



HAL
open science

Le problème de l'auteur dans la culture artistique romaine : originalité et imitation

Mariateresa Curcio

► **To cite this version:**

Mariateresa Curcio. Le problème de l'auteur dans la culture artistique romaine : originalité et imitation. Archéologie et Préhistoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Università degli studi La Sapienza (Rome), 2014. Français. NNT : 2014PA010502 . tel-01124272

HAL Id: tel-01124272

<https://theses.hal.science/tel-01124272>

Submitted on 6 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris 1 Panthéon- Sorbonne
ED112 Archéologie



Università degli studi di Roma La Sapienza
Dottorato in Archeologia (XXV ciclo)

**LE PROBLÈME DE L'AUTEUR DANS LA CULTURE
ARTISTIQUE ROMAINE:
ORIGINALITÉ ET IMITATION**

**LA NOZIONE DI AUTORIALITA' NELLA CULTURA
ARTISTICA ROMANA:
ORIGINALITA' E IMITAZIONE**

Direttori di tesi

Directeurs de thèse

Prof. Alain Schnapp

Prof. Marcello Barbanera

Soutenance: Rome, 27/01/2014. La Soutenance aura lieu à Rome

Jury:

Alain Schnapp, Paris 1

Olivier de Cazenove, Paris 1

Marcello Barbanera, La Sapienza Roma

Marco Galli, La Sapienza Roma

Sandro De Maria Alma Mater Studiorum, Bologna

Candidata

Candidate

Mariateresa Curcio

SOMMARIO

INTRODUZIONE

- 1 Il concetto di autore nella cultura artistica romana tra anonimato e originalità.....5
- 2 Analizzare la cultura artistica romana, imitazione e commistione di modelli artistici: la statuaria onoraria.....8
- 3 Le metodologie analitiche.....13

CAPITOLO 1: AUTORE OPERA E ORIGINALITA' NELLA PRODUZIONE SCULTOREA ROMANA: STORIA DEGLI STUDI

- 1.1 Copia e originale e l'origine dell'arte romana: due dibattiti centrali.....16
- 1.2 Alla radice del problema.....19
- 1.3 Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte.....22
- 1.4 Mengs e Visconti: la creazione nell'arte antica tra copie e originali.....28
- 1.5 Copia, originale e definizione dell'arte romana nel XIX secolo: Il ritorno alla Grecia e la *Kopienkritik*.....37
- 1.6 L'arte romana tra copia e originale:il proseguimento della *Kopienkritik* e la sua critica.52
- 1.7 Oltre i Greci: nuovi schemi d'indagine sull'arte romana.....62
- 1.8 Gli attuali orientamenti sulla produzione artistica romana.....75

CAPITOLO 2: ANALISI DI UN'ESPRESSIONE ARTISTICA A ROMA . Le statue-ritratto in nudità eroica nella Roma repubblicana

- 2.1 Introduzione: L'arte romana "fuori dagli schemi"90
- 2.2 Nuove chiavi di lettura.....94
- 2.3 Gli Oggetti teorici: Nascita e diffusione del nudo onorario nel mondo romano.....97
- 2.4 Le statue ritratto in nudità negli studi precedenti: generalizzazioni e distinzioni.....104
- 2.5 Policleto e l'immagine del corpo virile: trasmissione o imitazione?.....113
- 2.6 Suggestioni policletei.....121
- 2.7 Seguendo nuovi percorsi interpretativi.....126

-2.8 Il ritratto nel suo contesto: Ofellius Ferus a Delo.....	130
-2.9 Rappresentare i rapporti di forza: clientela e committenza.....	141
-2.10 Né desiderio, né vergogna: la rappresentazione della sessualità nei nudi onorari.....	150
-2.11 Indagare l'osservatore: la percezione dei ritratti onorari come parte integrante dell'opera	162
-2.12 Dare un nuovo valore alle opere.....	168

CAPITOLO 3: I NUDI ONORARI NEL PERIODO AUGUSTEO: continuità e trasformazioni di un lavoro d'arte a Roma

-3.1 Le statue ritratto in nudità nel periodo augusteo: nuovi orientamenti per gli oggetti teorici.....	171
-3.2 Nuove forme espressive, stessi modelli formali: Il cosiddetto Marcello del Louvre.....	176
-3.3 Rotture e continuità nella rappresentazione del corpo maschile durante la fondazione del principato.....	182
-3.4 Le statue ritratto in nudità come espressione del dibattito sulla rivoluzione culturale augustea.....	190
-3.5 Un'immagine solo orientale?.....	199
-3.6 La committenza: nuovi rapporti di forza, nuove forme di dedica.....	205
-3.7 Contesti espositivi tra pubblico e privato, oriente e occidente: dicotomie e nuove forme rappresentative.....	215
-3.8 Rappresentare la giovinezza e il futuro: forme di agency e politiche riproduttive nelle statue-ritratto in nudità.....	225
-3.9 I nudi onorari dopo Augusto: permanenze e differenziazioni.....	231
-3.10 Il nudo onorario nel periodo augusteo: oltre le distinzioni cronologiche.....	237

CAPITOLO 4: IL CONCETTO DI AUTOREALITÀ NELLA CULTURA ARTISTICA A ROMA

-4.1 Il problema dell'unico.....	242
-4.2 Beyond the copy: oltre la copia.....	247
-4.3 Differenza e ripetizione.....	251

-4.4 Forme ibride di acculturazione.....	256
-4.5 L'autore come traduttore.....	261
-4.6 Oltre l'autorialità: nuove forma d'analisi per l'arte antica.....	265
-4.7 Il divenire opera d'arte di un'immagine: il caso di Antinoo.....	269
-4.8 Mito e fortuna di Antinoo.....	276
-4.9 Bellezza e originalità: Antinoo e Winckelmann.....	282
-4.10 Antinoo e il problema del classicismo adrianeo.....	285
-4.11 Originalità e variazioni nella raffigurazione di Antinoo: i contributi di Lippold e Bianchi Bandinelli.....	289
-4.12 Antinoo, un'immagine unica?.....	293
-4.13 La creazione di Antinoo tra vecchie forme autoriali e nuove interpretazioni.....	296
 CONCLUSIONI:LA PRODUZIONE ARTISTICA A ROMA O L'ORIGINALITA' DELL'IMITAZIONE	
-1 Oltre le consuete interpretazioni stilistiche.....	299
-2 Un difficile rapporto con l'autore.....	302
-3 Forme differenti per differenti riproduzioni.....	305
-4 Repetita iuvant: Riproducibilità e formularietà.....	309
-5 Tornare indietro per andare avanti: nuove metodologie analitiche.....	312
 BIBLIOGRAFIA.....	 316
ELENCO DELLE IMMAGINI.....	340

INTRODUZIONE

LA CULTURA ARTISTICA A ROMA: FORME MULTIPLE DI AUTORE

“Ogni vita è una enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili” (Italo Calvino)

1 Il concetto di autore nella cultura artistica romana tra anonimato e originalità

Di norma la prima domanda che un osservatore medio si pone davanti a un'immagine, a un'opera visuale è “Chi l'ha realizzata?” L'autore è considerato infatti la prima condizione che fa conseguire a un oggetto una connotazione artistica. Non esiste arte senza autore, nè un capolavoro che non sia stato concepito da una singolarità d'artista, che ne ha definito lo stile e garantito l'originalità. In un certo senso, la prerogativa autoriale è il sigillo di garanzia, la *condicio sine qua non* per far sì che un'immagine diventi arte e come tale sia giudicata dagli studiosi e apprezzata dai fruitori, dal pubblico. Sembrerebbe che la nozione di autore sia da sempre una caratteristica fondamentale della produzione visuale, attore traianante dell'umana esigenza espressiva, o per lo meno così si è pensato per molto tempo. In verità, l'autorialità e tutte le derivazioni semantiche a essa riferite come la coppia dicotomica originale/falso, sono accezioni moderne, nate in un periodo preciso per la spinta delle correnti politiche ed economiche della modernità.¹ Come moderni sono il giudizio estetico e il valore semantico da noi attribuiti alla parola Bello che, con ogni probabilità, designava nel mondo antico altre caratteristiche. Nel corso degli ultimi trent'anni, soprattutto per merito delle teorie letterarie, il concetto di autore è stato analizzato e decostruito e si è cercato di comprendere come potesse essere concepito oltre le categorie ristrette dell'unico soggetto creatore.² Secondo Roland Barthes nelle analisi letterarie è la persona dell'autore ad avere il ruolo e il posto più prominente.³ Lo studioso francese continua dicendo che l'autore primeggia nei manuali teorici, nelle biografie degli scrittori e soprattutto nella coscienze degli stessi

¹ Sul concetto di modernità ci si tornerà in maniera più approfondita successivamente. Alla nascita e alla definizione dell'autore nella storia del pensiero occidentale, con una particolare attenzione di tale concetto all'interno della produzione artistica, sarà invece dedicata una parte di tale lavoro di ricerca.

² Barthes 1993, poi Foucault 1971.

³ Lo studioso fa un gioco di parole con il termine *personne* che in francese significa persona così come nessuno. Barthes 1993, pag.49.

letterati, protesi a raggiungere l'essenza della loro personalità.⁴ A questa descrizione bisognerebbe inoltre aggiungere la figura degli studiosi il cui unico scopo è sovente quello di scoprire, tra le trame delle parole, la personalità e la storia di vita dello scrittore. Quello che Barthes afferma sulla letteratura può essere facilmente adattato alla produzione artistica. Il meccanismo di definizione rimane lo stesso, come medesimo lo slancio degli studiosi alla ricerca delle biografie degli artisti e del loro stile che possono essere dedotti da un tratto di un pennello o tra le pieghe di un pannello. A partire da tali istanze, bisogna però fare una premessa di metodo. Nel lavoro di ricerca che verrà qui sviluppato non si vorrà annullare il ruolo dell'autorialità all'interno della produzione visuale, né tantomeno si proclamerà la morte dell'autore. Fine della mia ricerca sarà cercare di decostruire la nozione di autorialità come espressione di un soggetto univoco all'interno dell'atto di creazione (in questo caso artistica) per arrivare a comprendere quali fossero i vari attori che contribuivano a comporre un lavoro artistico, nelle sue accezioni formali quanto nel suo significato, in una cultura visuale complessa come quella di Roma. La prima particolarità che si riscontra studiando le opere romane è strettamente legata al concetto di autorialità. Dai dati a noi rimasti, ivi compresi i riscontri letterari, sembrerebbe che a Roma l'enunciazione del soggetto artistico non fosse una prerogativa primaria e fondamentale per la definizione del valore delle opere. Detta in termini più diretti, come avremo modo di riscontrare più precisamente nel corso dei capitoli, l'arte romana è quasi prettamente anonima, le firme di artisti a noi rimaste sono davvero poche e spesso si rifanno a personaggi greci. Riguardo a tale problematica, abitudine comune è stata credere che la mancanza di soggetti artistici fosse attribuibile alla poca considerazione che i Romani avessero per l'arte, caratteristica questa che si accompagnava alla convinzione che avessero uno scarso senso estetico ed artistico. Non era il primato dell'autore che si poteva mettere in dubbio. Convinti che le forme di creazione, definizione e percezione artistica funzionassero nello stesso modo nel corso dei tempi, gli studiosi non hanno cercato di comprendere quali fossero le categorie e le tecniche peculiari del mondo figurativo

⁴“L'auteur regne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews de magazines, et dans la conscience même des littérateurs, sociés de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur oeuvre; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante et tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'oeuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire [...] l'explication de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produit comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur qui livrait sa «confiance»” Barthes 1993, pp.491-492.

romano, piuttosto hanno forzato le categorie correnti (o moderne in ogni caso) per definire la sua cultura visuale, cosa che ha portato a una difficile comprensione e a uno scarso apprezzamento di alcuni particolari forme artistiche⁵. Spesso solo le produzioni visive che potevano avere un valore di dato storico (come se tutte le immagini non potessero comunque essere analizzate come dato di indagine storica) e che sembravano esprimere una certa *Romanitas* sono state considerate degne di analisi, lasciando fuori dalla dignità degli studi e della storia una buona parte della produzione statuaria dell'epoca, in prima istanza la cosiddetta *Idealplastik*, vale a dire le raffigurazioni delle *nobilis opera* greche. Obiettivi della ricerca saranno indagare come il moderno concetto di autorialità abbia influenzato l'analisi dell'arte romana e offrire nuovi paradigmi interpretativi utili per affrontare lo studio di alcune rappresentazioni della molteplice cultura artistica romana. E' ormai abbastanza riconosciuto che i paradigmi estetici che considerano l'opera avulsa da qualsiasi contesto di riferimento (sia esso culturale quanto espositivo) non riescono a leggere con la dovuta puntualità la cultura artistica romana. Già sull'aggettivo "romana" si dovrebbe fare molta attenzione. Non è infatti assolutamente scontato definire cosa significhi romano, cosa debba essere inserito all'interno delle sue categorie artistiche, da un punto di vista geografico e cronologico. Quindi, come si avrà modo di spiegare nel corso della ricerca, piuttosto che di un'unica arte, sarebbe preferibile parlare di differenti lessici artistici e linguaggi visuali che si compongono intorno alla struttura politica e sociale di Roma, in un rapporto non solo centripeto ma policentrico⁶, in cui siano ridiscusse le consuete dinamiche fra centro e periferia. Solo a partire da una visione policentrica che contempla forme di emanazione e assunzione culturale che si disseminano attraverso dinamiche non verticistiche si può comprendere il fenomeno di assimilazione culturale a Roma dall'età repubblicana in poi e soprattutto i rapporti con i modelli greci. Anche da questo punto di vista nel mondo romano si può riscontrare una particolarità. Infatti, a dispetto delle consuete forme di acculturazione in cui il dominante, il conquistatore impone le sue forme culturali (come se una predominanza politica economica e sociale fosse sempre il corrispettivo di una civiltà più matura), per il mondo romano si crede di norma che il popolo conquistato abbia imposto le sue forme culturali al conquistatore. E' indubbio che Roma viene a

⁵ Mi riferisco in termini specifici alle cosiddette sculture ideali e alla statue-ritratto in nudità che saranno l'oggetto specifico del mio lavoro di ricerca. Bisogna però ricordare come una problematica simile si riscontra anche per l'analisi di molte raffigurazioni pittoriche.

Wallace-Hadrill 2008.

contatto sin da subito con i modelli artistici e letterari greci e che la cultura greca sia il principale modello a cui la produzione visuale romana attinge. Così come è un dato incontrovertibile che i Romani imitassero e riproducessero volontariamente le opere greche. Tuttavia, il problema metodologico consiste nel pensare che la cultura greca abbia imposto le sue forme estetiche e simboliche in modo totale, come se una cultura possa fagocitare, in virtù di una supposta superiorità, i processi espressivi di un'altra. Come si avrà modo di vedere, tale predisposizione analitica, unita alla ricerca di nomi d'artisti e prototipi, ha influenzato l'intera analisi sull'arte romana per molti decenni. Con ciò non si vuole negare la pratica, tra l'altro confermata dalle fonti letterarie, che i Romani acquistassero e richiedessero copie di opere greche, ma si vuole affermare come innanzi tutto tali scelte derivassero da un apprezzamento che andava oltre i parametri dell'estetica moderna e che l'accezione di copia avesse agli occhi dei Romani un valore completamente differente da quello moderno.

Di conseguenza, ridefinire le forme autoriali, rompendo la singolarità del soggetto creatore, consente di analizzare tutta la cultura artistica sotto chiavi interpretative differenti. Stricto sensu infatti, la centralità dell'autore all'interno dell'atto di creazione ha fatto sì che le letture correnti sulle forme di produzione artistica fossero legate a un concetto di univocità: un autore ha sostenuto e dato conferma all'idea che ogni opera fosse caratterizzata da un solo stile, un solo periodo, una sola cultura di riferimento. Rompere con questa schema di ragionamento significa comprendere che i processi di produzione di alcune categorie espressive, soprattutto per un mondo culturale complesso come quello romano, sono frutto di una commistione molteplice di caratteri formali e modelli culturali che non possono essere ricondotti a uno stile e a un periodo o a una delimitazione geografica.⁷

2 Analizzare la cultura artistica romana, imitazione e commistione di modelli artistici: la statuaria onoraria

Il lavoro di ricerca si propone di indagare la cultura artistica romana a partire dalle specificità della struttura sociale e politica di Roma. Per arrivare a tale obiettivo bisogna innanzitutto cercare di “decostruire” alcuni assiomi che per consuetudine definiscono la struttura del linguaggio visuale romano. A tal scopo, ho cercato di intraprendere un lavoro di analisi che, a partire dal problema dell'originalità artistica di Roma, arrivasse alla radice del problema. In tal senso dunque, ho scelto di

⁷Brilliant 2007.

analizzare il complesso problema dell'autorialità per comprendere se effettivamente tale categoria epistemica fosse efficace per descrivere la produzione visuale romana o se non fosse piuttosto una forzatura moderna. Sono infatti partita dall'idea che la designazione dell'autore come unica componente attiva nella costruzione di un lavoro artistico fosse una categoria culturalmente e storicamente definita e non un dato incontrovertibile. A partire dalle teorie post-strutturaliste che hanno di fatto ribaltato il ruolo dell'autore all'interno dell'atto di creazione, ho cercato di comprendere come tale nozione fosse stata utilizzata per l'analisi dell'arte romana.⁸ Dunque, ripensare il concetto di autorialità non è a mio avviso una semplice pratica intellettuale per inserire paradigmi contemporanei all'interno della cultura antica, ma piuttosto uno strumento utile per comprendere quali fossero i processi costitutivi intorno ai quali si costruiva il linguaggio figurativo di Roma.

Tale lavoro cerca di condurre un'analisi che proponga metodi più coerenti alla comprensione dei processi culturali antichi. In tal senso, studi su alcune forme artistiche del periodo romano, come la *Idealplastik*, considerata fino ad alcuni decenni fa solo una fonte di comprensione della statuaria greca, hanno cercato di aprire un nuovo corso.

Il mio lavoro di ricerca si appoggerà da un punto di vista teorico su questo nuovo corso, cercando inoltre di analizzare, mediante un doppio filone di indagine, le teorie precedenti per arrivare ad offrire altri metodi d'analisi. Sebbene siano stati realizzati degli approfondimenti sulle metodologie della *Kopienkritik*⁹, ciò che probabilmente manca in tali studi è un'indagine su come i concetti di originalità e di autore avessero influenzato i discorsi sull'arte antica. Il mio lavoro cerca di creare una sintesi da questo punto di vista, partendo dall'analisi di una forma specifica dell'arte romana, per arrivare a una comprensione teorica del concetto di autorialità. Questa ricerca è infatti, a mio avviso, uno studio di storia dell'archeologia e di metodologia dell'analisi storico-artistica nello stesso tempo. Soltanto se si cerca di comprendere come sono state condotte le analisi precedenti e come le forme culturali e interpretative contemporanee abbiano influenzato le ricerche si possono avanzare nuove proposte interpretative. Il lavoro si dividerà così tra proposta metodologica,

⁸ Si ricordano tra gli altri i lavori di Foucault sull'analisi delle forme discorsive riferibili alla costruzione della nozione di sapere che si focalizzano anche sulla nascita, costruzione e definizione dell'idea dell'autore (Foucault 1971, Foucault 1998 e il già citato scritto di Barthes sulla morte dell'autore). Inoltre le teorie post-strutturaliste sul linguaggio hanno contribuito alla creazione di nuovi paradigmi interpretativi che sfuggono all'univocità autoriale.

⁹ Si ricordano Marvin 2008, Perry 2005 e Jaros 1993.

sintesi teorica e analisi interpretativa.

Un capitolo sarà dedicato a una sorta di excursus metodologico, in cui verrà redatta una storia degli studi precedenti, che realizzerà una narrazione coerente su come siano stati elaborati nel corso della storia i concetti di arte romana, di originalità artistica e, di rimando, di copia e imitazione. La descrizione delle differenti teorie e degli indirizzi metodologici arriverà fino ai nuovi paradigmi analitici che cercano di andare oltre la dicotomia tra copia e originale e di analizzare le riproduzioni dei modelli greci in un altro modo. A partire da tali premesse teoriche e interpretative, la mia ricerca cercherà di analizzare un preciso gruppo statuario. Ho scelto di esaminare le statue ritratte in cosiddetta nudità eroica. Di norma tale corpus scultoreo è stato concepito come l'unione di un corpo mutuato da un modello greco e un volto realistico. Tratterò dunque questo gruppo statuario come un banco di prova, cercando di capire se tali sculture possano essere lette e comprese mediante metodi analitici differenti. A mio avviso, e come dimostrerò, rompere con le consuete ricerche estetiche e stilistiche, basate sull'esame formale delle opere, consentirà di comprendere a pieno tali opere all'interno del contesto culturale di riferimento. Andare oltre i consueti giudizi stilistici significa partire dal presupposto che le forme visuali siano parte integrante delle dinamiche sociali e non semplice prodotto estetico. La mia ricerca partirà dalla descrizione delle raffigurazioni che abitualmente vengono considerati i modelli di riferimento per la trattazione del corpo maschile. Mio intento è sottolineare che la visione che considera tali fattezze copree una semplice imitazione dei caratteri formali di un canone stilistico della Grecia classica non riesce a comprendere le forme di rielaborazione iconografica e semantica di tali opere nel mondo romano. A mio avviso, più che imitazioni di un modello formale precedente, bisognerà considerare tali figure come espressioni di un percorso formale e iconografico del trattamento del corpo virile, considerando che i Romani utilizzavano, rielaborandole, le forme e le immagini più adatte a descrivere un significato specifico.¹⁰ Di conseguenza, si tenterà inizialmente di valutare i consueti metodi di analisi formale applicati a tali sculture (come di norma si riscontra sui cataloghi e sui manuali di storia dell'arte), per poi offrire quattro chiavi interpretative che considerano tali opere come parte integrante di un continuum espressivo delle fattezze maschili. Si analizzeranno il contesto di esposizione, le strutture politiche e

¹⁰ Tendenzialmente i modelli policletei e le loro derivazioni: il cosiddetto Diomede di Kresilas e il cosiddetto Hermes Richelieu).

sociali dietro i modelli di committenza, le forme di percezione e il ruolo dell'osservatore all'interno dei processi di definizione delle opere. Infine, cercherò di dimostrare come tali sculture possano essere un buono strumento interpretativo per la comprensione delle pratiche di autorappresentazione e di negoziazione dell'identità all'interno della società. In altre parole, cercherò di evidenziare come attraverso tali immagini possano essere analizzate forme particolari di agency e di definizione dei rapporti di genere. I soggetti rappresentati erano uomini con un considerevole potere, membri di élites locali se non capi di governo o imperatori. Le sculture venivano realizzate per dimostrare la loro generosità civica quanto per esaltare i loro prestigio sociale ed economico. Di conseguenza, si avrà modo di descrivere come la complessa definizione di genere si intrecci con quelle di virilità e di potere sociale e come tali immagini siano parte integrante nella costuzione generale del concetto di "maschile" nel mondo romano. Se si parte dall'idea che le rappresentazioni visuali siano parte attiva delle pratiche sociali, risulterà dirimente dividere l'analisi di tali statue in base ai periodi storici. Come si avrà modo di vedere nel terzo capitolo dedicato all'analisi delle sculture nel periodo primo imperiale, a ogni trasformazione della struttura sociale corrisponde una modificazione formale e soprattutto semantica delle immagini. A conferma del loro valore di banco di prova teorico, tali sculture ci attestano che una visione puramente stilistica non è sufficiente a definirne non solo il significato interno ma anche un supposto valore artistico. Infatti avrò modo di evidenziare come le medesime sculture acquisiscano un significato differente tra il periodo tardo-repubblicano e quello primo imperiale. A un cambiamento della funzionalità rappresentativa corrisponde un mutamento di contenuto e senso dell'opera. E' infatti solo a partire da tale presupposto che l'imitazione e l'assunzione dei caratteri formali e dei modelli figurativi precedenti possono essere lette come processi originali. Al contrario invece, la consueta analisi basata sull'affermazione dell'autorialità e dell'originalità ha concepito le pratiche imitative come forme esteticamente degradanti.

Lo studio della sculture onorarie condotto in questo modo può dimostrare che i paradigmi interpretativi legati al prototipo e alla ricerca dell'opera d'arte greca perduta non sono sufficienti (sebbene non errati da un punto di vista analitico) a comprendere a pieno le componenti specifiche di alcune espressioni della produzione scultorea romana. Nuovi paradigmi teorici invece riesce ad analizzare le pratiche artistiche in maniera più completa in quanto riescono a prendere in considerazione

tutti gli attori che agiscono all'interno di un atto di creazione di un'opera visiva.

Il problema principale di un'analisi basata sui giudizi stilistici ed estetici risiede nel considerare un unico soggetto attivo all'interno delle forme di creazione artistica. Il problema dell'unicità e le difficoltà di applicare tale categoria all'arte romana verrà analizzato nell'ultimo capitolo, che si propone come una sintesi teorica delle tematiche sviluppate nei capitoli dedicati all'analisi della statue ritratto in nudità. Per di più, a mio avviso, superare il concetto di opera originale e le definizioni di “copia romana da prototipo greco” o di “composizione formale da modello greco”, formula consueta con cui si descrivono le statue-ritratto da me analizzate, consente di indagare una parte importante della cultura artistica romana nelle sue accezioni più problematiche. Se il secondo e terzo capitolo spiegheranno a livello empirico e metodologico come i concetti di originalità e di autore poco si confanno a dimostrare le eccedenze culturali del mondo romano, il quarto capitolo cercherà invece di dimostrare a livello più analitico teorico come l'univocità di tali concetti non si addica alla polisemia e alla multifattorialità delle lessico figurativo romano. In conclusione, a tale riflessione teorico metodologica si aggiungerà la disamina, tramite un esempio effettivo, di come il concetto di autorialità abbia influenzato, se non proprio determinato, i giudizi e le analisi storico-artistiche sul mondo romano. In un percorso analitico a ritroso, per così dire a partire dall'effetto per dimostrarne la causa, analizzerò la particolare figura di Antinoo che, pur condividendo alcune caratteristiche formali con le statue ritratto-onorarie, è stato considerato da molti studiosi come l'ultima opera d'arte greca. Quali sono le motivazioni che rendono l'immagine del giovane bitinico un'opera originale? Cosa fa diventare Antinoo una forma artistica autonoma? Cosa lo fa sfuggire dalla condanna di essere una semplice imitazione di modelli precedenti? Nell'ultima parte del capitolo indagherò come questo valore particolare attribuito al giovane sia basato sull'idea che la riduzione a un'univocità costruisca il sigillo di garanzia per far sì che un'immagine diventi originale e di conseguenza acquisisca il valore di opera d'arte. Cercherò così di dimostrare come alcune concezioni comuni sulle forme artistiche romane siano in realtà basate su categorie analitiche ed epistemiche moderne e non su un'analisi effettiva dell'immagine all'interno del contesto storico. Inoltre, a riprova di ciò, si vedrà come alcune analisi che si sono concentrate sulla ricostruzione dei contesti di ritrovamento delle immagini di Antinoo abbiano offerto una comprensione più esaustiva e completa della storia del giovane e della sua funzione all'interno delle

forme d'immaginario del tempo, laddove abitualmente tutta la sua figura era rimasta per così dire schiacciata sul puro dato biografico.

3 Le metodologie analitiche

Un'indagine del genere dovrà per sua stessa struttura teorica avvalersi di numerosi paradigmi analitici che, come ho avuto modo di esporre precedentemente, offriranno nuovi percorsi interpretativi. Di conseguenza, verrà utilizzata una chiave di lettura multidisciplinare composta da metodi, analisi, teorie e idee mutuati da discipline differenti. Infatti non solo i criteri d'analisi ma anche le premesse teoriche si rifanno a concetti relativi a paradigmi interpretativi che esulano dalle interpretazioni prettamente storico-artistiche. A mio avviso, considerando che la conoscenza non si muove per compartimenti stagni, né il sapere è un'entità neutra avulsa dal sistema culturale, per analizzare i modelli interpretativi di norma utilizzati dalle discipline storico-archeologiche bisogna comprendere i fattori che possono nel corso del tempo averli influenzati tali. Tali influenze devono essere lette in relazione alla storia del pensiero filosofico e alla metodologie di indagine storica. A tal motivo si è scelto, seppur fossero presenti dei lavori estremamente esaustivi sull'argomento,¹¹ di redigere una sorta di storia degli studi relativi alla nozione di arte romana e all'annosa questione della copia romana e del supposto originale greco. E' un punto di partenza per definire come nel corso del tempo si erano strutturati i discorsi, usando l'accezione foucaultiana del termine, intorno ai concetti di originalità e autore nell'arte romana.¹² Per i due capitoli di analisi specifica del corpus statuario si è deciso di proporre delle chiavi interpretative differenti, pensando che fossero più adatte a definire il ruolo di tali immagini all'interno della cultura e della società romana. Si è così reputato insufficiente uno studio che esamina le sculture come oggetti a sé stanti in completo isolamento dai contesti culturali e dagli sviluppi storici. A partire da tali presupposti si è cercato di analizzare le immagini utilizzando delle metodologie non usate correntemente negli studi sull'arte antica. Un lungo dibattito è tuttora in corso se sia metodologicamente corretto mutuare paradigmi interpretativi da discipline completamente divergenti dalle specialità legate all'antichità. A mio avviso, se si evita di fare forzature teoriche e di cadere in facili anacronismi, i metodi interpretativi nati in altri ambiti di analisi possono essere utilizzati all'interno di studi sull'arte antica. Infatti, ogni interpretazione è sempre influenzata dalle idee correnti.

¹¹ Si ricordano Barbanera 2011 e Anguissola 2012.

¹² Foucault 1998.

Nel corso del tempo l'idealismo, e successivamente l'empirismo e il positivismo, hanno estremamente inciso sui paradigmi interpretativi del mondo antico. Come verrà descritto in modo più approfondito nel primo capitolo, la cosiddetta scuola filologica tedesca (*Kopienkritik*) si basava su una rigida metodologia positivista, utilizzando anche strumenti della critica testuale nella ricerca degli originali greci. Per di più, forse una delle svolte teoriche più importanti degli ultimi decenni sulla comprensione dell'arte romana (mi riferisco alle indagini portate avanti dallo studioso Tonio Hölscher¹³) si è basata sull'adozione di modelli interpretativi mutuati dalle teorie linguistiche.

Sembrirebbe infatti che si possa fare un accostamento fra le strutture interne del linguaggio e le forme espressive dell'arte. Del resto, come già sottolineato da Hölscher, le stesse immagini possono essere considerate come componenti di un sistema linguistico. A partire da tale premessa dunque, nel corso della mia indagine mi avvarrò di strumenti interpretativi che, nati dalla critica filosofica, si sono sviluppati all'interno delle teorie del linguaggio e dell'antropologia visuale. Inoltre, nella storia dell'arte moderna e contemporanea sono numerosissimi i lavori che utilizzano tali metodologie e che ricorrono ad analisi semiotiche e testuali.¹⁴ Abbandonata la centralità dell'originalità artistica, infatti, si avrà modo di definire in termini diversi l'attitudine imitativa dei Romani, considerandola una pratica di espressione artistica attiva. In tal senso risulterà fondamentale l'impiego di una categoria semiotica particolare: l'intertualità che considera le forme di imitazione come frutto di una dinamica di scambio in cui non necessariamente l'immagine più recente è un mero soggetto passivo. Nel corso della mia analisi le opere verranno trattate come parte integrante di un linguaggio visivo che, in virtù di questa funzione, possono acquisire significati a valori differenti in base al contesto. Là dove possibile, analizzerò il contesto di esposizione concepito sia come un palinsesto all'interno del quale è organizzato il sistema decorativo, sia come componente della struttura semantica delle opere. Come avrò modo di esporre, a mio

¹³Hölscher 1993.

¹⁴In Si dispone di una cospicua letteratura sull'argomento. La semiotica visiva nasce infatti a partire dagli studi del semiologo Algirdas Julien Greimas che con il saggio intitolato "Semiotica plastica e Semiotica figurativa" ha gettato le basi per la costituzione di questa particolare indagine. Un altro contributo fondamentale è stato apportato dagli studi di Meyer Shapiro, la cui indagine si è focalizzata sui diversi aspetti significanti dell'opera pittorica, sulle componenti non mimetiche del segno-immagine e sulla traduzione in immagini di testi scritti. Su questa falsariga si pone un recente lavoro di Giovanni Careri dedicato alla trasposizione pittorica di alcuni passi della Gerusalemme Liberata. Schapiro 2002; Careri 2010.

avviso, la comprensione delle sculture si modificherà in base al luogo di esposizione e alla percezione che di conseguenza gli osservatori avranno di esse. Infatti, la funzione del fruitore sarà fondamentale per la definizione del significato delle opere esposte. Una visione del genere deve condurre un'analisi puntuale del contesto archeologico e dei dati materiali a esso riferiti. Se si considera infatti lo spazio espositivo una componente essenziale per la comprensione effettiva delle opere, la mia analisi condurrà un'analisi topografica e dalle ricostruzioni archeologiche dei luoghi di ritrovamento delle opere, là dove possibile. Bisogna però ribadire che è estremamente difficile risalire ai luoghi effettivi di collocazione di molte opere, cosa che spesso inficia o lascia a metà l'analisi ricostruttiva. Inoltre, se come credo, all'univocità del soggetto artistico bisogna sostituire una molteplicità di funzioni che, come vedremo, il filosofo francese Foucault definirà funzione autore, sarà fondamentale analizzare i committenti delle opere e le dinamiche socio-culturali che avrebbero influenzato le richieste. La ricerca così condotta sarà sempre accompagnata da un'analisi attenta delle fonti letterarie di riferimento. Le opere letterarie saranno passate al vaglio, al fine di comprendere effettivamente la loro attendibilità e la loro puntualità nel confermare o meno alcune interpretazioni. In conclusione, la mia ricerca utilizzerà diversi metodi interpretativi al fine di proporre nello specifico una lettura complessiva delle statue ritratte in nudità eroica e, in generale, uno spunto interpretativo capace di leggere i lavori artistici nel loro rapporto con le forme visuali precedenti e come espressione dei contesti sociali e culturali.

AUTORE, OPERA E ORIGINALITA' NELLA PRODUZIONE SCULTOREA ROMANA: STORIA DEGLI STUDI

1.1 Copia e originale e l'origine dell'arte romana: due dibattiti centrali

Se si vogliono analizzare le tematiche dell'autore e dell'originalità nella produzione artistica romana si deve in prima istanza conoscere il dibattito sulla sua genesi e occuparsi dei complessi rapporti che essa ebbe con l'arte greca. Sarà inoltre opportuno considerare come punti di partenza teorici per la ricerca le nozioni di imitazione e riproducibilità. Bisognerà soffermarsi su quale valore venisse attribuito nel mondo romano alle copie, quanto questo concetto si distacchi dal pensiero moderno e su quali categorie concettuali si basasse l'idea di produzione artistica.

Un'analisi che si pone come obiettivo lo studio della definizione e del ruolo dell'autore-artista nel complesso panorama storico, politico e culturale del mondo romano, dovrà dunque essere impostata su questi due piani di ricerca. Due livelli di analisi differenti ma con profondi e importanti punti in comune e corrispondenze concettuali. Tradizionalmente, infatti, le ricerche sull'arte romana si sono concentrate su analogie o differenze con l'arte greca. Processi che oggi verrebbero riconosciuti come un'essenziale assimilazione culturale fra due popolazioni che si vengono a incontrare per motivi politici, economici o militari, sono stati spesso presi in considerazione in un rapporto verticistico dove l'arte romana non aveva alcuna autonomia intellettuale e creatrice e si limitava a una mera riproduzione di opere greche, oppure veniva solo considerata una delle fasi (quella di decadenza) dell'arte greca.¹⁵ La produzione di copie veniva così usata come prova a completo sfavore dell'arte romana, considerata incapace di una produzione originale, là dove per originalità si intendeva il frutto di un atto creativo autentico realizzato da una specifica personalità artistica.

Il punto di sovrapposizione fra i due piani risiede proprio nella tendenza a considerare l'arte greca come originale, autoriale, esteticamente compiuta e capace di creazioni degne autonome e a ridurre l'arte romana a una congerie anonima, esteticamente non valida, non caratterizzata da produzioni artistiche originali. Infatti, come si avrà modo di vedere dalla storia degli studi, spesso il concetto di originale da

¹⁵ Come compendio delle teorie correnti sull'arte antica si ricordano Brendel 1982, pag.26; Brilliant 2007 e alla bibliografia della voce Roma Arte in EAA 1977 Nello specifico si ricordano tra gli altri Poulsen 1937, pag.125; Jucker 1950; Becatti 1940.

un lato e il ruolo preminente dell'artista dall'altro saranno considerati principio di verifica del valore artistico delle opere.

Le domande affrontate dagli studiosi che si sono confrontati con l'arte romana, ma più in generale con la comprensione delle culture artistiche nell'antichità, consistevano per l'appunto nel quasi completo anonimato della produzione artistica di Roma e nella domanda se si potesse parlare di una vera e propria arte romana o se essa dovesse essere inclusa nella produzione artistica greca.¹⁶ Nel corso degli studi i due problemi, l'acculturazione e il concetto di autorialità e originalità nel mondo romano, non verranno sempre affrontati congiuntamente e in modo complessivo, ma ciò che si vuole sottolineare in questa sede è come i due livelli siano sempre strettamente correlati anche quando non sono stati presi in considerazione insieme in modo evidente. Spesso l'uno è diventato sostegno concettuale dell'altro. Il principio di acculturazione romana, visto come un processo selettivo che prende solo una parte del patrimonio culturale della popolazione che dà,¹⁷ è stato sovente considerato la prova di una mancanza di capacità di invenzione artistica. La produzione di copie anonime, dall'altro canto, è stata vista come l'evidenza materiale della completa dipendenza estetica dei Romani nei confronti dell'arte greca.¹⁸ Nei primi decenni dello scorso secolo la pressoché completa assenza di firme sulle opere romane da una parte e la constatazione, dall'altra, che la maggior parte dei nomi degli artisti e degli artigiani fino a noi pervenuti fossero greci, furono utilizzate da alcuni studiosi come ulteriore argomento contro l'originalità dell'arte romana.¹⁹ La presenza esplicita ed effettiva di un autore, con un nome, una biografia, uno stile ben definito conferiva all'opera prodotta la connotazione di lavoro creativo, di rappresentazione visuale degna del rango artistico. Per molti secoli e sicuramente in modo sistematico e

¹⁶ Il dibattito intorno alla cultura artistica romana è estremamente complesso e ha portato a esiti differenti alcune volte fra loro estremamente divergenti. In estrema sintesi, si avrà infatti modo di descrivere in maniera più esaustiva il dibattito nel corso del capitolo, le due posizioni principali riguardo all'origine e alle caratteristiche dell'arte romana consistevano nel sostenere una completa originalità delle sue forme artistiche, frutto di un'evoluzione della cultura medio-italica, o nel considerarla una sorta di emanazione secondaria del linguaggio figurativo greco. Non esiste infatti un'arte romana, vale a dire non esiste una storia dell'arte romana concepita oltre gli allineamenti cronologici, capace di definire i valori e i significati della forma artistica a essa riferita. Come si avrà modo di vedere, altro problema fondamentale sarà comprendere quali confini attribuire a tale cultura artistica. La bibliografia sull'argomento è estremamente vasta e se ne daranno indicazioni più specifiche nel corso del capitolo. Per ciò che riguarda la tematica della produzione scultorea e delle copie si ricordano Kaschnitz-Weinberg 1944, pp.89 s.; Bianchi Bandinelli 1961; Becatti 1962.; Becatti 1940.

