

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*



Rivista semestrale *on line*  
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale  
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore  
PISA



# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

1 - 2009

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO DI REDAZIONE

MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI, MONIA MANESCALCHI,  
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

*Sono accettati nella rivista contributi in italiano o in inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di un minimo di due referee, selezionati in base alla competenza specifica sui temi trattati.*

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

1 - 2009



Rivista semestrale *on line*  
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale  
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore  
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*  
Direttore responsabile: Maria Monica Donato  
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009  
<http://onh.giornale.sns.it>  
onh.redazione@sns.it  
ISSN 2036-8755  
Opera Nomina Historiae [*on line*]

## SOMMARIO

MARIA MONICA DONATO

*Presentazione*

Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne, a cura di MARIA MONICA DONATO

MARIA MONICA DONATO

*Linee di lettura*

I-XI

FABIO GUIDETTI

«*Quo nemo insolentius*». La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica

1-50

GIULIA BORDI

*Un pictor, un magister e un'iscrizione 'enigmatica' nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo*

51-76

MARIA LIDOVA

*The artist's signature in Byzantium. Six icons by Ioannes Tohabi in Sinai monastery (11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> century)*

77-98

CHIARA BERNAZZANI

*Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza*

99-136

ETTORE NAPIONE

*I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento*

137-172

ELISABETTA CIONI

*Un calice inedito firmato da Goro di ser Neroccio per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro*

Appendice: *Le firme di Goro di ser Neroccio*, di STEFANO RICCONI

173-212

GIAMPAOLO ERMINI

*La firma originale dell'Alunno sul polittico di Cagli e una probabile retrodatazione*

213-224

TAKUMA ITO

*Sottoscrizioni nelle vetrate toscane del Trecento e del Quattrocento*

225-262

STEFANO RINALDI

*Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?*

263-306



*Forme e significati della 'firma' d'artista.*  
*Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*

a cura di  
MARIA MONICA DONATO



«QUO NEMO INSOLENTIUS».  
LA 'SUPERBIA' DI PARRASIO E L'AUTOAFFERMAZIONE  
DELL'ARTISTA NELLA GRECIA CLASSICA

FABIO GUIDETTI

Sono passati trent'anni da quando Filippo Coarelli riunì in un'antologia i più importanti contributi fino ad allora pubblicati sul ruolo e la condizione sociale degli artisti nella civiltà ellenica<sup>1</sup>. Dalla lettura del volume emergeva, come ha scritto di recente uno dei suoi autori, «un quadro sconcertante: sulla base della stessa evidenza, formata dalle fonti letterarie nonché dai conti delle spese relative agli edifici dell'acropoli e [ad] altre opere pubbliche di età classica, era possibile giungere a conclusioni diametralmente opposte»<sup>2</sup>. Alcuni studiosi, come Schweitzer o Bianchi Bandinelli, sottolineavano la scarsa considerazione sociale degli artisti antichi, che, in quanto *βάνανσοι*<sup>3</sup>,

---

Ringrazio Maria Monica Donato per avermi stimolato ad indagare il tema della considerazione sociale degli artisti antichi e per avermi offerto l'opportunità di pubblicare il risultato della mia ricerca. Il testo del mio contributo ha tratto grande giovamento dalle discussioni filologiche con Patricia Larash e ha potuto approfittare di numerosi suggerimenti e migliorie grazie all'attenta lettura da parte di Lucia Faedo, Salvatore Settis e Paul Zanker. Ad Elena Vaiani si devono infine alcune osservazioni preziose in fase di revisione redazionale. Ogni residuo errore o imprecisione è naturalmente di mia sola responsabilità.

<sup>1</sup> *Artisti e artigiani in Grecia: guida storica e critica*, a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980.

<sup>2</sup> B. D'AGOSTINO, *Lo statuto mitico dell'artigiano nel mondo greco*, «AION(archeol)», n.s. 8, 2001, pp. 39-44: 39.

<sup>3</sup> Il termine *βάνανσος*, etimologicamente connesso con *βαύνος*, «fornace», indicava in origine chi praticava la metallurgia; solo successivamente, soprattutto con le teorizzazioni politiche di Platone e Aristotele, passò a definire *tout court* il 'ceto' degli artigiani. Del resto, l'idea stessa dell'esistenza di un 'ceto artigianale' nella Grecia classica è in buona parte frutto di queste astrazioni, dal momento che nella realtà del tempo lo *status* degli artigiani era estremamente vario sia dal punto di vista giuridico (poteva trattarsi di schiavi, meteci o cittadini), sia da quello dell'organizzazione del lavoro (si andava dal lavoratore dipendente, al libero professionista, fino al grande imprenditore). Tra le testimonianze più note possiamo citare le iscrizioni che conservano i conti delle spese per la costruzione dell'Eretteo e del tempio di Asclepio a Epidauro (fine V-inizio IV sec. a.C.): cfr. H. LAUTER, *Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik*, Erlangen 1974 = *La posizione sociale dell'artista figurativo nella Grecia classica*, in *Artisti e artigiani in Grecia*, pp. 105-129; N. HIMMELMANN, *Zur Entlohnung künstlerischer Tätigkeit in klassischen*

erano colpiti dal pregiudizio caratteristico della civiltà greco-romana nei confronti del lavoro manuale in genere; altri, come la Guarducci o Lauter, utilizzavano soprattutto le notizie delle fonti letterarie su singoli artisti, per dimostrare come almeno i più famosi potessero sottrarsi alla condanna, rivendicando la dignità della creazione.

Nell'*Introduzione*, delineate queste due posizioni, Coarelli tracciava alcune linee-guida per gli sviluppi della ricerca: innanzitutto raccomandava un esame accurato delle fonti (in genere redatte in epoche assai posteriori agli eventi narrati), per distinguere in esse le informazioni utili a ricostruire il contesto in cui tali eventi si svolsero da quelle che invece sono il prodotto della mentalità più moderna degli autori; in secondo luogo, laddove le fonti fossero troppo scarse o frammentarie, poteva essere utile il confronto con periodi meglio conosciuti, come il Rinascimento o l'età moderna<sup>4</sup>. Non molto tuttavia è stato fatto in seguito in questa direzione; si può dire, anzi, che negli ultimi trent'anni sia apparso un solo contributo di una certa importanza: un ampio articolo di Jeremy Tanner del 1999<sup>5</sup>, che cerca di delineare un panorama della situazione dell'artista nel contesto, molto ben documentato, dell'Atene classica.

In questo contributo vorrei inserirmi all'interno del primo dei percorsi indicati da Coarelli; ho scelto infatti di concentrarmi su un nucleo di testimonianze letterarie riguardanti una delle più importanti (e più sconosciute) personalità dell'arte del periodo classico: il pittore Parrasio di Efeso, attivo tra la seconda metà del V e i primi anni del IV sec. a.C.<sup>6</sup> A

*Bauinschriften*, «JDAI», 94, 1979, pp. 127-142 = *La remunerazione dell'attività artistica nelle iscrizioni edilizie di età classica*, in *Artisti e artigiani in Grecia*, pp. 131-152.

<sup>4</sup> *Artisti e artigiani in Grecia*, pp. xi-xvi.

<sup>5</sup> J. TANNER, *Culture, social structure and the status of visual artists in classical Greece*, «PCPhS», 45, 1999, pp. 136-175; spunti interessanti anche in M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino 2008<sup>2</sup>. H. PHILIPP, *Handwerker und bildende Künstler in der griechischen Gesellschaft: Von homerischer Zeit bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in *Polyklet: Der Bildhauer der griechischen Klassik*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main 1990-1991), hrsg. von H. Beck, P.C. Bol, M. Bückling, Mainz am Rhein 1990, pp. 79-110 non contiene sostanziali novità rispetto al più ampio lavoro già pubblicato dalla studiosa: EAD., *Tektonon Daidala: Der bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischer Schrifttum*, Berlin 1968.

<sup>6</sup> In questo stesso filone vanno citati almeno i contributi di F. DE ANGELIS, *L'Elena di Zeusi a Capo Lacinio: aneddoti e storia*, «RAL», s. 9, 16, 2005, pp. 151-200, e di M. D'ACUNTO, *Ipponatte e Boupalos, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica*, «RA», 44, 2007, pp. 227-268; il primo dei due articoli è dedicato a Zeusi, contemporaneo e rivale di Parrasio, e dunque anche quest'ultimo viene spesso citato (in part. pp. 191-193).

trentacinque anni dalla dissertazione di Kurt Gschwantler<sup>7</sup> (tuttora, grazie alla ricchezza del materiale raccolto, un fondamentale punto di partenza), cercherò di riesaminare le testimonianze su Parrasio per far luce su alcuni degli aspetti più controversi del nostro tema: sono convinto, infatti, che indagare questo pittore possa aiutarci a inquadrare meglio il problema del ruolo sociale degli artisti antichi, sempre in bilico tra la condizione di artigiani e quella di intellettuali, e nella cui evoluzione le grandi personalità del periodo classico dovettero essere determinanti.

Il mio lavoro sarà suddiviso in tre parti: nella prima (§ 1) riporterò le fonti letterarie antiche; nella seconda (§§ 2-3) le esaminerò dal punto di vista filologico, formulando un'ipotesi sull'origine delle informazioni ivi contenute e cercando di ricostruire la stratificazione della tradizione al loro interno; nella terza (§§ 4-7) analizzerò il contenuto di questi passi e li metterò in relazione con altre notizie relative a personaggi ed eventi analoghi, per ottenere un quadro il più possibile articolato della personalità di Parrasio e, in generale, della condizione degli artisti nella Grecia del V sec. a.C.

### 1. Tre racconti su Parrasio: Plinio, Ateneo, Eliano

La fonte principale su Parrasio, come su quasi tutti i principali pittori dell'antichità, sono le pagine che gli dedica Plinio il Vecchio nel libro XXXV della *Naturalis historia*. Elencate alcune tra le sue opere più celebri, Plinio si lascia andare ad alcune considerazioni generali (PLIN. *nat.* 35,71-72)<sup>8</sup>:

Fecundus artifex, sed quo nemo insolentius usus sit gloria artis, namque et cognomina usurpauit habrodiaetum se appellando aliisque uersibus principem artis et eam ab se consummatam, super omnia Apollinis se radice ortum et Herculem, qui est Lindi, talem a se pictum, qualem saepe in quiete uidisset; ergo magnis suffragiis superatus a Timanthe Sami in Aiace armorumque iudicio, herois nomine se moleste ferre dicebat, quod iterum ab indigno uictus esset.

[{Parrasio} fu artista fecondo, ma nessuno approfittò con più arroganza di lui della fama ottenuta grazie all'arte: infatti si attribuì dei soprannomi,

---

<sup>7</sup> K. GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios: Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*, Wien 1975.

<sup>8</sup> Cito dall'edizione *Les Belles Lettres* curata da J.-M. Croisille, Paris 1985; la traduzione, come tutte quelle dei passi successivi, è mia.

chiamandosi «uno che vive in modo raffinato» e in altri versi «il primo tra gli artisti», e sosteneva di aver raggiunto il culmine della perfezione nell'arte, e soprattutto di discendere dalla stirpe di Apollo e di aver dipinto l'*Ercole*, che si trova a Lindo, tale quale lo aveva visto spesso in sogno; tant'è vero che, essendo stato superato per parecchi voti da Timante a Samo sul tema *Aiace e il giudizio delle armi*, diceva che mal sopportava la sconfitta in nome dell'eroe, perché per la seconda volta era stato vinto da un indegno].

Il passo è, come spesso accade, estremamente stringato. Fortunatamente disponiamo di testimonianze più esplicite, che consentono di comprendere meglio le circostanze cui l'autore fa riferimento: in due luoghi dei *Deipnosophisti* di Ateneo è infatti rielaborato lo stesso materiale, ma in modo più esaustivo, con la citazione di due delle fonti utilizzate e soprattutto di alcuni epigrammi attribuiti a Parrasio stesso, che Plinio mostrava di conoscere solo indirettamente<sup>9</sup>. Il primo passo si trova nel libro XII, in cui Ateneo si propone di dimostrare come l'amore per il lusso non fosse prerogativa dei suoi contemporanei, ma si potesse rintracciare già nei personaggi della più antica storia greca. Tra questi, Parrasio (ATH. 12,543c-544a)<sup>10</sup>:

*οὕτω δὲ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις τὰ τῆς τρυφῆς καὶ τῆς πολυτελείας ἦσκειτο ὡς καὶ Παρράσιον τὸν ζωγράφον πορφύραν ἀμπέχεσθαι, χρυσοῦν στέφανον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντα, ὡς ἱστορεῖ Κλέαρχος ἐν τοῖς Βίοις. οὗτος γὰρ παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν γραφικὴν τρυφήσας λόγῳ τῆς ἀρετῆς ἀντελαμβάνετο καὶ ἐπέγραψεν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ ἐπιτελουμένοις ἔργοις·*

*ἀβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετὴν τε σέβων τάδ' ἔγραψεν.*

*καὶ τις ὑπεραλλήσας ἐπὶ τούτῳ παρέγραψεν ῥαβδοδίαιτος ἀνὴρ. ἐπέγραψεν δ' ἐπὶ πολλῶν ἔργων αὐτοῦ καὶ τάδε·*

*ἀβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετὴν τε σέβων τάδ' ἔγραψεν*

*Παρράσιος κλεινῆς πατρίδος ἐξ Ἐφέσου.*

*οὐδὲ πατρὸς λαθόμην Εὐήνορος, ὅς ῥά μ' ἔφυσε*

*γνήσιον, Ἑλλήνων πρῶτα φέροντα τέχνης.*

*ἠύχθησε δ' ἀνεμεσήτως ἐν τούτοις·*

*εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι, λέγω τάδε· φημὶ γὰρ ἤδη*

*τέχνης εὐρῆσθαι τέρματα τῆσδε σαφῆ*

*χεῖρος ὑφ' ἡμετέρης· ἀνυτέρβλητος δὲ πέπηγεν*

<sup>9</sup> Plinio conosceva di certo il contenuto gli epigrammi (probabilmente non direttamente ma attraverso epitomi), come dimostra l'espressione «aliisque uersibus», che presuppone che tanto il materiale che precede («habrodiaetum se appellando») quanto quello che segue («principem artis et eam ab se consummatam») siano tratti da testi metrici: in effetti si tratta, né più né meno, di quanto si legge nei due epigrammi riportati da Ateneo.

<sup>10</sup> Cito dall'edizione Teubneriana curata da G. Kaibel, Lipsiae 1887-1890.

*οὔρος ἀμώμητον δ' οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς.  
ἀγωνιζόμενος δέ ποτε πρὸς καταδεέστερον ἐν Σάμῳ τὸν Αἴαντα καὶ ἠττηθείς,  
συναχθόμενων αὐτῷ τῶν φίλων, ἔφη ὡς αὐτὸς μὲν ὀλίγον φροντίζοι, Αἴαντι  
δὲ συνάχθοιτο δεύτερον ἠττηθέντι. ἐφόρει δὲ ὑπὸ τρυφῆς πορφυρίδα καὶ  
στρόφιον λευκὸν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς εἶχεν σκίπωνί τε ἐστηρίζετο χρυσᾶς  
ἔλικας ἐμπεπαισμένῳ χρυσοῖς τε ἀνασπαστοῖς ἐπέσφιγγε τῶν βλαυτῶν  
τοὺς ἀναγωγέας. ἀλλ' οὐδὲ τὰ κατὰ τὴν τέχνην ἀηδῶς ἐποιεῖτο ἀλλὰ ῥαδίως,  
ὡς καὶ ἄδειν γράφοντα, ὡς ἱστορεῖ Θεόφραστος ἐν τῷ περὶ Εὐδαιμονίας.  
τεραπευόμενος δὲ ἔλεγεν, ὅτε τὸν ἐν Λίνδῳ Ἡρακλέα ἔγραψεν, ὡς  
ὄναρ αὐτῷ ἐπιφαινόμενος ὁ θεὸς σχηματίζοι αὐτὸν πρὸς τὴν τῆς γραφῆς  
ἐπιτηδειότητα. ὅθεν καὶ ἐπέγραψεν τῷ πίνακι·  
οἶος δ' ἐννύχιος φαντάζετο πολλάκι φοιτῶν  
Παρρασίῳ δι' ὕπνου, τοῖος ὅδ' ἐστὶν ὄραν.*

[Presso gli antichi era così in voga la pratica del lusso e delle spese ingenti, che anche il pittore Parrasio indossava una veste di porpora e portava sulla testa una corona d'oro, come racconta Clearco nelle sue *Vite*. Egli, pur essendo dedito al lusso oltre misura, ben al di là di quanto si addice a chi eserciti la pittura, a parole mostrava attaccamento per la virtù, e appose sulle opere da lui portate a termine questa epigrafe:

«Un uomo che vive in modo raffinato e che onora la virtù dipinse quest'opera».

E un tale, indignato per queste parole, vi scrisse accanto: «Un uomo che vive del suo pennello». Egli appose su molte sue opere anche quest'epigrafe:

«Un uomo che vive in modo raffinato e che onora la virtù dipinse quest'opera,

Parrasio, originario dell'illustre Efeso.

Né ho dimenticato mio padre Evenore, che mi generò,

suo legittimo figlio, che tra i Greci ho ottenuto il primo posto nell'arte».

Seppe inoltre vantarsi senza oltrepassare i limiti, con queste parole:

«Anche se lo giudicano incredibile, lo dico comunque: affermo che ormai

gli autentici limiti di quest'arte sono stati raggiunti

dalla mia mano; è stato fissato un termine

insuperabile. Ma nulla di ciò che è opera dei mortali è scevro da biasimo».

Una volta che aveva partecipato con il suo *Aiace* ad un concorso a Samo contro un rivale a lui inferiore ed era stato sconfitto, siccome gli amici si dispiacevano per lui, disse che a lui importava poco, ma che gli dispiaceva per Aiace, poiché era stato sconfitto una seconda volta. A causa della sua passione per il lusso indossava una veste di porpora, portava una benda bianca intorno alla testa, si appoggiava ad un bastone intarsiato con una banda aurea avvolta a spirale e allacciava i legacci dei calzari con dei laccetti d'oro. Anche le attività legate alla

sua arte le svolgeva non di mala voglia, ma con facilità, tanto che addirittura cantava mentre dipingeva, come racconta Teofrasto nel suo libro *Sulla felicità*. Affermava inoltre, come raccontando un prodigio, che quando dipinse l'Ercole che si trova a Lindo il dio, apparsogli in sogno, si sarebbe mostrato a lui in una posa corrispondente a quella più adatta per il dipinto. Perciò egli appose sul quadro anche queste parole:

«E quale si mostrava di notte, visitando spesso  
Parrasio in sogno, tale lo si può ammirare qui»].

