito dediche più ambiziose siano state possibili solo a prezzo di forti restrizioni³⁵. Perfino il modesto genere dei rilievi votivi personali divenne raro.

³³ Sulla «coscienza del saper fare» del v secolo, CHR. MEIER, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt 1983, pp. 435 sgg. [trad. it. Bologna 1988]; in proposito, T. HÖLSCHER, *Die Nike des Messenier und Naupaktier in Olympia*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», LXXXIX (1974), pp. 70-111 [trad. it. in LA ROCCA (a cura di), *L'esperienza* cit., pp. 67-108].

³⁴ W. NIPPEL, *La costruzione dell'«altro»*, in *I Greci*, I, Torino 1996, pp. 165 sgg.

³⁵ RAUBITSCHKE, *Dedications* cit., pp. 459-63.

La frattura è evidente soprattutto nell'assetto e nella decorazione delle tombe. Non solo le costruzioni sepolcrali furono ridotte a dimensioni contenute, ma, oltre a ciò, i generi artistici straordinariamente ricchi dei rilievi e delle statue funerarie attiche si interruppero. Ciò è stato spesso ricondotto a una legge, da datare al periodo iniziale della democrazia, che limitava il lusso funerario. In realtà ci sono molti indizi a favore dell'ipotesi che qui fu piuttosto l'autocontrollo sociale della comunità a esercitare il suo influsso: un segno tanto più rilevante della forza che aveva la mentalità collettiva³⁶.

Ciò non va ignorato in un bilancio storico della «classicità» greca: la ricca fioritura dell'arte arcaica, veicolata dalle ambizioni di carattere rappresentativo delle famiglie dirigenti, venne colpita alle sue basi dai cambiamenti intervenuti nella società e nella mentalità. E ciò non vale solo per Atene, dove il nuovo ordinamento politico di Clistene si avviava sulla strada della democrazia: anche in molte altre città la priorità della politica collettiva si affermò più o meno fortemente nei confronti delle ambizioni individuali. In generale, in molti luoghi della civiltà greca si può riconoscere una riduzione dei monumenti funebri di dimensioni eccessive³⁷. L'evoluzione di Atene verso la democrazia non è che il caso estremo di un processo più generale e differenziato.

Quanto fosse forte la tensione collegata a questo concentrarsi sulla politica e sulla sfera pubblica, e quanto fortemente venisse sentito come limitazione il disciplinamento della magnificenza individuale è cosa che possiamo solo immaginare.

2. I monumenti di stato.

In molte città le energie dei cittadini furono convogliate in maniera straordinaria sullo stato. Per la prima volta l'identità politica si trovava in primo piano nei pensieri e nelle azioni delle persone: si era anzitutto cittadini della propria *polis*; gli altri valori erano subordinati³⁸. In compenso, però, la *polis* stessa dovette sviluppare un'identità ideale. A tale scopo furono posti in opera culti religiosi, rituali comunitari, poemi e, non da ultimo, opere d'arte.

La nascita in Grecia, nei decenni attorno al 500, dei primi monu-

³⁶ I. MORRIS, *Law, culture and funerary art in Athens. 600-300 B.C.*, in «Hephaistos», XI-XII (1992-93), pp. 38-44.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ MEIER, *Die Entstehung* cit., pp. 247 sgg., 289 sgg.

menti specificamente politici rappresenta un avvenimento di ampia portata storica: essa, infatti, mostra chiaramente che delle comunità cittadine svilupparono per la prima volta la loro identità nel campo della politica. Ciò riposa, d'altro canto, sul fatto che l'esperienza della politica divenne, in maniera nuova, un campo *sui generis*, con norme, modelli di comportamento e ideali propri³⁹.

È ad Atene che lo sviluppo dei monumenti politici venne promosso nella maniera più decisa, ma tendenze simili si possono riconoscere anche in altre città. In tale quadro, l'identità collettiva ricevette una sua forma nei tre ambiti più importanti della politica: nell'organizzazione del proprio ordinamento statale, come identità dei cittadini; nella concorrenza delle città greche, come identità della *polis*; e nella lotta contro i Persiani, come identità dei Greci.

2.1. L'identità dei cittadini.

Ad Atene l'introduzione della nuova forma «isonomica» dello stato ad opera di Clistene (508/507 a. C.), grazie alla quale si riuscì a rendere partecipi delle decisioni politiche ampie parti della popolazione, arrivando infine a una democrazia salda e marcata, fece sorgere una nuova coscienza della politica. Al principio vi è un simbolo forte: il gruppo statuario dei tirannicidi Armodio e Aristogitone⁴⁰. Questo è il primo monumento decisamente politico, privo di una funzione religiosa concreta, eretto non in un santuario né presso una tomba, bensì nell'Agorà, nel centro della vita politica. I due amici, che avevano trovato la morte dopo un attentato ai tiranni ateniesi riuscito solo per metà, furono successivamente celebrati con statue onorarie come i fondatori ideali della nuova forma statale isonomica e democratica. Le loro figure incarnano vecchi valori: la coppia dell'uomo maturo e del giovane da poco diventato adulto esalta la forza di sprone dei legami omoerotici; i corpi nudi combinano prestanza fisica e bellezza; inoltre, i movimenti rivolti nella stessa direzione rappresentano la concordia intesa come somma esigenza dell'agire politico. Decisivo per l'effetto e la funzione pubblica del monumento, però, fu il fatto che esso venne eretto al bordo del luogo dove si riuniva l'assemblea popolare: i tirannicidi stavano qui come idea-

³⁹ Su quanto segue cfr., più in dettaglio, T. HÖLSCHER, *Images and political identity: the case of Athens*, in D. BOEDEKER e K. RAAFLAUB (a cura di), *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-Century Athens*, in corso di stampa.

⁴⁰ Cfr., in questo volume, il saggio di Z. Petre con la figura 1. S. BRUNNSAKER, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes*, Stockholm 1971; B. FEHR, *Die Tyrannentöter oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen?*, Frankfurt 1984; M. W. TAYLOR, *The Tyrant Slayers*, Salem 1991.

li modelli d'azione per i cittadini che convenivano per le decisioni politiche. I cittadini, infatti, svilupparono la loro identità politica soprattutto nell'opposizione a nuove tirannidi. Come Armodio e Aristogitone, ogni Ateniese doveva diventare un tirannicida ideale.

Questo simbolo patriottico trovò una prosecuzione del tutto peculiare nel cimitero di stato ateniese del Ceramico⁴¹. Già i tirannicidi vi avevano ottenuto un sepolcro pubblico, con un culto funebre ufficiale. Dopo le guerre persiane, la strada processionale verso l'Accademia venne allestita come un viale di monumenti in onore dei caduti in guerra e di altri uomini benemeriti. I nomi dei morti delle varie battaglie erano iscritti su stele; lastre a rilievo raffiguravano esponenti esemplari dell'esercito come vincitori giovani e belli, in conformità con l'auto-percezione degli Ateniesi. I funerali collettivi, in cui un uomo politico famoso teneva il discorso inserendo i defunti nel novero dei gloriosi antenati, devono essere stati un rituale patriottico dotato di alta forza suggestiva⁴².

Sempre nei primi anni del nuovo ordinamento politico, ad Atene venne creato un *pendant* mitico dei tirannicidi: fu allora, infatti, che l'eroe ateniese Teseo venne riconcepito come protagonista dello stato attico⁴³. La sua introduzione nell'arte figurativa politica corrispondeva a un fine preciso: mentre la gloria di Armodio e Aristogitone era più o meno limitata ad Atene, questo notissimo eroe veniva esaltato da monumenti anche in altri luoghi. Subito dopo le riforme di Clistene, infatti, non solo sui vasi attici (fig. 6), ma anche sul tesoro degli Ateniesi a Delfi venne rappresentato un nuovo ciclo di gesta di Teseo che costituiva un equivalente alle famose imprese di Eracle. Due nuovi valori trovavano qui espressione: anzitutto, Teseo era il primo eroe a carattere decisamente patriottico rispondente alla coscienza della nuova identità politica; in secondo luogo, egli lottava per la sicurezza e l'ordine del proprio paese. Da entrambi questi aspetti appare chiaro quanto fortemente la svolta politica di Clistene fosse intesa come una rifondazione dello stato.

⁴¹ R. STUPPERICH, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen*, Diss. Münster 1977, pp. 4-70; ID., *The iconography of Athenian State burials in the classical period*, in COULSON (a cura di), *The Archaeology cit.*, pp. 93 sgg.; C. W. CLAIRMONT, *Patrios Nomos. Public Burial in Athens during the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Oxford 1983. Sui rilievi, T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973, pp. 104-11.

⁴² W. KIERDORF, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege*, Göttingen 1966, pp. 83-110; N. LO-RAUX, *L'invention d'Athènes*, Paris 1981.

⁴³ K. SCHEFOLD, *Kleisthenes*, in «Museum Helveticum», III (1946), pp. 59 sgg.; A. H. WARD e altri, *The Quest for Theseus*, London 1970; J. NEILS, *The Youthful Deeds of Theseus*, Rome 1987; C. CALAME, *Thésée et l'imaginaire athénien*, Lausanne 1990.

La nuova organizzazione della cittadinanza di Atene in dieci tribù (*φυλαί*) venne messa in connessione con dieci eroi, i quali dovevano ancorare l'ordinamento statale nelle tradizioni locali. Vari monumenti, oggi perduti, rappresentavano questi archegeti dell'identità civica: uno si trovava a Delfi, un altro nell'Agorà di Atene. La base di quest'ultimo serviva da luogo privilegiato per l'affissione di comunicati politici⁴⁴. Siamo in presenza di qualcosa di più che una funzionalizzazione secondaria: è possibile che la funzione comunicativa fosse lo scopo principale del monumento, e che gli eroi non facessero altro che sancire con la loro presenza questo luogo della sfera pubblica cittadina.

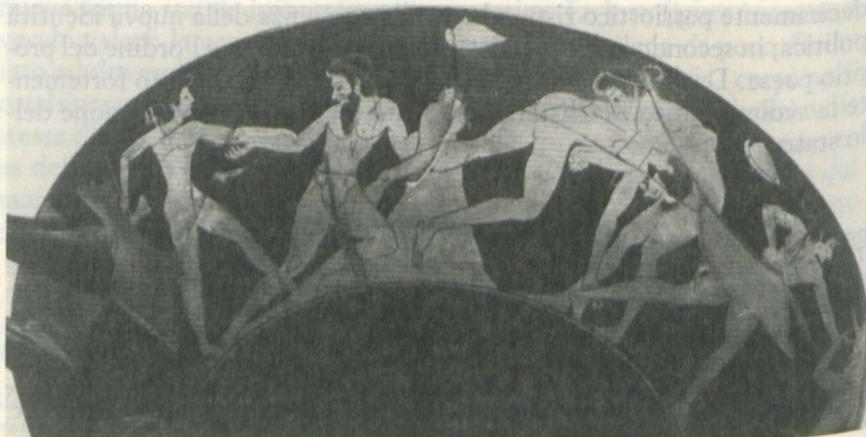
Questo tradizionalismo locale ad Atene fu intensificato fino a diventare ideologia dell'autoctonia⁴⁵: unici fra tutti i Greci, gli Ateniesi si gloriavano di aver vissuto fin dal passato più remoto sempre nello stesso paese e di aver respinto tutti i conquistatori esterni. Al principio di questo mito stanno Cecrope ed Eretteo, i re primordiali nati dalla terra; in seguito, la morte eroica del re Codro nel contrastare l'attacco dei figli di Eracle era stata innalzata a paradigma del sacrificio di sé in favore dello stato. Questo ideologema venne impiegato soprattutto du-

⁴⁴ T. L. SHEAR, *The monument of the eponymous heroes in the Athenian Agora*, in «Hesperia», XXXIX (1970), pp. 145 sg.; U. KRON, *Die zehn attischen Phylenheroen*, Berlin 1976, pp. 228-32.