¹⁷ Coarelli 1996, pag.17.

¹⁸ Turcan 1994, pag.4.

¹⁹ Gardner 1926, pag. 269.

preciso dall'epoca della modernità in poi,²⁰ infatti, la definizione di autore avrà una sorta di legame epistemico, di stretta correlazione nel significato con la nozione di originalità, come se l'originale non possa esistere senza il supporto dell'autorialità e l'autore non avesse ragion d'essere se non accumulato al concetto di creazione unica. Per l'estetica e la filosofia moderna la vera produzione artistica originale non può che esplicitarsi nel ruolo principale e unico dell'autorialità e l'autore, da parte sua, si concretizza come unico e basilare attore del processo creativo.²¹

Inoltre, le caratteristiche distintive dell'arte romana che possono essere riassunte nell'attitudine a utilizzare insieme stili diversi da un punto di vista formale e nella profonda attenzione data alle funzioni politiche e alla trasmissione dell'immaginario, hanno spesso portato gli studiosi ad affermare che non esistesse un vero e proprio stile romano ma solo tendenze più o meno divergenti nei secoli o da una generazione all'altra.²² Tale giudizio viene in particolar modo attribuito alla produzione statuaria di epoca romana. Ancora nella metà degli anni novanta del secolo scorso si negava da parte di alcuni studiosi l'esistenza di una produzione scultorea autonoma nel mondo romano.²³

L'arte romana continua a costituire ancora materia di discussione da un punto di vista estetico, storico e metodologico.²⁴ Al fine di una comprensione effettiva del ruolo dell'autorialità e dell'atto di creazione nell'ambito della scultura romana, bisognerà aggiungere al problema di definizione di tale arte da un punto di vista estetico storico e terminologico, l'analisi teorica di categorie interpretative quali imitazione, copia e originale.

²⁰ Per epoca della modernità si intende il periodo in cui si delinea la centralità degli stati-nazione e si afferma la razionalità come paradigma di pensiero in molti ambiti della vita sociale e intellettuale. Si può associare l'inizio della modernità con la seconda rivoluzione industriale e la nascita del positivismo, proponitore di tali valori. Giddens 1990.

²¹ Per Pierre Bourdieu nel pensiero moderno il legame fra "creatore" e opera è talmente stretto e indissolubile che ogni tentativo di analizzare l'opera d'arte (sia essa letteraria o visuale) con le categorie delle scienze ordinarie e della logica viene visto come un attacco all'autore e a questo connubio trascendentale tra l'arte e chi la crea. Bourdieu 1992, pp. 13-14.

²² Turcan 1994, pag.11.

²³ Robert Turcan nel manuale *l'arte romana* ribadisce che non esistono vere e proprie creazioni di statuaria romana dal momento che erano quasi tutte anonime "Il n'y aurait donc pas de creation typiquement romaine ou d'époque romaine, excepté peut-être l'Antinoos. Encore les statues d'Antinoos dérivent-elles souvent d'un archétype dyonisiaque ou apollinien. Cepedant, dans la mesure où il s'agissait d'un portrait du favori d'Hadrien, on ne saurait en parler comme d'un véritable «création»." Turcan 1994, pag.10.

²⁴ Brendel 1982, pag.27. Per una sintesi esaustiva sulle posizioni a riguardo dell'arte romana dai primi decenni del XX secolo fino al dibattito più recente si ricorda Brilliant 2007. Nell'articolo lo studioso statunitense annovera i più recenti paradigmi interpretativi per leggere la cultura artistica romana che sorpassano le consuete visioni stilistiche e cronologiche.

Questi due livelli (la definizione di arte romana e i suoi rapporti con l'arte greca e le nozioni di copia, originale e imitazione) andranno letti e analizzati non come categorie chiuse a sé stanti ma come componenti di uno stesso discorso più completo sul significato della parola creazione. Tali categorie saranno i due binari, le due basi su cui si poserà tale excursus metodologico che si soffermerà su come i due problemi sono stati interpretati ed espressi nel corso degli studi sull'arte antica.

1.2 Alla radice del problema

Sin dagli inizi del dibattito teorico sul mondo classico, l'arte romana assunse una connotazione ambigua, se non addirittura ibrida, poco determinabile, senza categorie analitiche precise.²⁵ Spesso considerata priva di stili definiti, verrà giudicata un'arte di "serie B", e il popolo romano sarà alcune volte interpretato come privo di gusto e inadatto all'ambito artistico. Il termine "romano" è sempre stato attribuito con più facilità allo sviluppo politico geografico ed economico, al diritto o alla letteratura piuttosto che alle opere d'arte.

In gran parte, furono gli stessi romani a promuovere il cliché di popolazione fiera austera adatta all'amministrazione politica e alla guerre e poco incline alle arti considerate passatempo per pigri e sciocchezze da straniero.²⁶ Nella narrazione epica della fondazione di Roma, Anchise descrive al figlio il popolo che da lui avrà origine: altri avranno l'onore e le capacità di fare arte, di forgiare opere dal bronzo o dal marmo, i Romani avranno il compito di creare e reggere un impero, di guidare intere popolazioni sotto le loro leggi.²⁷

Dunque, la responsabilità per cliché che la cultura romana non fosse adatta alle forme artistiche cade sui Romani stessi. Gli scrittori disegnano un quadro della società in cui l'arte migliore era greca e a loro estranea: erano frugali e austeri come Cincinnato e queste attitudini non lasciavano spazio all'arte. L'avvicinamento all'ambito artistico, predominio dei Greci, era simbolo di lussuria e decadenza.²⁸ In

²⁵ Si è già avuto modo di ricordare alcuni studi sulla cultura artistica a Roma. Per una bibliografia esaustiva sull'argomento si rimanda a Brendel 1982, Settis 1989. Sul dibattito italiano a riguardo e sulla figura di Bianchi Bandinelli, studioso che più si interrogò sulla formazione artistica romana, si rimanda a Barbanera 1998 e Barbanera 2003.

²⁶ D'Ambra 1988, pag. 9.

²⁷ "Excudent alii spirantia mollius aera, credo equidem, vivos duces de marmore vultus, orabunt causas malius, caelique meatus describent radio et surgentia sidera dicent; tu regere imperio populos, Romane, memento (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem, parcere subiectis et debellare superbos. (Aen. VI vv.847-853).

²⁸ Marvin 2008, pag.8.

alcuni autori latini, tra i quali Plinio e Vitruvio, sono presenti dei commenti riguardanti una decadenza delle arti, lo stesso atteggiamento “catoniano” ostile all’arte ellenistica rappresenta una spinta, una tendenza verso la concezione che vedeva i Romani poco inclini all’apprezzamento artistico.²⁹ Bisogna però leggere queste fonti con un dovuto occhio critico. Come si avrà modo di ribadire successivamente, tali attestazioni che vedono in Catone uno dei più grandi sostenitori, in realtà rappresentano la reazione di una parte dell’élite romana nei confronti del gruppo antagonista, più vicini per attitudine e sensibilità alla cultura figurativa greca.³⁰ Invece, leggere tali fonti come un dato veritiero ha portato, nel corso dei secoli, alla costituzione dell’idea che i Romani non avessero, né cercassero una cultura artistica. Esemplificativa in tal senso è la posizione dello storico settecentesco Edward Gibbon, celebre per aver definito la cosiddetta “teoria della decadenza”. Secondo lo storico inglese, l’arte a Roma è su un piano ben diverso da quello dell’arte in Grecia, dove la concezione artistica entrava a far parte della *paideia* che accanto alla scienza fondeva insieme ginnastica, danza musica e poesia.³¹ A base di questa *paideia* era collocato il senso del Bello, la capacità di scoprire e apprezzare la bellezza. L’educazione tradizionale del giovane romano mirava invece a farne soprattutto un soldato, un magistrato, un uomo politico.

Tale giudizio, assieme a una effettiva incapacità di distinguere e discernere le opere da un punto di vista sia formale che iconografico, influenzò la formulazione delle teorie sull’arte classica anche nei secoli successivi.

La nascita della teoria storica della decadenza avviene nel periodo rinascimentale³². A tale visione del flusso storico non è chiaro però se, nel Rinascimento, corrisponda la visione parabolica della cultura artistica in cui Roma rappresenterebbe la fase

²⁹ Sebbene la valutazione sull’arte a Roma dopo l’epoca di Catone si trasformò diventando, come si avrà modo di vedere successivamente, un dispositivo di trasmissione dell’immaginario e acquisendo un valore di *bene pubblico* al quale i cittadini erano abituati e che avevano anche imparato ad apprezzare, in molti scrittori romani l’atteggiamento di Catone rimane un modello ideale, un esempio rappresentativo ed emblematico delle aspirazioni romane. Si ricordi, tra le altre, il ricordo di Plinio che racconta con ammirazione e stima che Catone non vendette la statua di Zenone perché si trattava di un filosofo e non perché attratto dal bronzo o dall’arte (Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV, 92).

³⁰ Si veda il quarto capitolo.

³¹ Becatti 1951, pag.34.

³² Brendel, nei *Prelogomena allo studio dell’arte romana*, fa risalire a Ghiberti la nascita della teoria storica della decadenza: “Il breve passo del Ghiberti è significativo proprio perché contiene il nucleo di una vera e propria *storia* (il corsivo è del testo originale) dell’arte che si basa su una divisione in tre epoche principali: quella antica, quella intermedia il nostro medioevo, “i secoli bui”) e la nuova tendenza primitiva (neobizantina), dalla quale Giotto per primo liberò le arti [...] Questo schema storico critico restò valido per tutto il Rinascimento e ancora oggi non è del tutto annullato: il nostro concetto di Rinascimento fu foggato su questo modello” Brendel 1982, pag.29.

discendente, come si evince nello storico Gibbon e soprattutto nel padre della storia dell'arte Winckelmann.³³ Il Ghirberti nella divisione dei periodi storici, considera l'arte antica come un gruppo omogeneo, senza fare distinzioni fra arte greca e romana. Nel XV secolo, infatti, l'antichità classica era considerata un tuttuno senza soluzione di continuità, non si faceva alcuna distinzione tra opere di periodo greco e produzione romana. Ciò che interessava gli eruditi del mondo rinascimentale era prendere ad esempio il mondo antico nelle sue rappresentazioni, cercando una originalità nella continuità, secondo una definizione coniata dallo storico dell'arte Garin.³⁴ L'idea della teoria della decadenza diventa, dopo il Rinascimento, paradigma interpretativo, base strutturale di una teoria storica sull'arte che influenzerà l'intera concezione a venire sul mondo antico e, successivamente, relegherà per molto tempo la cultura visuale romana (specialmente la produzione scultorea) ai gradini più bassi della storia dell'arte classica. Tra il XVII e il XVIII la concezione sull'arte antica subirà una modifica sostanziale. Nel momento in cui, dopo le edizioni di voluminose raccolte illustrate di monumenti antichi, si iniziarono a vedere differenze formali e di contenuto tra le opere greche e quelle romane, l'arte romana fu considerata in ogni caso classica, ma venne posta a un gradino più basso rispetto a quella greca e interpretata, specialmente l'epoca del Basso Impero, come la fase di decadenza della rappresentazione artistica precedente.³⁵ I due mondi restavano ancora nella medesima categoria di arte classica, ma l'arte romana iniziava ad essere identificata non solo come la curva discendente della visione parabolica della storia della cultura figurativa antica, ma proprio come una fase diversa posta a un livello più basso. In virtù di tale concezione che, come abbiamo visto avrebbe trovato conferma anche negli stessi scrittori latini e che affonda le sue radici teoriche all'interno di una concezione più generale della storia, l'arte romana non solo non acquisisce alcune autonomia formale, stilistica e di contenuto ma viene inoltre dotata di un'aurea dispregiativa che riuscirà a perdere con gran fatica. In questa prima fase di analisi teorica, il problema della copia non viene affrontato in modo diretto. In una concezione che non contemplava un'effettiva differenziazione tra l'arte greca e l'arte romana, o che non si domandava se esistessero tra le due distinzioni nell'espressione figurativa, il problema della riproduzione non veniva avvertito come un nodo dirimente della formulazione teorica. In ogni caso, però, la prospettiva degradante

³³ Coarelli EAA, voce Romana arte, pag. 939.

³⁴ Garin 2010.

³⁵ Montefaucon 1719, pag.XV.

attribuita all'arte romana attraverso la teoria della decadenza e la tendenza tassonomica a identificare stili ben definiti nell'arte classica, gettarono le basi per la costituzione della concezione moderna di copia e originale. La strutturazione metodologica basata sulla individuazione di categorie fisse dell'arte cronologicamente determinate, contribuì a identificare tutto ciò che esulasse da tali tipologie non produzione artistica originale e creativa ma solo mera e semplice riproduzione.³⁶

La tendenza a individuare stili disposti in precise griglie cronologiche e concettuali e l'utilizzo della teoria dello sviluppo e della decadenza della civiltà furono i capisaldi, i concetti predominanti degli studi di Winckelmann in particolare nel suo lavoro più famoso *Geschichte der Kunst des Althertums*.

1.3 Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte³⁷

È quasi giudizio comune identificare Winckelmann con il padre della storia dell'arte in senso moderno, disciplina che si distacca dalla semplice antiquaria per acquisire, nell'applicazione del suo metodo, categorie concettuali quali la storia e l'estetica.³⁸ L'opera di Winckelmann si pone in discontinuità con i lavori che si concentravano sull'antiquaria o sulla biografia degli artisti.³⁹ Gli studi precedenti come l'opera di Vasari⁴⁰ non affrontavano quello che per lo studioso tedesco era il problema essenziale: la nozione stessa di arte. Obiettivo del lavoro di Winckelmann fu studiare le condizioni di formazione, sviluppo e declino dell'arte e di identificare periodi esatti delimitati da precisi stili. In altre parole, tentò di inserire l'essenza estetica dell'arte nella categoria concettuale della storia, vale a dire introdurre la nozione del

³⁶ Jaros 1993, pag.7.

³⁷ Il paragrafo prende il titolo da un saggio uscito nel 1999 in cui si analizza in modo sistematico l'opera di Winckelmann. Tale studio è finalizzato a declinare al presente il modello estetico classico. La struttura del saggio scritto da Fausto Testa attribuisce a Winckelmann e alla sua *Geschichte* un ruolo fondativo per lo sviluppo della storia moderna e dell'archeologia.

³⁸ Si veda tra gli altri Brendel 1982, Bianchi Bandinelli 1976, Potts 1980 fino a lavori più recenti quali Pommier 2003 e Testa 1999, Barbanera 2011. Anche in queste opere, spesso già dal titolo, si attribuisce allo studioso tedesco un ruolo di precursore.

³⁹ Edoard Pommier nella ricerca dedicata allo studioso tedesco sottolinea come lo stesso Winckelmann fosse cosciente di intraprendere un'analisi che si discostava dalle opere sull'arte a lui precedenti. Lo studioso si poneva, anzi, con un'aria di superiorità rispetto ai suoi predecessori che si erano soffermati solo sulle biografie degli artisti: "Il a eu, sur ce point, une conscience aiguë de son rôle novateur: au moment où, dans ses premiers années romaines, il conçoit le plan et le développement de l'Histoire de l'art de l'Antiquité il se répand, dans sa correspondance, en critiques ironiques, acerbes, parfois presque injurieuses, contre toute cette lignée d'auteurs italiens qui, de Vasari à Baldinucci et à Malvasia, ont élevé, entre le milieu du XVI siècle et la fin du XVII siècle, un monument aux artistes qui est une première forme de l'histoire de l'art en Italie depuis Giotto." Pommier 2003, pag.15.

⁴⁰ Vasari 1911.

Bello in un flusso cronologico diacronico e ben determinato basato, come si è già sottolineato, sulla visione parabolica dell'evoluzione storica.⁴¹ L'incarnazione storicizzata della bellezza è rappresentata da Winckelmann nell'arte greca classica. Tale produzione artistica diventa canone, emblema per antonomasia dell'arte, unione di contenuto e bellezza, forma e sostanza che si abbracciano insieme e che producono la Grazia,⁴² la perfetta corrispondenza tra raccoglimento dell'animo e forma plastica.⁴³ Winckelmann ha evocato più di una volta il carattere di paradigma dell'arte greca sia nella *Geschichte* che in “*Monumenti antichi inediti*”⁴⁴ dove dà a questo assioma l'espressione più compiuta scrivendo: “Analizzare l'arte del disegno presso i Greci è la stessa cosa che parlare della Bellezza in tutte le sue parti, perché la Bellezza è stata il fondamento e la finalità dell'arte greca.” Si sottolinea, dunque, un'equivalenza tra bellezza e arte greca. Lo studioso segue una sorta di religione del Bello di cui l'arte dei Greci è l'icona sacra.

Il mondo della Grecia classica è identificato con il luogo in cui si esplica la Bellezza suprema per ragioni storiche, sociali politiche, culturali e anche ambientali⁴⁵.

⁴¹ Il suo concetto di Bello risulterà doppiamente interessante per la nostra analisi perché in parte va a definire quell'assioma, che troverà completezza in seguito, fra Bellezza e unicità, tra Bello e puro, autentico e originale. Descrivendo, infatti, il suo ideale di bellezza si oppone alla definizione più in auge dal Rinascimento in poi, quello della scuola di Caracci, per la quale il Bello veniva composto dai vari tipi di bello di tutti i pittori rinascimentali. Per Winckelmann tale pratica non è riferibile ad artisti veri e propri ma agli “eclettici”. Per lo studioso tedesco Il Bello non può ricomporsi attraverso frammenti o giustapposizioni di vari stili e differenti esecuzioni formali. Il Bello non si lascia frammentare al contrario di quello che pensava Bernini. L'arte è pura, unica e univoca e deve essere incarnata in un tempo e in un luogo preciso. Pur considerando fondamentale il principio dell'imitazione e della *mimesis*, l'utilizzo dei modelli deve avvalersi di *exempla* specifici e non di frammentazioni mutate da diversi stili e opere. L'imitazione è concessa se si avvicina all'opera ideale che rappresenta il vero Bello. Winckelmann, infatti, condanna l'eclettismo come forma viziata dell'imitazione e impasse sul piano artistico. Tale posizione negativa sull'utilizzo di diversi modelli per la creazione artistica e sull'eclettismo, pongono le basi in maniera indiretta sull'accezione peggiorativa che andrà ad acquisire il termine di copia soprattutto nell'ambito della produzione scultorea romana dove concetti come eclettismo e decorum saranno parte integrante del processo di esecuzione artistica. Sul concetto di Bello nell'arte: Rosanna Cioffi Martinelli 1981. Sulla posizione di Caracci: Venturi 1950, pp.163-171; Mahon 1947, pp.303-341.

⁴² Nel 1759 Winckelmann pubblica l'articolo “*Van der Gratie in den Werken der Kunst*”. Per la prima volta è introdotto nel lessico tedesco il termine GRATIE che si avvicina al termine greco κάρις al fine di evitare la degenerazione del termine in “charme” come era avvenuto nell'arte francese dell'epoca di Winckelmann che aveva di fatto, snaturato le concezioni neoplatoniche sul termine. Per Winckelmann, la Grazia non fa parte della società ma della natura e niente è escluso a priori dal suo dominio.

⁴³ Pommier 2003, pag.83.

⁴⁴ Winckelmann 1764.

⁴⁵ Il mondo della Grecia classica visto come luogo in cui si esterna il Bello ideale si lega efficacemente alla teoria della decadenza. In uno schema ideale, infatti, l'arte del periodo classico in Grecia viene considerata una fase di “trascendente perfezione” posta tra la fase di progressiva crescita e l'inevitabile degenerazione e declino, è la punta perfetta della parabola dell'arte, dove le forze che animano la produzione artistica sono momentaneamente sospese in un equilibrio. Tale concetto è ben definito da Alex Potts nel paragrafo intitolato proprio *Rise and Decline*. Per lo studioso inglese Winckelmann vede nella sospensione di rapporti di forza contrari e antagonisti la caratteristica principale del Bello Ideale: “If we look back to Winckelmann's general statements about the rise and decline of art, we find that the moment of “beauty” is indie represented not so much as an active moment of flourishing and

Winckelmann partiva dal presupposto che i Greci fossero superiori al resto delle popolazioni per clima e fattezze. Venivano considerati un popolo felice, cuori gentili con una gioiosa disposizione che contribuì alla creazione di belle e graziose immagini; agli Ateniesi era attribuita una particolare umanità che contrastava con la proverbiale crudeltà dei Romani. Di importanza fondamentale è anche l'ambito culturale e politico espresso nella Grecia classica nelle forme della *polis* e della libertà democratica. Nell'analisi dell'ideale greco dunque la libertà non aveva solo il ruolo di stimolo esterno o di circostanza, essa costituiva il termine guida della mentalità dei Greci antichi ed era il principio animatore della loro arte.⁴⁶ Winckelmann non era però il solo a mettere in relazione la libertà politica e la creazione di cose belle. Molte delle sue credenze sull'arte greca erano prese, in termini generali, dai circoli di arte e di lettere che fiorivano a quei tempi in Germania⁴⁷. La bellezza per antonomasia, secondo Winckelmann si esplicava nella rappresentazione corporea delle divinità greche. Infatti, oltre la libertà politica, anche il clima e la credenza che gli antichi greci fossero un popolo particolarmente bello erano le cause principali della bellezza e della superiorità di tale arte⁴⁸. La fioritura artistica è dunque legata a un milieu fisico che le è proprio e a una società che è inscritta nella storia.⁴⁹ Tale bellezza ideale, dunque, nel momento in cui viene identificata in un periodo specifico con modelli precisati, diventa anche una bellezza immanente, incarnata in un luogo e in un tempo. Esiste un legame tra storia e metafisica, fra canone e tempo che è indissolubile in Winckelmann e che ne costituisce anche una delle più grosse ambiguità. Il canone assunto a ideale si connota di caratteristiche storiche, e il flusso temporale, attraverso le definizioni dell'arte in

realization, but as a stilled moment, when the forces of history animating art in its progress to perfection, as well as the disintegrating forces of decay and decline, are both momentarily suspended. [...] The classic moment is a kind of non-moment in the historical dynamic of rise and decline, a luminal point of transition between growth and the first alterations of decline." Potts 1994, pag.55.

Solo con la sospensione delle forze di crescita e di declino (che potrebbero essere anche definite forze storicizzate, ovvero dipendenti dal flusso cronologico della storia e degli eventi), si raggiunge l'equilibrio perfetto, si arriva all'arte assunta a ideale al canone assoluto di Bellezza. In Tale visione risiede, come avremo modo di vedere successivamente, l'ambiguità di Winckelmann tra storicità ed estetica.

⁴⁶Potts 1994, p.54.

⁴⁷Marvin 2008, pag.106.

⁴⁸Bisogna ricordare che, anche se in modo marginale, l'ipotesi di una influenza climatica sullo sviluppo della natura umana era stata già avanzata in Francia nei primi anni del XVIII secolo per opera di Fénelon e Dubos. Lo stesso Montesquieu si soffermò in "Esprit de Lois" sull'influenza che il clima e l'ambiente naturale esercitano sulla società. La portata innovativa della teoria winckelmanniana consiste nell'analogia fra influsso climatico e bellezza corporea che sarà la caratteristica precipua dell'arte greca. Martinelli 1981, pag 56.

⁴⁹Pommier 2003, pag.150.

stili con cronologie specifiche, diventa norma.⁵⁰ Come osserva Lepenies, la storia dell'arte di Winckelmann rappresenta una "cronologia satura di principi normativi",⁵¹ definizione questa che servirà a Testa per definire il lavoro di Winckelmann un' *Estetica in forma di storia*.⁵²

L'estetica nelle teorie di Winckelmann verrà dunque espressa nella costante ricerca della norma che serve per giudicare e per operare. Tale canone assoluto verrà identificato nella *Geschichte* con l'ideale classico della bellezza inteso doppiamente sia come valore universale che come principio cronologico.⁵³ L'analisi della storia dell'arte acquisisce così un valore estetico. In un flusso ambivalente ma parallelo, la storia e la filosofia dell'arte dialogano scambiandosi le categorie epistemiche. Un canone estetico che si fa storia diventa così principio fondativo dell'analisi della produzione artistica del mondo antico. Ma nel tentativo di storicizzare il Bello Ideale si fa paradossalmente perdere all'arte greca classica il suo valore temporale. Canonizzando l'arte classica, la si rende un modello che non dialoga, una norma incorruttibile che perde il suo "in divenire". Volendo iscrivere l'arte nella storia, paradossalmente Winckelmann la destoricizza perché, mediante l'attribuzione di una normatività, la astrae dal divenire storico.⁵⁴ La connotazione del Classico come normativo e temporale insieme sarà basilare per la concezione dell'arte romana. Un approccio come questo, infatti, legato alla teoria della decadenza, non può che portare a un'enunciazione gerarchica di produzioni artistiche, in cui la Grecia classica, posta come ideale viene a prendere il primo posto. Tutto quello che cronologicamente viene dopo e che qualitativamente si differenzia, prenderà un'accezione negativa o verrà considerato una degenerazione della norma. La normatività del Bello risulterà fondamentale anche per l'analisi del concetto di copia. Com'è noto, Winckelmann non fece alcuna distinzione fra le sculture greche e quelle

⁵⁰ Sull'ambiguità winckelmanniana di un'estetica immanentistica si veda l'opinione di Testa: "Le esigenze sistematiche, le pretese normative e i criteri assiologici di un'estetica classicista di matrice platonica dominata dalla fede di un principio assoluto e ideale di bellezza e la tensione ad una attenta ricostruzione dei contesti storico-geografici della produzione artistica convivono, in altri termini, come due componenti entrambe essenziali per la costruzione storiografica operata da Winckelmann nella *Geschichte*, la quale definisce la specificità del proprio inedito spazio discorsivo costruendolo, paradossalmente, sulla base di queste due opposte istanze teoriche che trovano il loro punto d'incontro nel tentativo impossibile di pensare la norma estetica in forma di storia" Testa 1999 pp.67-68.

⁵¹ Lepenies 1992.pag.85.

⁵² Testa 1999, pag.67.

⁵³ Il concetto di Classico contiene in sé, ab origine, come osserva Gadamer, tanto un "senso normativo", quanto un "accento temporale", è articolato al suo interno dalla tensione aporetica tra questi due opposti elementi che ne esigono il radicarsi nella temporalità e insieme ne richiamano il valore soprastorico Testa, 1999, pag.206.

⁵⁴ Pommier 2003, pag.195.

di età romana, anzi alcune opere definite da lui espressione emblematica del Bello Ideale greco saranno individuate successivamente come opere di epoca romana. Ciò probabilmente non va solo considerato un errore di analisi formale, ma bensì l'espressione di una visione idealistica sull'opera d'arte vicina alla concezioni di stampo neoplatonico che avvicina la concezione artistica all'essenza dell'Idea e anche il risultato della pratica metodologica del XVIII secolo che cerca di individuare una sorta di universalità delle soggettività.⁵⁵ Il platonismo di fondo che governa il pensiero di Winckelmann conduce coerentemente a separare il concetto di originalità da qualsiasi riferimento all'identità materiale dell'opera d'arte, cosa che giustifica l'indifferenza dimostrata da Winckelmann nel distinguere originali greci e copie romane all'interno della statuaria antica. Dunque, l'identificazione delle opere in un unico corpus classico non fu solo una svista ma l'espressione di un approccio differente che vedeva nel Bello un'essenza trascendentale e nella materialità solo un involucro translucido.⁵⁶ Quindi, l'interesse di Winckelmann per l'opera non si focalizzava sull'originalità concreta ma sulla sua capacità di uniformarsi al Bello Ideale. Tutto ciò non significa, però, che desse alla pratica riproduttiva o eclettica un valore positivo. Ogni cosa che si discostava da quel canone ideale era visto, in ogni caso, espressione di corruzione della Bellezza e le opere più prettamente romane, quali per esempio i ritratti repubblicani, non venivano considerate.⁵⁷ In Winckelmann si rivela in modo emblematico il livello interpretativo sulle nozioni di originalità e artista più vicino all'approccio idealista, espressione del dialogo intimo fra Idea e autore.⁵⁸ Se da un punto di vista formale, lo studioso tedesco non si soffermò sulla

⁵⁵Tale tendenza, presente in tutto il corpus teorico di Winckelmann, porterà alla generalizzazione dei canoni estetici e alla propensione a non soffermarsi troppo sulle differenze formali nel tentativo, per l'appunto, di universalizzare le particolarità del soggetto. Su tale posizione si veda Testa: "I molti paradossi su cui si involge il pensiero di Winckelmann nel suo sforzo di serbare simultaneamente l'universalità e la storicità del Classico e di fondare sull'imitazione di modelli storici la possibilità dell'arte contemporanea di attingere, e di riproporre nelle sue opere il Bello Ideale, ancorchè non costituire pecche emendabili della costruzione dottrinale winckelmanniana, ne rappresentano in tal senso l'essenza più autentica, l'aporia di fondo consustanziale alla dinamica di affermazione della soggettività moderna nel corso del XVIII secolo secondo un processo che appare appunto dominato dall'istanza di ridefinire *a partire dal soggetto*-heideggerianamente « *come immagine* » nel modo della *rappresentazione*- criteri universali ed assoluti di verità." Testa 1999, pag.36.

⁵⁶Testa 1999, pag.78

⁵⁷Sebbene Winckelmann non tratti esplicitamente il problema delle copie dà, in ogni caso, il via alla speculazione teorica successiva sulla nozione di originalità e creazione, sancendo la profonda antinomia tra imitazione e invenzione. Infatti anche se viene attribuito un ruolo positivo all'imitazione, essa ha un'accezione diversa da una pratica di giustapposizione o di scambio, copia e melange di idee. Per Winckelmann il termine imitazione si esplica in una non meglio definita acquisizione di "uno spirito che fa acquisire il temperamento creatore" Pommier 2003, pag 192; Potts 1994, 68 e Winckelmann 1784, pag.130.

⁵⁸Tale approccio idealistico, unitosi in modo parossistico a un criterio puramente positivista, sarà uno dei paradigmi teorici della pratica della *Meisterforschung*, della ricerca, attraverso l'analisi della produzione scultorea romana

differenziazione tra copia e originale, ciò non significa che egli non attribuisse un valore fondamentale all'originalità. La differenza è che essa si esplicitava nell'essenza dell'arte e non nelle sue caratteristiche esteriori. In altri termini, per Winckelmann la copia non era un problema da contemplare ma restava, in ogni caso, una pratica completamente differente dall'arte: per lo studioso tedesco la copia serviva all'erudizione, l'originale all'arte. Si evince dunque come l'interesse di Winckelmann per la nozione di copia sia marginale rispetto al canone e all'essenza artistica in sé e, in ogni caso, nella sua speculazione teorica, tale nodo resta irrisolto. Alla mancanza di un effettivo interesse per la nozione di copia e originale, forse, si dovrà aggiungere una volontà specifica di non affrontare un problema che, di fatto, si stava affacciando nelle speculazioni antiquarie di quegli anni⁵⁹ ma che probabilmente avrebbe reso più complessa la categorizzazione degli stili indicata da Winckelmann e avrebbe confutato alcune delle sue descrizioni sulle opere greche.⁶⁰

Come si è già avuto modo di sottolineare, il ruolo di precursore di Winckelmann nei riguardi della storia dell'arte ebbe, seppure per alcune istanze in modo indiretto, influenze sugli studi successivi aventi come oggetto l'arte romana e la nozione di copia. Quest'ultima accezione, quasi ignorata o comunque affrontata in modo ambiguo dallo studioso tedesco, divenne punto dirimente per le analisi storico artistiche seguenti diventando per alcuni vero e proprio oggetto di studio.

Due personaggi di spicco del tempo, uno pittore e amico di Winckelmann, l'altro grande antiquario di qualche anno più giovane del tedesco, affronteranno il problema delle copie, restando per alcuni termini vicini alle teorie del loro noto predecessore e distaccandosene però in altri: Anton Raphaels Mengs ed Ennio Quirino Visconti.

considerata una sorta di documento corrotto, dell'archetipo greco, espressione di quella bellezza ideale, frutto di una passione creatrice. Jaros 1993, pag.35.

⁵⁹Già nel 1721, l'inglese Jonathan Richardson in collaborazione col padre il pittore Jonathan Senior, scrisse un libro (pubblicato l'anno successivo dal titolo *An account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy*) che studiava e descriveva le opere d'arte italiane non solo dell'antichità ma di tutti i tempi. Apporto originale dei Richardson fu l'aver sottolineato l'esiguo numero di sculture antiche originali. Nel dibattito iniziato in quegli anni sulle statue romane, per i due antiquari inglesi la maggior parte delle opere classiche a noi pervenute erano delle copie di originali perduti. Potts prima e Senéchal dopo identificano i Richardson come i primi ad avere dei dubbi sui Dioscuri di Montecavallo. Secondo Giuseppe Pucci, Winckelmann conosceva bene l'opera dei due studiosi inglesi ma si guardò bene da sviluppare le loro argomentazioni. Continuando ad analizzare l'atteggiamento che Winckelmann ebbe nei confronti delle copie, Pucci afferma: "Certo ciò che a lui stava a cuore [a Winckelmann] non era tanto etichettare le opere col nome degli artisti, ma cogliere l'essenza delle manifestazioni dell'arte. E su questo giustamente insiste. Tuttavia doveva tormentarlo non poco la consapevolezza che qualcosa di molto imbarazzante fosse celato nel suo armadio di studioso. E arrivato all'ultima pagina della *Storia dell'arte* [...] ammette di aver studiato solo delle copie ma lo fa solo *en passant*." Potts 1980, pag.163; Senéchal 1986, pag.157; Pucci 1993, pag.98, Barbanera 2011 pag.35

⁶⁰Si prenda come esempio l'Apollo Di Belvedere.

1.4 Mengs e Visconti: la creazione nell'arte antica tra copie e originali.

Anton Raphaels Mengs e Ennio Quirino Visconti possono considerarsi due figure fondamentali per lo sviluppo degli studi antiquari come per quelli storico–artistici e archeologici. I loro lavori non ebbero la medesima fama attribuita alla *Geschichte* di Winckelmann, ma non furono meno basilari per la costituzione dei nuovi paradigmi interpretativi sull'arte antica.

Le ricerche di questi due studiosi, seppure con profonde analogie teoriche e interpretative con Winckelmann, aprono punti di discontinuità rispetto all'opera dello studioso tedesco, soprattutto nel campo metodologico dell'interpretazione e attribuzione delle sculture antiche. Come si è già avuto modo di vedere, l'analisi sulle sculture classiche e il tentativo di distinguere le cosiddette copie romane dagli originali greci ha già delle premesse all'inizio del 1700.⁶¹ Precursori di tale orientamento furono i già citati Richardson che “con orientata intuizione più che con organica erudizione” misero a fuoco alcune verità.⁶² I due antiquari inglesi arrivarono alla conclusione che le sculture conservate nelle collezioni di Roma erano solo una piccola parte del patrimonio artistico antico e che alcune delle sculture più famose in quegli anni non erano che copie di opere perdute come nel caso dell'Afrodite di Cnido.⁶³ **(fig.1)** Un altro anticipatore di Mengs e Visconti fu Pierre-Jean Mariette,⁶⁴ quasi contemporaneo di Winckelmann ma in completa discordanza

⁶¹Va inoltre ricordato che nel medesimo periodo si iniziano ad avere sospetti anche sulle firme degli artisti per merito del progredire degli studi epigrafici e della rilettura dell'opera di Plinio. Già i Richardson gettarono discredito sui Dioscuri di Montecavallo e sulle firme di Fidia e Prassitele, Antonio Francesco Gori dimostrò che la firma sulla Venere de Medici era un falso storico. Richardson 1728, pp.597, Potts 1980 pag.154;Barbanera 2011, pag. Nonostante la scoperta di alcuni falsi storici, va ricordato che l'importanza della firma dell'artista non fu mai messa in discussione. Sénéchal 1986, pag.158.

⁶²Ma, sebbene venisse applicato questo nuovo approccio interpretativo, la scoperta della differenza tra le copie romane e gli originali greci non porterà ad altro che all'ammissione di avere solo pochissime opere autentiche conservate, prive di bellezza formale ma soprattutto di impronta creativa Beschi, 1986, pag.363. Non era ancora presente l'interesse per lo studio dell'arte romana in sé né, tantomeno, della riproduzione e dell'imitazione: “La condizione della produzione artistica nell'antichità, i motivi estetici e sociologici della «serialità» sfuggono all'attenzione degli antiquari. I teorici francesi sembrano le vittime principali di questa concezione. Le copie vengono, dunque, presentate come fenomeno marginale ben lontano dagli interessi autentici. [...] La preclusione principale non proviene dalla'aura che circonda l'oggetto originale, quanto dal valore che il Montfaucon e il Caylus conferiscono all'invenzione, all'elaborazione personale di una forma nuova da parte dell'artista mitico di cui si fanno un'immagine mitica” Sénéchal 1986, pag.170.

⁶³Alla fine del secolo Ennio Quirino Visconti accetterà il metodo dei Richardson e lo sistematizzerà. Anche lui considererà la Venere di Cnido una copia e valuterà le intuizioni degli studiosi inglesi un metodo per il recupero di alcuni fondamenti positivi per la ricostruzione storica della scultura greca. Sarà infatti lui a divulgare nel 1782 l'identificazione fatta dai Richardson della Venus vaticana con una copia di una Venere attribuibile a Prassitele. Beschi 1986, pag.363; Barbanera 2011.

