

Il sorriso della mente The smile of the mind

LA CARICATURA NELLA STORIA DELLE NEUROSCIENZE
CARICATURE IN THE HISTORY OF NEUROSCIENCES



EDIZIONI SANTA CATERINA

Il sorriso della mente The smile of the mind

La caricatura nella storia delle neuroscienze
Caricature in the history of neurosciences

16 maggio-6 giugno 2013
Residenza Universitaria Biomedica, Pavia

Catalogo della mostra
a cura di Lorenzo Lorusso ed Elisa Fazzi

FONDAZIONE COLLEGIO UNIVERSITARIO S. CATERINA
EDIZIONI SANTA CATERINA
PAVIA 2014

Enti promotori:



FONDAZIONE COLLEGIO UNIVERSITARIO S. CATERINA DA SIENA
RESIDENZA UNIVERSITARIA BIOMEDICA
VIA L. GIULOTTO, 12 - 27100 PAVIA

FENS | Federation of
European
Neuroscience
Societies

Comitato organizzatore:

Lorenzo Lorusso (Past President of the International Society of the History of Neuroscience)

Elisa Fazzi (Direttore Residenza Universitaria Biomedica-Fondazione Collegio Universitario S. Caterina da Siena, Pavia; Università degli Studi di Brescia)

Eleonora Ferrari (Segreteria Residenza Universitaria Biomedica-Fondazione Collegio Universitario S. Caterina da Siena, Pavia)

Testi di Antonia Francesca Franchini, Lorenzo Lorusso, Alexandre G. Mitchell, Alessandro Porro, Francesco Porzio, Marta Sironi

Traduzione in inglese a cura di Catherine Wrenn

Ringraziamenti/Acknowledgments: Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (APICE); Università degli Studi di Milano; Centro di Servizi Archivio Storico, Alma Mater Studiorum Università degli Studi di Bologna; Comitato di Storia di Neuroscienze, Pavia; IRCCS Fondazione "C. Mondino", Pavia; Federation of European Neuroscience Societies; Università degli Studi di Pavia; Pavia Cultura; I musei; Comune di Pavia; Marjorie Lorch, Birbeck University, University of London; Nick Wade, University of Dundee; DaumierGallery; Il Bulino Antiche Stampe di Matteo Crespi

Un particolare ringraziamento a Paolo Mazzarello, professore di Storia della medicina all'Università degli Studi di Pavia, per il sostegno e i suggerimenti

© Pavia 2014

Collegio Universitario S. Caterina da Siena, Università di Pavia

via San Martino 17/A, 27100 Pavia

0382 375099 email: collscat@unipv.it edizionisantacaterina.com

Stampato da Italgrafica, Novara

isbn 978-88-96120-19-4

Residenza Universitaria Biomedica-Fondazione Collegio Universitario S. Caterina da Siena

Via Giulotto 12, Pavia

0382 516762 e-mail: collscat.biosegr@unipv.it

www.collsantacaterina.it

Cura editoriale e stampa: Interlinea srl edizioni

In copertina: elaborazione di *Le petit crevé, par Pépin. Étude Phrénologique après le system de Gall*, in "L'Eclipse", 4 ottobre 1868, caricatura di Claude Guillaumin (pseudonimo Édouard Pépin) (1842-1947), stampa a colori e *La cocodette, par Pépin. Étude Phrénologique après le system de Gall*, in "L'Eclipse", 22 novembre 1868, caricatura di Claude Guillaumin (pseudonimo Édouard Pépin) (1842-1947), stampe a colori (riproduzione fotografica della Fototecnica Trentani, Pavia / Photographic reproduction by Fototecnica Trentani, Pavia)

Sommario

Presentazione / <i>Presentation</i> (SIGFRIDO BOFFI)	p. 7
Introduzione / <i>Introduction</i> (LORENZO LORUSSO, ELISA FAZZI)	» 9
IL SORRISO DELLA MENTE / <i>THE SMILE OF THE MIND</i>	
La caricatura nell'antichità <i>Ancient caricature</i> (ALEXANDRE G. MITCHELL, LORENZO LORUSSO)	» 13
Prima della caricatura. La deformazione grottesca del volto nell'arte del Rinascimento <i>Before Caricature. The grotesque distortion of the face in Renaissance art</i> (FRANCESCO PORZIO)	» 33
La caricatura: un'altra storia dell'arte della modernità <i>Caricature: Another History of the Art of Modernity</i> (MARTA SIRONI)	» 63
Il sorriso degli studenti: testi unici sacri e profani <i>The students' smile: testi unici, sacred and profane</i> (ALESSANDRO PORRO, ANTONIA FRANCESCA FRANCHINI)	» 77
La mostra <i>The exhibition</i> I pannelli / <i>The panels</i> Opere originali / <i>Original works</i>	» 97 » 119

ALEXANDRE G. MITCHELL*, LORENZO LORUSSO**

La caricatura nell'antichità

Cos'è la caricatura?

Il termine *caricatura* (utilizzato per la prima volta nelle descrizioni di alcune opere di Annibale Carracci) deriva dal verbo *caricare* e indica una rappresentazione grottesca o ridicola di persone od oggetti basata sull'esagerazione delle loro caratteristiche maggiormente distintive ed evidenti. Nell'antichità, la maggior parte delle caricature venivano realizzate su materiali di uso comune e consistevano in dipinti su papiri egizi, cocci di ceramica (*ostraka* egizi) e vasi greci, oppure in sculture di argilla (statuette e lampade a olio in terracotta).¹

Su un lato (fig. 1) di un piccolo *askos* (coppa per vino), un uomo calvo deformato si appoggia a un bastone, mentre sul lato opposto è raffigurato un leone ruggente. Il corpo dell'uomo appare assurdamente piccolo rispetto all'enorme testa, più grande dell'intero corpo. La figura si appoggia a un bastone dal quale pende la sua veste, ripiegata sotto il suo braccio sinistro. L'uomo calvo è stato pesantemente caricaturato. Il suo atteggiamento è quello disinvolto dei numerosi passanti nei pressi della *palaestra*, lo stesso raffigurato in migliaia di rappresentazioni di astanti dipinte sui vasi greci. La grande testa e l'atteggiamento meditando suggerisce che potrebbe trattarsi della caricatura di un sofista: non di un sofista in particolare, ma di quello che il comune artigiano del quartiere ceramico pensava dei sofisti, che trascorrevano il loro tempo a pensare o a discutere presso la *palaestra*.²

Caricatura: una tecnica

Nella Grecia arcaica e classica (600-400 a.C.), la vecchiaia, i pigmei, i tratti africani e i nani suscitavano ilarità poiché apparivano in contraddizione con la bellezza "nobile" dell'immagine epico, in una società incentrata sul corpo umano e nella quale l'atleta, il cacciatore

* Alexandre G. Mitchell, Institute of Archaeology, University of Oxford

** Lorenzo Lorusso, UO di Neurologia, AO Mellino Mellini, Chiari

e il guerriero rappresentavano la perfezione fisica, considerata un valore intrinseco. Queste figure costituivano gli *aristoi*, i "migliori" dal punto di vista sia fisico che sociale.