⁴⁵ A. SHAPIRO, *Autochthony and the visual arts in fifth century Athens*, in BOEDEKER e RAAFLAUB (a cura di), *Democracy* cit.

Figura 6.

Gesta di Teseo. Kylix attica (510-500 a. C.).



rante la guerra del Peloponneso per rinvigorire le forze difensive contro gli Spartani, discendenti di Eracle: un nuovo luogo di culto, organizzato nel 418/417, probabilmente comprendeva anche una statua di Codro, di cui forse possiamo farci un'idea in base a una gemma romana: la bellicosa concezione della superiorità patriottica assume qui l'aspetto di una dignità antichissima⁴⁶. Per quanto espansiva e priva di scrupoli fosse la politica allora perseguita da Atene (si ricordi che, solo un anno più tardi, l'isola di Melo fu sottomessa mediante un massacro senza precedenti), la città si presentava come sede e baluardo di un'immagine ideale dell'uomo.

La rappresentante divina di questa *polis* ideale divenne Atena⁴⁷. Grazie al suo nome, la città di Atene aveva la fortuna di poter rivendicare in maniera particolare questa dea, la quale era stata da sempre protettrice di città. Soprattutto la democrazia radicale sotto Pericle trovò in essa un efficace simbolo patriottico. Una statua colossale di Atena Promachos, finanziata ancora con il bottino della battaglia di Maratona, venne eretta sull'Acropoli come segno visibile fin da lontano del ruolo egemone di Atene nella lega navale attica; e l'Atena Lemnia (fig. 7) celebrava la fondazione di una colonia militare sull'isola di Lemno, primo passo della nuova politica periclea per assicurare l'influenza ateniese al di fuori dell'Attica. Atena era a un tempo grande dea olimpica e personificazione di Atene: un'occupazione senza paralleli di una divinità panellenica.

Per altre città non era facile mettere in moto simili fuochi d'artificio ideologici. Sparta è largamente sconosciuta dal punto di vista archeologico; dalla descrizione di Pausania sembra doversi ricavare che qui i sentimenti patriottici venivano suscitati soprattutto con l'aiuto di tombe e luoghi di culto di eroi mitici e di valorosi combattenti della storia spartana⁴⁸. Ciò era meno spettacolare, ed è per questo motivo che Tucidide mette in rilievo la modestia degli edifici e dei monumenti che decoravano Sparta. Ma l'effetto di sprone dei culti e dei riti certo non era minore rispetto a quello delle sfarzose architetture di Atene. Ogni città aveva il proprio modo di istituire l'identità politica.

Particolarmente precaria era la situazione delle molte città famose che vennero costrette da Atene a pagare i tributi alla lega attica, imponendosi in tal modo sia finanziariamente che culturalmente. Possia-

⁴⁶ KRON, *Die zehn attischen Phylenheroen* cit., pp. 221-23.

⁴⁷ I. KASPER-BUTZ, *Die Göttin Athena im klassischen Athen*, Frankfurt - Bern - New York - Paris 1990.

⁴⁸ PAUSANIA, 3, 11-18 (immagine contraria in TUCIDIDE, 1, 10); cfr. C. M. STIBBE, *Beobachtung gen zur Topographie des antiken Sparta*, in «Bulletin Antieke Beschaving», LXIV (1989), pp. 61 sgg.

mo farci un'idea dei disperati sforzi di autoaffermazione da parte di simili città grazie al noto monumento con le Amazzoni ferite che si trovava nel santuario di Artemide a Efeso (figg. 8-10)⁴⁹: queste donne mitiche, le quali si erano rifugiate nell'asilo del santuario efesino dopo una sconfitta in battaglia, stavano a dimostrare il venerabile prestigio del suo culto, che superava di gran lunga quello dell'Acropoli ateniese. Inoltre, grazie alla commissione agli scultori piú famosi dell'epoca (fra cui Policleto e Fidia), gli Efesini avanzarono, almeno una volta, la rivendicazione a svolgere un ruolo guida nella civiltà greca, che a quel tempo era dominata in maniera quasi intollerabile da Atene.

⁴⁹ Da ultimo R. BOL, *Die Amazonen des Polyklet*, in H. BECK e P. C. BOL (a cura di), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, catalogo della mostra (Francoforte, 1990-91), Mainz 1990, pp. 213-39.

Figura 7.

Athena Lemnia di Fidia. Copia romana in marmo da un originale greco in bronzo, del 450 a. C. circa, sull'Acropoli di Atene.



2.2. L'identità delle città.

L'identità aveva anche una faccia rivolta all'esterno. Le singole città della Grecia entrarono in forte contrasto fra di loro. La cornice storica di questa concorrenza era data dal fatto che i disegni politici delle potenze egemoni (ossia Atene e Sparta con i loro sistemi di alleanze) abbracciavano sempre più l'intero spazio greco. La politica divenne «globale», vale a dire panellenica. I monumenti che, in questa cornice, dovevano rappresentare le rivendicazioni di preminenza venivano eretti sia nella propria città sia, e soprattutto, nelle grandi arene della concorrenza greca, i santuari di Delfi e Olimpia. Le opere d'arte sono un

Figura 8. Amazzone ferita. Copia romana di Sosicle da un originale del 440-430 a. C., nel santuario di Artemide a Efeso, attribuibile a Policleteo.

Figura 9. Amazzone ferita. Copia romana da un originale del 440-430 a. C., nel santuario di Artemide a Efeso, attribuibile a Fidia (testa non pertinente).

Figura 10. Amazzone ferita. Copia romana da un originale del 440-430 a. C., nel santuario di Artemide a Efeso, attribuibile a Cresila.



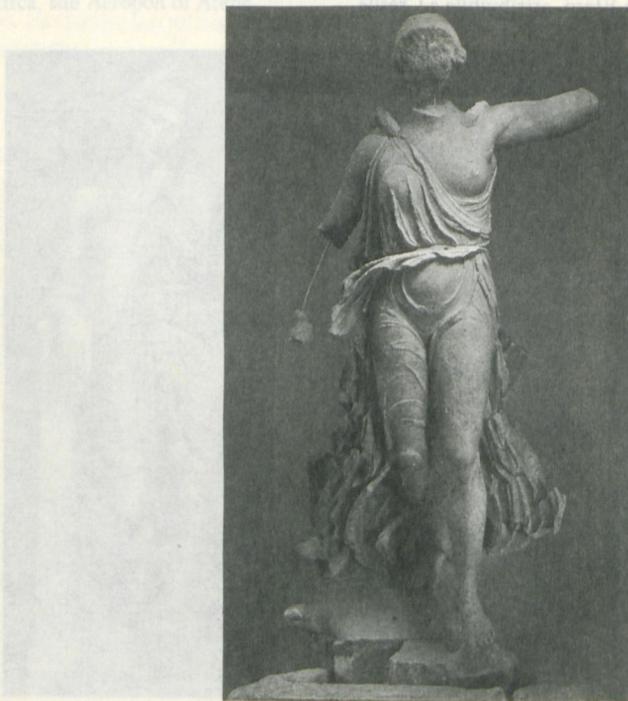
variegato specchio delle costellazioni politiche: tramite i monumenti ci si riacciava alle proprie antiche tradizioni, si stabilivano legami con gli alleati e ci si rivolgeva polemicamente contro gli avversari politici.

Un caratteristico punto nodale di questa rete interpolitica è la statua di una Nike (fig. 11), posta su un pilastro alto 9 metri, dedicata a Olimpia dalle comunità dei Messeni e dei Naupatti⁵⁰. Nel 425 costoro avevano conseguito, al fianco di Atene, la prima grande vittoria nella guerra del Peloponneso. Con la loro dedica essi surclassarono un monumento che Sparta aveva dedicato a Olimpia tre decenni prima per una vittoria su Atene, ossia uno scudo dorato posto sul colmo del tetto del tempio di Zeus. Ma quando, altri due decenni dopo, Sparta celebrò la

⁵⁰ HÖLSCHER, *Die Nike* cit., pp. 70-88; A. STEWART, *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven - London 1990, pp. 89-92. Scudo degli Spartani: PAUSANIA, 5.10.4; Nikai di Lisandro: *ibid.*, 3.17.4.

Figura 11.

Peonio, Nike dei Messeni e dei Naupatti (c. 425 a. C.).



vittoria definitiva su Atene, il generale Lisandro eresse nella propria città due Nikai nello stesso identico schema iconografico, con le quali a sua volta superava il monumento degli avversari a Olimpia. Ai visitatori dei santuari panellenici e dei centri cittadini tali monumenti dovevano apparire come prosecuzioni dei conflitti politici con altri mezzi.

2.3. L'identità ellenica.

Un legame unificante in tutti i conflitti fu l'antitesi contro i Persiani e gli altri non-Greci. Una coscienza dell'identità ellenica si era formata già a partire dall'VIII secolo, quando i Greci vennero in contatto più stretto con le grandi civiltà del Mediterraneo orientale da un lato, e con le culture preistoriche a Occidente e a Nord dall'altro. La cultura della *polis*, che essi allora svilupparono, veniva vista come un ordine autonomo della vita, con lingua, divinità, riti, costumi e istituzioni proprie, in contrapposizione alle culture degli altri popoli. Ma solo le guerre persiane fecero sí che tale contrapposizione fra Greci e stranieri venisse pensata come un sistema di valori onnicomprensivo. In tale contesto, i Greci rivendicavano per sé tutti i valori positivi della politica, della religione, della cultura e della morale, mentre i «barbari» rappresentavano il disvalore e il caos. La radicalità che questa polarizzazione poteva assumere appare evidente dai monumenti politici e dalle opere d'arte di uso privato più che dalle opere dei poeti e degli storici⁵¹: evidentemente i discorsi della politica e dei simposi domestici producevano opinioni più nette (e in parte anche più primitive) rispetto alle idee meditate del teatro e della letteratura.

I monumenti che le città greche alleate dedicarono in comune attestano l'esistenza di una grande forza unificante: dopo Salamina, a Delfi fu eretta una statua di Apollo alta più di 5 metri con in mano la prua di una nave; dopo Platea, sempre a Delfi fu dedicato un tripode dorato altrettanto alto sorretto da un triplice serpente, a Olimpia una statua alta più di 4 metri raffigurante Zeus che scagliava il fulmine, e all'Istmo di Corinto una statua di Posidone alta 3 metri⁵². Fino ad allora non erano esistite dediche comuni di tal fatta: i massimi soggetti collettivi erano state le città. Solo adesso entrava in scena una grande comunità di stati autonomi che rivendicava la rappresentanza degli interessi globali dei Greci. E la cosa venne presa sul serio: non mancarono discussioni e

⁵¹ Sui grandi monumenti, W. GAUER, *Weibgeschenke aus den Perserkriegen*, Tübingen 1968.

⁵² *Ibid.*, pp. 71-72 (Apollo a Delfi), 75-96 (tripode a Delfi), 96-97 (Zeus a Olimpia), 98 (Posidone all'Istmo).

contrasti a proposito di quali città andassero fatte partecipare, così come a proposito dell'ordine in cui dovevano essere menzionate, e se il ruolo del comandante in capo andasse messo in rilievo oppure no⁵³.

L'azione comune presentava tratti decisamente competitivi. Le singole città rivaleggiarono aspramente per stabilire quale di loro avesse meglio combattuto e vinto i Persiani. A Delfi diverse *poleis* dedicarono spettacolari spoglie dai bottini di guerra e monumenti figurati, visibili accanto ai monumenti comuni dei Greci. Contemporaneamente, anche nelle città veniva richiamato alla memoria il ricordo delle proprie gloriose imprese: mediante opere d'arte e spoglie dai bottini di guerra, e inoltre con liste di caduti, tombe onorarie, luoghi di culto per gli dèi e per gli eroi protettori, luoghi commemorativi e vari altri simboli. A partire da quest'epoca le città acquisirono una topografia politica di alta pregnanza ideologica. L'efficacia di tali monumenti, così come dei riti e delle ideologie ad essi collegati, si basava non da ultimo sul grado in cui l'identità civica, quella cittadina e quella ellenica si rafforzavano a vicenda.