⁶⁴Così Sénéchal descrive Mariette nel paragrafo significativamente intitolato : “*Pierre Jean Mariette o il gusto del multiplo*”: “Grande collezionista, incisore, editore, compilatore di cataloghi, viaggiatore accanito, Pierr- Jean Mariette,

con le sue teorie. Sarà lui, infatti, a spingere l'analisi della copia durante l'antichità più lontano di ogni altro pensatore. Il Mariette si pose due problemi che gli altri antiquari avevano eluso e che verranno riaffrontati in modo concreto ed esaustivo soltanto moltissimi anni dopo: quello del mercato artistico nell'antichità e del funzionamento delle botteghe. Per primo analizzò la produzione artistica antica attraverso le categorie di copia e introdusse il concetto di "stile imitativo". Il merito delle sue ricerche fu non solo avere aperto la strada a una concreta analisi sulla nozione di copia ma aver provato a liberare l'immagine dell'artista antico da quell'aurea di sacralità, che in realtà gli resterà addosso ancora per molto tempo, e avere provato a introdurre nella discussione antiquaria le idee di industria dell'arte e di produzione seriale.⁶⁵ La sua ricerca si perse nella massa delle opere erudite, non ebbe un'importanza effettiva per gli studi del suo tempo. La sua visione sulle copie non sconvolse affatto le ricerche erudite pre-winckelmanniane né influenzò in alcun modo l'opera di Winckelmann che, in realtà, si trovò spesso in pieno disaccordo col Mariette. Il solo Visconti raccoglierà un po' l'eredità del Mariette prendendo in considerazione i risultati sparsi nei trattati di numismatica e glittica e utilizzandoli per le ricerche sui modelli originari delle statue greche e romane. Ma prima di affrontare esaustivamente la figura di Ennio Quirino Visconti, occorrerà considerare le altrettanto importanti ricerche di Anton Rafaels Mengs.

A differenza delle distinzioni tra le opere d'arte greche perdute e le copie sviluppate dagli altri antiquari a lui precedenti, come i Richardson, che di fatto mancavano di un chiaro contesto storico, Mengs dà una sostanza teorica al problema della copia. In prima istanza avverte e sancisce una chiara distinzione storica tra l'arte greco-romana e la Grecia classica⁶⁶ e si focalizza sullo stile e sulla qualità dell'esecuzione dell'opera analizzata. A differenza di Winckelmann che cerca di isolare e storicizzare canoni artistici, Mengs resta più vicino alla realtà materiale e all'analisi più specifica

il principe dei dilettranti (1694-1774), pubblicò nel 1750 un *Traité des Pierres Gravées*". Nei riguardi del Mairette, Sènechal si trova in disaccordo con l'opinione di Potts secondo il quale il Mariette non avrebbe mai direttamente suggerito che un capolavoro incontestato fosse una copia. Secondo lo studioso francese, infatti, utilizzando come prova un passo della nota introduttiva del *Traité* riguardante l'analisi delle copie, il Mairette parla esplicitamente delle copie e afferma di non essere certo che *il Nilo* del Belvedere fosse un originale. Sènechal 1986, pag.177.

⁶⁵Si ricordi l'affermazione del Mariette: "Moltiplicare le cose belle non è mai troppo." Mairette, 1759, tomo I, pag.39.

⁶⁶Ancora l'arte greca e l'arte romana vengono considerate in un'unica categoria, ma per lo meno, il Mengs inizia a dare una differenziazione tra l'arte classica e l'arte greco-romana. L'arte romana non ha ancora acquisito valore autonomo, ma si iniziano ad avvertire delle differenze dei canoni formali e del linguaggio iconografico. Anche Visconti avrà il medesimo approccio per quanto riguarda l'analisi delle copie. Gallo 2009.

del lavoro d'arte⁶⁷. Lo scrittore della *Geschichte*, infatti, come abbiamo visto, non riuscì o non volle fare una differenziazione tra le opere greche e le riproduzioni di età romana, non ebbe dei criteri efficaci per distinguere gli originali dalle copie.⁶⁸ I due studiosi quasi contemporanei furono legati da un'amicizia che si sviluppò con fasi alterne di profondo connubio e aperto distacco.⁶⁹ Mengs che fu il mentore di Winckelmann nei suoi primi anni romani, fu soggetto a sua volta alle influenze dello studioso tedesco. È indubbio che la credenza del pittore tedesco che l'arte antica subisse un declino dopo il periodo classico, derivasse dal pensiero winckelmanniano. Affini a Winckelmann erano anche le influenze neoplatoniche che si riscontrano nella concezione di Mengs che le statue antiche rappresentassero l'espressione di un mondo delle idee.⁷⁰ Ma se si possono trovare analogie o vicinanze nell'orientamento teorico dei due, per ciò che riguarda le attribuzioni delle statue presenti a Roma e il giudizio sulle opere, (quindi del problema fra copie e originali) Mengs si distacca dalla visione del suo illustre collega. Dal 1779 in poi, subito dopo la morte dell'amico, il pittore tedesco inizia a sollevare dubbi sull'origine greca di molte statue considerate da Winckelmann espressioni emblematiche dell'arte classica. In quell'anno fu chiesto al pittore da parte del Fabroni un parere sul gruppo dei Niobidi. Egli rispose in forma privata con delle lettere nelle quali sosteneva che quelle sculture erano da considerarsi delle copie.⁷¹ Reputava il gruppo scultoreo troppo povero e irregolare nell'esecuzione per essere opera di un maestro greco.⁷² Con tale affermazione poneva una distanza rispetto ai giudizi estetici sul gruppo di Winckelmann e Fabroni. Se Winckelmann, infatti, descrive lo stile duro dei Niobidi in termini positivi come un elemento necessario per la bellezza sublime dell'età di Fidia, Mengs fa dei commenti più negativi sottolineando la mancanza di quella

⁶⁷Potts 1980.

⁶⁸ Su questo argomento ci si è già soffermati precedentemente, ma per sottolineare ancora una volta la completa differenza di approccio che di finalità teoriche e anche di capacità analitiche di Winckelmann rispetto ai suoi contemporanei, si vuole ricordare che l'autore della *Geschichte* considerava anche il toro farnese un originale greco databile al periodo di Alessandro Magno sui dati trasmessi da Plinio, sebbene anche i suoi contemporanei esprimevano già dubbi sulle qualità artistiche dell'opera. Potts 1980, pag.156.

⁶⁹Pommier 2003, pag.45.

⁷⁰Rosanna Martinelli sostiene che Mengs fu influenzato dalle idee neoplatoniche e, probabilmente, dal platonismo di Shaftesbury dal momento che fa riferimento alle dottrine di alcuni neoplatonici di Cambridge, la conoscenza dei quali, afferma l'autrice, gli era stata mediata da Winckelmann senza ombra di dubbio. Martinelli 1981, pag.67.

⁷¹Secondo Pucci l'idea che le Niobidi non fossero originali fu formulata da Mengs molti anni prima. Ma l'amicizia con Winckelmann, l'imbarazzo per essere stato il destinatario della dedica della *Geschichte* e la paura di essere tacciato come una sorta d'iconoclasta, lo indussero a chiudersi in un silenzio che ruppe solo dopo la morte del suo illustre amico. Inoltre, prosegue Pucci, probabilmente anche lui non doveva considerarsi molto innocente dal momento che non espresse mai a Winckelmann dubbi nei confronti della sua posizione sulle copie. Pucci 1993, pag.98.

⁷²Potts 1980, pag.165.

“sublime eleganza” caratteristica dell’arte greca classica. Il pittore tedesco arriva, dunque, come i Richardson, alla conclusione che il gruppo era una copia creata da un originale migliore. Sottolinea, infatti, che la testa di Niobe aveva delle caratteristiche simili a quella della famosa replica della Venere Cnidia in Vaticano. Così come la Venere del Vaticano, dunque, la figura di Niobe non può che essere una copia inferiore di un originale perduto.⁷³ Ma la sua critica non si fermò al gruppo delle Niobidi. Per il pittore tedesco erano da considerare copie anche il Laocoonte (**fig.2**), l’Ercole Farnese (**fig.3**) e perfino l’Apollo di Belvedere (**fig.4**). L’opera più apprezzata da Winckelmann era anch’essa per Mengs troppo povera e imprecisa nell’esecuzione per essere un famoso originale greco, osservò inoltre che la resa del torso era inferiore a quella della testa.⁷⁴ Anche il Guerriero Borghese e il Torso del Belvedere (**fig.5**) vengono considerate due copie. Mengs arriva così alla conclusione che le migliori statue antiche sopravvissute non sono che un’eco imperfetta delle perdute opere d’arte dell’antica Grecia. Il suo metodo d’analisi sulla statuaria classica si avvicina molto a quello sviluppato in seguito dall’archeologia filologica. La sua valutazione delle opere era influenzata da un profondo amore per il dettaglio e la bella esecuzione. Inoltre, l’ossessivo “perfezionismo” nella ricerca era condizionato dall’entusiasmo romantico per il vero di natura.⁷⁵ Tale approccio lo portò dunque ad aprire la strada alle teorie sulla produzione scultorea a Roma e sulla produzione di copie in epoca romana. Bisogna però evidenziare che il suo metodo analitico, assieme alle influenze neoplatoniche e delle teorie di Winckelmann, lo portarono comunque alla conclusione che se non era possibile conoscere in profondità l’ideale della Bellezza greca scomparso con i suoi originali si poteva, in ogni caso, studiare efficacemente l’arte greca attraverso le copie.⁷⁶ I contemporanei di Mengs interpretarono le teorie da lui sostenute come un attacco allo status delle tradizionali opere d’arte. La risposta iniziale alle sue identificazioni fu negativa. Carlo Fea, traduttore italiano della *Geschichte*⁷⁷, trovò le attribuzioni di Mengs prive di qualsiasi fondamento. Similmente anche l’archeologo Ennio Quirino Visconti si

⁷³Potts 1980, pag.163.

⁷⁴Potts 1980.

⁷⁵Tale inclinazione sarà anche esplicativa della sua posizione nei confronti dell’ecllettismo. Come sottolinea Potts, Mengs, come altri teorici del suo tempo, vedeva l’imitazione dei grandi maestri solo come una guida per l’imitazione della natura. Bisognava, dunque, stare attenti a selezionare solo ciò che era in conformità con il vero. L’ecllettismo di Mengs era temperato dall’idea che un artista dovesse sforzarsi a cercare la verità espressa nella bellezza come nelle imperfezioni anche nei più bei lavori d’arte. Potts 1980, pag.162.

⁷⁶Pucci commenta questa visione così: “La ricerca di un onorevole compromesso approdava in fondo ad un’archeologia più avanzata di quanto il suo autore stesso sospettasse”. Pucci 1993, pag.99.

⁷⁷Winckelmann 1784.

sforzò inizialmente di confutare le argomentazioni di Mengs nei più antichi volumi del catalogo vaticano anche se, come si avrà modo di vedere, successivamente si convinse che tutte le famose antiche sculture erano greco-romane e non greche.⁷⁸

Così come Mengs nel 1789, nel 1781, durante la stesura di un volume del catalogo per il Museo Pio Clementino, Ennio Quirino Visconti, aveva posto dei dubbi sull'effettiva originalità di alcune delle statue più famose di quei tempi.⁷⁹ Obiettivo della sua ricerca, spinto non solo dalla necessità di creare una nuova disposizione per le opere del museo ma anche da un desiderio intellettuale di apportare un nuovo contributo alle scienze antiquarie, consisteva nell'identificazione di alcuni soggetti ricordati dalle fonti letterarie nelle copie di epoca romana e, soprattutto, nella studio filologico della copia stessa.⁸⁰ Come si è già avuto modo di ricordare, l'attività di Visconti è essenzialmente legata a due tra i principali musei d'Europa di quei tempi: Il Musée Napoléon e il Vaticano dove classificò i materiali e si interessò dello studio iconografico, del restauro e dell'allestimento di una vasta tipologia di opere antiche.⁸¹ L'opera più importante fu l'edizione del catalogo del Museo Pio Clementino a cui iniziò a lavorare in collaborazione col padre Giovan Battista dal 1778.⁸² Fu uno degli archeologi più famosi e importanti del suo tempo, conosciuto e apprezzato. Punti di eccellenza della sua vita di studioso furono la precoce erudizione, l'identificazione di alcuni soggetti ricordati dalle fonti letterarie nelle copie di epoca romana, lo studio filologico delle copie stesse.⁸³ Ma il lavoro più importante a cui si lega ancora oggi la figura di Visconti è rappresentato dal tentativo⁸⁴ di identificare le sculture antiche: L'*Afrodite Cnidia* di Prassitele (**fig.1**), il gruppo di *Eirene e Plutos* (**fig.6**) attribuito a Kephisodotos, la *Tyche* di Euthycides, Il *Ganimede* di Leochares (**fig.7**), sono alcune delle sue identificazioni più conosciute. Tale ricerca lo distaccò dalla visione del processo artistico e della storia dell'arte di Winckelmann. Visconti a differenza dello studioso tedesco, analizzava la materialità

⁷⁸Potts 1980.

⁷⁹Calcani 2005, pag.104.

⁸⁰Il metodo viscontiano si basava sull'analisi della materialità dell'opera e della sua storia. L'opera veniva decostruita nei suoi molteplici aspetti e quindi recuperata nell'unità di un giudizio finale che mirava a far emergere anche i valori etici a fianco di quelli estetici e storici come parte di un unico sistema. Pinelli 2004, pag.126.

⁸¹Visconti, infatti, non firmò solo i sette monumentali volumi del Museo Pio Clementino ma fu in seguito chiamato da Napoleone Bonaparte a Parigi per organizzare le nuove sale di antichità che si andavano allestendo nel Louvre post-rivoluzionario (chiamato a quei tempi Napoléon). Gallo 1994, pag.215.

⁸²Il catalogo si compone di sette volumi pubblicati dal 1782 al 1807. Pietrangeli 1984, pp.113-20. Per il lavoro dei Visconti, s.v. Barbanera 2011, pp.49-51.

⁸³Settis 1993, pp.301-302.

⁸⁴Calcani 2005, pag.105.

dell'opera e la sua storia. Punto d'arrivo del suo sforzo intellettuale era giungere a un'identificazione certa del soggetto attraverso un confronto serrato di tutte le versioni delle copie conosciute.⁸⁵ In ogni caso, anche Visconti fu influenzato dalla visione della storia dell'arte di Winckelmann,⁸⁶ soprattutto nella concezione dell'opera come atto individuale dell'autore e nell'idea che esistesse un dialogo intimo tra prodotto artistico e spettatore che portava a quell'effetto emozionante che si evince spesso nelle descrizioni dello studioso tedesco.⁸⁷ Ma, così come si è visto per Mengs, i paradigmi interpretativi e la metodologia d'analisi di Visconti sono abbastanza divergenti da quelli dell'autore della *Geschichte*.⁸⁸ Nella sua ricerca Visconti prende in considerazione la cultura materiale, analizza insieme storia e arte in un diretto rapporto causa/effetto: si cala dunque nella storia e non storicizza la norma come Winckelmann.

Esemplificativo delle differenze teoriche e metodologiche tra Winckelmann e Visconti è il confronto tra le analisi sui monumenti. Orietta Rossi Pinelli, nel saggio su Visconti e i fondamenti della storia dell'arte antica, analizza le descrizioni che Visconti e Winckelmann dedicano al celebre gruppo del Laocoonte vaticano.⁸⁹ Winckelmann analizzò il gruppo scultoreo focalizzandosi in modo particolare sulla corrispondenza tra l'espressione fisiognomica e corporea dei tre protagonisti e sulle soluzioni formali cui era affidata la comunicazione della sofferenza e del dolore rappresentata in ogni figura. Il sistema analitico utilizzato da Visconti era di gran

⁸⁵“Restituire l'arte antica alla storia era per Winckelmann solo il passaggio necessario per far diventare una piccola porzione de passato- L'Atene di Pericle- un valore universale a discapito del resto. Per Visconti, invece, l'archeologia è il suo presente. E proprio grazie a questa visione non dimostrativa ma deduttiva delle opere d'arte del passato poté recuperare la giusta distanza critica tra originale e copie.” Pinelli 2004, pag.126.

⁸⁶ Bisogna ricordare che nel 1783 il trentenne Carlo Fea fu nominato dal principe Sigismondo Chigi assistente bibliotecario del Visconti. Come afferma Orietta Rossi Pinelli: “Fea e Visconti condividevano quindi lo stesso protettore, gli stessi luoghi, e i medesimi interessi, anche se politicamente, in seguito, riveleranno differenti orientamenti. Certamente condividevano lo stesso profondo interesse per il testo di Winckelmann, alla cui edizione italiana Visconti partecipò indirettamente con continue discussioni e suggerimenti”. Pinelli 2004, pag.127.

⁸⁷Con le parole di Giuliana Calcani: “L'esaltazione dell'effetto prodotto dall'opera d'arte è l'impronta principale che Visconti ricevette da Winckelmann, ma l'ambiente antiquario lo aveva vaccinato dai rischi di una visione troppo idealistica e perciò astratta, del mondo artistico antico.” Calcani 2005, pag.105.

⁸⁸Nella notizia biografica eseguita da Eméric-David su Visconti si evincono chiaramente le differenze tra i due studiosi, la loro diversa visione della storia dell'arte e delle priorità d'indagine nell'ambito della produzione artistica antica: “Chez Visconti l'histoire de l'arte n'est qu'un accessoire: il cherche principalement dans un monument antique, la pensée de l'artiste, la religion, les moeurs, le costumes du temps; la cronologie de l'art pouvait devenir un des fruits de ses travaux, elle n'est pas le but. Winckelmann se livre davantage à son imagination; Visconti regle mieux sa marche, et d'une science souvent conjecturale il a fait presque une science exacte [...] Winckelmann a fait aimer la science des antiquités, Visconti en a éclairé en entier la domaine”. David 1827, pp.265-266.

⁸⁹ Pinelli 2003, pp.126-145.

lunga più complesso: riusciva, infatti, grazie alla sistematica comparazione tra lo stile, il soggetto e l'iconografia del gruppo, a cogliere un linguaggio semplificato nei contorni delle tre difure e a trovare nella loro resa un'“aria dolce” che era completamente sfuggita a Winckelmann. Nonostante tali distanze dalle teorie winckelmanniane, inizialmente Visconti, influenzato dalla visione dei suoi contemporanei, non si separò dalla concezione che le opere antiche sopravvissute fossero originali greci.⁹⁰ Nel corso dei vent'anni intercorsi tra le numerose stesure del catalogo del museo Pio Clementino, tale visione, come avremo modo di vedere, cambiò.⁹¹ Nell'evoluzione dell'analisi viscontiana sulla scultura antica che si dispiegò nell'arco circa di un ventennio, il numero degli “originali” entrati nel Pio-Clementino appare sempre più esiguo. Comincia invece a consolidarsi l'idea che a Roma si siano conservate soprattutto copie,⁹² l'originale diventa una rarità e si avvia ad essere considerato più genericamente prototipo. L'antiquario accettava la presenza della pratica della replica nell'arte classica. A suo giudizio, gli artisti antichi, infatti, sebbene eccellessero nelle arti del disegno, non rifiutavano di eseguire copie da originali illustri e i loro committenti, in nome dell'euritmia, non disdegnavano la riproduzione dei medesimi soggetti nello stesso sito. Prese come esempio anche la produzione dei sarcofagi per i quali gli scultori necessariamente avevano copiato in toto le pitture prese a modello.⁹³ La sua visione più pragmatica, empirica, potremmo dire materialista in un certo senso, dell'arte antica,⁹⁴ lontana da quella impostazione meramente idealistica winckelmanniana, spinse, dunque, Visconti a confrontarsi con una delle questioni più complesse dell'arte classica. Per merito delle sue ricerche

⁹⁰“Benché si fosse cominciato a parlare con sempre maggiore insistenza dell'esistenza di copie, la supposta greccità dei grandi capolavori delle collezioni romane era ancora sempre la misura con la quale dovevano confrontarsi tutte le altre opere dell'antichità.” Gallo 2006, pag.157.

⁹¹Si consideri, per esempio, le osservazioni di Visconti sull'Apollo di Belvedere. Inizialmente, l'antiquario considerava, sulla falsariga del Winckelmann, l'opera un originale greco. Per Visconti l'Apollo di Belvedere è quello eseguito da Calamide per gli Orti Sevilliani, di proprietà imperiale sin dal regno di Nerone. Da qui la statua sarebbe stata trasferita ad Anzio da Antonino o da Adriano. Solo dopo vent'anni Visconti accetterà la tesi mengsiana e tale riconsiderazione della scultura sarà spinta dall'analisi del marmo. Nella scheda redatta per l'edizione del Musée français si legge infatti: “[...]Je suis persuadé que l'Apollon de Belvedere est un ouvrage de ce genre, qu'il a été exécuté pour les Romains, qu'il nous offre une imitation perfectionnée d'une figure plus ancienne, et d'un ouvrage de bronze. Le mambre de Luni, dans lequel on peut presque assurer que cette statue a été exécutée, donne beaucoup de vraisemblance à l'opinion que j'adopte”. Daniela Gallo evidenzia come la medesima visione fosse presente anche nelle Osservazioni alle tavole XIV e XV del I volume del Museo Pio Clementino edito in quegli stessi anni in appendice al tomo VII. Gallo, 1994, pag.247.

⁹²Per Visconti si definivano copie le sculture mediocri romane. Per lo studioso più che “Romane” tali opere devono essere chiamate “Copie”, dal momento che spesso è molto chiara la provenienza dagli originali Greci. Gallo 1994, pag.228.

⁹³Gallo 1994, pag.229.

⁹⁴Nel suo lavoro di analisi si evincono evidenti influenze del conte di Caylus. L'antiquario francese, di fatto, aveva inaugurato un modello procedurale fondato sull'osservazione diretta dei reperti e sulla comparazione fra i singoli pezzi e in fine tra questi e le fonti letterarie. Rossi Pinelli 2003, pag.131; Schnapp 1998.

portò alla ribalta, fra i primi nella storia degli studi storico-artistici sul mondo antico, l'annoso quanto fondamentale problema delle copie e degli originali nella produzione artistica dell'antichità. Attraverso un metodo attento ai dettagli dell'esecuzione, all'iconografia e alla resa formale delle opere antiche, aprì la strada ai nuovi studi sull'arte romana che, mediante una metodologia serrata e precisa mutuata dall'analisi filologica, si convinsero di poter ritrovare la statue dei grandi Maestri Greci nelle opere romane e giudicarono per molto tempo l'arte romana una sorta di mal fatta riproduzione dell'arte greca.⁹⁵ A differenza dei suoi successori, lo studio delle copie non impedì mai a Visconti di perdere di vista lo studio della qualità artistica, non lo limitò negli steccati disciplinari della pura analisi formale della resa artistica e nel dogma della superiorità dell'arte greca, sebbene fosse anche da lui considerata la migliore. La sua visione, con indubbie influenze idealistiche, ma legata più alla tradizione antiquaria e all'analisi della materialità dell'opera d'arte e della sua storia, non lo spinsero a rinchiudersi dentro la categoria della supremazia dell'autore, cosa che lo portò, alla fine del suo percorso di ricerca a parlare anche dell'anonima arte romana.⁹⁶ A differenza di Winckelmann che aveva perentoriamente negato l'esistenza di un'arte di Roma e anche di molti studiosi che lo seguiranno, Visconti prende in considerazione la produzione artistica romana. In prima istanza formula un giudizio positivo sull'arte ellenistica e avanza l'ipotesi di una continuità storica dall'epoca di Fidia all'imperatore Adriano. Confrontare l'arte greca del IV secolo con quella adrianea, seppure minore per franchezza e semplicità, è il segno che Visconti attribuisce valori positivi alla produzione artistica romana. Emblematico di tale atteggiamento favorevole che riconosceva a Roma un'autonomia creativa, è l'attenzione attribuita da Visconti a pratiche artistiche prettamente romane come il carattere pittorico della scultura antonina e *l'horror vacui* nella valutazione dei rilievi provinciali.⁹⁷ Come dimostrazione del suo

⁹⁵Scrive Giuliana Calcani, condividendo, tra le altre, la visione di Bianchi Bandinelli sull'antiquario romano: "La diversa impostazione nello studio delle copie romane è un altro aspetto fondamentale dell'attività di Ennio Quirino Visconti. Il nuovo metodo di studio delle copie sarà definito filologico, non solo perché basato su fonti letterarie, ma perché applicava il criterio già applicato dai filologi allo studio dei testi antichi, e cioè l'analisi comparata delle copie per risalire all'originale." Calcani 2005 pag.109; Bianchi Bandinelli 1976, pp.29-50.

⁹⁶Commenta Calcani: "Originali, copie, falsi: un'esperienza completa dell'analisi del fenomeno artistico antico e della sua riproducibilità che è forse a monte della sua positiva riflessione teorica sull'arte romana." Calcani 2005, pag.112.

⁹⁷Si consideri anche il commento di Gallo sull'importanza delle categorie analitiche inserite da Visconti negli studi antiquari di fine Settecento: "Una maggiore precisione cronologica e la consapevolezza che tanto l'arte magno greca che l'arte greca di Roma avevano prodotto opere di grande qualità, furono tra le più importanti acquisizioni della storiografia artistica sulla scultura antica negli ultimi decenni del XVIII secolo. E i lavori per la realizzazione del museo

approccio differente nei confronti dell'arte romana, nel nuovo museo vaticano erano presentati anche rilievi di buoni maestri dell'epoca tarda e bei ritratti di III secolo d.C. e, inoltre, anche rilievi mitriaci e bassorilievi in apparenza di meno pregio artistico. La presenza di pezzi romani di III secolo ai quali si attribuiva un indubbio valore estetico che, in più, coesistevano con frammenti di inferiore qualità artistica era rappresentativa della visione viscontiana che non solo attribuiva un giudizio di qualità alle opere di tarda antichità ma inseriva nell'esposizione anche pezzi poco attraenti e di esecuzione inferiore in quanto fondamentali per la completezza dell'arco cronologico dell'antichità.⁹⁸ Su questa falsariga, prendendo posizione su ciò che effettivamente doveva significare l'aggettivo "romano", Visconti ammetteva la possibilità di riprendere un'espressione ampiamente utilizzata a Roma, definendo di "buono stile Romano" i rilievi rappresentanti le quattro fatiche di Ercole ritrovati a Ostia. Ma, in ogni caso, neanche per Visconti esiste una vera e propria scuola romana di arte antica; accetta soltanto l'esistenza di una "maniera romana" di interpretare le invenzioni greche. Dunque, per Visconti "reinterpretare" acquisisce la connotazione degradante di copiare, non di creare ma di riprodurre. Il cosiddetto buono stile romano non viene inserito nella pratica della creazione: l'originale resta greco, e la scultura romana viene vista come un documento da cui estrapolare l'archetipo iniziale. Questo sarà il nodo teorico dirimente della fine del XVIII secolo. Ci vorranno gli ultimi anni del XIX perché il dibattito sulla scultura a Roma riparta sotto una nuova luce e perché l'arte romana inizi ad avere una sua autonomia e indipendenza sotto la spinta degli studi della scuola di Vienna. Ma, come sottolinea Gallo, "il momento viscontiano rappresentò tuttavia una progressione esegetica importante e le scelte museografiche operate nel Pio-Clementino ebbero il grande merito di avere accordato nuova importanza a generi «romani» come il rilievo e la ritrattistica che nella storia winckelmanniana erano passati in secondo ordine."⁹⁹ Da queste parole si evince quanto fu importante il ruolo di Visconti non solo per lo sviluppo dell'analisi sulla produzione artistica classica ma anche per la definizione di

Pio-Clementino ebbero in questo un ruolo fondamentale [...] Cambiamenti altrettanto importanti erano in arrivo anche sul complicatissimo versante di una possibile arte romana" Gallo 2006, pag.160; Calcani 2005, pag.103.

⁹⁸Si legga Gallo: "Ora nel nuovo museo vaticano accanto a buoni ritratti del III secolo d.C. e a rilievi di buoni maestri dell'epoca tarda, si erano anche presentati rilievi mitriaci "di stile miserabile" e bassorilievi rappresenta tanti <<La lupa co' gemelli già a *Villa Mattei* di uno stile del più rozzo e meschino che possa idearsi>>, il quale per la <<somma correzione unita alla poca semplicità dei contorni>> non poteva che appartenere alla fine del III secolo d.C". Da un lato si ammetteva dunque l'esistenza di opere di qualità anche per il tardo Impero e dall'altro, in nome della completezza del quadro cronologico, non si esitava ad esporre pezzi disprezzati, la cui importanza veniva tuttavia ribadita dal fatto che erano tra i pezzi più pubblicati del catalogo viscontiano. Gallo 2006, pag.160.

⁹⁹ Gallo 2006, pag.161.

categorie quali copia e originale e per il dibattito sull'arte romana, tematiche quest'ultime che rappresentano nodi centrali nell'analisi del mondo antico. Visconti fu, dunque, un pioniere degli studi storico artistici, se Winckelmann inventò la storia dell'arte Visconti organizzò per questa storia dell'arte un tessuto metodologico¹⁰⁰ che la fece avvicinare alla scienza.¹⁰¹ Ma tali orientamenti interpretativi non fecero mai perdere di vista allo studioso italiano i punti centrali dell'opera d'arte e dello studio della creazione artistica. La scienza dell'antichità posteriore, che da lui prese molti spunti per la costruzione di una specifica metodologia analitica sulle sculture antiche, smaterializzò progressivamente l'opera d'arte, riducendo l'analisi artistica a un lavoro d'interpretazione filologica il cui fine ultimo era l'inserimento delle creazioni in categorie autoriali risalenti all'arte greca.¹⁰² Nel proseguimento degli studi storico artistici, la scuola filologica tedesca porterà a compimento le ricerche viscontiane, formalizzando le sue procedure d'indagine in un vero e proprio paradigma interpretativo, dalla forte connotazione positivista. Obiettivo finale della *Kopienkritik* (così viene chiamato in tedesco tale filone di ricerca) consisteva nel risalire agli originali greci attraverso una comparazione di differenti parti di statue romane. Una volta ricostruito il prototipo, attraverso la giustapposizione delle componenti scultoree considerate più vicine al supposto originale, se ne attribuiva la paternità a un preciso Maestro greco. In sintesi, il fine ultimo di questo approccio era identificare, isolare e determinare un originale e una determinata personalità artistica.

1.5 Copia, originale e definizione dell'arte romana nel XIX secolo: Il ritorno alla Grecia e la *Kopienkritik*.

Le teorie sull'originalità artistica e sulla definizione di arte romana, linee guida di tale excursus metodologico, continuano ad essere punti dirimenti nel dibattito storico-artistico successivo a Visconti e a quella generazione di antiquari. Gli studi storico artistici e archeologici, ereditate le innovazioni teoriche e metodologiche di Winckelmann e degli antiquari come Visconti, spinti da una riscoperta complessiva

¹⁰⁰Gallo mette in analogia la scuola filologica tedesca e il metodo viscontiano: "Prototipo, repliche e varianti sono i tre momenti capitali dello stemma filologico che ancora oggi l'archeologo insegue per collocare nel tempo i monumenti da lui scoperti. La sperimentazione di questo metodo è attribuita alla critica tedesca del secolo scorso, ma Ennio Quirino Visconti lo aveva già elaborato e sperimentato nei primissimi anni dell'Ottocento." Gallo 1994, pag.231.

¹⁰¹Gallo 1994, pag.240.

¹⁰²Si veda il commento di Calcani sull'eredità di Visconti per la cosiddetta scuola filologica: "L'archeologia filologica delle generazioni successive ha progressivamente smaterializzato l'opera d'arte riducendola a puro contorno come in un gioco di ombre cinesi, la scultura antica è stata studiata considerandone esclusivamente l'iconografia, nella ricerca dell'originale perduto. Calcani 2005, pag.112.

dell'immaginario greco, si concentrarono sull'analisi dell'arte greca, della sua produzione scultorea e sulla riscoperta dei capolavori dei maestri i cui nomi erano stati tramandati dalle fonti classiche.¹⁰³ Sarà soprattutto la Germania, non solo da un punto di vista meramente culturale ma anche da quello più specificatamente istituzionale, che subirà il fascino della riscoperta della Grecia e che, non a caso, svilupperà le più importanti ricerche, artistiche come filologiche, sul mondo greco.¹⁰⁴ Nel fermento culturale e politico del XIX secolo, i tedeschi si percepivano come i novelli scopritori della perduta Arcadia e i pionieri di un nuovo tipo di cultura e, soprattutto, di nuove forme di pedagogia. Si auto-identificavano con i Greci e in modo particolare con la recezione della cultura greca nel filo-ellenismo augusteo.¹⁰⁵ Per comprendere appieno tale clima culturale bisognerà considerare la temperie storica e sociale tedesca nel periodo dell'unificazione. In un periodo di trasformazione politica e sociale come quello della Germania ottocentesca, il neo-umanesimo divenne anche una rivolta generazionale contro la repressione religiosa, gli atteggiamenti aristocratici e l'immobilità sociale; acquisì, in prima istanza, le connotazioni di una rivolta culturale lanciata dagli intellettuali il cui primario interesse era basato sulla libera espressione delle arti delle scienze e sull'universalizzazione della educazione aristocratica non utilitaristica. Tale visione

¹⁰³Va inoltre ricordato che nell'Ottocento, in piena ondata positivista, lo sviluppo della grammatica comparativista e della filologia classica, di cui il tedesco Willamowitz fu uno dei più importanti esponenti, consentono di riscoprire molte fonti antiche e soprattutto creano un nuovo sistema metodologico utile a risalire all'archetipo testuale dei manoscritti sopravvissuti e che molto influenzerà gli studi archeologici di quei tempi. Il diciannovesimo secolo vide, infatti, un vero e proprio progresso nel campo dello studio della letteratura classica. Furono creati diversi metodi e messe in atto numerose ricerche per arrivare a identificare e a definire i testi antichi dalle tante copie e manoscritti che erano stati tramandati. Il fine ultimo di queste ricerche era creare un cosiddetto stemma che mostrasse come il testo era stato trasmesso da una generazione di copisti ad un'altra. Ogni volta che un testo veniva ricopiato, venivano prodotti degli errori. Raggruppando insieme i manoscritti che presentavano i medesimi errori, si poteva creare una famiglia, un gruppo specifico, ognuno dei quali discendeva da una copia antica dello stesso testo; da queste famiglie, poi, si poteva arrivare ad un archetipo che rappresentava il testo più antico e più preciso dell'opera. Tale metodo era esemplificato graficamente nella cosiddetta costruzione a stemma, un diagramma ad albero che raffigurava i differenti gruppi di manoscritti. Il nome più sovente associato a tale tecnica è quello di Karl Lachmann. Il suo testo più famoso fu l'edizione dell'opera di Lucrezio con commentario, a detta di Willamowitz, pietra miliare del metodo filologico. Willamowitz 1982, pag.131, Trillmich 1973, pag.248. Jaros 1994; Marchand 1996; Willamowitz 1982 pag.105.

¹⁰⁴Come spiega Marchand in un saggio dedicato allo sviluppo e la decadenza del filo-ellenismo in Germania dalla fine del Settecento alla seconda metà del Novecento, il filo-ellenismo nell'ambito dello Stato tedesco deve essere inteso come l'estensione di una tradizione umanistica europea nell'istituzione di uno stato nazione. Marchand 1996, pag. XXI. Non va infatti dimenticato che il massimo sviluppo del filo-ellenismo e delle ricerche sul mondo classico, artistiche, filosofiche, epigrafiche, filologiche, è immediatamente successiva alla cosiddetta unità germanica (1870) e alla costituzione di uno stato tedesco federale.

¹⁰⁵Si consideri inoltre che in quel periodo erano abituali le visite nelle città Italiane che i tedeschi avevano così imparato a conoscere bene e, seguendo ancora Marchand, tali conoscenze e le attitudini dei circoli romantici a rifarsi al neoclassicismo del periodo di Augusto, furono i motivi che spinsero gli intellettuali tedeschi a identificarsi con i Greci. La Vopa 1990 pp.30-36; Marchand 1996, pag. 4.

risentiva dell'eco delle teorie winckelmanniane sulla Grecia.¹⁰⁶ La sua fascinazione per la nobile semplicità e la serena “*grandeur*” dei Greci preannunciava infatti una rivoluzione sociale contro il Barocco, i gusti aristocratici e i valori del vecchio regime.¹⁰⁷ L'influenza dell'autore dalla *Geschichte* spinse la filosofia estetica del tardo diciottesimo secolo a esaltare la Grecia come simbolo ed emblema del vero, del libero e della natura incorrotta.¹⁰⁸

L'elezione della Grecia classica a paradigma estetico e teorico, sommato all'impianto metodologico di stampo positivista, allo sviluppo delle tecnologie¹⁰⁹ e alla già citata analisi ecdotica del testo possono essere considerate le fondamenta degli studi sui capolavori greci e i loro creatori tramite le opere romane. Attraverso l'utilizzo di tali strumenti metodologici si fonda infatti la cosiddetta scuola filologica tedesca.

Fondatore del metodo di ricerca definito *Kopienkritik* fu Heinrich Brunn. Insieme all'utilizzo delle foto, nelle sue ricerche Brunn si avvale di molti spunti di analisi e differenti metodologie di ricerca. Il suo pioneristico lavoro sulla comparazione fotografica fu accompagnato da una profonda conoscenza del metodo filologico che gli suggerì la possibilità di approcciarsi alle repliche romane in un modo analogo a quello del criticismo testuale. Lo studioso tedesco pensò che se il fine del criticismo testuale era la ricostruzione di un archetipo dal quale discendono tutti i manoscritti esistenti, lo scopo della *Kopienkritik* poteva essere la ricostruzione delle perdute opere greche sulla base delle copie scultoree esistenti. In uno dei suoi scritti, comparso sugli Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica,¹¹⁰ Brunn illustra tale metodo analizzando le repliche di numerose statue di atleti. Ed è evidente come il linguaggio adoperato rifletta la convinzione che l'analisi della produzione

¹⁰⁶ Marchand sottolinea come i Greci di Winckelmann sembrassero non diversi dalle immagini che i giovani avevano di loro stessi, persone creative, autosufficienti, appassionate, non interessate nel breve periodo al successo o all'eventuale salvezza. L'associazione dei Greci con natura, genio e libertà da una parte e del mondo moderno con l'innaturale, l'iperspecializzato e la tirannia dall'altra, fu forse il contributo più importante che Winckelmann diede al filo-ellenismo. Marchand 1996, pag.9.

¹⁰⁷ Come commentava Curtius: “la cura contro le degenerazioni contemporanee che per Rousseau era il ritorno alla natura, per Winckelmann era il ritorno ai Greci.” Marchand, 1996, pag.26.

¹⁰⁸ Marchand 1996, pag.27.

