IL PROBLEMA DEL TEMISTOCLE *

(*Tavv. XXIX-XXXII*)

Il problema del Temistocle è senza dubbio di quelli attuali (nel campo, beninteso, degli innocui studi archeologici) il piú interessante per l'importanza intrinseca dell'inattesa scoperta ostiense e per l'imbarazzante contrasto dei giudizi finora formulati; il piú attraente soprattutto perché, chiaro dal punto di vista archeologico, filologico, iconografico, grazie all'iscrizione, rimane essenzialmente un problema di critica d'arte. (Tavv. XXIX, XXX).

Ragion per cui chi militasse nel campo opposto di un positivistico filologismo potrebbe anche vedervi con sorridente compiacimento la riprova dell'inadeguatezza soggettiva del giudizio estetico e dell'analisi stilistica. Chi invece nella critica, come nel progresso spirituale, abbia fede, non può non prestar viva attenzione a tanta appassionata e sottile analisi, rallegrandosi di queste voci di lingua diversa, accomunate da un medesimo interesse e indirizzate a un unico fine quale la ricerca del vero.

Gli studi intorno al Temistocle già formano infatti un significativo capitolo di storia della critica del nostro tempo.

Trovato in un ambiente sul *Cardo* degli *Augustales* fu subito pubblicato dal suo scavatore Guido Calza,[1]) che impostò con sobria chiarezza il problema. Riportate le principali fonti storiche a disposizione, istituì confronti stilistici con l'Aristogitone, con il c. d. Re di Monaco, con un'erma di Villa Albani, cercando d'inquadrare storicamente il Temistocle nella ritrattistica greca della prima metà del V secolo.

Il Calza notò insomma quegli evidenti caratteri severi che appaiono nella calotta di capelli e nella barba a piccole ciocche fiammeggianti e che ritrovava appunto nell'Aristogitone e nelle altre sculture prese a confronto. Non mancò neppure di rilevare d'altro canto caratteri, che definiva individuali e fisionomici, nel volto e, poiché lo Pfuhl[2]) aveva precedentemente riportato gli inizi del ritratto fisionomico greco al IV secolo, ritenendone il Platone la prima significativa manifestazione, egli cercò di superare il contrasto stilistico e storico ricercando precedenti nel V secolo di una tendenza di caratterizzazione veristica. E credette di poterli riconoscere in alcune figure di Olimpia, da lui qualificate come realistiche e naturalistiche seguendo il pensiero del Loewy, in sileni e centauri, in pitture vascolari e nella gemma di Dexamenos. Concludeva cioè che queste tendenze espressionistiche sarebbero passate, prima di quanto generalmente si ritenesse, a caratterizzare anche ritratti di individui. L'artista del Temistocle si sarebbe interessato all'aspetto fisico del soggetto di sangue tracio, creando un'immagine che il Calza definisce di un «piatto realismo energico e plebeo» che suggerisce quelle doti attribuite allo stratega dalle fonti: persuasione e violenza.

Il ritratto che Pausania ricorda nel pritaneo sarebbe per il Calza il probabile originale, databile intorno al 460, dell'erma ostiense, copia giudicata piatta e fiacca del periodo antoniniano.

Intanto Gisela Richter manifestava l'opinione di una derivazione o copia dalla statua eroica di Magnesia, mentre il Pfuhl notava che l'architettura della testa non gli pareva possibile prima del IV secolo e il Calza, tornando subito dopo sull'argomento,[3]) ribadiva la sua datazione dell'archetipo al 460.

Contemporaneamente all'edizione del Calza, usciva in Germania uno studio acuto e brillante di Bernhard Schweitzer[4]) che, ponendosi in primo luogo la chiarificazione del concetto di «ritratto» tanto nel linguaggio estetico moderno come in quello antico, e, passando in rassegna fonti letterarie e monumenti figurati, dava una suggestiva documentazione al pensiero dello Pfuhl di un inizio del ritratto fisionomico nel IV secolo.

Veniva cosí chiarito l'equivoco della tesi

[1]) G. Calza, *Il ritratto di Temistocle scoperto a Ostia*, in *Le Arti*, II, 1940, pp. 152-161, Tavv. LIX-LX.

[2]) E. Pfuhl, *Die Anfänge der griech. Bildniskunst*, München, 1927.

[3]) G. Calza, *A proposito del ritratto di Temistocle scoperto a Ostia*, in *Critica d'Arte*, XXIII-XXIV, 1940, pp. 15-17, Tavv. XII-XIII.

[4]) B. Schweitzer, *Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen*, in *Berichte der Sächs. Ak. der Wissenschaften*, 91, 1939 (1940), pp. 1-67.

* Da *La Critica d'Arte*. Anno VII. (Nuova Serie, Anno II), 1941, pp. 76-88.

dello Studniczka,[5]) che aveva ricercato «ritratti» già alla fine dell'arcaismo.

Il problema del Temistocle era poi riproposto dal Bianchi Bandinelli[6]) con una penetrante e aderente lettura formale dei tratti del volto, di cui si facevano notare accenti estranei allo stile severo: il piano obliquo degli occhi rispetto a quello della fronte, le arcate sopracciliari definite non da una linea ma da passaggi carnosi con ricchezza di plastica, la costruzione sintattica rotonda, lo schema di maniera tripartito con cui era risolta la composizione plastica analitica della fronte con accentuazione di rilievi sopraorbitali, sorta di maschera dell'uomo di pensiero e di azione; tutto in pieno contrasto insomma con l'Aristogitone, con le teste di Olimpia e anche con i centauri del Partenone e dinanzi al quale apparisce piú asciutto e lineare anche il Marsia mironiano. Il Bianchi Bandinelli istituiva invece confronti con il Platone e con ritratti del IV secolo, epoca a cui riportava l'originale dell'erma ostiense per ragioni stilistiche e storiche.

La statua di Magnesia sarebbe stata peraltro la sostanza severa che l'artista del IV secolo avrebbe rielaborato nel nuovo ritratto fisionomico, in armonia perciò con le idee dello Schweitzer, alle quali veniva pertanto aggiungendo un'acuta distinzione fondamentale fra ritratto «vivo» e ritratto «vero», che chiariva ancor meglio le tendenze rappresentative delle varie epoche. Se viva poteva essere un'immagine dedalica, vero non si poteva dire un ritratto prima che sorgesse l'interesse fisionomico.

Vivezza di caratterizzazione, specialmente risolta verso la bruttezza di contro alla bellezza tipizzata, che il Pasquali contemporaneamente additava nella letteratura greca, risalendo fino a Omero.[7])

Il Laurenzi, dedicatosi a studi sul ritratto greco, su cui veniva pubblicando un saggio,[8]) e poi il bello e utile Quaderno sistematico,[9]) accettava la lettura del Bianchi Bandinelli e poneva il Temistocle, insieme con il Sofocle del III tipo, il Lisia, l'Erodoto, il Platone, nell'indirizzo ritrattistico da lui definito «della forma stringata», datando l'archetipo intorno al 360.

Lo Schweitzer trovava nella analisi del Bianchi Bandinelli, comunicatagli anche per lettera, una conferma artistica alla sua tesi teorica e, in una nota sul Temistocle,[10]) vedeva i capelli simili a quelli dell'Aristogitone ma la barba piú plastica, piú libera e recente, la struttura non piú severa, concludendo per una rielaborazione, nel concetto e nello stile del IV secolo, del sostrato piú antico di un ritratto risalente all'età di Temistocle. Confrontava poi l'erma con il Socrate di Napoli e con un ignoto dei Conservatori (Fasti M. I, 9), ambedue dei primi decenni del IV secolo. Il ritratto base per questa rielaborazione del IV secolo, copiata nell'erma ostiense, sarebbe stato quello del pritaneo, cambiato poi in un trace.

Lunghe considerazioni e divagazioni fu mosso a fare poi Axel Boethius sul discusso e imbarazzante Temistocle,[11]) giocando ancora sulle idee espresse dal Bianchi Bandinelli, dallo Schweitzer e dal Pasquali e svolgendo in ultima analisi la tesi del Calza, che cioè le tendenze espressionistiche afferrabili in un aspetto dell'arte del V secolo, definito dal Boethius «centaur class» e contrapposto a quello idealizzante della «hero class», potevano aver influenzato anche la ritrattistica e dato luogo a espressioni simili a quella di un Temistocle, da riportarsi intorno al 460 a. C., che avesse tutti i caratteri fisionomici e spiccati dell'erma ostiense. Questa peraltro copierebbe non l'originale del V secolo, bensí un ritratto rielaborato nel IV secolo, forse quello del Pritaneo. L'artista del IV secolo non avrebbe ricostruito perciò un *non traditum vultum*, ma scelto un ritratto autentico di Temistocle con quei caratteri che bene appagavano il gusto fisionomico del nuovo tempo. Cosa poi egli ci avrebbe messo di suo il Boethius non ce lo dice.

Ultimo infine è sceso in campo il Curtius con un breve articolo,[12]) in cui, scartando recisamente le osservazioni del Bianchi Bandinelli e dello Schweitzer, quasi come eresie stilistiche e filosofiche, riafferma con sicurezza la tesi del Calza, rivedendo la questione generale. Insiste specialmente sul confronto con il Discobolo della copia Berlinese per la grafia dei capelli e

[5]) Fr. Studniczka, *Die Anfänge der griech. Bildniskunst*, in *Ztschr. f. b. Kunst*, 62, 1927-1928, pp. 121 sgg.

[6]) R. Bianchi Bandinelli, *Nota al Temistocle ostiense*, in *Critica d'Arte*, XXIII-XXIV, 1940, pp. 17-25.

[7]) G. Pasquali, *Omero, il brutto e il ritratto*, in *Critica d'Arte*, XXIII-XXIV, Parte I, 1940, pp. 25-35.

[8]) L. Laurenzi, *Il ritratto dei Greci*, in *Critica d'Arte*, XXIII-XXIV, Parte I, 1940, p. 5 sgg.

[9]) L. Laurenzi, *Ritratti greci. Quaderni per lo studio dell'Archeologia*, diretti da R. Bianchi Bandinelli, n.° 3-5, 1941.

[10]) B. Schweitzer, *Das Bildnis des Themistokles*, in *Die Antike*, XVII, 1941, pp. 77-81.