2.4. Programmi figurativi complessi ad Atene.

In linea di massima, tale evoluzione si mise in moto in tutte le città che a quel tempo avevano sviluppato un profilo politico; essa non era nemmeno ristretta alle *poleis* che avevano preso parte alle guerre persiane: monumenti oltremodo ambiziosi vennero posti anche dalle città greche occidentali, le quali leggevano le proprie battaglie contro gli avversari italici e contro i Cartaginesi in analogia alle guerre persiane combattute dai Greci della madrepatria⁵⁴.

In questo contesto Atene, pur non avendo un ruolo straordinario, per molti versi svolse la parte principale. La politica ateniese, espansiva, aliena da compromessi, minacciosa sia per le città alleate che per quelle avversarie, necessitava di una particolare giustificazione sia all'interno che all'esterno. A tal fine non ci si limitò a addurre argomenti razionali, ma si essero anche monumenti; e tale gioco venne condotto con enorme abilità.

Un ampio programma figurativo fu elaborato attorno al 460 nella cerchia di Cimone per la Stoà Poikile, il «portico variopinto», che doveva il suo nome a un famoso ciclo costituito da quattro pitture parie-

⁵³ Sul tripode a Delfi, *ibid.*, pp. 92-96.

⁵⁴ Particolarmente istruttive sono le grandi serie di statue allineate delle città greche occidentali a Delfi e a Olimpia; cfr., di prossima pubblicazione, CHR. IOAKIMIDOU, *Die Statuenreihen des Spätarchaik und der Klassik*.

tali⁵⁵. Queste mostravano due battaglie mitiche contro nemici non greci, ossia quella degli Ateniesi contro le Amazzoni e quella dei Greci (con una forte partecipazione ateniese) contro Troia; e inoltre due vittorie ateniesi del recente passato, vale a dire la battaglia di Maratona nonché una vittoria coeva conseguita a Enoe dagli Ateniesi e dagli Argivi alleati contro Sparta. Grazie al paragone con le vittorie mitiche degli antenati, le imprese della propria epoca venivano inserite in una tradizione gloriosa. E tramite tali grandi gesta si proclamavano le somme virtù politiche di Atene: nel dipinto di Maratona lo stratego Milziade metteva in mostra le qualità del condottiero in battaglia, e il polemarcho Callimaco la dedizione per la propria città fino alla morte; nell'immagine di Enoe Atene mostrava la compattezza del suo esercito e la capacità di cooperare con gli alleati. In questo programma erano riuniti temi che da allora in poi avrebbero fatto stabilmente parte del canone dell'autopercezione ateniese.

Il Partenone è un capolavoro di orchestrazione polifonica abbracciante temi figurativi religiosi, mitici e politici⁵⁶. Il mondo di Atene viene qui delimitato nei confronti dell'esterno, definito all'interno e santificato da dèi ed eroi.

Sulle metope ai quattro lati del tempio compare un ciclo di miti nei quali l'ordine della vita greca viene difeso contro diverse minacce provenienti dall'esterno⁵⁷: gli dèi lottano contro i Giganti, i Lapiti contro i Centauri, gli Ateniesi contro le Amazzoni, i Greci contro Troia. Gli avversari mitici degli dèi e degli eroi greci rappresentano tutta una serie di mondi antitetici ai valori fondamentali dei Greci stessi.

Le Amazzoni, che attaccano in enormi schiere, incarnano l'inimicizia bellica dei popoli stranieri al sommo della loro pericolosità. Tale minaccia sembra acuita all'estremo poiché le Amazzoni rappresentano per due versi contrasti polari rispetto al mondo greco: sono orientali, dunque agli antipodi della civiltà ellenica; e sono donne, le quali nella loro selvaggia sfrenatezza negano ogni ruolo accettato per il loro sesso, mettendo in dubbio la supremazia maschile in Grecia.

Nella guerra contro Troia viene messo in mostra il mondo antiteti-

⁵⁵ HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 50-84; R. KRUMEICH, *Namensbeischrift oder Weibinschrift? Zum Fehlen des Miltiadesnamens beim Marathongemälde*, in «Archäologischer Anzeiger», 1996, pp. 43-51.

⁵⁶ J. BOARDMAN, *The Parthenon and its Sculptures*, London 1985; H. KNELL, *Mythos und Polis*, Darmstadt 1990, pp. 95-126.

⁵⁷ E. THOMAS, *Mythos und Geschichte*, Köln 1976; D. CASTRIOTA, *Myth, Ethos, and Actuality*, Madison 1992, pp. 134-83. Sulle Amazzoni, J. BOARDMAN, *Herakles, Theseus and Amazons*, in D. KURTZ e B. SPARKES (a cura di), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens*, Cambridge 1992, pp. 1 sgg.

co di una grande civiltà orientale. Troia non significa l'aggressione e la minaccia, bensì il perturbamento del diritto e dell'ordine mediante un comportamento contrario alle norme. Un motivo di base di questo conflitto mitico era l'infrazione al diritto di ospitalità: Paride aveva rapito Elena, scatenando perciò la guerra. Inoltre, Troia poteva essere intesa come la quintessenza del lusso asiatico, quel lusso «barbarico» da cui era nata la ὕβρις di Paride. I Greci, per contro, appaiono come i difensori del diritto e delle norme, uniti nella solidarietà panellenica.

I Centauri segnano il confine della civiltà umana rispetto al mondo degli animali. Quando aggrediscono la sposa e gli altri giovani ospiti durante le nozze del re dei Lapiti, essi non solo turbano un rito religioso, ma al tempo stesso incarnano la smodatezza nel consumo di vino, la concupiscenza sfrenata nei confronti di fanciulle e ragazzi e la rozzezza delle forme di condotta sessuale. In questa contro-immagine si fondono assieme la bestialità, l'impulsività dei sensi e l'empietà.

I Giganti, infine, incarnano la rivolta contro gli dèi dell'ordine universale. In quanto figli della Terra essi compaiono in contrapposizione ai sovrani divini dell'Olimpo e del cielo, sotto la cui potestà e protezione stanno anche gli uomini.

Si è spesso ritenuto che questi miti non fossero altro che paragoni per le vittorie belliche contro i Persiani. In tal caso, però, essi non sarebbero altro che una banale metafora, e non si spiegherebbe perché ne siano stati impiegati tanti. In realtà si tratta di qualcosa di molto più fondamentale: con questi miti veniva elaborato un panorama di mondi antitetici i quali comprendevano tutto ciò che era in contrasto con l'ordine della vita ellenica e lo minacciava dall'esterno. Ciò corrisponde a valori centrali dell'autopercezione greca, i quali venivano definiti mediante opposizioni polari: cosmo/caos, uomo/animale, maschi/femmine, Grecia/Oriente; e inoltre, in una prospettiva etica, moderazione/sfrenatezza, autocontrollo/ὕβρις, giustizia/ingiustizia. Tutte queste non sono interpretazioni metaforiche delle guerre persiane, bensì costituiscono un'ampia cornice mitico-ideale, in cui le guerre persiane stesse ricevono la loro collocazione storica e il loro senso ideologico, come opposizione al nemico assoluto.

Il punto di riferimento concreto di questi miti era Atene. Sul fregio del Partenone la comunità dei cittadini compare in un alto grado di stilizzazione⁵⁸: essa viene mostrata nella formazione religiosa del corteo du-

⁵⁸ L'analisi più importante del fregio è di L. BESCHI, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, in «Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti», serie 8, XXXIX (1984), pp. 173-91 (rist. in LA ROCCA (a cura di), *L'esperienza cit.*, pp. 234-57).

rante le Panatenee (la massima festa della dea poliade), alla presenza di tutti gli dèi protettori della città, nonché degli eroi delle dieci tribú, i rappresentanti della strutturazione politica della cittadinanza. I partecipanti si presentano in una formazione che allude sia all'ordinamento tradizionale delle quattro tribú arcaiche sia alla nuova suddivisione delle dieci tribú clisteniche. In risalto sono messe da un lato le donne, in quanto sostegni di uno stato che da non molto basava il proprio diritto di cittadinanza su matrimoni ateniesi puri; dall'altro soprattutto i giovani, i quali compaiono come cavalieri e come corridori in armi su quadrighe (apobati). L'Atene democratica ha qui trasformato i piú alti simboli e tradizioni dell'aristocrazia arcaica in valori collettivi dell'intera comunità dei cittadini. Evidentemente questi valori erano radicati nelle coscienze cosí saldamente che la democrazia non ebbe praticamente modo di elaborare, e tanto meno di imporre, mentalità alternative. Sul fregio, analogamente ai rilievi delle tombe di stato, l'idealizzazione è particolarmente spinta: evidentemente, non volendo rinunciare alla rivendicazione dell'egemonia politica e morale in Grecia, si riteneva necessario mantenere la cittadinanza in uno stato di alta tensione nella valutazione di sé.

Nei frontoni, infine, il mondo degli dèi e degli eroi viene mobilitato per la prosperità di Atene⁵⁹. Sul lato di ingresso, la dea poliade Atena viene partorita al cospetto dell'intero Olimpo; Elio, il dio del sole, e Selene, la dea della luna, l'uno che sorge e l'altra che tramonta, danno all'avvenimento una dimensione cosmica. Sulla facciata posteriore, invece, Atena istituisce il proprio dominio sull'Attica nella mitica contesa con Posidone, a giudicare la quale stanno gli eroi regali della proto-storia regionale.

Il punto focale in cui tutte queste concezioni si fondevano era la statua colossale di Atena Parthenos realizzata da Fidìa (fig. 12); grazie ai suoi preziosi materiali, l'oro e l'avorio, essa aveva il carattere di un monumentale gioiello di stato⁶⁰. Da un lato essa garantiva la potenza bellica di Atene: indosso aveva un'armatura pesante; sulla sua mano poggiava la dea della vittoria; il suo scudo era decorato con le esemplari vittorie mitiche contro i Giganti e le Amazzoni. Dall'altro essa incarnava la meravigliosa ricchezza della natura e della cultura della sua città: sfingi e cavalli mitologici erano applicati sull'elmo; la base era decorata con l'immagine di Pandora ornata dagli dèi. Sul Partenone, la vitto-

⁵⁹ O. PALAGIA, *The Pediments of the Parthenon*, Leiden - New York - Köln 1993.

⁶⁰ B. FEHR, *Zur religionspolitischen Funktion der Athena Parthenos im Rahmen des delisch-attischen Seebundes, I-III*, in «Hephaistos», I (1979), pp. 71 sgg.; II (1980), pp. 113 sgg.; III (1981), pp. 55 sgg.

ria e il favore divino erano messi in scena in una maniera che non aveva paralleli.

Con l'aiuto di tali complesse sinfonie di immagini, nell'età di Pericle si deve essere riusciti a generare un sentimento generale della superiorità ateniese, e probabilmente anche a infondere in molti cittadini l'idea della stabilità di tale situazione. Indicativo di tale fiducia idealizzante è il fatto che perfino durante la guerra del Peloponneso, nonostante le inimmaginabili esperienze della peste, della devastazione del proprio paese e della radicalità della guerra, tale clima di esaltazione emotiva tornava costantemente a riaccendersi. Con il suo programma figurativo (relizzato attorno al 425-420), il tempio di Atena Nike compendia *en miniature* la tradizione delle gloriose battaglie contro avversari mostruosi ed empi; a differenza del Partenone, le scene vanno dal-

Figura 12.