¹⁰⁹ La più importante fu l'introduzione della fotografia come metodo dell'investigazione archeologica. A partire dal 1880, dunque, un circolo di studiosi tedeschi inizia una raccolta di fotografie di opere esistenti al fine di analizzare le sculture e di porre in comparazione le singole parti delle statue. Perry 2005, pag. 76; Marvin 2008, pag.141.

¹¹⁰ Brunn 1905, pag.314-328.

scultorea possa funzionare in modo analogo alla critica testuale.¹¹¹ Distingue, per esempio, due statue di atleti, utilizzando per una il termine “ trascrizione” (in quanto più fedele al teorico originale) e per l'altra “ traduzione”(in quanto meno fedele all'originale) Nel periodo di trasformazione del sistema universitario tedesco promosso da Heinrich von Humboldt,¹¹² anche la carriera di Brunn acquisì connotazioni pionieristiche. Egli divenne infatti professore universitario all'interno dell'ambito accademico dell'*Altertumswissenschaft* ma il suo ambito di ricerca fu focalizzato soltanto sull'arte.¹¹³ Il suo lavoro è considerato una pietra miliare per studi archeologici del XIX secolo e per la formazione della disciplina storico artistica anche nelle scuole.¹¹⁴ Attraverso le innovazioni tecnologiche e le metodologie mutuata dalla critica del testo, dunque, Brunn costruisce un nuovo modo di concepire la ricerca archeologica. E' figlio del suo tempo, della riscoperta tedesca della Grecia classica e del positivismo più spiccato e cerca di condurre l'archeologia ai livelli delle scienze. Se uno dei suoi lavori più importanti, la *Geschichte der Griechischen Künstler*¹¹⁵ edito nel 1859, dipende nella definizione degli artisti Greci ancora quasi

¹¹¹In realtà, la critica testuale aveva dei canoni interpretativi fissi e una metodologia più rigida. Il cosiddetto metodo Lachmann si basava solo sull'individuazione di errori nel testo per isolare le famiglie di manoscritti e non su varianti del testo. Le famiglie di manoscritti, utilizzate per arrivare in cima al diagramma e dunque all'archetipo, non venivano identificate attraverso la corrispondenze di varianti nello stile o nel corpo del testo o di analogie di alcuni dettagli formali nella stesura dell'opera ma solo attraverso errori effettivi nella ricopiatura del testo. Infatti tale pratica è risultata molto meno utile di quanto Brunn e i suoi discepoli inizialmente pensassero. Per quanto riguarda, per esempio, il problema della datazione, nessuno studioso è stato capace di produrre uno stemma convincente per nessun gruppo delle presunte repliche scultoree. Perry 2005, pag.80. Per la descrizione del metodo di analisi di Brunn, si riportano le parole di Anguissola: “Il metodo seguito da Brunn per distinguere e valutare le statue antiche risulta particolarmente chiaro in un breve saggio del 1879, in cui si analizzano le repliche di un tipo statuaria del quarto secolo a.C., il cosiddetto atleta Ölausgießer, che con la mano destra alzata versa da un vasetto l'olio nella sinistra per ungersene. Con un linguaggio modellato su quello della critica testuale, che riflette un'identità metodologica tra le discipline, due esemplari rispettivamente a Monaco e a Dresda sono definiti come «trascrizione» (più vicina al presunto originale) e «traduzione» (meno fedele, perché mediata attraverso il gusto e le competenze tecniche del periodo in cui fu eseguita) del prototipo perduto. Anguissola 2012, pag.33.

¹¹²Marchand 1996.

¹¹³Perry 2005, pag.151; Marchand 1996, pag.110.

¹¹⁴Come professore a Monaco pubblicò un manuale di storia dell'arte greca che rispecchiava il suo metodo filologico e tentava di formare un'elaborazione di una sequenza storiche delle forme artistiche mutuata direttamente dai monumenti. Per l'importanza di Brunn nella disciplina storico-artistica s.v. Flasch 1902.

¹¹⁵Tale opera, dedicata all'analisi e alla storia dei maestri greci, rispecchia completamente l'approccio della scuola tedesca nei confronti dell'arte classica. La produzione artistica greca è l'unica degna di nota. Mutuando le categorie interpretative di Winkelmann, Brunn afferma che difficilmente si possano riscontrare analogie nelle produzioni visuali greche e egiziane in quanto le condizioni sociali e climatiche in queste nazioni avevano prodotto un'idea completamente differente di arte. Ovviamente l'idea migliore era quella sviluppatasi in Grecia. Marchand 1996, pag.111. Nella sua *Geschichte* inoltre, tutte le opere vengono attribuite ad autori specifici ricordati dalle fonti letterarie, non viene considerata assolutamente la pratica di produzione di copie e l'arte romana non è neanche annoverata. Si veda come esempio la posizione di Brunn sul Laocoonte. Per lo studioso tedesco, infatti, il Laocoonte non poteva essere stato creato durante l'epoca di Tito, come Mengs aveva sostenuto, perché ai tempi dei romani non esisteva quell'approccio spirituale alle forme che si evince, invece, nel gruppo scultoreo. I centauri di Aristes e Papias

esclusivamente dalle testimonianze letterarie, dal 1878 Brunn per definire le opere e per attribuire loro un autore, inizia ad adoperare l'analisi formale dei dettagli anatomici.¹¹⁶ Esemplificativa del metodo da lui applicato è l'osservazione riguardo a un kouros da poco donato al British Museum da Lord Strangford.¹¹⁷ Brunn non solo colloca cronologicamente la scultura nel tardo periodo arcaico ma si spinge fino a definire l'appartenenza dell'opera alla scuola degli scultori del frontone del tempio di Egina.¹¹⁸ Lo sforzo intellettuale di tali ricerche è tutto incentrato sull'analisi formale delle opere che porta Brunn ad attribuire molti lavori artistici a determinati autori utilizzando le nuove metodologie sviluppatasi in quegli anni.¹¹⁹ L'ultimo periodo della vita accademica dello studioso fu speso a dimostrare la validità del suo metodo analitico e quanto la tecnologia fosse utile per lo sviluppo delle ricerche sull'arte classica. Tra il 1888 e il 1900, infatti, Friderich Bruckmann pubblicò *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur*, un'opera che consisteva in cinquecento foto di sculture classiche accompagnate dai testi di Brunn.

Le fondamenta di un nuovo metodo analitico erano dunque state poste. Nel clima culturale della nuova Germania e nell'ambito teorico del positivismo, si andavano a imporre paradigmi interpretativi per lo studio della cultura classica che si avvicinavano alle cosiddette scienze esatte. Inoltre, lo studio dell'arte antica veniva ora associata agli scavi archeologici che in quegli anni iniziavano a svilupparsi.¹²⁰ Le

non possono essere degli originali di età adrianea perché la concezione generale dell'opera era esteticamente troppo complessa per essere attribuita all'epoca romana. Marvin 2008, pag.139; Perry 2005, pag.78.

¹¹⁶Non va dimenticato, infatti, che una teoria che influenzò la *Kopienkritik* fu l'analisi anatomica di Giovanni Morelli. Studente di medicina e comparativista anatomico, Giovanni Morelli (1819-1891) applica le sue conoscenze del corpo umano all'analisi della pittura italiana. Secondo lui lo stile specifico di ciascun pittore è identificabile come una grafia. Esisterebbero in ogni opera dei piccoli dettagli di resa formale di alcune parti del corpo tipiche e uniche per ciascun pittore; analizzare e isolare tali dettagli significherebbe capire lo stile di un dato Maestro e, di conseguenza, facilitare l'attribuzione dei lavori d'arte. Tale metodo diede un altro spunto allo studio filologico dell'opera d'arte che si spinse nella ricerca di trovare questi dettagli anatomici al fine di isolare lo stile di un determinato autore e di identificare in questi particolari minimi le differenze con le repliche romane e di conseguenza, l'essenza originale della creazione dell'arte. Wohlheim 1974 pag.77; Marvin 2008, pag.141. Barbanera 2011.

¹¹⁷Marchand 1996, pag.110.

¹¹⁸L'attribuzione di Brunn si basa sull'osservazione che nella creazione del kouros l'artista di epoca arcaica era obbligato ad aderire a un rigido sistema di forme; dunque, le differenze formali presenti in ogni scultura possono essere usate per creare degli indici, degli sviluppi artistici nell'età arcaica. In base alle differenze nell'esecuzione, si tenta, dunque, di isolare dei gruppi, di identificare dei topoi specifici che vengono successivamente ricondotti a delle specifiche scuole. Marchand 1996, pag.110, Brunn 1872, p.533.

¹¹⁹Si intendono i già citati supporti fotografici, l'analisi del testo e l'analisi dei dettagli anatomici di Giovanni Morelli. Jaros 1993, pag.112-126.

¹²⁰Marvin commenta lo sviluppo degli studi classici in questo modo: "the study of ancient art was combined with excavation (not always successfully) into a new scholarly discipline called archaeology that proudly declared itself a science." Marvin 2008, pag.141.

nuove scoperte favorirono lo sviluppo dell'analisi comparatistica della produzione artistica antica, da una parte e dall'altra portavano alla luce sculture greche originali che di fatto ponevano dei dubbi sulla visione winckelmanniana. La *Kopienkritik*, dunque, si poneva l'obiettivo di sintetizzare, di unire la spinta positivista ottocentesca che imponeva l'utilizzo di metodi efficaci "chiari e distinti" ed empirici e la cultura idealista e filo-ellenica che attribuiva valore prominente all'autore e all'arte greca classica. Brunn ne fu l'ideatore, ma bisogna dire che *Kopienkritik* e *Meisterforschung* sono strettamente legate al nome di Adolf Furtwängler, successore di Brunn alla cattedra di Monaco.

Utilizzando come base di ricerca l'analisi fotografica e il metodo filologico del maestro Brunn, Adolf Furtwängler pubblicò nel 1893 la sua opera più famosa *Meisterwerke der griechischen Plastik*. A Furtwängler va dato il merito di aver sistematizzato il metodo e di aver dato a tale ricerca un respiro più ampio, di aver fatto diventare la *Meisterforschung* un paradigma di studio affermato e riconosciuto a livello internazionale negli ambiti storico artistici.¹²¹ Va inoltre ricordato che la quasi immediata traduzione in inglese, realizzata da Strong nel 1895, ha favorito e ha contribuito al successo e alla diffusione dell'opera nell'ambiente accademico anglofono.

Il libro analizza numerosi tipi statuari al fine di ricomporre gli originali greci perduti, di ricostruire gli stili dei più famosi maestri e attribuire loro gli ipotetici originali. L'impianto teorico e analitico segue l'approccio della *Kopienkritik* in tutto e per tutto, anzi ne aumenta la portata, espande in maniera esponenziale il corpus delle sculture analizzate, accresce le attribuzioni e le scoperte delle opere greche attraverso l'osservazione delle repliche romane. Le linee guida dell'opera sono sempre le medesime: originale e autore, non esiste l'arte senza queste due categorie; il fine ultimo della ricerca storico-artistica si esplica nell'isolare gli originali perduti e attribuirli a un grande maestro dell'epoca greca. La portata innovativa di Furtwängler risiede nell'aver imposto come metodo fisso, che influenzerà gli studi archeologici per quasi cento cinquant'anni, gli esperimenti ricostruttivi iniziati da Brunn

¹²¹Il lavoro di Furtwängler si inserisce sulla medesima linea dei lavori e delle ricerche iniziate da Brunn. Come afferma Martin Flashar in una miscellanea dedicata al famoso archeologo tedesco, i *Meisterwerke*, animati senza dubbio dalle pubblicazioni di Brunn, ne diventano un seguito ideale in cui l'allievo sistematizza gli esperimenti ricostruttivi e le pratiche metodologiche del suo professore. Flashar 2003, pag.23.

attraverso l'utilizzo delle foto, e dei calchi di gesso.¹²² Come direttore della Gliptoteca dell'istituto di Monaco, infatti, costituì un atelier fotografico e si dedicò alla vera e propria ricostruzione con l'utilizzo dei calchi di gesso delle opere perdute modellate secondo i risultati della sue ricerche.¹²³ Attraverso l'unione di parti separate prese da differenti copie romane, eliminando quelle componenti anatomiche e di trattamento formale dell'opera considerate aggiunte libere e, dunque, errori, riportò di nuovo alla luce sotto forma di calchi di gesso, i capolavori greci nella loro struttura completa.¹²⁴ In questo modo rinacquero nel museo monacense il Discobolo di Mirone (**fig.8**), il gruppo di Atena e Marsia (**fig.9**) che Furtwängler attribuisce anch'esso a Mirone, l'Afrodite Cnidia (**fig.1**) e l'Atena Lemnia di Fidia. (**fig.10**)¹²⁵ Lo sforzo intellettuale dell'archeologo tedesco fu, dunque, tutto proteso verso la ricerca di un metodologia specifica per l'identificazione delle opere degli antichi maestri greci. Nei lavori sulla scultura classica, che in realtà consistono solo in una parte della suoi numerosissimi studi,¹²⁶ si trovano dunque a coesistere insieme chiare

¹²²Sebbene oggi gli studi sull'arte classica, soprattutto per ciò che concerne la scultura, abbiano superato le categorie d'analisi sviluppate dalla *Kopienkritik* alla fine dell'ottocento, ancora oggi alcuni studiosi continuano a utilizzare le medesime metodologie e a perseguire il medesimo fine. Si prendano ad esempio, le opere di Paolo Moreno e di Sascha Kansteiner sulle sculture di epoca imperiale. Inoltre, come si avrà modo di vedere, nel 2003 ebbe luogo un simposio internazionale per i centocinquant'anni dalla nascita di Furtwängler, nel quale la *Kopienkritik* veniva considerata ancora metodo valido per l'analisi della produzione statuaria classica. Strocka 2005.

¹²³Perry, commentando il metodo di ricerca di Furtwängler e la ricostruzione delle statue perdute, sottolinea come tale tecnica fosse influenzata dalla tendenza in atto in quel periodo nei musei europei e americani di esporre calchi di antiche opere. Nella seconda metà del diciannovesimo e nella prima decade del ventesimo, le collezioni di calchi di famose opere continuano ad essere un metodo popolare per riempire i musei privi di opere originali e importanti collezioni. Perry 2005, pag.82.

¹²⁴Flashar 2003, pag.22.

¹²⁵La ricostruzione dell'Atena Lemnia è spiegata e descritta in modo esaustivo in un passo del capitolo dedicato a Fidia nei *Meisterwerke*. Qui l'autore, dopo averne isolato due archetipi (uno frutto dell'unione tra un torso di Atena del museo di Dresda e una testa conservata nel medesimo luogo e un altro che era la combinazione tra il torso di Dresda e una testa di Atena da Bologna) dà le prime impressioni generali sullo stile dell'opera attribuita a Fidia. Ad un esame più dettagliato della testa e del corpo della statua, Furtwängler riesce a trovare nella linee arrotondate del volto della testa da lui esaminata le guance morbide della giovane Atena ricordate da Luciano. Nel descrivere le fattezze del volto afferma che la fronte, le guance e il mento non sono sporgenti ma arrotondati da una sottile linea curva e questa morbidezza è ciò che Luciano intendeva quando elogiava il "contorno del volto" e la "delicatezza delle guance" che adottava come i suoi ideali di bellezza. Dopo l'identificazione della scultura avvenuta attraverso la giustapposizione di parti di diverse repliche, Furtwängler completa il lavoro, seguendo ancora una volta le linee guida della sua scuola, e attribuisce al suo modello originale un autore, uno stile preciso, un'estesa analisi estetica e anche un confronto con le fonti classiche. Il lavoro è finito, L'Athena Lemnia è stata ritrovata ed è stata attribuita al suo autore, al suo Maestro. Furtwängler 1964, pag.18.

¹²⁶Le ricerche di Furtwängler non si limitarono alla statuaria greca, importante è il suo contributo allo studio della ceramica. Fu, infatti, tra i primi archeologi a considerare il valore come fonte archeologica degli oggetti in ceramica che venivano scartati come rifiuti all'inizio degli scavi. *Mykenische Vasen*, pubblicato con Georg Loeschcke nel 1891, costituisce il primo corpus di ceramiche pubblicato nella storia dell'archeologia. Di grande importanza furono anche i suoi lavori sui bronzi di Egina e sulla produzione glittica nell'antichità (*Die antiken Gemmen*, pubblicato nel 1900). Inoltre, come Brunn, Furtwängler pubblicò nel 1898 un importante manuale illustrato per le scuole sulla scultura greca

influenze della teorie positiviste¹²⁷ ampiamente diffuse in quegli anni in Germania e un altrettanto chiaro impianto idealistico di stampo winckelmanniano finalizzato alla ricerca del capolavoro di antichi maestri e alla conferma di una supremazia estetica dell'arte greca.¹²⁸ Attraverso tale impostazione teorica, i *Meisterwerke* fornirono un rafforzamento storico e stilistico alle intuizioni, così come ai pregiudizi estetici di Winckelmann.¹²⁹ Piuttosto che criticare il grande studioso per i suoi errori e considerare le copie romane come forme artistiche a sé stanti, nella sua opera più popolare Furtwängler colloca nuovamente opere come l'Apollo di Belvedere (**fig.4**) e la Medusa Rondini (**fig.11**), già oggetto di critica da parte di Mengs e Visconti, al centro della produzione scultorea antica. Le linee guida dei *Meisterwerke* devono essere identificate nella ricostruzione degli originali perduti e nella successiva attribuzione ad autori ricordati nelle fonti letterarie classiche.¹³⁰ Come Adolf Michaelis ebbe modo di commentare, la metodologia ecodica di Furtwängler in combinazione con l'esplorazione archeologica che ebbe in quegli anni uno sviluppo consistente, sembrò dare sostanza effettiva ai nomi riportati in Plinio e Pausania.¹³¹ Procedendo in questo modo, grazie a tali metodologie, l'opera di Furtwängler diventa lo studio più completo sui maestri della scultura greca. Il numero di attribuzioni è altissimo, i modelli da lui identificati, attraverso l'accurato processo descritto sopra,

e romana (Denkmäler griechischer und römischer Skulptur) nel quale si sforzò di superare il consueto approccio all'antichità sostituendo le parole con le immagini. Marchand 1996 pag.146; Sahr 1905, pp.408-409.

¹²⁷ Nella prefazione ai *Meisterwerke* Furtwängler sottolinea, in prima istanza, di aver utilizzato un metodo di indagine completamente induttivo, che non lascia niente al caso e alla deduzione, un metodo che procede in modo rigoroso, passo dopo passo, da una conclusione all'altra. Tale ricerca avrà come oggetto la statuaria greca, ma il materiale utilizzato consisterà quasi esclusivamente in copie romane dal momento che, così afferma Furtwängler, la maggior parte delle opere è arrivata solo di "seconda mano": "The material treated in this book consists for the most part of antiques copies, since, except for the well-known few through splendid exceptions, the best creations of antiquity survive only in copies[...]. Yet the multitude of other masterpieces whose traces are here followed are still known only at second hand." Furtwängler 1964, pag. VII.

¹²⁸ Come la maggior parte degli studiosi di arte antica a lui precedenti, e come, soprattutto il suo maestro Brunn, Furtwängler parte dal presupposto che tutta produzione di *Idealplastik* di ambito romano fosse composta soltanto da mere copie di grandi capolavori greci, e che, attraverso un processo inverso, l'evidenza che ci fossero tante copie di una data e ipotetica opera d'arte greca, significava che essa era riconosciuta come un capolavoro, come l'opera di un grande maestro. Partendo da questo presupposto, il primo compito della ricerca consisteva in un esame e in un accurato criticismo delle opere esistenti. Jaros 1993, pag 56.

¹²⁹ Marchand 1996, pag 144.

¹³⁰ Non a caso, infatti, i capitoli dell'opera prendono i nomi dei maestri greci più famosi. L'autore non si focalizza sulle opere in sé, ma sul tentativo di ritrovare tramite queste statue che lui considera solo copie più o meno esatte lo spirito degli autori antichi, espressione dell'essenza precipua dell'arte, e il punto di vista unico e personale dell'autore che innova, cambia e che demarca, attraverso il suo personale estro, la linea sottile ma fondamentale che esiste tra l'arte e l'artigianato. Si parte da Fidia e dai suoi discepoli, uno dei capitoli più densi per sforzo scientifico, quantità di pagine e numero di attribuzione, per poi passare a Kresilas, Mirone, Policleteo, passando dunque al vaglio, tutti gli autori dell'antichità classica più conosciuti tramite le fonti scritte. Furtwängler 1964, pag.VIII.

¹³¹ Michaelis 1908, pag.301; Marchand 1996, pag.145.

diventavano gli originali creati dagli artisti. I *Meisterwerke* sono insieme un compendio di opere ritrovate e una raccolta completa della biografia artistica e degli stili dei più grandi autori tramandati dalle fonti classiche. Di Fidia, per esempio, Furtwängler trova ventiquattro copie certe e quattro probabili, arriva inoltre a riconoscere, attraverso comparazioni stilistiche, le statue dei suoi discepoli.¹³² Fa risalire cinque sculture ad Alcamene, quattro ad Agoracrito e altre quattro a uno scultore fino ad allora sconosciuto chiamato Prassitele che, secondo Furtwängler, era stato sicuramente un compagno di Fidia. Riesce a ripercorrere tutta la carriera dell'artista greco, tracciando anche lo sviluppo cronologico del suo stile dalle prime opere fino ai lavori più tardi.¹³³

L'opera di Furtwängler diventa così la più importante ed esaustiva ricostruzione della produzione scultorea greca. Partendo dall'assunto che la statuaria romana, soprattutto nell'ambito delle riproduzioni idealistiche, non avesse alcuna autonomia creativa e considerando, dunque, il numeroso corpus di sculture prodotto a Roma manoscritti corrotti con il solo valore di trasmissione indiretta di un ipotetico archetipo greco, riporta alle luce opere trasmesse solo dalle fonti letterarie. Nel metodo di ricerca della *Meisterforschung* si evince lo stretto legame fra originalità ed estetica, tra autorialità e qualità artistica. La produzione scultorea romana non è degna di essere inserita nella categoria tassonomica di arte sia perché fortemente influenzata dalla statuaria greca, sia perché, in quanto anonima, è priva di quello spirito artistico assegnabile solo alle opere che hanno congiunto la loro storia al nome di un artista famoso. Il corpus di statue idealizzanti romane verrà considerato solo testimonianza indiretta della statuaria greca da utilizzare per risalire all'opera originale. Nella pratica della *Kopienkritik*, dunque, le categorie dell'identificazione dell'arte romana e della creazione di originali vanno a giustapporsi, facendo, in un certo senso, retrocedere la statuaria romana ai più bassi gradini dell'arte classica e attribuendo a quella greca, splendido insieme di capolavori di maestri, il valore assoluto di paradigma artistico ed estetico.¹³⁴

Quando i *Meisterwerke* furono pubblicati, il giudizio favorevole non fu unanime. Alcuni studiosi accolsero con scetticismo le nuove attribuzioni e il metodo adoperato

¹³² Jaros 1993, pag.104-105.

¹³³ In un brillante commento sui *Meisterwerke*, Miranda Marvin afferma che il capitolo su Fidia è come un viaggio sulle montagne russe, per come scende in picchiata da un'attribuzione a un'altra, fiducioso che la sua grande familiarità con i monumenti non avrebbe potuto tradirlo. Marvin 2008, pag.149; Furtwängler 1964, pag.73-90.

¹³⁴ Perry 2005, pag.87; Pollit 1996, pag.6.

dallo studioso tedesco per analizzare le opere. Le critiche più famose e importanti contro la *Kopienkritik* furono mosse da Jamot e da Kekulé che di Furtwängler era stato il direttore di tesi dottorale.¹³⁵

Le critiche apportate da Jamot sfociarono in una polemica accesa fra i due studiosi sintetizzata in un articolo a firma di Furtwängler comparso sulla “Classical Review” del 1895 dal titolo *The Lemnia of Pheidias and the Parthenon Sculptures*. La risposta dello studioso tedesco, caratterizzata da toni aggressivi e derisori, prova a smontare punto per punto le obiezioni mosse da Jamot che considerava la metodologia applicata nei *Meisterwerke* superficiale e facilmente confutabile. Del criterio della *Kopienkritik* lo studioso francese mette in dubbio principalmente la disposizione a ricostruire la statua attraverso combinazioni non attendibili e ad attribuire con indubbia sicurezza una scultura ricombinata a un maestro specifico.¹³⁶ Furtwängler risponde a tutte le obiezioni postegli da Jamot ma, nonostante ciò, alla fine dell’articolo non può che ammettere che la sua Atena Lemnia non è un originale ma solo un accostamento di parti scultoree differenti. Ma, al fine di sostenere il suo lavoro analitico, chiude il discorso dicendo che in ogni caso la maggior parte dei capolavori conosciuti è costituita da ricomposizioni come l’Apoxymenos di Lisippo (**fig.12**) e il Doriforo di Policlete.¹³⁷ (**fig.13**) Jamot dunque critica alla base il principio della *Meisterforschung*, giudicato da una parte troppo aleatorio e influenzato dall’interpretazione di fonti tra loro spesso divergenti¹³⁸ e troppo netto e sicuro nell’attribuire nome e autore a statue ricomposte, da un’altra. Le obiezioni mosse da Kekulé si pongono sulla falsariga di quelle di Jamot, anche lui infatti

¹³⁵E’ utile ricordare anche la polemica che mosse Gardner contro i *Meisterwerke*. Come Jamot, la critica al lavoro di Furtwängler si focalizza sulla ricostruzione dell’Atena Lemnia e, soprattutto, vengono posti dei dubbi sul fatto che Furtwängler utilizzi tale scultura come base per l’identificazione di altri lavori di Fidia e per stabilire l’ordine cronologico dei lavori nella vita del maestro e le loro datazioni. Gardner 1894.

¹³⁶Nello specifico, Jamot contesta quattro punti della ricostruzione dell’Atena Lemnia. Secondo lui la testa di Bologna è troppo piccola per la figura, non è stata scolpita della stessa mano che ha prodotto il torso. Inoltre, prendendo in considerazione l’acconciatura, rappresenterebbe una testa maschile e si avvicinerebbe più allo stile del Diadumeno di Policlete che a quello fidiaco. Quest’ultimo è il punto più controverso su cui Furtwängler non ammette critiche. Scrive, infatti, nell’articolo: “Da questo punto tutte le possibilità di comprensione tra di noi finiscono. M. Jamot è ignorante delle più elementari differenze tra una testa di Policlete e una di Fidia.” Furtwängler 1895 pag.270.

¹³⁷Va inoltre ricordato che è proprio il metodo delle combinazioni il punto più contestato a Furtwängler dagli altri studiosi. Come afferma Jaros: “The reactions to Meisterwerke clearly indicate that a certain group of scholars were “uncomfortable” with the validity of the method that Furtwängler employed in the formation of his “combinations.” Jaros 1993, pag.186.

¹³⁸Jamot infatti obiettava a Furtwängler anche il fatto che l’Atena fosse senza elmo, cosa che divergeva da diverse fonti antiche. A sostegno della sua tesi, invece l’archeologo tedesco poneva le citazioni di Luciano e Himerio che descrivevano l’Atena senza elmo.

criticò fortemente i metodi e le assunzioni adoperate nel nuovo libro.¹³⁹ Emblematica dell'atteggiamento di Kekulé nei confronti dei *Meisterwerke* può essere considerata la recensione all'opera comparsa nel *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* del 1895.¹⁴⁰ Già nell'introduzione si evince chiaramente la posizione dello studioso nei confronti dell'opera del suo ex studente. Kekulé infatti afferma che se si prende in considerazione la ricerca di Furtwängler bisogna innanzi tutto predisporre a scoprire una sorta di archivio con dossier personali dei più celebri artisti greci e una serie di lavori dei quali finora non si sapeva niente, né se ne sospettava l'esistenza. È evidente che il tono della prefazione è polemico e rivela subito lo scetticismo di Kekulé rispetto ai *Meisterwerke*, la cui ricerca si baserebbe solo sulle convinzioni di Furtwängler sostenute da prove non evidenti e da fonti antiche facilmente fraintendibili.¹⁴¹ Lo studioso decise di focalizzare le sue obiezioni sull'analisi di due artisti: Callimachus e Calamis, scegliendo questi due casi per esemplificare gli errori metodologici che, a suo parere, erano caratteristici dell'intero lavoro. Kekulé parte dall'osservazione che non si posseggono originali di Callimachus accertati e soltanto un numero esiguo di fonti antiche che, in ogni caso, sono aperte a numerose e divergenti interpretazioni. Ciò che Kekulé rimproverava al suo collega è un'eccessiva spregiudicatezza nell'uso delle fonti e una tendenza a dare per assodate e univoche le sue interpretazioni anche laddove una maggiore prudenza sarebbe stata più appropriata. Altra obiezione che Kekulé poneva ai *Maisterwerke* era l'attitudine di Furtwängler a privilegiare le copie romane e a non considerare le sculture greche che erano state ritrovate nel corso del diciannovesimo secolo. A suo avviso, la priorità doveva essere invertita: sono le sculture greche esistenti che dovrebbero essere usate come base per qualsiasi comprensione dello stile artistico greco. La differenza di fondo tra i due studiosi sta infatti nella concezione e nell'utilizzo delle copie. Se per Furtwängler le copie non sono altro che un modello ipotetico di un originale e vanno solo considerate come tali, per Kekulé, invece, sono opere a sé stanti che non corrispondono all'originale ma ne riproducono solo la forma.¹⁴² Furtwängler replicò a Kekulé in un lungo articolo intitolato *Über Statuenkopien im Altherthum* nel quale

¹³⁹ Perry 2005, pag.84.

¹⁴⁰ Per alcuni studiosi odierni, sostenitori ancora della pratica della *Kopienkritik*, l'atteggiamento di Kekulé nei confronti dell'opera di Furtwängler era troppo rigido e mancava addirittura di cortesia e, soprattutto, si interessava non tanto all'analisi delle attribuzioni singole presenti nei *Meisterwerke*, come quelle delle opere di Callimaco o Kresilas, ma piuttosto si applicava in un "avventuroso" sforzo intellettuale finalizzato a confutare in generale la metodologia della ricerca. Hofter, 2008, pag.73.

¹⁴¹ Kekulé 1895, pag.626.

¹⁴² Jaros 1993, pag.194.

afferma che la base della sua ricerca verteva sull'idea determinata della natura delle copie conservate e sul loro utilizzo e, inoltre, sulla loro relazione con l'originale.¹⁴³ Ma, in realtà, Furtwängler, non si interrogò sulla funzione della copia e sul suo reale valore ma si limitò a presentare una storia delle copie costituita da un rigido sviluppo temporale.¹⁴⁴ In *Über Statuenkopien im Alterthum* non risolse, dunque, il problema delle copie ma si soffermò solo sull'ambito cronologico. Tutto il materiale creato prima del I secolo a.C. è, per Furtwängler, da non considerarsi una copia, l'imitazione fedele dei lavori di arte non nacque prima della fine di questo periodo.¹⁴⁵ Nonostante le obiezioni di questi e di altri studiosi contro l'approccio analitico dei *Meisterwerke*, le conclusioni e le informazioni presenti nell'opera si mostravano talmente innovative e rivoluzionarie per la storia dell'arte classica che ogni scetticismo sulla qualità e la veridicità dei risultati ottenuti fu messo in ombra.¹⁴⁶ L'attribuzione di sculture romane a maestri greci, da allora in poi, divenne pratica consolidata negli Stati Uniti, in Inghilterra e, ovviamente, anche in Germania.¹⁴⁷ La prima metà del ventesimo secolo vede, infatti, un proliferazione di monografie sui maestri greci. Vicinanze a tale lavoro e alla completa accettazione di tale paradigma interpretativo si avvertirono anche in altre scuole archeologiche, come quella italiana, e in altre aree di ricerca come gli studi sulle influenze dell'arte greca sulla produzione artistica di Roma e sul ruolo dell'artista nel mondo romano. Forse l'effetto più evidente del lavoro di Furtwängler sulle generazioni successive fu che la maggior parte dei manuali di arte romana mantennero un virtuale silenzio su tutta la produzione di sculture idealizzanti. Infatti, la credenza che tali opere fossero solo copie ha lasciato gli studiosi per moltissimi anni con una gamma disfunzionale di

¹⁴³Bieber afferma che Furtwängler interrompe la sua ricerca proprio prima di trattare l'analisi delle copie romane e i loro rapporti con gli originali ma che ha, in ogni caso, il merito di aver disposto le linee guida per tali ricerche. Il lavoro doveva iniziare dallo studio di quei rari casi in cui sono presenti sia le copie che l'originale. In altri casi bisognava invece comparare la copia con altri originali conservati del medesimo periodo del perduto originale dal quale doveva risalire la copia analizzata. La copia veniva datata con l'aiuto dei ritratti e dei rilievi storici romani. Bieber 1977, pag.2.

¹⁴⁴Secondo i detrattori a lui coevi, ma anche secondo studiosi a noi contemporanei quali Jaros, Furtwängler non realizza una storia delle copie come invece aveva affermato nella replica a Kekulé, ma piuttosto abbozza una genealogia dell'originale in cui descrive l'origine dell'archetipo di un'opera d'arte dal periodo greco a quello romano. Jaros 1993, pag.189.

¹⁴⁵Furtwängler era convinto che la nascita di questo nuovo fenomeno della produzione artistica era conseguenza delle riproduzioni esatte introdotte a Roma dal sud Italia da Pasiteles. In più andavano presi in considerazione come elementi aggiuntivi i calchi e il cosiddetto "*pointing process*". Bieber, 1977, pag.1.

¹⁴⁶Perry 2005, pag 88.

¹⁴⁷Il dibattito in Italia verrà affrontato nelle pagine successive. Per ciò che riguarda la Francia il metodo della scuola filologica tedesca non ebbe una notevole diffusione. Invece per il dibattito in Francia su copia e originale nell'antiquariaprima della Kopienkritik si veda Sénéchal 1986, pp.149-180.

categorie tassonomiche e terminologie descrittive che hanno portato a rappresentare le sculture romane solo nei termini di distanza con gli originali greci.

La lezione di Brunn e Furtwängler fu dunque velocemente assimilata dagli studiosi di antichità classiche a loro contemporanei. Numerosi studenti dei due professori di Monaco ne seguirono le orme teoriche e metodologiche. L'ungherese Anton Herkel, studente di Furtwängler, focalizzò le sue ricerche di *Kopienkritik* sulle riproduzioni romane delle figure femminili vestite. In perfetta adesione con le linee guida della *Meisterforschung*, Herkel negava all'arte romana un potere creativo indipendente.¹⁴⁸ Il suo contributo principale per la storia, l'analisi e la datazione delle copie fu l'identificazione di tre differenti categorie di produzione di copie stilisticamente e cronologicamente definite: augustea, barocca e antonina.¹⁴⁹ Ma il più importante discepolo di Furtwängler fu Georg Lippold che di fatto pose nuove basi teoriche e metodologiche per il criticismo delle copie. La figura di tale archeologo è di centrale importanza per la storia della *Meisterforschung* quanto quelle di Brunn e Furtwängler.¹⁵⁰ Infatti, una delle due grandi innovazioni apportate agli studi sulla scultura da Lippold consisteva nell'aver preso in considerazione le differenze formali ed estetiche delle opere romane. Lo studioso affermò che esistevano modi diversi nei quali un singolo tipo scultoreo poteva essere trasformato. Introdusse così l'idea di copia che si discosta per effettiva volontà dell'esecutore dall'ipotetico originale.¹⁵¹ L'introduzione di una terminologia più ampia, più adatta ad un'analisi approfondita sulla produzione statuaria romana fu la seconda grande innovazione di Georg Lippold. Il nuovo lessico adottato da Lippold ammetteva l'esistenza nell'arte

¹⁴⁸Bieber 1977, pag.3.

¹⁴⁹Herkel attribuì le copie lineari e bene delineate all'età di Augusto, le copie barocche al periodo compreso tra l'impero di Claudio e la dinastia dei Flavi e quelle più rozze e massicce all'epoca di Adriano e Antonino. Arrivò, inoltre, alla conclusione che l'arte greca del IV secolo a.C. era la più apprezzata dai copisti. Era infatti dell'opinione che ventisette tipi di statue greche con drappo conservate in copie romane erano prese da originali del quarto secolo. Bieber 1977, pag.2.

¹⁵⁰Studente a Monaco dell'autore dei *Meisterwerke*, nel 1907 consegue il dottorato con una tesi sugli scudi antichi. Nel 1919 diventa professore straordinario a Monaco e nel '20 a Erlangen dove nel 1925 diviene direttore dell'istituto archeologico. Nel 1923 pubblica una delle sue opere più importanti e conosciute *Kopien und Umbildungem griechischer Statuen* nella quale, con dei risultati fino ad all'ora mai raggiunti, organizza sistematicamente e cronologicamente le trasformazioni stilistiche applicate dagli antichi copisti e dalle scuole d'arte ai monumenti da loro ripresi Lippold 1909, pp.399-504. Lippold non solo smentì e modificò considerevolmente i risultati di altri studenti di Brunn e Furtwängler, quali il già citato Herkel, ma inoltre fu uno dei primi a porsi delle domande sulla resa stilistica e formale dei copisti. Per primo studiò la metodologia usata dagli artisti per copiare le teste e dimostrò come i capelli di un medesimo tipo erano rappresentati in stili differenti o come diversi attributi, come il petaso o il cappello frigio, erano riadattati e inseriti a uso dei copisti. Lippold 1917, pag.95-117; Bieber 1977, pag.4.