[11]) A. Boethius, *The Temistocles Herm from Ostia*, in *Collections of the Ny-Carlsberg Glyptothek*, III, 1942, pp. 202-224 e inoltre *Ett Fältherreporträtt*, in *Särtryck ur Fältmarskall Mannerheim 75 är den 4 juni 1942, Festskrift*, Helsingfors, pp. 1-16.

[12]) L. Curtius, *Roem. Mitt.*, LVII, 1942, pp. 78-91.

con la testa dell'Aristogitone nel nuovo Museo del Campidoglio per la disposizione dei riccioli della barba. Aggiudica invece al copista i tratti plastici ed espressivi del volto, dicendo però ferma, compatta e severa la struttura delle guance, e conclude che, pur stando sulla via che dall'Aristogitone porta al Discobolo, il Temistocle rimane isolato nella quasi brutale caratterizzazione individuale. L'erma ostiense può a suo parere esser copia pertanto di un bronzo dedicato in qualche santuario intorno al 472, poco prima dell'ostracismo.

Pur senza trattare *ex professo* del problema hanno anche espresso indirettamente la loro opinione sul Temistocle G. Kaschnitz Weinberg, Frederic Poulsen e Gerhardt Rodenwaldt. Il primo nel recensire gli studi dello Schweitzer sul ritratto[13]) sottoscrive alla tesi del Bianchi Bandinelli di un Temistocle del V secolo, rielaborato fisionomicamente nel IV secolo. Il Poulsen,[14]) commentando il volume di R. e E. Boehringer sull'Omero, giudica il tipo del c. d. Epimenide come una mescolanza stilistica di elementi del V e del IV secolo, che riscontra anche nel Temistocle e, pur ammettendo possibilità di caratterizzazioni individualistiche e brutali anche nel V secolo, avvicina l'erma ostiense al Mausolo e al Tucidide, volendo vedere una analogia di stilizzazione arcaizzante nei capelli tanto nel Temistocle quanto nell'Archidamo. Il Temistocle sarebbe perciò del IV secolo ed apparterrebbe ad una Renaissance della visione del V secolo.

Cambiano cioè le parole ma in sostanza si tratta sempre del solito gioco equilibristico tra i due secoli, più o meno deciso in favore del V o del IV. Su un piano diverso, ma quanto mai insostenibile, si poggia invece il Rodenwaldt a cui è piaciuto di riportare l'originale dell'erma ostiense all'ambiente micro-asiatico e ionico del V secolo, vedendo un punto di partenza nella statua dell'agora di Magnesia. Ad un originale attico contemporaneo allo stratega pensa infine il Fuhrmann nel dare la notizia della scoperta,[16]) ponendolo subito dopo l'Aristogitone.

***

Quinto o quarto secolo dunque?

Lo scarto cronologico è forte e imbarazzante, ma più sconforta nel problema l'insoddisfacente incertezza che tradiscono e generano tutte le conclusioni avanzate, pur muovendo sempre da sottili, convincenti e aderenti letture dell'opera d'arte.

Confesso che risvolgendo in me stesso dinanzi all'originale, nella quiete ostiense e con serena obiettività, i vari processi logici, storici, stilistici finora formulati con tanta finezza, sono rimasto altrettanto ammirato dell'acume analitico quanto scettico delle deduzioni.

Mettere in dubbio la capacità analitica ed estetica della critica moderna è assurdo, come è antistorico pensare che potessero giudicar meglio gli antichi, la cui critica può aver per noi solo un valore filologico e non normativo.

Il punto di resistenza dobbiamo cercarlo quindi, a mio giudizio, non nella lettura estetica, ma piuttosto nelle deduzioni cronologiche.

Su questo piano mi sono riproposto appunto il problema che la domestica visione dell'erma mi invitava ad affrontare.

Si badi anzitutto che non ogni decennio ma ogni anno della prima metà del V secolo ha un valore proprio, un significato definito. In quell'epoca di fervida attività creatrice il processo di evoluzione del campo intuitivo e rappresentativo è rapidissimo; è tutto un fermentare di personalità artistiche di primo piano e i mezzi espressivi mutano aspetto di momento in momento, pur conservando una comune intonazione severa e svolgendo fino a tutto Policleto le premesse poste con chiarezza dai maestri dell'efebo biondo e della kore di Eutidico agli inizi del secolo.

È il genio sovrano di Fidia che determina una rottura in questo processo dello stile severo e apre un nuovo mondo.

Ora se il Temistocle è creazione originaria contemporanea deve trovare il posto preciso in quei decenni di cui ceramica e scultura ci offrono una visione ampia e concreta, che è assurdo pensare possa venire modificata da nuove scoperte, se non in estensione. Darsi dell'ignorante quando non lo si è equivarrebbe in questo caso piuttosto a un comodo scansar fatiche.

Quanto alla calotta dei capelli il Temistocle per la stilizzazione delle piccole ciocche a fiamma, per la marginazione netta e lineare, come vide il Calza, come l'hanno ammesso in sostanza il Bianchi Bandinelli, lo Schweitzer, il Boethius e come l'ha accuratamente svolto il Curtius, è indubbio che si inquadra con precisione tra l'Aristogitone e il Discobolo, e per i riccioli della barba trova con l'Aristogitone un confronto esemplare. (Tav. XXX, figg. 2, 3).

[13]) G. Kaschnitz-Weinberg, in *Gnomon*, 1941, XVII, p. 341.

[14]) F. Poulsen, in *Gnomon*, 1941, XVII, p. 481.

[16]) H. Fuhrmann, *Arch. Anz.*, LVI, 1941, c. 476-479.

Un elemento invece che direi « non severo » è il taglio della barba, corta e stondata.

Posto di necessità per la stilizzazione delle ciocche e per il taglio dei capelli tra il 475 e il 465, ci aspetteremmo, invece dello stondamento, un appuntirsi sia pure leggero, una valorizzazione piú netta e lineare del contorno. Non solo infatti gli strateghi di Monaco e del Museo Barracco [17]) dei decenni precedenti, non solo l'Aristogitone, ma anche opere degli anni seguenti alla necessaria datazione intorno al 470 del Temistocle, quali il bronzo dell'Artemisio, [18]) la testa mironiana dell'Ermitage, [19]) quella di Villa Albani, [20]) mostrano questo taglio della barba dal profilo sentito.

Infiniti sarebbero gli esempi nella ceramica coeva da richiamare a questo scopo, ma, limitandoci alla scultura, ricordiamo ancora, perché sempre chiamati in causa, gli originali di Olimpia, databili, ricordiamolo, intorno al 465, con le teste di Enomao e di Ercole.

Le barbe dei c. d. indovini del frontone est sono sí piú stondate, ma anche più astratte, come prova del resto la stilizzazione chioccioliforme dei riccioli, e si rivelano quale artistico elemento di caratterizzazione di un volto di vecchio, in cui viene cioè attenuato anche il leggero dinamismo tettonico della barba appuntita secondo la moda corrente, che ci saremmo aspettata invece nel Temistocle stratega.

Bisogna oltrepassare il 450 perché questa stondatura entri veramente nell'uso della vita e non soltanto nel campo dell'arte. Basti citare il sicuro ritratto di Pericle, databile intorno al 435. Varcano infatti la metà del secolo sia l'Anacreonte, [21]) sia la testa bronzea originale da Cirene, [22]) sia il ritratto sulla gemma di Dexamenos. [23]) Ma se poniamo vicino a queste teste il Temistocle lo sentiamo d'altronde di una stilizzazione delle ciocche dei capelli e della barba e dei peli dei baffi tanto piú serrata e compatta e severa, testimoniante appunto che i decenni interposti non sono passati invano e che la metà del secolo segna un punto cruciale nel cammino dell'arte greca.

Piú profonde naturalmente risaltano le differenze con il Platone, a cui il Bianchi Bandinelli lo ha avvicinato con un confronto sforzato, che può reggersi, se mai, esteriormente solo per il taglio dei capelli sulla fronte e sulle tempie. E le tavole VI e VII del bel Quaderno del Laurenzi, che segue l'opinione del Bianchi Bandinelli, credo che siano la migliore dimostrazione della stonatura di tale inquadramento nel IV secolo. La stilizzazione di barba, capelli e baffi postulano quindi una datazione precisa intorno al 470.

Ho notato peraltro l'elemento, contrastante con il logico e inconfondibile linguaggio del tempo, che si avverte a mio parere nella stondatura della barba. Ma quello che costituisce addirittura una sorprendente eccezione ben piú imbarazzante è il modellato del viso, inconcepibile nella ritrattistica dello stile severo.

Io non saprei aggiungere togliere o cambiar nulla alla sorvegliatissima lettura che dei tratti del volto ha dato il Bianchi Bandinelli (p. 18). Quando non ci si basi su copie falsate ed equivoche di età romana, ma su originali « severi » dalla statua bronzea dell'Artemisio, all'Auriga di Delfi, ai marmi di Olimpia, non troveremo mai simili occhi rotondi e infossati su un piano obliquo, simili arcate sopracciliari non piú definite da una linea nettissima ma risolte plasticamente, simile fronte a bozze rilevate.

Un primo leggero e delicato movimento plastico della fronte e delle sopracciglia appare nell'Anacreonte, specialmente nella copia piú fine Berlinese. Ma il confronto aderente, e in particolar modo per la capigliatura, con il c. d. Capaneo, copia di una delle figure fidiache dell'Amazzonomachia sullo scudo della Parthenos, lo riporta prima di tutto con precisione intorno al 440 e l'Anacreonte appare inoltre molto piú delicato e contenuto rispetto al modellato incisivo e mosso del Temistocle, come anche la gemma di Dexamenos.

Un ritratto che potrebbe creare qualche dubbio e qualche appiglio per ammettere un certo modellato plastico fisionomico intorno al 450 è il tipo dell'Omero-Epimenide, ma l'imbarazzo che si è determinato nella sua valutazione stilistica e cronologica da parte di molti studiosi è dovuto, io credo, unicamente ad una superficiale cernita delle copie. [24]) Il tipo è celebre e le copie che ne abbiamo ascendono a sei e pro-

[17]) R. KEKULE VON STRADONITZ, *Strategenköpfe*, in *Abhandlungen K. Preuss. Ak. d. Wissenschaft.*, 1910, p. 5 sgg. *a* e *b*.