Gli artisti greci, ad esempio, utilizzavano queste caratteristiche di imperfezione per esagerare e "deformare" in maniera comica e degradante uomini, eroi e persino divinità, in situazioni di vita quotidiana o in leggende mitologiche. I volti caricaturati vengono a volte scambiati erroneamente per maschere, a causa della loro anormalità e del loro aspetto rigido. Una maschera è infatti un oggetto realizzato in materiale rigido (legno, cuoio, cera, gesso ecc.) con il quale una persona copre il volto per trasformarne l'aspetto naturale. Le maschere possono avere svariati scopi, da quelli rituali a quelli teatrali. La parola deriva dal francese (1511) *masque*, dall'italiano *maschera* e dal latino medievale *masca*, che in origine indicava una "strega". Ciò spiega perché al termine venga attribuita una sfumatura rituale, e perché alcuni studiosi, esaminando scene o statuette di uomini e donne che apparentemente indossavano una maschera, le abbiano identificate come opere ritualistiche. Quella che a prima vista, in una rappresentazione bidimensionale, può apparire come una maschera, spesso è in realtà semplicemente una caricatura.

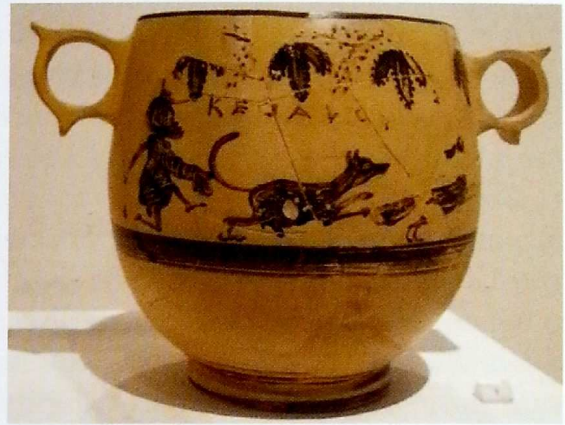
Il luogo preposto alle dichiarazioni pubbliche era il teatro, in cui esisteva una stretta interrelazione tra rappresentazione teatrale degli eventi, persone e caricature. Gli attori indossavano maschere che raffiguravano un'esagerazione o deformazione del volto umano. Con le maschere tragiche e comiche i Greci, e più tardi i Romani, si proponevano di rendere chiara anche a distanza la natura specifica del personaggio. Maschere e costumi erano impiegati per esagerare le caratteristiche fisiche e per rendere comico ogni personaggio. Il realismo non figurava tra gli ingredienti principali del dramma classico; al contrario, le maschere, per lo più elaborate, apparivano spesso ridicole, grottesche o imponenti, realizzate in maniera tale da consentire agli attori di rappresentare, durante lo spettacolo, delle caricature dei personaggi da loro interpretati.

Lo studio della caricatura implica anche lo studio degli artisti e dei loro diversi stili di caricatura, siano essi umoristi di successo o autori senza talento.

Il pezzo successivo (coppa in fig. 2) è stato rinvenuto presso il santuario di Kabirion, in Beozia, insieme a più di trecento altre coppe tutte dipinte con straordinarie caricature in diversi stili, come se la realizzazione di caricature rappresentasse una peculiarità di questo santuario, situato a sei miglia circa a ovest di Tebe, in Beozia, nella Grecia centrale.³ La scena presentata dalla figura 2 mostra un eroe beota. La figura caricaturale, caratterizzata da una testa rotonda, una mandibola prominente, labbra sporgenti e un naso piccolo, indossa sul capo un petaso ridicolmente piccolo e piegato. L'uomo appare



1



2

nudo, eccetto che per la tipica *chlamys* dei cacciatori, che gli pende dal braccio, lasciando scoperti il grosso ventre e i genitali pendenti. Il nome del cacciatore è indicato sul recipiente, “Kephalos”, Cefalo. Il suo cane, anch’esso raffigurato in maniera grottesca, insegue una volpe. Apollodoro e altri autori antichi⁴ ci informano che Cefalo possedeva un meraviglioso cane che riusciva a catturare qualsiasi preda inseguisse. La leggenda più famosa riguardante il cane di Cefalo narra della caccia, da parte di Anfitrione, della volpe Teumessia, che depredava la Cadmea. Il re Creonte accettò di aiutare Anfitrione a patto che egli lo liberasse della volpe Teumessia. Anfitrione implorò Cefalo di dargli in prestito il suo cane. Nell’immagine, è Cefalo stesso che caccia, e la preda potrebbe essere un’altra volpe. Il volto caricaturato presenta tratti africani. La bruttezza di Cefalo ne fa la parodia del bel Cefalo che ci si aspetterebbe, amato dalla dea Eos (l’Aurora).

Chi erano i soggetti delle caricature?

Sebbene l’antico Egitto avesse una propria forma di arte visiva umoristica, essa non va confusa con la caricatura. Si trattava in realtà di una forma di parodia. In letteratura, il

1. Caricatura di un passante. Askos per vino attico a figure rosse, *Caricatured bystander. Attic red-figure wine drinking vessel*, Parigi, Musée du Louvre, G610; 460-440 a.C. (Foto: © Alexandre G. Mitchell).
2. Caricatura di Cefalo e del suo cane. Coppa per vino beota a figure nere, *Caricatured Kephalos and his dog. Boeotian black-figure wine drinking vessel*, Atene, Museo Archeologico Nazionale, 10429. 450-375 a.C. (Foto: © Alexandre G. Mitchell).

termine “parodia” indica un testo che imita lo stile di un altro testo apportando una serie di modifiche comiche. La parodia visiva è molto simile, in quanto imita un’immagine ben nota al pubblico, sovvertendola. Nonostante il modello serio venga trasformato in una rappresentazione comica, affinché l’opera risulti divertente, chi la guarda deve riconoscere sia la versione originale, sia le modifiche apportate. Gli artisti egizi spesso utilizzavano gli animali per rappresentare le persone, esattamente come facevano Esopo, nelle sue *Favole* (V secolo a.C.) e La Fontaine (Francia, XVII secolo). Gli animali con comportamenti umani, e l’idea che ne deriva di disegnare figure che combinano caratteristiche umane e animali, costituiscono una delle tradizionali forme di rappresentazione nella storia della caricatura, in particolar modo in Egitto. Gli antichi Egizi amavano soprattutto criticare i comportamenti insensati o ridicoli del prossimo e si divertivano a rappresentare gli uomini sotto forma di animali e uccelli. Le divinità avevano invece caratteristiche antropomorfe, come Bes, che veniva sempre raffigurato come un nano dalla grande testa, con occhi sporgenti, lingua in fuori e gambe storte. La sua figura grottesca era considerata di buon auspicio, forse perché si credeva che la sua bruttezza avrebbe spaventato gli spiriti maligni. Appare dunque evidente la tendenza ad attribuire sembianze animali a esseri umani, o a presentare animali intenti a svolgere attività umane, allo scopo di divertire. La favola rappresenta uno dei più antichi generi culturali, la cui storia si estende dall’antico Egitto fino ai giorni nostri. Ricorrere agli animali risultava particolarmente utile quando si desiderava deridere in qualche modo l’élite, evitare eventuali rappresaglie e, a volte, mascherare insulti diretti rivolti a persone importanti.