¹⁵¹Per Lippold, per esempio, una barba o un indumento potevano essere aggiunti a un tipo familiare o poteva anche essere alterata la disposizione degli arti al fine di creare una riproduzione differente che si discostava di molto dal modello preso in considerazione. Perry, 2005, pag. 88.

romana di un largo corpus che sembrava in qualche modo legato da un punto di vista formale al fenomeno della copia ma che non era, stricto sensu, frutto di una semplice replica.¹⁵² Termini già utilizzati nel lessico della *Kopienkritik* quali *Kopie* e *Replik* venivano così a unirsi a denominazioni come *Wiederholung* (ripetizione), *Unstilisierung* (cambiamento di stile) *Umbildung* (trasformazione) *Benutzung* (uso) *Verwendung* (riuso).¹⁵³ L'importanza di questo vocabolario ampliato consiste nell'aver affermato che le sculture idealizzanti romane non sono semplicemente copie più o meno fedeli ma che trasformazioni deliberate erano alcune volte introdotte dagli scultori romani. Lippold data la maggior parte delle copie dal 50 a. C fino al 200 o 250 d. C., considera infatti un gran numero di sculture più antiche, soprattutto quelle di età repubblicana e di prima età imperiale, adattamenti di opere greche precedenti o nuove creazioni ispirate a modelli scultorei greci con i quali gli artisti romani erano venuti a contatto.¹⁵⁴ Lippold, dunque, pur restando fedele alla metodologia di base e ai presupposti teorici della *Kopienkritik*, allarga il campo d'indagine sulla scultura romana attribuendo ad essa una, seppur minima, autonomia creatrice. Il più importante esponente della terza generazione della scuola filologica tedesca non esaurì completamente lo studio sulla scultura classica, ma diede un importante contributo e un punto di vista più complesso alla ricerca iniziata da Furtwängler.¹⁵⁵ Lippold si dedicò ancora alla questione delle copie e degli originali in un'opera che analizzava le riproduzioni nei mosaici, negli affreschi e nei sarcofagi di età romana. Venivano esaminati numerosi lavori romani al fine di ricostituire i capolavori di grandi pittori greci come Polignoto, Nikias e Filosseno. Tuttavia, bisogna dire che l'incertezza su come identificare e isolare le cosiddette componenti originali era ancora più evidente che nella disamina delle copie statuarie.¹⁵⁶ Infine, il lavoro di Lippold più completo, sintesi della ricerca di una vita e delle teorie sviluppate in *Kopien Umbildungen griechischer Statuen*, è il volume sulla scultura greca nel *Handbuch der Archäologie* curato da Walter Otto e Bernhard Herbig.¹⁵⁷

¹⁵²Perry 2005, pag.89.

¹⁵³Lippold 1923, pag.4; Bieber 1977, pag.3; Perry 2005, pag. 89.

¹⁵⁴ E' stato notato sia da Bieber che successivamente da Ridgway e Perry, che Lippold si allontana dall'idea che la maggior parte delle sculture imperiali fossero copie. Secondo lo studioso tedesco, infatti, il più delle volte aspetti formali mutuati da statue più antiche del periodo classico erano presi a modello e non imitati pedissequamente un po' come successivamente accadde nel Rinascimento italiano. Forte di tali convinzioni, Lippold ridusse i cinquantuno tipi che Helker aveva identificato come copie esatte da prototipi greci a venti. Inoltre, un gran numero di esse non risaliva a prima del periodo antonino. Bieber 1977, pag.3; Ridgway, 1984 pag.13; Perry, 2005 pag.89.

¹⁵⁵Bieber 1955, pp.63-65.

¹⁵⁶Bieber 1955, pp.63-65.

¹⁵⁷Otto –Herbig, 1950.

Nel manuale Lippold tenta di ricostruire ed analizzare le sculture greche perdute, è un compendio di tutta la produzione statuaria greca e, nonostante alcune attribuzioni dubbiose, è stato a lungo considerato uno dei manuali più utili e completi della storia dell'arte classica.¹⁵⁸ Il lavoro è accurato e preciso. Le descrizioni delle opere analizzate sono puntuali e concise, ma accompagnate da numerosi riferimenti letterari. Il libro fu comparato dagli studiosi di quei tempi ai *Meisterwerke* di Furtwängler per la precisione nelle descrizioni e al manuale di Picard¹⁵⁹ per la struttura del lavoro considerato più un lessico da consultare che un libro da leggere. Nonostante tali rigore e accuratezza spesso i giudizi storici e artistici sulle opere non sono infallibili.¹⁶⁰ Il metodo di attribuzione e di descrizione delle opere risente chiaramente della formazione della scuola filologica e nel 1955, anno della pubblicazione del manuale, molti paradigmi interpretativi della *Kopienkritik* erano già stati messi in dubbio. In ogni caso, l'opera di Lippold ha avuto, secondo giudizio unanime, il merito di aver trattato in maniera accurata e con scientifica meticolosità un vastissimo corpus di materiali antichi.¹⁶¹

L'opera di Lippold si colloca dunque tra la conformità con la tradizione teorica dei suoi illustri predecessori Brunn e Furtwängler e alcune novità teoriche sulla concezione delle copie statuarie di epoca romana. Ma è necessario ricordare che, nonostante tali importanti innovazioni nelle categorie concettuali e lessicali sulla produzione scultorea, il punto di vista di Lippold rimase essenzialmente lo stesso di Furtwängler e di Helker. Sebbene, come abbiamo visto, concedesse una sorta di autonomia artistica a Roma, il suo interesse è rivolto maggiormente all'arte greca con i suoi standard artistici più alti piuttosto che all'arte romana, considerata in ogni caso senza alcuna autonomia artistica. Lippold, infatti, fu convinto che i Romani,

¹⁵⁸Significative sono le parole espresse da Margarete Bieber nel necrologio per lo studioso tedesco apparso nell'*American Journal of archeology* subito dopo la morte dell'archeologo: "Although, as the writer of this necrology had said in several letters exchanged with the author, there are many attributions to places and artists which can be disputed". Bieber 1955, pp.63-65. Da ricordare anche la recensione al libro ad opera di Ernst Homann-Wedeking comparsa nel *Journal of Hellenic studies* del 1955 nel quale vengono sottolineati i valori e i limiti dell'opera di Lippold: "The book is an handbook in the narrower sense of the word, a kind of lexicon arranged in chronological instead of alphabetical order." Homann-Wedeking 1955, pp.177-178.

¹⁵⁹Anche il manuale di archeologia greca di Picard delineava principalmente le opere e il carattere individuale degli scultori greci. Lo studioso dedicherà infatti a Prassitele ben 401 pagine e 331 a Lisippo. Pollitt 1996, pag.14; Picard 1963.

¹⁶⁰Nella già citata recensione, l'autore considera alcune conclusioni di Lippold insostenibili, considerandole delle forzature. Tra gli altri esempi, il giudizio più duro è dato al riguardo della proposta di ricostruzione del frontone orientale di Olimpia avanzata da Lippold ritenuta inammissibile: "In his proposed arrangement of the East pediment at Olympia he follows Studniczka, whereas the only arrangement warranted by the actual remains is that worked out by H. Bull and generally accepted." Homann-Wedeking 1955, pp.177-178.

¹⁶¹Bieber 1977, pag.5; Homann-Wedeking 1955, pp.177-178.

conquistando la Grecia, avessero distrutto l'arte e la cultura. Perciò, fine ultimo dello sforzo intellettuale dello studioso era la ricerca sopra ogni cosa, anche in copie inferiori o rovinare e in quelle considerate da lui riadattamenti romani, del prototipo greco.¹⁶² In sostanza, dunque, le creazioni romane si discostano dallo scopo essenziale della sua ricerca. Il risultato di tale orientamento analitico può essere riassunto, utilizzando le parole di Margarete Bieber, nella sua finale rassegna che la conoscenza di cosa sia l'arte greca può essere studiata ma non insegnata e che solo con tale consapevolezza può essere deciso quale parte delle copie è da considerare un'aggiunta o una trasformazione romana.¹⁶³ Dunque, anche dopo le distinzioni sistematizzate da Lippold, l'oggetto di tutta la *Kopienkritik* rimase l'identificazione delle sculture greche e l'analisi di come esse furono corrotte e trasformate nel contatto con la cultura romana. L'influenza della *Meisterforschung* definì ancora per molto tempo l'intero criterio di analisi non solo della scultura greca ma, forse in modo anche maggiore, di quella romana. Si avrà modo di vedere successivamente come, in realtà, sin da prima di Lippold altri studiosi iniziarono a porsi domande sull'essenza dell'arte romana e a chiedersi se fosse teoricamente giusto considerarla solo come una testimonianza indiretta per lo studio dell'arte greca. Ma, al di là di tali nuove spinte concettuali e metodologiche, la pratica della *Kopienkritik* continuò a mantenere un ruolo importante negli studi storico-artistici classici. Molti seguaci accolsero l'eredità di Brunn, Furtwängler e Lippold, tra questi bisognerà ricordare Gisela Richter.

1.6 L'arte romana tra copia e originale: il proseguimento della Kopienkritik e la sua critica.

Dopo circa quarant'anni dalla prima edizione in tedesco dei *Meisterwerke* di Adolf Furtwängler, Gisela Richter, archeologa e storica dell'arte di origine tedesca ma di adozione accademica statunitense, pubblica un lavoro sulla scultura e gli scultori greci, adottando come metodo d'analisi la *Kopienkritik*. Nonostante fossero passati molti anni e l'orientamento di stampo positivista avesse perduto il suo primato nell'ambito delle ricerche, il suo lavoro segue nell'impianto generale il medesimo criterio di Furtwängler e parte da identiche teorie di base.

¹⁶²Jaros 1993, pag.224.

¹⁶³Bieber 1977, pag.4.

Richter non mutò affatto la concezione ottocentesca sull'*Idealplastik* romana. Affermava che i Romani, dopo i primi contatti con la Grecia, si innamorarono delle sculture greche e che, dopo un iniziale afflusso di opere a Roma, ben presto non ci furono a disposizione abbastanza statue. La penuria di originali spinse allora i Romani a produrre copie di tali capolavori.¹⁶⁴

Il suo lavoro sembra essere più sistematico di quello di Furtwängler e più esaustivo. La prima parte dell'opera infatti analizza le caratteristiche generali della scultura greca, dando ampio spazio alle esecuzioni formali delle singole parti delle sculture: alla resa delle figure umane, alla testa, alle acconciature e, soprattutto, al drappeggio e ai vestiti. In ogni caso, anche in questa prima parte, è evidente come non abbandoni il metodo filologico e di comparazione, ponendo l'attenzione non sull'impianto generale delle opere ma sulle singole parti che le componevano. Va ricordato, infatti, che Richter, come suo padre l'eminente storico dell'arte Jean Paul Richter, fu profondamente influenzata dal lavoro di Giovanni Morelli.¹⁶⁵ Prima di passare all'esame dei singoli artisti greci, Richter dedica un breve capitolo alle copie romane.¹⁶⁶ Se per Fraser tale capitolo è un'innovazione che segna una discontinuità di fatto con la *Meisterforschung* precedente che non contemplava assolutamente alcuna analisi sulle copie romane,¹⁶⁷ risulta comunque evidente che l'attitudine di Richter rispetto all'analisi delle copie resta nell'essenza teorica la medesima che ispirava i suoi predecessori. Sia in questa parte dell'opera sulla scultura greca sia in

¹⁶⁴Marvin 2008, pag. 151.

¹⁶⁵A titolo esemplificativo dell'attitudine all'analisi dei minimi dettagli si prenda una parte della descrizione di un Diadumeno acquisito dal Metropolitan Museum comparsa in un articolo pubblicato nel 1935 sull'*American Journal of Archeology*. Nell'analisi comparativa con le altre riproduzioni della famosa statua di Policleteo ancora rimaste, Richter si sofferma con dovizia di particolari sull'esecuzione dei capelli e della benda dell'esemplare newyorkese al fine di trovare differenze ed analogie con le altre copie conservate: "The various copies of the Diadumenos vary slightly from each other in details, such as the arrangement of the air round the ears and the markings on the fillet". Richter, 1935, pp.46-52. L'adesione al metodo morelliano è inoltre rilevata nella recensione di Fraser al libro *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* in cui lo studioso loda l'utilizzo da parte di Richter di una pertinente fraseologia sui dettagli anatomici: "In her long and careful treatment of the human figure, the author does not hesitate to employ the Basle anatomical nomenclature. This is as it should be. Students of art ought to familiarize themselves with scientific terms and rise above the vague and often misleading phraseology of former years. It is strange, however, to find no discussion of the "opposition of members" in the sections which treat of running and striding figures. There is also a certain type not mentioned." Fraser 1929, pp.585-586.

¹⁶⁶In queste cinque pagine si evince la sua considerazione delle sculture idealizzanti di ambito romano e, potremmo dire, il suo giudizio in generale sulla'arte romana e sul rapporto di sudditanza estetica nei confronti della Grecia. L'incipit del capitolo ci offre un chiaro esempio di tale valutazione: "A period rather than nationality It is important to remember that much of what we have come to call Roman art was produced by Greek artists and other people of non-Roman origin. When, therefore, we use the term Roman it is meant to signify". Richter 1970, pag.136

¹⁶⁷Fraser 1929, pp.585-586.

altri articoli, la studiosa tedesca esprima l'idea che il rapporto dei romani con la produzione scultorea idealizzante si limitasse all'acquisizione di statue originali in Grecia e, dall'età imperiale in poi, a produrne copie esatte e precise senza fare più menzione né dell'origine né dell'autor.¹⁶⁸ Nel negare, dimenticandosi dell'insegnamento di Lippold, qualsivoglia autonomia artistica alla scultura romana in quanto semplice creazione specifica di artisti provenienti dalla Grecia, la tendenza della studiosa è diretta a dare un netta preminenza nell'ambito della creazione al maestro, alla singola personalità artistica. Fattori come l'ambito sociale, economico, politico o figure come i committenti pubblici o privati sono per lei estranei all'analisi dell'opera d'arte. L'unico attore che determina la produzione artistica è l'autore e, dunque, non si può parlare di arte romana in sé ma di un'arte fatta da altri in un periodo che cronologicamente viene definito romano.¹⁶⁹ Le copie romane sono da considerarsi unicamente come documento, fonte per risalire agli originali greci. La caratteristica più importante che un rifacimento romano riproduce è la composizione della scultura originale o del gruppo statuaria perduto. Pur ammettendo eventuali variazioni nel dettaglio, una "copia fedele", realizzata attraverso il cosiddetto *pointing process*,¹⁷⁰ dovrebbe preservare lo schema generale. La produzione

¹⁶⁸Commentando il ritrovamento ad Ostia nel 1969 da parte di Fausto Zevi di tre basi di statue su cui erano incisi dei nomi greci, Richter sostiene che tali resti confermerebbero l'attitudine dei romani a prendere le statue originali in Grecia e a collocarle sopra delle basi sulle quali si scriveva il nome dell'autore dell'originale. "In addition to this new precious evidence regarding three Greek sculptors of portrait statues, the Ostia discovery gives us other important information. Since the inscribed bases are Roman copies of Greek originals and are datable ca. 100-80 B.C., that is, still in the time of the Roman Republic, we have here another instance of the Roman custom at that time of transporting only the bronze and marble statues from Greece and leaving the heavy bases behind—a natural proceeding considering the smallness of their boats. [...] But when the Roman Empire was established and a more responsible attitude prevailed, the Greek originals were left behind and direct copies of them were made. And these, as is well known, were set up on bases with the signatures only of the copyists, with no mention of the source. So the inscriptions on the Ostia bases giving the names of the Greek sculptors reinforce the argument that the statues which were placed on them were Greek originals transported from Greek lands." Una concezione del genere è ancora una volta tutta proiettata verso l'idea che i Romani non possedessero una loro cultura artistica e che ogni espressione formale presente a Roma fosse concepita come un'opera all'interno di un museo piuttosto che espressione, immagine effettiva di una cultura di riferimento Richter 1971, pp.434-435.

¹⁶⁹La linea teorica di Richter è tutta incentrata sull'esclusione di un'autonomia artistica romana e sull'idea che non esista, per lo meno nell'ambito scultoreo, un'arte che possa considerarsi romana. Di tale schema metodologico, in realtà, erano stati già rivelati i limiti e le contraddizioni da un gran numero di studiosi, ma Richter non sembra essere influenzata dalle nuove teorie e sull'arte romana che avremo modo di menzionare successivamente.

¹⁷⁰Richter era della convinzione che le copie romane fossero pedissequi rifacimenti dagli archetipi greci realizzati attraverso la tecnica del *pointing process*. Tale metodo era in uso a Roma soprattutto in età imperiale per la riproduzione dei ritratti degli imperatori. Richter, inoltre, attribuisce le variazioni presenti sulle statue a degli errori compiuti nell'utilizzare la tecnica di riproduzione meccanica. A tale proposito si veda il commento su le varianti del Diadumeno di Policletto comparso su un articolo del 1971: "Such variations are of course natural in copies made by the ancient pointing process in which only a few salient points were used instead of the several hundred employed today.

scultorea romana viene considerata una sorta di indizio, una traccia da seguire per ricercare l'essenza delle opere greche. Richter, infatti, afferma che ci si può avvalere solo dell'impianto generale delle sculture romane, poiché gli scultori di tale periodo, copiando le creazioni greche in un modo prettamente meccanico, perdevano quelle impercettibili varietà che davano vita alle statue.¹⁷¹ Pur accettando che alcune copie sono migliori di altre, Richter rimarca il fatto che, al di là della più o meno corretta esecuzione formale, ciò che manca a questi lavori è quella sorta di sensibilità che caratterizzava le opere greche (come se fosse possibile per gli studiosi "afferrare", comprendere e definire questa sensibilità). Tutto quello che si discostava dall'impianto originale, diventava una svista, un errore frutto dell'incapacità estetica dei Romani. La studiosa prosegue la sua esposizione analizzando molto brevemente anche gli adattamenti e i lavori eclettici. Il giudizio su entrambi i generi è chiaramente negativo. Negli adattamenti si è persa sia la bellezza formale che la "freschezza" degli originali perduti, i lavori eclettici sono semplicemente frutto della moda romana, del loro amore per i *melange* e del loro pessimo senso estetico.¹⁷² Inserirle nello stesso capitolo sono le analisi dei falsi moderni, quasi a voler attribuire a entrambe la medesima concezione. Terminata con questi due ultimi gruppi l'analisi generale sulla scultura greca, Richter inizia a trattare le singole personalità artistiche divise in un arco cronologico che va dal periodo arcaico fino al primo secolo d.C. Rispetto a Furtwängler, Richter diminuisce le attribuzioni sicure. Più cautamente del suo predecessore, attribuisce con assoluta sicurezza a Fidia solo due statue e afferma di avere dubbi sulla più famosa delle attribuzioni dei *Meisterwerke*: l'Atena Lemnia¹⁷³. Nell'espone i lavori degli artisti greci, il numero delle attribuzioni si abbassa drasticamente. Richter sente di dover utilizzare prove più valide e di non potersi affidare soltanto alla propria conoscenza delle opere e a un confronto fra lavori esistenti e fonti scritte. Nonostante queste maggiori accortezze metodologiche,

Which of the copies if any reproduces the original precisely in every detail it is naturally impossible to say". Richter 1971, pp.46-52.

¹⁷¹Richter 1970, pag.137.

¹⁷²Richter 1970, pag 140.

¹⁷³ Così si esprime nei riguardi della ricostruzione comparsa nella *Meisterwerke*: "Furtwangler's theory that we possess marble copies of it in two marble statues in Dresden and in head in Bologna meets the evidence exceptionally well. The style corresponds in date to the Lemnian dedication (the forties of the fifth century); the sharp contours of the features, the treatment of the hair and the hollow eyes point to a bronze original; and above all they suggest that the original was of surpassing beauty [...]But neither of them actually says so. And so we cannot regards the identification as absolutely certain. Richter 1970, pag.174.

il metodo di ricerca resta lo stesso di Furtwängler, completamente in linea con la *Kopienkritik*.¹⁷⁴ L'aderenza alla *Meisterforschung* si può riscontrare in un piccolo passo in cui parla di un Anadoumenos attribuibile a Fidia. Bisogna dire che neanche di questa statua dà un'attribuzione sicura, ma definisce l'identificazione "certainly possible".¹⁷⁵ Interessante è però il suo metodo di analisi. Partendo da un passo di Pausania in cui racconta di aver visto ad Olimpia una statua di un ragazzo che legava una fascia alla sua testa realizzata dal grande scultore Fidia, arriva a identificare tale ipotetica statua, di cui non si hanno altre attestazioni nelle fonti scritte, con il Diadoumenos Farnese conservato al British Museum. Giustifica questa probabile attribuzione attraverso una comparazione con lo stile di Fidia. Richter, infatti, afferma che il Diadoumenos Farnese (**fig.14**) mostra una notevole somiglianza con i giovani del fregio del Partenone nella struttura del corpo e in una certa "sublimità" di concezione.¹⁷⁶ Sebbene la studiosa si tenga molto cauta e ricordi che il soggetto in questione era molto diffuso in Grecia e che il genio artistico di Fidia avrebbe potuto influenzare lo stile di alcuni suoi discepoli, non cede comunque alla tentazione di attribuire anche questa scultura ad una personalità artistica precisa basandosi solo sul suo occhio, su un'unica attestazione scritta e su somiglianze nell'esecuzione formale con i fregi del Partenone. Somiglianze queste che da sole non possono bastare per un'attribuzione, laddove si riconosca che in un'arte come quella greca, in cui i canoni formali spesso diventano norma estetica, alcune caratteristiche sono comuni a moltissimi lavori d'arte al di là della personalità artistica che potrebbe esserci dietro. Passando a considerare i lavori degli ateliers dei copisti nel I secolo d.C., offre un chiaro esempio della sua concezione dell'arte romana. I realizzatori di tali opere non sono considerati artisti, viene loro negato, come si è già avuto modo di sottolineare, la capacità creativa. Nel lessico di Richter prendono il nome di "adapters" di adattatori". Concependo copie conformi delle sublimi opere greche, questi esecutori, spesso sconosciuti, avevano perso i principali elementi distintivi che caratterizzavano, agli occhi degli studiosi della *Meisterforschung*, la personalità

¹⁷⁴Al contrario, Fraser nella recensione al libro afferma che Richter si distacca completamente dalla scuola filologica tedesca. Per l'autore, la divisione dell'opera nelle sezioni separate di scultura e scultori è una reazione a Furtwängler e all'influenza che la sua scuola ha avuto nell'ambito del criticismo artistico. Secondo Fraser Richter è molto scettica nei riguardi delle attribuzioni congetturali e non accetta le attribuzioni che ammettono un ragionevole dubbio. Fraser 1929, pp.585-586.

¹⁷⁵La studiosa arriva a comporre un medesimo giudizio sullo stile dell'artista e sull'esecuzione dell'opera in un articolo su una statua riferibile al Diadumeno di Policletto e acquisito dal Metropolitan Museum. Richter termina, infatti, l'analisi di tale opera apprezzandone l'esecuzione che riesce a rispecchiare la bellezza e lo spirito dell'originale. Richter 1971, pp.46-52; Richter 1970, pag. 176.

¹⁷⁶Richter 1970, pag.176.

artistica, l'autore, il maestro dell'arte greca. Per questo motivo, dunque, attraverso un cammino a ritroso, bisognava trovare in tali copie lo spirito iniziale, l'essenza dell'arte. Se non si può negare che Richter sia più cauta degli altri esponenti della *Kopienkritik*, si deve in ogni modo rimarcare che la diminuzione nelle attribuzioni non è indicativa di una riflessione sull'arte romana e sui legami con l'arte greca. I lavori di Richter devono essere considerati come una prosecuzione degli studi filologici sulla produzione artistica classica che continueranno a influenzare, seppure in misura ridotta, le ricerche storico-artistiche e archeologiche.¹⁷⁷ Un'eco rilevante di tale scuola di pensiero arrivò in Italia, nello stesso periodo in cui Richter intraprendeva le sue ricerche, attraverso la figura dell'archeologo Carlo Anti. La sua formazione molto vicina alla scuola di Monaco (Brunn e in modo particolare Furtwängler) gli consente di superare la visione prettamente winckelmanniana della storia dell'arte e di intraprendere il progetto di una storia degli artisti di chiaro stampo *Meisterforschung*.¹⁷⁸ Dunque, avvicinandosi a tale linea teorica, tenta la ricostruzione di personalità artistiche attraverso una serie di opere identificate con certezza o soltanto attribuite¹⁷⁹. Si sofferma maggiormente sull'analisi della personalità artistica di Policleto e nel 1921 pubblica *Monumenti policletei*.¹⁸⁰ Tale opera risente dell'impianto teorico della *Meisterforschung* ma in Anti si riscontrano anche influenze dell'idealismo crociano. Per Anti, fine ultimo della ricerca non è la determinazione degli stili artistici che diventa solo un mezzo per arrivare a delineare una storia delle intuizioni degli artisti, obiettivo principale della storia dell'arte. Nel suo metodo di analisi sono presenti, dunque, due elementi teoricamente contrapposti ma che in realtà, soprattutto in Italia riuscirono, anche se con dovute differenze e normali difficoltà, a coesistere insieme: il positivismo soprattutto come prassi

¹⁷⁷Il lavoro di Richter influenzò considerevolmente il mondo anglosassone, particolarmente gli studi americani, non solo da un punto di vista più prettamente teorico, ma anche per ciò che riguarda i metodi di classificazione delle opere, dal momento che la studiosa fu per più di vent'anni la curatrice della sezione greca e romana al Metropolitan Museum of New York.

¹⁷⁸Bisogna ricordare che il suo maestro Gherardo Ghirardini ebbe l'atteggiamento opposto nei confronti della *Meisterforschung*. Ghirardini fu infatti uno dei primi che vide nella *Meisterforschung* dei limiti. A tale metodo contestava l'eccessiva spregiudicatezza nelle attribuzioni e la discrepanza nei criteri seguiti nella determinazione dei tipi e delle fonti. Barbanera 1998, pag.76. Polacco 1963-64.

¹⁷⁹Anti era dell'opinione che la ricostruzione della storia Greca dovesse servirsi delle copie e, nel caso in cui non fossero presenti elementi eccessivamente estranei, si potevano utilizzare le copie senza alcun problema. Bieber 1977, pag.7.

¹⁸⁰In questo lavoro costruisce una cronologia dei lavori di Policleto dalle copie rimaste. Partendo dalla convinzione che le riproduzioni più accurate avessero tutte dei piccoli dettagli della testa in comune con l'originale, isolò quindici copie del Doriforo che avevano in comune alcuni dettagli formali e le interpretò come le più vicine all'archetipo greco Bieber 1977, pag.7.

metodologica e l'idealismo come base teorica. Non si può infatti negare che dai primi anni del '900 l'idealismo esercitò un'influenza non indifferente in Italia determinandone non poco il pensiero, archeologia e storia dell'arte comprese.

Andando oltre il particolare panorama italiano, lavori di ricerca sulle copie romane furono intrapresi anche da studiosi non completamente in accordo con il metodo analitico della scuola filologica tedesca. Pur continuando a considerare le aggiunte o le differenze presenti nelle copie errori dei copisti e non attribuendo alcuna "dignità" artistica a tali opere, alcuni studiosi coevi a Richter avviarono studi che si ponevano in discontinuità con la *Kopienkritik*, nella teoria come nell'approccio metodologico. Lo studioso svizzero Walter Déonna, in disaccordo con Gisela Richter, non credeva che la produzione di statue a Roma avvenisse tramite la riproduzione meccanica del *pointing process*. Anche se il giudizio di valore sulla produzione statuaria di età romana non cambia, lo studioso svizzero intraprende, però, un'analisi differente sulle sculture, che verranno da lui esaminate non come meri manoscritti di seconda mano, utili solo a ritrovare un archetipo greco, ma come opere a sé. Nell'opera *Archéologie sa valeur ses méthodes* fa un studio accurato sulle riproduzioni romane.¹⁸¹ Ammette che l'originale può essere ampiamente trasformato a misura del gusto del periodo e della funzione che l'opera dovrà svolgere. Tali cambiamenti non sono errori meccanici, come pensava la *Kopienkritik*, ma trasformazioni volontarie che vanno anche a modificare il senso stesso dell'opera.¹⁸² Déonna è dell'idea che le teste siano rese in modo diverso, che i modelli precedenti possano essere aggiornati dal copista e trattati secondo il gusto del tempo e che, inoltre, possano essere inseriti attributi e motivi differenti.¹⁸³ Mosso dalla convinzione che i cambiamenti fossero volontari e adeguati a contingenze pratiche, lo studioso distingue il carattere delle copie elaborate nelle botteghe nelle diverse regioni del dominio romano: eleganti in Egitto, massicce in Siria, deformate e pesanti in Gallia, semplici in Grecia e artistiche in Italia.¹⁸⁴ La produzione statuaria romana, se pur ancora legata all'originale greco, inizia ad acquisire un'autonomia estetica. Le differenze con il presunto archetipo

¹⁸¹Déonna 1912.

¹⁸²Sulla trasformazione degli originali in modi differenti nell'arte romana si veda il passo di Déonna: "L'attitude du Doryphore est donnée a des Pan, des Dyonisos, des Satyres, des Hermes". Déonna 1912, pag 323.

¹⁸³Su Déonna così si esprime Bieber nel capitolo introduttivo di *Ancient Copies*: "According to Deonna, the copyists added drapery, as in the Apollo Belvedere; they misunderstood the costume which was no longer worn in their era [...] Several motifs were combined; figures-often Eros-were added The fifty century Spinario became a street urchin. When marble was used instead of bronze, supports had to be added. Gold and ivory cult statues, could only be reproduced in smaller, inexact copies, and polychrome statues could not be copied at all". Bieber 1977, pag.6.

¹⁸⁴Déonna 1912, pag.324; Bieber 1977, pag.6.

vengono dunque analizzate non solo come errori meccanici ma come cambiamenti volontari nel lessico formale e nel contenuto dell'opera.

Un altro studioso che affrontò il problema delle copie e mosse delle critiche al metodo filologico fu l'archeologo americano Rhys Carpenter. Il suo maggior punto di divergenza contro la *Meisterforschung* va rilevato nella critica al metodo attributivo e alla tendenza tipica della scuola tedesca ad assegnare la maggior parte delle opere a dei maestri greci riportati dalle fonti. Per lo studioso americano era altamente difficile risalire, attraverso una mera analisi formale, influenzata inoltre solo dall' "occhio" e dal gusto dell'analizzatore dell'opera, ad un originale greco.¹⁸⁵ Inoltre, non tutte le opere classiche dovevano essere necessariamente attribuite a grandi autori greci e, soprattutto, un bel lavoro d'arte che esprimeva un senso estetico degno di nota poteva anche essere una riproduzione romana.¹⁸⁶ Per la critica di Carpenter a tali paradigmi interpretativi risulta emblematica la polemica ingaggiata con Richter e altri studiosi sull' Hermes attribuito a Prassitele (**fig.15**) trovato ad Olimpia nel 1887 durante gli scavi condotti da una missione archeologica tedesca.

Pur non prendendo in considerazione il contenuto effettivo della querelle ingaggiata tra diversi studiosi sull'attribuzione o meno di tale ritrovamento a Prassitele,¹⁸⁷ ciò che risulta interessante è l'orientamento di Carpenter su tale problema che si esplica mediante un utilizzo scettico ma nello stesso tempo innovativo dei metodi interpretativi.

Partendo dalla constatazione di Carl Blümel che la statua ritrovata ad Olimpia non poteva essere un originale di Prassitele in quanto la tecnica statuaria utilizzata

¹⁸⁵Carpenter 1931, pag.253.

¹⁸⁶A tal proposito si veda la scettica osservazione di Carpenter sul perché Blümel preferisca pensare in un secondo momento che il Prassitele ritrovato ad Olimpia sia un'opera tardo ellenistica e non una riproduzione romana: "Whence this inclination in Blümel toward a Hellenistic rather than a Roman date? Hardly from belated compunction or any admiration for the Hermes, in judging admission that so excellent work cannot, after all, be a copy". Di tale diatriba si avrà ancora modo di parlare successivamente. Carpenter 1954, pp.1-12.

¹⁸⁷Per l'identificazione di tale statua si ingaggiò una lunga diatriba alla quale parteciparono alcuni importanti studiosi tra cui Richter e Carpenter. Il dibattito si accese quando nel 1931 Carl Blümel pubblicò uno studio sulle tecniche scultoree nella Grecia antica nella quale affermava che il cosiddetto Hermes di Olimpia non era un originale dello scultore Prassitele del IV secolo a. C., ma bensì doveva essere considerata una copia di epoca romana. Tale asserzione stimolò una serie di articoli comparsi sull' *American Journal of Archeology* del 1931 al quale parteciparono Carpenter, Richter, Blümel e Casson. A differenza di Carpenter, Richter respinse pienamente tale teoria affermando che l'opera in questione era un originale greco di Prassitele. Il dibattito continuò ancora per diversi anni e nel 1948, lo stesso Blümel sconfessò la sua teoria dichiarando, in una ricerca intitolata *Hermes eines Praxiteles*, che la statua non era una copia romana bensì un originale ellenistico di un tale scultore Prassitele vissuto nel secondo secolo a. C. Carpenter, come avremo modo di vedere, si dichiarò molto scettico nei riguardi di questa nuova teoria. Carpenter 1931, pp.345-360; Carpenter 1954, pp.1-12; Richter 1931, pp.277-290; Blümel 1931, 269-276; Casson 1931, pp.262-268.

differiva completamente dalla pratica scultorea della Grecia del IV secolo a. C., Carpenter considera tale opera non una copia diretta di età romana ma una vera e propria nuova produzione artistica.¹⁸⁸ Accettando alcune critiche di Blümel riguardo al dorso della statua e al supporto attaccato all'opera che collega l'Hermes al piccolo Dioniso e soffermandosi specialmente sull'esecuzione del drappeggio,¹⁸⁹ l'archeologo americano non esitò a dire che la resa formale di quest'ultimo non solo non era greca ma non era neanche da attribuire a una copia romana ma indubbiamente doveva essere considerata un vero e proprio lavoro romano e che le ricerche su tale opera d'arte non dovevano concentrarsi sull'attribuzione o meno a un grande maestro greco ma su una datazione più precisa in epoca romana.¹⁹⁰ Quando Carpenter parla di vera e propria opera romana è importante sottolineare che in ogni caso si riferisce a una riproduzione da un modello greco.¹⁹¹ Ma è proprio l'accettare un'imitazione scultorea romana idealizzante come un lavoro artistico a sé stante l'effettivo punto di divergenza con la vulgata corrente della *Kopienkritik*. Spostando l'asse di interesse sull'opera in sé e non sull'eventuale archetipo greco, lo studioso americano inizia a creare nuovi paradigmi interpretativi in cui il centro d'interesse va a gravitare sull'analisi formale e iconografica della statua romana considerata con una sua autonomia artistica ed estetica. La produzione scultorea idealizzante romana viene dunque ad acquisire un ruolo differente. Sebbene derivate da modelli greci, tali statue vanno comunque considerate dei lavori a sé e non mera testimonianza deformata di un originale andato perduto e conservato soltanto nella memoria delle fonti antiche. Entrano così nel lessico termini come imitazione, riproduzione, rifacimento, che danno di fatto la prima spinta a quel rinnovamento del campo semantico sulla scultura classica che avverrà qualche decennio dopo. Quando Blümel

¹⁸⁸ "So completely is the drapery of the Hermes permeated with plastic realism of form and these late-Hellenistic or Roman conventions of detail, that it is not possible to call it even a Roman copy of a fourth-century Greek original; for there is no such original latent in it anywhere" Carpenter 1931, pp.1-12.

¹⁸⁹ Richter rigetta invece le supposizioni sia di Blümel che di Carpenter, asserendo che la statua non può che essere quella di Prassitele ricordata da Pausania e che i dubbi sul troppo realismo del panneggio o sull'esecuzione formale in generale espressi da Carpenter erano privi di fondamento. "Carpenter's assertion that the drapery is too plastic for its period seems to me surprising. We are on the threshold of the Hellenistic epoch, almost one hundred years after the Parthenon pediments in which the plastic conception of drapery had already begun to assert itself. Carpenter himself admits that the draperies of Mausolos and Artemisia-work contemporary with the Hermes-have plastic arrangement". Richter 1931, pp.465-468.

¹⁹⁰ "Yet the real issue in the theme, Who Carved the Hermes of Praxiteles? is no longer very edifying. For it is not a question whether Praxiteles himself had a hand in it; but whether the Athenian marble-cutter who copied the bronze original lived in Julio-Claudian or Hadrianic times". Carpenter 1931, pp.345-360.

¹⁹¹ Per Carpenter la statua ritrovata ad Olimpia è una scultura romana con degli imprevisti formali da un originale greco di bronzo. Carpenter 1954, pp.1-12.

formulò la nuova teoria secondo la quale la statua era da attribuire a uno scultore ellenistico di nome Prassitele, Carpenter si dimostrò alquanto scettico e continuò a considerare la scultura un'opera dell'età imperiale ispirata a un bronzo greco, rifacimento questo con caratteristiche formali e di significato proprie che andranno considerate espressione di qualità artistiche autonome. Carpenter ebbe anche una concezione differente sull'utilizzo delle fonti classiche come strumento interpretativo e di definizione delle opere antiche. Sempre prendendo in considerazione le valutazioni sulla scultura di Olimpia, si può notare come Carpenter non consideri prova probante dell'autenticità dell'opera l'annovero da parte di Pausania di una statua di Hermes di Prassitele. Il suo atteggiamento nei confronti dell'utilizzo delle fonti è molto più cauto di quello usato dai suoi colleghi e predecessori. Per Carpenter, le fonti sono un utile mezzo per la ricerca, ma devono in ogni caso passare al vaglio della critica e devono essere analizzate e interpretate. Secondo lo studioso statunitense, la letteratura antica non è una testimonianza diretta in quanto essa è influenzata, seppur leggermente, dal contesto in cui è stata scritta e dalle intenzioni dell'autore.¹⁹² Il metodo analitico intrapreso da Carpenter per lo studio della statuaria antica si pone, dunque, in completa discontinuità sia con la prassi della *Kopienkritik*, prettamente interessata alla scoperta dell'opera d'arte e del suo maestro, sia con la teoria accreditata che l'arte romana non avesse alcuna autonomia artistica e fosse meramente una copia di quella greca. Questo differente criterio d'indagine si evince con chiarezza nel suo lavoro sulla scultura greca nel quale vengono analizzati gli originali greci come prodotti anonimi di artigiani non conosciuti.¹⁹³ Carpenter in questo lavoro elabora un procedimento d'indagine basato sullo stile e la tecnica degli artisti nel quale venivano analizzate le opere in base ad analogie stilistiche specifiche e identificate, descritte e datate anche se il nome dell'artista non era conosciuto.¹⁹⁴ Considerando le statue per il loro valore intrinseco di esecuzione e contenuto, Carpenter getta le fondamenta per l'apprezzamento della *romanitas* nelle copie, nelle varianti e nelle nuove creazioni prodotte nel mercato romano.¹⁹⁵ Nel manuale

¹⁹²Richter, al contrario, continua a utilizzare la fonte come prova incontrovertibile dell'esistenza e dell'originalità di un'opera: la buona esecuzione e la presenza nelle pagine di Pausania di una statua raffigurante Hermes erano, dunque, evidenza del fatto che la statua di Olimpia fosse quella scolpita da Prassitele nel IV secolo: "The identification of the Hermes as a work by Praxiteles rests, therefore, on the combined evidence of Pausanias' statement and the excellence of the statue itself" Richter 1931, pp.277-290.

¹⁹³ Carpenter 1960; Palagia 1996, pag. IX.

¹⁹⁴ Medwid 2000, pag.50.