Atena Parthenos. Copia romana in scala ridotta della statua di culto del Partenone, del 438 a. C., di Fidia.



la preistoria mitica fino alle vittorie sui Persiani e alle battaglie piú recenti contro avversari greci⁶¹. E sulla balaustra che circonda il luogo sacro una schiera di Nikai celebra un euforico festeggiamento per tutte le vittorie storiche di Atene, chi di esse slacciandosi i sandali per il rito, chi erigendo trofei, chi sacrificando tori (fig. 13). Troviamo qui elaborato un nuovo linguaggio figurativo panegiristico, nel quale i motivi allegorici sono uniti a forti attrattive per i sensi in vista di un alto effetto emotivo.

2.5. Le forze contrarie.

Sul lungo periodo, tuttavia, la tensione e la concentrazione di tutte le forze a fini politici era difficilmente sostenibile. Negli ultimi decenni del v secolo, favorita dalla guerra del Peloponneso, ma non causata solamente da questa, prese avvio un'evoluzione in senso contrario. Es-

⁶¹ E. SIMON, *La decorazione architettonica del tempio di Atena Nike sull'acropoli di Atene*, in «Museum Patavinum», III, 2 (1985), pp. 271 sgg.; A. F. STEWART, *History, myth, and allegory in the program of the temple of Athena Nike*, in L. KESSLER e M. S. SIMPSON (a cura di), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, «Studies in the History of Art», XVI (1985), pp. 53 sgg.

Figura 13.
Due Nikai conducono un toro al sacrificio. Dalla balaustra del tempio di Atena Nike sull'Acropoli di Atene (c. 420 a. C.).



sa si manifestò in tutti gli ambiti della vita sociale, e non da ultimo in nuovi culti, rituali e opere d'arte. Il cinquantennio successivo alle guerre persiane era stato l'epoca di Atena, della dea di stato, vista come Promachos, Lemnia e Parthenos. Ma ora, accanto ad essa, avanzarono decisamente in primo piano divinità di carattere personale: Asclepio, il dio della salute individuale, ottenne nuovi santuari ad Atene, a Epidaurò e altrove; divinità non greche, come la trace Bendis, vennero accolte ad Atene e vi trovarono risonanza grazie alle forme esotiche del loro culto⁶²; Eracle riprese a comparire più spesso come il grande prototipo delle virtù individuali⁶³; gli eroi locali, più vicini agli uomini dei grandi dèi dell'Olimpo, tornarono ovunque a esercitare la loro attrattiva⁶⁴; e in generale ricominciò a fiorire il genere dei rilievi votivi, questi segni della devozione personale.

Un simbolo di tale evoluzione è l'incremento delle statue di Afrodite. Un tipo famoso che raffigura la dea appoggiata a un pilastro, con forme che ne mettono in rilievo il corpo, riproduce probabilmente la nuova immagine di culto realizzata da Alcamene per il santuario di Afrodite «nei Giardini»; questo antico culto dovette acquistare allora grande importanza⁶⁵. Molto significative sono le opere che si trovavano nel nuovo tempio di Ares⁶⁶. La statua di culto mostrava il dio della guerra con il capo abbassato in posizione visibilmente pensosa: un'espressione di singolare ambivalenza, che sembra unire il culto della guerra con la consapevolezza dei suoi orrori. Che si trattasse di un programma statale dei primi anni della guerra appare evidente dalla presenza, accanto ad Ares, di un'immagine della dea Atena, oggi perduta. Tanto più notevole, allora, appare il fatto che nello stesso tempio venissero dedicate due statue di Afrodite. Dall'Agorà proviene una figura acefala della dea (fig. 14), che non possiamo identificare con sicurezza con una di tali statue, ma che comunque è un evidente documento di quest'epoca: con la sua virtuosistica sensualità, la figura si pone in marcato contrasto rispetto agli orrori della guerra. L'evasione in un'utopia di felicità personale: an-

⁶² M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, I, München 1955², pp. 833-39.

⁶³ R. VOLKOMMER, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford 1988; E. TAGALIDOU, *Weibreliefs an Herakles aus klassischer Zeit*, Aström 1993.

⁶⁴ BURKERT, *Griechische Religion* cit., pp. 316 sgg.

⁶⁵ A. DELIVORRIAS, *Die Kultstatue der Aphrodite von Daphni*, in W.-H. SCHUCHHARDT (a cura di), *Antike Plastik*, VIII, Berlin 1968, pp. 19-31 [trad. it. in LA ROCCA (a cura di), *L'esperimento* cit., pp. 258-79].

⁶⁶ W.-H. SCHUCHHARDT, *Alkamenes*, Berlin 1977, pp. 33-37; H.-A. THOMPSON e R. E. WYCHERLEY, *The Athenian Agora XIV. The Agora of Athens*, Princeton 1972, pp. 162-65. Statue di Atena e di Afrodite: PAUSANIA, I.8.4.

cora un aspetto della disponibilità all'idealizzazione che era stato conservato dal perfetto mondo di Pericle.

Un tratto di nostalgia emotiva era presente anche nelle commedie di Aristofane che avevano per tema la guerra e la pace. Esso si mantenne anche nel periodo successivo alla sconfitta ad opera di Sparta, quando Atene tentò di recuperare l'antica importanza: l'occasione furono alcune vittorie militari, l'obiettivo la rifondazione della lega navale attica. Tuttavia nel 374 la città eresse come simbolo politico nell'Agorà un altare e una statua di Eirene, la dea della pace⁶⁷. La statua rappresenta un

⁶⁷ E. B. HARRISON, *New sculpture from the Athenian Agora*, 1959, in «Hesperia», XXIX (1960), pp. 369 sgg.; B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen*, II. *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 1986, pp. 58-70 (con datazione problematica); E. SIMON, *Eirene und Pax*, Stuttgart 1988, pp. 62-66.

Figura 14.
Afrodite. Dall'Agorà di Atene (fine del v secolo a. C.).



progetto di speranza: le sue connotazioni sono in parte nostalgiche, con la ripresa di un tipo tradizionale di divinità classica; in parte moderne, con l'unione intellettualistica della personificazione della pace e del fanciullo Pluto, incarnazione dell'agognata ricchezza; e nello stesso tempo personali, con la tutela materna del bambino bisognoso di protezione. Il paradigma qui non è la rappresentanza della comunità politica, bensì la costellazione della famiglia: madri e bambini sono i pilastri della comunità civica ideale come viene concretizzata, a partire dalla fine del v secolo, sui rilievi funerari.

Contemporaneamente, anche la subordinazione dell'individuo alle norme egalarie della comunità non poté più compiersi con lo stesso rigore di due generazioni prima. Che si trattasse di un processo sociale che si svolgeva in tutta la Grecia è evidente dalle usanze funerarie: in molte regioni, a partire dal tardo v secolo, vennero nuovamente erette sontuose costruzioni funerarie singole, le quali superavano di molto lo standard dei ceti alti delle *poleis*⁶⁸. Evidentemente le comunità cittadine erano tornate ad accordare una posizione privilegiata a singole persone e famiglie eminenti, e tale posizione veniva accettata anche quando si manifestava nella rappresentazione esterna.

Tale evoluzione si può osservare nella maniera più chiara ad Atene; e forse qui essa ha effettivamente avuto luogo nella maniera più pregnante. Un genere critico da questo punto di vista erano le statue onorarie pubbliche per i leader politici. In quest'epoca di accresciuti margini d'azione un nuovo campo si era dischiuso per le prestazioni, per le qualità e per le ambizioni individuali. È in questo spazio che in Grecia nacque il ritratto individuale⁶⁹. Il ritratto di Temistocle (fig. 15) mostra quanto chiaramente la posizione speciale di un personaggio eminente potesse essere espressa nei tratti fisionomici personali⁷⁰. Quest'opera, però, probabilmente è stata realizzata nell'Oriente greco, dove Temistocle regnava come principe su tre città. In altri luoghi il rapporto tra individuo e comunità rispondeva a equilibri diversi.

Ad Atene, dopo i tirannicidi, nessun uomo di età storica aveva più ottenuto l'onore di una statua-ritratto pubblica nell'Agorà; la democrazia di stretta osservanza non tollerava che si mettessero in rilievo sin-

⁶⁸ MORRIS, *Law* cit., pp. 38-44.

⁶⁹ Sulla nascita del ritratto greco vi sono approcci recenti molto diversi fra loro: D. METZLER, *Porträt und Gesellschaft*, Münster 1971; HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 207-11; K. FITTSCHEN (a cura di), *Griechische Porträts*, Darmstadt 1988; N. HIMMELMANN, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Berlin - New York 1994, pp. 49-88.

⁷⁰ A. LINFERT, *Die Themistokles-Herme in Ostia*, in W.-H. SCHUCHHARDT (a cura di), *Antike Plastik*, VII, Berlin 1967, pp. 87-94.

gole persone della cerchia dei cittadini⁷¹. Il ritratto di Pericle poté essere eretto solo come statua votiva, probabilmente postuma, sull'Acropoli⁷². Il suo aspetto lo dava a riconoscere come il massimo esponente della «piena classicità»: nel presentarsi in pubblico, appariva come un modello di seria dignità e di superiore moderazione (σωφροσύνη); nell'effigie, come tipo ideale senza alcun tratto individuale, incarnazione delle norme egalarie della cittadinanza ateniese. Ruolo e stile vanno qui di pari passo.

Ma già durante la guerra del Peloponneso il brillante politico Alcibiade poté esporsi con due spettacolari dipinti da lui dedicati sull'Acropoli⁷³: essi lo mostravano in un'iconografia altamente ambiziosa, ossia

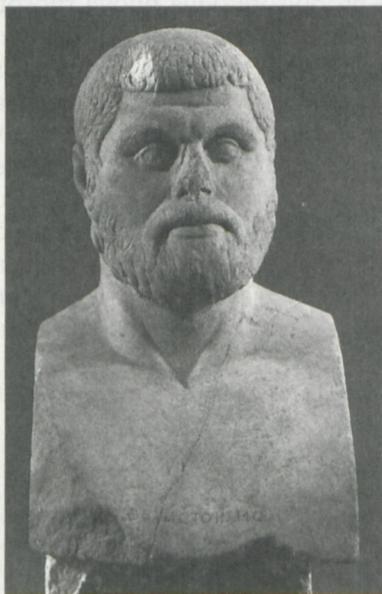
⁷¹ DEMOSTENE, *Contro Leptine*, 261. In generale, W. GAUER, *Die griechischen Bildnisse der klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», LXXXIII (1968), pp. 118 sgg.

⁷² Cfr. in questo volume, nel saggio di L. Giuliani, la fig. 8. T. HÖLSCHER, *Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung*, in «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», n.s., I (1975), pp. 187 sgg. (rist. in FITTSCHEN (a cura di), *Griechische Porträts* cit., pp. 377-91).

⁷³ ATENEO, I.2.534d; PAUSANIA, I.22.6; PLUTARCO, *Vita di Alcibiade*, 16.

Figura 15.

Ritratto di Temistocle. Copia romana da un originale del 460 a. C. circa.



come vincitore con la quadriga a Olimpia e in altri grandi agoni, vale a dire nella tradizione di dispotico orgoglio tipica dell'aristocrazia arcaica. Significative furono le reazioni: i piú anziani si indignarono, i giovani invece ne furono entusiasti. Il cambiamento generazionale era stato drastico.

Poco dopo anche nell'Agorà le restrizioni vennero allentate. Nel 394 il generale Conone, che aveva nuovamente rafforzato la posizione di Atene con una vittoria su Sparta, ottenne, insieme ad altri onori, una statua-ritratto pubblica, sulla scia di Armodio e Aristogitone⁷⁴. A partire da qui, nel IV secolo si sviluppò una prassi multiforme, governata da leggi e regole complesse, concernente l'erezione di ritratti onorari⁷⁵: si trattava di questioni altamente esplosive dal punto di vista politico, che venivano discusse nell'assemblea popolare ed erano determinate dall'antitesi fra comunità e individuo.