Su un papiro conservato presso il British Museum (fig. 3),⁵ un leone e un’antilope giocano a senet (una versione della dama). Le figure, indicate come caricature, dovrebbero essere piuttosto chiamate parodie, o cartoni animati “in stile egizio”. Secondo Houlihan «La partita di senet raffigurata contrappone cacciatore e preda. L’espressione trionfante sul volto del leone non lascia ben sperare per le sorti dell’antilope. La scena sembra imitare un episodio simile raffigurato con personaggi umani nel Libro dei Morti».⁶

Nelle caricature greche, i tratti del volto africani venivano spesso associati al nanismo, al fine di sottolineare il contrasto con le proporzioni normali degli uomini e delle donne greci, caratterizzati da tratti europoidi. Questa crudele parodia nasce in realtà dall’ignoranza. Se l’ideale di bellezza è rappresentato da uomini alti con arti forti, naso prominente e capelli lisci, gli uomini bassi con gambe storte, naso schiacciato e capelli ricci appariranno, di conseguenza, ridicoli e brutti. Le battute etniche si fondano sulla paura dell’“altro” e per la differenza percepita in esso. La maggior parte degli esseri umani

sente la necessità di camminare allo stesso passo e di condividere le medesime abitudini. Si rivolgono pertanto battute a sfondo etnico ad altre nazioni o popoli con l'intento di esaltare la propria razza di appartenenza, a prescindere dal fatto che essa rappresenti la maggioranza o una minoranza.

La caricatura nella storia: deridere i comportamenti immorali

Queste parodie e caratterizzazioni morali hanno rappresentato lo scopo della caricatura durante il successivo periodo del Medioevo: la caricatura, e in generale tutta la satira, risulta in effetti davvero efficace solo quando essa fa riferimento a una norma morale. Per questo motivo, la Danza Macabra medievale segna probabilmente la vera nascita della caricatura. La Danza Macabra, infatti, non si riduceva a una semplice immagine orribile e apocalittica, ma conteneva anche forti elementi di critica sociale e umorismo sardonico. In tutte le sue versioni, la morale di fondo era sempre la stessa: la Morte come un livellatore universale in una società caratterizzata da una gerarchia rigida. Si tratta di un'allegoria satirica incentrata sull'incapacità della medicina di modificare il destino di un'umanità sofferente.

In tale contesto la vita può riservare un destino mostruoso, come rammentano le maschere grottesche quale il cosiddetto "Mascherone" di Santa Maria Formosa a Venezia, caratterizzato da una grande testa disumana e mostruosa, un ghigno e un'espressione che rivela una deformità di difficile interpretazione. La lingua in fuori rappresentava un elemento diffuso e nel Medioevo veniva considerata come un segno di scherno. Charcot la interpreta come un sintomo di emispasmo glosso-labiale di possibile origine isterica, in un'epoca considerata dominata dalla fantasia. Il neurologo francese conclude che la maschera grottesca di Venezia rappresenta una deformità neuro-patologica raffigurata in maniera comica da un artista medievale. Charcot dimostra inoltre come il comportamento dei suoi pazienti ricoverati presso la Salpêtrière appaia simile a quello presentato nei dipinti medievali e manieristi.

La caricatura era divertente?

Una mente critica potrebbe sempre domandarsi se queste immagini venissero create appositamente per risultare comiche: il riso suscitato da un'altra cultura, antica o contemporanea, potrebbe essere dettato da semplice ignoranza. Inoltre, una "caricatura"



3



4

potrebbe avere natura patologica, ovvero essere concepita per uso medico (scopo didattico, esagerazione di una patologia specifica) e, pertanto, non sarebbe stata realizzata per essere comica. In realtà, l'esagerazione è una tecnica che può essere utilizzata per arricchire una parodia, o per deridere una determinata tipologia di difetto comportamentale o fisico, come ad esempio la bruttezza.

In cosa consisteva l'arte del realismo sociale? Una statua in terracotta (fig. 4), proveniente da Smirne, raffigura una donna anziana. Il torso della donna è piegato in avanti. La figura sembra avere un ventre prominente, in netto contrasto con il torace ossuto e il seno cadente, ma in realtà, a un'età molto avanzata, la massa muscolare scompare, in particolare i muscoli addominali, e di conseguenza gli organi interni risultano mantenuti nella loro posizione dalla sola pelle. La statua è in posizione seduta ed è completamente nuda: è visibile la vulva aperta. L'opera presenta tracce di vernice rossa e foglie d'oro. Si tratta dunque di una rappresentazione accurata di una donna in età avanzata, in salute, senza segni di caricatura. La presenza della testa, degli arti o di altri elementi avrebbero potuto aiutare a interpretare l'opera in maniera definitiva. La vernice rossa (colore apo-

3. Antilope e leone impegnati a giocare a senet. Papiro, *Antelope and lion playing senet. Papyrus*, Londra, British Museum, 10016.

4. Statuetta in terracotta, *Terracotta figurine*, Parigi, Musée du Louvre, CA 768 altezza: 6,5 cm (Foto: © Alexandre G. Mitchell).

tropaico) applicata, insieme a un elemento osceno come la vulva aperta (come nel caso di Baubo e di altri amuleti per la fertilità), suggeriscono una funzione apotropaica, che non può tuttavia essere accertata.

Perché proporre un esempio di realismo sociale? Perché raffigurare la decadenza fisica della vecchiaia? L'impulso estetico degli antichi non era incentrato unicamente su idealizzazioni razionali della perfezione, ma anche su una curiosità morbosa nei confronti dell'innaturale e del grottesco. È importante notare come la maggior parte delle opere appartenenti alla categoria del grottesco patologico non siano semplici caricature ma rappresentazioni degli effetti prodotti da malattie reali, a volte con l'aggiunta di elementi caricaturali; tutto ciò rivela chiaramente un evidente interesse per la raffigurazione delle patologie: condrodistrofia, rachitismo, morbo di Pott, deformità dello sterno, gozzo, obesità, ermafroditismo, patologie pituitarie (acromegalia, gigantismo), idrocele, sono solo alcune delle malattie chiaramente rappresentate nelle statuette di terracotta.

“Testa di scimmia” o leontiasi?