Ateneo ripropone lo stesso materiale nel libro XV; qui l'argomento sono i profumi, ma il discorso si amplia ad indagare il rapporto tra *τρυφή* e *ἀρετή*, alla ricerca di un valore eticamente positivo del lusso (ATH. 15,687a-c):

*ἄνδρῶν δὲ τῶν ἀνθρώπων οὐχ αἰ ὀσμῆι μόνον, ὥς φησιν Κλέαρχος ἐν γ' περὶ Βίων, ἀλλὰ καὶ αἰ χροιαὶ τρυφερὸν ἔχουσαι τι συνεκθηλύνουσι τοὺς μεταχειριζομένους. ὑμεῖς δὲ οἴεσθε τὴν ἀβρότητα χωρὶς ἀρετῆς ἔχειν τι τρυφερόν; καί τοι Σαπφώ, γυνὴ μὲν πρὸς ἀλήθειαν οὐσα καὶ ποιήτρια, ὅμως ἠδέσθη τὸ καλὸν τῆς ἀβρότητος ἀφελεῖν λέγουσα ὧδε·*

*ἐγὼ δὲ φίλημ' ἀβροσύναν,*

*καί μοι τὸ λαμπρὸν ἔρος ἀελίω καὶ τὸ καλὸν λέλογχε,*

*φανερὸν ποιούσα πᾶσιν ὡς ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία τὸ λαμπρὸν καὶ τὸ καλὸν εἶχεν αὐτῇ· ταῦτα δ' ἐστὶν οἰκεία τῆς ἀρετῆς. Παρράσιος δὲ ὁ ζωγράφος, καί περ παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν ἑαυτοῦ τέχνην τρυφήσας καὶ τὸ λεγόμενον ἐλευθέριον ἐκ ῥαβδίων ἐλκύσας, λόγῳ γοῦν ἀντελάβετο τῆς ἀρετῆς, ἐπιγραψάμενος τοῖς ἐν Λίνδῳ πᾶσιν αὐτοῦ ἔργοις·*

*ἀβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετὴν τε σέβων τάδ' ἔγραψε*

*Παρράσιος.*

*ὦ κομψός τις, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ὑπεραλγῆσας ῥυπαίνονται τὸ τῆς ἀρετῆς ἀβρόν καὶ καλόν, ἅτε φορτικῶς μετακαλεσαμένῳ εἰς τρυφήν τὴν δοθεῖσαν ὑπὸ τῆς τύχης χορηγίαν, παρέγραψε τὸ ῥαβδοδίαιτος ἀνὴρ. ἀλλ' ὅμως διὰ τὸ τὴν ἀρετὴν φῆσαι τιμᾶν ἀνεκτέον. ταῦτα μὲν ὁ Κλέαρχος.*

[«Al giorno d'oggi non solo i profumi delle persone», così afferma Clearco nel III libro delle *Vite*, «ma anche il loro colorito, caratterizzato da un non so che di ricercato, concorre a rendere effeminato chi ne fa uso. Ma voi pensate che la raffinatezza disgiunta dalla virtù possa avere in sé qualcosa di ricercato? Eppure Saffo, che pure era veramente una donna oltre che una poetessa, ciononostante ebbe ritegno a separare la bellezza dalla virtù, dicendo così:

“Mi piace la raffinatezza,

e l'amore per il Sole mi ha fatto ottenere in sorte lo splendore e la bellezza”,

rendendo chiaro a tutti che per lei il desiderio di vivere comprendeva lo splendore e la bellezza: e questi sono concetti che si accompagnano

alla virtù<sup>11</sup>. Anche il pittore Parrasio, pur essendo dedito al lusso oltre misura, ben al di là di quanto si addice a chi eserciti la sua arte, e nonostante si guadagnasse da vivere grazie ai suoi pennelli, almeno a parole mostrò attaccamento per la virtù, apponendo su tutte le sue opere che si trovavano a Lindo la frase:

“Un uomo che vive in modo raffinato e che onora la virtù dipinse quest’opera,  
Parrasio”.

E un tale, a mio giudizio spiritoso, indignato con lui poiché riteneva che avesse disonorato la raffinatezza e la bellezza della virtù, in quanto aveva volgarmente fatto passare per lusso ciò che gli era stato semplicemente concesso dalla sorte, vi scrisse accanto la frase: “Un uomo che vive del suo pennello”. Tuttavia, ugualmente bisogna tollerare Parrasio, per il fatto che afferma di onorare la virtù». Questo è ciò che scrive Clearco].

Lo stesso materiale è rielaborato da Eliano nella *Ποικίλη ἱστορία*, terza e ultima fonte antica<sup>12</sup> per questi eventi (AEL. VH 9,11)<sup>13</sup>:

---

<sup>11</sup> Nemmeno ai più illustri studiosi è chiaro il significato di tali versi (SAPPH. fr. 58,25-26 L.-P.); basti la desolata ammissione di sir Denys Page: «I have no conception of the meaning of the last two lines» (D. PAGE, *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford 1955, p. 130, nota 1). Il problema principale riguarda il genitivo «ἀελίω», che potrebbe essere riferito sia al contiguo «ἔρος» («l’amore per il Sole»), sia a «τὸ λαμπρὸν» («lo splendore del Sole»). Vista la pressoché totale assenza di un contesto per questi versi, a causa delle condizioni frammentarie della precedente sezione dell’ode, una scelta tra le due interpretazioni è impossibile; quel che è certo, tuttavia, e che mi sembra sia sfuggito finora a traduttori e commentatori, è che Clearco, citando i versi della poetessa a sostegno della propria argomentazione, mostra di interpretare il genitivo «ἀελίω» riferendolo a «ἔρος», parafrasando l’espressione poetica «l’amore per il Sole» con le parole «ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία» («il desiderio di vivere»): questo amore per la vita cantato dalla poetessa comprenderebbe ed implicherebbe, secondo l’interpretazione del filosofo, «τὸ λαμπρὸν καὶ τὸ καλὸν» («lo splendore e la bellezza»). Per un tentativo recente di ricostruire il significato della frase nel contesto della poesia di Saffo cfr. C. SALEMME, *Lo splendore del sole e la bellezza: Saffo 58, 25-26 V.*, «Orpheus», n.s. 22, 2001, pp. 185-191; come nota giustamente lo studioso, con le parole «τὸ λαμπρὸν καὶ τὸ καλὸν» la poetessa si riferisce alle caratteristiche di una vita improntata al valore, indubitabilmente positivo, della raffinatezza («ἀβροσύνα»), senza in alcun modo sottintendere il corollario di implicazioni moraleggianti imposto dall’interpretazione di Clearco. Certamente il peripatetico ha sovrainterpretato il testo di Saffo per i suoi fini; tuttavia, in mancanza di qualsiasi altro appiglio, almeno la sua ricostruzione della struttura sintattica del frammento mi sembra degna di essere presa in considerazione per la comprensione e la traduzione di questi versi: se non altro perché Clearco, a differenza di noi, aveva la possibilità di leggere l’intera ode.

<sup>12</sup> Non considero tra le fonti propriamente antiche il commento all’*Odissea* di Eustazio di Tessalonica, del pieno XII sec. (EUST., V, p. 292,35-39; p. 294,18-22; p. 378,15-16; p. 434,22-25), che contiene notizie su Parrasio dipendenti sostanzialmente dal solo Ateneo.

<sup>13</sup> Cito dall’edizione Teubneriana curata da M.R. Dilts, Lipsiae 1974.

*Παρράσιος ὁ ζωγράφος ὅτι μὲν πορφυρίδα ἐφόρει καὶ χρυσοῦν στέφανον περιέκειτο μαρτυροῦσι καὶ ἄλλοι καὶ τὰ ἐπιγράμματα δὲ ἐπὶ πολλῶν εἰκόνων αὐτοῦ· ἠγωνίσαστο δὲ ποτε ἐν Σάμῳ, συνέντευχε δὲ ἀντιπάλῳ οὐ κατὰ πολὺ ἐνδεεστέρῳ αὐτοῦ εἶτα ἠττήθη. τὸ δὲ ἐπίγραμμα ἦν αὐτῷ, ὁ Αἴας ὑπὲρ τῶν ὄπλων τῶν Ἀχιλλέως ἀγωνισάμενος πρὸς τὸν Ὀδυσσεά. ἠττηθεὶς δὲ εὐμάλῃ ἀστείῳς ἀπεκρίνατο πρὸς τὸν συναχθόμενον αὐτῷ τῶν ἐταίρων ὁ Παρράσιος· ἔφη γὰρ αὐτὸς μὲν ὑπὲρ τῆς ἠττητῆς ὀλίγον φροντίζειν, συνάχθεσθαι δὲ τῷ παιδὶ τοῦ Τελαμῶνος δεύτερον τοῦτο ὑπὲρ τῶν αὐτῶν ἠττηθέντι. κατεῖχε δὲ καὶ σκίπανα χρυσᾶς ἑλικας ἔχοντα περιερπούσας, χρυσοῖς τε ἀνασπάστοις ἐπέσφιγγε τοὺς ἀναγωγέας τῶν βλαυτῶν. φασὶ δὲ αὐτὸν μῆτε ἄκοντα μῆτε ἐπιπόνως τὰ ἐν τῇ τέχνῃ χειροουργεῖν, πάνυ δὲ εὐθύμως καὶ ῥαδίως· καὶ γὰρ καὶ ἦδε καὶ ὑποκινυρόμενος τὸν κάματον τὸν ἐκ τῆς ἐπιστήμης ἐπειράτο ἐπελαφρύνειν. λέγει δὲ ταῦτα Θεόφραστος.*

[Che il pittore Parrasio indossasse una veste di porpora e portasse sulla testa una corona d'oro, lo testimoniano, tra le altre fonti, anche le iscrizioni che si trovano su molti suoi quadri; partecipò una volta ad un concorso a Samo, gli capitò un avversario non molto inferiore a lui e alla fine venne sconfitto. Il soggetto del suo quadro era Aiace che gareggiava con Odisseo per le armi di Achille. Ebbene, dopo la sconfitta Parrasio rispose in modo assai spiritoso a uno dei suoi amici che si dispiaceva per lui: disse, infatti, che a lui importava poco della sconfitta, ma che gli dispiaceva per il figlio di Telamone, sconfitto in quell'occasione per la seconda volta nella stessa gara. Egli, inoltre, aveva un bastone decorato con bande d'oro che si avvolgevano a spirale e allacciava i legacci dei calzari con dei laccetti d'oro. Dicono anche che sbrigasse il lavoro manuale richiesto dalla sua arte non di mala voglia né con fatica, ma anzi in allegria e con facilità: infatti cantava, addirittura, e canticchiando tra sé e sé cercava di rendere meno pesante la fatica derivante dalla sua arte. È Teofrasto che afferma ciò].

## 2. Clearco, Teofrasto e il giudizio sulle τέχναι nella riflessione peripatetica

Il primo problema da porci nell'analizzare queste testimonianze è quello delle fonti utilizzate: soltanto ricontestualizzandole nel clima che le ha prodotte saremo in grado, infatti, di ricavarne il maggior numero di informazioni possibile. Il più esplicito nell'indicazione delle fonti è Ateneo, che afferma di ricavare le sue notizie dal III libro del *Περὶ βίων* di Clearco<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Per l'edizione dei frammenti di Clearco cfr. *Klearchos*, a cura di F. Wehrli, Basel 1948; sul *Περὶ βίων*, probabilmente l'opera più famosa del filosofo, si veda ora S. TSITSIRIDIS, *Die Schrift Περὶ βίων des Klearchos von Soloi*, «Philologus», 152, 2008, pp. 65-76.

Dal confronto dei due passi citati di Ateneo possiamo riferire a Clearco quanto segue:

- descrizione dell'abbigliamento appariscente di Parrasio, con veste di porpora e corona d'oro (solo nel primo passo);
- giudizio negativo sul suo tenore di vita troppo lussuoso, che andrebbe ben al di là di quanto generalmente concesso a un *τεχνίτης*;
- ostentazione da parte di Parrasio del proprio amore per la virtù e citazione dell'*incipit* di un suo epigramma;
- racconto della presa in giro di Parrasio da parte di un anonimo critico;
- considerazione finale: il comportamento di Parrasio va comunque tollerato, nella misura in cui afferma di voler perseguire la virtù (solo nel secondo passo).

La menzione di Clearco ci introduce in un ben preciso quadro culturale: originario di Soli, sull'isola di Cipro, Clearco visse tra gli ultimi decenni del IV e la prima metà del III sec. a.C. e fu allievo di Aristotele alla scuola peripatetica. Scrittore assai prolifico, partecipò attivamente allo sviluppo del peripato; il suo *Περὶ βίων*, in particolare, appartiene a un genere molto amato dai Peripatetici di quel periodo: vari autori della stessa scuola composero opere affini<sup>15</sup>. Il loro scopo non era tanto raccontare biografie, quanto delineare, attraverso l'analisi dei modi di vita di diversi popoli e di singoli individui, alcuni tipi esemplari di *βίοι*, che potessero essere classificati e studiati come modelli di comportamento da imitare o da evitare. In questo dialogo tra due tematiche centrali per la riflessione peripatetica (da un lato l'esigenza di classificare la realtà per comprenderla in ogni sua manifestazione, dall'altro la ricerca di un modello etico da seguire), il genere dell'aneddoto assunse un'importanza fondamentale, poiché grazie ad esso si poteva tratteggiare in modo immediato ed efficace il carattere di un personaggio.

Tramite l'aneddoto, la figura storica poteva quindi farsi paradigma di una disposizione d'animo, secondo la tendenza dei Peripatetici a delineare le caratteristiche essenziali dei diversi tipi umani: tendenza che doveva costituire il denominatore comune degli scritti *Περὶ βίων*, e che trova

---

<sup>15</sup> Cfr. C. COOPER, *Aristoxenos, Περὶ βίων and peripatetic biography*, «Mouseion», s. 3, 2, 2002, pp. 307-339; W.W. FORTENBAUGH, *Biography and the Aristotelian Peripatos*, in *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit*, atti del congresso internazionale (Würzburg 2006), hrsg. von M. Erler, S. Schorn, Berlin-New York 2007, pp. 45-78; TSITSIRIDIS, *Die Schrift Περὶ βίων*, pp. 71-73.

l'esempio migliore nei *Caratteri* di Teofrasto. Ciò non vuol dire, come ha mostrato Gschwantler, che il contenuto degli aneddoti sia necessariamente inventato: al contrario, alla base di questa tradizione deve esservi stata la realtà storica dei personaggi, di cui gli autori successivi scelsero una o più caratteristiche, di solito le più appariscenti, trasformandoli in esempi di determinati costumi e abitudini, vizi o virtù.

Clearco utilizza Parrasio come *exemplum* di una vita dedicata al lusso, oltretutto da parte di un personaggio da cui non ci si aspetterebbe una simile ostentazione, trattandosi di un *τεχνίτης*, uno che si guadagna da vivere col proprio lavoro: è dunque ben presente in lui quel giudizio negativo sullo *status* degli artisti (e degli artigiani in genere) tipico della filosofia greca dalla fine del V e soprattutto nel IV sec. a.C., quando al tradizionale disprezzo per il lavoro manuale si aggiunse la diffidenza verso le *τέχναι*, in particolare quelle mimetiche, considerate potenzialmente pericolose perché capaci di alterare la percezione della realtà<sup>16</sup>. L'ostentazione di lusso da parte di Parrasio è quindi 'fuor di misura', in quanto non corrispondente al suo *status*; poco importa se il pittore si poteva permettere un certo tenore di vita: egli rimane un lavoratore manuale, a cui da un punto di vista sociale ed etico un simile sfoggio non dovrebbe essere consentito.

Tale preoccupazione trovò espressione, stando a Clearco, nella critica dell'anonimo che storpiò l'epiteto «ἀβροδίαιτος» («dalla vita raffinata»), con cui Parrasio si era definito, nell'irriverente «ράβδοδίαιτος»<sup>17</sup>: il termine *ράβδος* (col diminutivo *ράβδιον*), che ho tradotto impropriamente con «pennello» per dare un'idea immediata del gioco di parole, indica più precisamente lo stilo con cui i pittori mescolavano i colori e scioglievano la cera utilizzata per rifinire i quadri<sup>18</sup>. Se Parrasio aveva tentato, con l'abbigliamento sontuoso e le

---

<sup>16</sup> TANNER, *Culture, social structure*, pp. 164-178; CATONI, *La comunicazione non verbale, passim*; G. CAMBIANO, *Platone e le tecniche*, Torino 1971. Spie di questo pregiudizio sono l'espressione «παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν γραφικὴν [ο ὑπὲρ τὴν ἑαυτοῦ τέχνην] τρυφήσας» («dedito al lusso oltre misura, ben al di là di quanto si addice a chi eserciti la pittura», o «la sua arte»), e ancor più chiaramente quanto si legge nel secondo passo di Ateneo, «τὸ λεγόμενον ἐλευθέριον ἐκ ράβδιων ἐλκύσας» («nonostante si guadagnasse da vivere grazie ai suoi pennelli», più propriamente «nonostante derivasse la propria condizione di uomo libero dai suoi attrezzi da pittore»); l'*ἐλευθέριον* è la condizione economica che consente di vivere una vita da libero cittadino: condizione derivata, nel caso di Parrasio, dai proventi del suo lavoro manuale.

<sup>17</sup> Sul valore di questo aneddoto Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 121-122.

<sup>18</sup> Non credo alla spiegazione avanzata nel commento ad ATENEO, *I Deipnosofisti: i dotti*

parole scelte per definirsi, di costruirsi un'immagine di lusso e raffinatezza, storpiando tale epiteto l'anonimo lo denuncia per quello che è: un *τεχνίτης*, che vive grazie ai propri attrezzi e al proprio lavoro. Non possiamo sapere se questa derisione si sia tramutata in un atto concreto di vandalismo su un dipinto di Parrasio: ma anche se la facezia avesse circolato solo per tradizione orale e/o letteraria, quello che conta è che il suo autore, vero o fittizio che sia, esprime il sentire comune nella società greca classica, almeno da parte degli intellettuali di educazione filosofica e retorica. A questo pregiudizio sociale Clearco sembra contrapporre tuttavia un certo riconoscimento dal punto di vista etico; egli, infatti, reputa degno di approvazione il fatto che Parrasio si presenti come amante della virtù: questa scelta lo rende «ἀνεκτέον», cioè rende tollerabile la sua autocelebrazione. Anzi, la testimonianza di Parrasio, unitamente a quella di Saffo, è utilizzata come esempio positivo di *ἀβρότης* non disgiunta dalla *ἀρετή*: la ricerca della raffinatezza, infatti, deve sempre essere rivolta, per lui, ad un fine buono e nobile.

L'importanza del passo di Clearco, dunque, risiede non soltanto nelle informazioni che contiene (soprattutto la citazione di un brano poetico della fine del V sec. a.C., comprensivo della firma di uno dei più grandi artisti dell'antichità), ma anche in questa posizione ambivalente nei confronti delle *τέχναι* e di chi le pratica. Da un lato il filosofo dà per scontato il pregiudizio tradizionale, dall'altro presenta Parrasio in una luce controversa ma complessivamente positiva, additandolo come esempio di integrazione tra l'amore per il lusso e l'amore per la virtù; solo grazie all'unione di queste due caratteristiche, infatti, la *τροφή* può diventare eticamente accettabile<sup>19</sup>.

---

*a banchetto*, 4 voll., a cura di L. Canfora, Roma 2001, III, p. 1359, nota 2, secondo cui *ράβδος* indicherebbe «la verga magica degli indovini girovaghi», quindi *ράβδοδίαιτος* significherebbe qualcosa di simile a 'ciarlatano'; è Clearco stesso, infatti, a fornirci un'interpretazione che nulla ci autorizza a considerare erronea: egli mette esplicitamente in relazione il termine *ράβδοδίαιτος* con lo stilo del pittore, citando questo attrezzo poche righe prima come fonte dell'indipendenza economica di Parrasio.

<sup>19</sup> Sul concetto di *τροφή* cfr. G. NENCI, *Tryphé e colonizzazione*, in *Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche / Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, atti del convegno (Cortona 1981), Pisa-Roma 1983, pp. 1019-1031. Un problema molto rilevante nell'interpretazione del passo deriva dal genere cui doveva appartenere il *Περὶ βίων*; gli studi sugli scritti biografici della scuola peripatetica (citati *supra*, nota 15) hanno dimostrato come queste opere fossero composte di solito in forma dialogica: non è certo quindi che quella riportata nel frammento fosse davvero l'opinione di Clearco, poiché potrebbe trattarsi di idee di uno degli interlocutori del dialogo, eventualmente confermate o smentite dal personaggio portavoce dell'autore.