[18]) H.G. BEYEN, *La statue d'Artemision*, La Haye, 1930.

[19]) E. WALDHAUER, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, I, 76, Tavv. 41-42.

[20]) G. CALZA, *Le Arti*, II, 1940, Tav. LIX, 2.

[21]) L. LAURENZI, *Ritratti greci*, n.9, aggiungi V.H.POULSEN, *Phidias und sein Kreis*, in *Collections of the Ny-Carlsberg Glyptothek*, III, 1942, p. 44, figg. 9-10.

[22]) L. LAURENZI, *Ritratti greci*, n. 13, Tav. IV.

[23]) L. LAURENZI, *Ritratti greci*, n. 12, Tav. III.

[24]) R. UND E. BOEHRINGER, *Homer. Bildnisse, und Nachweise*, Breslau, 1939, p. 19 sgg.; L. LAURENZI, *Ritratti greci*, pp. 87-88, n. 6 e 7.

prio questa diffusione che esse attestano ha portato a un naturale allontanamento dall'originale, a un'usura del modello, a una produzione piú corrente, con varia alterazione dei caratteri formali della creazione, generando diverse impressioni negli archeologi. I piú, dall'Arndt al Sieveking, dal Lippold al Kaschnitz, dallo Helbig al Bernoulli, lo hanno datato intorno alla metà del V secolo, il Poulsen, l'Albizzati e il Boehringer vi hanno visto l'Omero del donario di Mikythos elevato circa il 460 a Olimpia, mentre il Winter, che lo identificò per il primo con Omero, lo portò al IV secolo, attribuendolo all'arte di Silanione. Lo Schweitzer poi, pur ponendo come fonte comune ispiratrice l'Omero del donario di Olimpia, vede nelle copie due distinte rielaborazioni conservanti caratteri arcaici, l'una del 410 a. C., l'altra del 360 a. C. La datazione del Winter ha trovato di recente un altro sostenitore nel Vagn Häger Poulsen [25]) che pone l'Omero intorno al 350, contemporaneo e vicino al Platone e a Silanione, dicendolo leggermente arcaizzante e confrontabile con lo Zeus di Mylasa e con la stele di Arkesilas a Dresda (DIEPOLDER, *Att. Grabr.*, 39, 1).

Il problema ha assunto quindi aspetti che ricordano quello del Temistocle, ma diverse ne sono a mio parere le cause. L'erma di Monaco, seguíta da quella Barracco, parla un linguaggio logico e armonico: capelli e barba sono una massa compatta, spartita con intellettualistica e stringata simmetria, le arcate sopracciliari formano un geometrico e lineare semicerchio, la barba è racchiusa in una netta linea di contorno, la struttura generale è organica, compatta. È il ritmo serrato d'una creazione intorno alla metà del V secolo e tale possiamo immaginare quello dell'Omero nel donario bronzeo dell'Altis.

Accanto a queste erme sussistono quella allisciata, coloristica, mossa del Vaticano, con ciocche libere e plastiche, con arcate sopracciliari sinuose e morbide, con guancie e fronte risolte plasticamente nelle rughe e nelle masse muscolari; e quella Torlonia nettamente e duramente plastica e mossa nel viso, piú incerta e meschina nei capelli e nella barba. Freddamente calligrafica la erma dimidiata dei Magazzini Vaticani, vicina peraltro a quelle Monaco-Barracco. Riportare queste varianti dei copisti a due creazioni diverse del V e del IV secolo mi pare in contraddizione con il concetto che necessariamente dobbiamo avere degli artisti di questi secoli, e troppo supina sarebbe l'accettazione di elementi formali da parte di quello del IV o di ambedue, pensando ancora all'archetipo del donario, né in quest'epoca esistono quei copisti rielaboratori a cui poter accreditare simili pseudocreazioni, mentre d'altro canto il tema è arduo e d'impegno e non può esser avvicinato da mestieranti. Troppo poco e troppo misero dunque quel tanto di nuovo che notiamo in alcune copie per pensare a una rielaborazione d'un maestro del IV e quello che si conserva di genuino in tutte è elevato linguaggio formale della metà del V secolo.

Credo che l'esistenza dell'originale in Olimpia giustifichi le varianti nelle copie mediate, di diverse epoche e da diversi modelli o calchi, prodotte nelle officine attiche di età ellenistico-romana, piú fedeli invece nel riprodurre originali conservati ad Atene, e che non ci sia bisogno pertanto di ammettere artisti intermedi di periodo classico.

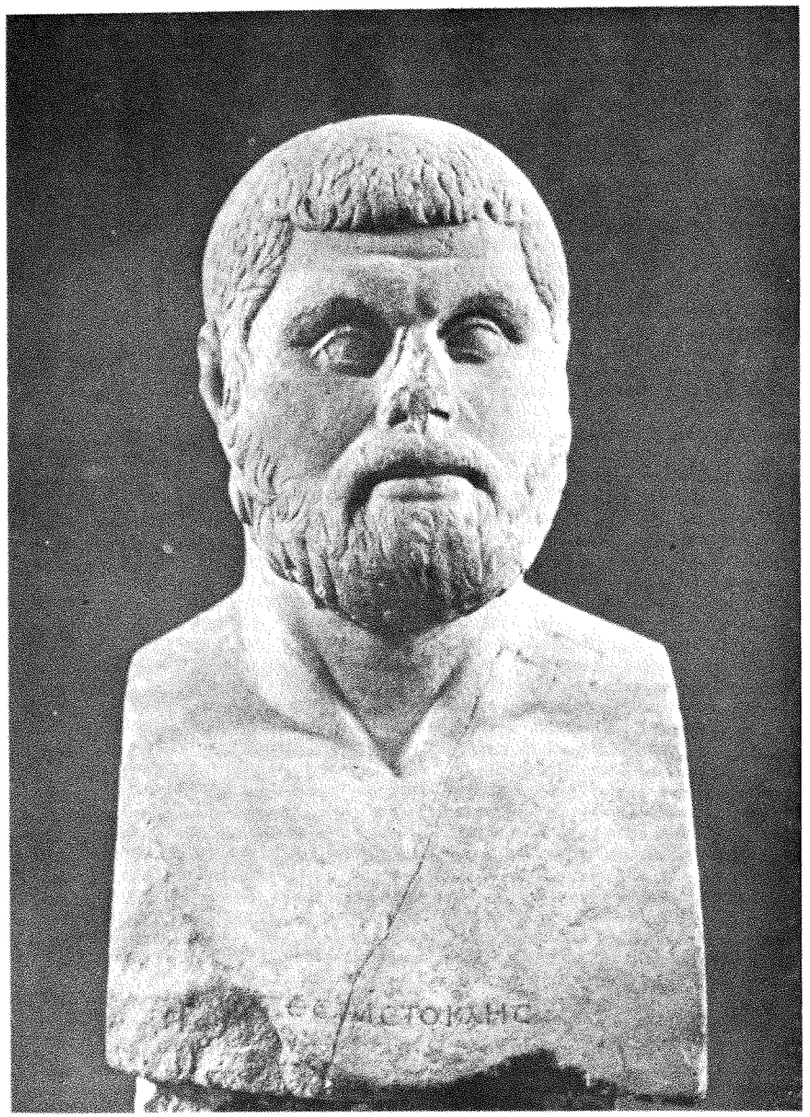
Se leggiamo perciò le severe parole piú genuine dell'Omero-Epimenide, vediamo che il netto arco lineare delle sopracciglia, le rughe incise con rigoroso calligrafismo sulla fronte liscia, confermano la visione che abbiamo del linguaggio artistico con cui un ritratto all'incirca contemporaneo al Temistocle viene creato e da cui esula ogni soluzione plastica di elementi fisionomici, da non confondere beninteso con il modellato espressionistico dei centauri della seconda metà del V secolo.

Bisogna in realtà arrivare come vedeva il Bianchi Bandinelli almeno al Platone, vale a dire al 360 circa, per trovare non solo un simile modellato ma una tale ricerca di espressione fisionomica. Modellato e ricerca fisionomica che non stanno sullo stesso piano delle creazioni espressionistiche tipizzanti il brutto, con cui i sostenitori di un Temistocle del V secolo li hanno a torto confusi, fraintendendo naturalismo e verismo con espressionismo astratto e ideale.

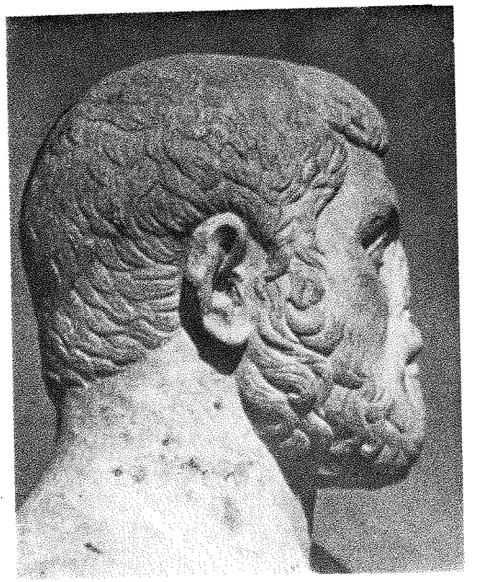
La caratterizzazione espressionistica e viva del deforme e del brutto, ben individuata dal Pasquali e dallo Schweitzer fino dall'arcaismo nella letteratura, si può commentare adeguatamente con vasi dipinti e con sculture, dove troveremo « tipi » come il banchettante o la vecchia schiava, centauri selvaggi e aggrinzite Lapitesse.

Un ritratto in scultura (e un ritratto ufficiale e d'impegno in particolar modo) è una concezione ben diversa da un centauro e, se mai,

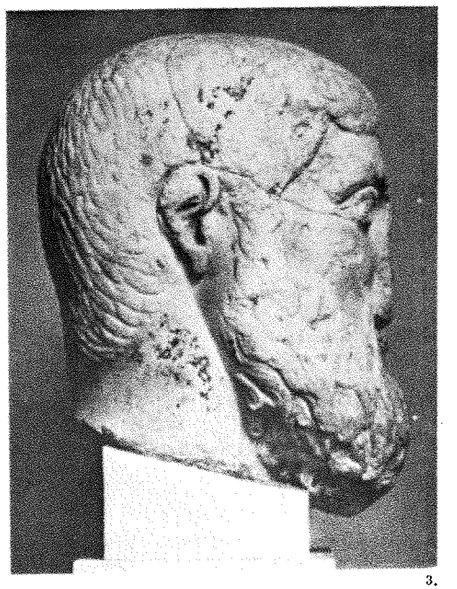
[25]) V. H. POULSEN, in *Acta Archeologica*, XI, 1940, p. 153 sgg.