Significativamente, all'interno della cittadinanza vi erano ora anche comunità e gruppi piú ristretti, nei quali (e per i quali) di singoli personaggi si manteneva la presenza attraverso un'effigie. La cerchia filosofica di Platone si riuniva nell'Accademia attorno a una statua di Socrate; e, dopo la morte di Platone stesso, i suoi discepoli potevano ricordarlo anche grazie al suo ritratto, proseguendo in tal modo il colloquio spirituale con il maestro⁷⁶. I ritratti conservati mostrano Socrate nella scioccante negazione individuale delle norme civiche, quella negazione che ne aveva fatto il propulsore della nuova filosofia; Platone, invece, appare come l'incarnazione di un tipo civico ideale, a cui l'osservatore poteva associare i suoi disegni filosofici normativi riguardanti lo stato. Mediante le loro forme differenti, questi due ritratti mettono in evidenza ancora una volta la tensione sociale fra individuo e comunità al cui interno, in quest'epoca, si collocava il genere del ritratto.

Ancora diversa era la situazione nell'arte funeraria privata. Ad Atene, l'eliminazione della rappresentazione figurata dei defunti a partire dall'inizio del V secolo, per legge o in base a convenzioni sociali, aveva represso tradizioni ed esigenze elementari. Ma i monumenti funerari arcaici delle necropoli erano ancora visibili a chiunque; e in altre regioni,

⁷⁴ Cfr. nota 71. Altre fonti in R. E. WYCHERLEY, *The Athenian Agora*, III. *Literary and Epigraphical Testimonia*, Princeton 1957, p. 213.

⁷⁵ Fonti *ibid.*, pp. 207-17.

⁷⁶ Socrate: cfr. in questo volume, nel saggio di L. Giuliani, la fig. 9. I. SCHEIBLER, *Zum ältesten Bildnis des Sokrates*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», serie 3, XL (1989), pp. 7 sgg.; P. ZANKER, *Die Maske des Sokrates*, München 1995, pp. 38-45; E. VOUTIRAS, *Sokrates in der Akademie. Die früheste bezeugte Philosophenstatue*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», CIX (1994), pp. 133-61. Platone: ZANKER, *Die Maske cit.*, pp. 70-79.

meno rigorose, l'usanza dei monumenti sepolcrali figurati era rimasta viva. Non appena il controllo dell'egalitarismo si allentò un poco, a partire dal 430, anche ad Atene si ricominciarono a erigere stele funerarie⁷⁷. La guerra e la nuova esperienza della morte, che sono state addotte come cause di questo rifiorire, difficilmente possono esserne state l'elemento scatenante: le stele di guerrieri sono rare. Evidentemente fu grazie al generale sviluppo delle forme rappresentative personali e familiari che ad Atene si diffusero di nuovo i rilievi funerari.

In primo piano, ora, non sono più gli antichi valori aristocratici rivolti verso l'esterno, ossia la guerra e l'atletica, bensì la famiglia in quan-

⁷⁷ Sulla ripresa dei rilievi funerari, B. SCHMALZ, *Griechische Grabreliefs*, Darmstadt 1983, pp. 197-200; MORRIS, *Law* cit., pp. 38-44.

Figura 16.

Stele funeraria di Ctesileo e Teano (inizio del IV secolo a. C.).



to parte del corpo civico egalarario⁷⁸. Essa viene raffigurata e mantenuta nella memoria tramite combinazioni semplici: marito e moglie, genitori e figli, padrona e schiava, e così via (fig. 16). I defunti non vengono contraddistinti dalla particolarità del loro status; al contrario, i ruoli primari della vita vengono visti nella prospettiva della mortalità e della finitezza. È un'immagine civica fortemente condizionata da norme quella che viene mostrata, con ruoli nettamente definiti per il marito, per la moglie, per i bambini e per gli schiavi. Ambizioni eccezionali non vengono quasi formulate, le prestazioni e le professioni specifiche rimangono rare, le fattezze ritrattistiche sono costantemente tipizzate. Le iscrizioni menzionano come virtù dominanti il valore (ἀρετή), la moderazione (σωφροσύνη) e la rettitudine (δικαιοσύνη). Diversamente che nell'Agorà, dove il ritratto costituiva un'alta onorificenza, nell'ambito meno critico delle necropoli si è trovato il modo di far emergere la singola persona senza mettere con ciò in pericolo l'omogeneità del corpo civico.

3. *Le immagini vascolari: mentalità e psicologia collettiva.*

Un mondo diverso ci si presenta nelle immagini vascolari. I discorsi e i temi dei simposi e delle altre occasioni festive potevano riallacciarsi a quelli dell'età arcaica; ma poiché un nuovo centro di gravità si era formato nell'ambito politico pubblico, la circostanza del banchetto o della festa domestica assumeva ora un carattere differente, opposto alla politica. Di conseguenza, le tematiche dei monumenti pubblici sono in larga parte estranee ai vasi, il che fa delle immagini vascolari una fonte estremamente copiosa di temi e concezioni che non ci sono noti né dalla politica né dalla letteratura. Esse non trasmettono disegni e messaggi politici, bensì sono fenomeni di mentalità sociale e di psicologia collettiva.

L'analisi dei vasi attici come fonte storica è stata intrapresa solo di recente ed è ancora ben lungi dal formare un quadro coerente⁷⁹. In questa sede si può cercare di delineare soltanto uno schizzo generale. Poiché a partire dalla seconda metà del VI secolo Atene rimase l'unico cen-

⁷⁸ J. BERGEMANN, *Die bürgerliche Identität der Athener im Spiegel der attischen Grabreliefs*, in GAUER e PÖHLMANN (a cura di), *Griechische Klassik* cit., pp. 283 sgg.; CHR. BREUER, *Reliefs und Epigramme griechischer Privatgrabmäler*, Köln-Weimar-Wien 1995; A. SCHOLL, *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», suppl. 17 (1996).

⁷⁹ A titolo di esempio cito J. BAZANT, *Les citoyens sur les vases athéniens*, Praha 1985; L. BURN, *The Meidias Painter*, Oxford 1987.

tro di produzione di vasi dipinti, e poiché solo dalla fine del v secolo si stabilirono botteghe locali anche in Italia meridionale, la prospettiva delle immagini vascolari è fortemente incentrata su questa città. Tale sguardo atenocentrico rappresenta una limitazione considerevole. In ogni caso, l'esportazione di vasi attici in ogni parte del mondo antico testimonia pur sempre che i temi venivano ampiamente accettati e visti come attuali anche altrove⁸⁰.

Il fatto che l'organizzazione della nuova forma di stato ad opera di Clistene nel 508/507 non abbia comportato alcuna cesura riconoscibile nella tematica delle immagini vascolari è indicativo della situazione nel suo insieme. I nobili continuavano a detenere la guida della politica, con la sola differenza che ora dovevano patrocinare i loro progetti di fronte all'assemblea popolare; perciò continuarono anche a improntare lo stile di vita e i valori comuni. Probabilmente in un primo momento nessuno riteneva che fosse cominciata una nuova «epoca storica»; solo a posteriori questa svolta fu intesa come l'inizio della democrazia.

Decisivo fu invece l'effetto delle guerre persiane. Le reazioni alle esperienze della storia evenemenziale erano ben più forti e consapevoli di quelle nei confronti dei mutamenti e dei processi strutturali. Le battaglie contro i Persiani stessi vennero raffigurate di rado, e significativamente sempre dal punto di vista del singolo⁸¹. Mentre nel grande ciclo pittorico dell'Agorà la battaglia di Maratona era descritta nella prospettiva storica della grande politica, sui vasi del simposio a stare in primo piano era l'esperienza concreta del duello, con Greci anonimi che combattevano contro Persiani (fig. 17). Queste scene danno un'idea vivida della prima immagine totale del nemico che proprio allora sorse in Grecia, un'immagine fondata non solo politicamente, ma al tempo stesso anche culturalmente, eticamente e religiosamente. I corpi nudi e le armature pesanti dei Greci si contrappongono alle vesti colorate dei Persiani, la semplicità al lusso, l'ἀρετή al rammollimento. La superiorità dei vincitori venne spesso espressa in maniera così estrema come non era mai successo prima nell'arte greca. Gli Orientali vengono colpiti brutalmente, stanno accovacciati inermi al suolo e sono perfino sottoposti a rozze umiliazioni sessuali (fig. 18). L'*ethos* agonistico che aveva co-

⁸⁰ Il problema non può essere discusso in questa sede. Esistono casi di una produzione specifica di vasi con temi specifici per l'esportazione, e casi di selezione specifica dell'offerta esportata. Di regola, però, i temi delle immagini vascolari possono essere intesi entro l'orizzonte della storia ateniese.

⁸¹ HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 38-49; W. RAECK, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, Bonn 1981, pp. 101-63; HÖLSCHER, *Die unheimliche Klassik* cit., pp. 18-20.

Figura 17.

Combattimento tra un Greco e un Persiano. *Oinochoe* attica (c. 450 a. C.).



Figura 18.

Scena di umiliazione sessuale di un Persiano da parte di un Greco. *Oinochoe* attica (c. 460 a. C.).



stantemente improntato le scene di battaglia sui vasi dell'età arcaica è in larga parte accantonato: i Persiani appaiono come nemici assoluti, meritevoli unicamente delle punizioni più dure e dell'annientamento. In questo modo le immagini vascolari si allontanano di molto dalla panegiristica politica del dipinto monumentale nella Stoà Poikile, e ancora di più dall'*ethos* per vari versi elevato con cui Eschilo nei *Persiani* e Erodotο nelle sue *Storie* parlano degli avversari. A volte si ha l'impressione di sentire le grossolane vanterie delle riunioni simposiache; ed è probabile che gli uomini che a teatro assentivano ai giudizi elevati della tragedia fossero gli stessi che la sera, in privato, si producevano in discorsi molto più rozzi. La mentalità è multiforme e spesso contraddittoria.

In maniera analoga il mondo veniva polarizzato nelle immagini mitiche, nelle battaglie degli dèi contro i Giganti, dei Lapiti contro i Centauri, degli Ateniesi contro le Amazzoni e dei Greci contro Troia. In relazione a questi temi, alcune immagini vascolari sono addirittura affini a opere dei monumenti pubblici, soprattutto ai dipinti della cerchia di Polignoto, anche se non come copie *stricto sensu*, bensì nel modo della composizione. Ciò era possibile soltanto perché già sui monumenti statali tali temi non rappresentavano solo metafore di vittorie politiche, bensì abbracciavano un potenziale molto più ampio di significati etici. Subito dopo il 480, in seguito all'esperienza della devastazione della propria città ad opera dei Persiani, la distruzione di Troia poté addirittura essere raffigurata con forti tratti di partecipazione al destino dei Troiani⁸²: un'identificazione psicologica con gli «altri»! Questo è un caso isolato, derivante da un'esperienza del presente; ma anche più in generale le battaglie, in quanto esempi di ὕβρις e punizione, si levano al di sopra del piano delle vittorie e sconfitte politiche, nell'ambito più ampio dell'etica e del diritto religioso. In tal senso esse furono accolte anche nello spazio privato delle immagini vascolari.

In generale, a partire dall'inizio del v secolo nelle immagini vascolari trova espressione una trascinate euforia, la quale sembra aver dominato l'atmosfera di questi decenni. L'introduzione della nuova forma statale, coronata da successo, deve aver molto rafforzato la fiducia dei cittadini, e le vittorie sui Persiani devono aver poi superato qualsiasi speranza. Ma l'euforia non si incentrava solo sulla politica, bensì sembra essersi estesa alle attività più diverse: in questi decenni agli Ateniesi tutto (o quasi) sembrava riuscire⁸³.

⁸² SIMON, *Die griechischen Vasen* cit., tavv. 128-29.