Prima di esaminare le altre fonti, converrà dare un breve sguardo alla presenza di Clearco nelle altre due versioni tramandateci dell'episodio; Eliano non cita Clearco, ma possiamo includere il suo nome tra gli «ἄλλοι» che conservavano memoria dell'abbigliamento di Parrasio: anche qui si parla infatti di una veste di porpora e di una corona d'oro, gli stessi elementi che troviamo, con la menzione di Clearco come fonte, nei due passi di Ateneo. Più interessante è il brano di Plinio, che sembra ignorare del tutto la testimonianza di Clearco: egli non solo non lo cita tra le fonti del libro XXXV, ma non riporta la descrizione dell'abbigliamento di Parrasio, né il gioco di parole sull'epiteto *ἀβροδίαιτος* (epiteto che Plinio conosce, ma che, come vedremo, ha ripreso da una tradizione riconducibile ad una fonte diversa). Vale la pena soffermarsi in particolare sulla frase iniziale del brano, «quo nemo insolentius usus sit gloria artis», che potrebbe sembrare derivata da un'impostazione moraleggiante analoga a quella di Clearco, ma ad un'analisi più attenta si rivela profondamente differente.

Clearco, che si muove nel solco della riflessione platonica e aristotelica, non mette in discussione, come abbiamo visto, il pregiudizio nei confronti dei *τεχνίται* radicato nel contesto della *πόλις* classica: egli imputa a Parrasio di essersi appropriato di un modo di autorappresentazione che va al di là di quanto concesso al suo *status*. Plinio invece lo critica per aver fatto un cattivo uso della fama legittimamente ottenuta grazie alla sua abilità: tale fama è per lui assodata e indiscutibile, ciò che viene criticato è il modo arrogante in cui il pittore si vanta. La chiave per comprendere la differenza dell'atteggiamento di Plinio si trova, a mio parere, proprio nell'espressione «gloria artis», che esprime un concetto impensabile per un greco del IV sec. a.C.; tant'è vero che non alla sua abilità nella *τέχνη*, né tantomeno al suo 'genio', ma soltanto alla *τύχη* è attribuito da Clearco il successo di Parrasio.

Plinio invece dipende, com'è noto, dalla letteratura specialistica sulla storia dell'arte prodotta dagli studiosi ellenistici a partire dal III sec. a.C.,

---

Ateneo, ammesso che leggesse Clearco nella versione originale e non in un manuale o un'epitome, non dà nessuna delucidazione su questo problema, riportando gli aneddoti su Saffo e Parrasio e le successive considerazioni come se fossero ascrivibili senz'altro all'opinione dell'autore. La questione, vista l'esiguità dei frammenti dell'opera di Clearco, è irrisolvibile; ciò che conta, tuttavia, è che l'opinione espressa in questo brano, tutto sommato favorevole nei confronti di Parrasio, è presentata come un'idea verosimile, che poteva essere diffusa all'epoca di Clearco: questa osservazione resta valida anche nel caso tale idea fosse stata poi confutata dal personaggio portavoce dell'autore.

sulla base di nuove esigenze e di presupposti ben diversi da quelli della riflessione accademica e peripatetica<sup>20</sup>: solo a partire da quest'epoca si pongono le basi perché si possa sviluppare il concetto di *gloria artis*, cioè la fama legittimamente ottenuta da un artista con le sue realizzazioni; nella tradizione filosofica classica un *τεχνίτης* non poteva aspirare a una vera e propria 'fama', ma al massimo all'apprezzamento dovuto a un artigiano che sa far bene il suo mestiere. Plinio rispecchia insomma un atteggiamento tipico di un contesto diverso: recepisce le critiche a Parrasio riportate dalle sue fonti, prodotte nell'ambiente peripatetico della fine del IV sec. a C., ma in un certo senso le 'modernizza', interpretando come manifestazione di un tratto caratteriale (l'arroganza derivante da eccessiva considerazione di sé) un comportamento certo non del tutto inventato, ma almeno messo in scena da Clearco come paradigma di un'attitudine intellettuale e soprattutto etica. Si tratta di un comportamento che nella realtà del Parrasio storico doveva avere motivazioni e implicazioni ben più complesse di quelle del personaggio-Parrasio degli aneddoti peripatetici: gli atteggiamenti di divismo narrati dalle fonti andranno interpretati infatti come un tentativo di mettere in discussione i limiti imposti all'artista da convenzioni sociali ritenute troppo rigide.

L'origine peripatetica delle notizie su Parrasio è confermata dalla seconda fonte menzionata sia da Ateneo che da Eliano: il trattato *Sulla felicità* (*Περὶ εὐδαιμονίας*) di Teofrasto, l'allievo e successore di Aristotele alla guida della scuola. I due autori fanno risalire a questa fonte la notizia della facilità con cui l'artista dipingeva: Parrasio avrebbe avuto l'abitudine di canticchiare mentre era all'opera, dimostrando così di non soffrire la fatica del lavoro manuale. Meno chiaro è se Teofrasto possa essere all'origine anche delle informazioni tramandate da Ateneo ed Eliano subito prima: il racconto dell'agone di Samo in cui Parrasio fu sconfitto e alcune indicazioni (solo in parte coincidenti con quelle di Clearco) sul suo abbigliamento. Quasi tutti gli studiosi attribuiscono a Teofrasto la sola notizia a lui esplicitamente riferita e considerano le affermazioni precedenti come derivate da un'altra fonte, non

---

<sup>20</sup> S. SETTIS, *La trattatistica delle arti figurative*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, 5 voll., a cura di G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, Roma 1992-1996, I,2. *La produzione e la circolazione del testo. L'Ellenismo*, 1993, pp. 469-498; J. TANNER, *The invention of art history in ancient Greece: religion, society and artistic rationalisation*, Cambridge 2006.

nominata; fa eccezione Fortenbaugh, che riconduce al peripatetico l'intero passo di Eliano e la sezione corrispondente del libro XII di Ateneo<sup>21</sup>.

Credo che la questione vada risolta in favore della *communis opinio*, esaminando il modo in cui è composto il testo di Ateneo: la chiusa del brano di Eliano («λέγει δὲ ταῦτα Θεόφραστος») è infatti effettivamente ambigua, poiché «ταῦτα» può riferirsi sia all'insieme delle informazioni su Parrasio, sia alla sola notizia del buonumore dell'artista durante il lavoro. Ateneo è meno equivocabile: basta confrontare il modo in cui è inserita nel testo la formula «ὡς ἱστορεῖ Θεόφραστος ἐν τῷ περὶ Εὐδαιμονίας» e quello con cui è introdotta poco prima l'autorità di Clearco («ὡς ἱστορεῖ Κλέαρχος ἐν τοῖς Βίοις»). Nel caso di Clearco la menzione dell'autore si trova nella prima frase del brano, in modo da evitare ambiguità su dove si collochi l'inizio del materiale tratto dal peripatetico; la frase successiva, poi, è introdotta da un γὰρ, che lega le due proposizioni in un discorso coerente, permettendoci di ricondurle alla medesima fonte: lo conferma il passo del libro XV, segnalando esplicitamente l'inizio e la fine della citazione. Nulla di tutto ciò accade quando è menzionato Teofrasto: il suo nome si trova in una frase introdotta da ἀλλὰ, il che induce a escludere che il materiale precedente derivi dalla stessa fonte; il passaggio alla frase successiva è segnato invece da un δὲ, che non esprime un legame logico stretto tra quanto precede e quanto segue<sup>22</sup>.

Ciò mi sembra confermare che l'autorità di Teofrasto vada riferita solo all'immediato contesto in cui è menzionata: la facilità con cui Parrasio realizzava le sue opere costituisce in effetti un bell'esempio di εὐδαιμονία. Anche riducendo la sua testimonianza a questo accenno, Teofrasto offre informazioni preziose: da un lato il suo interesse per la figura del pittore conferma l'importanza della riflessione sulle τέχναι nella scuola peripatetica; ma anche l'atteggiamento tutto sommato accondiscendente

---

<sup>21</sup> W.W. FORTENBAUGH, *Quellen zur Ethik Theophrasts*, Amsterdam 1984, in part. pp. 100-101 sul *Περὶ εὐδαιμονίας* e 308-309 sui passi di Ateneo ed Eliano. In effetti, almeno l'aneddoto sul *savoir faire* di Parrasio, che trasforma la sconfitta di Samo in un'occasione per mostrare il proprio spirito 'sportivo', potrebbe essere adatto ad un trattato sull'*εὐδαιμονία*; lo stesso però non si può dire per le notizie sull'abbigliamento del pittore, che non sembrano molto pertinenti ad un tale contesto.

<sup>22</sup> In effetti, in Ateneo il racconto del buonumore di Parrasio non ha stretti legami logici né con ciò che lo precede (la descrizione dell'abbigliamento), né con ciò che lo segue (l'aneddoto dell'*Eracle* di Lindo). Analogamente, in Eliano il materiale teofrasteo dovrà essere limitato alle ultime due frasi, introdotte da «φασὶ δὲ» e logicamente legate tra loro in modo molto forte da «καὶ γὰρ».

nei suoi confronti, già notato in Clearco, trova ulteriore conferma da parte del principale allievo di Aristotele: Teofrasto sembra dirci che persino un *τεχνίτης* può essere additato come modello di *εὐδαιμονία*.

### 3. Il problema della 'terza fonte' e della sua affidabilità

Abbiamo visto quanto delle informazioni in nostro possesso possa essere fatto risalire alla prima generazione di Peripatetici (Clearco, Teofrasto) e abbiamo cercato di ricostruire l'atteggiamento di questi autori nei confronti del comportamento di Parrasio e in generale del ruolo dell'artista nella società. Resta da esaminare, tuttavia, la maggior parte delle notizie trādite, che sembrano derivare da una terza fonte, mai identificata.

L'introduzione di una nuova fonte nel testo di Ateneo, pur non esplicitamente segnalata, è denunciata da una certa incongruenza tra le notizie riconducibili a Clearco e quelle contenute nella sezione successiva. La citazione di Clearco, sia nel XII che nel XV libro, comprende infatti solo il primo verso dell'epigramma attribuito a Parrasio (seguito nel secondo passo dal suo nome) e continua con l'aneddoto della storpiatura dell'epiteto iniziale. Nel passo del XV libro, che dipende esclusivamente da Clearco, le notizie su Parrasio terminano qui; in quello del XII, invece, il discorso prosegue e contiene tra l'altro la citazione per intero dello stesso epigramma di cui Clearco riportava l'*incipit*: il primo verso è riportato tale e quale, senza alcun tentativo di evitare il pleonasma. Questa ripetizione denuncia evidentemente l'inizio di un nuovo nucleo di materiale, la cui indipendenza da Clearco è confermata da una discrepanza: secondo Clearco Parrasio portava una corona d'oro («χρυσοῦν στέφανον»), mentre ora si parla di una benda bianca («στρόφιον λευκόν»).

Tale nuovo nucleo contiene le seguenti informazioni, presenti nelle versioni di Ateneo e di Eliano:

- citazione di due epigrammi attribuiti a Parrasio, il primo dei quali (il cui *incipit* è riportato anche da Clearco) contiene la firma, mentre il secondo esprime il vanto di aver raggiunto una sorta di 'punto di non ritorno' della creazione artistica (solo in Ateneo: Eliano menziona «τὰ ἐπιγράμματα [...] ἐπὶ πολλῶν εἰκόνων αὐτοῦ», senza citarli per esteso);
- aneddoto sull'agone di Samo, in cui Parrasio, sconfitto, dimostra spirito 'sportivo' e senso dell'umorismo;

- descrizione dell'abbigliamento del pittore, con maggiore attenzione ai dettagli rispetto a Clearco (ad esempio nella descrizione del bastone e dei calzari);

- citazione dal *Περὶ εὐδαιμονίας* di Teofrasto, sulla facilità con cui Parrasio lavorava;

- citazione di un ulteriore distico attribuito a Parrasio, in cui egli si vanta di aver avuto come modello per il suo *Eracle* l'eroe stesso, apparsogli in sogno accettando di posare per lui (solo in Ateneo: il passo di Eliano termina con la citazione di Teofrasto).

Anche il passo di Plinio, pur nella sua stringatezza, può essere ricondotto alla stessa fonte, forse consultata in epitome: vi ritroviamo il materiale degli epigrammi citati da Ateneo (i «*cognomina habrodiaetum*», semplicemente traslitterato, e «*principem artis*», che traduce «*πρῶτα φέροντα τέχνης*»; le parole «*eam [scil. artem] ab se consummatam*», che riassume il contenuto del secondo epigramma), insieme all'aneddoto sull'*Eracle*, cui avrebbe fatto da modello l'eroe in persona. Plinio aggiunge poi un altro particolare, che a questo punto sarà stato contenuto in un ulteriore epigramma non citato da Ateneo, secondo cui il pittore avrebbe vantato addirittura una discendenza da Apollo.

Otto Jahn<sup>23</sup>, il primo a occuparsi della questione, ritenne che gli epigrammi non potessero essere attribuiti a Parrasio e individuò come loro possibile fonte l'*Ἐλεγεία περὶ ζωγράφων* di un certo Nicomaco, di cui resta un solo frammento citato da Efestione (HEPH. 4,6); l'autore dell'elegia venne identificato dal filologo tedesco con l'omonimo pittore attivo nei decenni centrali del IV sec. a.C.<sup>24</sup>. Il componimento avrebbe potuto includere, secondo Jahn, alcuni versi in cui i pittori del passato sarebbero stati fatti parlare in prima persona: ciò avrebbe indotto i lettori successivi a considerare tali versi come epigrammi autonomi, attribuendoli *tout court* agli artisti cui venivano riferiti. Tale interpretazione non ha trovato molto credito: d'altra parte, le informazioni su questa elegia sono troppo scarse per consentire qualsiasi considerazione sul suo contenuto.

---

<sup>23</sup> O. JAHN, *Kleine Beiträge zur Geschichte der alten Litteratur*, «Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse», 8, 1856, pp. 284-303, in part. 284-292.

<sup>24</sup> Sul pittore Nicomaco la nostra fonte principale (e pressoché unica) è PLIN. *nat.* 35,108-109.

La maggiore difficoltà resta però la precocità delle fonti che conservano i versi. Dal momento che l'*incipit* del primo epigramma attribuito a Parrasio era sicuramente già in Clearco, bisognerebbe supporre che il travisamento dell'opera di Nicomaco fosse avvenuto già poco dopo la sua stesura<sup>25</sup>, il che appare improbabile: un tale fraintendimento potrebbe essere plausibile da parte di autori di età imperiale, che avrebbero attinto non al testo originale dell'elegia, ma a manuali o epitomi più facilmente disponibili; mi pare invece più difficile attribuirlo a un autore come Clearco, attivo intorno al 300 a.C., quando la mole di letteratura secondaria ad uso degli studiosi era ancora lontana dall'essersi formata.

Eugénie Sellers<sup>26</sup> si pronunciò invece a favore dell'autenticità degli epigrammi e cercò anche di identificarne il possibile tramite: secondo la studiosa ci troveremmo di fronte alla ripresa di un passo di Duride di Samo, vissuto anch'egli tra gli ultimi decenni del IV e gli inizi del III sec. a.C., di cui sappiamo che scrisse un trattato *Περὶ ζωγραφίας*<sup>27</sup>. Due sono gli indizi principali addotti dalla Sellers a sostegno della propria tesi: innanzitutto l'ambiente peripatetico cui risalgono anche le altre notizie trasmesse da Ateneo ed Eliano; i legami con la scuola peripatetica sono rafforzati soprattutto dalla citazione di Teofrasto, con ogni probabilità già presente all'interno del materiale di possibile origine duridiana. La notizia secondo cui Duride sarebbe stato allievo di Teofrasto, indiscussa fino ad anni recenti, è stata ora messa in dubbio da Andrew Dalby<sup>28</sup>, che ha osservato come essa derivi dalla correzione piuttosto arbitraria di un passo di Ateneo (ATH. 4,128a): il testo dei manoscritti, peraltro perfettamente intelligibile, ci dice che non Duride, ma suo fratello Linceo fu allievo di Teofrasto. Anche in assenza di un rapporto diretto, restano comunque stretti i legami tra Duride e la scuola peripatetica: è noto infatti come la base teorica della cosiddetta

---

<sup>25</sup> Sempre ammesso che si possa accettare per l'*Ἐλεγεία περὶ ζωγράφων* di Nicomaco una datazione così precoce; se davvero essa dovesse risalire ai decenni centrali del IV sec. a.C., sarebbe pressoché contemporanea delle prime opere a noi note dedicate ai grandi artisti del passato: il più antico esempio conosciuto è il trattato in prosa *Περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων* (*Sulla pittura e i pittori famosi*) di Panfilo, il maestro di Apelle, vissuto intorno alla metà del IV sec. a.C. Sulla figura e gli scritti di Panfilo siamo informati da PLIN. *nat.* 35,76-77; SUID. *s.v.* Πάμφιλος sembra confondere in un'unica persona due o tre autori diversi. Cfr. SETTIS, *La trattatistica delle arti figurative*, p. 491.

<sup>26</sup> *The Elder Pliny's chapters on the history of art*, ed. by E. Sellers, London 1896, pp. liv-lxi.

<sup>27</sup> La notizia ci viene da Diogene Laerzio (D.L. 1,38).

<sup>28</sup> A. DALBY, *The Curriculum Vitae of Duris of Samos*, «CQ», n.s. 41, 1991, pp. 539-541.

‘storiografia tragica’ della prima età ellenistica, di cui egli fu tra i principali esponenti, derivasse dalla concezione peripatetica che tendeva a descrivere gli eventi secondo le convenzioni del genere drammatico<sup>29</sup>.

Dal momento che Duride, cronologicamente e culturalmente vicino ai due scrittori citati, scrisse un trattato sulla pittura, la sua candidatura come terza fonte del materiale trådito da Ateneo ed Eliano, pur se non dimostrabile con la sicurezza con cui la sostiene la Sellers, va presa in seria considerazione. Né va sottovalutato il secondo elemento citato dalla studiosa a sostegno della sua tesi, ovvero l’interesse di Duride per una presentazione icastica e teatralizzata dei personaggi, con accurate descrizioni della loro gestualità e del loro abbigliamento<sup>30</sup>: procedimento che trova un parallelo nei passi che stiamo analizzando, soprattutto nella descrizione delle vesti di Parrasio<sup>31</sup>.

È dunque plausibile che il trattato *Περὶ ζωγραφίας* di Duride sia all’origine del materiale conservato da Ateneo ed Eliano; l’attribuzione si è rivelata però problematica dal punto di vista della veridicità delle notizie: Duride, infatti, secondo gli storici successivi avrebbe privilegiato l’elaborazione stilistica e la drammatizzazione del racconto, a discapito della fedeltà agli eventi storici<sup>32</sup>. Questo giudizio ha gettato più di un dubbio sull’autenticità

<sup>29</sup> R. WEIL, *Aristote et l’histoire: essai sur la «Politique»*, Paris 1960. L’influenza peripatetica sulla ‘storiografia tragica’ è stata studiata soprattutto dal punto di vista dei suoi effetti sugli storici latini: cfr. E. BURCK, *Die Erzählungskunst des Titus Livius*, Berlin-Zürich 1964<sup>2</sup> (ed. or. 1934), in part. pp. 176-178; M. MAHÉ-SIMON, *Aspects de l’historiographie hellénistique dans l’œuvre de Tite-Live (livres VIII et IX)*, «REL», 84, 2006, pp. 168-184, in part. 172-174.