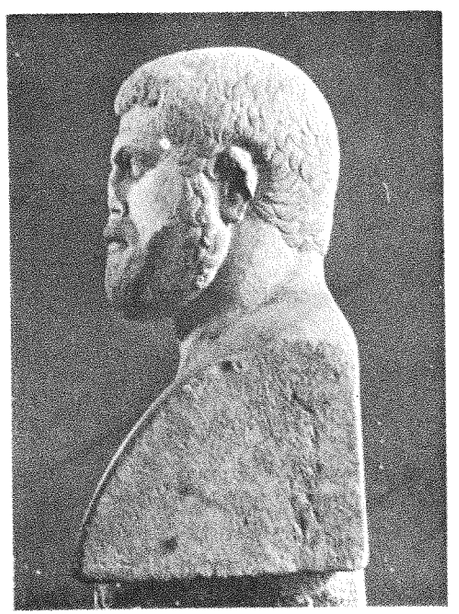
1. – Ostia, Museo. Erma di Temistocle.



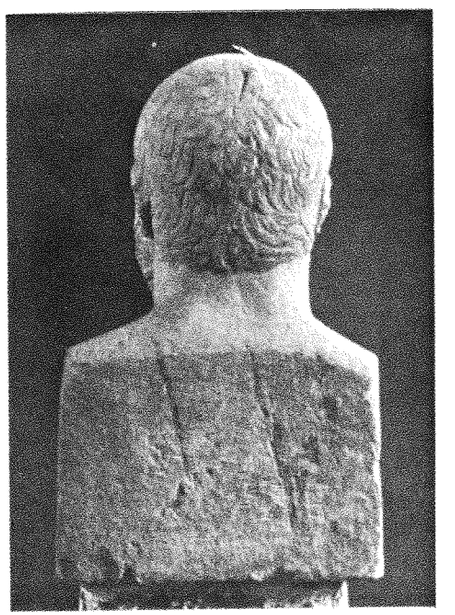
2.



3.



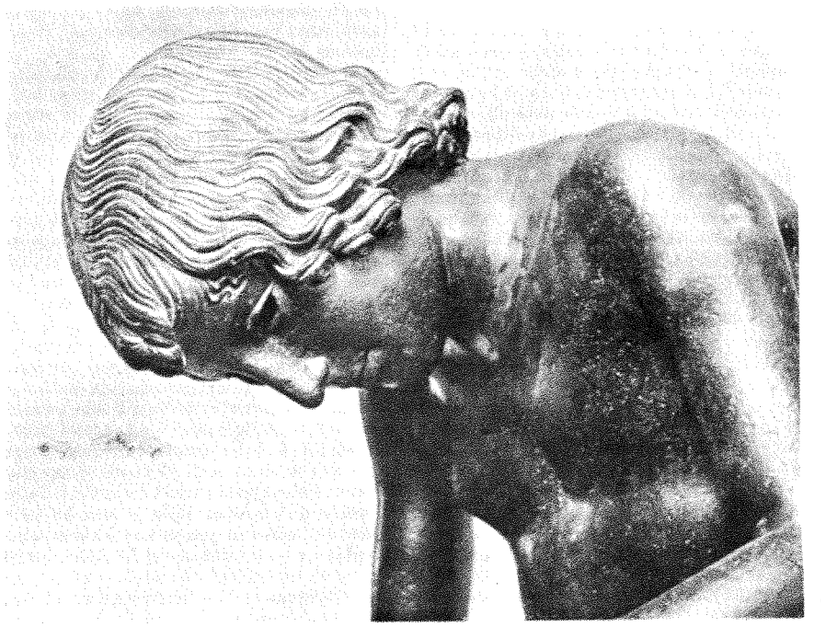
4.



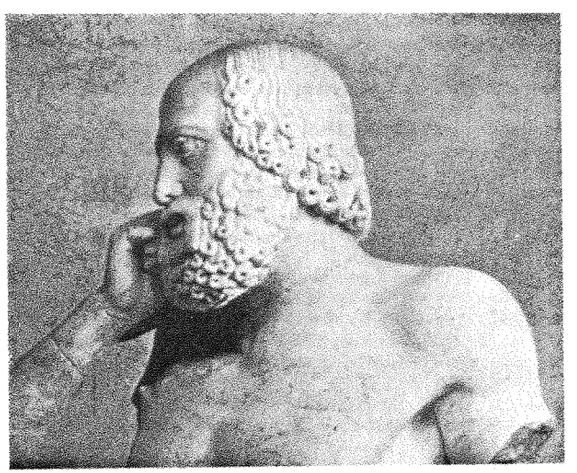
5.

2. – Temistocle di Ostia. — 3. – Vaticano, Musei. Testa dell'Aristogitone del Campidoglio. — 4-5. – Temistocle di Ostia.

6. – Ravenna, Museo. Erma di Milziade.



7.



8.

9.

7. – Roma, Musei Capitolini. Lo Spinario. *(da Alinari 6040 b).*
8-9. – Olimpia, Museo. Olimpia, tempio di Zeus; l'indovino del frontone est.
(da Hege - Rodenwaldt e Buschor).

rientra nella tendenza opposta della idealizzazione tipica del bello.

Lo spirito ha le sue leggi, e i concetti della cultura greca del V secolo riguardo al ritratto sono quelli messi in evidenza dallo Schweitzer sulla base delle fonti letterarie. Un ritratto fisionomico di Temistocle sarebbe inconcepibile per ragioni spirituali prima della sofistica e opere come l'Anacreonte, il Pericle o la gemma di Dexamenos stanno a confermare che ancora nella seconda metà del V secolo si creavano immagini piú plasticamente contenute e piú nobilmente tipizzate.

La maschera del Temistocle, se dinanzi alle teste dello stile severo si palesa cosí vuota di quella sostanzialità plastica, di quella energia interna che tende le superfici, di quella unitarietà architettonica di piani che dà a quelle creazioni severe il respiro grandioso d'una generazione di dèi e pare racchiudere un mondo, cosí accanto al Platone e ai ritratti del IV secolo si rivela molto più meschina e piú fredda, piú fissa e piú atona.

Questa mossa maschera di pensiero, già di per sé cosí netta e dura, è come impietrita, costretta, e imprigionata tutt'in giro dalla immobile calotta dei capelli e della barba in cui quel *pathos* di maniera non trova nessuna eco, mentre invece nelle ciocche fluenti e ondulate della barba e dei baffi e in quelle oblique e mosse dei capelli sulla fronte e sulle tempie del Platone si conchiude armonicamente il ben più intellettualisticamente ricco modellato dei piani del volto in un tutto organico.

Quello che ha tutti attratto nel Temistocle è la poderosa architettura della calotta cranica, ritmata con il metro dello stile severo, e la precisa e accurata stilizzazione delle ciocche e dei peli, ma questa prima impressione di godimento estetico si raggela leggendo il volto con le larghissime guance atone, che non hanno né la tensione del V, né il modellato chiaroscurale e sentito del IV secolo, con la fronte rigidamente scompartita, con gli occhi rotondi, aperti e attoniti.

Dissidio di concezione e di stile che si è invano tentato di risolvere e che è inconcepibile tanto nella logica sempre cosí serrata, sobria, stringata, limpida, astratta, purissima dello stile severo, quanto nella coordinata, organica, ricca, sentita e armonica struttura della visione del IV secolo.

Quindi l'ipotesi del Boethius, che vede possibile un tale compromesso, fisionomico nel volto, astratto nei capelli, in pieno 460, deriva da incomprensione del linguaggio severo e se tutti questi elementi fossero passati, com'egli dice, nella supposta rielaborazione del IV secolo, non si comprenderebbe davvero il valore da dare a questa e all'artista, che in questo caso dovremmo far scendere al ruolo di modesto copista; tanto varrebbe allora considerare il Temistocle come opera del V secolo.

Il Bianchi Bandinelli, che ha invece attribuito all'artista del IV secolo il modellato fisionomico, ha tentato di giustificare, la stilizzazione severa della calotta e della barba con un intenzionale richiamo alla statua eroica di Magnesia, che conosciamo dalle monete, adducendo anche la mancanza dell'elmo che la accomunerebbe all'erma ostiense. La statua del Foro di Magnesia sarebbe stata cioè un dato di partenza per la creazione del ritratto del 360.

Ma come si può attribuire a un artista, che in questo caso è creatore, e non copista, una tale rielaborazione dotta in pieno IV secolo, quando, se il suo temperamento fosse stato cosí archeologico e avesse potuto realmente sfruttare, sia pure in via indiretta, un preesistente ritratto di Temistocle, avrebbe se mai potuto all'opposto mantenere i tratti del volto nello stile originario e lasciare l'impronta della sua visione negli elementi meno compromettenti ed esteriori come i capelli e la barba?

Se è un copista, copia, e non ha né il talento né l'autorità per una rielaborazione fisionomica, se è un artista del IV secolo, non può essere un archeologo.

Né si può d'altro canto parlare di un artista di gusto arcaizzante, perché non sente tutta l'opera arcaisticamente e nella stilizzazione dei capelli e della barba non parla un linguaggio severo di maniera, ma genuino.

I sostenitori puri di un Temistocle del 470-460, come il Calza e il Curtius, risolvono piú facilmente il compromesso stilistico attribuendolo al copista romano. Il primo dice infatti che « nel giudicare il ritratto bisogna dare una certa parte alla esecuzione, alquanto piatta e fiacca, della copia romana dell'età degli Antonini » e dice che « molti originali sobri e semplici hanno subíto nelle mani dei copisti una trasformazione che ha dato loro una specie di modernizzazione e in certo senso un piú accentuato realismo ». Il secondo è piú esplicito: « Geben wir sofort zu, dass die überschnittenen Augenlieder auf das Konto wohlbekannter Kopistengewohnheit zu setzen sind. Auch die Schattenwirkung der breiten gebohrten Furche über den oberen Augenliedern war dem Original fremd. Sie beginnt mit dem flavischen Porträt, gehört also auch dem Kopisten. Und vorsichtig

abwägend mag man finden, dass der Kopist die Umgebung des Auges verweichlicht hat, so dass es jetz zu weich und zu tief gebettet ist. Auch das Stirnrunzeln durch die Furche über dem Ansatz der Nase und die wagerechte Falte kann er übertrieben haben. Aber die Grundzüge müssen im Original gewesen sein. Alles das sind Kopistenungezogenheiten, mit denen wir uns in jeder römischen Kopie herumzuschlagen haben ».