In alcuni casi, la frammentarietà delle opere d'arte si rivela particolarmente deleteria. Ad esempio, una testa in terracotta alta 6 cm conservata al Louvre raffigura quella che comunemente viene considerata una “testa di scimmia” (l'etichetta del museo riporta la dicitura *tête de singe hellénistique*). Eppure, la medesima testa potrebbe costituire una rappresentazione di un classico caso di *leontiasis ossea*.⁷

Sono noti casi di leontiasi non solo nell'antichità classica, ma anche in epoca egizia, come riportato da diversi autori con interpretazioni e descrizioni differenti.⁸ Il termine *Leontiasis ossea* descrive una serie di condizioni che trasformano il volto del paziente facendolo apparire simile a un leone. Il meccanismo principale alla base della vera leontiasi ossa consiste in un difetto di differenziazione e maturazione accompagnato dalla sostituzione dell'osso normale con tessuto osseo immaturo (displasia fibrosa craniofacciale). Sono diverse le patologie che possono presentare sintomi simili alla leontiasi: endocrinopatie (gigantismo o acromegalia, sindrome di Cushing, iperparatiroidismo secondario in seguito a un'uremia), patologie neurologiche (neurofibromatosi), infezioni (osteoperiostite sifilitica dopo il XV secolo in Europa, morbo di Pott derivante da tubercolosi), tumori (seno paranasale), che creano un'alterazione della struttura cranica provocando asimmetria del cranio, deformità facciali, chiusura dei condotti nasali, gonfiore degli occhi (proptosi) e indebolimento



5



6

della vista o cecità unilaterale. La leontiasi ossea è da distinguere da un'altra particolare acromegalia facciale (fig. 6), ovvero un disturbo endocrino che determina una produzione eccessiva dell'ormone della crescita, caratterizzato da gigantismo e caratteristiche facciali quali protuberanza frontale, naso spesso e rigido, intensificazione delle rughe sulla fronte e delle pieghe naso-labiali, ingrossamento del labbro inferiore, del naso e dei padiglioni auricolari.⁹ Le deformazioni facciali e fisiche ricoprivano un ruolo centrale nella medicina antica, secondo la teoria classica dei quattro umori, formulata da Ippocrate, e in correlazione con la teoria empedoclea dei quattro elementi in grado di determinare il temperamento umano (sanguigno, flemmatico, bilioso e melancolico). L'eccesso o la prevalenza di uno di questi quattro umori poteva dunque provocare una anomalia visibile. In territorio greco vi erano almeno due scuole mediche: una, quella di Ippocrate, a Kos e l'altra a Cnido.¹⁰ La prima scuola concentrava la propria attenzione sulle deformazioni, poiché l'approccio

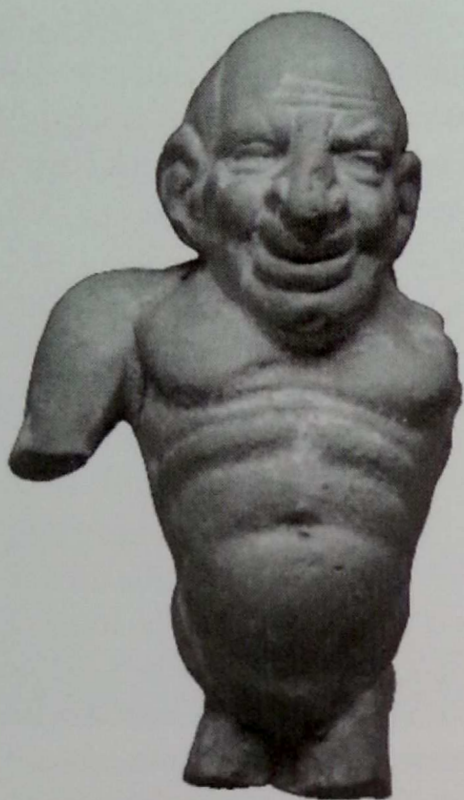
5. Testa in terracotta, *Terracotta head*, Parigi, Musée du Louvre, CA3006, altezza 6 cm (Foto: © Alexandre G. Mitchell).

6. Testa in terracotta, *Terracotta head*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire M398, altezza 3,2 cm (Foto: © Alexandre G. Mitchell).

generale del metodo di Ippocrate insisteva sulla prognosi e sulla nozione che la malattia rappresentava un processo naturale che generava una anormalità, mentre la scuola di Cnido era fondata sulla diagnosi e l'osservazione delle manifestazioni esterne della patologia.¹¹ Il metodo di Ippocrate ha influenzato l'approccio clinico adottato nei secoli successivi, e ancora oggi svolge un ruolo fondamentale nell'educazione e nella pratica clinica dei medici, che devono essere attenti osservatori, registrare i dati effettivi rilevati ed esaminare i propri pazienti in maniera sistematica.¹² La descrizione visiva delle anormalità fisiche rappresentava una caratteristica comune a entrambe le scuole mediche e risultava estremamente utile durante il processo di diagnosi. I due ricercatori più influenti della scuola medica di Alessandria nell'ambito della neurologia sono stati Erofilo di Calcedonia (335-280 a.C. circa) e il suo allievo Erasistrato di Ceo (304-250 a.C. circa), che sposò la figlia di Aristotele.¹³ Questi due personaggi svolsero ricerche in campo anatomico, e furono i primi a descrivere le diverse parti che compongono il sistema nervoso: cervello, cervelletto e midollo spinale.¹⁴ Essi, inoltre, individuarono le diverse funzioni dei nervi sensori e motori e le correlarono al cervello, confermando la teoria formulata da Alcmeone di Crotone attorno al V secolo a.C., secondo la quale il cervello svolgeva un ruolo essenziale ai fini della percezione: una teoria che rappresentò un contributo significativo all'anatomia e fisiologia del sistema nervoso.¹⁵ Queste scoperte hanno successivamente influenzato la pratica clinica, e hanno consentito ai medici di interpretare deformità o anormalità riscontrabili nella testa, quali la paralisi o l'emispasmo facciale, come condizioni neuropatologiche (figure nel catalogo).¹⁶ Il dimensionamento esagerato di alcune parti della testa era considerato grottesco, ma venne da allora in poi interpretato anch'esso come espressione clinica di una patologia, attraverso un approccio semeiotico. Queste scoperte assunsero un ruolo significativo nel XIX secolo, con la nascita del metodo clinico applicato da numerosi medici come, ad esempio, Jean-Martin Charcot (1825-1893). Charcot integrò le rappresentazioni grottesche e le caricature nella propria attività medica quotidiana e nelle proprie lezioni, durante le quali le interpretava come se si trattasse di casi clinici.¹⁷

Grottesco o patologico?

Nell'archeologia greca e romana, il termine "grottesco" si riferisce a un numero importante di oggetti (svariate migliaia), generalmente di dimensioni ridotte (di altezza compresa tra 5 e 20 cm) e di varia qualità artistica. Queste opere raffigurano volti e corpi ca-



ricaturati, deformità fisiche e patologie umane. Si tratta di reperti rinvenuti in siti diversi del Mediterraneo, ma in particolare in Asia Minore e in Egitto. Il significato di queste antiche opere grottesche in terracotta è argomento di discussione fin dai tempi di Charcot e Rénault, appartenenti alla celebre scuola medica parigina La Salpêtrière attorno al volgere del XX secolo. I due medici furono i primi a “diagnosticare” una patologia come ispirazione per i corpi deformi raffigurati in queste statuette di terracotta. Non tutte le opere in terracotta, tuttavia, raffigurano patologie: alcune rappresentano attori, altre caricature umoristiche, e altre ancora sono “ritratti” di patologie note. Si noti che non si tratta di categorie dai limiti netti. Le cosiddette statuine grottesche patologiche sono

7- Statuetta di terracotta, *Terracotta figurine*, altezza 8 cm, Parigi, Musée du Louvre, MNC266 100 a.C.-100 d.C.
(Foto: © Alexandre G. Mitchell).