⁸³ Perfino il fallimento della rivolta ionica e la presa di Mileto da parte dei Persiani, portate in scena ad Atene in una famosa tragedia, non sembrano aver suscitato disperazione per lungo tempo.

La dea della vittoria, Nike, divenne uno dei temi piú importanti sui vasi⁸⁴. Quasi mai costei è in relazione con battaglie vittoriose: al contrario, tramite gli strumenti per il sacrificio, le corone e le tenie, essa rimanda piuttosto all'ambito degli agoni (fig. 19). Tuttavia il clima di festa religiosa che promana dalle Nikai non è pensabile senza l'orgoglioso impeto indotto dal nuovo ordinamento politico e soprattutto dalle grandi vittorie. Ed effettivamente Nike, cosí come alcune altre divinità ed eroi, occasionalmente compare anche con la prua di una nave catturata in mano⁸⁵: di Salamina non si parlava solo nell'Agorà!

Nike portava la vittoria ai mortali in quanto messaggera di Zeus. L'interesse degli dèi per gli uomini era visibile anche in molti miti che proprio allora divennero popolari sui vasi, dove Zeus rapiva Ganimede, Posidone catturava Amimone e altre fanciulle, Eos, la dea dell'aurora, inseguiva il bel cacciatore Cefalo, e Borea, il vento del nord, portava via

⁸⁴ A. GOULAKI-VOUTIRA, s.v. «Nike», in LIMC, VI (1992), pp. 859-81.

⁸⁵ U. HAUSMANN, *Akropolisscherben und Eurymedonkämpfe*, in K. SCHAUENBURG (a cura di), *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft*, Bonn 1957, pp. 144-51.

Figura 19.

Nike e lottatori. *Skyphos* attico (c. 450 a. C.).



come sposa Orizia, la figlia del re dell'Attica (fig. 20)⁸⁶. Si tratta di scene in parte drammatiche, non prive di violenza verso gli amati: l'ambivalenza di tale amore era un aspetto di questi miti di cui proprio nel v secolo si era chiaramente consapevoli. Tuttavia esso era un segno del favore degli dèi, e le sue conseguenze andavano ben al di là dell'istante presente. Gli Ateniesi trassero profitto dall'aiuto divino quando il loro «genere» Borea fece sfracellare in una tempesta parte della flotta persiana⁸⁷. Anche Cefalo, che aveva attirato su di sé le brame di Eos, proveniva dall'Attica. Ma i cuori e i sensi degli dèi non avevano confini politici: ovunque essi avevano scoperto l'amoroso fascino degli esseri umani. E già in età mitica essi si erano rivolti verso coloro che anche nelle *poleis* storiche suscitavano ammirazione e speranza: ragazzi e giovani belli (κοῦροι) nonché affascinanti fanciulle (κόραι). Tutto ciò veniva rivissuto nel presente, sul campo di battaglia e in politica, ma anche in al-

⁸⁶ S. KAEMPF-DIMITRIADOU, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Bern 1979.

⁸⁷ E. SIMON, *Boreas und Oreithya auf dem silbernen Rhyton in Triest*, in «Antike und Abendland», XIII, 2 (1967), pp. 101-26; S. KAEMPF-DIMITRIADOU, s.v. «Boreas», in *LMC*, III (1986), pp. 133-42.

Figura 20.
Borea e Orizia. *Pelike* attica (c. 450 a. C.).



tri ambiti della vita. Non c'era dubbio: gli dèi amavano gli uomini, soprattutto i Greci, e specialmente gli Ateniesi!

Questo senso di euforia probabilmente avrebbe potuto combinarsi con tradizioni dell'età tardoarcaica; ma, dopo le battaglie di Salamina e Platea, il mondo della vita aristocratica praticamente si spense nel giro di pochi anni. Sui vasi, le immagini con gli opulenti simposi cessano; l'aperto corteggiamento di bei ragazzi e gli svaghi ostentati con etere disinibite vengono avvolti in un'atmosfera di trattenuto decoro; i Satiri del tiaso dionisiaco non compaiono quasi più con i loro falli libidinosi. Anche gli atleti del ginnasio non si espongono più in maniera così attiva e assumono posizioni di maggior contegno; in generale, ad Atene e altrove l'ideale delle grandi prestazioni atletiche perse gradualmente di attrattiva. Tutto ciò non va inteso come la nascita di una cultura «democratica»: è chiaro che furono anzitutto i ceti superiori stessi a effettuare un forte cambiamento delle forme di condotta e degli ideali di vita. E ci sono molti indizi a favore del fatto che mutamenti simili abbiano avuto luogo anche in altre città.

Il diminuire dell'orgogliosa autorappresentazione dei ricchi aristocratici significa anzitutto che la reputazione pubblica non veniva più fondata sul dispiegamento di uno stile di vita sfarzoso, quanto piuttosto su prestazioni a favore della comunità. Non da ultimo ciò appare evidente nelle immagini degli eroi mitici. In età arcaica, Eracle aveva incarnato i più importanti ideali dei ceti superiori stessi con i loro successi: non solo l'ἀρετή fisica, bensì anche la cultura delle feste, di cui facevano parte il suonare la cetra nel santuario e il gustare carne e vino al banchetto. Nel v secolo non solo questo *habitus* distinto venne a cessare ma, a partire dal 480, alcune immagini descrivono un mito diverso, con Eracle che va di malavoglia alla lezione di musica, preferendo arco e frecce allo strumento, e alla fine, in preda all'ira, ammazza il suo maestro⁸⁸. Da questo stesso periodo è tramandata la polemica dichiarazione di Temistocle, il quale affermava di non saper cantare e suonare la cetra (come invece i suoi concorrenti nobili), ma in cambio di essere capace di fare grande e ricco uno stato⁸⁹.

A partire dall'età di Clistene, Teseo, il nuovo eroe dell'ordinamento politico ateniese, venne celebrato con un grande ciclo di imprese eroiche non solo sullo sfarzoso tesoro degli Ateniesi a Delfi, ma anche sui vasi (fig. 6). Ancora in relazione a lui, dopo il 480, compare un nuovo

⁸⁸ J. BOARDMAN, s.v. «Herakles», in *LIMC*, IV (1988), p. 833 nn. 1666-73.

⁸⁹ PLUTARCO, *Vita di Cimone*, 9.1.

mito, simbolo della nuova epoca: nella tappa a Nasso egli abbandona Arianna che dorme, chiamato da Atena ai doveri dello stato, e affida l'amata alle gioie di Dioniso (fig. 21)⁹⁰. Come Eracle, egli effettua un distacco dal modo di vita arcaico e dà la priorità all'impegno per la comunità.

La devozione nei confronti degli dèi diventò un tema predominante. I vasi descrivono soprattutto sacrifici di tori, a differenza dei rilievi votivi (leggermente piú tardi), i quali mostrano piú modesti sacrifici personali con maiali e pecore⁹¹. Evidentemente le immagini vascolari pongono davanti agli occhi soprattutto i grandi sacrifici pubblici in occasione delle feste cittadine. Anche qui è la comunità civica a occupare il primo piano.

Questo atteggiamento religioso era così forte che si impadroní addi-

⁹⁰ E. SIMON, *Zur Lekythos des Panmalers in Tarent*, in «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien», XLI (1954), pp. 77 sgg.

⁹¹ F. T. VAN STRATEN, *Hiera Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden - New York - Köln 1995, in particolare pp. 170-86.

Figura 21. Teseo, così come nella dimensione temporale di tradizione e famiglia, abbandona Arianna. *Lekythos* attica (c. 470 a. C.).



Figura 22.

Apollo, Artemide e Leto. Anfora attica (c. 450 a. C.).



Figura 23.

Partenza dell'oplite. *Stamnos* attico (440-430 a. C.).



rittura degli dèi stessi: Zeus ed Era, Apollo, Artemide e Leto (fig. 22), Atena e molte altre divinità compiono libagioni solenni sui vasi⁹². Il sorprendente motivo per cui la divinità celebra personalmente il sacrificio rappresenta un disegno teologico elevato: non si tratta di un evento preciso che accade in un determinato mito, bensì di un atto rituale di venerazione religiosa che viene compiuto anche dagli dèi. Euripide chiama Apollo ὄσιος, «pio»: in tal senso gli dèi vengono rappresentati come gli archegeti di quella devozione che la comunità dei cittadini aveva elevato a ideale.

Nella tematica relativa alla famiglia la partenza dei guerrieri per la battaglia continuava a rivestire grande importanza (fig. 23)⁹³. Era una scena in cui i ruoli venivano giustapposti in maniera esemplare: nella crisi del congedo la semantica sociale si acuisce. I giovani guerrieri, speranza della famiglia e della cittadinanza, escono dalla protezione della città per entrare in quell'ambito dove li aspettano in pari misura gloria e morte. Le donne, responsabili della devozione domestica, spesso con una brocca per il sacrificio, incarnano al contempo anche la perpetuazione fisica della famiglia. Gli uomini anziani rappresentano l'autorità dei padri, che prendono parte agli affari politici della città e riflettono sui destini futuri della famiglia. Nell'articolazione spaziale di casa, città e confine, così come nella dimensione temporale di tradizione e futuro, la famiglia appare inquadrata in una prospettiva valevole anche per la comunità civica. Già sui vasi arcaici questa cellula di base della comunità cittadina era stata un tema importante. Ora però quella che era una costellazione sociale si trasforma in situazione psicologica: sguardi abbassati, sacrifici per un felice ritorno, la morte in agguato. La partenza diventa un addio. Evidentemente il combattimento per la patria veniva percepito sempre più anche come destino personale.

Sorprendentemente, il ritorno dalla guerra non venne tematizzato: l'esaltazione della vittoria rimase riservata ai monumenti politici. I temi della salvezza e della sopravvivenza furono però trasposti nel mito: alcune commoventi immagini del ritorno di Odisseo permettono di immaginare come venissero vissute le operazioni militari in paesi lontani⁹⁴: l'eroe non dà prova di sé in valorose imprese, bensì fa ritorno come sopravvissuto dopo dure vicende, rientrando prima nell'ordinato mondo

⁹² E. SIMON, *Opfernde Götter*, Berlin 1953; N. HIMMELMANN, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes*, München 1959. Cfr. EURIPIDE, *Alceste*, 10.

⁹³ SPIESS, *Der Kriegerabschied* cit., pp. 160-86.

⁹⁴ O. TOUCHEFEU, s.v. «Eumaios» e «Eurykleia», in *LIMC*, IV (1988), p. 53 nn. 5-6 e 101-2 nn. 8-9; *id.*, s.v. «Nausikaa», *ibid.*, VI (1992), p. 713 nn. 2-4; CHR. HAUSMANN, s.v. «Penelope», *ibid.*, VII (1994), p. 294 n. 33.

dei Feaci e poi nella cerchia della propria famiglia. Anche il ritorno non era una situazione di pura euforia.

Alla fine, Afrodite trionfò su tutta la linea. Sintomatiche sono le immagini del giudizio di Paride (fig. 24), che sullo scorcio del v secolo venne dichiaratamente visto come una scelta del percorso di vita⁹⁵. Questo mito era un'alternativa al coevo mito, creato dal sofista Prodicò, di Eracle al bivio, nel quale la riflessione filosofica dannava l'eroe alla via per la virtù. Paride, invece, aveva deciso in favore del mondo di Afrodite, contro le vie «politiche» dischiusegli da Era e Atena. In tal modo, egli effettuava una revisione delle decisioni di Eracle e di Teseo, in seguito alle quali, due generazioni prima, questi eroi si erano dedicati ai compiti al servizio dello stato nelle immagini vascolari. E non è affatto un caso che ora fosse un principe orientale a compiere questa svolta men-

⁹⁵ I. RAAB, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*, Frankfurt-Bern 1972, pp. 37-45. Caratteristica è l'idria a Karlsruhe, della cerchia del Pittore di Midia; BURN, *The Meidias Painter* cit., pp. 65-68.

Figura 24.