Esclusi cosí il sovrammettersi delle palpebre, il contorno molle e l'infossatura profonda degli occhi, le rughe chiaroscurali sulle palpebre, il cipiglio e le rughe, c'è da chiedere allora al Prof. Curtius cosa rimanga secondo lui e cosa mai intenda per « Grundzüge ». Qui è il caso inverso del Boethius e bisogna promuovere al rango di artista il copista, questa volta romano.

Ma l'accusa del copista è una comoda quanto assurda scappatoia. Il copista sempre toglie non aggiunge, attenua non rinforza, sbiadisce non colorisce, ché altrimenti non è copista. Di più questa e simili opere rivelano un'esecuzione meccanica e non il modellato del marmo affrontato direttamente con lo scalpello; sono certo opere a serie, e fare dei technitai delle officine di copie tanti artisti liberamente posti dinanzi al marmo e al modello credo sia poco rispondente alla realtà. Perciò anche nel Temistocle dobbiamo vedere una copia meccanica, che può raffreddare, allisciare, smorzare in superficie il modello, e chi volesse pensare a un originale in bronzo dovrebbe addirittura ammettere la derivazione dal calco e limitare ancor piú le libertà dell'infamato copista.

Escluso quindi il compiacente aiuto di quest'ultimo al problema, il Temistocle ci appare in tutto il suo equivoco aspetto, che ti attrae al primo sguardo e ti delude all'analisi, con il suo disarmonico e illogico compromesso stilistico, fisionomico e astratto, con la frattura discordante della simmetria e dell'*ethos*, con la superficiale atonia.

Gli manca la vita, quella vita che non può invece mancare a un ritratto ufficiale e d'impegno, concepito e attuato in quei momenti creativi, cosí fecondi di genio e di arte, del 470 e del 360.

È significativa la confessione finale del Curtius: « denn dieses Porträt, abgesehen von den von uns in Einzelnen analysierten Formen, als Ganzes, steht gänzlich isoliert ».

L'arte greca di questi secoli ignora infatti i compromessi.

***

Sorge allora necessaria la domanda quando un simile eclettismo formale e una simile concezione storica possano attuarsi e la logica risposta a questo interrogativo, che l'esame stilistico del Temistocle mi poneva, è stata: non prima dell'ultimo ellenismo attico e cioè del I secolo a. C.

Per sostenere questa tesi stilistica bisogna anzitutto ammettere che il Temistocle sia un ritratto di ricostruzione, una creazione dotta fatta da un artista che non aveva a disposizione immagini ufficiali, poiché in caso contrario sarebbe un assurdo storico e artistico.

Ma anche le fonti mi sembra che sorreggano tale conclusione ed escludano invece chiaramente quella di un ritratto ateniese di Temistocle del V o del IV secolo, come finora si è ammesso su basi stilistiche.

Tucidide (I, 138) non ricorda che il monumento (*μνημεῖον*) nell'agorà di Magnesia e segue in ordine di tempo la considerazione di Demostene (*c. Aristocr.*, 196, p. 686; LAURENZI 17) che « gli Ateniesi in passato non effigiarono nel bronzo né idolatrarono Temistocle, il vincitore della battaglia navale di Salamina, né Milziade, il condottiero di Maratona e molti altri bene operanti non confrontabili agli strateghi d'oggigiorno ». [26])

Testimonianza categorica per bocca di un cittadino ateniese che intorno al 353-352 non esistevano in Atene ancora statue onorarie di Temistocle e di Milziade. E dicendo statue di bronzo non vuol dire che esistessero statue di marmo, poiché il fine del concetto di Demostene non è una distinzione qualitativa dell'immagine, bensí il puntualizzare la negata celebrazione ufficiale con statue onorarie di simili vittoriosi, in contrasto con la facile condiscendenza dei tempi suoi.

Dopo questo esplicito passo di Demostene bisogna arrivare a Cornelio Nepote il quale ci dà l'interessante notizia (*Tem.*, 10, 3; LAURENZI 253) che di Temistocle « a memoria nostra rimasero due monumenti, la tomba presso la città in cui è sepolto e la statua nel foro di Magnesia ». [27])

Cornelio Nepote non si occupa incidental-

[26]) DEMOST. *c. Aristocr.*, 196, p. 686, *πρῶτον μὲν τοίνυν ἐκεῖνοι καὶ Θεμιστοκλέα τὸν τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν νικήσαντα καὶ Μιλτιάδην τὸν ἡγούμενον Μαραθῶνι καὶ πολλοὺς ἄλλους, οὐκ ἴσα τοῖς νῦν στρατηγοῖς ἀγαθὰ εἰργασμένους, οὐ χαλκοῦς ἵστασαν οὐδ' ὑπερηγάπων.*

[27]) CORN. NEP., *Them.*, 10, 3, *huius ad nostram memoriam monumenta manserunt duo, sepulcrum prope oppidum in quo est sepultus, statua in foro Magnesiae.*

mente di Temistocle ma ne scrive la biografia e per far ciò si è valso di fonti greche del V secolo fino a quelle almeno del primo ellenismo riguardanti l'argomento preso a trattare. Scrive nel I secolo a. C. e l'unico ritratto ufficiale noto dalla tradizione a Roma in quel tempo era dunque soltanto la statua innalzata nell'agorà della città dove Temistocle morí.

Notevole importanza hanno per noi le notizie contenute nella biografia scritta un secolo piú tardi da Plutarco, perché vissuto ed educato ad Atene, dove fu anche amico e compagno di scuola di un discendente omonimo di Temistocle, che egli ricorda alla fine della vita del grande stratega come «divenuto nostro compagno e amico frequentando il filosofo Ammonio».

E oltre a Tucidide, Plutarco sfrutta altre fonti e altre notizie, rispecchiando quindi senza dubbio quello che di Temistocle si sapeva e si diceva nell'Atene della fine del I secolo d. C.

Plutarco (32, 4) infatti ricorda come gli altri autori che «gli abitanti di Magnesia hanno nell'agorà la insigne sua tomba (*τάφον*)»[28] ed è evidente che Plutarco fonde e contamina due notizie distinte che si conservano in Cornelio Nepote, quella del sepolcro presso la città e della statua onoraria nell'agorà, come è ovvio che una tomba non si sarebbe elevata mai nel centro e dentro le mura della città. Egli critica poi la veridicità della notizia di Diodoro (*F.H.G.*, II, 351) sull'esistenza tra il Porto grande del Pireo e il promontorio Alcimo di «un grandioso basamento con il sovrastante sepolcro a forma di ara di Temistocle» (32, 5) e su cui la poesia aveva fiorito, come attestano i versi che riporta del comico Platone.[29] Plutarco nega quindi esplicitamente la versione del trasporto delle ceneri in territorio attico, riferita con obiettività anche da Tucidide con il passo (I, 138, 25): «si dice che i congiunti abbiano trasportato le sue ossa in patria dietro suo ordine e che a insaputa degli Ateniesi le abbiano deposte in Attica».[30] Leggenda antistorica, sorta forse in Atene per il bisogno sentimentale di attenuare l'impressione del tragico destino di un cosí grande figlio, che si rispecchia nella chiusa di Tucidide (I, 138, 30): «Cosí finí il destino di Pausania lo Spartano e di Temistocle l'Ateniese, i piú insigni fra i Greci del loro tempo».[31]

Come questa versione è giudicata pura leggenda da Plutarco, altrettanto falsa è detta l'altra (32, 4), riferita da Andocide, che «le ceneri scoperte furono disperse dagli Ateniesi».[32]

La tomba in realtà si conservò sempre a Magnesia e dice infine Plutarco (32, 7) che «ai discendenti di Temistocle si conservarono in Magnesia anche alcuni onori fino ai nostri tempi», onori di cui fruí anche il suo compagno e amico Temistocle.[33]

Si onorarono quindi sempre e la tomba e i discendenti del grande Ateniese.

Ma Plutarco (22, 2; Laurenzi 254) ci dà un'altra notizia basata sulla propria esperienza visiva e cioè che nel tempio eretto da Temistocle ad Artemide Aristobule si conservava al suo tempo una statuetta (*εἰκόνιον*) di Temistocle, e aggiunge, con un suo giudizio estetico-psicologico che «sembra eroico non solo nell'anima ma anche nell'aspetto».[34]

Al tempo degli Antonini, Pausania (I, 18, 3; Laurenzi 7) vede invece nel Pritaneo immagini (*εἰκόνας*) di Temistocle e di Milziade «le quali erano state trasformate nell'iscrizione in un Romano e in un Trace».[35]

[28]) Plutarc., *Them.*, 32, 4, *καὶ τάφον μὲν αὐτοῦ λαμπρὸν ἐν τῇ ἀγορᾷ Μάγνητες ἔχουσι·*

[29]) Plutarc., *Them.*, 32, 5: *Διόδωρος δ' ὁ περιηγητὴς ἐν τοῖς περὶ τῶν μνημάτων εἰρηκεν, ὡς ὑπονοῶν μᾶλλον ἢ γιγνώσκων, ὅτι περὶ τὸν λιμένα τοῦ Πειραιῶς ἀπὸ τοῦ κατὰ τὸν Ἄλκιμον ἀκρωτηρίου πρόκειταί τις οἷον ἀγκών, καὶ κάμψαντι τοῦτον ἐντὸς ᾗ τὸ ὑπεύδιον τῆς θαλάττης, κρηπίς ἐστιν εὐμεγέθης καὶ τὸ περὶ αὐτὴν βωμοειδὲς τάφος τοῦ Θεμιστοκλέους. Οἴεται δὲ καὶ Πλάτωνα τὸν κωμικὸν αὐτῷ μαρτυρεῖν ἐν τούτοις·*