8. Statuetta di terracotta, *Terracotta figurine*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, A1502
(Foto: © Alexandre G. Mitchell).

immagini che presentano patologie gravi ai confini del grottesco. Si tratta di un'area in cui storia dell'arte, archeologia e medicina concorrono ad analizzare questi oggetti, nel tentativo di comprenderne, tra le altre cose, la funzione. Da allora, il team interdisciplinare del classicista D. Gourevitch e del medico e storico della medicina M. Grmek hanno pubblicato numerosi scritti in materia di paleopatologia e iconodiagnostica.¹⁸

“Accurato” significa “realistico”?

Una statuetta maschile conservata al Louvre (fig. 7)¹⁹ presenta una serie di deformità. Un primo sguardo mostra un nano gobbo con la testa incassata tra le spalle. Le costole sono visibili e le anche appaiono deformate. Il soggetto è calvo, il naso è grosso e ricurvo e le labbra sono estremamente gonfie. La figura in terracotta risulta problematica: innanzitutto, la testa è posizionata al posto del collo, a livello della clavicola, in cui si dovrebbe inserire il muscolo del collo, il trapezio (una possibile *syndrome of Klippe-Feil*). In secondo luogo, l'età che si può dedurre dal volto appare più avanzata rispetto al torso muscoloso. Anche assai deformate e gambe gracili, anch'esse tipiche di una persona anziana, come quelle raffigurate non sarebbero in grado di sopportare il peso del torso. In terzo luogo, anche immaginando che il gonfiore delle labbra sia dovuto a una reazione allergica, perché dovrebbero perdere la linea di congiunzione? Questa statuetta rappresenta una combinazione di patologie osservate nel dettaglio e aspetti non realistici.

Caricature e portafortuna

Alcuni studiosi hanno immaginato che questa statuetta (fig. 8) rappresentasse un uomo affetto da tubercolosi, mentre secondo altri il soggetto avrebbe ingerito un oggetto estraneo che ne ha bloccato le vie respiratorie; altri ancora, infine, sostengono si tratti di una forma di asfissia autoerotica, in quanto è noto che lo strangolamento aumenta il senso del piacere, il che potrebbe spiegare l'ingrossamento del pene. Questo, tuttavia, appare eccessivamente grosso per risultare proporzionato al resto del corpo, e non è eretto, mentre l'asfissia per impiccagione provoca la cosiddetta “erezione post mortem”. Esiste un gran numero di queste statuette, e non solo in terracotta. Molte sono dotate di un foro sulla parte posteriore, e alcune presentano tracce visibili di vernice rossa. Sulla base dei

ritrovamenti effettuati nella villa romana sull'isola di Cefalonia, è possibile identificare la statuetta in questione con una personificazione dell'Invidia (*Phthonos*). La figura soffoca a causa della gelosia: è la personificazione del Malocchio. La nozione di malocchio si fonda sul concetto di invidia (in greco *phthonos*, in latino *invidia*), che consiste appunto nel bramare con lo sguardo. Queste statuette, probabilmente, venivano quindi appese sulle soglie delle abitazioni come simboli apotropaici.²⁰ La maggior parte degli studiosi concorda sulle proprietà talismaniche del fallo, simbolo di fertilità e prosperità, in grado di fornire una protezione contro il malocchio e gli spiriti maligni. Gli amuleti fallici erano infatti molto diffusi nel mondo romano, dai portafortuna ai numerosi piccoli amuleti fallici (4-6 cm) bronzei legati al collo di neonati e bambini.

¹ Cfr. A. MITCHELL, *Greek Vase Painting and the Origins of Visual Humour*, Cambridge 2009, 2012².

² Per un'analisi e interpretazione fisiognomica, cfr. V. ZINSERLING, in "Physiognomische Studien in der Spätarchaischen und Klassischen Vasenmalerei", (1967). *WZRoStock* 16: pp. 571-575.

³ Cfr. A. SCHACHTER, *Cults of Boiotia. Herakles to Poseidon*, British Institute of Classical Studies 38.2, London 1986, pp. 66-110. Cfr. anche A. MITCHELL, *Greek Vase Painting...*, pp. 248-279 e P. WOLTERS, G. BRUNS, *Das Kabirenheiligtum bei Theben* 1, Berlin 1940; K. BRAUN, T.E. HAEVERNICK, *Bemalte Keramik und Glas aus den Kabirenheiligtum bei Theben*, Berlin 1981.

⁴ *Library* 2.4.6-7; Pausania 9.19.1, ecc.

⁵ P.F. HOULIHAN, *The Animal World of the Pharaohs*, Il Cairo 1996, p. 214, fig. 50. V. HOULIHAN, *Wit and Humour in Ancient Egypt*, London 2001.

⁶ P.F. HOULIHAN, *The Animal World...*, p. 214.

⁷ M.D. GRMEK, D. GOUREVITCH D, *Les Maladies dans l'Art Antique*, Paris 1998, pp. 233, 403, n. 43.

⁸ *Ibidem*. Cfr. anche H. ASHRAFIAN, in *The medical riddle of the Great Sphinx of Giza* (2005), *J Endocrinol Invest* 28: 866.

⁹ E. VOLTERANNI, *La medicina greco-medica. Scienza e tecnologia nel mondo greco-romano*, Pisa 2009.

¹⁰ B.V. SUBBARAYAPPA, *The roots of ancient medicine: a historical outline*, 2001, *J Biosci* 2001, 26: pp. 135-143.

¹¹ A.J. BROEK, *Greek Medicine*. London 1929. Cfr. anche A. THIVEL, *Cnide et Cos? Essai sur les doctrines médicales dans la collection hippocratique*, Paris 1981.

¹² I. MAZZINI, *La Medicina dei greci e dei romani*, 2 voll., Roma 1997. Cfr. anche M. VEGETTI, *Tra il sapere e la pratica: la medicina ellenistica*, in *Storia del pensiero medico occidentale*, a cura di M. Grmek, Roma-Bari 1993.

¹³ V. DEZZA, *La ricerca anatomica e fisiologica (Erofilo di Calcedonia-Erasistrato di Ceo)*, in *Asclepio sul Ticino. Un percorso per immagini nella storia della Medicina greca antica*, a cura di M.E. Gorrini, Pavia 2012.

¹⁴ J. LONGRIGG, *Anatomy in Alexandria in the third century B.C.*, 1988, *BJHS* 21: pp. 455-488.

¹⁵ A. SOUQUES, *Etapes de la neurologie dans l'antiquité grecque*, Paris 1936. Cfr. anche S.M. AGLIOTI, G. BERLUCCHI, *Neurofobia. Chi ha paura del cervello?* Milano 2013.

¹⁶ Cfr. L. LORUSSO, www.neuro-caricature.eu.

¹⁷ J.-M. CHARCOT, P. RICHIER P., *Diffformes et Malades dans l'Art*, Paris 1889. Cfr. anche H. MEIGE, *Charcot artiste, Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1898, 6: pp. 489-516.

¹⁸ M.D. GRMEK, D. GOUREVITCH D, *Les Maladies dans l'Art...* Cfr. anche il precedente studio di W. STEVENSON, *The Representation of the Pathological Grotesque in Greek and Roman Art* (dissertazione non pubblicata, University of Pennsylvania 1975).