¹⁹⁵ Palagia 1996, pag.X.

sull'arte greca, così come nella diatriba sul Prassitele, l'interesse dell'archeologo americano è incentrato sul contenuto dell'opera. La produzione artistica è influenzata da una molteplicità di fattori e non dalla semplice volontà creatrice dell'autore.¹⁹⁶ Rotta tale dicotomia epistemica tra copia e originale, la statuaria romana inizia ad acquisire una minima dignità artistica che per molti secoli le ricerche archeologiche e storiche artistiche gli avevano negato. Ma bisogna ricordare che l'orientamento sull'arte romana nel complesso e sul problema della sua definizione mediante i rapporti con l'arte greca, era in via di cambiamento già da molti anni prima del lavoro di Carpenter sulla statuaria. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, il problema delle copie scultoree, del loro valore estetico nei confronti della scultura greca non può non essere affrontato senza analizzare l'arte romana in sé e i processi di acculturazione sviluppatisi attraverso il contatto con la Grecia. Se ancora in un recente convegno su Furtwängler e la *Meisterforschung* uno studioso affermava che per comprendere pienamente i *Meisterwerke* bisognerebbe esaminare la concezione di Furtwängler sul rapporto tra l'*Idealplastik* greca e la recezione di Roma e il valore attribuito dallo studioso tedesco all'arte romana, risulterà chiaro ancora una volta come le due categorie siano tra di loro correlate. Le innovazioni sul piano scientifico rispetto alla produzione statuaria romana sono state, dunque, indubbiamente influenzate e agevolate dai nuovi approcci analitici che iniziarono a svilupparsi dai primi decenni del ventesimo secolo.

1.7 Oltre i Greci: nuovi schemi d'indagine sull'arte romana

La concezione winckelmanniana sulla preminenza estetica dell'arte greca che, come abbiamo avuto modo di vedere, influenzò per molto tempo gli studi storico-artistici, fu messa in dubbio all'inizio del ventesimo secolo da due storici dell'arte della cosiddetta scuola di Vienna, A. Riegl e F. Wickhoff che addussero critiche sostanziali alla teoria della decadenza e alla conseguente giudizio negativo sull'arte romana.

¹⁹⁶ Carpenter nella prefazione a *Greek sculpture* spiega così le linee guida sulle quali ha improntato il libro: "Nor will be found much consistent appreciation of the beauty of Greek sculpture as something of unique created by the genius of the individual artist striving for self-expression or an inner vision of his own. An attitude of intellectual aloofness without show of human interest is essential to purpose of this book, which seeks to understand and explain the evolution of sculptural style in ancient Greece." Carpenter 1960, pag.V.

Per la prima volta l'arte di Roma fu al centro di una speculazione storico-artistica e furono applicate allo studio di essa metodologie d'analisi moderne.¹⁹⁷ A seguito di una revisione critica delle categorie classiche del pensiero ottocentesco, divenne possibile intraprendere un'indagine più autentica sull'arte e su tutta la civiltà romana.¹⁹⁸

Le opere di Riegl e Wickhoff si pongono apertamente in polemica con la visione comune e accettata dell'arte classica concepita come una parabola di cui l'arte greca era la punta più alta e quella romana la parte discendente. Fine ultimo delle loro ricerche era dimostrare che l'arte romana non coincidesse con una decadenza ma bensì con uno sviluppo, se la si giudica alla luce anche dei rapporti con l'età bizantina e medievale. L'inizio di questa nuova fase di studi è segnato dalla pubblicazione nel 1893 di *Stilfragen* di Riegl in cui viene analizzato lo sviluppo continuo della decorazione vegetale dalla prima antichità fino all'arte medievale. La sua ricerca rappresenta una critica ai paradigmi che finora avevano orientato la ricerca storico artistica nell'ambito della trattazione sistematica di un lungo periodo. Riegl si pone in rottura con le categorie analitiche vigenti, trasforma gli schemi interpretativi sull'arte antica e professa un'autonomia della storia dell'arte da tutte le altre discipline ausiliarie.¹⁹⁹ Pochi anni dopo, lo stesso Riegl pubblicò *Spätrömische Kunstindustrie* opera anche questa in opposizione alla teoria della decadenza e che sancisce innovazioni fondamentali nel campo dei concetti sull'arte.²⁰⁰ Analizzare l'industria artistica tardo-romana significa mettersi in contrapposizione con le teorie precedenti che vedevano nella produzione dell'opera d'arte originale e irripetibile il fondamento unico dell'arte²⁰¹ il cui sviluppo era, come si è già visto, determinato da

¹⁹⁷ Brendel 1982, pag.37.

¹⁹⁸ Fino all'Ottocento infatti le basi da cui si sviluppava il pensiero erano costituite o da una "metafisica del fatto e della necessità universale" di stampo positivista o da una "metafisica delle idee e delle categorie" di impronta idealista Bettini 1953, pag. XI.

¹⁹⁹ Sulla rottura di Riegl nei confronti delle interpretazioni vigenti, si prenda come esempio la lettura che Brendel applica all'opera dell'esponente della scuola di Vienna: "Anche Riegl si rese conto del legame esistente fra la scarsa considerazione allora di regola data all'arte romana e la teoria che vedeva nell'arte romana un periodo di decadenza, cosa che egli mise in dubbio". Brendel 1982, pag.40.

²⁰⁰ Secondo Otto Pächt, ultimo rappresentante della scuola di Vienna, la critica storica di Riegl rompe con tutte le estetiche assolute introducendo una teoria del valore relativo del prodotto artistico. Scarrocchia 1986, pag.57.

²⁰¹ Così Bettini nell'introduzione alla versione italiana di *Spätrömische Kunstindustrie*: "L'interesse di Riegl per l'industria artistica, per i trascurati prodotti di arti che ancora vengono definite minori è segno evidente della sua reazione agli schemi della critica ottocentesca ed è segno d'una adesione profonda al carattere anticlassico dell'arte romana. [...] Si potrebbe dire, infatti, che l'arte romana è un'arte industriale proprio perché ha un senso anticlassico. Bettini 1953, pag. XXXIV.

un andamento discendente di decadenza.²⁰² La ricerca dello studioso viennese si incentra sull'analisi delle strutture artistiche ricondotte ad unità sotto il principio del *Kunstwollen*, certamente il concetto chiave della teoria riegliana.²⁰³ Secondo tale principio, ogni prodotto artistico è il risultato di una precisa intuizione, frutto di una volontà creativa che raggiunge il suo scopo specifico, uno stile peculiare, in ogni genere di tecnica e di materiale.²⁰⁴ Dal momento che gli stili artistici sono comuni ad intere epoche, ne consegue che esiste un *Kunstwollen* comune nonché un fattore collettivo che determina la volontà artistica definibile come una volontà creativa comune che determina il gusto predominante in ogni epoca. Probabilmente questa attitudine dello spirito era istintiva e non condizionata da eventi esterni, rappresentava un denominatore comune nella produzione artistica di qualsiasi genere, il segno caratterizzante delle epoche. Un principio del genere non si determina attraverso l'analisi della tecnica, diventa canone assoluto non analizzabile attraverso categorie materiali,²⁰⁵ ma dall'altro lato non è neanche entità astratta soggetta alla discrezione delle singole personalità.²⁰⁶ Secondo Riegl ogni arte obbedisce al proprio singolare e originale *Kunstwollen*, principio unitario al quale si possono riportare le strutture fondamentali dei linguaggi artistici, considerati nel processo della loro formazione storica. Introducendo il concetto relativistico dell'uguale valore qualitativo di ogni epoca dell'arte, lo studioso si distacca dalla concezione parabolica dell'arte e in più attribuisce un valore autonomo e di originalità all'arte romana. Per Riegl l'arte romana è immersa nel tempo, il fondamento della sua originalità sta nella temporalità che si oppone invece all'assolutezza senza tempo dell'arte greca. Quindi, se si giudica l'arte romana secondo gli schemi della rappresentazione, della visione assoluta risulterà impossibile percepire e comprenderne le peculiarità, il suo gusto definito e dunque la

²⁰²Usando le parole di Brendel: "Tardo-romano secondo Riegl significa l'epoca compresa fra il 313 (editto di Milano) ed il 768 (ascesa al trono di Carlomagno), proprio l'epoca cioè a proposito della quale si è in generale parlato fin dal Rinascimento di età di "barbarie". Brendel 1986, pag.41.

²⁰³Tale termine è difficilmente traducibile in un'altra lingua. La traduzione letterale, "volontà d'arte" non abbraccia a sufficienza il significato che l'espressione implicava secondo Riegl: "intento stilistico" è forse espressione più adeguata. Brendel 1982, pag.42. Sull'analisi del senso intrinseco di tale concetto si veda ancora l'introduzione di Bettini: "L'interpretazione più pertinente del *Kunstwollen* fu data da Panofsky che riconobbe anzitutto che con esso Riegl aveva inteso affermare in primo luogo l'autonomia dell'arte da ogni sorta di fattori estranea a essa." Bettini 1953, pag. XLIII.

²⁰⁴Scarocchia 1986, pag.23; Brendel 1982, pag.42.

²⁰⁵Secondo Scarocchia, il *Kunstwollen* è il principio costitutivo della produzione artistica di tipo positivo ovvero immanente alla storicità del fare, ricostruibile dalla ricerca non per via esterna come la tecnica e il simbolo, ma solo per via genealogica. Scarocchia 1986, pag. 45.

²⁰⁶Il *Wollen*, infatti, non prende mai l'accezione di una volontarietà di carattere psicologico. La critica di Riegl non ricerca la personalità astratta ma è bensì essenzialmente strutturale. Bettini 1953, pag. XLIV.

sua autonomia estetica.²⁰⁷ Risulta allora evidente come la concezione dell'arte di Riegl stravolga le opinioni correnti e acquisti un valore rivoluzionario nell'ambito storico-artistico. Nessuno prima di lui, neanche il suo collega più anziano di qualche anno Wickhoff, spinse la valutazione sull'arte romana oltre il critico III secolo. È ormai da molti anni che si sono scoperti e sottolineati i limiti della teoria riegliana, pur continuando a riscontrare in essa un punto di rottura fondamentale.²⁰⁸ Il limite più evidente sta nell'aver considerato il *Kunstwollen* principio assoluto, sciolto appunto da qualsiasi fattore esterno, da qualsiasi carattere sociale, economico, politico o religioso, senza alcun collegamento con le cause storiche. Se inizialmente aveva attribuito una peculiarità temporale alla produzione artistica romana, nella sua visione teorica complessiva lo studioso austriaco trascura tale caratteristica andando ad assolutizzare le ragioni della produzione artistica.

In realtà, pur non arrivando alla profondità e alla radicalità analitica di Riegl, fu Franz Wickhoff il primo a comprendere in modo più profondo l'arte romana. L'altro esponente della scuola di Vienna, era per formazione un critico dell'arte medievale e moderna, ma ciò non lo trattenne dall'addentrarsi nell'analisi delle peculiarità artistiche del mondo romano. L'opera più importante di Wickhoff è l'introduzione all'edizione del codice miniato *Genesi di Vienna* e rappresenta un punto fondamentale negli studi dell'arte dell'antichità.²⁰⁹ Studiando le miniature presenti nel testo e ricostruendone le formazioni iconografiche, arrivò ad analizzare l'arte romana dall'età di Augusto fino a quella di Costantino. Tale ricerca lo portò ad affermare che l'arte romana non doveva essere considerata una degenerazione dell'arte greca ma bensì le bisognava riconoscere una capacità di creazione di valori nuovi e originali. I tre fondamentali elementi nei quali Wickhoff riconosceva una creazione romana originale erano il ritratto, il rilievo storico a rappresentazione continua e l'introduzione di elementi prospettici e paesaggistici nella pittura e nel basso rilievo. La caratteristica più importante dell'arte romana era l'illusionismo, ovvero la rappresentazione di oggetti come appaiono e non come sono. Con questa sorta di naturalismo soggettivo, Wickhoff distacca l'arte romana dalla formazione artistica greca la cui caratteristica principale era la rappresentazione della natura.

²⁰⁷ Bianchi Bandinelli 1965, pag.684; Bettini 1953, pag. XLVII.

²⁰⁸ Già Bianchi Bandinelli nella sua voce su Riegl comparsa nell'Enciclopedia dell'arte antica, rimarcava i limiti del pensiero di Riegl evidenziando soprattutto due punti: il "troppo rigido determinismo" e "nell'aver considerato i mutamenti dell'espressione artistica soltanto come un fatto di gusto". Bianchi Bandinelli 1965, pag.685.

²⁰⁹ Bianchi Bandinelli 1965 pag.1218.

Dallo stile naturalistico e classico Wickhoff passa alla definizione di uno stile antinaturalistico e dunque anticlassico a cui, inoltre, affida un giudizio estetico estremamente positivo.²¹⁰ Per lo studioso austriaco, l'arte romana nella sua piena originalità linguistica, quella appunto dell'illusionismo, si era trovata, nei confronti dell'arte greca, in una relazione simile a quella della pittura impressionista a confronto con il Rinascimento toscano.²¹¹ L'arte romana ha dunque un linguaggio in prima istanza originale, innovativo, imparagonabile con l'arte greca e esteticamente degno di nota. Oggi le teorie di Wickhoff sono superate e se ne vedono i limiti di ragionamento. L'arte romana appare anche questa volta priva di un'effettiva storicità e di legami sociali e politici. Come in Riegl, anche nell'opera del suo collega si ha una visione della storia dell'arte che ha il merito di rompere con la teoria della decadenza e della supremazia greca ma che tende a rinchiudersi in categorie meramente astratte che si avvicinano all'estetica idealistica che negli stessi anni prendeva piede nelle teorie dell'arte.²¹² Inoltre, il riconoscimento di una peculiarità intrinseca dell'arte romana fu alcune volte esaltato in modo acritico e fu oggetto di interpretazioni superficiali a tratti scioviniste e razziste.²¹³ In ogni caso, nonostante i limiti ormai evidenti, la scuola di Vienna ebbe il merito di porre l'accento sull'arte romana e di gettar le basi per una nuova interpretazione dei suoi prodotti artistici. Oggi di certo una visione che non prenda in considerazione le ragioni politiche e sociali e non tenga conto delle effettive influenze apportate dalla cultura greca ci apparirà estremamente limitante per la reale comprensione di un processo artistico, ma quando tali teorie furono pensate, rappresentarono un rottura vera che spinse gli studiosi successivi a porsi domande sulla produzione artistica di età romana e sulle sue capacità creative. La scuola di Vienna è dunque una pietra miliare per la comprensione dell'arte classica. Spesso fu mal interpretata e anche poco accreditata

²¹⁰Per Wickhoff l'illusionismo rappresentava la forma più alta di arte. Rembrandt e in particolare Velàzquez ne sono i due esempi preferiti. Brendel 1982, pag.40; Wickhoff 1947, pag.39.

²¹¹L'influenza della pittura impressionista francese sull'opera di Wickhoff è ben espressa da Carlo Anti nella prefazione alla versione italiana di *Wiener Genesis* (Arte Romana nell'edizione italiana): "Ma il movimento impressionista francese non aveva solo illuminato e fatto esperto l'occhio del Wickhoff, ne aveva anche incoraggiato la naturale spregiudicatezza metodica, insegnandogli, con la sua strenua polemica contro l'accademismo ufficiale, che l'arte è libera e non tollera per metro di giudizio il paragone con nessuna altra arte, comunque grande questa possa essere." Anti in Wickhoff 1947, pag.7.

²¹²Lo stesso Bianchi Bandinelli, dopo il distacco dalla categorie estetiche crociane, affermò i limiti della visione della scuola di Vienna la cui lettura sulla crisi tardo-antica era vista in modo troppo soggettivista. Bandinelli si discostò da tale visione per abbracciare la lettura lukàsciana per la quale le trasformazioni storiche avvengono tramite elementi strutturali economici e sociali. L'arte romana è sempre espressione di una situazione sociale o di un'affermazione politica. Col solo argomento del *Kunstwollen*, della «volontà artistica», del «gusto» qui non si va avanti". Bianchi Bandinelli 1950, pag.8; Barbanera 2003.

²¹³Bianchi Bandinelli 1965, pag.1219.

in alcuni ambienti intellettuali. Nonostante l'indubbia portata innovativa, tali paradigmi teorici non scardinarono nel momento la dicotomia tra copia e originale né si interessarono alla produzione di copie romane in quanto ci si soffermò più sui tratti di discontinuità e di singolarità delle caratteristiche artistiche romane che sui punti di comunanza tra le due arti.

Dalle teorie di Wickhoff e Riegl in poi, dunque, non si trattò più di dimostrare l'esistenza o meno di una produzione artistica romana ma piuttosto di attribuirle una dignità artistica o di considerarla una semplice continuazione dell'arte greca. La prima tendenza mirava a definire uno stile nazionale romano completamente differente dall'arte greca alla quale anzi avrebbe opposto resistenza. Stile questo con caratteristiche e innovazioni proprie come per esempio la rappresentazione spaziale.²¹⁴ Tale indirizzo di ricerca tende ad identificare la formazione e le caratteristiche precipue dell'arte romana in un carattere distintivo specifico e immutabile che determina la *romanitas* vista come essenza univoca delle peculiarità nazionali romane. L'altra chiave di interpretazione è completamente in contrapposizione con la prima. Nell'ottica di una continuità artistica, l'arte romana viene considerata il proseguimento di quella greca e definita alcune volte "arte greca a Roma". Significativo per tale orientamento appare il libro di Toynbee *The Hadrianic School* il cui sottotitolo, "un capitolo nella storia dell'arte greca", ne rivela immediatamente i presupposti teorici. Toynbee, in completa opposizione con le teorie nazionaliste, sostiene che non esiste un'arte prettamente romana e che ci sia invece un'unità di storia e civilizzazione tra Roma e la Grecia.²¹⁵ La produzione artistica imperiale, con il suo carattere universale e pubblico, può essere definita arte greca al servizio dell'idea imperiale.²¹⁶ La recezione da parte di Roma delle forme artistiche ed estetiche greche, per quanto riguarda non i caratteri formali ma quelli di contenuto, fu però attiva. Per Toynbee, infatti, tutta la produzione artistica romana e

²¹⁴Su questo argomento si prendano in considerazione Sieveking e Weickert. Il primo vede nell'arte augustea "uno strato italico indigeno di rappresentazione spaziale". Sieveking 1925, pag.35. Weickert, analizzando i rilievi dell'Ara Pacis, affermava: "La penetrazione di una spazialità illimitata è caratteristica comune di tutti i rilievi dell'Ara Pacis e li distingue dalle opere d'arte greche."; Brendel 1982 pag.119. Le teorie sulla spazialità di Sieveking vengono respinte successivamente da altri studiosi che, pur ammettendo l'esistenza di un nucleo originale artistico romano, lo identificavano non nella resa spaziale ma bensì nella rappresentazione lineare. Su questo si prenda in considerazione Schober per il quale l'arte romana prediligeva le rappresentazioni piatte e lineari. Schober 1923, pag.53. All'incirca nello stesso periodo Snijder sosteneva che il senso plastico e spaziale del tutt'insieme fosse una particolarità dell'arte greca e che, invece, segno distintivo di quella romana fosse la rappresentazione lineare. Snijder 1925, pag.94.

²¹⁵Per Toynbee non solo la produzione artistica, ma qualsiasi ambito culturale è da ricondurre alla Grecia. Per esempio, anche la letteratura più importante di età imperiale mutua dalla Grecia le sue forme letterarie e i metri. Toynbee 1934, pag. IX.

²¹⁶Toynbee 1934, pag. XX.

in modo particolare quella di età imperiale era un'arte "piegata" alla propaganda e alla sua disposizione pubblica. Al di là di alcuni limiti metodologici a noi ora evidenti,²¹⁷ l'opera di Toynbee ha in ogni modo avuto il merito di aver scardinato la contrapposizione concettuale tra peculiarità romana e influenze artistiche greche. Il limite dei due orientamenti risiede, per il primo, nel non aver compreso la molteplicità di contenuti e forme caratteristiche dell'arte romana e di essersi limitato alla ricerca di uno stile unitario, per il secondo, nell'essersi basato su un principio ipotetico di evoluzione ellenistico-romana.

A queste teorie si viene ad aggiungere un insieme di tesi nelle quali si suppone l'esistenza di un dualismo stilistico nell'arte romana.²¹⁸ Un'espressione più complessa e particolare della teoria dualistica è contenuta nell'interpretazione dell'arte romana di Kanschnitz-Weinberg. Linea guida di questa teoria è la considerazione che l'arte romana sia composta da due atteggiamenti nettamente opposti verso la forma artistica. Il valore importante di tale pensiero consiste nel fare coesistere insieme, a differenza dell'altre teorie dualistiche, le tendenze artistiche presenti nell'arte dell'Italia. Ma sicuramente il merito principale degli studi di Kanschnitz consiste nella metodologia da lui seguita, basata sul concetto di struttura.²¹⁹ Per struttura lo studioso austriaco intende le caratteristiche interne e astratte di stile che stanno alla base delle forme di espressione artistiche, soprattutto nella scultura, oggetto principale delle analisi dell'archeologo.²²⁰ Le connotazioni specifiche interne sono considerate da Kaschnitz "atteggiamenti costanti nei confronti della forma",²²¹ distinti dalle intenzioni espresse dai vari oggetti d'arte che sono invece variabili. L'analisi strutturale rompe con le teorie di continuità dell'arte e pone anche sotto una luce diversa l'analisi sull'originalità e sul giudizio estetico. Analizzare un'opera d'arte attraverso la sua struttura vuol dire concentrarsi sulle caratteristiche interne e immutabili che, facendo ricorso a criteri descrittivi oggettivi

²¹⁷Per Brendel il punto debole della tesi di Toynbee consiste nella difficoltà di dimostrare una linea di continuità all'interno dell'arte greca dal I secolo a. C. fino al neoclassicismo adrianeo. Brendel 1982, pag.75.

²¹⁸Secondo queste teorie l'arte romana può essere interpretata in tre modi diversi: si può supporre che il dualismo sia un conflitto fra stili contrastanti, oppure si può considerare il carattere dualistico una prerogativa innata dell'arte romana le cui tendenze sono simultanee ma sempre separate, oppure, in terzo luogo, si può ritenere che si adottino modi diversi di rappresentazione secondo lo scopo. Brendel 1982, pag.91.

²¹⁹Così Brendel sugli studi di Kaschnitz-Weinberg: "Dal tempo di Riegl, è questo forse il contributo più significativo - inteso come impegno sistematico - alla formulazione di una teoria moderna sull'arte romana, ma è tuttavia molto diverso da quello di Riegl". Brendel 1982, pag.95..

²²⁰Tra le sue opere più rilevanti si ricordano *Bemerkungen zue Struktur der altitalischen Plastik*, 1933 e *Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta*, 1950.

²²¹Kaschnitz-Weinberg 1933, pag.136.

e determinati, non sono soggette al giudizio estetico e sono applicabili anche ai materiali anonimi dell'arte arcaica dell'Italia e di Roma.

Sulla falsariga dei suddetti criteri analitici che contemplano due tendenze parallele nell'arte romana, si devono annoverare le ricerche di Rodenwaldt e di Bianchi Bandinelli. Molte opere di Rodendwalt ebbero come elemento di fondo la distinzione tra arte popolare e arte maggiore. Quest'ultima a Roma, in particolar modo nell'età imperiale, ebbe sostanzialmente una connotazione classica, mentre l'arte popolare rappresentava un'opposta tendenza definibile anticlassica. Questa teoria ha una prerogativa in più rispetto alle altre tesi dualistiche: l'analisi della realtà storica e sociale. Il termine arte popolare indica, infatti, specifici tratti distintivi definiti attraverso categorie sociali analizzate nella loro realtà storica.²²² Anche Bianchi Bandinelli formulò un concetto che si avvicina alla divisione fatta da Rodenwaldt. Per l'archeologo italiano l'arte romana fu caratterizzata fin dalle origini da un dualismo di fondo che determinò due tipi di arte differente, quella plebea, espressione artistica delle classi meno abbienti e socialmente inferiori, e quella "aulica" di estrazione sociale più elevata.²²³ Secondo lo studioso italiano la cosiddetta arte plebea traeva le sue origini dalla tradizione artigianale medio-italica che aveva continuato a essere prodotta anche dopo l'arrivo dal III secolo avanti Cristo in Italia di produzioni artistiche greche. L'arte aulica mutuò invece simbologie e caratteri formali dell'arte greca. Per ciò che concerne la scultura idealizzante e, dunque, le copie e le imitazioni della statuaria greca, il giudizio di Bandinelli è molto simile a quello degli studiosi che non vedevano in essa che una riproduzione mal riuscita dal prodotto artistico greco. Tali opere non dovevano, dunque, essere poste come oggetto di analisi e di ricerca dell'arte romana. Pur accettando il giudizio negativo attribuito dalla scuola filologica tedesca alla produzione scultorea romana, considerata solo una degenerazione²²⁴ dell'intento originario dell'artista greco, lo

²²²Rodenwaldt 1940, pag.12.

²²³Bianchi Bandinelli 1967; Barbanera 2003.

²²⁴Un passo del saggio *Storicità dell'Arte classica* esemplifica bene la sua visione: "le opere dei Maestri che ebbero parte determinante nella formazione dello stile classico, noi le abbiamo solo in copie, più o meno commerciali, di età romana. E non basta raffinare la nostra conoscenza fino a scorgere nelle copie le tracce del gusto di età augustea, adrianea o antoniniana nelle quali furono prodotte: tale cernita è relativamente facile e limitata a caratteristiche esteriori. Assai più importante sarebbe giungere a intendere quanto di essenziale il copista può aver frainteso, anzi ha generalmente frainteso o non inteso affatto, perché quanto per l'artista originario era novità di scoperta, era affermazione di principio rivoluzionario, tesi vibrante della sua creazione, per il copista di età romana era ormai calligrafia, *routinière* e qualunque sbizzaritore sapeva riprodurre quello che era costato macerazione al creatore." Bianchi Bandinelli 1950, pag.29.

studioso italiano si oppose però in maniera decisa alla metodologia e alle tecniche di analisi espresse dalla *Kopienkritik*. Se la *Meisterforschung*, la ricerca del maestro, era anche per Bianchi Bandinelli uno dei principali interessi degli studi storico artistici, il campo di analisi non poteva assolutamente essere indirizzato verso le cosiddette copie statuarie. Questa visione è influenzata dalla concezione che Bianchi Bandinelli aveva dell'atto di creazione e del ruolo dell'artista.²²⁵ L'errore più grave, soprattutto compiuto dai successori di Brunn e Furtwängler, ai quali per lo meno attribuisce alcune intuizioni e una sistematicità nella ricerca, è stata quella di svilire completamente qualsiasi gusto per l'arte, qualsiasi comprensione reale del processo artistico.²²⁶ Pur ammettendone un'effettiva utilità per il reperimento di documentazione dalle tarde fonti letterarie, per l'archeologo italiano il pericolo maggiore della *Meisterforschung* consisteva nello studiare l'arte greca attraverso le copie che avevano perso la sostanza artistica primaria perché prodotte non da grandi maestri ma da meri scriba. Anche in un'opera più recente (Introduzione all'archeologia, pubblicata subito dopo la sua morte), quando già si era distaccato dalla completa adesione alla corrente idealistica, non cambia idea: l'errore della *Kopienkritik* rimane il medesimo, la scuola filologica tedesca aveva dato troppa preminenza all'iconografia artistica a discapito della qualità estetica dell'opera d'arte.²²⁷ In ogni caso, in tali valutazioni al metodo della *Kopienkritik* si evince

²²⁵Le sue opinioni rispetto alle opere originali e all'artista furono influenzate, specialmente all'inizio delle sue ricerche, dalla corrente filosofica idealista che in Italia vedeva in Benedetto Croce il suo massimo esponente. Infatti, punti basilari dell'estetica crociana sono l'assoluta indipendenza dell'arte e l'assunzione che l'artista sia completamente isolato e indipendente da tutto ciò che lo circonda e che l'atto di creazione sia atto autonomo, scevro da ogni influenza esterna, frutto unico e privilegiato dell'intimo rapporto tra l'artista e il suo genio. Croce afferma che l'essenza dell'arte risiede nella sua indipendenza, in quanto l'arte è di per sé spiritualità e intuizione e, dunque, si distingue dal mondo fisico e dall'attività pratica. Intuizione e spiritualità insieme, creano l'ispirazione, l'essenza indipendente e autonoma dell'arte che trova la sua espressione effettiva in quello che Croce definisce uomo artista, sintesi perfetta di intuizione e logica che attraverso esse crea l'immagine e si spinge anche oltre nella propensione infinita a creare, a rappresentare: "Al quale fine torneremo ancora una volta all'artista o uomo-artista, che ha compiuto il processo di liberazione dal tumulto sentimentale e questo ha oggettivato in un'immagine lirica, ossia ha raggiunto l'arte. In questa immagine egli trova la sua soddisfazione, perché verso essa ha lavorato e si è mosso." L'arte e chi la produce (l'artista) sono, dunque, nozioni a sé, frutto di intuizione pura o pura espressione, sottoposte a leggi differenti e improntate su un carattere di totalità Croce 1990, pp. 76-88.

²²⁶Così il suo giudizio sulla scuola filologica: "A forza di lavorare sul materiale scadente delle copie, si andò perdendo fra gli archeologi qualsiasi vero gusto per l'arte, qualsiasi intelligenza del fenomeno artistico in genere, tanto che da nessuna persona di cultura si potevano (e ancora si possono) sentire esprimere giudizi così balordi e grossolani sull'arte, e ottenere manifestazioni di cattivo gusto, quanto dai rappresentanti della "scienza archeologica" rimasti fermi in fatto di concetti estetici alla precettistica del peggiore accademismo." Bianchi Bandinelli 1973, pag.28.

²²⁷"Questo metodo è servito a porre le basi della documentazione di quanto era possibile ricavare, in fatto di documentazione, dalle tarde fonti letterarie. Ma esso ha avuto due effetti: 1) quello di trascurare la ricerca su questo problema a tal punto da trascurare gli originali dell'arte greca; e c'è voluto quasi mezzo secolo per uscire da questa

chiaramente che nessun valore artistico ed estetico, nessun ruolo determinante nella comprensione del processo artistico viene attribuito alle statue idealizzanti romane definite come copie commerciali, per allontanarle il più possibile da qualsiasi senso artistico. Bianchi Bandinelli, come si è avuto modo di vedere, assegna una dignità artistica all'arte romana e ne definisce concetti cardini e caratteristiche precipue attraverso la distinzione tra arte plebea e arte aulica ma, allo stesso tempo, la produzione statuaria idealizzante viene esclusa dalla sua idea di arte. Queste opere non dovranno essere prese in considerazione nella speculazione di uno storico dell'arte e quegli studiosi che si concentrano sull'analisi di esse perdono di vista il fine degli studi sull'arte classica che, per Bianchi Bandinelli si dovranno soffermare invece sulla ricerca dell'essenza artistica. La sostanza dell'arte e la determinazione della personalità artistica sono infatti i due centri concettuali su cui graviterà tutta la riflessione teorica di Bianchi Bandinelli. L'arte romana, dunque, con le sue spinte artistiche divergenti, l'assenza di una vera e propria storia dell'arte, e una composizione quasi completamente anonima sarà il nodo centrale del suo sforzo intellettuale. Come si è già sottolineato, inizialmente, i paradigmi interpretativi sull'arte di Bianchi Bandinelli aderivano sostanzialmente all'idealismo crociano. Successivamente, nello sviluppo della sua carriera intellettuale, lo studioso provò ad avvicinarsi ai paradigmi epistemologici del materialismo storico di stampo marxista. A paradigma di questa svolta intellettuale si può prendere un passo della prefazione alla seconda edizione di "Storicità dell'arte classica" che sancisce il suo avvicinamento alle suddette categorie intellettuali. In essa Bianchi Bandinelli cerca di definire i punti di distacco, ma anche quelli di continuità, con l'idealismo crociano a cui attribuisce comunque il merito di aver dato una spinta innovativa agli studi dell'arte classica e di averla "ripulita" dal positivismo ottocentesco. La frattura con la visione estetica di Croce avviene, appunto, nella necessità sentita da Bianchi Bandinelli di tener conto di quelle opere secondarie che non rientrano per Croce nella storia dell'arte, frutto di un'industria artistica eseguita da una "massa di seguaci" che non creano nulla di veramente nuovo, per i quali l'arte è un'attività pratica; ma che con il loro "artigianato artistico" formano, per così dire, il tessuto connettivo tra

posizione e capire che un originale anche se mutilo e di qualità secondaria, è pur sempre più prezioso, per farci capire il linguaggio artistico del suo tempo, di una copia commerciale di età romana; 2) quello di perdere di vista lo studio della qualità artistica a profitto della iconografia artistica, equivoco che ancora oggi riaffiora negli studi. di archeologia." Bianchi Bandinelli 1976, pag.45.

l'uno e l'altro Maestro.²²⁸ Inoltre, quasi alla fine della sua carriera, modificò ancora il suo approccio alla nozione di creazione artistica. Pur avvicinando l'arte ad un'interpretazione storicista e materialista che doveva tener conto di fattori economici politici e sociali, lo studioso senese non si discostò mai troppo dall'idea del maestro creatore, ma nella parte introduttiva al saggio sul cratere di Dervieni,²²⁹ pubblicato postumo, Bianchi Bandinelli tenta di modificare leggermente le sue posizioni definendo l'opera d'arte come un poliedro, con molte facce. Ognuna di queste facce rappresenterebbe un particolare elemento sociale, economico, politico.²³⁰ Tale nuova visione rileva un leggero spostamento dell'asse teorico dello studioso. In queste nuove affermazioni si riscontra infatti l'ammissione dell'esistenza nelle opere di una struttura interna regolata da diversi fattori. Bandinelli non parlerà di indagine di questa struttura, né di analisi delle variabili interne che ne sono componenti primarie, non sposterà lo strutturalismo come paradigma interpretativo né, tanto meno le indagini post-strutturaliste su un ordine interno della realtà analizzabile attraverso il superamento delle categorie dicotomiche e di opposizione. Ma la raffigurazione dell'opera come un poliedro sembra rimandare alla visione strutturalista di Marx come già Luporini aveva rivelato a Bianchi Bandinelli.²³¹ L'eredità intellettuale che lasciò Bianchi Bandinelli fu di un'importanza primaria per gli studi e le ricerche archeologiche successive. L'aver compreso che per indagare nel profondo un'opera d'arte si dovesse analizzare tutto ciò che stava intorno a essa, l'aver dato un valore e un posto nella ricerca archeologica alla cultura materiale, di fatto, influenzarono i percorsi che avrebbero poi intrapreso gran parte degli studiosi in Italia e all'estero. Dagli studi di Bianchi Bandinelli in poi, infatti, il prodotto artistico è stato inteso nelle sue connessioni storiche e sociali e indagato come espressione di un modello culturale di determinate classi sociali.²³² Tale approccio influenzerà molti studiosi che continueranno ad affrontare le loro ricerche in questa direzione e non solo in Italia.²³³ Vicini, infatti, a questo nuovo metodo analitico

²²⁸Bianchi Bandinelli 1950, pag XIX.

²²⁹Tale saggio verrà pubblicato l'anno della sua morte ed è, dunque, uno degli ultimi sforzi intellettuali dell'archeologo. Bianchi Bandinelli 1974-1975, pag.179.

²³⁰Barbanera 2003, pag.180.

²³¹E' interessante inoltre mettere in evidenza che alle teorie strutturaliste sulle funzioni interne e soprattutto sulla trasmissione di tali strutture interne considerate "x" variabili determinanti la struttura di una data opera si rifaranno alcuni tra gli studi più recenti sull'analisi iconografiche delle opere e anche sul valore dalla statuaria romana. Deleuze 2004, pag.73; Burke 2002, pag.224; Gazda 2002, pag.11.

²³²Barbanera 2003, pag. 162.

²³³In Italia l'eredità di Bianchi Bandinelli fu raccolta da molti suoi studenti. Si ricordano brevemente i fondamentali lavori di Andrea Carandini, Mario Torelli e Filippo Coarelli. Quest'ultimo ha intrapreso ricerche sul rapporto di

furono anche alcuni studiosi tedeschi come Tonio Hölscher e Paul Zanker, tra i primi studiosi ad aver superato completamente la visione classica sull'arte romana²³⁴ e ad aver indirizzato, per la prima volta, le loro indagini più sulla funzione dell'opera d'arte che sul soggetto creatore. Tale nuovo filone di studi, di fatti, ha impiegato anche nuovi metodi di ricerca e nuovi riferimenti teorici, come l'analisi sociologica dell'auto-rappresentazione²³⁵ o l'applicazione di metodi strutturalisti e analisi semantiche²³⁶ che, a loro volta, hanno influenzato le ricerche statunitensi e gli studi più recenti sull'originalità e sulla copia nell'ambito della scultura romana. L'attenzione di Zanker si sposta dall'analisi formale di singole opere romane ad una visione più ampia che contiene la totalità delle immagini presenti nell'immaginario imperiale romano.²³⁷ L'interesse, dunque si trasferisce da una mera speculazione estetica a un'analisi multi fattoriale in cui assume un valore fondamentale la funzione dell'opera che può e deve essere compresa solo immersa nel contesto politico economico e sociale in cui è stata creata.²³⁸ Non è importante chi ha eseguito l'opera o se essa sia stata mutuata da modelli dell'arte greca, l'interesse primario è per

acculturazione tra Roma e la Grecia e sul ruolo dell'artista-artigiano nel mondo classico. Di grande importanza, sono infatti, le pubblicazioni *Revixit Ars* e *Artisti e Artigiani in Grecia*, una raccolta di saggi di diversi studiosi sotto la curatela di Coarelli. Nella raccolta è presente un saggio di Andrea Carandini intitolato "*La fatica e l'ingegno*" che analizza due punti fondamentali sulla nozione d'artista nell'arte classica e sul nesso originalità-valore. Partendo dall'idea che una distinzione così netta fra artigiano e artista non esistesse nel mondo classico, Carandini cerca dunque di dare due spunti nuovi alla ricerca. Il primo è quello di immettere l'analisi della nozione di artista nell'ambito di un esame più generale del rapporto tra economia e lavoro. In altre parole, si chiede che rapporto ci fosse fra arte ed economia produttiva e quanto plusvalore fosse investito in nuovo capitale e quanto fosse invece riservato alla produzione artistica. L'altro spunto di analisi era quello di studiare la concettualizzazione del fatto estetico. In un mondo in cui alla pratica ideativa non era stato attribuito un valore effettivo, in cui non era contemplata la nozione di lavoro astratto e il valore d'uso aveva il ruolo preminente nelle forme di accumulazione economico, secondo Carandini bisognava comprendere il significato, il valore intrinseco del fatto estetico in sé: Uno studio sulla concettualizzazione del fatto estetico, dovrà dunque prendere in considerazione nozioni come originalità e imitazione che avranno probabilmente significazioni differenti rispetto alle loro accezioni moderne. Le definizioni di autore e di creazione nel mondo classico dovranno partire da questi spunti e avvalersi inoltre di un'analisi sociale ed economica. Carandini 1980; Coarelli 1996. Particolare attenzione al processo di acculturazione romana è stata data nei suoi studi da Salvatore Settis. Andando oltre le teorie dualistiche sulla formazione dell'arte romana, Settis analizza la formazione culturale di Roma guardando i rapporti tra il mondo greco e quello romano non in termini di supremazia di uno sull'altro e considerando i processi di assimilazione culturale come dinamiche non lineari contraddistinte da rapporti eterogenei. A una visione verticista va sostituito uno schema in cui le relazioni tra le due culture vengano visti come dei campi di forza tra di loro intersecabili. Settis 1989, pag.190-194.