> *Ὁ σὸς δὲ τύμβος ἐν καλῷ κεχωσμένος*
> *τοῖς ἐμπόροις πρόσορησις ἔσται πανταχοῦ*
> *τοὺς τ' ἐκπλέοντας εἰσπλεόντάς τ' ὄψεται*
> *χὠπόταν ἅμιλλα τῶν νεῶν θεάσεται.*

[30]) Tucid., I, 138, 25: *τὰ δὲ ὀστᾶ φασι κομισθῆναι αὐτοῦ οἱ προσήκοντες οἰκαδε κελεύσαντος ἐκείνου καὶ τεθῆναι κρύφα Ἀθηναίων ἐν τῇ Ἀττικῇ.*

[31]) Tucid., I, 138, 30: *τὰ μὲν κατὰ Παυσανίαν τὸν Λακεδαιμόνιον καὶ Θεμιστοκλέα τὸν Ἀθηναῖον λαμπροτάτους γενομένους τῶν καθ' ἑαυτοὺς Ἑλλήνων οὕτως ἐτελεύτησεν.*

[32]) Plutarc., *Them.*, 32, 4: *περὶ δὲ τῶν λειψάνων οὔτ' Ἀνδοκίδῃ προσέχειν ἄξιον ἐν τῷ πρὸς τοὺς ἑταίρους λέγοντι, φωράσαντας τὰ λείψανα διαρρῖψαι τοὺς Ἀθηναίους (ψεύδεται γὰρ ἐπὶ τὸν δῆμον παροξύνων τοὺς ὀλιγαρχικούς).*

[33]) Plutarc., *Them.*, 32, 7: *Τοῖς δ' ἀπὸ γένους τοῦ Θεμιστοκλέους καὶ τιμαί τινες ἐν Μαγνησίᾳ φυλαττόμεναι μέχρι τῶν ἡμετέρων χρόνων ἦσαν, ἃς ἐκαρποῦτο Θεμιστοκλῆς Ἀθηναῖος, ἡμέτερος συνήθης καὶ φίλος παρ' Ἀμμωνίῳ τῷ φιλοσόφῳ γενόμενος.*

[34]) Plutarc., *Them.*, 22, 2: *Ἡνίασε δὲ τοὺς πολλοὺς καὶ τὸ τῆς Ἀρτέμιδος ἱερὸν εἰσάμενος, ἣν Ἀριστοβούλην μὲν προσηγόρευσεν, ὡς ἄριστα τῇ πόλει καὶ τοῖς Ἕλλησι βουλευσάμενος, πλησίον δὲ τῆς οἰκίας κατεσκεύασεν ἐν Μελίτῃ τὸ ἱερόν, οὗ νῦν τὰ σῶματα τῶν θανατουμένων οἱ δήμιοι προβάλλουσι καὶ τὰ ἱμάτια καὶ τοὺς βρόχους τῶν ἀπαγχομένων καὶ καθαιρεθέντων ἐκφέρουσιν· (3) Ἔκειτο δὲ καὶ τοῦ Θεμιστοκλέους εἰκόνιον ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀριστοβούλης ἔτι καθ' ἡμᾶς· καὶ φαίνεταί τις οὐ τὴν ψυχὴν μόνην ἀλλὰ καὶ τὴν ὄψιν ἡρωικὸς γενόμενος.*

[35]) Paus., I, 18, 3: *Πλησίον δὲ Πρυτανείων ἐστιν, ἐν ᾧ νόμοι τε οἱ Σόλωνός εἰσι γεγραμμένοι, καὶ θεῶν Εἰρήνης ἀγάλματα κεῖται καὶ Ἑστίας, ἀνδριάντες δὲ ἄλλοι*

Infine nella seconda metà del II secolo Elio Aristide nel suo saggio *ὑπὲρ τῶν τεττάρων* (XLVI, Dindorf, Lipsia, 1829, II, p. 215, Schol. 161, 23; Dindorf, III, p. 535), dei quali quattro uno è appunto Temistocle, ricorda una statua dello stratega, anche questa volta accoppiata a una di Milziade, nel teatro di Dioniso ad Atene, l'una a ovest, l'altra a est, accanto a ciascuna delle quali era quella di un Persiano prigioniero.[36]

***

È possibile allora che fino all'età romana non esistesse in Atene una statua ufficiale onoraria né un ritratto fisionomico donde potesse derivare l'erma ostiense?

Se riprendiamo in esame le fonti raccolte, dobbiamo escludere quale possibile archetipo, anche indiretto, la statua dell'agorà di Magnesia attestata da Tucidide, da Cornelio Nepote e da Plutarco. *Μνημεῖον*, *statua* ed anche il *τάφος* male riferito da Plutarco, localizzati concordemente nell'agorà e distinti dal *sepulcrum prope oppidum in quo est sepultus*, si riferiscono tutti alla statua eroica, che conosciamo attraverso la moneta coniata a Magnesia tra il 465 e il 449 e a una di Antonino Pio.[37]

Il tipo statuario riprodotto è prepolicleteo, nudo, con una piccola claina pendente dalle spalle, con ambedue i piedi aderenti al suolo, con la gamba sinistra flessa avanzata, la mano destra poggiata sul fianco del lato portante, la testa fissa frontalmente, la mano sinistra reggente la lancia; la testa è senz'elmo, il tipo è ideale, diremmo una statua achillea, che si inquadra perfettamente accanto alla statua acefala del nuovo Museo del Campidoglio, all'Enomao di Olimpia, all'Anacreonte di Ny Carlsberg, intorno cioè al 460 a. C., e rappresenta l'omaggio ufficiale della Persia e dei cittadini di Magnesia.

Nessun rapporto può esservi infatti tra questa statua, lontana da Atene, e il ritratto ostiense, certo di origine non asiatica ma ateniese, né saprei veder le ragioni che secondo il Bianchi Bandinelli l'artista del IV secolo avrebbe avuto per andare a copiare i capelli della statua di Magnesia di stile severo, che sono un elemento esteriore e comune a tutti i tipi del tempo e di cui Atene abbondava, quando per giunta l'acconciatura è differente da quella dell'erma, perché pare che abbia il *krobylos* o una corona e il viso è giovanile e sbarbato, cosicché il povero artista del IV secolo avrebbe avuto ancora da risolvere il problema della barba temistoclea. La mancanza dell'elmo non basta davvero a imparentare le due creazioni.

L'erma ostiense non sta su questa via.

Che a Temistocle fossero state decretate immagini onorarie ufficiali in vita o dopo morto fino alla seconda metà del IV secolo in Atene è escluso chiaramente, lo abbiamo visto, da Demostene, né si può pensare a un simile onore, inusitato nel V secolo, durante la sua fortuna a Sparta, dove, come racconta Plutarco (17, 3), fu coronato di ulivo, gli fu regalato il piú bel carro della città e fu accompagnato da trecento giovani fino ai confini del paese, oppure a Olimpia, dove, durante i giochi, attrasse tutta l'attenzione e gli applausi degli spettatori con la sua presenza.

È difficile anche sostenere che fosse dedicata da lui stesso la statuetta (*εἰκόνιον*) nel tempio di Artemide Aristobule, da lui eretto nel quartiere di Melite, presso la sua casa, quasi a risposta provocante e sdegnosa alle dicerie che andavano serpeggiando sul suo conto, con il simbolo di quegli ottimi consigli da lui dati non solo alla città ma alla Grecia tutta. Se fosse stata dedicata infatti da lui e in vita come *ex-voto* alla dea, sarebbe stata probabilmente distrutta dopo il bando. Alla testimonianza di Demostene va aggiunta infatti l'impossibilità storica dell'esistenza di un ritratto di Temistocle per ragioni politiche.

Il Curtius credeva di giustificare l'esistenza dell'archetipo nel 472 con l'osservare alla leggera che l'ostracismo non ne avrebbe implicato la distruzione.

E che l'ostracismo infatti non portasse a

τε καὶ Αὐτόλυκος ὁ παγκρατιαστής· τὰς γὰρ Μιλτιάδου καὶ Θεμιστοκλέους εἰκόνας ἐς Ῥωμαῖόν τε ἄνδρα καὶ Θρᾷκα μετέγραψαν.

[36]) Aristid., *Schol.*, 161, 13: *τὴν πρὸ τοῦ θεάτρου] ἐν τῇ κρείττονι τάξει. Α. δύο εἰσὶν ἀνδριάντες ἐν τῷ Ἀθήνησι θεάτρῳ, ὁ μὲν ἐκ δεξιῶν Θεμιστοκλέους, ὁ δ' ἐξ εὐωνύμων Μιλτιάδου, πλησίον δὲ αὐτῶν ἑκατέρου Πέρσης αἰχμάλωτος. τινὲς μὲν οὖν φασιν ὅτι δύο ἀνδριάντες ἦσαν ἐν τῷ θεάτρῳ, εἷς μὲν Μιλτιάδου, ἕτερος δὲ Θεμιστοκλέους, καὶ λέγουσιν ὅτι Μιλτιάδου ἐξ ἀριστερῶν, ὁ δὲ Θεμιστοκλέους ἐκ δεξιῶν· ἄμεινον οὖν ἡμᾶς ἐξεργάσασθαι, ὅτι ὁ χορὸς, ὅτε εἰσῄει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἢ ἐστι θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰσήρχετο, ἵνα· εὑρεθῇ ἐκ δεξιῶν τοῦ ἄρχοντος· τοὺς οὖν καλοὺς τῶν χορευτῶν ἕταττον εἰσιόντες ἐν τοῖς ἑαυτῶν ἀριστεροῖς, ἵνα εὑρεθῶσι πρὸς τὸν δῆμον ὁρῶντες. φησὶν οὖν οὕτως· τάξομεν τὸν Μιλτιάδην πρὸς τῷ θεάτρῳ, ὅ ἔστιν ἀριστερόν. εἶτα ἐπειδὴ τὸ ἀριστερὸν ἐν πολέμῳ οὐκ ἔστι χρηστόν, ἀλλὰ τὸ δεξιὸν κάλλιον καὶ εὔτιμον νενόμισται, καὶ ἀνδρείας ἐστὶ τεκμήριον. φησὶν ὅτι ἐν τῷ πολέμῳ οὐκ ἀριστεροτάτης ἦν ὁ Μιλτιάδης, ἀλλὰ τοῦ δεξιοῦ κέρως ἡγεῖτο τοῖς Ἕλλησιν· κ. τ. λ.*

[37]) P. Gardner, *Corolla Numismatica Barcley v. Head* p. 109, fig. 1.

questa distruzione è risaputo. Basta leggere a esempio ciò che dice Plutarco stesso di Temistocle, che fu ostracizzato per umiliare la sua troppa considerazione e autorità, come ordinariamente si faceva verso tutti quelli che si ritenevano divenuti insopportabili per il peso della loro potenza (*τῇ δυνάμει βαρεῖς*) e sproporzionatamente turbanti il ritmico equilibrio di uguaglianza democratica (*πρὸς ἰσότητα δημοκρατικὴν ἀσυμμέτρους*). Ostracismo non tanto diretto a punire la persona quanto a placare gli animi del popolo.