Il giudizio di Paride. Idria attica (tardo v secolo a. C.).



tale: l'Oriente, infatti, aveva smesso nel frattempo di essere il paese del nemico assoluto, e anzi veniva ammirato da molti come un mondo fantastico, con favolose ricchezze e una vita felice⁹⁶. Si trattava di un totale cambiamento dei valori.

Senza dubbio questa fu l'opzione favorita dalla grande maggioranza degli Ateniesi nei decenni della guerra del Peloponneso. Afrodite con la sua cerchia domina le immagini vascolari dell'epoca⁹⁷: per lo più siede in un paesaggio idillico, circondata da figure femminili vicino alle quali spesso sono apposte iscrizioni con nomi beneauguranti: Eudaimonia (felicità), Eutychia (fortuna), Aponia (mancanza di sofferenze), Paidia (gioco), Hygieia (salute), Eunomia (buon ordine), Eukleia (buona fama), Chrysope (volto aureo), e molte altre personificazioni di una vita beata. È un mondo di donne: solo di rado bei giovani hanno parte a questa felicità; talora essi portano i nomi degli eroi delle tribù attiche, come a segnalare che questo è un paradiso ateniese. A questa sfera si associa, in parte sugli stessi recipienti, quella di Dioniso: anche questo dio, le cui forze due generazioni prima erano state disciplinate dalla σοφροσύνη classica, tornò a impadronirsi delle anime con nuove estasi.

La sfera delle donne incarnata da Afrodite era un mondo antitetico a quella sfera pubblica maschile, comprendente l'*agora* e la guerra, che aveva fortemente perso di validità nel presente. Ovunque la cultura femminile avanzò in primo piano come un'intatta riserva di felicità. In considerazione dell'assillante realtà della guerra, possiamo ben interpretare come evasione tale fenomeno; ma non si trattava di una fuga dal presente: gli Ateniesi si addossarono in maniera attiva le pene di quest'epoca, e nel contempo svilupparono tali visioni di felicità nelle loro menti. Erano visioni dell'«al di qua»: niente indica che esse vadano trasposte in una vita dopo la morte, sulle Isole dei beati. Un mondo di belle speranze aiutava a sopportare la realtà concreta.

4. *Stile e «habitus»: l'immagine dell'uomo e l'immagine degli dèi.*

Probabilmente nel decennio fra Maratona e Salamina (490-480 a. C.) in Grecia si sviluppò una nuova forma di rappresentazione della figura umana, che da allora ha mantenuto la sua validità nell'arte europea fino all'inizio del xx secolo. A tale proposito si parla di «ponderazione» o di «contrapposto». I kouroi e le korai dell'arcaismo stavano dritti su

⁹⁶ HÖLSCHER, *Die unheimliche Klassik* cit., pp. 19-20.

⁹⁷ Eccellente interpretazione in BURN, *The Meidias Painter* cit., pp. 15-44.

entrambe le gambe, con il corpo e la testa eretti verticalmente e rivolti all'osservatore (figg. 3-4). Le nuove figure, invece, spostano il peso su una gamba portante, muovendo l'altra, libera, di lato; a causa di ciò, il bacino assume una posizione obliqua, il torso si innalza a sua volta con un movimento contrario, e le spalle seguono il moto del petto; la testa si volge leggermente di lato, e spesso è inclinata un poco verso il basso. In tutte e tre le dimensioni spaziali la figura si scosta volutamente dall'incrocio degli assi (fig. 5).

Che cosa si vuol comunicare in tal modo? e cosa vi è di così rivoluzionario, tanto da segnare l'inizio di una nuova epoca, della «classicità»? Gli studiosi hanno fornito molte spiegazioni, senza che però abbia mai avuto luogo un discorso teorico sulla possibilità di interpretare storicamente tali forme d'arte⁹⁸. A tale proposito bisogna operare una fondamentale distinzione fra le intenzioni consapevoli e le qualità più o meno inconscie delle opere, ossia fra i valori e i messaggi espliciti da un lato e i principî impliciti della creazione formale e della percezione dall'altro. Entrambi sono fenomeni d'importanza storica, ed entrambi non sono limitati all'ambito della forma artistica.

Da un punto di vista al contempo antropologico e semiotico, la «costruzione» di una figura indica il suo *habitus*. In base alle categorie dell'epoca stessa, la «ponderazione» probabilmente significa che si vuole rendere visibile la forza del corpo. La figura viene sottoposta alla forza di gravità, di modo che possa sollevarsi, a contrasto, «con le proprie forze». In questa maniera si evidenzia come le singole parti del corpo influiscano l'una sull'altra reagendo reciprocamente. Le figure arcaiche visualizzavano la forza tramite le loro membra muscolose combinate paratatticamente. Nelle nuove figure le parti sono connesse in maniera organica, spostandosi, per pressione e flessione, in tutte e tre le dimensioni: le parti sono diventate mobili l'una rispetto all'altra; la tensione si dispiega contro il rilassamento, l'attività contro la passività. La forza non è più il possesso di una qualità, bensì una potenza dinamica.

Implicitamente, le figure si pongono in un nuovo rapporto rispetto alle dimensioni dello spazio: gli spostamenti indicano la mobilità dinamica verso l'alto e verso il basso, a destra e a sinistra, avanti e indietro.

⁹⁸ L'approccio recente più interessante è quello di B. FEHR, *Bewegungsweisen und Verhaltensdeale*, Bad Bramstedt 1979, pp. 7-24, 25-30. In precedenza: G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Über die Rationalisierung der 'mythischen' Form in der klassischen Kunst*, in R. LULLIES (a cura di), *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag von B. Schweitzer*, Stuttgart-Köln 1954, pp. 147-60; B. SCHWEITZER, *Das Problem der Form in der Kunst des Altertums*, in U. HAUSMANN (a cura di), *Handbuch der Archäologie, I. Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, pp. 191-201.

Al tempo stesso, essi attestano un nuovo dominio del tempo dinamico: la reciprocità dell'interazione fisica delle parti è immaginabile solo partendo dal presupposto della contemporaneità.

In tale contesto, i margini d'azione della creazione formale divennero sostanzialmente più ampi⁹⁹. In mancanza dello schema fisso delle figure arcaiche, ora occorre stabilire su quale gamba dovesse poggiare il peso, quale braccio fosse quello attivo, verso quale lato dovesse volgersi la testa. Grazie a tale nuova libertà, la persona dell'artista deve aver acquistato un'importanza affatto nuova.

Ma questi sono fenomeni secondari: nessuno scultore avrà avuto l'intenzione teorica di elaborare un nuovo rapporto con lo spazio e con il tempo; l'interesse primario deve essere stato rivolto al dispiegarsi della forza. Alcune statue presentano tale interesse con dura evidenza: l'auriga di Mozia (fig. 25), così come l'eroe più anziano di Riace, hanno quasi « troppa forza per stare dritti » (secondo un detto tedesco). Proprio nella prima età classica anche la letteratura esprime la richiesta di disponibilità a grandi sforzi, in senso sia fisico che etico¹⁰⁰.

La forza autonoma di queste statue è un simbolo pregnante: un simbolo delle capacità umane, come vengono espresse in Senofane; un simbolo dell'entusiasmo per il proprio successo, come si manifesta nelle immagini vascolari; un simbolo dell'ampliata autonomia umana e della propria reponsabilità, come viene tematizzata nella tragedia coeva; un simbolo della facoltà di organizzare uno stato e di prendere decisioni fondamentali, come allora diventò possibile in ambito politico. Queste nuove figure sono quasi pura potenzialità.

Ciononostante, tale situazione non era caratterizzata soltanto da euforica fiducia¹⁰¹. Se le libertà e i margini d'azione in tutti gli ambiti della vita si erano tanto ampliati, anche il rischio della sventura era aumentato a dismisura. Tale inquietante nozione viene espressa dal coro dell'*Antigone* di Sofocle: quanto grandioso e terribile è l'uomo, e quanto sono vicini l'uno all'altro il glorioso successo e il misero fallimento¹⁰². La propria responsabilità non produceva solo un effetto liberatorio, bensì anche uno di oppressione. Questa consapevolezza, che comprendeva a un tempo l'accontentarsi del proprio destino e il timore della potenza divina, improntò ora i volti delle statue: la $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$ estroversa dell'età ar-

⁹⁹ Su quanto segue, HÖLSCHER, *Die Nike* cit., pp. 98-109.

¹⁰⁰ FEHR, *Bewegungsweisen* cit., pp. 25-30.

¹⁰¹ Su quanto segue, HÖLSCHER, *Die unheimliche Klassik* cit., pp. 17-24.

¹⁰² SOFOCLE, *Antigone*, 333 sgg.

caica è svanita; al suo posto domina l'*habitus* delle teste modestamente abbassate, con la loro mimica seria e raccolta.

Un altro lato di questo *habitus* si manifesta nelle immagini di ragazze e donne abbigliate¹⁰³. Le korai arcaiche (fig. 4) avevano fatto sfoggio di vesti di lusso variopinte e drappeggiate con civetteria; al di sotto delle stoffe sottili, i corpi venivano presentati con sensuale evidenza. Nello «stile severo» della prima età classica, invece, la foggia di vestiario predominante divenne il peplo, il quale celava i corpi delle donne sotto pesanti tessuti. I nuovi ideali erano la semplicità e il decoro.

Non è chiaro dove sia stato forgiato questo nuovo stile. In ogni caso, esso si diffuse in brevissimo tempo in tutto l'ambito della civiltà gre-

¹⁰³ W. MARTINI, *Der Wandel der Frauenmode in der Zeit der Perserkriege*, in *Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften*, Rostock 1993, pp. 75-80.

Figura 25.

Statua di Mozia, di interpretazione discussa (c. 450 a. C.).



ca, ad Atene come nel Peloponneso, da Xanto, nella microasiatica Lidia, fino a Mozia, nella Sicilia occidentale, in città e regioni con strutture politiche completamente diverse. Che fosse uno stile «democratico», come talora si è supposto, è senz'altro errato. È vero che si tratta di un distacco dagli ideali dell'aristocrazia arcaica, ma tale svolta fu effettuata dai tiranni siciliani e dai nobili tessali, in Beozia e nel Peloponneso, allo stesso modo che dai rappresentanti della politica isonomica e democratica di Atene. La persona, con le sue capacità e responsabilità: questa nuova esperienza poteva sí condurre all'idea della democrazia, ma trovò posto anche in altre strutture sociali.

Fondamentalmente si trattava di un'esperienza delle dimensioni umane, la quale perciò stesso rese problematica l'immagine degli dèi. La nuova immagine umana era un risultato della relativizzazione: una dimostrazione delle proprie capacità, sí, ma queste ultime dovevano essere dispiegate faticosamente contro la forza di gravità. Ora, però, tale ambivalenza fra potere e fallire non concordava affatto con l'idea della superiorità degli dèi. Figure come quella del cosiddetto «Apollo dell'Ómphalos» (fig. 26) mostrano bene i problemi che una simile immagine divina comportava¹⁰⁴. Su un rilievo votivo in onore di Atena, la dea sta in piedi con aria pensosa, appoggiata alla lancia davanti a una stele nel ginnasio (fig. 27)¹⁰⁵; nelle immagini vascolari, Nike ed Eros, gli dèi degli atleti vittoriosi e belli, sostengono assorti la testa con la mano (fig. 19)¹⁰⁶. Perfino la vittoria nell'agone è divenuta ambivalente: non piú solo motivo di somma gloria, ma al contempo anche pericolo di ὄβρις e di disgrazia. A questo riguardo anche gli dèi possono perdere la fiducia.