²³⁴Marvin 2008.

²³⁵Zanker 1989.

²³⁶Hölscher 1993.

²³⁷"In what follows I refer often to "visual language" and "visual imagery", to suggest that I am not primarily concerned with the interpretation of individual monuments. This is done often enough, and too often otiose descriptions and commentaries take on the lyrical tone of Augustan poets" Zanker 1989, pag.3.

²³⁸"The goal of this book is to examine the complex interrelationship of the establishment of monarchy, the transformation of society, and the creation of a whole new method of visual communication." Zanker 1989, pag.2.

Zanker ricostruire l'immagine visuale del mondo romano.²³⁹ Infatti, a tal fine utilizzerà non solo i lavori d'arte in sé ma anche quelle produzioni che nel mondo storico artistico erano definite opere secondarie. Un'analisi impostata in questo modo si concentrerà anche sui caratteri sociali della cultura romana, sul principio di acculturazione tra Roma e la Grecia e prenderà inoltre in considerazione il ruolo esercitato nell'atto di creazione dal committente come del fruitore dell'opera. Anche Hölscher contribuirà alla costituzione di una nuova teoria sull'interpretazione artistica di Roma. Considerando l'arte romana come un sistema semantico, l'archeologo tedesco stabilisce una connessione tra la forme artistiche e i messaggi ideologici contenuti in esse.²⁴⁰ Per sistema semantico Hölscher intende non una struttura formata da principi unificati ma un'interrelazione flessibile di elementi.²⁴¹ Per lo studioso tedesco, le differenti forme stilistiche greche vennero utilizzate dai Romani per esprimere i loro contenuti ideologici. L'arte romana è sempre stata trattata con una certa distanza in quanto costituita da categorie estetiche e culturali molto differenti da quelle moderne. Per Hölscher le opere romane, a parte delle rare eccezioni, si avvicinano poco alla concezione moderna di "arte creativa", caratterizzata dai paradigmi di originalità e d'individualità artistica. Per lo studioso tedesco, dunque, analizzare l'arte romana significa superare questi steccati epistemici e prendere in considerazione il contesto storico e lo sviluppo della cultura e delle immagini a Roma.²⁴²

I nuovi approcci analitici qui esposti, dunque, aprono definitivamente le porte a una visione differente dell'arte romana che considera il sistema di produzione artistico in modo pluralistico e che valuta concetti come riproduzione e standardizzazione del lavoro artistico non prove della inadeguatezza estetica di tale arte ma come nuclei costitutivi su cui basare la comprensione della cultura visuale a Roma.²⁴³ È opinione comune considerare gli studi di tali autori come pietre miliari delle indagini storico

²³⁹Sul contributo dei due studiosi tedeschi si rimanda a Barbanera 2011, pp.63-66.

²⁴⁰Su tale interpretazione si veda la prefazione di Jan Elsner alla versione inglese di *Römische Bildsprache als semantisches System*: "Hölscher's solution to the Romaness of Roman art is to emphasize the Romaness (despite its late Hellenistic origins) of the semantics system by which the typical forms of different period styles in Greek art were adopted as types with specific meanings and manipulated in new ways. This has resonances with linguistics and semiotic theories that became so sweepingly applied to the visual arts in the Anglo-american tradition at about the same time. [...] In particular, Hölscher was influenced by the German translation of Umberto Eco's *La struttura assente*. Elsner in Hölscher 2004, pag. XXV.

²⁴¹Hölscher 1993, pag.2.

²⁴²Hölscher 1993, pag.88.

²⁴³Hölscher 1993, pp.91-115.

artistiche classiche e come punto di svolta sulla concezione dall'arte romana.²⁴⁴ Tali nuovi orientamenti consentiranno infatti di sviluppare un nuovo ambito di studi anche per ciò che riguarda la produzione statuaria romana e l'annoso problema su come analizzare e definire le riproduzioni scultoree mutate da modelli greci. Così, come nell'ambito tedesco si era sviluppato e sistematizzato il metodo filologico per l'analisi delle opere di maestri greci, sempre dal medesimo ambiente di ricerca si crearono le basi e i presupposti per un superamento di tale visione.

1.8 Gli attuali orientamenti sulla produzione artistica romana

Nel corso degli ultimi vent'anni sono state sviluppate teorie alternative nell'ambito degli studi sull'arte romana nel suo complesso e anche in quelli più specifici sulla produzione scultorea idealizzante. Per ciò che concerne l'analisi sulle cosiddette copie statuarie, si riconosce un pioneristico sforzo di applicare nuovi paradigmi interpretativi al lavoro di Brunilde Ridgway.²⁴⁵ La studiosa americana viene considerata la ricercatrice che diede una svolta all'analisi sulla scultura romana attraverso il tentativo di criticare e di superare le categorie epistemiche e gli approcci analitici codificati nella *Meisterforschung*. Nel suo lavoro "*Roman Copies of Greek sculpture, The problem of originals*" l'archeologa tenta di decostruire l'analisi utilizzata per l'attribuzione delle opere e degli stili nell'ambito della statuaria greca. Dichiara sorpassate e poco convincenti basi teoriche e metodologia della *Kopienkritik* diventate, a suo dire, paradigma comune per l'analisi della scultura greca.²⁴⁶ Come il suo maestro Carpenter, Ridgway costruisce una metodologia d'analisi della scultura greca che non contempla lo studio filologico delle cosiddette copie romane. Non può esistere un'analisi storico artistica che tenga conto esclusivamente delle analisi formali e delle fonti classiche e consideri i prodotti romani solo come documenti inesatti.²⁴⁷ Le opere romane devono essere valutate

²⁴⁴Marvin 2007, pag. 8. Si consideri inoltre il commento di Elsner alla già citata introduzione alla versione inglese del *Römische Bildsprache*.

²⁴⁵Marvin 2007, pag.9.

²⁴⁶In un articolo comparso nel 2005 Ridgway dichiara pressoché sorpassate le teorie della *Kopienkritik* ma afferma che esse hanno guidato la ricerca per più di un secolo lasciando ancora oggi influenze non indifferenti negli studi sulla statuaria classica: "We firmly believed in the superiority of Greek over Roman sculpture, the latter was considered imitative but helpful because it copied Greek creations by major master now lost to us and we trusted ancient literary sources although written at a great remove in time from the persons and monuments they cited." Ridgway 2005, pp. 63-71.

²⁴⁷Nell'articolo già citato, Ridgway pone come base per i futuri studi sulla scultura greca come su quella romana il completo distacco dalla scuola filologica tedesca: The philological approach to ancient sculpture (the collection of allged replicas-Kopienkritik- comparable to the establishment of manuscript families and stemmata) is invalid and

come prodotti artistici autonomi e tutta la scultura romana esaminata nel suo complesso e calata nell'ambiente storico e culturale attraverso un approccio sociologico.²⁴⁸ Ciò che va completamente ridefinito è la opinione universale sui Romani e il loro rapporto con l'arte. Tale sorta di pregiudizio, lo ricorda anche lei, ha radici antiche da far risalire agli stessi Romani e la visione moderna si basa su questo antico preconetto. I Romani vengono così considerati barbari privi di qualsiasi senso estetico che ebbero bisogno del contatto con la Grecia per diventare artisticamente sensibili, incapaci di produrre sculture o pitture come il popolo da loro conquistato, il cui unico interesse risiedeva nella realizzazione di copie statuaria o nella promulgazione di leggi. Per superare tale concezione negativa, Ridgway tenta di applicare punti di vista differenti e nuove prospettive di analisi che riescano a smontare questa logica dall'interno. In particolare, afferma che le fonti scritte sono limitate e che possono essere interpretate in modo differente; che i cosiddetti bottini di guerra non sono un fenomeno limitato alle relazioni tra i Greci e i Romani e che non sono più importanti di altri aspetti dell'assimilazione romana della cultura greca. Prosegue l'esposizione della sua teoria affermando che i Romani saccheggiavano le opere dalla Grecia con una sorta di criterio selettivo basato principalmente sul valore monetario degli oggetti, su ragioni psicologiche e simboliche, sul tema e sulla loro natura esotica.²⁴⁹ Nell'analisi sul rapporto tra la statuaria romana e le produzioni scultoree greche, la studiosa tenta di decostruire il metodo utilizzato per l'attribuzione delle opere e degli stili nell'ambito della statuaria greca. Ridgway cerca di smontare alla base le categorie epistemiche su cui poggiava la *Meisterforschung*, affermando che l'approccio comune alla scultura greca e romana è stato fortemente influenzato dalle concezioni romantiche sugli artisti e da una nozione completamente moderna di originalità creativa che è stata proiettata nel passato classico senza alcuna adeguata considerazione per le differenti condizioni economiche e sociali.²⁵⁰ Uno dei capisaldi della speculazione teorica di Ridgway è la valutazione del concetto di originalità e di personalità artistica. Secondo l'archeologa americana la nozione di originalità e soprattutto il suo legame concettuale con

distorting. Single exemplars are particularly dangerous, and we must be more cautious in our attempts to correlate brief, non-descriptive mentions in Pausanias and Pliny with extant « Roman Copies»". Ridgway 2005, pp. 63-71.

²⁴⁸Ridgway 1986, pag.7-23.

²⁴⁹Ridgway 1994, pag 11.

²⁵⁰Ridgway 1994, pag.1.

l'autore sono categorie moderne non contemplate nelle idee dell'antichità²⁵¹. Incentrare, dunque, lo studio dell'arte antica sulla figura della personalità singola significa fondare le ricerche su un anacronismo concettuale e non comprendere i principi reali dell'atto di creazione nel mondo classico. Questo vale sia per l'arte greca che per quella romana. Concentrarsi su accezioni differenti dell'idea di originalità artistica significherebbe infatti affrontare sotto lenti diverse il problema dell'anonimato nelle opere romane e inoltre comprendere pienamente i paradigmi interni che costituivano le creazioni di opere nell'arte greca che, pur avvicinandosi di più alla concezione moderna di prodotto artistico, aveva in ogni caso peculiarità non facilmente riconducibili al pensiero moderno.²⁵² Per ciò che concerne la produzione scultorea greca, ad esempio, Ridgway evidenzia due caratteristiche che esulano di molto dalla concezione idealistica e moderna dell'arte come produzione di opere uniche frutto di una creatività particolare. Secondo la ricercatrice infatti, in Grecia le sculture architettoniche erano il prodotto di ateliers e non di un importante maestro e per ciò tali opere dovrebbero essere esaminate in prima istanza per il loro contenuto religioso e normativo.²⁵³ Inoltre, esisteva un'altra evidente prova della diversa concezione affidata dai Greci all'originalità: la produzione bronzea. Infatti, i bronzi, proprio in virtù della loro tecnica di esecuzione, consentivano di infrangere la dicotomia fra copia e originale.²⁵⁴ La pratica di usare modelli, calchi dai quali venivano forgiate diverse opere rompe il rigido confine fra creazione e imitazione, la linea tra riproduzione e autentico si fa evanescente e la pratica imitativa può così acquisire un effettivo valore artistico. La duplicazione non deve più essere considerata una mancanza di creatività, né soltanto la testimonianza di una creazione famosa ricordata dalle fonti.²⁵⁵ Ridgway tenta così di stilare nuove linee guida sull'analisi della scultura classica e per arrivare a ciò si affida a una metodologia più

²⁵¹Ridgway è convinta che bisogna diminuire l'enfasi attribuita ai grandi maestri greci, in quanto l'originalità e lo stile distintivo assegnato a una singola personalità creatrice sono costrutti moderni. Per la studiosa l'idea di originalità artistica non compare prima del XV secolo. Ridgway, 2005, pp.63-71. Bisogna ricordare inoltre che il problema sull'autore e l'originale era stato già affrontato in un ambito più prettamente filosofico che si concentrava sullo sviluppo epistemico del concetto di discorso verbale. Quest'ultimo infatti era stato analizzato alla luce della sua subordinazione ai rapporti di potere creati nell'epoca moderna dal concetto di originale e di personalità autoriale. Partendo da quest'analisi alcuni pensatori, in gran parte francesi, avevano cercato di decostruire tale subordinazione ribaltando i rapporti di forza a favore dell'oggetto (in questo caso il discorso, la parola) e diminuendo il valore del soggetto (colui che pronuncia il discorso, vale a dire l'autore) Foucault 1972.

²⁵²Hölscher 1993, pag.90.

²⁵³" Architectural sculpture is the product of workshops, not of major masters. It should be examined primarily for its religious and normative content." Ridgway 2005, pp.63-71.

²⁵⁴" Bronzes, by virtue of their technique, straddle the line between original" Ridgway 2005, pp.63-71.

²⁵⁵Ridgway 1985, pp.7-23.

complessa, libera da quel giudizio estetizzante e romantico degli studi precedenti. Cerca di ridefinire la nozione di originalità avvalendosi di analisi empiriche. Per esempio, attraverso la valutazione che le statue dei santuari greci non vengono copiate in ambiente romano, l'asse dell'analisi si sposta dall'autore alla funzione dell'opera d'arte in sé. A Roma non si copia pedissequamente in virtù di un timore reverenziale nei confronti dei grandi maestri greci, ma si acquisiscono modelli, opere e forme in base alla funzione che essi devono svolgere. Si tratta di un processo di discernimento fra i modelli e fra le idee precedenti, è un far proprio, rielaborandolo, un patrimonio di immagini e forme più antico; si emula, si trasforma, si adatta. Partendo da tali categorie è l'interpretazione del processo di creazione in sé che viene radicalmente riformata: dal genio dell'autore singolo, si passa a un atto di frutto di rielaborazione, di recodifica e di trasformazione di un repertorio di idee che è patrimonio comune e che dialoga con gli immaginari, con le forme politiche e sociali del periodo in cui esso viene realizzato.

Un altro argomento su cui si concentrò lo sforzo intellettuale della studiosa americana fu il rapporto di acculturazione tra Grecia e Roma. In una delle prime pagine del suo lavoro di ricerca, prende brevemente in considerazione questo annoso dilemma. Citando in prima istanza Jerome Pollitt²⁵⁶ che afferma che i Romani riempivano le loro città di opere d'arte affascinati dalla fama dei loro autori greci, e continuando con l'idea di Blanche Brown che aveva, invece, incentrato i suoi studi sull'influenza culturale che i Romani dominanti avevano avuto sui centri artistici ellenici,²⁵⁷ Ridgway si pone tra questi due estremi in un tentativo di ridefinizione della visione tradizionale.²⁵⁸ Di solito, infatti, qualsiasi incontro tra due culture differenti veniva analizzato partendo dal fatto che il popolo più culturalmente forte subordinasse quello più debole. È una tipica visione occidentale: la cultura più potente, più sviluppata, "migliore" che, nella maggioranza dei casi combaciava anche con il popolo politicamente ed economicamente forte, colonizzava culturalmente la popolazione meno evoluta in un processo univoco, verticista e passivo. Il caso del rapporto tra Grecia e Roma era già ambivalente nella sua essenza: i Romani che conquistavano erano considerati, come si è già avuto modo di vedere, i più intellettualmente deboli, in loro non c'era unione tra egemonia politica ed egemonia

²⁵⁶Pollitt 1978, pag 155.

²⁵⁷Brown 1975, pp.25-41.

²⁵⁸Ridgway, 1994, pag10.

culturale. Questa anomalia è stata, di norma, superata con la spiegazione che i Romani non avessero affatto un bagaglio culturale, cosa che implicava dunque non un fenomeno di acculturazione e di scambio ma semplicemente un'immissione di idee in una tabula rasa. Le teorie di Ridgway e la sua nuova definizione delle metodologie di ricerca non furono accolte in modo unanime. Pur essendo stato apprezzato il superamento della categorie della *Meisterforschung*, il tentativo di reimpostare l'analisi sull'atto di creazione fu giudicato troppo azzardato: l'arte greca non poteva essere considerata, come lei pensava, un prodotto anonimo di un artigiano impersonale.²⁵⁹ Le critiche più diffuse mosse contro il suo lavoro furono di aver utilizzato come presupposto teorico della sua ricerca un "devastante"²⁶⁰ o "sistematico scetticismo"²⁶¹ o una sorta di revisionismo.²⁶² Nonostante tali critiche, il lavoro di Ridgway ha aperto nuovi campi d'indagine e indirizzato innovative correnti di ricerca che si concentrano sulla nozione di originalità artistica e sul dialogo tra scultura greca e romana.

A partire dagli studi di Ridgway, un nuovo filone di ricerca iniziò a svilupparsi principalmente nel mondo anglosassone. Studiosi e studiose, in maggiore istanza statunitensi, hanno dedicato parte dei loro studi all'analisi della cosiddetta *Idealplastik* e del ruolo delle copie nella produzione artistica romana. Analizzando casi specifici e opere della statuaria romana, si è cercato di comprendere quale ruolo assumesse la nozione di originalità nella concezione artistica dei Romani e quali fossero le linee guida che caratterizzavano il concetto di creazione nella loro cultura. Tali ricerche si ponevano come punto iniziale il tentativo di scardinare la categoria di copia esatta teorizzata dalla corrente della *Kopienkritik*. In due lavori (un'articolo e una monografia) dedicati uno all'analisi del *decorum* e l'altro alle statue in miniatura,²⁶³ Elisabeth Bartman si impegna a smantellare quello che lei chiama il mito delle copie esatte. La studiosa afferma che l'analisi precisa di tutte le repliche tratte da un singolo modello mostra come la copia esatta, sul quale concetto tanto si

²⁵⁹ Bisogna ricordare che dello stesso avviso era anche il suo maestro Rhys Carpenter.

²⁶⁰ Pasquier 2007, pag. 14.

²⁶¹ Così Rolley introducendo la figura di Prassitele "Malgré leur scepticisme systématique, les deux volumes de B. Ridgway comportent des remarques et une bibliographie très utiles." Rolley 1999, pag. 242.

²⁶² "Inevitably the rediscovery of Roman versus Greek sculptures resulted in revisionist attitudes which questioned the contribution of the old masters and casts doubts on the initial Greekness of many familiar types reproduced in the Roman period." Palagia 1996, pag. IX.

²⁶³ Bartman 1988; Bartman 1992.

era concentrata Richter, non esistesse nell'antichità.²⁶⁴ Alla critica della cosiddetta copia esatta sono finalizzati inoltre alcuni lavori di Elaine Gazda, una delle studiose più attive e più prolifiche nell'ambito di questo particolare campo di ricerca.²⁶⁵ In un articolo del 1995 vengono mosse alla nozione di copia esatta pressappoco le medesime critiche poste da Bartman. Secondo Gazda la pratica della replica concepita nel senso sia di imitare alcuni modelli più antichi (per lo più Greci) sia proprio di riprodurre tante copie di un medesimo soggetto, era prassi comune a Roma e la ripetizione, sotto forma di allusione o di vera e propria citazione, era in ogni caso da non considerare una copia esatta.²⁶⁶ Per Perry la stessa nozione di *decorum*, attraverso la sua importante funzione nell'ambito della concezione artistica romana, confuterebbe la validità del concetto di copia fedele. Il *decorum* infatti, considerato come l'attitudine tipica dei Romani di utilizzare gli stili, i soggetti e i modelli più appropriati al contesto di riferimento, richiedeva la costituzione di un corpus di opere talmente vario da non poter essere soddisfatto dalle copie esatte.²⁶⁷ Partendo da queste basi teoriche, dunque, sarebbe un errore metodologico considerare la produzione statuaria romana come un rifacimento, attraverso la copia meccanica del *pointing process*, di copie precise da statue greche. Se dunque la categoria di copia esatta è già considerata come insufficiente per un'esaustiva comprensione dell'idea di creazione artistica a Roma, il giudizio sulla cosiddetta nozione di copia libera è, potremmo dire, ancora più severo. La critica centrale mossa a tale concetto²⁶⁸ consiste nel fatto che l'idea di "variante" è una categoria fuorviante in quanto permette agli studiosi di utilizzare la nozione di copia anche quando un lavoro è stato

²⁶⁴Per la ricercatrice statunitense la nozione di copia esatta era un errore metodologico della *Kopienkritik*. Non solo nell'antichità una riproduzione non veniva percepita come copia precisa di un modelli greco ma, inoltre, non era aspirazione del copista arrivare ad una completa analogia estetica con l'opera presa a modello. Bartman 1992, pag.80.

²⁶⁵In realtà tutti gli studiosi e le studiose che tentano di analizzare nuovamente la statuaria romana partono dalla critica di tale assunto teorico della *Kopienkritik*. Per citarne alcuni: Fullerton 1997; Marvin 1989; Jaros 1993; Bergmann 1995.

²⁶⁶Così nell'articolo *Roman Sculpture and the Ethos of Emulation*: "As we have seen in the case of both copies and portraits, the act of repeating can take the form of a straightforward replication, or quotation, of a model or more subtle forms of allusion that invoke one model or several but do not copy them wholly and exactly." Gazda 1995, pag.144.

²⁶⁷"When a sculptor or painter must take into account the specific details of the subject matter, the proposed architectural setting, and the interests of the patrons, it stand to reason the exact copies of Classical masterpieces will, more often than not, fail to serve the purpose. They simply will be not be sufficiently responsive to the historical or architectural contexts for which the Roman works are produced". Perry 2005, pag.91.

²⁶⁸Si vedano ancora Perry 2002 e 2005 e Marvin 1988.

concepito attraverso i canoni di *decorum* e di *aemulatio*.²⁶⁹ Inoltre, l'analisi delle cosiddette copie libere come opere imprecise da cui espungere le contaminazioni formali romane, implica l'idea che i Romani non avessero intenti creativi, che limitassero loro stessi al ruolo di semplici scriba della disseminata produzione artistica greca, con l'unico fine di consegnarla ai posteri. Viene utilizzata come prova principale che la categoria di copia libera sia completamente inesatta e assolutamente lontana dall'idea antica, il silenzio delle fonti classiche su tale nozione. Nei testi antichi, l'identificazione di un lavoro come copia libera di uno specifico originale è effettivamente molto raro. Non esiste, infatti una parola antica o una frase che possa essere direttamente associata all'idea moderna di variante come un documento imperfetto o difettoso.²⁷⁰ La copia libera racchiude in sé il pregiudizio per cui di norma l'artista romano avrebbe avuto l'intenzione di fare una copia esatta di un modello specifico greco ma che aveva però fallito nel suo intento a causa di mancanza di talento o di inaccessibilità all'originale.²⁷¹ Tale termine è dunque improprio e, partendo da presupposti sbagliati, non può che arrivare a conclusioni erranee. In prima istanza, tale categoria nega agli artisti romani l'opportunità di raggiungere con successo l'*aemulatio*, di estrinsecarsi nella pratica artistica. Inoltre tale presupposto teorico tende a considerare un lavoro che non riproduce accuratamente il suo prototipo poco utile alla ricerca, non degno di analisi, e trascurabile dal mondo degli studi. Ed è proprio per merito di tale atteggiamento se, come abbiamo avuto modo di vedere, una buona parte della scultura romana non è stata degnamente considerata all'interno degli studi sull'arte antica. Secondo tale nuovo approccio analitico, le teorie romane sul decoro inducono ad assumere come veritiera l'idea che le differenze tra il prototipo e il modello erano intese come arricchimenti, se non in senso assoluto, almeno in rapporto a una particolare era, a un particolare pubblico e contesto per i quali erano state create.

La tendenza al *decorum* è dunque valutata come una delle componenti più importanti e caratteristiche dell'arte romana, attitudine attraverso la quale si possono

²⁶⁹Perry, in un importante saggio sull'estetica dell'emulazione a Roma si pronuncia così sulla definizione di copia libera: The term "free copy" has frequently been applied to works that were clearly not, or not likely to be, exact copies of Greek masterpieces Perry 2005, pag. 96.

²⁷⁰Perry 2002, pag 97.

²⁷¹Nella scultura romana, infatti, le differenze di proporzione, peso e postura tendono a essere intenzionali e non degli errori involontari da parte degli esecutori dell'opera, anche le differenze nei dettagli non sono sbagli di esecuzione ma trasformazioni volontarie che servivano ad avvicinare l'opera a dei motivi più familiari più esteticamente affini all'idea romana. Marvin 2008, pag.168.

interpretare e leggere in modo più esatto le differenze e le affinità con l'arte greca.²⁷² In due pubblicazioni in modo particolare, *The Aesthetics of emulation in the visual arts of ancient Rome* e nella raccolta di contributi di diversi studiosi edito col nome *The ancient art of emulation*, tale nozione viene posta al centro della produzione artistica romana. Secondo tale visione, il *decorum*, reso in inglese con il termine *appropriateness*²⁷³ investe tutta la società romana e viene applicato per la letteratura come per l'architettura, per la retorica come per le arti visive. Da un passaggio in Quintiliano,²⁷⁴ è facilmente deducibile come il concetto di decoro avesse un ruolo importante nell'educazione delle classe dirigente romana. Nel *De Officiis*, Cicerone definisce il "decorum morale" come la subordinazione degli impulsi (*appetitus*) alla ragione (*ratio*). Ma nella società romana tale principio veniva applicato a qualsiasi processo creativo e partiva dal presupposto che ogni opera dovesse essere ben adattata al contesto di riferimento ed era collegato al consenso sociale e alla concezione di *auctoritas*. In quanto strettamente legato al concetto di *auctoritas* e, dunque, al giudizio dei committenti, il decoro viene visto come un principio che incoraggia il mantenimento della tradizione nell'arte romana. Ma ciò non comporta una mancanza d'innovazione o una tendenza alla replica meccanica di famose opere greche. Dal momento che il riconoscimento e il mantenimento del *decorum* dipende dai parametri dettati dall'*auctoritas*, tale nozione non può essere codificata come un sistema con regole fisse. Soprattutto nelle arti visuali, non è richiesto che tipologie specifiche, stili o soggetti debbano essere usati in particolari contesti, né che le figure di ambito mitologico siano presentate in un unico modo. Tale criterio spinge a sorpassare le concezioni dei professionisti della *Kopienkritik* e, dunque, a non considerare una replica esatta di un capolavoro greco intrinsecamente migliore di una "variazione sul tema" di un artista sconosciuto. In molti casi, quindi, un lavoro che una volta veniva valutato una copia di un particolare originale, dovrà invece essere inteso come il prodotto di una cultura visuale formulare. Essendo privo di schemi e di regole fisse, e avendo come fine primario l'adattabilità formale e stilistica al contesto in cui si inserisce l'opera, il concetto di *appropriateness* incoraggerà anche l'innovazione artistica. Il decoro spinge, infatti, gli artisti romani a riformulare, sia da

²⁷²Perry 2002, pag.161.

²⁷⁴Quintiliano *Institutio oratoria*.2.4.26.

un punto di vista formale che iconografico, immagini effettivamente create in Grecia per adattare a contesti totalmente inediti e a produzioni di immaginario differenti e, dunque, a elaborare nuove creazioni artistiche. Certamente non si può negare che molti dei lavori romani partivano da prototipi greci ma il ruolo esercitato dal *decorum*, dall'*auctoritas* e dal giudizio dei committenti spingeva alla creazione di un'opera nuova con un suo valore e una sua dipendenza artistica. Inoltre, l'opera era con buona probabilità percepita dai fruitori come una creazione originale, con un valore semantico ben delimitato e una precisa funzione e non come l'adattamento di una produzione artistica precedente. Dunque, in molti casi, i committenti possono essere considerati come la forza propulsiva all'innovazione. Per enfatizzare o sottolineare il proprio ruolo, la propria ricchezza o la propria appartenenza a una classe alta, il committente chiedeva al creatore di riadattare e, in un certo senso, proprio di creare ex novo un'opera che rispondesse pienamente ai canoni richiesti sia da un punto di vista stilistico che da un punto di vista di codificazione del messaggio che si voleva mostrare.

Il concetto di *decorum* suggerisce inoltre una nuova visione della pratica dell'emulazione e dell'imitazione in ambito romano che esula dai paradigmi interpretativi dell'età moderna per i quali l'originalità era il valore essenziale della produzione artistica. Vedendo le sculture romane sotto la nuova luce offerta da modelli concettuali come l'imitazione e la riproduzione volontaria, è la stessa idea di copia che va trasformandosi. La copia diventa dunque un lavoro artistico che rievoca in modo deliberato un'immagine precedente riproducendone le caratteristiche formali e iconografiche salienti, la posa la composizione, il peso, le proporzioni, le acconciature i vestiti e gli altri attributi.²⁷⁵ Tali produzioni possono essere considerate come una espressione artistica autonoma. Gli artisti di età romana giocavano liberamente con le modifiche formali e di contenuto attraverso ripetizioni e variazioni. L'attività di replica era dunque parte integrante della formazione del processo artistico romano. Quasi l'intero immaginario visuale di Roma, dai ritratti degli imperatori alle repliche delle figure mitologiche, alla monotonia dei dettagli nei programmi decorativi architettonici si distingue per la ripetizione delle forme.²⁷⁶ Piuttosto che dimostrare una adesione pedissequa priva di discernimento ai modelli

²⁷⁵Bartman 1992, pag.9; Gazda 1995, pag.533.

²⁷⁶Trimble 2002, pag.64. Pratiche emulative possono essere identificate anche nella letteratura, nella retorica, nella pedagogia, nella politica e anche nell'industria. Gazda 1995, pag.124

greci, i multipli scultorei descrivono l'attitudine degli artisti romani a piegare ai loro interessi il vasto panorama iconografico e formale greco. Inoltre, durante l'impero, tale corpus di immagini "ripetitive" serviva a rinforzare continuamente i messaggi di potere e di virtù imperiali²⁷⁷ e veniva utilizzato come parte di un complesso linguaggio visuale che esprimeva il nuovo ordine sociale. Partendo da questi presupposti tutte le opere, anche quelle considerate copie fedeli di originali greci, dovranno ritenersi immagini romane.²⁷⁸ È tutta l'idea dell'influenza dell'arte greca su quella romana che viene di nuovo analizzata. Pur ammettendo l'incontrovertibile ruolo di esemplarità dell'arte greca nei riguardi di quella romana, riscontrabile anche nelle fonti come Livio e Vitruvio, si dà a tale concetto un'accezione differente. Non si deve più considerare questa sorta di ascendente artistico come un'ansia dell'influenza (utilizzando un'espressione di Harold Bloom²⁷⁹) ma come un campo aperto in cui i romani scelgono e attingono dal passato in modo deliberato. Sia Vitruvio che Livio vedevano l'*imitatio* come una selezione che implica un processo intellettuale. Se si prende per buono tale assunto, ovvero che l'arte romana in alcune sue espressioni è imitativa e con una tendenza considerevole alla riproduzione, risulta evidente come i precedenti schemi di definizione non siano più applicabili. In prima istanza non si potrà considerare la molteplicità di sculture romane idealizzanti mere riproduzioni di opere greche e, inoltre, le fonti letterarie dovranno essere analizzate sotto una nuova ottica. Sarà allora necessario riesaminare l'interpretazione classica su molte fonti e in particolar modo su quelle riguardanti gli scrittori antichi definiti da Pollit "analogisti letterari".²⁸⁰ Sebbene il vero campo di azione di tali autori sia la retorica, spesso viene da loro utilizzato un lessico mutuato dalle arti visive attraverso il quale si raccontava in termini vaghi, per illustrare un processo creativo, cosa "un Fidia" o "un Prassitele" avrebbero fatto in una specifica situazione. Nella letteratura classica era abitudine utilizzare esempi delle arti visive per dimostrare concetti del criticismo letterario. Ci si basava infatti sull'antica convinzione che la letteratura e le arti visive fossero entrambe forme di *mimesis*, e che dunque gli scrittori e gli artisti fossero impegnati nel medesimo progetto. Ma un

²⁷⁷Si veda anche il giudizio di Trimble sull'utilizzo delle repliche scultoree in età imperiale: "Visual replication played a key rôle casting these ideas in terms of recognizable formulae, facilitating and controlling then dissemination in Italian cities, and influencing their reception there. These images were elements of a larger symbolic universe, and as such were part of contemporary practice of politics and culture" Trimble 2000, pag.66

²⁷⁸Gazda 1995, pag.126.

²⁷⁹Bloom,1973.

²⁸⁰Pollit 1974, pag. 10.

simile scambio di riferimenti e di esempi non deve essere interpretato come una prova che descrive cosa effettivamente facessero Fidia e Prassitele, ma piuttosto essere inteso come *exempla*, come monito su cosa gli artisti Romani, compresi gli oratori e gli scrittori, avrebbero dovuto fare.²⁸¹ Quindi, secondo i sostenitori della nuova visione sull'arte romana, tali fonti non devono essere lette come la biografia dei maestri greci. I nomi degli artisti antichi sono in un certo senso canonizzati, perdono il significato di nome proprio per acquisire quello di nome comune, di esempio, di simbolo che riconduce immediatamente a un determinato immaginario, di sinonimo di forma e modello estetico. Solo se si accetta questo passaggio di significato, sarà possibile interpretare in modo veritiero alcune fonti di epoca romana e definire realmente ciò che tale popolazione considerava come forma estetica e produzione artistica. Infatti, l'utilizzo di esempi derivati dalle arti visive indica, di fatto, che i Romani erano istruiti su come guardare statue e sculture. In contrasto con la visione comune, dunque, a Roma si allenavano e si educavano il gusto e il senso artistico. Solo viste sotto questa luce, le similitudini tra la critica letteraria e la critica artistica possono aiutare la comprensione del contesto culturale nella quale l'arte romana era prodotta. Se ci si vuole addentrare nei nuovi campi d'indagine sui processi imitativi e di riproduzione nell'ambito della creazione, sarà dunque necessario utilizzare modelli ermeneutici moderni. Ma è possibile applicare categorie epistemiche moderne al mondo classico? È ciò che si pongono come punto iniziale di domanda alcuni studiosi uniti in un seminario sull'arte romana dell'emulazione tenutosi nell'Accademia americana a Roma.²⁸² La risposta a tale quesito è positiva: in prospettiva di un'evoluzione della ricerca e delle analisi sul mondo classico, non ci si può esimere dall'applicare concetti contemporanei per l'inchiesta sul passato e dal cercare di scardinare le teorie precedenti. Anzi, probabilmente le nuove concezioni sull'arte romana sono frutto della nuova corrente di studi nata dalle ricerche post-strutturalista sul linguaggio e poi allargatasi a numerosi campi del sapere.²⁸³ Se la ricerca si munisce di modelli interpretativi moderni, anche il lessico subirà trasformazioni. Fine di questi nuovi approcci analitici sarà tra gli altri riformulare

²⁸¹Perry 2002, pag.162.

²⁸²"At this juncture the reader might well ask, just what do these contemporary theoretic considerations have to do with the Romans' ideas about artistic influence and originality? Is there enough common ground to justify application of yet more contemporary concepts and values to Roman situations." Gazda 2002, pag 11.

²⁸³ Sull'influenza delle teorie postmoderne sulle nuove prospettive di ricerca riguardanti la scultura romana si veda il commento di Gazda ad un'opera di Bartmann. "It's perhaps not coincidental that this discussion taking place in the era of postmodernist reaction against traditional, often ethnocentric, canons, hierarchies and reassessment of notions of originality." Gazda 1995, pag.534.

tutta la terminologia, decostruire le categorie tassonomiche codificate dagli studi tradizionali. I nomi, i loro significati, le definizioni e i paradigmi interpretativi classici dovranno essere ridefiniti alla luce delle nuove interpretazioni. Su questa falsariga alcuni studiosi tentano di rinnovare le definizioni di “greco” e di “romano”.²⁸⁴ La tendenza sarà dunque delimitare l’arte romana cronologicamente piuttosto che sulla base di un’identità etnica. Si tenterà così di intendere come arte romana la produzione artistica realizzata sotto l’influenza di Roma compresa nell’arco temporale tra la fine del terzo o l’inizio del II secolo a.C., nel momento in cui una serie di guerre allargano l’egemonia della città fuori dai confini della penisola italiana, e l’inizio del IV secolo d.C. quando Costantinopoli diventa il principale centro di potere.²⁸⁵ Una visione strutturata in questo modo trasforma le basi teoriche, il lessico e i parametri di giudizio, aprendo la strada a nuove interpretazioni. Del concetto di *decorum* si è già avuto modo di parlare precedentemente. A esso, nel processo creativo di ambito romano, sono strettamente correlati anche i concetti di eclettismo e fantasia. Stricto sensu l’eclettismo concerne l’utilizzo di due o più modelli, o di stili differenti per la creazione di una nuova opera. Di norma, secondo gli storici dell’arte, l’utilizzo di forme eclettiche è sinonimo di una fase di decadenza artistica,²⁸⁶ ma in realtà, dovrebbe essere concepito come un vero e proprio nuovo processo creativo in cui vengono riformulati i registri stilistici e iconografici al fine di produrre un’opera ben proporzionata e inerente all’immaginario voluto dal committente. La cultura romana considerava l’imitazione e l’eclettismo pratiche importanti per la creazione nell’ambito delle arti visive come in quello letterario o dell’oratoria. In alcuni antichi trattati teorici sull’eclettismo letterario, si sosteneva che l’espressione ideale di tale concetto fosse una mescolanza di modelli differenti in un risultato armonioso, giudizio questo che poteva anche essere applicato alla scultura e alle altre forme artistiche. Le opere retoriche e letterarie più gradite dai Romani erano il frutto di una miscela giudiziosa di diversi modelli letterari. Quintiliano elogia Cicerone per la sua attenzione all’*imitatio* dei Greci, metodo attraverso il quale sarebbe riuscito a riprodurre insieme la forza di Demostene, la ricchezza di Platone e la leggerezza di Isocrate.²⁸⁷ Le teoria

²⁸⁴Si veda Fullerton 1997; Marvin 1989; Bartman 1992.

²⁸⁵Perry 2005, pag.23.