<sup>30</sup> *The Elder Pliny’s chapters on the history of art*, in part. pp. xlvi e lvi; cfr. MAHÉ-SIMON, *Aspects de l’historiographie hellénistique*, pp. 176-177. Tra i più noti ‘ritratti’ tramandati sotto il nome di Duride possiamo ricordare *FgrHist* 76F10 = ATH. 12,542b-e (Demetrio Falereo), *FgrHist* 76F12 = ATH. 4,155c (Poliperconte), *FgrHist* 76F14 = ATH. 12,535e-536a (Demetrio Poliorcete); cfr. anche la descrizione del ritorno di Alcibiade ad Atene nel 407 a.C., in *FgrHist* 76F70 = PLU. *Alc.* 32,2.

<sup>31</sup> Le cautele espresse da GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 75-79 mi sembrano solo in parte condivisibili; non è necessario pensare, infatti, che Duride sia la fonte diretta, oltre che di Ateneo, anche di Eliano e di Plinio: semplicemente, sembra plausibile far risalire alla sua autorità l’origine di queste notizie, che saranno poi state rielaborate in varie occasioni da diversi autori in età ellenistica e romana. In ogni caso, che io sappia, se si eccettua l’idea di Jahn, nessuna proposta di attribuzione alternativa a Duride è mai stata avanzata in modo credibile.

<sup>32</sup> Vale la pena citare la famosa critica di Plutarco (PLU. *Per.* 28,3): «Δοῦρις μὲν οὖν οὐδ’ ὅπου μηδὲν αὐτῷ πρόσεστιν ἴδιον πάθος εἰωθὸς κρατεῖν τὴν διήγησιν ἐπὶ τῆς ἀληθείας» («Duride, che di solito non si attiene alla realtà dei fatti nella sua narrazione, anche quando non vi è per lui alcun coinvolgimento personale»). Cfr. però anche la meno citata opinione di Cicerone (CIC. *Att.* 6,1,18): «Num idcirco Duris Samius, homo in historia diligens, quod cum multis errauit, inridetur?» («Forse per questa ragione Duride di Samo, che è un

degli epigrammi, che le fonti attribuiscono a Parrasio probabilmente proprio in base all'autorità dello storico samio; ma la tentazione di considerarla opera di un protagonista dell'arte classica si è dimostrata troppo allettante, e anche il loro ultimo editore, sir Denys Page, non rinuncia all'ipotesi della loro genuinità<sup>33</sup>.

In realtà l'attendibilità di Duride, soprattutto nelle opere più prettamente storiografiche, ha cominciato di recente ad essere rivalutata: l'autore è stato così almeno in parte liberato dalla nomea di bizzarro inventore di favole e si è cercato di ricostruire, per quanto possibile, la sua autentica fisionomia intellettuale<sup>34</sup>. In particolare, è stato riconosciuto come le critiche a Duride da parte di molti autori antichi non si riducano ad un problema di attendibilità, ma siano indizi di una polemica che vede contrapporsi la 'storiografia tragica' duridiana e quella più 'oggettiva' di Tucidide e di Polibio, incentrate l'una su una tecnica narrativa drammatica, quasi teatrale, l'altra sull'obiettività e imparzialità (vera o presunta) del racconto.

Personalmente sono convinto, sviluppando un'idea già in parte enunciata da Gschwantler<sup>35</sup>, che la prova della genuinità delle notizie su Parrasio si possa ottenere cercando di inserirle nel loro contesto originale, che si suppone essere la fine del V sec. a.C.: come spero riuscirò a dimostrare, sia gli epigrammi che le altre notizie relative al pittore si collocano bene in tale quadro, intrecciandosi con quanto sappiamo da altre fonti su diversi personaggi a lui contemporanei.

#### 4. *La ὄβροσύνη come segno di distinzione sociale*

Il primo epigramma attribuito a Parrasio contiene sostanzialmente la sua firma: il pittore rivendica la paternità dell'opera realizzata («τάδ'

---

autore accurato nelle sue opere storiche, viene preso in giro perché è caduto nello stesso errore di molti altri?»).

<sup>33</sup> *Further Greek epigrams: epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and other sources, not included in Hellenistic Epigrams or The Garland of Philip*, ed. by D.L. Page, Cambridge 1981, pp. 75-78: 75: «They owe their privileged position almost wholly to the subjective judgement that they have the ring of authenticity, not forgery; [...] There is no criterion, apart from subjective impressions, to decide this matter».

<sup>34</sup> F. LANDUCCI GATTINONI, *Duride di Samo*, Roma 1997.

<sup>35</sup> GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 100-112 e 117-118.

ἔγραψεν»), dichiarando il proprio nome, la città d'origine, il nome del padre e la legittimità della nascita, vantandosi di essere considerato il miglior rappresentante della sua arte presso i Greci. In questo senso, come ha rilevato Gschwantler, l'epigramma si inserisce a pieno titolo in una serie di firme d'artista di età arcaica e classica espresse in forma metrica, dal confronto con le quali esce rafforzata l'impressione della sua genuinità<sup>36</sup>. Parrasio, tuttavia, non si accontenta di firmarsi e di rivendicare il proprio primato: nel primo verso dà una definizione di sé; tale *incipit* ha dunque un valore eccezionale, poiché permette di apprezzare l'autocoscienza e le forme di autorappresentazione di uno dei più celebri artisti del periodo classico. L'elemento più importante in tal senso è la prima parola dell'epigramma, l'aggettivo *ἀβροδίαιτος* che tanto dovette indignare alcuni contemporanei, se vi fu chi volle storpiarlo.

Vale la pena spendere qualche parola su questo termine: come hanno mostrato Mario Lombardo e Leslie Kurke, prendendo le mosse dalle fondamentali riflessioni di Santo Mazzarino sulla società greca arcaica<sup>37</sup>, la *ἀβροσύνη*, come sfoggio di ricchezza e manifestazione di buoni rapporti (di scambi economici e di acculturazione) con il mondo orientale, in particolare con la Lidia e la Persia, è un valore fondamentale per la caratterizzazione dei ceti aristocratici dell'età arcaica. In questo periodo, una nutrita serie di testimonianze poetiche, soprattutto dalla Grecia orientale<sup>38</sup>, rimarcano il valore positivo della *ἀβροσύνη* come fattore di distinzione rispetto alle classi inferiori: un'esigenza che diventa tanto più importante in quanto la ricchezza cessa, in quest'epoca, di essere appannaggio dei soli aristocratici, e si rendono dunque necessari nuovi mezzi di distinzione sociale<sup>39</sup>.

Tale atteggiamento muta gradualmente ma radicalmente dopo le guerre persiane: ora la costruzione dell'identità ellenica si realizza sempre più in consapevole opposizione al modello orientale; la *ἀβροσύνη*, strettamente legata al mondo asiatico, comincia ad essere svalutata e interpretata

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 103-106.

<sup>37</sup> S. MAZZARINO, *Fra Oriente e Occidente: ricerche di storia greca arcaica*, Firenze 1947, in part. cap. V, *Cittadini e vassalli*, pp. 189-252; M. LOMBARDO, *Habrosyne e habra nel mondo greco arcaico*, in *Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche*, pp. 1077-1103; L. KURKE, *The politics of ἀβροσύνη in archaic Greece*, «CIAnt», 11, 1992, pp. 91-120.

<sup>38</sup> Elenco delle fonti in KURKE, *The politics of ἀβροσύνη*, pp. 92-93 e nota 7.

<sup>39</sup> Cfr. le invettive contro i 'nuovi ricchi' di THGN. 699-718 e ANACR. fr. 388 Page.

come segno di debolezza e di effeminatezza. In questo stesso periodo, la progressiva perdita di peso politico dell'aristocrazia in favore dei regimi democratici porta alla ricerca di nuovi valori, in grado di funzionare come poli di aggregazione per tutti i cittadini, non solo per chi poteva permettersi il possesso e l'ostentazione di beni di lusso: la *ἀβροσύνη* non fu considerata un valore positivo per la civiltà della *πόλις*, anzi rappresentò un potenziale fattore disgregante del corpo civico e un inutile spreco di risorse che sarebbero state meglio destinate ad altri fini<sup>40</sup>.

Questo mutamento fu comunque lungo e complesso, e non possiamo certo considerarlo concluso al tempo di Parrasio, sullo scorcio del V sec. a.C.: come ha dimostrato la Kurke, importanti testimonianze di questo periodo, in particolare di Tucidide e di Aristofane, attestano la sopravvivenza dell'ideale aristocratico della *ἀβροσύνη* al tempo della guerra del Peloponneso, spesso da parte di individui che in questo modo ostentavano simpatie filospartane o semplicemente cercavano di opporsi alle tendenze egualitarie della società democratica<sup>41</sup>.

Per avere un'idea più chiara delle implicazioni del termine *ἀβροδίαιτος* è necessario definirne l'esatto significato. In base alle testimonianze che fanno riferimento alla *ἀβροσύνη* come paradigma dello stile di vita aristocratico, possiamo attribuire il concetto alla sfera della vita privata; un celebre frammento di Senofane di Colofone, attivo nella seconda metà del VI sec. a.C., consente di farci un'idea più precisa delle *ἀβροσύναι* degli aristocratici arcaici (XENOPH. fr. 3 D.-K.)<sup>42</sup>:

ἀβροσύνας δὲ μαθόντες ἀνωφέλεας παρὰ Λυδῶν,  
ὄφρα τυραννίης ἦσαν ἄνευ στυγερῆς,

---

<sup>40</sup> Come nota la KURKE, *The politics of ἀβροσύνη*, p. 103, questa posizione si ritrova già nel frammento di Senofane di cui parlerò tra poco (XENOPH. fr. 3 D.-K.): il poeta rimprovera ai concittadini le loro ostentazioni di lusso, che definisce «ἀνωφέλεες» («inutili»), distaccandosi dall'opinione corrente nella poesia aristocratica arcaica.

<sup>41</sup> KURKE, *The politics of ἀβροσύνη*, p. 104 elenca vari passi di Aristofane in cui il comico prende in giro atteggiamenti di *ἀβροσύνη* da parte di aristocratici o di personaggi di ceti inferiori che tentano di imitarli; TH. 1,6 afferma che «non da molto tempo» («οὐ πολὺς χρόνος») gli anziani della nobiltà ateniese hanno smesso di utilizzare vesti e acconciature caratterizzate dallo sfoggio di *ἀβροσύνη*. Cfr. anche J. OBER, *Mass and elite in democratic Athens: rhetoric, ideology, and the power of the people*, Princeton 1989.

<sup>42</sup> Su questo brano di Senofane il commento più articolato è ancora quello di C.M. BOWRA, *Xenophanes, Fragment 3*, «CQ», 40, 1941, pp. 119-126 = ID., *Xenophanes on the luxury of Colophon*, in ID., *On Greek margins*, Oxford 1970, pp. 109-121.

ἦεσαν εἰς ἀγορὴν παναλουργέα φάρε' ἔχοντες,  
 οὐ μείους ὥσπερ χίλιοι εἰς ἐπίπαν,  
 ἀρχαλέοι, χαίτησιν ἀγάλμενοι εὐπρεπέεσσιν,  
 ἀσκητοῖσ' ὀδμὴν χρίμασι δευόμενοι.

[Avendo appreso inutili mollezze dai Lidi,  
 finché furono liberi dall'odiosa tirannide,  
 si recavano all'agorà indossando vesti di porpora,  
 non meno di un migliaio in tutto,  
 superbi, orgogliosi delle loro chiome ben curate,  
 ricoperti di unguenti dal profumo ricercato].

A partire da questo passo, confrontandolo con altre testimonianze di età arcaica e classica, la Kurke ha stilato un elenco delle principali manifestazioni di *ἀβροσύνη*, quasi esclusivamente concentrate nel campo della cura di sé: indossare abiti alla moda, realizzati spesso in tessuti pregiati come la porpora, portare i capelli lunghi ordinati in elaborate acconciature, esibire gioielli e ornamenti in metallo prezioso, fare uso di profumi e unguenti; in posizione decisamente secondaria si collocano invece le testimonianze che collegano la *ἀβροσύνη* alla sfera del simposio, riconducibili solo ad alcuni frammenti di Anacreonte<sup>43</sup>.

Non sfuggirà come le manifestazioni di *ἀβροσύνη* citate nella poesia arcaica siano esattamente le stesse testimoniate un secolo più tardi per Parrasio: anch'egli veste con abiti di porpora e indossa gioielli e ornamenti d'oro con cui adorna il bastone e i calzari<sup>44</sup>; a questo punto, un'analisi dell'abbigliamento di Parrasio diventa essenziale per comprendere le sue scelte in termini di autorappresentazione.

##### 5. La porpora e l'oro, o il vestito del sofista

Si è visto come l'abbigliamento di Parrasio, giudicato eccentrico dalle fonti, risalenti in ultima analisi alla fine del IV sec. a.C. (più o meno un secolo di distanza dagli eventi), possa essere invece spiegato come la

<sup>43</sup> KURKE, *The politics of ἀβροσύνη*, p. 96.

<sup>44</sup> GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 119 non discute gli elementi di *ἀβροσύνη* arcaica adottati dal pittore, né le notizie che ora esaminerò sugli altri personaggi caratterizzati da un simile abbigliamento.

manifestazione di un'ideologia di ostentazione del lusso privato in voga soprattutto nella Grecia orientale nel corso del VI e del V sec. a.C. Tale analogia fu notata nel 1983 da Mario Lombardo, che però ne dette un giudizio riduttivo e, credo, sostanzialmente erroneo. Secondo lo studioso, l'adesione a questi modi di autorappresentazione da parte di Parrasio andrebbe interpretata come un fossile storico; il pittore si trasforma così in un personaggio rivolto al passato, in qualche modo marginalizzato dall'evoluzione della società in senso democratico:

gli *habrá* e [lo] *habrodiaiton* perdurarono, come realtà e come valore, ma privi ormai di vitalità e di prestigio culturale, nel loro ambiente originario, quello micrasiatico, sostanzialmente bloccato [...] nelle sue vecchie strutture sociali e culturali di matrice aristocratica<sup>45</sup>.

Anche prescindendo dalla difficoltà di considerare «privi [...] di prestigio culturale» i comportamenti di un personaggio come Parrasio, a tale giudizio si oppone un dato di fatto: il pittore era sì di origine microasiatica, ma (com'era normale per gli artisti dell'epoca) si spostava continuamente tra le città del mondo greco<sup>46</sup>; dunque il pubblico cui era destinata la sua autorappresentazione non era solo quello della Grecia orientale, forse tradizionalmente avvezzo a manifestazioni di questo genere, ma anche quello, ad esempio, dell'Atene democratica<sup>47</sup>. Il limite dell'indagine di Lombardo e degli altri studiosi che si sono occupati dell'argomento (con l'eccezione della Kurke, che pone l'accento sulla presenza di questi temi in Pindaro) sta nell'aver concentrato l'attenzione solo sull'età arcaica, dando per scontato che l'assottigliarsi delle attestazioni letterarie della parola *ἄβροσύνη* e dei termini affini coincida con la fine di questi modi di autorappresentazione. Questa supposizione non corrisponde al vero: Parrasio appare sì isolato dal punto di vista lessicale, poiché è l'unico a definirsi come *ἄβροδίαιτος*, ricollegandosi alla tradizione arcaica; ma gli atteggiamenti che questa tradizione implicava non sono affatto morti all'epoca del pittore.

---

<sup>45</sup> LOMBARDO, *Habrosyne e habrá*, p. 1103, con riferimento in nota alla testimonianza di Clearco.

<sup>46</sup> GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 72-73 elenca i luoghi in cui è attestata l'attività di Parrasio: oltre alla Ionia (Efeso, Samo) e ad altre isole dell'Egeo (Rodi e Delo), la sua presenza è testimoniata anche nella Grecia continentale, ad Atene e Corinto.

<sup>47</sup> Un'osservazione analoga può essere fatta anche per gli altri personaggi che, come vedremo, adottarono un simile modo di presentazione in pubblico.

Già più volte gli studiosi, soprattutto Tonio Hölscher e Jeremy Tanner, hanno posto l'accento sui modi della presentazione pubblica degli intellettuali nella seconda metà del V sec. a.C., citando alcuni famosi personaggi dell'epoca<sup>48</sup>. A partire dalle sparse informazioni delle fonti possiamo ricostruire, almeno a grandi linee, la tendenza da parte di alcune grandi personalità a presentarsi in maniera eccentrica, per distinguersi dalla massa e reagire all'assimilazione nella società di eguali propugnata dai regimi democratici. Non solo infatti altri personaggi adottarono modi di autorappresentazione analoghi a quelli di Parrasio, ma nella maggioranza dei casi tale atteggiamento si accompagnava ad una spiccata tendenza individualistica: ciò costituisce già di per sé un messaggio di grande significato nel contesto della πόλις del V sec. a.C. Sappiamo per esempio da Plinio che Zeusi, contemporaneo e rivale di Parrasio, «accumulò così grandi ricchezze che, per ostentarle, andava mostrando a Olimpia il proprio nome intessuto a lettere d'oro cucite sul suo mantello»<sup>49</sup>. Celebre è poi la presentazione dell'urbanista e filosofo Ippodamo di Mileto da parte di Aristotele (ARIST. *Pol.* 1267b,22-30)<sup>50</sup>:

Ἰππόδαμος δὲ Εὐρυφώντος Μιλήσιος (ὃς καὶ τὴν τῶν πόλεων διαίρεσιν εὖρε καὶ τὸν Πειραιᾶ κατέτεμεν, γενόμενος καὶ περὶ τὸν ἄλλον βίον περιττότερος διὰ φιλοτιμίαν οὕτως ὥστε δοκεῖν ἐνίοις ζῆν περιεργότερον τριχῶν τε πλήθει καὶ κοσμῶ πολυτελεῖ, ἔτι δὲ ἐσθῆτος εὐτελοῦς μὲν ἄλσεινης δὲ οὐκ ἐν τῷ χειμῶνι μόνον ἀλλὰ καὶ περὶ τοὺς θερινοὺς χρόνους, λόγιος δὲ καὶ περὶ τὴν ὅλην φύσιν εἶναι βουλόμενος) πρῶτος τῶν μὴ πολιτευομένων ἐνεχείρησέ τι περὶ πολιτείας εἰπεῖν τῆς ἀριστῆς.

[Ippodamo, figlio di Eurifonte, di Mileto (colui che inventò la suddivisione delle città e realizzò il progetto del Pireo; un uomo che,

<sup>48</sup> T. HÖLSCHER, *Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia: Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert v. Chr.*, «JDAI», 89, 1974, pp. 70-111 = ID., *La Nike dei Messeni e dei Naupatti a Olimpia: arte e storia alla fine del V secolo*, in *L'esperimento della perfezione: arte e società nell'Atene di Pericle*, a cura di E. La Rocca, Milano 1988, pp. 67-108, in part. 88-91; TANNER, *Culture, social structure*, in part. pp. 154-155; cfr. M. REINHOLD, *History of purple as a status symbol in antiquity*, Bruxelles 1970, in part. pp. 22-28.

<sup>49</sup> PLIN. *nat.* 35,62: «Opes quoque tantas adquisiuit, ut in ostentatione earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostentaret». GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 120 non crede alla genuinità dell'episodio e avanza una spiegazione piuttosto stravagante: il nome di Zeusi si sarebbe trovato non sugli abiti del pittore, bensì sul drappo che copriva uno dei suoi quadri prima dello svelamento, durante una pubblica esibizione.