L'ostracismo quindi, nella libera *polis* democratica, consertante ed equilibrante tutte le energie dei suoi membri, non era una condanna e una menomazione delle qualità e del pensiero dell'individuo, ma un semplice allontanamento diplomatico, che poteva esser revocato quando le sorti della patria lo richiedessero. E se fosse esistito un ritratto di Temistocle nessuno si sarebbe sognato per questo di distruggerlo, ma l'ostracismo di Temistocle maturò un diverso destino che il Curtius dimentica.

Il soggiorno ad Argo e i rapporti con Pausania portarono all'accusa di intesa con i Persiani e alla condanna in contumacia da parte di Atene che manda ad arrestarlo. Seguono allora la fuga affannosa, l'umiliante richiesta di ospitalità ai Molossi, la tragica traversata dell'Ègeo, in cui la personalità dello stratega fuggiasco riesce a imporsi al nocchiero e l'inevitabile passaggio al nemico, tanto combattuto e odiato, che lo accoglie e lo onora da vivo sul suo territorio, lo celebra e lo eterna morto nel bronzo.

In Atene dice Tucidide (138, 29): *οὐ γὰρ ἐξῆν θάπτειν ὡς ἐπὶ προδοσίᾳ, φεύγοντος* e la condanna di alto tradimento porta anche la *damnatio memoriae*, da cui non solo non si sarebbe salvato il ritratto ufficiale del 472 immaginato dal Curtius, ma neanche la sua immagine nel tempio di Artemide Aristobule. E questa poi, come dice Plutarco, che l'aveva vista, sembrava *οὐ τὴν ψυχὴν μόνην ἀλλὰ καὶ τὴν ὄψιν ἡρωικός*, quindi da questo tipo eroico e ideale non sarebbe potuto mai derivare un ritratto fisionomico quale l'erma ostiense. La statuetta eroica ha invece tutto il sapore di una tarda celebrazione, forse ellenistico-romana, del personaggio in quel tempio da lui fondato, di un postumo ricordino cioè dello *κτίστης* tanto famoso sull'ispirazione del tipo di Magnesia già diffuso nelle monete, messo piú tardi nel tempio forse a opera dei discendenti della famiglia.

Esclusa quindi la statua eroica di Magnesia, esclusa la statuetta eroica del tempio di Artemide Aristobule, escluso un ritratto ufficiale in Atene eretto dopo la morte almeno fino al IV secolo per imprescindibili ragioni storiche e fino alla metà per l'esplicita testimonianza di Demostene, rimangono a considerare i ritratti del pritaneo e del Teatro di Dioniso.

È da notare anzitutto che in ambedue i luoghi Temistocle è associato a Milziade e questo avvicinamento non può dirsi casuale perché nel pritaneo i ritratti subiscono la medesima sorte, secondo Pausania, con il cambiamento d'identità, e nel teatro fanno ambedue gruppo con un Persiano incatenato.

Milziade anche se fu multato non subí la sorte di Temistocle, non divenne traditore della patria; il suo nome rimase una gloria di Atene e la sua immagine fu celebrata già nel V secolo. Paneno, il fratello di Fidia, lo ritrasse fra gli *iconicos duces* nella Battaglia di Maratona dipinta nel Pecile (PLIN., 35, 57; LAURENZI 252), anche se è da pensare che questa caratterizzazione fosse del tutto tipica ed esterna e non fisionomica, e Fidia lo modellò in bronzo nel donario eretto a Delfi, fra Atena e Apollo e gli eroi delle *φυλαί* (PAUS., X, 10, 1, LAURENZI 56). Pertanto è da escludere anche per Milziade, una statua ufficiale fino alla metà del IV secolo in Atene per il passo di Demostene e quindi, né il ritratto del pritaneo, né la statua del teatro, possono essere del V secolo.

In ambedue i luoghi la celebrazione di questi due strateghi deve essere stata contemporanea ed escluderei perciò l'ipotesi dello Judeich [38]) che la statua di Milziade nel teatro potesse risalire al V secolo. Innanzi tutto il concetto stesso del gruppo con un Persiano incatenato è estraneo all'arte dello stile severo e si avvicina, se mai, al gusto ellenistico ma piú ancora a quello romano. Il teatro di Dioniso aveva subíto varie trasformazioni, specialmente nella scena, e le piú radicali furono sotto Nerone e Adriano. V'era una folla di statue, avendo assunto quasi il carattere di una galleria di uomini illustri, di glorie cittadine nel campo della letteratura e della politica.

Questi due gruppi appaiono di un carattere storico e illustrativo e li direi perciò il prodotto del gusto retorico, decorativo e celebrativo del periodo imperiale, posteriori anche a Plutarco che ne avrebbe difficilmente ignorata l'esistenza se fossero risaliti a epoca classica, creati invece

[38]) W. JUDEICH, *Topographie von Athen*, Monaco, 1931, p. 314 e nota 4.

sotto l'influsso di consimili gruppi e concetti di arte romana nel II secolo d. C.

Piú confusa rimane la testimonianza di Pausania sui ritratti del pritaneo, che egli certamente ha visti, ma tutto sta a capire cosa esattamente abbia visto. Il verbo *μεταγράφειν*, che adopera applicandolo alle sculture, non può intendersi a mio parere che nel senso di due immagini recanti un'iscrizione la quale identificava con un romano il Milziade, con un tracio il Temistocle. E, una volta che Pausania nota l'iscrizione, enigmatico rimane il silenzio riguardo ai nomi dei nuovi personaggi, che l'ubicazione nel pritaneo indicherebbe come illustri, e perché e come fosse stata lasciata riconoscibile l'originaria identità.

Pausania può essere a volte ignorante periegeta e inesperto storico, ma una sua logica nelle frasi deve pur esserci.

Forse può suggerirla, credo, l'erma di Milziade, dissepolta nella prima metà del '500 nella Vigna Strozzi sul Celio, passata nella Collezione del Cardinal Ippolito d'Este sul Quirinale, descritta e commentata da W. Pighius, da P. Ligorio, da A. Statius, da F. Ursinus. Il disegno dell'Ursinus, corrisponde perfettamente a un'erma recuperata oggi a nord di Porto Corsini (Tav. XXXI, fig. 6) e ora nel Museo Nazionale di Ravenna, [39]) che è venuta così a eliminare tutti i dubbi già sollevati sulla veridicità e attendibilità delle notizie e dei disegni dati dai dotti del Rinascimento. [40])

Quella *tyche* che aveva voluto unite le due immagini di Temistocle e di Milziade sia nel pritaneo sia nel teatro di Dioniso, le restituisce cosí contemporaneamente di nuovo al nostro sguardo. Il Milziade, che conserva parte del fusto dell'erma, oltre al nome iscritto a grandi lettere MILTIADEC con caratteri del II secolo d. C., reca i due epigrammi incisi

Qui Persas bello vicit Marathonis in arvis
civibus ingratis et patria interiit.
Πάντες Μιλτιάδη τάδ' ἄρηια ἔργα ἴσασιν
Πέρσαι καὶ Μαράθων σῆς ἀρετῆς τεμένος

Credo verisimile l'ipotesi che i due ritratti veduti da Pausania nel pritaneo fossero due erme (infatti Pausania dice *εἰκόνες* non *ἀνδριάντες*), e che quella di Milziade recasse appunto i due epigrammi celebrativi riprodotti nell'erma Ravennate, dei quali il superiore in latino, dove non compare il nome, l'inferiore in greco. Può darsi allora che Pausania, mal conoscendo il latino equivochi, perché qui nel descrivere non copia altre fonti ma scrive su impressioni visive, e pensi a un personaggio romano, pur vedendo e leggendo chiaramente in greco che rappresentava Milziade. Quasi per attrazione potrebbe essergli sorto allora il pensiero che il Temistocle posto accanto, anch'esso chiaramente identificato dal nome iscritto in greco, fosse stato cambiato in un Trace, per una sommaria visione d'un epigramma greco inciso probabilmente con uno latino sul fusto dove, senza ripetere il nome dello stratega, si ricordava la sua origine Tracia, sul tenore di quello della madre, riferito al principio della vita di Plutarco: *Ἀβρότονον Θρήισσα γυνὴ γένος· ἀλλὰ τεκέσθαι / τὸν μέγαν Ἕλλησίν φημι Θεμιστοκλέα.*

Io non saprei diversamente rendermi ragione della trasformazione di due ritratti di strateghi, cosí famosi e a tutti noti, in due sconosciuti personaggi, romano e trace, in un simile luogo, sacro come il pritaneo, e in qualsivoglia tempo. La rilavorazione delle teste sarebbe stata uno sfregio inammissibile e un lavoro inutile e piú complicato dell'esecuzione di due nuovi ritratti, e una nuova e diversa identificazione sulla base di somiglianze fisionomiche appellandosi, come si è fatto, per il Temistocle al sangue tracio della madre, oltre alla difficoltà della coincidenza, rimarrebbe altrettanto ingiustificata e antistorica in Atene, dove i due strateghi rappresentavano due esempi militari e politici gloriosi.

Per intendere Pausania nei passi che riflettono impressioni dirette e non sono compilazioni di fonti precedenti, bisogna mettersi sempre nella sua posizione psicologica di modesto e indotto periegeta di età imperiale.