¹⁹ Statuetta in terracotta, altezza 8 cm, Parigi, Musée du Louvre, MNC266 100 a.C.-100 d.C. Foto: © Alexandre G Mitchell. Cfr. anche S. MOLLARD-BESQUES, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains*, III: *Epoques hellénistique et romaine Grèce et Asie Mineure*, Paris 1972: D1176, pl. 235.e.

²⁰ Su questa interpretazione della statuetta, cfr. K.-W. SLANE, M.W. DICKIE, *A Knidian Phallic Vase from Corinth*, 1993, *Hesperia* 62, 4: pp. 483-505, e A. MITCHELL, *Disparate bodies in ancient artefacts: the function of caricature and pathological grotesques among Roman terracotta figurines*, in *Disparate Bodies "A Capite ad Calcem" in Ancient Rome*, a cura di C. Laes, Leiden 2013, pp. 275-297.

ALEXANDRE G. MITCHELL, LORENZO LORUSSO

Ancient caricature

What was caricature?

Caricature, from the Italian *caricare* ("to load": first used in descriptions of some of Annibale Carracci's works), describes the grotesque or ludicrous representation of persons or things by exaggerating their most characteristic and striking features. In antiquity, most caricatures were produced in affordable materials: they were painted on Egyptian papyri, on pottery sherds (Egyptian *ostraka*) and Greek vases or modeled in clay (terracotta figurines and oil lamps).¹

On one side (fig. 1) of a small *askos* (wine drinking vessel), a bald deformed man leans on a staff; the other side shows a roaring lion. The man's body is absurdly small compared to his enormous head, larger than the whole body. His cloak is folded under his left arm and hangs off the staff. This bald man is strikingly caricatured. His attitude is that of many nonchalant strollers at the *palaestra*, the same one depicted in thousands of representations of bystanders in Greek vase-painting. With such a huge head and pensive attitude, this figure could be a caricature of a sophist; not a sophist in particular but a representation of how sophists, who spent their time thinking or chatting at the *palaestra*, were regarded by the common artisan in the Potters' Quarter.²

Caricature – a technique

In archaic and classical Greece (600-400 B.C.), old age, pygmies, African facial traits, and dwarfs aroused laughter because their visual appearance was in contradiction with the "noble" beauty of epic imagery, in a society centred on the human body, and in which the athlete, the hunter and the warrior represented physical perfection, seen as a value in itself. They were the *aristoi*, the "best" both socially and physically.

Greek artists for instance used the above-mentioned non-idealistic features to exaggerate and "deform", in a debasing and comical fashion, men, heroes and even gods, in daily life situations or mythological stories. Caricatured faces are sometimes mistaken for masks because of their abnormality and rigid aspect. A mask

is an object made of rigid material (wood, leather, wax, plaster etc.) with which one covers the human face to transform its natural aspect. Masks can have a number of purposes, including ritual and dramatic ones. The word itself comes from the French (1511), *masque*, from the Italian, *maschera*, and from medieval Latin, *masca*. The fact that the word originally meant "witch" may explain why it has such ritual undertones and why some scholars, examining certain scenes or figurines which show men and women seemingly wearing masks, have identified them as ritualistic scenes. What seems to be a mask in a two-dimensional representation is, more often than not, simply a caricature.

There was a close relationship between theatrical representation of events and people and caricature. Actors used masks characterized by exaggeration or distortion of the human face. The purpose of Greek and Roman tragic and comic masks, was to ensure that the spectator could identify from afar the precise nature of the character. They made each character recognizable as well as comical. Realism was not the main ingredient of classical drama but the masks, which were often ludicrous, grotesque or elaborate devices, enhanced the actors' comic performance.

To study caricature is also to study the artists, the different styles of caricature, the successful visual humorists and the dull ones.

The next drinking vessel (fig. 2) was found at the Kabirion sanctuary in Boeotia among more than 300 drinking vessels all painted with very striking caricatures in different styles, as if producing caricatures was a speciality of this sanctuary located about six miles to the west of Thebes in Boeotia, in central Greece.³ The scene in figure 2 shows a Boeotian hero. This caricatured figure, with a round head and a protruding jaw with jutting lips and snub nose, is crowned by a ridiculously small and bent petasos. He is naked but for a hunter's typical *chlamys* hanging from his arm, which reveals his huge belly and dangling genitals. His name is inscribed, "Kephalos", the hunter. His dog, with a similar grotesque appearance, is pursuing a fox. From Apollodoros and other ancient authors,⁴ we know that Kephalos had a wonderful dog that was destined to catch whatever it pursued. The most famous story of Kephalos's dog is Amphytryon's hunt of the Teumessian fox, which was ravaging Kadmea. Kreon agreed to help Amphytryon if he got rid of the Teumessian fox. Amphytryon entreated Kephalos to lend him the dog. In our picture, it is Kephalos himself who is hunting, and he could be hunting another fox. The caricatured face has African facial traits. Kephalos's ugliness is what makes him a parody of the Kephalos we might expect, beautiful and loved by the goddess Dawn,

Who was caricatured?

If Ancient Egypt had its own form of visual humour, it should not be confused with caricature. It was a form of parody. A parody in literature is a text that imitates the style of another with comic changes. A visual parody works similarly: it imitates a well-known image and subverts it. Although the serious model is transformed into a comic representation, for the joke to work, the viewer must recognise both the differences and the original representation. Egyptian artists often used animals to represent humans just like Aesop did in his *Fables* (5th century B.C.) and La Fontaine (France, 17th century). Animals behaving like human beings, and the related idea of drawing figures which combine human and animal features, are among the oldest representations in the history of caricature. The Egyptians were particularly fond of criticizing the foolish behaviour of one another and enjoyed representing men as animals and birds. The god Bes, an anthromorphised ape, was always represented as a dwarf with a large head, popping eyes, a protruding tongue and bow legs. His grotesque features were thought to bring good luck, maybe in the belief that his hideousness would frighten away evil spirits. This tendency to endow human beings with animal forms, or to show animals engaged in human activities, was considered to be humorous. These Egyptian visual fables

are the oldest examples of a cultural genre which has been replicated and reinvented by numerous different civilisations from ancient times to the present day. Using animals was particularly useful to mock the elite in various ways, to curb the fear of retaliation and sometimes to disguise jibes directed at important people.

On a papyrus in the British Museum (fig. 3),⁵ a lion and an antelope are playing a game of senet (a version of draughts). According to Houlihan: "The match thus pits the hunter against the hunted. From the triumphant expression on the face of the Lion, things look bleak for the antelope. This scene seems to imitate a similar episode featuring human players in the Book of the Dead".⁶

In Greek caricature, African facial traits were often used in conjunction with dwarfism to emphasise the contrast with normally proportioned Greek men and women with Caucasian facial traits. If beauty is represented by tall men, with strong limbs, prominent noses, and straight hair, well then, small men with bandy legs, snub noses, and curly hair will be ridiculous and ugly in comparison. Ethnic jokes are rooted in the fear of the "other" and his perceived difference. Most humans need to walk at the same pace and need to share the same habits. Ethnic jokes target other nations or populations to comfort a majority (or for that matter a minority) race.