<sup>50</sup> Cito dall'edizione *Les Belles Lettres* curata da J. Aubonnet, Paris 1960.

per il suo bisogno di distinguersi, fu fin troppo eccentrico nel suo stile di vita, tanto che alcuni ebbero l'impressione che visse in modo troppo affettato, per via dei suoi capelli lunghi e riccamente ornati e ancor più del suo abbigliamento, semplice ma pesante non solo d'inverno ma anche nella stagione estiva; un uomo, infine, che desiderava dire la sua su qualsiasi argomento che riguardasse la natura) fu il primo tra quanti non erano uomini di Stato a intraprendere una trattazione sulla migliore forma di governo].

Ippodamo è criticato da alcuni per il suo modo di presentarsi: la lunga chioma riccamente ornata e i vestiti pesanti (pur se non particolarmente appariscenti) sono interpretati come un segno di affettazione, una posa artificiale il cui scopo era la *φιλοτιμία*, il bisogno di distinguersi. Tale comportamento non era esclusivo di Ippodamo. Eliano ci informa che altri celebri filosofi e Sofisti adottarono un abbigliamento eccentrico: citato l'esempio arcaico di Pitagora di Samo<sup>51</sup>, ricorda che «Empedocle di Agrigento indossava una veste di porpora e calzari di bronzo. Secondo la tradizione, anche Ippia e Gorgia andavano in giro vestiti con abiti di porpora»<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Eliano (e probabilmente la sua fonte) assimila l'abbigliamento dei Sofisti del V sec. a.C. a quello di Pitagora di Samo, che, oltre ad andare in giro avvolto in una veste bianca e con in testa una corona d'oro, indossava addirittura i pantaloni, alla maniera persiana («Πυθαγόρας ὁ Σάμιος λευκὴν ἔσθητα ἴσθητο καὶ ἐφόρει στέφανον χρυσοῦν καὶ ἀναξυρίδας»). L'aneddoto non è riferito al famoso filosofo Pitagora di Samo, ma a un omonimo vincitore nel pugilato alla XLVIII Olimpiade (588 a.C.), come testimonia Diogene Laerzio (D.L. 8,47-48). Poiché disponiamo in questo caso di un appiglio cronologico sicuro, possiamo concludere che l'abbigliamento di questo Pitagora, a differenza di quello dei personaggi successivi che più ci interessano, rappresenta un esempio di autentica *ἀβροσύνη* arcaica, fondata sull'ostentazione di buoni rapporti col mondo orientale: lo testimonia la scelta di indossare i pantaloni, sconosciuti all'uso greco e indissolubilmente legati all'immagine dei Persiani. La fonte di Eliano e Diogene Laerzio per queste notizie potrebbe forse essere Favorino, che entrambi citano in relazione ai diversi aneddoti da loro riportati.

<sup>52</sup> AEL. VH 12,32: «Ἐμπεδοκλῆς δὲ ὁ Ἀκραγαντίνος ἀλουργεῖ ἐχρήσατο καὶ ὑποδήμασι χαλκοῖς. Ἴππιαν δὲ καὶ Γοργίαν ἐν πορφυραῖς ἔσθησι προΐεναι διαρρεῖ λόγος». Forse ad analoghi atteggiamenti di *ἀβροσύνη* va riferita la notizia di Filostrato (PHILOSTR. VS 496) secondo cui un altro sofista, Prodicò, «ἠδοναῖς ἐδεδώκει» («era dedito ai piaceri»). Per Ippia cfr. la splendida descrizione di Apuleio nel II libro dei *Florida* (APUL. flor. 9,15-21), che riprende un passo dell'*Ippia minore* di Platone (PL. Hp.mi. 368b-c): Apuleio si compiace di descrivere nel dettaglio i magnifici abiti e gioielli indossati dal sofista, che secondo Platone erano stati tutti realizzati da lui stesso per dimostrare che era in grado di padroneggiare tutte le *τέχναι*. L'ipotesi di H.-I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris 1948, p. 86 (riproposta da TANNER, *Culture, social structure*, p. 154), secondo cui questo abbigliamento sarebbe una ripresa consapevole di quello dei rapsodi omerici e sarebbe stato adottato dai Sofisti per dare al loro insegnamento un'aura di ispirazione divina, non mi sembra convincente. Anche in questo caso sono le fonti stesse a fornire un'interpretazione che nulla ci autorizza a ritenere errata: l'aggettivo *ἀβροδίαίτος* utilizzato da Parrasio

Su Empedocle si veda infine la testimonianza di Diogene Laerzio (D.L. 8,73)<sup>53</sup>:

ἔτι τε πολλὰς τῶν πολιτίδων ἀπρόικους ὑπαρχούσας αὐτὸν προικίσαι διὰ τὸν παρόντα πλοῦτον· διὸ δὴ πορφύραν τε ἀναλαβεῖν αὐτὸν καὶ στρόφιον ἐπιθέσθαι χρυσοῦν, ὡς Φαβωρίνος ἐν Ἀπομνημονεύμασιν· ἔτι τε ἐμβάδας χαλκᾶς καὶ στέμμα Δελφικόν. κόμη τε ἦν αὐτῷ βαθεῖα· καὶ παῖδες ἀκόλουθοι· καὶ αὐτὸς ἀεὶ σκυθρωπὸς ἐφ' ἐνὸς σχήματος ἦν. τοιοῦτος δὴ προήει, τῶν πολιτῶν ἐντυχόντων καὶ τοῦτο ἀξιωσάντων οἶονεὶ βασιλείας τινὸς παράσημον.

[Si tramanda che Empedocle fornì lui stesso la dote a molte fanciulle della sua città che ne erano prive, grazie al proprio ingente patrimonio; sempre grazie ad esso poteva permettersi di indossare una veste di porpora e sopra di essa una cintura d'oro, come ricorda Favorino nei suoi *Memorabili*, e inoltre calzari di bronzo e una ghirlanda come quella di Apollo. Portava i capelli lunghi e aveva un seguito di fanciulli che lo servivano; lui stesso aveva sempre un'aria grave e manteneva costantemente questa sola espressione. Camminava con questo atteggiamento, e i suoi concittadini che lo incontravano consideravano questo modo di presentarsi come se fosse indizio di una sorta di regalità].

Un discreto numero di artisti e filosofi, attivi tra i decenni centrali e quelli finali del V sec. a.C., amavano dunque caratterizzarsi come *ἀβροδίαιτοι*, benché il termine sia attestato solo per Parrasio. A differenza di Lombardo e Hölscher, che indagarono rispettivamente solo le testimonianze sull'aristocrazia arcaica e quelle sugli artisti e gli intellettuali del tardo V sec. a.C., ritengo si possa riconoscere una continuità tra gli atteggiamenti elaborati nella Ionia arcaica e quelli attestati per i personaggi qui considerati. Tale continuità avviene nel segno di una comune esigenza di distinzione (la *φιλοτιμία* che gli Ateniesi imputavano ad Ippodamo): gli aristocratici arcaici, grazie alla *ἀβροσύνη*, intendevano distinguersi non tanto dai ceti meno abbienti, quanto dai 'nuovi ricchi' stigmatizzati da Teognide e da Anacreonte, che non avevano la raffinatezza per ostentare il loro denaro in modo socialmente corretto.

---

per definirsi ricollega questa moda ad una lunga tradizione di forme di distinzione aristocratica, senza bisogno di ipotizzare un riferimento ai cantori dell'età omerica.

<sup>53</sup> Cito dall'edizione Teubneriana curata da M. Marcovich, Stutgardiae et Lipsiae 1999; su questo brano cfr. CATONI, *La comunicazione non verbale*, pp. 223-224 (con particolare riferimento all'uso del termine *σχῆμα*).

Nella Grecia del tardo V sec. a.C., queste stesse *ἀβροσύναι* sono diventate le forme di autorappresentazione di una categoria di intellettuali, che possono così distinguersi dalla massa, forti della condizione derivante dalla loro eccellenza nella *σοφία* e nella *τέχνη*. In questo senso, i personaggi attivi nei decenni centrali del secolo (Empedocle e Ippodamo) non saranno precursori di una moda diffusa soprattutto nella generazione successiva, come propone Hölscher nel caso del Milesio, bensì dei *traits d'union*, tramite i quali il significato delle *ἀβροσύναι* si sposta gradualmente dal piano della distinzione sociale a quello della distinzione intellettuale. Almeno di Empedocle ci è testimoniata l'origine nobile<sup>54</sup>: egli aveva dunque il diritto di adottare certi atteggiamenti, come aristocratico prima che come intellettuale, e infatti l'effetto da lui ottenuto si concretizza nel riconoscimento da parte degli Agrigentini di una sua superiorità sociale, addirittura «*βασιλείας τινὸς παράσημον*», «indizio di una sorta di regalità».

Per la generazione successiva, mancano notizie sull'appartenenza sociale dei principali Sofisti, di Parrasio o di Zeusi: per i due artisti, tuttavia, appare improbabile l'ipotesi che un membro dell'aristocrazia scegliesse in quest'epoca la carriera di *τεχνίτης*, a maggior ragione se (come nel caso di Parrasio) l'attività era stata trasmessa di padre in figlio. Non sarà da sottovalutare il fatto che tali personaggi siano originari di aree in cui la cultura aristocratica è assai vitale ancora in pieno V sec. a.C.: Empedocle e Gorgia vengono dall'Occidente, Ippodamo e Parrasio dalla Ionia, Ippia dal Peloponneso<sup>55</sup>; tutti soggiornarono come meteci in Atene, dove ebbero la possibilità di comportarsi in modo abbastanza libero, senza sottostare alle rigide regole previste per l'autorappresentazione dei cittadini ateniesi<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> D.L. 8,51-54.

<sup>55</sup> Non è nota l'origine di Zeusi, la cui patria è sempre citata semplicemente come Eraclea, senza indicazione di quale Eraclea si tratti. Come ha rilevato GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 67-71, probabilmente gli antichi stessi non avevano le idee chiare: secondo quanto scrive PLIN. *nat.* 35,61, già alla sua epoca vi era incertezza su chi fosse il maestro di Zeusi e gli autori si dividevano tra Demofilo di Imera e Neseo di Taso; testimonianze contrastanti che conducono verso tradizioni artistiche e origini geografiche diametralmente opposte, l'una verso l'Occidente, l'altra verso l'Egeo settentrionale.

<sup>56</sup> Sappiamo però che anche gli aristocratici ateniesi (si pensi ai cavalieri dell'omonima commedia di Aristofane) continuarono ad adottare alcuni modi di autorappresentazione tipici del loro ceto: l'abitudine di portare i capelli lunghi o di indossare ricche vesti e gioielli proseguirono per tutto il V sec. a.C. La commedia antica fa spesso riferimento a queste pratiche, in modo più o meno sarcastico: cfr. AR. *eq.* 580 e 1121-1122, *nu.* 8-16 e 331-334, *pax* 1172-1174, ANTIPH. fr. 188 K.-A., PL. COM. fr. 230 K.-A; particolarmente

Se tuttavia, come sembra ragionevole, alcuni tra i personaggi citati, specialmente nella generazione attiva negli ultimi decenni del secolo, non appartenevano a famiglie aristocratiche, la loro scelta di atteggiamenti fino ad allora tipici del ceto aristocratico va interpretata in modo diverso; a mio parere tale scelta è il segno di un mutamento nel significato di queste modalità di distinzione, che ora non identificano più solo l'aristocrazia, ma costituiscono il tratto distintivo di una cerchia di intellettuali moderni: filosofi, Sofisti e anche alcuni artisti figurativi<sup>57</sup>.

Gli stretti legami tra gli artisti e i Sofisti o filosofi nell'Atene della seconda metà del V sec. a.C., al di là delle differenze giuridiche e sociali, sono stati ampiamente messi in evidenza da Hölscher e da Tanner: artisti e filosofi si frequentavano e si scambiavano opinioni su argomenti, diremmo oggi, intellettuali. Questa almeno è la conclusione cui possiamo giungere sulla base delle testimonianze della scuola socratica: i colloqui di Socrate con i

interessante è AR. *ve.* 1122-1264, in cui Bdelicleone convince il padre a travestirsi da aristocratico, che costituisce una bella raccolta di τόποι sull'autorappresentazione e i comportamenti dei nobili ateniesi intorno al 420 a.C. Questo modello fu portato alle estreme conseguenze da un personaggio come Alcibiade, le cui mirabolanti ostentazioni di lusso sono raccolte nel XII libro dei *Deipnosophisti*, poco prima del passo su Parrasio (ATH. 12,534b-535e).

<sup>57</sup> Come hanno puntualizzato J. SZIDAT, *Hippodamos von Milet: seine Rolle in Theorie und Praxis der griechischen Stadtplanung*, «BJ», 180, 1980, pp. 31-44 e più recentemente anche W. RAECK, *Hippodamos und Pytheos: Zum Bild des Stadtplaners in der griechischen Klassik*, in *Synergia: Festschrift für Friedrich Krininger*, 2 voll., hrsg. von B. Brandt, V. Gassner, S. Landstätter, Wien 2005, II, pp. 339-342, in part. 340, l'analisi della testimonianza di Aristotele sopra citata ci permette di interpretare l'attività urbanistica di Ippodamo (indipendentemente dai suoi modi di autorappresentazione) come un'elaborazione innanzitutto teoretica, da filosofo: Aristotele infatti ricorda Ippodamo principalmente per la sua disamina delle diverse forme di organizzazione politica, e pone l'accento sui suoi vasti interessi, che spaziavano in ogni campo della scienza della natura, inserendolo dunque a buon diritto tra gli esponenti della scuola ionica. Mi sembra tuttavia che gli studiosi citati portino troppo all'estremo le conseguenze della loro interpretazione, ipotizzando un totale disinteresse del Milesio per l'attività concreta della progettazione urbana e architettonica sul terreno; non è opportuno esaminare in questa sede la questione, che è molto complessa ed esula dagli scopi del mio lavoro. Sul dibattito intorno a Ippodamo, ravvivatosi specialmente in anni recenti, vorrei segnalare almeno (senza pretesa di completezza) V.B. GORMAN, *Aristotle's Hippodamos* (Politics 2.1267b22-30), «Historia», 44, 1995, pp. 385-395; E. GRECO, *Ippodamo e Thurii*, «Ostraka», 6, 1997, pp. 435-439; ID., *Dalla Ionia alla Magna Grecia: Ippodamo di Mileto tra utopia e prassi*, in *Magna Grecia e oriente mediterraneo prima dell'età ellenistica*, atti del trentanovesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 1999), Taranto 2000, pp. 575-584; M.C. HELLMANN, *Hippodamos*, in *Künstlerlexikon der Antike*, hrsg. von R. Vollkommer, München-Leipzig 2001-, I, 2001, pp. 321-326. In particolare sulla datazione dell'impianto urbano del Pireo cfr. D.W.J. GILL, *Hippodamus and the Piraeus*, «Historia», 55, 2006, pp. 1-15.

tre *τεχνίται* (Parrasio, lo scultore Clitone, il fabbricante di corazze Pistia) narrati nei *Memorabili* di Senofonte, per citare l'esempio più famoso, non saranno avvenuti negli esatti termini in cui vengono raccontati, ma il fatto che siano presentati come verosimili contribuisce a far luce sulle relazioni intellettuali tra artisti/artigiani e filosofi nell'Atene del periodo classico<sup>58</sup>.

Un altro fattore che accomuna gli artisti figurativi ai Sofisti (anch'essi detentori di una *τέχνη*, quella della parola) nel contesto della fine del V sec. a.C. è la pratica, attestata per la prima volta in quest'epoca, di un insegnamento della *τέχνη* a pagamento. In un celebre passo del *Protagora* di Platone (un'opera eccezionalmente ricca di riferimenti alle *τέχναι* e a coloro che le esercitano<sup>59</sup>) Socrate propone al giovane Ippocrate diverse possibilità per imparare, a pagamento, un'arte presso un famoso maestro. Sono citati alcuni importanti *τεχνίται* dell'epoca, presso i quali sarebbe plausibile un apprendistato: Ippocrate di Coa per la medicina, Policleteo o Fidia per la scultura, e poco più avanti il pittore Zeusi e il flautista Ortogora di Tebe. Il filosofo invita poi l'amico a riflettere su che cosa vi sia da imparare frequentando a pagamento le lezioni del sofista Protagora: Ippocrate arrossisce per la vergogna all'idea di poter diventare anche lui, grazie a queste lezioni, un sofista<sup>60</sup>.

Al di là della polemica socratica e platonica contro l'insegnamento della retorica a pagamento, da questi passi si deducono considerazioni di grande importanza: innanzitutto che, nell'Atene del tardo V sec. a.C., la trasmissione delle *τέχναι* (tra cui quelle che noi chiamiamo arti figurative)

---

<sup>58</sup> X. *Mem.* 3,10. Sul tema cfr. almeno F. PREISSHOFEN, *Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton*, in *Studia Platonica: Festschrift für Hermann Gundert*, Berlin 1974, pp. 21-40 = *Id.*, *Socrate in conversazione con Parrasio e Clitone*, in *L'esperimento della perfezione*, pp. 180-195; A. BRANCACCI, *Ethos e pathos nella teoria delle arti: una poetica socratica della pittura e della scultura*, «Elenchos», 16, 1995, pp. 101-127. Da ultimo il tema è stato affrontato più ampiamente da CATONI, *La comunicazione non verbale*, pp. 205-212: la principale novità di questo lavoro è l'aver preso in considerazione tutti e tre i colloqui raccontati da Senofonte, compreso quello con il fabbricante di corazze Pistia, che era stato trascurato dagli studiosi precedenti, interessati solo all'atteggiamento di Socrate nei confronti di quelli che noi considereremmo artisti; è quasi superfluo ricordare come per i Greci dell'età classica un fabbricante di corazze fosse un *τεχνίτης* né più né meno di un pittore o uno scultore.

<sup>59</sup> CAMBIANO, *Platone e le tecniche*, in part. pp. 80-106.

<sup>60</sup> PL. *Prt.* 311b-312a (su Ippocrate, Policleteo e Fidia); 318b-319a (su Zeusi e Ortogora). Platone chiama il pittore con il nome di Zeusippo, di cui la forma più comune Zeusi è abitualmente interpretata come un'abbreviazione.

a pagamento doveva essere abbastanza diffusa; in secondo luogo, che il legame tra le varie arti era percepito come molto stretto, se non altro dal punto di vista della *τέχνη* in quanto metodo: l'elaborazione anche teorica nei diversi campi procedeva di pari passo e con reciproche interazioni, e le *τέχναι* in quanto tali erano oggetto di interesse e scambi intellettuali tra artisti, filosofi e retori. Questo interesse degli intellettuali nei confronti delle *τέχναι* e il ruolo da esse rivestito nella speculazione si riflettono anche nella consapevolezza da parte dei *τεχνίται* del valore della loro abilità: una consapevolezza che si traduce, come ora vedremo, non solo nella rivendicazione della propria maestria, ma anche nella ricerca del primato e nella polemica nei confronti dei colleghi.