Ho già detto che alla piena età imperiale devono forse scendere i gruppi del teatro, e all'età romana riporterei anche le *εἰκόνας* del pritaneo. Accettando l'ipotesi che l'erma di Milziade recasse l'epigramma latino come quella di Ravenna, ne avremmo una prova archeologica, ma questa datazione è postulata, io credo, anche da ragioni storiche e stilistiche.

È evidente che le due erme sono intimamente legate da un medesimo fine celebrativo e decorativo. Di Milziade si ammiravano già ad Atene la figura iconica dipinta nel Pecile, si conosceva la statua fidiaca di Delfi; non

[39]) H. FUHRMANN, *Arch. Anz.*, 1941, c. 402 sgg., fig. 32. Mi è grato ringraziare il Prof. Salvatore Aurigemma, che, pur avendo ancora da pubblicare questa scoperta, mi ha gentilmente concesso di riprodurre l'interessante erma del Milziade.

[40]) R. KEKULE VON STRADONITZ, *Strategenköpfe*, in *Abhandl. Preuss. Ak. der Wissenschaft*, 1910, p. 39 sgg.

mancavano quindi *μνήματα* dell'eroe, mentre di Temistocle l'alto tradimento aveva impedito e cancellato ogni immagine concreta.

Né una rinnovata celebrazione del primo, che ne esaltasse di nuovo l'immagine, né una ricostruzione iconografica del secondo, che colmasse la lacuna restituendolo all'ammirazione degli Ateniesi, mi sembrano storicamente possibili almeno fino al tardo ellenismo. In primo luogo non sono poeti o tragici o filosofi la cui opera riviva perenne in ogni secolo, non per una celebrazione onoraria riflessa ma per ricreazione spontanea che l'universalità dell'arte e del pensiero presuppone e determina. Omero e Socrate come nella loro essenza poetica si ripresentavano con gli eterni problemi dello spirito sempre rinnovantesi negli animi delle varie generazioni di Ateniesi, cosí nella loro sostanza fisionomica potevano anche destar interesse negli artisti di secoli diversi. Ma di Pericle non conosciamo altro ritratto dopo quello di Cresila.

Le passioni che agitano gli uomini politici nella vita della *πόλις* si estinguono all'accendersi di altri entusiasmi, magari contrastanti, in lieve volger di tempo, e fin quando la *πόλις* vive, lotta, giace, si risolleva, soffre, parteggia, un Temistocle e un Milziade non sono glorie da celebrare ma esempi politici e militari da studiare e discutere.

Bisogna che la *πόλις* sia doma, che la libertà di lotta e di pensiero si spenga nel dominio di Roma, perché si formi l'atmosfera celebrativa.

Quando il presente è vuoto di quella poesia, di quella fede, di quella passione, a cui lo spirito deve necessariamente attingere per attuarsi, ci si volge a ritrovarle nel passato, si studiano e si celebrano i grandi.

I mezzi di ricerca si fanno sempre piú perfezionati, alla passione succede la riflessione, alla creazione la dottrina, all'arte spontanea il mestiere esperto, alla storia la biografia, alla poesia la critica.

Il clima storico e artistico più favorevole alla creazione di simili ritratti può dunque inquadrarsi a mio parere nel periodo che va dal I secolo a. C. al II d. C.

Arte letteraria e arte figurativa si muovono infatti generalmente su due piani diversi ma paralleli e come da Cornelio Nepote a Plutarco divengono tipiche le vite degli uomini illustri così si moltiplicano i ritratti di ricostruzione. Biografie ed erme sono simboli equivalenti di una medesima concezione celebrativa.

Dal I secolo a. C. fino agli Antonini l'arte in Grecia e particolarmente ad Atene mantiene un caratteristico indirizzo neo-attico, affermatosi colla rinascita classicistica del II secolo a. C., dotto ed esperto ma riflesso e povero di ispirazione, raffinato mestiere in mano a poche famiglie di scultori, abili conoscitori e interpreti di tecniche e di stili delle varie epoche [41]). Da questa scuola neo-attica di età romana direi appunto create le erme di Milziade e di Temistocle.

Questo duplice tema fu così risolto diversamente a seconda della diversa tradizione iconografica.

Per Milziade il freddo volto accademico dai riccioli prolissi della barba e dei baffi simmetricamente attorti senza vita, con quell'aria di vuota dignità astratta di saggio e di nobile uomo, fu creato dai neo-attici, ispirandosi chiaramente ai ritratti esistenti della seconda metà del V secolo, di cui conserva appunto la formulazione esteriore che lo avvicina ai personaggi barbati del fregio Partenonico, senza la sostanza formale e spirituale dello stile fidiaco.

Per Temistocle il cómpito, reso piú difficile dalla mancanza di riferimenti iconografici in Grecia, fu dottamente risolto copiando per i capelli e per la barba stilizzati creazioni severe intorno al 470, adeguando il taglio della barba alla nuova tettonica del volto espressivo e dando a questo *non traditum vultum* la schematica e fredda maschera di maniera dell'uomo di azione e di pensiero.

Tale a mio parere la genesi storica e stilistica di questo imbarazzante compromesso artistico. Forse apparirà meno ardita quando si rifletta che i maestri neo-attici seppero creare l'Apollo di Pompei, l'Atena di Ercolano, l'Efebo di Villa Albani, l'Oreste ed Elettra, la Kore Guicciardini, lo Spinario Capitolino e tante altre copie arcaiche e rielaborazioni arcaizzanti, accanto alle originali opere arcaistiche [42]) riproducendo alla perfezione stilizzazioni di capelli e acconciature dei grandi maestri del passato.

La chioma dello Spinario sta a quella del vecchio del frontone occidentale di Olimpia (Tav. XXII figg. 7-9) come quella del Temistocle sta all'Aristogitone, ma invano cercheremmo nel V secolo un simile nudo dello Spinario come un simile volto del Temistocle.

Gli originali del pritaneo sarebbero storicamente e stilisticamente pensabili tanto nel I secolo a. C. quanto nel periodo Adrianeo. Forse gli epigrammi bilingui, la cui ricostruzione riterrei postulata dalla equivoca descrizione di Pausania, e il silenzio di Plutarco potrebbero essere elementi in favore di una datazione nel periodo Adrianeo così intenso per Atene di vita edilizia e artistica.

Durante tale rinascita Adrianea nel vuoto pritaneo si poteva pensare a insediare Milziade e Temistocle. Sulle loro erme si incidono gli *elogia* bilingui, unica e tacita affermazione politica della Grecia *capta*.

E che la collocazione delle erme nel pritaneo sia recente e che poco valore fosse loro attribuito, lo dimostrano del resto il mancato formarsi di una tradizione in proposito e il silenzio dei «ciceroni» che fanno da guida a Pausania, che scrive il primo libro intorno al 160. Non dunque antiche immagini dei due strateghi, che sarebbero state certo ben note e venerate, ma due ritratti celebrativi di ricostruzione, creati quando Atene ha bisogno di mettere in mostra i suoi titoli di nobiltà di fronte al fiero vincitore.

E oltre che opportuna celebrazione nel pritaneo, sacro alle memorie cittadine, le due erme, facilmente riproducibili in copie, sono anche un genere di esportazione particolarmente ricercato dalla clientela romana, che fin dal I secolo chiede con sempre crescente insistenza alle officine ateniesi opere d'arte per adornare ville, terme, palazzi, biblioteche, affascinata dagli esempi che la conquista e i saccheggi dell'Oriente avevano adunato nelle collezioni romane.

Non mancano infatti anche a Ostia prodotti neo-attici importati e fra i più significativi, ricordo un rilievo frammentato arcaizzante di grande finezza, due candelabri, l'ara con il dodekatheon prassitelico [43]).

Fra le copie di opere d'arte eseguite nelle officine Ateniesi e giunte nelle mani della ricca borghesia commerciante di Ostia dobbiamo dunque annoverare quella del Temistocle del pritaneo che, come la copia Ravennate del Milziade, risale al II secolo d. C. La piccolezza delle lettere dell'iscrizione del Temistocle, dovuta allo spazio ristretto dell'erma, scolpita senza il fusto per maggior facilità di trasporto, non deve infatti farla ritenere più antica come si potrebbe pensare a prima vista. Il confronto con iscrizioni datate la riporta con sicurezza al periodo Antoniniano [44]).

Sono cioè ambedue copie uscite da officine attiche del periodo imperiale, come era quella dello zio di Luciano, scultore di erme, che seguitava un mestiere di famiglia come l'avo materno e come un altro zio, ricordata nel *Sogno*, e dove l'arte appare personificata come un donnone dai capelli scomposti, dalle mani callose, dalla veste succinta, tutta impolverata, che disillude il giovane apprendista.

Dunque ancora una volta neo-atticismo. Può sembrare a molti una comoda e abusata soluzione, ma purtroppo dobbiamo convincersi che l'arte greca noi la conosciamo in gran parte attraverso l'attività di queste tarde officine attiche al servizio di Roma, a volte fedeli copiste, a volte equivoche rielaboratrici, raramente creatrici originali, a cui si deve il gelo di tanti musei europei.

Non con la piatta e insoddisfacente realtà della tarda erma ostiense, ma con la ricreazione ideale del lucido bronzo severo di Magnesia sulle tracce della moneta, si può appagare il nostro desiderio estetico riguardo al problema del ritratto di Temistocle.

[41]) G. Becatti, *Attikà*, in *Riv. Ist. Arch. e Stor. dell'Arte*, VII, 1940, p. 7 sgg.

[42]) G. Becatti, *Lo stile arcaistico*, in *Critica d'Arte*, VI, 1941, p. 32.

[43]) G. Becatti, *Un dodekatheon ostiense e l'arte di Prassitele*, in *Annuario*, XXII, 1942, p. 85 sgg.

[44]) La datazione dell'iscrizione al periodo Antoniniano è frutto di una accurata analisi di tutti gli elementi del *ductus* (che ragioni contingenti mi impediscono di documentare per esteso) compiuta dalla Prof.ssa Margherita Guarducci a cui esprimo la mia gratitudine. Si osservino soprattutto la forma corsiva del μ, l'asta superiormente sporgente del Λ, il tratto orizzontale che tocca la circonferenza nel Θ, le forme lunate del C e dell'E, tutti caratteri epigrafici che trovano i più numerosi e stretti confronti in iscrizioni Antoniniane.