Caricature over time: mocking immoral behaviour

These parodies and moral features were the aim of caricature throughout the Middle Ages because caricature, and indeed all satire, is only really effective when it makes reference to a moral norm. For this reason the medieval Dance of Death probably marks the true beginning of caricature. The Dance of Death was not merely gruesome and apocalyptic, it also contained strong elements of social criticism and sardonic humour. Death was the universal leveller in a rigidly hierarchical society. It is therefore a satirical allegory about Medicine, which cannot change the destiny of a suffering humanity.

In this context one monstrous example on Nature's errors is shown in a grotesque mask, called "Mascherone" (Big Mask) at Santa Maria Formosa in Venice. With its large head, inhuman and monstrous, and its sneering expression, it reveals a deformity that is difficult to interpret.

The protrusion of the tongue was a popular representation and considered a sign of mockery in the Middle Ages. Charcot, in an age with a propensity to mirth and fantasy, interpreted it as a glossolabial hemispasm possibly of hysterical origin. The French neurologist concluded that the grotesque Venetian mask was a neuropathological deformity that medieval artists depicted with humour. Charcot demonstrated that the behaviours of the patients he observed at the Salpêtrière were similar to those found in medieval and other mannerist paintings.

Was caricature funny?

A critical mind should always wonder whether these images were intended to be comical by their creators: we could be laughing out of ignorance of another culture, contemporary or ancient. Also, a "caricature" might be pathological in nature, *i.e.* designed for medical use (teaching, exaggeration of a specific pathology) and thus not intended to be comical. Indeed, this exaggeration is a technique which can be used to enhance a parody or to mock a certain type of behaviour or physical defect, such as ugliness.

What was the art of social realism? A terracotta figurine (fig. 4), originally from Smyrna, shows an elderly woman. The old woman's torso is bent forwards. She seems to have a pot belly, which is in striking contrast to her bony chest and sagging breasts, but in reality, at such a great age, her muscle mass is gone and this applies

particularly to her abdominal muscles; thus, there is hardly anything but her skin to keep her internal organs in place. She is sitting and completely in the nude: her wide-open vulva is visible. There are traces of red paint and gold leaf on the figurine. This then is an accurate representation of advanced old age, without any pathology, nor caricature present. If we had at our disposal her head, arms and legs, there could be further signs to help us interpret this object definitively. Maybe the added red paint (apotropaic colour) and obscene wide-open vulva (as in the case of Baubo and other fertility amulets) point to an apotropaic function, but this cannot be ascertained.

Why show a socially realistic portrait? Why show the bodily decrepitude of advanced old age? The aesthetic impulse of the ancients was focused not only on rational idealisations of perfection, but also on a morbid curiosity for the unnatural and the grotesque. What is important to note is that most of the representations described as pathological grotesques are not only caricatures, but portraits of the results of real diseases with some added caricature at times; all of which clearly demonstrates a distinct interest in showing diseases: chondrodystrophy, rickets, Pott's disease, spinal sternum deformities, goitre, obesity, hermaphroditism, pituitary pathologies (acromegaly, gigantism), hydrocele, and many more are clearly portrayed in terracotta figurines.

“Monkey head” or Leonine pathology?

In some cases it is particularly unfortunate that the artwork should be fragmentary. For instance, a 6 cm high terracotta head in the Louvre was considered to be a “monkey head” (labelled “tête de singe hellénistique” in the museum). Yet, this very same head could well be a representation of a classical case of *leontiasis ossea*.⁷

Cases of leontiasis were known in classical antiquity but also in ancient Egypt, as reported by various authors with different interpretations and descriptions.⁸ *Leontiasis ossea* describes a number of conditions where a patient's face resembles that of a lion. The main mechanism of true *leontiasis ossea* is a defect in differentiation and maturation with the replacement of normal bone with immature woven bone (craniofacial fibrous dysplasia). Many conditions may mimic a leontiasis face: endocrinopathy (gigantism or acromegaly, Cushing syndrome, secondary hyperparathyroidism after uremia), neurological disorders (neurofibromatosis), infections (syphilitic osteoperiostitis after the 15th century in Europe, Pott's disease by tuberculosis), tumours (paranasal sinus) that create an alteration of the cranial structures with cranial asymmetry, facial deformity, nasal stuffiness, bulging eyes (proptosis) and visual impairment or unilateral blindness. A facial leontiasis should be distinguished from another uncommon facial acromegaly (fig. 6), namely an endocrine disorder with excess growth hormone production, characterized by gigantism and facial features with frontal bossing, a thick and hard nose, deepening of creases on the forehead and nasolabial folds, and enlargement of the lower lip, nose and auricles.⁹ Facial and bodily deformities had an important clinical role in ancient medicine according to the classic Hippocratic theory of four humours, in correlation with the Empedoclean theory of the four elements that characterized the human temperament (sanguinous, phlegmatic, bilious and melancholic). Excess or prevalence of one of these four humours could cause a visible abnormality. In regions where Greek was spoken, two Medical schools prevailed, that of Hippocrates at Cos and the other at Cnidus.¹⁰ The first school paid attention to deformities because the general approach of the Hippocratic method was to insist on prognosis and the notion that disease was a natural process of abnormality, while the Cnidian stress was laid on diagnosis and observation of external manifestations.¹¹ The Hippocratic method influenced clinical approach in the following centuries and is still important today in teaching young physicians how to conduct their clinical practice. Indeed, they must be careful observers, record their actual observations and examine their patients systematically.¹² The visual description of physical abnormalities was one common characteristic

of both medical schools and useful for the diagnostic process. The two most influential investigators of the Medical School in Alexandria in the field of neurology were Herophilos of Chalcedon (335-280 B.C. ca) and his follower Erasistratos of Ceos (304-250 B.C. ca), who married Aristotle's daughter.¹³ They carried out research in anatomy and they were the first to describe the different parts of the nervous system, dividing it into the cerebrum, cerebellum and spinal cord.¹⁴ They differentiated between the function of the sensory and the motor nerves, and linked them to the brain, confirming the theory of Alcmaeon of Croton, around the 5th century B.C., that the brain was essential for perception. They also greatly contributed to the anatomy and physiology of the nervous system.¹⁵ These discoveries had an influence on clinical practice and physicians interpreted deformities or facial abnormalities such as facial palsy or facial hemispasms as neuropathological conditions (figures in catalogue).¹⁶ Exaggerated parts of the head were considered to be grotesques but also interpreted as clinical expressions of diseases within a semeiotic approach. This was quite significant in the 19th century with the birth of the clinical method applied by many clinicians such as Jean-Martin Charcot (1825-1893). He incorporated grotesque representations and caricatured figures in his daily clinical activity and in his teaching, interpreting them as clinical cases.¹⁷

“Grotesques” or pathology?