#### 6. Il primato nella *τέχνη* e l'orgoglio per il μῶμος

Già il primo epigramma attribuito a Parrasio conteneva un riferimento alla sua abilità e alla perfezione della sua *τέχνη*: il pittore affermava di aver ottenuto il primo posto nella propria arte presso i Greci. L'emistichio «πρῶτα φέροντα τέχνης», in particolare, fa intravedere un mondo altamente competitivo, nel quale artisti e artigiani di una medesima categoria si confrontavano, anche nel contesto di agoni appositamente organizzati, per vedere riconosciuta la loro abilità di fronte al pubblico della πόλις. Come è stato da tempo riconosciuto, le parole di Parrasio trovano un parallelo nell'epigramma funerario del ceramista Bacchio, conservato nel Museo Epigrafico di Atene e datato alla seconda metà del IV sec. a.C. (IG II/III<sup>2</sup> 6320)<sup>61</sup>; in esso si afferma che il defunto ha ottenuto in vita il primato nella propria *τέχνη*, chiamando a testimoni di ciò Atene e la Grecia tutta:

γ]ῆγ καὶ ὕδωρ καὶ πῦρ εἰς ταὐτὸ τέχνη συναγόντων  
 Βάκχιον ἀντιτέχνων πρῶτα φέροντα φύσει  
 Ἑλλὰς ἔκρινεν ἅπασα· καὶ ὦν προὔθηκεν ἀγῶνας  
 ἦδε πόλις, πάντας τῶνδε ἔλαβε στεφάνους.

<sup>61</sup> A. WILHELM, *Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde*, Wien 1909, pp. 40-42, n. 26; E. PREUNER, *Archäologisch-epigraphisches*, «JDAI», 35, 1920, pp. 59-82, in part. 69-72; A. BURFORD, *Craftsmen in Greek and Roman society*, London 1972, p. 178; GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 110; TANNER, *Culture, social structure*, p. 142.

[La Grecia tutta giudicò che Bacchio dovesse riportare il primo premio,  
grazie alla sua naturale abilità, tra gli artigiani suoi rivali, che  
con arte  
fondono in un'unità terra, acqua e fuoco; e negli agoni che questa  
città  
organizzò, egli ottenne tutte le vittorie].

La somiglianza tra l'epigramma di Parrasio e l'epitafio di Bacchio, con la riproposizione quasi identica del secondo emistichio del pentametro, lega strettamente il grande pittore e l'oscuro ceramista nella medesima aspirazione al primato nella *τέχνη*; non sono sfuggite tuttavia agli editori le pretese letterarie dell'epitafio, il cui *incipit* riprende il celebre verso di Empedocle con il catalogo dei quattro elementi: «πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἠέρος ἄπλετον ὕψος» («il fuoco, l'acqua, la terra e l'altezza sconfinata dell'aria») (EMP. fr. 17,18 D.-K.), anche se i tre elementi sono qui elencati in ordine diverso, poiché il ceramista unisce prima l'argilla e l'acqua, e successivamente utilizza il fuoco per la cottura.

L'appropriazione, nell'epigramma di Bacchio, di un emistichio tratto dal linguaggio epico-didascalico della filosofia presocratica è significativa, poiché suggerisce una trasposizione dell'attività del ceramista sul piano più elevato della scienza della natura: l'artigiano diviene una sorta di demiurgo, che dagli elementi basilari del cosmo è in grado di trarre, grazie alla sua *τέχνη*, qualcosa di nuovo e di splendido. Non è una novità: lo stesso Platone, nel *Timeo*, per esprimere l'azione ordinatrice del Demiurgo divino usa termini tratti dal campo delle *τέχναι*; essa è infatti sostanzialmente mimetica, come quella dell'artista, anche se su un livello ontologico diverso: l'artista imita il mondo sensibile per realizzare le sue opere, il Demiurgo imita il mondo delle idee nel dare ordine al mondo sensibile<sup>62</sup>. In Parrasio non troviamo alcun accenno a questa concezione, probabilmente perché la pittura si presta assai meno della ceramica a un'interpretazione dell'artigiano come creatore o plasmatore; troviamo invece, chiarissima, la rivendicazione del primato nella *τέχνη*, di cui costituisce un esempio straordinario il secondo epigramma citato da Ateneo.

---

<sup>62</sup> Sull'immagine del Demiurgo platonico come artigiano divino (*δημιουργός* o meglio *δημιουργός* è il termine che Omero usa per gli artigiani) cfr. CAMBIANO, *Platone e le tecniche*, pp. 250-254; CATONI, *La comunicazione non verbale*, pp. 56-63.

Intorno alla metà del II sec. d.C. Elio Aristide recitò nel santuario di Asclepio a Pergamo l'orazione *Περὶ τοῦ παραφθέγματος* (*Su una considerazione estemporanea*), per difendersi dall'accusa di essersi lasciato andare, in un precedente discorso, a una lode troppo smaccata della propria abilità oratoria. Per legittimare il suo comportamento Aristide cerca tra i grandi del passato esempi di personaggi che si siano attribuiti grandi lodi, senza per questo subire critiche: tra questi, due pittori. Dato che si tratta pur sempre di *τέχνιται*, Aristide (come ci possiamo aspettare da un intellettuale educato nella tradizione retorica e filosofica di matrice platonica) non ne ricorda i nomi; tuttavia, se perfino a dei lavoratori manuali è stato concesso di vantarsi della loro arte, a maggior ragione ciò non potrà essere negato a chi, come lui, esercita un'arte ben più nobile, quella della parola (ARISTID. *Or.* 28,88-90 Keil)<sup>63</sup>:

καὶ τί ταῦτα θαυμάζοι τις ἄν; ἄλλ' ἐμὲ πρόην ἀνὴρ ἑταῖρος - οὕτως  
κάθηται μάλα πλησίον - ζωγράφου τι ἐπίγραμμα ἐξεδίδασκε τοιοῦτον·

Εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι, λέγω τάδε· φημὶ γὰρ ἤδη  
τέχνης εὐρήσθαι τέρματα τῆσδε σαφῆ  
χειρὸς ὑφ' ἡμετέρης· ἀνυπέμβλητος δὲ πέπηγεν  
οὔρος· ἀμώμητον δ' οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς.

εἶτ' ὦ πρὸς τοῦ Διὸς τὸν μὲν δεῖνα τὸν γραφέα ἠξίους τοσαύτας ὑπερβολὰς  
περὶ αὐτοῦ λέγειν καὶ παρρησιάζεσθαι, ᾧ καὶ σιγῇ τὸ αὐτοῦ περαίνειν  
ἐκ τῆς τέχνης ἦν, ἄνθρωπον δὲ ἐν ολίγοις ἐξεταζόμενον - οὐδὲν γὰρ ἄλλα  
λέγω τὰ νῦν περὶ τῶν ἑμαυτοῦ λόγων - καὶ ὅσονοῦν παραφθέγξασθαι  
θαυμαστόν τί σοι καὶ δεινὸν κατεφάνη; ἄκουε δὴ καὶ ἑτέρου ζωγράφου,  
ὡς μὲν σὺ φαίης ἄν, ἀλαζονευομένου, ὡς δὲ οἱ ταῦτα δεινοὶ λέγουσιν, οὐ  
μείζον ἢ προσήκον φρονήσαντος· λέγει δὲ τί;

Ἡράκλεια πατρίς· Ζευξίς δ' ὄνομ'· εἰ δὲ τις ἀνδρῶν  
ἡμετέρης τέχνης πείρατά φησιν ἔχειν,  
δείξας νικάτω·

δοκῶ δέ, φησίν, ἡμᾶς οὐχὶ τὰ δεύτερ' ἔχειν'. καὶ τοῦτο τὸ ἐπίγραμμα  
οὐτ' ἐκεῖνος ἀπάκνησεν ὡς θρασὺ οὔτε τις αὐτῷ τῶν ἑταίρων ἀπαλεῖψαι  
συνεβούλευσεν, ἐπειδὴ γε ἐποίησεν. οἷον δ' αὖ καὶ τόδ' ἔρεξε καὶ ἔτλη  
ὁ ὑβριστῆς ἐκεῖνος ἐγγράψαι. ποιήσας γὰρ αὖ τὴν τῆς Ἑλένης εἰκόνα  
προσπαρέγραψεν τὰ τοῦ Ὀμήρου ἔπη  
οὐ νέμεσις Τρώας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς

<sup>63</sup> Cito il testo di Aristide dall'edizione curata da B. Keil, Berolini 1898, con qualche aggiustamento; come spiega Keil nella sua introduzione (p. 138), *παράφθεγμα* (che propriamente significa qualcosa come «parlare a latere») indica quel momento della *performance* retorica in cui l'oratore si discosta dal testo precedentemente elaborato e imparato a memoria per lasciarsi andare brevemente a parlare 'a braccio'.

τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν,  
ὥσπερ τὸ αὐτὸ ποιοῦν εἰκόνα τε Ἑλένης ποιῆσαι καὶ τὸν Δία Ἑλένην  
αὐτὴν γεννῆσαι.

[Ma perché meravigliarsi di questo? Di recente, addirittura, un mio amico (uno che sta seduto accanto a me durante l'incubazione)<sup>64</sup> mi ha fatto conoscere un epigramma di un pittore, che dice così:

«Anche se lo giudicano incredibile, lo dico comunque: affermo che ormai

gli autentici limiti di quest'arte sono stati raggiunti  
dalla mia mano; è stato fissato un termine  
insuperabile. Ma nulla di ciò che è opera dei mortali è scervo  
da biasimo».

E allora, per Zeus, ritenevi accettabile che quell'oscuro pittore affermasse delle così grandi enormità su se stesso e si esprimesse con tanta libertà<sup>65</sup>, uno che può portare a termine la sua opera anche in silenzio, grazie alla sola tecnica<sup>66</sup>, e invece ti è sembrato inaudito e intollerabile che un uomo annoverato tra pochi (giacché per ora non dico niente di più sulle mie orazioni) si sia lasciato andare ad una così insignificante considerazione estemporanea? Ascolta allora le parole di un altro pittore, uno che si dà delle arie, dirai tu, eppure uno che, a detta di chi s'intende di queste cose, non aveva un'opinione di sé più alta del dovuto: che cosa afferma costui?

«Eraclea è la mia patria, Zeusi il mio nome; e se qualcuno tra i mortali

dice di aver raggiunto il limite della mia arte,  
se sarà in grado di dimostrarlo, ottenga pure il primato...;

---

<sup>64</sup> Ho preferito conservare il *κάθηται* dei manoscritti (*varia lectio* è l'imperfetto *καθήστο*) rispetto alla correzione *καθήκει* di Keil: il soggetto di *κάθηται* sarà l'amico di Aristide, che «siede (o sedeva) molto vicino» a lui. La correzione di Keil introduce un verbo con soggetto impersonale, traducibile con qualcosa come «si riferisce». Lo studioso traduce: «tam prope illud pertinet», intendendo con *illud* la conversazione del retore con lo *ἐταῖρος* e dando a *πλησίον* un significato temporale; la parentetica si dovrebbe dunque tradurre: «ad un momento così recente si riferisce questa conversazione». Non credo però vi sia bisogno di correggere il testo, poiché sia *κάθηται* che *καθήστο* danno perfettamente senso in questo contesto: dal momento che ci troviamo in un santuario di Asclepio, *κάθημαι* sarà da intendere come termine tecnico riferito al rituale dell'incubazione; la conversazione tra Aristide e l'amico sarà avvenuta durante le lunghe ore di attesa dell'intervento divino tra i devoti del santuario.

<sup>65</sup> È probabile che, con *παρρησιάζομαι*, Aristide alluda al nome dell'autore dell'epigramma, che ha deciso di non citare per ostentare scarsa considerazione nei confronti del pittore e della sua arte. Aristide costruisce qui un bell'esempio di arte allusiva, poiché nel momento in cui uno degli epigrammi recava il nome di Zeusi, diventava automatico per gli ascoltatori associare l'altro al suo contemporaneo e rivale Parrasio: la coppia Parrasio-Zeusi costituisce infatti un'unità inscindibile, quasi obbligatoria nella tradizione critica antica.

<sup>66</sup> La citazione è tratta da Pl. *Grg.* 450c.

ma io ritengo», dice, «di non meritare il secondo posto». E né lui ritrattò questo epigramma ritenendolo arrogante, né alcuno dei suoi amici gli consigliò di cancellarlo, dopo che lo aveva scritto. E «anche un'altra volta osò compiere una tale impresa» quell'insolente, quella cioè di scrivere cose di questo genere. Avendo dipinto l'immagine di Elena, infatti, vi aggiunse come epigrafe i versi di Omero:

«nessun biasimo ai Troiani e agli Achei dai begli schinieri  
per aver patito dolori per molto tempo per una donna così bella»,  
come a lasciar intendere che fosse stata la stessa cosa per lui dipingere un'immagine di Elena e per Zeus generare Elena in persona].

Aristide ascrive genericamente gli epigrammi a due pittori, ma il primo è lo stesso citato da Ateneo col nome di Parrasio, il secondo contiene la firma di Zeusi. Il giudizio di Aristide su Parrasio e Zeusi è condizionato dalla tradizionale opinione riduttiva nei confronti delle arti, che persiste, soprattutto presso oratori e filosofi, fino all'inoltrato periodo imperiale. Che si tratti ormai di un *τόπος* retorico, solo in parte corrispondente all'effettivo ruolo delle arti in età imperiale, lo si può evincere da come Aristide stesso relativizzi questo giudizio, accettando che questa possa non essere l'unica opinione legittima. L'oratore infatti conosce anche un altro filone critico, che ascrive a «οἱ ταῦτα δεινοὶ», «quelli che si intendono di questi argomenti»: secondo costoro, quelle dei due pittori non sarebbero esagerazioni, ma corrisponderebbero a risultati effettivamente raggiunti.

All'epoca di Aristide doveva dunque esistere (ed essere considerato legittimo) un 'discorso sull'arte' non appiattito sulle posizioni derivate dal pregiudizio platonico. Aristide e i suoi uditori conoscono due opposte opinioni sull'arte: quella dei retori e dei filosofi, che, sulla scorta di Platone, rifiutano di considerare gli artisti veri intellettuali; e quella dei conoscitori, che presuppone una tradizione di critica artistica e dunque la piena legittimità intellettuale sia degli artisti, sia di quanti li studiano e li giudicano. Chi siano per Aristide questi esperti è difficile dire: tra loro andranno certo annoverati i trattatisti ellenistici che fondarono la disciplina della storia dell'arte a partire dal III sec. a.C., ma forse anche i conoscitori d'età imperiale, suoi contemporanei, che su quei testi si saranno formati per sviluppare il 'discorso sull'arte'. È interessante notare come quest'ultimo giudizio venga sì rifiutato, ma non confutato né delegittimato dal retore, che semplicemente basa il suo parere su altri criteri e soprattutto su una tradizione diversa.

Se guardiamo agli epigrammi citati da Aristide dal punto di vista del contenuto e delle corrispondenze intertestuali, cercando di ricollocarli nel contesto della fine del V sec. a.C., possiamo riconoscervi testimonianze di grande valore per ricostruire una vera e propria polemica artistica, che dovette coinvolgere Parrasio, Zeusi e probabilmente anche altri pittori contemporanei: Timante di Citno e forse Apollodoro di Atene. Sui modi di circolazione degli epigrammi non siamo informati; tuttavia, come ha notato Gschwantler<sup>67</sup>, l'aneddoto degli amici di Zeusi che non riescono a convincerlo a cancellare le parole appena scritte rende plausibile che anche in questo caso si trattasse di epigrafi poste in calce alle opere.

L'epigramma di Parrasio contiene una rivendicazione di capacità artistica, ben oltre il primato nella τέχνη che trovavamo nell'epigramma precedente. Il pittore qui non si accontenta di definirsi il primo tra gli Elleni, ma mette una sorta di ipoteca sul futuro della pittura: egli, afferma, ha fissato dei limiti invalicabili, una sorta di 'punto di non ritorno'. Parrasio è ben conscio delle conseguenze delle sue affermazioni: all'inizio e alla fine del componimento colloca due emistichi in cui introduce le reazioni che si attende, sia da quanti leggeranno l'epigramma e ammireranno le sue opere, sia dai suoi colleghi e rivali. Nell'*incipit*, «εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι», Parrasio prospetta una prima reazione, quella di chi non presterà fede alle sue parole giudicandole troppo avventate: un'obiezione tutto sommato fondata, che anche il critico moderno potrebbe condividere. Più interessante è la precisazione conclusiva: «ἀμώμητον δ' οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς», «ma nulla di ciò che è opera dei mortali è scevro da biasimo». Ateneo, e probabilmente già la sua fonte, intende tali parole in senso moraleggiante: Parrasio avrebbe reso più accettabile il suo orgoglio con un atto di umiltà, agendo «ἀνεμεσήτως», in modo da sfuggire alla νέμεσις, la punizione divina per chi oltrepassa i limiti imposti ai mortali.

Credo tuttavia che anche in questo caso l'interpretazione di Ateneo, analoga a quella notata per Clearco, abbia prodotto un fraintendimento della frase di Parrasio: varie altre fonti ci attestano infatti il valore positivo attribuito al μῶμος dagli artisti dell'epoca. Il μῶμος di cui Parrasio è vittima non va interpretato, come vorrebbe Ateneo, come una condizione di

---

<sup>67</sup> GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 102.

imperfettibilità insita nella natura umana: come subito vedremo, il *μῶμος* è piuttosto il segno tangibile dell'invidia che i risultati raggiunti dall'artista provocano nei concorrenti e rivali, consapevoli di non poterli eguagliare. Il termine *μῶμος* non indica in greco una critica fondata, originata da una mancanza oggettiva; implica piuttosto un'idea di soggettività, intesa solitamente nel senso di una critica derivante dall'invidia e dalla malizia.

Questa sfumatura è presente fin dalla prima attestazione omerica (*Od.* 2,86), dove Antinoo usa il termine *μῶμος* per riferirsi all'accusa formulata pubblicamente da Telemaco contro i nobili di Itaca, rei di essersi insediati nella casa di Odisseo sperperandone le risorse; qualificando tale accusa come *μῶμος*, il *leader* dei pretendenti vuole minimizzare l'imputazione, insinuando nell'assemblea il sospetto che tale accusa non corrisponda alla realtà, ma sia un'opinione di Telemaco: secondo Antinoo, la vera colpevole di questo stato di cose sarebbe Penelope, rea di aver ingannato i pretendenti con il trucco della tela, prolungando il loro soggiorno nella casa<sup>68</sup>.

Per quanto riguarda le arti, Gschwantler ha riunito alcune testimonianze che attestano l'uso del termine per indicare le critiche dettate dall'invidia<sup>69</sup>. *L'Anthologia Palatina* ci conserva ad esempio, con attribuzione a Simonide di Ceo (attivo tra la seconda metà del VI e i primi decenni del V sec. a.C.), l'epigrafe di un quadro di Ifione di Corinto, pittore non altrimenti noto (*AP* 9,757)<sup>70</sup>:

Ἰφίων τόδ' ἔγαψε Κορίνθιος· οὐκ ἔνι μῶμος  
χερσίν, ἐπεὶ δόξας ἔργα πολὺ προφέρει.

[Ifione di Corinto dipinse quest'opera: non c'è motivo di criticare  
la sua mano, poiché le sue opere sono molto superiori alla sua  
fama].

<sup>68</sup> Cfr. il commento *ad loc.* in Omero, *Odissea*, 6 voll., Milano 1981-1986, I. *Libri I-IV*, a cura di A. Heubeck, S. West, 1981, p. 252: «*μῶμος* è di solito riferito alla critica futile, capziosa e al pettegolezzo malizioso»; nello stesso volume, Privitera traduce il termine con «malignità». Sul valore di *μῶμος* e del suo campo semantico in Omero e nella letteratura greca successiva cfr. A.A. PARRY, *Blameless Aegisthus: a study of ἀμύμων and other homeric epithets*, Leiden 1973, in part. pp. 29-39.