Alcuni artisti erano evidentemente consapevoli di ciò, e cercarono di salvaguardare la grandezza degli dèi. Revocare l'evoluzione non era possibile. Lo scultore Alcamene stilizzò con ciocche arcaiche la testa di un'immagine di Hermes in forma di pilastro¹⁰⁷; ma tali forme «arcaizzanti» si potevano utilizzare solo per poche immagini divine di tipo molto vetusto. Piú istruttivi sono i tentativi di liberare le figure degli dèi dal peso della ponderazione. Nel frontone occidentale del tempio di Zeus

¹⁰⁴ B. S. RIDGWAY, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970, pp. 61-62.

¹⁰⁵ H. JUNG, *Die Sinnende Athena*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CX (1995), pp. 95 sgg.

¹⁰⁶ Nike: CVA Gran Bretagna, III, 38, tav. XLVI 8-9. Eros: A. CAMBITOGLU, *An early Lucanian Panathenaic amphora by the Palermo Painter*, in ID. (a cura di), *Classical Art in the Nicholson Museum*, Sydney, Mainz 1995, pp. 107-15.

¹⁰⁷ D. WILLERS, *Zum Hermes des Alkamenes*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», LXXXII (1967), pp. 37 sgg.; G. SIEBERT, s.v. «Hermes», in *LIMC*, V (1990), pp. 297-98 nn. 42-46.

a Olimpia, fra l'ibrida violenza dei Centauri e il tentativo di difesa delle fanciulle e dei ragazzi, Apollo compare rigidamente eretto, sottratto alla forza di gravità, ristabilendo l'ordine divino con un gesto di supremazia (fig. 28)¹⁰⁸. Allo stesso modo, l'Apollo di Kassel (fig. 29) ottiene la sua impressionante maestosità dal fatto che non appare quasi soggetto alla ponderazione¹⁰⁹.

Il più importante scultore di statue di divinità fu ritenuto, per tutta l'antichità, Fidia di Atene¹¹⁰. Per tre decenni egli eseguì le grandi com-

¹⁰⁸ B. ASHMOLE e N. YALOURIS, *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1967.

¹⁰⁹ E. M. SCHMIDT, *Der Kasseler Apollon und seine Repliken*, in W.-H. SCHUCHHARDT (a cura di), *Antike Plastik*, V, Berlin 1966.

¹¹⁰ In generale su Fidia, da ultimo: CHR. HÖCKER e L. SCHNEIDER, *Phidias*, Hamburg 1993, pp. 58-60 (Atena Promachos), 62-82 (Atena Parthenos), 83-98 (Zeus), 99-104 (Atena Lemnia), con la recensione di N. HIMMELMANN, in «Bonner Jahrbücher», CXCI (1993), pp. 453-56.

Figura 26. Apollo dell'Omphalos. Copia romana da un originale del 460 a. C. circa.

Figura 27. Atena pensosa. Stele votiva (460-450 a. C.).



missioni statali nella sua città: si trattava quasi soltanto di immagini divine, nelle quali trovava espressione un'altissima ambizione politica. Delle sue opere si esaltava il fatto che rappresentassero nella maniera più intensa la sublimità degli dèi. In breve tempo Fidia fu a capo di una grande ed efficiente officina, in grado di portare a termine anche commissioni impegnative come la colossale Atena Promachos. Questa officina si fece valere soprattutto per le sue due opere principali, le immagini templari dell'Atena Parthenos e dello Zeus di Olimpia, entrambe alte 12 metri. Le proporzioni gigantesche, la smisurata profusione di oro, avorio e altri materiali, la moltitudine di figure accessorie devono aver suscitato un'impressione travolgente della potenza divina. Dalle copie romane possiamo riconoscere l'Atena Lemnia e l'Atena Parthenos (figg. 7 e 12). Esse si contraddistinguono per la posa dal carattere rappresentativo; le teste hanno un'espressione maestosa grazie alla fronte

Figura 28. Apollo. Dal frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia (c. 460 a. C.).

Figura 29. Apollo di Kassel. Copia romana da un originale del 460-450 a. C.



alta e prominente, e alle guance sottili e tondeggianti. Lo stile, la sensibilità per l'effetto dei materiali e la capacità di organizzare grandi gruppi di lavoratori furono i fattori che, combinati, permisero a Fidia di diventare il principale esponente artistico di Atene all'apogeo della sua potenza.

Contemporaneamente, l'immagine dell'uomo veniva intensificata ed elevata a un sommo ideale «classico» ad opera di Policleto di Argo¹¹¹. Il *milieu* sociale e politico delle sue commissioni erano le città del Peloponneso, i cui ceti superiori erano ancora dominati dagli ideali agonistici dell'atletismo. Le opere principali di Policleto furono statue di vincitori atletici e di eroi giovanili. La sua importanza risiede nella razionalità «moderna» con cui egli affrontava i suoi lavori: Policleto fu il primo teorico della scultura. In uno scritto programmatico (quasi completamente perduto) intitolato *Canone* egli stabilì i principî del suo lavoro; di questo scritto è attestata una dottrina sugli accordi fra le misure (*συμμετρία*), ossia sulle proporzioni delle varie parti del corpo. La sua opera principale, un eroe con la lancia (Doriforo)¹¹², forse raffigurante Achille, dà un'idea della costruzione delle sue figure: Policleto spinge il contrapposto all'estremo, facendo poggiare la gamba libera solo sulla punta del piede; il portare e il gravare sono così condotti a una marcata contrapposizione. L'obiettivo è quello di racchiudere le forze opposte in uno stato di perfetta armonia: l'attività e la passività sono messe in rapporto reciproco mediante un calcolato chiasmo.

Questa costruzione ha il rigore di un sistema filosofico. Non sono previste deviazioni: già nell'antichità si è osservato che le figure di Policleto erano quasi tutte configurate secondo lo stesso schema di base, *paene ad exemplum*. La motivazione di ciò sta nel fatto che l'armonia formale è al contempo un ideale di forze fisiche, di bellezza del corpo e di virtù etica: è il «bene» (τὸ εὖ) inteso come sommo ideale di perfezione. Con l'ambizioso ottimismo che regnava nei circoli intellettuali di questa generazione, Policleto dovette ritenere di poter costruire razionalmente questo ideale. Tale *habitus* evidentemente non trovava risonanza solo nella «progressista» Atene, ma era apprezzato anche nelle città del Peloponneso per fondare valori conservatori.

La maniera onnicomprensiva con cui l'ideale della ἀρμονία e della

¹¹¹ Su Policleto, di recente: T. LORENZ, *Polyklet*, Wiesbaden 1972; H. VON STEUBEN, *Der Kanon des Polyklet*, Tübingen 1973 (e la recensione, a entrambi questi lavori, di A. H. BORBEIN, in «Göttingische Gelehrte Anzeigen», CCXXXIV (1982), pp. 184 sgg.); BECK e BOL (a cura di), *Polyklet* cit.

¹¹² Cfr. fig. 2 del saggio di A. H. Borbein.

σύμμετρία trovò allora impiego in tutti gli ambiti della vita si può riconoscere in un frammento del medico Alcmeone di Crotone¹¹³: secondo le sue teorie, nel corpo la parità di diritti (ἰσονομία) delle forze (dell'umido e del secco, del freddo e del caldo, dell'amaro e del dolce, ecc.) preserverebbe la salute; il potere assoluto (μοναρχία) di una sola forza, invece, provocherebbe la malattia. La salute, dunque, si baserebbe su una mescolanza ben proporzionata (σύμμετρος) delle forze. Il corpo umano viene qui giudicato secondo le categorie dell'armonia e della simmetria, le quali svolgevano un ruolo importante nell'arte figurativa; al tempo, i rapporti fra i suoi elementi vengono indicati con concetti politici, isonomia e monarchia. Si tratta dunque di principi unitari che servivano a definire le condizioni ideali per qualsiasi parte del cosmo.

Ma appunto qui sembra risiedere una contraddizione, che emerge quando l'analogia di microcosmo e macrocosmo viene applicata alla società: l'individuo autonomo e la comunità autonoma non si lasciavano combinare facilmente. Alla lunga, la subordinazione radicale della singola persona alle norme e agli ideali collettivi non poteva essere mantenuta; e quando la guerra aggiunse a ciò le proprie costrizioni esterne, allora i bisogni, le speranze e le richieste degli individui tornarono anche più violentemente in primo piano. Nell'arte figurativa, le concezioni sopraindividuali di Fidia e Policlete continuarono ad essere ammirati, ma già nella generazione seguente non trovarono prosecuzione.

Le immagini divine ateniesi assunsero un carattere diverso sotto gli allievi di Fidia. Alcamene conferì alla figura di Ares un'espressione di seria pensosità, che non irradia autorità divina bensì denota riflessione umana. La sua Afrodite appoggiata al pilastro ha il fascino di una sposa mortale¹¹⁴. Altri scultori, che perseguivano effetti più forti, non li cercarono nella costruzione plastica basata su regole, bensì nelle attrattive ottiche delle superfici. Agoracrito imboccò questa via con l'immagine di culto della Nemese di Ramnunte; la Nike che si slaccia il sandalo sulla balaustra del tempio di Atena Nike e la Nike di Peonio che plana verso il basso a Olimpia rappresentano gli apici di questo stile; l'Afrodite dell'Agorà di Atene ne sfrutta le più estreme possibilità¹¹⁵: virtuosistici contrasti fra luce e ombra, movimenti fluttuanti tra corpo e pannello,

¹¹³ DK 24 B 4.

¹¹⁴ Cfr. note 65-66.

¹¹⁵ Nemese: G. DESPINIS, *Symbole ste melete tou ergou tou Agorakritou*, Athinaí 1971. Balaustra di Atena Nike: cfr. nota 61. Nike di Peonio: cfr. nota 50. Afrodite dall'Agorà: cfr. nota 66. Sull'interpretazione dello stile ricco: HÖLSCHER, *Die Nike* cit., pp. 88-111; ID., *I successori di Fidia*, in R. BIANCHI BANDINELLI (a cura di), *Storia e civiltà dei Greci. La crisi della Polis*, Milano 1979, pp. 355-385; STEWART, *History* cit., pp. 66 sgg.

effetti di sensualità di somma raffinatezza. Gli scultori dominano la materia a loro piacimento: è una retorica visiva analoga a quella con cui i sofisti coevi ammaliavano gli ascoltatori. La potenza della divinità veniva evocata tramite l'effetto sperimentato soggettivamente.

Analogamente di breve durata fu la validità del canone policleteo per la figura dell'uomo. Già gli allievi dello scultore argivo si allontanarono dal suo rigorismo filosofico¹¹⁶. Essi non sembrano essersi affaticati a «confutare» teoricamente il suo sistema: probabilmente era chiaro che dall'arte ci si aspettava qualcosa di più delle leggi sempre uguali del maestro. Un trasognato Narciso ragazzino e un discobolo che entra in scena con fare professionale rendono evidente lo spettro di espressioni individuali che i successori di Policleteo conquistarono e resero accessibile nella generazione seguente¹¹⁷.

Un «sperimento della perfezione»: così è stata chiamata la cultura della «classicità» greca (E. La Rocca). Un esperimento riuscito?

In ogni caso il progetto fu solo di breve durata. La sua lunga influenza postuma come «classicità» raramente divenne realtà; per lo più è stata solo una rigorosa istanza. Ci si può chiedere se questo elevato disegno abbia schiacciato gli uomini sotto il suo peso, quasi soffocandoli; se siano stati gli uomini a non essere all'altezza delle norme o viceversa. La risposta, alla fine, dipende dal giudizio personale. E forse non si dovrebbero misurare disegni e progetti in base alla loro durata.

¹¹⁶ A. LINFERT, *Von Polyklet zu Lysipp*, Gießen 1966; id., *Die Schule des Polyklet*, in BECK e BOL (a cura di), *Polyklet* cit., pp. 240-97; D. ARNOLD, *Die Polykletnachsfolge*, Berlin 1969.

¹¹⁷ Narciso: VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Glyptothek* cit., pp. 198-207. Discobolo: ARNOLD, *Die Polykletnachsfolge* cit., pp. 110-23.