In Greek and Roman archaeology the term “grotesques” covers an important class of objects (several thousand), generally of small size (height 5-20 cm) and ranging in artistic quality. They show caricatured faces and bodies, physical deformities and human diseases. They were found in various sites throughout the Mediterranean, but especially in Asia Minor and Egypt. The meaning of ancient grotesque terracotta has been debated since the time of Charcot and Régnault, of the famous Parisian medical school *La Salpêtrière*, at the turn of the 20th century. They were the first to “diagnose” a pathological inspiration in the grotesquely deformed bodies of these terracotta statuettes. But not all grotesque figurines are pathological, some are stage actors, some are humorous caricatures and some are “portraits” of known pathologies. These categories are not air-tight. The so-called pathological grotesque figurines are images that show severe pathologies that border on the grotesque. This is a field where art history, archaeology and medicine come together to analyse the objects, in an attempt to understand, among other things, their function. Since then, the interdisciplinary team of the classicist D. Gourevitch and medical doctor/historian of medicine M. Grmek have published widely on paleopathology and *iconodiagnosis*.¹⁸

Does accurate mean realistic?

A male figurine in the Louvre (fig. 7)¹⁹ displays a number of deformities. At first glance we have a hunchback dwarf with his head dug in between the shoulders. His ribs are pushed forward, and his hips are deformed. He is bald and his nose is large and hooked. His lips are very swollen. This terracotta is problematic: firstly, his head is anatomically placed where his neck should be, at the level of the clavicle, the insertion of the neck's trapezius muscle (a possible syndrome of Klippe-Feil). Secondly, the age, which one can guess from the treatment of the face, is far older than the muscular upper body. A man with such deformed hips and weak legs could not have carried the weight of the upper body and still reached a ripe old age. Thirdly, even if we imagine that his lips are swollen because of an allergic reaction, why would they be missing the line joining them? This figurine is a mixture of closely observed pathologies and unrealistic aspects.

Caricature and good-luck charms

Some scholars imagined this figurine (fig. 8) suffered from tuberculosis, others that the ingestion of a foreign object had blocked his breathing, and others still that we are witnessing a form of autoerotic asphyxiation, as it is a known fact that strangulation increases the sense of pleasure and possibly explains the enlarged penis. Yet, the penis is too large to be in proportion with the rest of the body, and it is not in erection in these figures, whereas asphyxiation by hanging provokes the so-called “death erection”. These figures are found in large quantities, and not only in terracotta. Many have a suspension hole in the back, and some have visible traces of red paint. Based on the finds in a Roman villa on the island of Cephalonia, our figure is identified as a personification of Envy (*Phthonos*). The figure is suffocating with jealousy: it is a personification of the evil eye. The notion of the evil eye is based on envy (Greek: *phthonos*, Latin: *invidia*), and envying is to covet by looking. The figurines probably hung near house thresholds as apotropaic symbols.²⁰ Most scholars agree on the talismanic properties of the phallus, symbol of fertility and prosperity and a protection against the evil eye and evil spirits. Phallic amulets were ubiquitous in the Roman world, from good luck charms, to the numerous tiny (4-6 cm) bronze phallic amulets tied around the necks of babies and infants.

¹ See A. MITCHELL, *Greek Vase Painting and the Origins of Visual Humour*, Cambridge 2009, 2012².

² For a physiognomic study and interpretation, see V. ZINSERLING, in “Physiognomische Studien in der Spätarchaischen und Klassischen Vasenmalerei”, (1967). *WZRoStock* 16: pp. 571-575.

³ See A. SCHACHTER, *Cults of Boiotia. Herakles to Poseidon*, British Institute of Classical Studies 38.2, London 1986, pp. 66-110. See also Cfr. anche A. MITCHELL, *Greek Vase Painting...*, pp. 248-279 e P. WOLTERS, G. BRUNS, *Das Kabirenheiligtum bei Theben 1*, Berlin 1940; K. BRAUN, T.E. HAEVERNICK, *Bemalte Keramik und Glas aus den Kabirenheiligtum bei Theben*, Berlin 1981.

⁴ *Library* 2.4.6-7; Pausanias 9.19.1, etc.

⁵ After P.F. HOULIHAN, *The Animal World of the Pharaohs*, Il Cairo 1996, p. 214, fig. 50. V. HOULIHAN, *Wit and Humour in Ancient Egypt*, London 2001.

⁶ P.F. HOULIHAN, *The Animal World...*, p. 214.

⁷ M.D. GRMEK, D. GOUREVITCH D, *Les Maladies dans l'Art Antique*, Paris 1998, pp. 233, 403, n. 43.

⁸ *Ibidem*. See also H. ASHRAFIAN, in *The medical riddle of the Great Sphinx of Giza* (2005), *J Endocrinol Invest* 28: p. 866.

⁹ E. VOLTERANNI, *La medicina greco-medica. Scienza e tecnologia nel mondo greco- romano*, Pisa 2009.

¹⁰ B.V. SUBBARAYAPPA, *The roots of ancient medicine: a historical outline*, 2001, *J Biosci* 2001, 26: pp. 135-143.

¹¹ A.J. BROEK, *Greek Medicine*. London 1929. See also A. THIVEL, *Cnide et Cos? Essai sur les doctrines médicales dans la collection hippocratique*, Paris 1981.

¹² I. MAZZINI, *La Medicina dei greci e dei romani*, 2 voll., Roma 1997. Cfr. anche M. VEGETTI, *Tra il sapere e la pratica: la medicina ellenistica*, in *Storia del pensiero medico occidentale*, edited by M Grmek, Rome-Bari 1993.

¹³ V. DEZZA, *La ricerca anatomica e fisiologica (Erofilo di Calcedonia-Erasistrato di Ceo)*, in *Asclepio sul Ticino. Un percorso per immagini nella storia della Medicina greca antica*, edited by M.E. Gorrini, Pavia 2012.

¹⁴ J. LONGRIGG, *Anatomy in Alexandria in the third century B.C.*, 1988, *BJHS* 21: pp. 455-488.

¹⁵ A. SOUQUES, *Etapes de la neurologie dans l'antiquité greque*, Paris 1936. Cfr. anche S.M. AGLIOTI, G. BERLUCCHI, *Neurofobia. Chi ha paura del cervello?* Milano 2013.

¹⁸ See L. LORUSSO, www.neuro-caricature.eu.

¹⁹ J.-M. CHARCOT, P. RICHIER P., *Difformes et Malades dans l'Art*, Paris 1889. See also H. MERZ, *Charcot artiste*, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 1898, 6: pp. 489-516.

²⁰ M.D. GIMER, D. GOUREVITCH D., *Les Maladies dans l'Art...* Cf. anche il precedente studio di W. STEVENSON, *The Representation of the Pathological Grotesque in Greek and Roman Art* (unpublished diss., University of Pennsylvania 1975).

²¹ Terracotta figurine, height 8 cm, Paris, Musée du Louvre, MNC266 100 B.C.-100 A.D. Photograph © Alexandre G Mitchell. See also S. MOLLARD-BESQUES, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains*, III: *Époques hellénistique et romaine Grèce et Asie Mineure*, Paris 1972: D1176, pl. 235.e.

²² On this interpretation of the statuette, see K.-W. SLANE, M.W. DICKIE, *A Knidian Phyllis Vase from Corinth*, 1993, *Hesperia* 62, 4: 483-505, and A. MITCHELL, *Disparate bodies in ancient artefacts: the function of caricature and pathological grotesques among Roman terracotta figurines*, in *Disparate Bodies 'A Capite ad Calcem' in Ancient Rome*, edited by C. Laes, Leiden 2013, pp. 275-297.