<sup>69</sup> GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 107-109.

<sup>70</sup> Come osserva Page (*Further Greek epigrams*, p. 245): «the fact that this artist was quite unknown to posterity is a strong argument in favour of the authenticity of the epigrams»; Page rifiuta però l'attribuzione a Simonide, che secondo lui sarebbe un nome di comodo cui in età successiva furono ascritti vari epigrammi anonimi di età arcaica. La datazione di Ifione è fissata intorno al 500 a.C. per le corrispondenze tematiche di questo epigramma con quello di Cimone di Cleone, attivo in quegli anni.

L'epigramma oppone l'evidenza degli ἔργα, il cui valore è incontestabile, al volubile mondo della δόξα, la fama, nel quale il μῶμος trova un terreno ideale: alla soggettività interessata delle critiche si contrappone l'oggettività dell'opera, testimonianza autoevidente della bravura del pittore. Allo stesso ambito cronologico dovrebbe risalire un altro epigramma, con la firma di un pittore per noi più noto, Cimone di Cleone, attivo probabilmente nei decenni finali del VI sec. a.C. (AP 16,84)<sup>71</sup>:

οὐκ ἀδαῆς ἔγραψε Κίμων τάδε· παντὶ δ' ἐπ' ἔργῳ  
μῶμος, ὃν οὐδ' ἦρωσ Δαίδαλος ἐξέφυγεν.

[Non senza maestria dipinse Cimone questo quadro: ma ogni opera è oggetto di critica, che nemmeno l'eroe Dedalo riuscì a sfuggire].

Sapendo che il μῶμος non risparmia nessun artista e nessuna opera, il distico ricorda che nemmeno Dedalo, il più famoso artista del mito, poté sottrarsi alle critiche<sup>72</sup>; dunque, anche Cimone può non curarsi dell'opinione altrui e affidarsi solo alla sua maestria. Si compie quindi un passo avanti rispetto all'epigramma di Ifione; se là si negava che l'arte potesse essere legittimamente oggetto di μῶμος, qui le critiche sono guardate con occhio più rassegnato: l'espressione «παντὶ δ' ἐπ' ἔργῳ / μῶμος» è un diretto parallelo della frase «ἀμώμητον δ' οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς» di Parrasio ed esprime la consapevolezza dell'inevitabilità delle critiche per ogni opera mortale<sup>73</sup>.

Per quanto riguarda l'epigramma di Parrasio, possiamo dunque collegare la chiusa con l'*incipit*, individuando nel μῶμος la causa della freddezza e dell'incredulità con cui il pittore si aspetta che i suoi proclami saranno accolti. Come punto culminante di questa serie di testimonianze possiamo citare

---

<sup>71</sup> *Further Greek epigrams*, p. 246; su Cimone di Cleone la nostra fonte principale è PLIN. *nat.* 35,56.

<sup>72</sup> Su Dedalo cfr. almeno G. BECATTI, *La leggenda di Dedalo*, «MDAI(R)», 60-61, 1953-1954, pp. 22-36; F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975; D. WILLERS, *Dedalo*, in *I Greci: storia, cultura, arte, società*, 7 voll., a cura di S. Settis, Torino 1996-2002, II,1. *Una storia greca. Formazione*, 1996, pp. 1295-1306.

<sup>73</sup> Lo stesso concetto si trova espresso in termini molto simili all'inizio del V sec. a.C., nell'epinicio di Bacchilide per il pancraziaste Pitea di Egina (B. 13,202-203): «βροτῶν δὲ μῶμος / πάντεσσι μὲν ἐστὶν ἐπ' ἔργοις».

l'aneddoto raccontato da Plutarco nel *De gloria Atheniensium* a proposito di Apollodoro di Atene, attivo nella seconda metà del V sec. a.C. (PLU. 346a)<sup>74</sup>:

Καὶ γὰρ Ἀπολλόδορος ὁ ζωγράφος, ἀνθρώπων πρῶτος ἐξευρών φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς, Ἀθηναῖος ἦν· οὗ τοῖς ἔργοις ἐπιγέγραπται μωμήσεταιί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται.

[E infatti il pittore Apollodoro, primo tra gli uomini a inventare la dissolvenza e le sfumature di colore delle ombre, era ateniese; le sue opere portano come epigrafe:

«Verrà più facilmente criticato che imitato»].

Ritroviamo l'aneddoto in Plinio (PLIN. *nat.* 35,63), in cui però il verso è attribuito a Zeusi, che l'avrebbe apposto su un quadro raffigurante un atleta; la traduzione del trimetro è «*inuisurum aliquem facilius quam imitaturum*», e si noti la resa di *μωμάομαι* con *inuideo*, che esprime chiaramente la natura pretestuosa delle critiche<sup>75</sup>.

Non è possibile, né è di particolare rilevanza, decidere a quale dei due artisti spetti questo verso; più importante è che con esso assistiamo a un capovolgimento nella valutazione del *μῶμος*: la critica, infatti, non è più vista come qualcosa da evitare (come nell'epigramma di Ifione) o come un male necessario, da sopportare con rassegnazione (come negli epigrammi di Cimone e Parrasio), ma si trasforma in valore positivo. Il *μῶμος*, figlio dell'invidia, è un indiretto riconoscimento dell'abilità dell'artista, i cui rivali fanno solo criticarlo, consapevoli che non sarebbero in grado di realizzare qualcosa di meglio.

Se l'inizio e la fine del secondo epigramma ci riportano a un mondo competitivo, in cui non era raro che un maestro venisse criticato dai colleghi (legittimamente, secondo loro, o per invidia, secondo il diretto interessato), la parte centrale presenta alcune impegnative dichiarazioni di poetica, il cui valore è ulteriormente accresciuto dalle corrispondenze con l'epigramma

<sup>74</sup> Cito dall'edizione *Les Belles Lettres* curata da F. Frazier, Paris 1990. Su Apollodoro di Atene cfr. PLIN. *nat.* 35,60.

<sup>75</sup> Il gioco di parole tra *μωμάομαι* e *μιμέομαι* non è nuovo e doveva anzi avere un valore proverbiale; alla metà del VI sec. a.C., Teognide scriveva (THGN. 369-370): «μωμεῦνται δέ με πολλοί, ὁμῶς κακοὶ ἢ δὲ καὶ ἐσθλοί· / μιμῆσθαι δ' οὐδεὶς τῶν ἀσόφων δύναται» («Mi criticano in molti, sia tra la feccia sia tra le persone perbene: / ma nessuno che non sia sapiente è in grado di imitarmi»).

attribuito a Zeusi<sup>76</sup>. Parrasio afferma di aver portato la pittura all'estrema perfezione, fissando un limite insuperabile: efficacemente Plinio riassume il concetto scrivendo che per Parrasio l'arte della pittura era stata «ab se consummatam»; Zeusi, dal canto suo, invita il collega a «dimostrare» («δείξας») ciò che sostiene, dicendosi però sicuro di non essere secondo a nessuno nella propria arte.

La polemica di cui Aristide conserva traccia trova conferma nelle notizie sullo stile della pittura di questo periodo: si può anzi ricostruire, soprattutto a partire da Plinio, una sorta di suddivisione dei diversi interessi, competenze e abilità dei grandi pittori, che deve risalire già alle fonti ellenistiche dell'autore latino. I protagonisti sono i soliti Parrasio e Zeusi, insieme a Timante di Citno, colui che secondo Plinio avrebbe battuto Parrasio al concorso di Samo in cui l'artista efesino presentò il suo *Aiace*. Secondo la tradizione critica antica, di cui Plinio è per noi il principale testimone, ognuno di questi pittori avrebbe dedicato la propria ricerca tecnica ed espressiva ad un aspetto dell'arte, raggiungendo in esso la perfezione<sup>77</sup>: il secondo testo di Parrasio assume a tal proposito un'importanza capitale, poiché ci fa capire che questa tradizione non risale solo alla schematizzazione degli studiosi ellenistici, ma affonda le sue radici direttamente nel dibattito artistico dell'età classica.

Di Zeusi, per esempio, le fonti affermano che diede la preminenza al colore piuttosto che alla linea e che lavorò sull'uso della luce e delle ombre per conferire più verosimiglianza alle figure<sup>78</sup>; secondo Quintiliano (QUINT. *inst.* 12,10,4), l'opinione comune sosteneva che Zeusi «luminum umbrarumque inuenisse rationem» («avesse inventato il modo per raffigurare la luce e le ombre»): altri affermano che tale tecnica fu inventata da Apollodoro di Atene, come dimostra il passo plutarceo citato poco fa, cui va accostata la testimonianza di Plinio, secondo cui Apollodoro «per primo cominciò

---

<sup>76</sup> Non molto approfondita l'analisi dei due testi proposta da L. BELLONI, *I πείρατα contesi fra Parrasio e Zeusi*, «Eikasmos», 5, 1994, pp. 165-171. L'interesse dello studioso sembra limitato a un tentativo di correzione del testo di Parrasio, in cui propone di leggere *πείρατα* anziché *τέμματα* (tràdito sia da Aristide che da Ateneo) per analogia con l'epigramma attribuito a Zeusi; l'argomentazione non è molto stringente, e non si capisce per quale motivo i due testi non possano corrispondersi a livello di significato pur senza utilizzare le stesse parole.

<sup>77</sup> P. MORENO, *Pittura greca: da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987, in part. p. 86.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 84-91.

a riprodurre l'apparenza delle figure»<sup>79</sup>. Come osserva Paolo Moreno, l'innovazione di Apollodoro sarà stata probabilmente quella di «graduare il colore secondo l'intensità dell'illuminazione»<sup>80</sup>: una tecnica poi sviluppata (o usurpata, secondo Apollodoro)<sup>81</sup> da Zeusi. Parrasio invece spinse all'estremo le possibilità del disegno: Plinio dedica al suo 'stile lineare' un passo insolitamente lungo (PLIN. *nat.* 35,67-68), in cui ribadisce il primato dell'efesino, «riconosciuto dagli artisti stessi» («confessione artificum»), nell'arte del disegno e l'importanza da lui accordata alle linee di contorno (gli *extrema corporum*) per trasmettere il senso della tridimensionalità<sup>82</sup>. Timante infine si dedicò all'espressione degli affetti, degli ἔθνη e dei πάθη dei personaggi: celeberrimo divenne il suo *Sacrificio di Ifigenia*, nel quale Calcante, Ulisse, Menelao, forse Aiace erano raffigurati secondo gradazioni crescenti di dolore, fino a raggiungere il culmine con Agamennone, il cui volto tuttavia non era visibile perché nascosto da un velo<sup>83</sup>.

Il riferimento a questo dipinto divenne un *exemplum* retorico, soprattutto presso gli autori latini (ma possiamo immaginare già in quelli di età ellenistica)<sup>84</sup>, per dimostrare l'esistenza di un punto oltre il quale l'arte mimetica, che si esprima in figura o tramite la parola, non può spingersi; si tratta della migliore esemplificazione della teoria di un 'punto di non ritorno' nella ricerca artistica enunciata da Parrasio, seppure in un campo diverso da quello pensato dal pittore efesino. L'Agamennone di Timante rappresenta

<sup>79</sup> PLIN. *nat.* 35,60: «hic primus species exprimere instituit».

<sup>80</sup> MORENO, *Pittura greca*, pp. 81-83: 82.

<sup>81</sup> Presso gli antichi era diffusa la convinzione che Zeusi avesse approfittato delle novità introdotte da Apollodoro, facendole sue e superando lo stesso maestro ateniese nella loro applicazione: questo è quanto si ricava dall'espressione pliniana «ab hoc [scil. Apollodoro] artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intrauit» («dopo che Apollodoro ebbe aperte le porte dell'arte, attraverso di esse scese in campo Zeusi di Eraclea») (PLIN. *nat.* 35,61). A tale clima va ricondotto l'aneddoto secondo cui Apollodoro avrebbe composto un epigramma per lamentarsi di essere stato 'derubato' da Zeusi della propria τέχνη: «in eum [scil. Zeuxin] Apollodorus supra scriptus uersum fecit, artem ipsi ablatam Zeuxim ferre secum» («contro di lui Apollodoro, di cui si è parlato poco fa, compose un verso in cui affermava che Zeusi, dopo avergli sottratto l'arte, l'aveva portata via con sé») (PLIN. *nat.* 35,62); l'opportunità di preferire la lezione *ipsi* anziché *ipsis*, attestato da quasi tutti i manoscritti ma che non dà molto senso, è dimostrata al di là di ogni dubbio da S. SETTIS, *Luci e ombre di Zeusi* (Plin. *nat.* 35, 62), «MD», 60, 2008, pp. 201-204.

<sup>82</sup> MORENO, *Pittura greca*, pp. 86 e 92-94; sulle diverse direzioni delle ricerche di Parrasio e Zeusi cfr. anche V.J. BRUNO, *Form and color in Greek painting*, New York 1977, pp. 31-40.

<sup>83</sup> MORENO, *Pittura greca*, pp. 94-95; la fonte principale su Timante è PLIN. *nat.* 35,73-74.

<sup>84</sup> Per es. CIC. *orat.* 74; VAL. MAX. 8,11 ext. 6; QUINT. *inst.* 2,13,13.

il momento in cui il mezzo tecnico ha raggiunto le sue possibilità estreme e ogni ulteriore elaborazione diventa inapplicabile. Esso è insomma traduzione visibile di un assunto di teoria estetica, secondo cui è possibile stabilire per l'arte mimetica dei limiti oltre i quali si apre la sfera dell'inesprimibile.

Questa teoria da un lato postula la finitezza delle possibilità di elaborazione artistica: raggiunto il limite delle possibilità tecniche ed espressive, diventa impossibile un ulteriore sviluppo; d'altro canto, laddove la rappresentazione è costretta a riconoscere i propri limiti, lascia aperto un campo totalmente inesplorato: nel momento in cui i confini della *τέχνη* sono raggiunti, l'artista può solo aumentare la sua capacità di evocazione e suggestione, cercando di plasmare secondo i suoi intendimenti l'immaginazione del pubblico.

#### 7. *Parrasio μουσικός tra tecnica e ispirazione*

Secondo Teofrasto, Parrasio lavorava con estrema facilità, addirittura canticchiando. L'aneddoto si inserisce bene nell'insieme delle notizie sul pittore e in generale sulla condizione dell'artista antico: si può anzi interpretare questa abitudine come un ulteriore tentativo di legittimare la propria posizione sociale. In un contesto in cui il lavoro manuale era ritenuto indegno di un uomo libero, Parrasio, ostentando facilità, cercava sostanzialmente di dimostrare di non essere un *βάνανσος*; certo, si guadagnava da vivere con il proprio lavoro, ma si trattava di un lavoro che non implicava la fatica fisica.

In effetti, le caratteristiche fondamentali della *βαναυσία* erano da un lato l'esercitare un lavoro manuale, dall'altro ottenere grazie ad esso una fonte di sostentamento; se un artista voleva evitare di essere considerato un *βάνανσος*, poteva scegliere tra due strade, cercando di sottrarsi a una di queste condizioni. Molti scelsero la seconda, tentando di dimostrare che per loro il lavoro manuale non era necessariamente una fonte di sostentamento, e dunque poteva essere interpretato come un'arte liberale, svincolata dalle necessità economiche. Questa possibilità ci attesta tra l'altro l'apprezzamento ottenuto da alcuni grandi artisti, poiché presuppone che essi disponessero di un patrimonio tale da metterli al sicuro dalle difficoltà<sup>85</sup>; è grazie a questa

---

<sup>85</sup> Cfr. ad esempio PLIN. *nat.* 35,62 su Zeusi: «opes quoque tantas adquisiuit».

situazione di benessere che alcuni possono proclamare il rifiuto del lavoro manuale come fonte di sostentamento, permettendosi, con gesto eclatante, di lavorare senza compenso e di cedere gratuitamente le proprie creazioni.

In questi processi gli artisti avevano ovviamente il loro tornaconto: non tanto perché così potessero far passare l'idea che il valore delle loro opere fosse inestimabile, come racconta Plinio a proposito di Zeusi<sup>86</sup>; si tratta invece, anche in questo caso, del tentativo di ottenere una diversa valutazione, un miglioramento rispetto allo *status* dei lavoratori manuali. Quando tali atti di munificenza erano rivolti alla collettività (principalmente la *πόλις*), gli artisti potevano essere considerati come benefattori pubblici, veri e propri *εὐεργέται*, degni di essere onorati da parte delle istituzioni. In ogni caso, nel momento in cui rifiutavano un compenso, gli artisti automaticamente non soddisfacevano più il requisito essenziale della *βαναυσία*: in questo senso, per esempio, è spiegato da Plutarco il caso di Polignoto, che dipinse la sua *Caduta di Troia* nel Pecile di Atene «gratuitamente, per desiderio di onore dinanzi alla città»<sup>87</sup>.

Parrasio decise invece di negare la prima condizione: canticchiando mentre dipingeva, intendeva trasmettere l'idea che il suo non fosse un lavoro manuale, ma un'attività intellettuale, un 'impiego di concetto' come

---

<sup>86</sup> PLIN. *nat.* 35,62: «postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse diceret» («in seguito decise di regalare le sue opere, poiché sosteneva che non potevano essere cedute a nessun prezzo abbastanza degno»). Anche in questo caso, come ho osservato a proposito dell'*insolentia* di Parrasio, credo che Plinio si rifaccia ad una concezione estetica dell'arte che discende dalle posizioni critiche dei trattatisti ellenistici e che sarebbe anacronistico ricercare negli artisti e nel pubblico della fine del V e dei decenni iniziali del IV sec. a.C.

<sup>87</sup> PLU. *Cim.* 4,7: «ὁ δὲ Πολύγνοτος οὐκ ἦν τῶν βαναύσων οὐδ' ἀπ' ἐργολαβίας ἔγραψε τὴν στοᾶν, ἀλλὰ προῖκα, φιλοτιμούμενος πρὸς τὴν πόλιν, ὡς οἱ τε συγγραφεῖς ἱστοροῦσι καὶ Μελάνθιος ὁ ποιητὴς λέγει τὸν τρόπον τοῦτον»

αὐτοῦ γὰρ δαπάναισι θεῶν ναοὺς ἀγορὰν τε  
Κεκροπίαν κόσμησ' ἡμιθέων ἀρεταῖς».

[«Polignoto, peraltro, non apparteneva alla categoria dei lavoratori manuali e dipinse il portico non per adempiere ad un contratto, ma gratuitamente, per desiderio di onore dinanzi alla città, come raccontano gli storici e come afferma il poeta Melanzio con queste parole:

“A proprie spese, infatti, ornò i templi degli dei  
e l'agorà di Cecrope con le gesta dei semidei”»].

Questo distico di Melanzio rappresenta un bell'esempio di come un pittore possa essere celebrato da un poeta contemporaneo non per le sue creazioni, ma semplicemente in quanto *εὐεργέτης*, che fa dono della propria opera alla città. Allo stesso episodio fa riferimento anche PLIN. *nat.* 35,59.

si diceva fino a qualche tempo fa, forse un passatempo o (perché no?) un'autentica arte ispirata.

Se questo atteggiamento costituisce la negazione del suo *status* di lavoratore manuale, esso può tuttavia essere interpretato anche in senso positivo: cantando, infatti, l'artista rivela qualcosa di niente affatto scontato, cioè di possedere una cultura musicale. Si tratta di un'affermazione molto significativa, poiché nella Grecia classica la conoscenza della musica era parte integrante dell'educazione dei cittadini liberi delle classi elevate: Parrasio dimostra, così, di aver ricevuto una *παιδεία* che lo pone al di sopra di molti lavoratori manuali.

Il fatto stesso che ci siano pervenute poesie con attribuzione a Parrasio, d'altronde, è un'ulteriore testimonianza in proposito: non è un caso, infatti, se gli epigrammi citati di Ifione e di Cimone sempre del pittore in terza persona, come se fossero stati scritti da altri (e infatti il primo è anche attribuito ad un poeta famoso, Simonide), mentre Parrasio si esprime in prima persona. Se l'autografia di questi epigrammi resta indimostrabile, l'uso della prima persona indica che essi non vanno intesi semplicemente come didascalie alle opere, ma come espressione autentica e 'autorizzata' della sua personalità: non come rappresentazione, insomma, ma come autorappresentazione. Questa è senz'altro la differenza principale fra i celebri artisti 'colti' della seconda metà del V sec. a.C. e i loro antecedenti di età arcaica e della prima età classica.

Uno dei principali contributi su questo sforzo degli artisti di accreditarsi come intellettuali è l'articolo di Salvatore Settis dedicato a Policleto e all'aggettivo *μουσικός*, con cui viene definito da Aristotele all'inizio del IV libro della *Metafisica* (ARIST. *Metaph.* 1014a)<sup>88</sup>. Il termine *μουσικός*, etimologicamente connesso con le divinità che presiedono alle arti poetiche, coreutiche e musicali, si può ben tradurre come 'acculturato': se utilizzato per definire un *τεχνίτης* qual era Policleto, significa che egli univa alla sapienza tecnica nella sua arte una formazione più generale, una cultura che potremmo definire, con termine anacronistico, intellettuale. Come dimostra Settis, alla base di questa trasformazione dello *status* dell'artista a partire dai decenni centrali del V sec. a.C. – dalla condizione di artigiano, detentore

---

<sup>88</sup> S. SETTIS, *Policleto fra σοφία e μουσική*, «RFIC», 101, 1973, pp. 303-317.

di un'abilità tecnica, a quella di *μουσικός*, cioè di figura intellettualmente legittimata – sono da porre gli interessi scientifici (in primo luogo matematici e geometrici) di personaggi come Policleto, che seppero coniugare, per riprendere i termini di Aristotele, la dimensione del *τεχνάζειν* con quella del *θεωρεῖν*: Policleto, insomma, col suo *Canone* volle dimostrarsi in grado di partecipare attivamente al dibattito scientifico e filosofico, instaurando un dialogo alla pari con gli intellettuali del suo tempo.

L'introduzione della dimensione teoretica nel dibattito artistico, che avvicina Policleto a figure di matrice più spiccatamente filosofica come Ippodamo (non a caso anch'egli citato da Aristotele), è una novità epocale per la situazione delle arti nella Grecia classica; e gli interessi musicali di Parrasio non fanno che confermare tale tendenza, dimostrando come anch'egli potesse legittimamente essere ritenuto *μουσικός*, sia in generale in quanto 'acculturato', sia in particolare in quanto conoscitore di musica. La musica, infatti, oltre che 'arte delle Muse' *par excellence*, è una disciplina eminentemente legata alla matematica, basata sullo studio di rapporti e intervalli: non sarà un caso, allora, che sia la teoria delle proporzioni di Policleto, sia le conoscenze musicali di Parrasio siano collegate all'ambito delle scienze matematiche, che rivestivano un particolare interesse per gli artisti figurativi.

Abbiamo visto come proprio alla fine del V sec. a.C. nell'ambito delle *τέχναι* (sicuramente della retorica, ma probabilmente anche delle arti figurative) si stesse diffondendo l'usanza dell'insegnamento a pagamento: ciò è certamente attestato per i Sofisti, e presentato come possibilità non inverosimile per gli artisti; Platone, si è detto, cita Zeusi come un pittore da cui un giovane potrebbe recarsi per un apprendistato. Se l'artista di Eraclea viene preso ad esempio di questa tendenza 'moderna', Parrasio ci appare invece il portavoce di una concezione della *τέχνη* più elitaria, in cui ha scarsa o nessuna parte l'insegnamento e hanno invece grande importanza le qualità naturali e l'ispirazione. Il nostro artista è infatti molto chiaro su quale sia per lui l'origine dell'arte e lo enuncia esplicitamente.

Secondo Plinio, Parrasio imparò l'arte dal padre Evenore, «pater Parrhasii et praeceptor maximi pictoris» (PLIN. *nat.* 35,60); il pittore stesso, nel primo degli epigrammi riportati da Ateneo, fa menzione di Evenore, citando la discendenza da un pittore eccellente come garanzia della propria abilità. Lo stesso termine *γνήσιος*, «figlio legittimo», con cui Parrasio si definisce

esprime certo, come ha riconosciuto Gschwantler<sup>89</sup>, la sua condizione libera; tuttavia credo non sia da escludere un'interpretazione più ampia del termine, qualcosa come «degnò figlio di suo padre», continuatore e perfezionatore della sua arte.

La menzione di Evenore, l'espressione ridondante del rapporto di paternità che lo lega a Parrasio, l'uso del verbo «μ' ἔφυσε», «mi generò», rivelano una concezione della τέχνη come talento naturale ereditario, in cui ha ben poco spazio l'insegnamento o l'apprendistato: Parrasio sembra sostenere di essere un grande artista in quanto figlio di un grande pittore, in una sorta di trasmissione della τέχνη di generazione in generazione. Si ripropone il paragone con l'epitafio di Bacchio: anch'egli aveva riportato il primo premio nell'arte φύσει, «grazie alla sua naturale abilità», e anch'egli del resto fece parte di una dinastia di artigiani<sup>90</sup>.

Se è la natura che ha donato a Parrasio la τέχνη, cos'è che fa di lui uno dei più grandi pittori della sua epoca, anzi, il più grande in assoluto? Resta da analizzare l'ultimo distico attribuitogli da Ateneo, riguardante l'Ercole che si trovava a Lindo. Secondo tali versi, Parrasio l'avrebbe dipinto avendo come modello Ercole stesso, che gli sarebbe apparso in sogno accettando di posare per lui<sup>91</sup>. Ateneo qualifica il pittore come «τεραπευόμενος», «uno che racconta prodigi»: il termine di per sé non implica un giudizio sulla veridicità della storia, su cui viene semplicemente presentata la testimonianza dell'artista; più negativo è il giudizio di Plinio, che sembra interpretare l'affermazione come il culmine dell'insolentia di Parrasio. Il testo suggerisce in effetti un contatto privilegiato tra l'artista e la divinità, che interviene direttamente come fonte d'ispirazione. Rivendicando questo contatto, Parrasio si pone

---

<sup>89</sup> GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 115.

<sup>90</sup> Cfr. l'iscrizione *IvE*, IV, 1420, in cui gli Efesini concedono ai ceramisti ateniesi Citto e Bacchio, figli di Bacchio, l'onore della cittadinanza in cambio del loro impegno per una fornitura di ceramiche alla πόλις. Non abbiamo sufficienti elementi per decidere se il Bacchio dell'epigramma sia da identificare con il padre o con uno dei fratelli, ma l'appartenenza dei tre alla stessa dinastia di ceramisti è praticamente sicura.

<sup>91</sup> Come è stato notato dai filologi fin dal XIX sec. (per esempio JAHN, *Kleine Beiträge*, p. 286), il distico inizia con un δέ: doveva quindi necessariamente essere preceduto da almeno altri due versi. È incerto, tuttavia, se il distico tradito possa essere stato pensato come prosecuzione di uno degli altri epigrammi conservati (magari di quello contenente la firma dell'artista), o se si trattasse più semplicemente di un ulteriore epigramma, il cui primo distico non ci è pervenuto: forse in esso si sarebbe potuta trovare la menzione dell'origine divina millantata dall'artista, che Plinio traduce e riassume con le parole «Apollinis se radice ortum».

su un piano radicalmente diverso sia dagli artisti precedenti sia da quelli contemporanei, introducendo per la prima volta la nozione di 'ispirazione', intesa come fonte superiore della creatività artistica, autonoma rispetto all'abilità tecnica.

Non sono molti nell'antichità coloro che possono vantare un contatto diretto con il divino; un ruolo importante hanno i poeti, la cui attività fin dall'età arcaica è stata messa in relazione con l'ispirazione divina. Già Schweitzer aveva posto l'accento, sulla scorta di un celebre frammento di Solone, sulla differenza esistente nella Grecia arcaica (anche se egli tendeva ad attribuirle *tout court* alla civiltà antica) tra lo *status* dell'artista/artigiano e quello del poeta<sup>92</sup>: l'artista realizza le proprie opere grazie alle abilità che possiede, in quanto ha imparato a padroneggiare una tecnica; per il poeta, invece, l'abilità tecnica è una variabile che almeno in quest'epoca non entra in gioco, poiché egli compone su ispirazione delle Muse, che gli donano ricchezza di argomenti e la capacità di esprimerli in versi<sup>93</sup>. Il distico di Parrasio, cui va unita la notizia di Plinio, derivata da un ulteriore epigramma, secondo cui il pittore si sarebbe vantato addirittura di discendere da Apollo, può essere interpretato come un tentativo di colmare tale distanza, assicurando anche agli artisti un rapporto privilegiato con il divino, in cui riconoscere la fonte dell'ispirazione artistica.

L'enfasi sull'ispirazione, in ogni caso, non va a discapito della celebrazione della competenza di Parrasio, che, come abbiamo visto, non rinuncia ad esaltare la propria padronanza della *τέχνη*, lasciatagli quasi come eredità dal padre; come si spiega allora il tentativo di Parrasio di accreditare la sua arte come 'ispirata', nel momento stesso in cui rivendica il ruolo della propria abilità tecnica e di quella del suo *pater et praeceptor*? Possiamo risolvere questa apparente contraddizione assegnando alle due fonti dell'arte (la padronanza della *τέχνη* e l'ispirazione divina) specifiche sfere di competenza. Abbiamo visto come le dichiarazioni del pittore sui limiti

---

<sup>92</sup> B. SCHWEITZER, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, «Neue Heidelberger Jahrbücher», 1925, pp. 28-132, in part. 64-66 = ID., *Zur Kunst der Antike: Ausgewählte Schriften*, 2 voll., Tübingen 1963, I, pp. 11-104, in part. 44-45; il riferimento si trova nella seconda parte dell'articolo, non tradotta in *Artisti e artigiani in Grecia*. Il brano citato è SOL. fr. 13,49-52 West.

<sup>93</sup> Sulla concezione arcaica della poesia e il suo cambiamento nel V sec. a.C., cfr. J. SVENBRO, *La parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque*, Lund 1976.

dell'arte da lui raggiunti si inquadrino in una serie di notizie su di lui e su altri artisti contemporanei, impegnati nella ricerca della perfezione in un ambito; si tratta in questo caso di una ricerca eminentemente tecnica, legata all'abilità nella pittura e alla raffinatezza dei mezzi espressivi. Parrasio non cita alcun aiuto divino che gli abbia mostrato quei *τέρματα*, che afferma invece di aver trovato personalmente. Al contrario, per quanto riguarda l'apparizione di Ercole, è Ateneo stesso, nel riportare il distico di Parrasio, a spiegarci in che cosa dovette consistere questa ispirazione. Egli afferma: «ὄναρ αὐτῷ ἐπιφαινόμενος ὁ θεὸς σχηματίζοι αὐτὸν πρὸς τὴν τῆς γραφῆς ἐπιτηδειότητα» («il dio, apparsogli in sogno, si sarebbe mostrato a lui in una posa corrispondente a quella più adatta per il dipinto»); il verbo *σχηματίζω* dà alla frase un significato preciso: esso ci dice che è lo *σχῆμα* della figura di Ercole ad essere frutto del diretto contatto con la divinità.

In termini moderni, quella che si delinea è, né più né meno, una distinzione tra iconografia e stile: il contatto privilegiato con il divino avrà ispirato a Parrasio l'idea di *che cosa* raffigurare (quale *σχῆμα* della figura di Ercole scegliere per il dipinto), mentre la sua abilità tecnica, derivata dal suo talento innato, avrà dato forma concreta al *come* raffigurare lo *σχῆμα* prescelto, che possiamo immaginare realizzato nello 'stile lineare' tipico di Parrasio, nel quale secondo le fonti raggiunse la perfezione. L'ispirazione divina è dunque anche una garanzia di correttezza iconografica: il pittore ha raffigurato il dio quale egli *davvero* è; ne conosce, infatti, il vero aspetto, perché lo ha visto di persona, non una volta ma «spesso» («πολλάκι»): un'opportunità toccata a lui solo, quasi che il dio avesse riconosciuto il suo primato e lo avesse scelto come ritrattista, come accadrà con Alessandro e Apelle.

Questa sorta di garanzia soprannaturale aggiunge all'arte di Parrasio, già tecnicamente perfetta grazie al suo talento naturale e alla sua discendenza, un ulteriore credito anche nella scelta dei soggetti, un credito che è suo privilegio esclusivo e di cui i suoi rivali, non visitati dalle divinità, non possono godere; e in effetti, stando a Quintiliano, gli *σχῆματα* di dei ed eroi inventati da Parrasio furono poi considerati normativi per tutta l'antichità<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> QUINT. *inst.* 12,10,5: «ille [*scil.* Parrhasius] uero ita circumscrisit omnia, ut eum legum latorem uocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri tamquam ita necesse sit secuntur» [«egli, del resto, delineò ogni figura in modo tale da venir chiamato il Legislatore, poiché tutti gli altri artisti ripropongono, quasi in modo obbligato, le immagini degli dei e degli eroi quali sono state tramandate da lui»].

## Conclusione

Al termine di questa indagine sugli epigrammi attribuiti a Parrasio, credo di aver contribuito almeno in parte a fornire ulteriori argomenti in favore della loro genuinità: il Page, si è visto, decise di pubblicarli come autentici, pur riconoscendo di non poter portare prove decisive con i soli strumenti della filologia; Gschwantler aveva già espresso l'opinione che in essi non vi fosse nulla in contrasto con quanto sappiamo dell'arte, della poesia e della società della fine del V sec. a.C., e che anzi potessero trovare dei paralleli in alcune fonti contemporanee o riferibili allo stesso periodo<sup>95</sup>. Spero di essere riuscito a sviluppare e ad arricchire questa idea, dimostrando ulteriormente come gli epigrammi, se proviamo a prendere sul serio la loro autenticità, non solo si inseriscano senza difficoltà in ciò che sappiamo della condizione sociale e della consapevolezza degli artisti alla fine del V sec. a.C., ma anzi contribuiscano, insieme a notizie conservateci da altre fonti, a creare un quadro abbastanza ricco e articolato dello *status* degli artisti nella Grecia del periodo classico.

In base a quanto osservato, possiamo dunque concludere che anche fra gli artisti dovettero svilupparsi, all'epoca della guerra del Peloponneso, quelle tendenze all'individualismo e alla personalizzazione già da tempo riconosciute tra i politici della cosiddetta 'democrazia radicale' ateniese e tra gli intellettuali più in vista, in particolare i Sofisti<sup>96</sup>. Almeno alcune tra le maggiori personalità artistiche dell'epoca tendono ad assumere una fisionomia individuale ben marcata, rivendicando con orgoglio le proprie doti e i risultati raggiunti dinanzi a colleghi e pubblico: tale tendenza preannuncia gli sviluppi del secolo successivo, quando anche per un oscuro vasaio come Bacchio (un artigiano, non un artista, almeno secondo la nostra ottica) potrà essere rivendicato il primato nella sua *τέχνη* con gli stessi termini utilizzati da Parrasio.

Le modalità di autorappresentazione del nostro pittore, dal modo di abbigliarsi e di atteggiarsi agli epigrammi che appose sui suoi dipinti, hanno lo scopo di presentare l'artista sotto una nuova luce, sottraendolo

---

<sup>95</sup> GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 117.

<sup>96</sup> Sull'individualismo nella politica della fine del V sec. a.C. cfr. W.R. CONNOR, *The new politicians of fifth-century Athens*, Princeton 1971, in part. pp. 89-198; sui Sofisti è d'obbligo il riferimento almeno a J. DE ROMILLY, *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*, Paris 1988.

alla sfera del lavoro manuale per inserirlo nell'*élite* intellettuale: possiamo concluderne che il dibattito sulle arti figurative, caro alla filosofia del tempo, non si svolgeva all'insaputa di quanti praticavano queste arti, e proprio in quest'epoca ne andavano esplorando le estreme potenzialità di espressione. La ricerca dei limiti della *τέχνη*, in particolare, dovette avere grande significato non solo per gli addetti ai lavori, e dovette influenzare il dibattito sulla mimesi e sulla legittimità dell'espressione artistica sviluppato da Socrate e Platone; le polemiche sul primato nell'arte ci testimoniano infine un gruppo di artisti consapevoli del valore della loro professione e della loro abilità.

Ma soprattutto l'insieme di queste notizie permette di ricostruire almeno in parte la fisionomia di una personalità di grande respiro, la cui opera è per noi completamente perduta: possiamo riconoscere i suoi tentativi di guadagnare un instabile riconoscimento da parte dell'*élite* culturale e della società in genere, con i mezzi della sua *τέχνη*. In questo senso gli artisti di quest'epoca ci appaiono legati strettamente ai Sofisti, anch'essi preoccupati di difendere la legittimità intellettuale della loro *τέχνη*; e proprio tale alleanza e assimilazione con i Sofisti fu una delle cause del fallimento di questo tentativo di cambiamento di *status* da parte degli artisti.

Gli artisti, infatti, ancora per lungo tempo non riuscirono ad essere considerati degli intellettuali a tutti gli effetti: la condanna della filosofia platonica e poi aristotelica colpì senza distinzione Sofisti e artisti, accomunati dalla mancanza di una vera conoscenza e potenzialmente pericolosi per la comunità civica. La *τέχνη*, in quanto legata alle false apparenze del mondo sensibile, resta del tutto svincolata dal bene e dalla virtù autentici: possederla non basta a fare di un artista o di un retore un vero intellettuale, né tantomeno un cittadino utile alla comunità; anzi, più la *τέχνη* è perfetta più è potenzialmente pericolosa, perché in grado di ingannare i sensi e dare legittimità a ciò che è falso o ingiusto.

Questa condanna peserà a lungo sulla condizione degli artisti, ripercuotendosi sulle opinioni e gli scritti dei filosofi e degli oratori fino all'età imperiale e negando loro, sostanzialmente, un'autentica legittimità intellettuale per la maggior parte dell'antichità; ma, parallelamente, il tentativo di Parrasio e dei suoi contemporanei di nobilitare le arti figurative non cadrà nel vuoto: ripreso attraverso gli scrittori d'arte ellenistici, contribuirà a creare quel mito dei grandi artisti della Grecia classica che proseguirà intatto per secoli.

*Abstract*

Through the analysis of three epigrams attributed to Parrhasius, as well as of further information about this artist found in later authors (Pliny, Athenaeus, Aelian), the paper tries to reassess the extent of artistic self-representation in classical Greece. The author argues that the epigrams are not a literary falsification: in fact, they fit perfectly into the artistic and philosophical debate of the late 5th cent. BC. Along with other documents preserved in literary sources, the epigrams shed light on the effort made by Greek artists in order to achieve a new social status, better than that of simple 'manual workers': Parrhasius represents himself as a refined, educated man, in short as an intellectual; he praises his own achievements in the art of painting, due to a mix of inborn faculties and divine inspiration. The effort of Parrhasius was common to many classical artists, but in the end it proved largely ineffective because of the later predominance of Plato's negative view of art.



Publicato *on line* nel mese di ottobre 2009

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.