²⁸⁶Bisogna ricordare che anche Bianchi Bandinelli non vedeva l’eclettismo romano come dimostrazione di una decadenza artistica ma bensì lo considerava parte integrante del processo artistico romano sin dalle origini. Bianchi Bandinelli 1970, pag.51-71.

²⁸⁷Quintiliano, *Inst.* .,10.1.108.

dell'*imitatio* raccomanda che l'oratore o l'autore in genere eviti di seguire un unico modello, l'*imitatio* rifiuta la dipendenza da singoli schemi, vede nell'elettismo e nella mescolanza di modelli la spinta più adatta al processo creativo. Tali concezioni sono assolutamente difformi agli studi sull'arte classica che attribuiscono all'*imitatio* e allo stile eclettico un'accezione negativa e le considerano pratiche degradanti. Dunque, per cercare di comprendere a pieno le peculiarità e le particolarità dell'arte romana sarà ancora una volta necessario andare oltre le rigide categorie dell'originalità e del modello unico, sorpassare la logica dicotomica tra originale e copia che non attribuisce a pratiche come l'emulazione, l'elettismo e l'ibridazione di modelli un ruolo fondamentale nell'atto della creazione. Per andare oltre queste rigide categorie, nella prospettiva di una generale reinterpretazione della produzione artistica romana, bisognerà, in prima istanza, evidenziare come la statuaria di ambito romano si leghi alla tradizione, ai modelli a lei precedenti, e come, successivamente, li trasformi attraverso la considerazione e la connessione con altri schemi e come alla fine produca composizioni originali adattabili a nuovi contesti. Così le creazioni eclettiche diventano loro stesse canone visivo e immaginario comune e devono dunque essere considerate nuove composizioni con una loro vita autonoma e originaria. Lontano da essere segno di collasso creativo, l'elettismo fornisce all'artista una strategia per bilanciare ciò che è familiare con ciò che è innovativo creando così un'opera adatta allo specifico contesto sociale e culturale. E' un mezzo per legare insieme un consistente bagaglio di modelli precedenti che portavano con loro un patrimonio di immagini già definito e facilmente riconoscibile e le nuove esigenze personali, economiche, politiche e sociali che ciascun periodo storico possiede e che di fatto spingono alla creazione di nuove stili e di nuove forme d'immaginario.²⁸⁸ Oltre al *decorum* e all'elettismo, un ruolo importante era attribuito alla nozione di *phantasia*. La *phantasia* dell'artista considera la sua capacità d'immaginare, di visualizzare qualcosa di oggettivamente reale oltre l'esperienza, di traslare nella realtà l'immaginario del divino, dell'eroico e del mitologico e di renderlo percepibile alla visione comune. Con questo termine non si intendeva l'abilità dell'artista di creare un'immagine nuovo ex nihilo, ma piuttosto, un'attitudine mentale, una facoltà che produce visioni e figure mitiche emozionanti e potenti ma anche attinenti al reale. Il fine della *phantasia* è quello di produrre

²⁸⁸“Eclectism allowed the artist both to link with tradition and to carry it further.” Perry 2002.

immagini che suscitino particolari effetti emotivi senza mai distaccarsi completamente dal “vero”. In altre parole, la visione dell’arte risulta più strettamente collegata alla visione emozionale e immaginifica della realtà piuttosto che all’abilità artistica. In quanto prodotto della visione personale dell’ esecutore dell’opera, che sceglierà tra i differenti tipi iconografici il migliore per l’immagine da riprodurre, tale concetto implica una sorta di autonomia e di indipendenza della produzione artistica romana dalla mera imitazione dei modelli greci.²⁸⁹ La metodologia di analisi appena esposta cerca dunque di invertire le tendenze tradizionali della storiografia classica, arrivando a considerare la pratica della replica come un fenomeno costitutivo dell’arte romana. L’estetica dell’emulazione diventa parte distintiva della produzione artistica di Roma. Tra gli obiettivi principali della ricerca ci sarà l’indagine su nozioni come originalità ed autore. Per fare ciò, ci si avvarrà di nuovi strumenti interpretativi mutuati da altre discipline quali l’antropologia, la semiotica e la socio-linguistica.²⁹⁰ Tali orientamenti guardano, per così dire, il processo artistico con occhi nuovi, cercano di applicare all’ambito classico le teorie sull’arte di matrice postmoderna, sviluppate nel corso degli anni precedenti. Il loro sforzo scientifico risiede nell’utilizzare le nuove teorie sull’originalità per l’analisi sull’arte antica. Indagare nel profondo il modello di produzione artistica romana significa infatti decostruire gli assiomi classici, ribaltare le categorie interpretative e i giudizi estetici, costruire nuove lenti attraverso le quali rileggere i complessi concetti di creazione e di prodotto artistico.

Sebbene le nuove ricerche sull’arte classica si stiano avvicinando sempre con maggiore frequenza ed attenzione ai nuovi paradigmi interpretativi sopra esposti e l’importanza attribuita alle nuove correnti di studi multidisciplinari vada aumentando, alcune teorie su cui si sono basate la storia dell’arte e le metodologie di ricerca per molti secoli continuano ad influenzare gli studi sulla pratica artistica antica. Come si è avuto modo di vedere, nel corso dell’ultimo secolo la concezione sull’arte romana si è trasformata. Sebbene una gran parte delle ricerche si è concentrata sull’analisi della cultura materiale, dei cosiddetti lavori senza gloria, l’attenzione per i suoi prodotti artistici è in ogni caso aumentata. Ma, nonostante le

²⁸⁹Perry 2005, pag 153.

²⁹⁰Tra gli altri, d’importanza considerevole è l’utilizzo di modelli semiotici per analizzare il complesso processo imitativo dell’arte romana. Attraverso la cosiddetta teoria dell’intertestualità si cerca di esaminare i livelli di comprensione e riproduzione dei modelli artistici precedenti e di definirne il grado di intenzionalità. Fullerton 1997 pp.427-440; Bal-Bryson 1991, pp.206-207.

innovazioni teoriche, una buona parte degli studi sulla scultura classica utilizza ancora i metodi analitici della *Kopienkritik*. La *Meisterforschung* continua ancora ad essere praticata. Per il centocinquantenario anniversario della nascita di Adolf Furtwängler, ad esempio, un convegno a Friburgo ribadiva l'importanza e l'attualità del metodo da lui utilizzato. Alcuni dei contributi esposti al convegno sono veri e propri esempi di *Meisterforschung*.²⁹¹ Esempificazione evidente del tentativo di attualizzare ancora la pratica dell'archeologia filologica è la relazione presentata al simposio per Furtwängler da Paolo Moreno. Per l'archeologo italiano, le acquisizioni di originali greci avvenuti negli anni passati hanno dato conferma di piena validità al criterio di analisi filologica. Alcuni soggetti, tra i nuovi originali scoperti, corrispondono alle opere già conservate nei musei a cui era stata attribuita, attraverso la *Kopienkritik*, un nome, un autore e uno stile preciso. Le sculture portate alla luce dagli scavi archeologici non sarebbero altro che un'ennesima conferma dei prototipi ricostruiti.²⁹² Il lessico è quello tipico della *Meisterforschung* e anche gli intenti sono i medesimi. Il fine della sua ricerca è continuare a trovare l'originale, l'archetipo e a definirne l'autore. Il dibattito sull'attualità e sull'efficacia della *Kopienkritik* è tuttora in atto. Indubbiamente, le nuove categorie interpretative messe in campo dai recenti studi che si basano su un'autonomia artistica di Roma hanno minato alla base la scuola filologica e la ricerca dell'autore. Un'analisi, dunque, che mira alla effettiva comprensione del complesso processo artistico dell'età antica, dovrà sorpassare gli originari pregiudizi sull'arte romana, indagare l'effettiva efficacia di applicare il concetto moderno di personalità artistica e originale alle produzioni d'arte classiche e munirsi di strumenti di interpretazione differenti che vadano a integrare i modelli analitici archeologici e storico-artistici. Gli studi attuali sulle opere d'arte classica, in generale, e romana, in particolare, dovranno dunque focalizzarsi su questi nozioni e indagare e ridefinire i paradigmi fondanti dell'artista e della creazione nel mondo antico.

²⁹¹Micheal Strocka identifica cinque lavori di Fidia e accetta senza dubbi l'identificazione della Atena Lemnia fatta da Furtwängler che era stata messa in dubbio anche da Gisela Richter. Strocka 2005, pp. 121-143.

²⁹²Secondo Moreno l'Atena in bronzo scoperta nel 1959 al Pireo riferibile a Eufanore è l'originale da cui deriverebbe la copia romana di età imperiale dell'Atena Mattei del Louvre. Moreno 2005 pag.204.

ANALISI DI UN'ESPRESSIONE ARTISTICA A ROMA

Le statue-ritratto in nudità eroica nella Roma repubblicana.

2.1 Introduzione: L'arte romana “fuori dagli schemi”

L'analisi della produzione artistica romana ha originato un complesso dibattito teorico che ha impegnato generazioni di studiosi negli ultimi due secoli.²⁹³ Alcune sue forme espressive risultavano infatti estremamente vicine da un punto di vista formale all'arte greca e nello stesso momento concettualmente differenti da essa. Per

²⁹³Per una visione completa del dibattito sull'arte romana, sul rapporto con il modello greco e sul lessico di copia e originale si rimanda al Capitolo 1.

questo motivo, la produzione visuale romana ha avuto per molto tempo nella visione della storia dell'arte, spesso troppo legata a categorie analitiche estetiche e storicistiche,²⁹⁴ un posto di scarso rilievo. Ciò che rendeva di difficile interpretazione l'arte romana era infatti la sua genesi e la sue molteplici manifestazioni. La stretta adesione di alcune sue categorie alla forma artistica greca è stata considerata in una prospettiva degradante, l'attitudine a copiare o a rimaneggiare opere greche ed ellenistiche come espressione della scarsa inclinazione estetica dei Romani, più capaci a costruire acquedotti e altre opere che adatti all'espressione artistica. Negli ultimi decenni tale concezione si è modificata e, sebbene esistano ancora studi legati alla visione tradizionale dell'arte romana, soprattutto per ciò che concerne la cosiddetta *Idealplastik*, si è tentato di riformulare gli approcci analitici nei confronti della percezione, della trasformazione e dell'interpretazione romana dei modelli greci. La pratica di caratterizzare gli sviluppi dell'arte romana in base all'utilizzo dei linguaggi formali greci succedutisi nel corso del tempo si è infatti rivelata insufficiente a definire una modello culturale complesso come quello romano. In un saggio del 2007, Richard Brilliant afferma che i tentativi di tenere insieme nello studio dell'arte romana stile e periodo si sono rilevati insoddisfacenti perché hanno ignorato la coesistenza dialettica tra i modi figurativi definiti presumibilmente Romani e Greci, modi che non erano né uguali né paralleli.²⁹⁵ Ci si è infatti accorti che i meccanismi che si mettevano in gioco nell'ambito del mondo visuale romano differivano di molto non solo dall'arte greca ma anche da molte delle categorie storico-artistiche generalmente adottate. L'arte romana è infatti quasi sempre anonima e standardizzata,²⁹⁶ non si regge su regole interne astratte ma è eminentemente calata nella società e del mondo di cui fa parte. La produzione artistica nel mondo romano è frutto di un intenso rapporto di scambio con linguaggi espressivi maturi e completi.²⁹⁷ Nel corso della sua storia politica e culturale,

294Mi riferisco in particolare alle concezioni della filosofia idealistica in Italia il cui massimo esponente fu Benedetto Croce e anche alle influenze che l'idealismo hegeliano, insieme a un'opposta matrice positivista, ebbe sulla scuola archeologica tedesca di fine ottocento. Per un dibattito approfondito sul rapporto tra filosofia idealistica, romanticismo e storia dell'arte si rimanda a Belting 1989, pag.26.

295Brilliant 2007, pp. 7-24.

296“All'anonimità generalizzata di questa immensa provincia artistica fa riscontro la diffusione universale, nell'ambito del dominio romano e perfino oltre, di temi, iconografie, moduli stilistici, che conduce a una progressiva standardizzazione del linguaggio, favorita dalla «rapida crescita dell'arte “portatile” basata sulla produzione di massa con matrici»: insomma, un Art for the Multitude”. Settis 1982, pp. 159-200.

297“‘That the Romans were enthralled with the extensive artistic traditions of captive Greece and that their taste for Hellenic imagery far pre-dated their conquest of Greece were facts well known to the Romans themselves”. Fullerton 1997, pag. 427.

l'interazione con tali forme espressive ha costituito quella che, utilizzando una felice espressione di Salvatore Settis, può essere definita un'arte al plurale: “i Romani non solo proseguono quel movimento di circolazione e omologazione delle culture artistiche del bacino del Mediterraneo in cui già si era affermato il carattere egemonico dell'arte greca, ma ne prendono la guida e -inglobando elementi desunti da altre culture figurative-lo piegano a proprio *instrumentum regni*: è in questo senso che l'arte romana, per essere intesa nella sua unità e nella sua articolazione, va caratterizzata come un'arte al plurale”.²⁹⁸ I confini fra centro e periferia sanciti dalle consuete definizioni bipolari dell'arte romana non sono più sufficienti e Settis, alle frontiere lineari dettate dallo stile e dalla definizioni geografiche e cronologiche, sostituisce un modello di assimilazione dei modelli visuali visto come un campo di forza.²⁹⁹ Il valore primario delle opere romane risiede dunque nella loro funzionalità.³⁰⁰ L'arte romana elaborò degli usi dell'arte più specificatamente pragmatici attraverso l'assimilazione, la distillazione e la riformulazione della cultura artistica greca. Già Bianchi Bandinelli affermava che all'unificazione stilistica delle forme dell'arte come si era venuta a creare nell'ellenismo, l'arte romana aveva sovrapposto una nuova e diversa unità non tanto formale quanto di concetti e d'intenti.³⁰¹ Tra gli attori principali della creazione artistica romana si può riscontrare la committenza che assume un ruolo estremamente attivo nella scelta delle forme e dei modelli visuali. Non si può definire un committente “tipo”, le scelte della committenza dipendevano dallo status sociale del richiedente, dal suo interesse artistico e dal potere economico e politico che deteneva. Di conseguenza, ogni committente, in base a tali differenze, sceglieva opere o, per meglio dire, modelli visuali, immagini che ai suo occhi sembravano le più adatte a soddisfare le sue

298Settis 1989, pp. 862-863. L'analisi e le conclusioni a cui arriva Settis sono frutto di un lungo percorso analitico che, a partire dai primi decenni del XX secolo, ha impegnato numerosi studiosi (si ricordano tra gli altri Bianchi-Bandinelli e Brendel, l'analisi dei quali viene ripresa da Settis) al fine di comprendere cosa effettivamente potesse essere definito “arte romana”. Brendel 1982.

299“Quello che oggi ci interessa [...] è puntare l'attenzione sulle mescolanze delle culture, sulle zone di sovrapposizione, sulle sfere d'interazione, scegliendo di volta in volta non solo il punto di vista centralizzante di Roma-capitale e unico centro propulsore, ma quello (o anche quello) delle varie periferie. Abbiamo imparato che il confine (in senso geografico e in senso cronologico) fra due culture (o più di due) non è mai rappresentato come una linea, ma invece come un campo di forze. Studiare queste forze, mettere alla prova il modello che ne risulta applicandolo altrove (nello spazio e nel tempo) è esattamente quello che ci interessa: l'arte romana, con la sua pluralità e anonimità, ci offre amplissime possibilità di esperimento.” Settis 1989, pag.863.

300Zanker 2002.

301“E' stato riconosciuto da Rodenwaldt e Schweitzer che al posto del logos immanente all'arte greca i Romani ebbero a porre la res.” A partire da questa affermazione Bianchi-Bandinelli sostiene che nell'arte romana avviene una trasposizione delle tematiche da una concezione astratta rivolta verso il mito a una concezione attuale rivolta verso la storia contemporanea. Bianchi-Bandinelli 1976, pp. 939-944.

esigenze e a rappresentare il suo status.³⁰² Funzionalità e committenza definiscono così le linee guida della produzione visuale romana che andranno a scalzare dal gradino più alto dell'atto di creazione la figura dell'artista-autore. Bisogna infatti porsi la domanda se nell'arte romana l'enunciazione del soggetto artistico fosse una necessità dirimente. Le definizioni di autore e artista sono categorie concettuali prettamente greche, nate nel clima particolare dell'ambiente democratico delle poleis e non hanno precedenti né, fino al Rinascimento italiano, continuazioni.³⁰³ A Roma esempi di artisti intorno ai quali si formavano scuole e botteghe e attorno ai quali si definivano delle opere specifiche (si veda a titolo di esempio Pasiteles) erano riferibili al contesto culturale greco con il quale Roma, tramite l'espansione militare nel Mediterraneo, era venuta a contatto.³⁰⁴ Frutto sin dall'inizio di numerose contaminazioni e molteplici destrutturazioni all'interno del suo stesso linguaggio artistico,³⁰⁵ l'arte romana si discosterà dalle consuete prerogative definite dalla critica d'arte per la produzione artistica dal Rinascimento in poi. Le caratteristiche principali della produzione visuale romana possono riassumersi in quattro concetti chiave che verranno utilizzati e sviluppati nel corso del lavoro:

-Un'attitudine all'emulazione e all'eclettismo riscontrabile dall'importante ruolo svolto dal *decorum*³⁰⁶ nella cultura romana.

-La già citata centralità affidata alla funzione dell'opera e al messaggio che essa doveva contenere.

302Pucci 2008.

303Kris, Kurz 1979.

304“Non è dunque un caso che l'arrivo a Roma di architetti e scultori greci, ampiamente documentato, sia stato promosso dai protagonisti delle conquiste mediterranee, impegnati anche in questo campo a evidenziare il loro ruolo a spese dei rivali, in una competizione orientata verso modelli culturali derivati dalla corte dei diadocchi” Saladino 1998, pp. 972-973.

305Si veda Saladino 1998 pp., 970-971.

306Come già descritto nel capitolo precedente, *decorum* o *decor* è il termine latino che corrisponde al greco *prepon* e può essere tradotto in italiano con il termine appropriatezza (in inglese *appropriateness*). Il *decorum* era un valore essenziale nella società romana e trova applicazione in quasi tutti gli ambiti nella vita pubblica, viene infatti usato in riferimento all'arte della retorica e anche al campo dell'etica (Cicerone, *De Officiis*, I.122 e I.134). Ma il termine viene utilizzato anche nell'ambito dei processi creativi come la letteratura e le arti visuali. Vitruvio ci offre la più puntuale definizione del *decor* nelle arti visive: *Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate. Is perficitur statione, quod graece themastimos dicitur, seu consuetudine aut natura* (Vitruvio, *De architectura*, I.2.5.) Nella sua ricerca sul decoro e l'estetica dell'emulazione nella cultura visuale romana, la studiosa statunitense Ellen Perry ci offre un interessante commento al passo vitruviano: “With this definition, Vitruvius links the concept of appropriateness to *natura*, which might best be translated as “that which is characteristic”. *Appropriateness*, in other words, is achieved through consistency with the particular character (*natura*) of a person or thing-in Vitruvius' example, with the particular character of building.” Perry 2005, pag.32. Quindi, detto in estrema sintesi, ciò che conta per i Romani non è un astratto valore artistico ma la capacità delle opere di adattarsi, di conformarsi al contesto di cui devono far parte. Pucci 2008, pag.6.

-Il quasi completo anonimato delle opere sia nel campo pubblico che in quello della committenza privata.

-Infine, un'inclinazione alla riproduzione e un'evidente vicinanza ai modelli artistici greci (e anche di altre civiltà) spinsero i Romani probabilmente a un'assunzione a diversi gradi e non meramente imitativa del patrimonio d'immagini precedenti.³⁰⁷

Il mondo visuale romano si dimostra così un mondo complesso e ampio che, a parte gestire e rapportarsi con quei molteplici campi di forza sopra esposti, ha fatto del *decorum* e della riproducibilità dei lavori artistici una consuetudine³⁰⁸ che difficilmente può essere compresa utilizzando le moderne categorie dell'arte.

2.2 Nuove chiavi di lettura

Tali prerogative saranno la base concettuale sui cui si tenterà di costruire il lavoro di ricerca. Per dimostrare attraverso un processo induttivo ciò che è stato sopra enunciato, ho scelto di focalizzarmi su un preciso ambito della produzione visuale romana, la statuaria e su un'espressione particolare di essa: la scultura onoraria virile. Quindi, pur partendo da un discorso teorico sulle nozioni di autore e di originalità composto da una matrice interdisciplinare,³⁰⁹ questo lavoro condurrà un'analisi storico-artistica indagando un campo specifico dell'espressione visuale romana, al fine di definirne il sistema interno che ne governava la produzione e i dispositivi di interazione e ricezione con gli altri modelli culturali e visivi. Se si vuole infatti comprendere pienamente il processo di creazione artistica nel mondo romano, risulterà necessario considerare i lavori d'arte come "oggetti teorici", mutuando

307Tale tematica, che verrà approfondita in modo più esaustivo successivamente, muove le basi dagli studi semiotici sulle arti visive (si veda a titolo di esempio Bal, Bryson 1991, pp. 174-208) Per ciò che concerne l'ambito più prettamente archeologico e storico artistico antico si ricorda la recensione di Mark Fullerton a *Römische Idealplastik* di Michaela Fuchs e a *The Dancing Maenad Raliefs; continuity and change in Roman copies* di Lori-Ann Touchette comparso in JRA 1997. Parlando del rapporto con i modelli formali greci nella produzione di sculture ideali romane, Fullerton afferma che difficilmente chi creava le statue lo faceva a partire da un prototipo ben definito da copiare e che soprattutto nessuno vedeva l'opera come una copia di un originale passato: "In most cases there seems to be a little or no evidence that copies were set up to be seen as *copies* of particular originals by particular artists" Fullerton 1997, pp.427-440. In ogni caso, l'affermazione di Fullerton può essere confermata dal fatto che in un mondo artistico come quello romano, ampiamente sollecitato dalle immagini del mondo ellenico conquistato ed abituato alla pratica del collezionismo e della riproduzione delle immagini passate, fosse ammissibile l'interpretazione di modelli archetipici senza alcun giudizio di valore estetico. A tal proposito si consideri l'affermazione di Saladino: "Sembra quindi che committenti e artisti ritenessero accettabile tanto l'imitazione che l'interpretazione degli archetipi, circostanza che spiega sia l'assenza di pregiudizi negativi verso le copie che la facilità con la quale venivano mutuati materiali, proporzioni e attributi, al fine di variare i tipi iconografici più accreditati, spesso divenuti tali per la facilità con la quale potevano essere utilizzati in diversi contesti." Saladino 1998. pag. 980.

308Per un'analisi più approfondita su questo concetto si veda avanti. Per il momento sarà sufficiente sottolineare che in questa sede si parla di consuetudine e non di scelta estetica come invece afferma Trimble. Trimble 2011.

309Si vedano tra gli altri Foucault 1998, e Barthes 2003, pp.491-495.

un'espressione utilizzata per la pittura dal filosofo francese Hubert Damisch.³¹⁰ Le opere da analizzare non verranno dunque considerate come mere applicazioni di teorie assunte precedentemente ma diventeranno banco di prova e di sperimentazione dei sistemi, estensioni e riformulazioni della teoria.³¹¹ Nel caso specifico dunque, il corpus statuariale analizzato dovrà essere considerato come conferma effettiva delle teorie enunciate. A tal motivo, si è scelto di analizzare una classe scultorea definita che presenta caratteristiche comuni piuttosto che opere singole. Un gruppo statuariale sembrava più consono a rispondere alle domande che questo lavoro si pone. Si tenterà infatti di superare l'analisi prettamente formale dei lavori artistici per considerarli immagini all'interno del sistema sociale di riferimento, e non opere da ricondurre a un archetipo riferibile a una matrice greca. E' infatti prassi nella tradizionale metodologia storico-artistica enfatizzare il rapporto della produzione statuaria romana con i modelli greci, soprattutto per ciò che concerne la scultura cosiddetta idealizzante. Divinità, eroi e personaggi mitici sono stati già oggetto di analisi e di revisione negli ultimi decenni.³¹² Questo lavoro invece si concentrerà su una tipologia statuaria differente che, potremmo dire, si colloca in una zona liminale tra la ritrattistica romana e le statue idealizzanti. Sono convinta che una categoria del genere, spesso ricondotta per ciò che riguarda le fattezze corporee a pochi (limitati) prototipi tipologici tra di loro affini, può essere una chiave di lettura interessante per comprendere le caratteristiche strutturali della cultura artistica romana che, con ogni probabilità, possono e devono essere riconosciute solo nelle pieghe della sua storia culturale, nei segni minimi e nelle particolarità.

A partire dunque da un'analisi puntuale su una specifica categoria di opere, si tenterà di considerare la produzione visuale romana scissa dai consueti concetti adoperati dalla storia dell'arte quali la centralità dell'autore, l'originalità, l'unicità e la prospettiva estetica.

La ricerca si strutturerà su due livelli di analisi che interagiscono tra di loro. Si analizzerà da un parte il modello formale a cui le opere oggetto di studio fanno riferimento (o meglio, a cui sono state avvicinate dagli studiosi) e il modo in cui fu assunto nel mondo culturale romano. Dall'altro lato, ci si soffermerà sullo studio di

310Damisch 1977.

311Calabrese, 2006.

312Si veda tra gli altri Trimble 2011 e Gazda 2002.

tali opere visuali riviste nel loro contesto di appartenenza e soprattutto analizzate come espressione effettiva e “originale” della cultura che le ha prodotte. Come indicato dall’inizio, l’identità di un’immagine come copia o come produzione autonoma può essere stabilita mediante differenti livelli d’interpretazione, per esempio formale, funzionale e concettuale; tuttavia è la prima considerazione che ha tradizionalmente dominato gli studi in materia.³¹³

Tali premesse rappresentano la linea che questo studio vuole portare avanti. Si cercherà di indagare in modo differente queste statue che fanno la loro comparsa nel mondo visuale romano in età Repubblicana e, come avremo modo di vedere in seguito, ebbero un’origine e una diffusione particolare, cosa che le rende ancora più interessanti e utili per le finalità della ricerca. Le domande poste in questo lavoro proveranno a superare il giudizio estetico,³¹⁴ la classificazione tipologica e lo studio degli sviluppi della scultura antica slegato dalle connotazioni sociali, culturali e politiche del mondo di cui facevano parte.³¹⁵ Inoltre verrà analizzato il rapporto con le forme greche, come esse sono state accolte e assunte, cercando però ancora una volta di discostarsi delle visioni estetizzanti e meramente formali.

Gli “oggetti teorici” che ci serviranno per rispondere alle domande della ricerca saranno dunque i cosiddetti nudi onorari maschili.³¹⁶ **(fig.16)** Nella storia dell’arte classica queste statue sono spesso state considerate l’espressione del cattivo gusto dei Romani. Ancora nel 1991 Walker definiva l’intera categoria di questi ritratti come una “catastrofe estetica”.³¹⁷ Ciò che risulta dissonante agli occhi dei commentatori moderni è l’utilizzo per le fattezze del corpo di un modello iconografico e formale del classicismo greco liberamente giustapposto a un ritratto realistico del volto. Al di là dei puri giudizi estetici, era l’idea che gli scultori Romani avessero copiato un preciso modello ellenico per poi “turbarlo” con un volto spesso discordante dalle belle forme a confondere gli storici dell’arte e gli archeologi. Anche per questo gruppo di statue si è applicata la metodologia della *Kopienkritik*³¹⁸ tedesca e si è sovente studiato il

313Fullerton 1997.

314Quando si parla di giudizio estetico ci si riferisce alla prassi sviluppata nella critica d’arte occidentale di considerare l’estetica e di conseguenza anche la nozione di gusto completamente separati dalle condizioni di luogo, di tempo, di funzione o di significato delle opere a cui fa riferimento ma come concetti socialmente determinati. Su questo si veda il lavoro di Pierre Bourdieu. Bourdieu 1979.

315Trimble 2011, pag. 3.

316In questa sede ci si concentrerà solo sui ritratti maschili completamente nudi e si trascureranno per necessità di analisi i ritratti in *Huftmantel*, gruppo molto diffuso soprattutto dall’età imperiale in poi.

317Walker 1991, pag. 25.

318Per la descrizione di tale filone di studi si rimanda al capitolo precedente.

volto scisso dal corpo.³¹⁹ L'unico modo per dare un posto nella storia dell'arte antica a questi corpora scultorei era dunque scomporli per studiarne il corpo nella consueta ricerca del prototipo greco di riferimento e il volto come espressione della cultura visuale romana.³²⁰ Una delle motivazioni per cui ho scelto tali sculture è stata appunto quella di voler studiare una tipologia statuaria che contenesse in sé la summa di ciò che è stato definito meramente frutto di imitazione pedissequa dell'arte greca e di ciò che è stato considerato una delle espressioni più tipiche del mondo visuale romano.³²¹ Il corpo quasi standardizzato era infatti combinato con una testa individualizzata, queste statue dunque erano simili come diverse in egual misura, cosa che offre particolari opportunità come limiti.³²² Tali sculture sono infatti dimostrazione di un sistema semantico flessibile che ha come punti di riferimento da un lato alcuni aspetti del patrimonio figurativo dell'intero percorso dell'arte greca (dal tardo arcaismo alla fine dell'età ellenistica), dall'altro un nuovo sistema di valori riconosciuto come effettivamente romano, ben radicato e funzionale al nuovo sistema statale.³²³

In quanto oggetti teorici, i ritratti onorari serviranno dunque a dimostrare come l'utilizzo di modelli classici non fosse dettato da una spinta puramente imitativa, ma altresì da un'esigenza di adattare il miglior linguaggio possibile al messaggio da dover diffondere. La loro forma risale alle pratiche scultoree greche dei secoli precedenti, ma riadattata nel presente culturale romano sempre in continuo

319Si citano a titolo di esempio due affermazioni di Peter Stewart riguardanti tale tipologia di sculture: "La testa anche quando era parte di una statua intera spesso sembrava come autonoma e aggiunta al corpo" e ancora "l'enorme quantità di statue ritratto romane si adattava a un esiguo range di corpi." Stewart 2003, pag.47.

320Anche se era prassi consueta scambiare le teste sui corpi standardizzati, ciò non significa che i ritratti non venivano poi considerati nella loro interezza. La pratica di sostituire le teste era semplicemente favorita dalla standardizzazione dei corpi che dovevano avere delle caratteristiche comuni per poter ben rappresentare l'habitus adatto. Infatti la cosa che è veramente distintiva di queste statue è che sia la testa che il corpo servono per articolare visibilmente ora la particolarità ora la generalità di ogni ritratto (Koortbojian, 2002). La natura identica dei corpi nudi (così come di quelli togati) non dimostra soltanto il carattere standardizzato di questo tipo di sculture ma anche la distanza dalla nozione moderna di ritratto (estremamente legato all'individualità del singolo) così come dalla coesione organica che univa le rappresentazioni figurative greche. Brilliant 1994, pp. 332-335.

321E' necessario sottolineare la differenza fra tipico e originale. Il cosiddetto ritratto repubblicano è infatti una forma tipica del mondo culturale romano ma non n'è certo espressione originale. Bianchi Bandinelli, pur ammettendo l'importanza del ritratto realistico nella formazione dell'arte romana, ha chiaramente evidenziato tale differenza: "Questa tradizione artigiana, popolare o plebea che dir si voglia è, dobbiamo dire per prima cosa, il terreno di nutrizione del ritratto romano, che resta una delle produzioni più tipiche e universali dell'arte di questo tempo. Ma anche in questo campo, la spinta a raggiungere una forma artistica che superasse la pratica artigiana, dovette venire dall'ambiente ellenistico. Eppure il ritratto romano di tarda età repubblicana (che nella storia dell'arte è entrato con la designazione abbreviata di «ritratto repubblicano») con le sue note caratteristiche di verismo, appare manifestazione caratteristica della civiltà romana." Bianchi Bandinelli 1961, pag.175.

322Bisogna inoltre porre molta attenzione sull'effettivo realismo di questi volti (vedere articolo Stevenson 1998, pp.45-69, in particolare pag.47)

323Cadario 2010, pp. 209-247.

cambiamento. In molte sculture romane ci sono numerosi punti di intersezione nello stile, nei soggetti e nei tipi figurativi con la precedente arte greca, questi punti d'intersezione prendono però forme differenti, esprimono funzioni diverse e sono visti in molteplici modi.³²⁴

2.3 Gli Oggetti teorici: Nascita e diffusione del nudo onorario nel mondo romano

Nel ritratto romano il volto aveva la funzione di rimandare a un'identità specifica, mentre le fattezze corporee dovevano piuttosto esprimere caratteri personali e qualità del personaggio raffigurato.³²⁵ Il corpo acquisiva dunque un significato astratto in cui non si mettevano in risalto le caratteristiche fisiche veritiere ma piuttosto uno valore simbolico che andava a definire uno status sociale ben preciso. Per esprimere tali significati vennero utilizzate rappresentazioni del repertorio figurativo greco riferibili a livello generale a quella categoria che gli studiosi hanno definito “nudo ideale”. Tradizionalmente gli storici dell'arte hanno ritenuto che gli artisti greci raffigurassero le fattezze corporee a un livello superiore della realtà. Per questo motivo la nudità delle figure nell'arte greca è stata spesso definita dagli autori moderni nudità ideale o eroica, con l'idea che la nudità di per sé fosse caratteristica di un mondo ideale di divinità e eroi.³²⁶ Di avviso diverso è Tonio Hölscher che in uno studio del 1973 rigetta completamente l'idea di nudità ideale, sostenendo che tale nozione sia un'anacronistica imposizione moderna senza alcuna base nel mondo greco.³²⁷ La sua posizione sollecitò numerose reazioni e un importante dibattito con Nikolaus Himmelmann³²⁸ che portarono Hölscher a definire una propria interpretazione finale sull'argomento. Per Hölscher la nudità maschile va vista come un *habitus* che non rimanda a connotazioni sovrumane o eccezionali riferibili a un mondo ultraterreno, fuori dal reale ma piuttosto all'espressione di determinate caratteristiche sociali e interiori delle persone raffigurate. In pratica, se per esempio bisognava enfatizzare la prominenza fisica o la bellezza di un individuo, gli artisti greci lo raffiguravano completamente o parzialmente nudo attribuendo a questa figurazione un valore simbolico, quasi di repertorio. Questo criterio di selezione rientrava nella pratica

324Fullerton 1997.

325Cadario 2011, pp.409-447.

326Hallett 2005, p.10.

327Hölscher 1973, pp.43-44.

328Per una dettagliata descrizione dell'alterco teorico s.v. Hallett 2005.

greca (e come si avrà modo di vedere, ancora di più romana³²⁹) di utilizzare una figura corporea in base all'idea da esprimere. La nudità si conformava così al messaggio e alla tematica specifica da descrivere³³⁰: la prestanza fisica dei guerrieri, la disinibizione dei comasti, la bellezza giovanile degli efebi, l'eccitazione dei satiri, la sofferenza e la debolezza degli schiavi e dei prigionieri.

Questa idea avvicina considerevolmente l'attitudine greca alla procedura utilizzata a Roma per le statue onorarie. Tale concezione ci è infatti d'aiuto per ridare un valore positivo all'utilizzo tipicamente romano di corpi standardizzati presi da un repertorio antecedente. Pur con le dovute differenze, (a mio avviso da individuare in accezioni formali più che concrete) Hölscher ci suggerisce che era consuetudine anche dei Greci attingere a una gamma già definita di immagini-idee che si definivano nello specifico solo in base al contesto di rappresentazione. E' vero che ciò che si "contesta" alla statuaria romana è l'imitazione vera e propria di sculture greche, ma in realtà, come abbiamo già visto, ciò che premeva ai Romani era l'espressione di uno status specifico da rendere nel migliore dei modi attraverso la raffigurazione più adatta ed efficace e non una rappresentazione puramente estetica. Se i Greci attingevano a un registro immaginario e metaforico, i Romani facevano lo stesso, prendendo in aggiunta anche l'espressione formale che di quel patrimonio simbolico era il linguaggio più efficace.³³¹ Che esso fosse stato materialmente già eseguito o inventato dai Greci non era per loro un problema di sorta. Inoltre, se anche in Grecia il corpo, in particolar modo quello nudo, viene considerato come un costume specifico da adattare ogni volta, preso dalla vasta gamma di un repertorio visuale, si può iniziare a comprendere perché i Romani avessero scelto un'immagine così forte (spesso accompagnata da attributi come clamide e spada) e non conforme alla morale comune per rappresentare la loro potenza in un contesto onorifico. Non va infatti dimenticato che l'accettazione della nudità a Roma non è stata affatto immediata. La storia di questa immagine ha affrontato nel mondo culturale romano percorsi non agevoli e spesso ambivalenti. Da un punto di vista prettamente morale la nudità effettiva (e non quella simbolica raffigurata nelle statue) era vista a Roma non confacente al *mos maiorum* degli austeri antenati. A differenza dei Greci, i Romani

329I Romani definivano *habitus* tutto ciò che serviva a testimoniare l'individualità (s.v. per concetto generale Bourdieu 2000 e Corbeill 2004) che però era paradossalmente legato a una convenzionalità. L'individualità veniva infatti stabilita mediante l'adozione di caratteri standardizzati che erano riferibili a specifici ruoli sociali, s.v Koortbojian 2008.

330Hölscher 1993, pp.519-28.

331Come si vedrà in seguito nella ritrattistica virile onoraria romana verrà mutuata un'immagine precisa di corpo nudo che la storia dell'arte ha abitualmente fatto risalire a un non preciso modello policleto.

avevano infatti un forte tabù nei confronti dell'esposizione del loro corpo nudo in contesti pubblici. Con la diffusione delle terme in epoca imperiale questo imbarazzo diminuì ma in ogni caso apparire nudi in pubblico rimase una pratica poco opportuna e impraticabile per gli uomini e le donne libere di un certo rango. Per la concezione romana la più diretta connotazione della nudità pubblica era riferibile alla punizione e all'umiliazione.³³² Non è un caso dunque che la prima immagine di un corpo nudo a Roma si riferisca a C. Hostilius Mancinus, il comandante della guerra contro Numanzia. Come è noto, dopo la sconfitta, fu costretto a negoziare un trattato di pace.³³³ Nonostante il sostegno di Tiberio Gracco, il senato rifiutò il negoziato, giudicato sfavorevole al popolo romano e rinviò il console ai Numantini legato e completamente nudo in segno di sottomissione.³³⁴ E' interessante come Plinio fa menzione di questo aneddoto. In N.H 34.18-19,³³⁵ passa in rassegna le differenti tipologie di sculture e di forme monumentali e, utilizzando un formulario retorico per lui tipico, descrive la statua di Mancino quasi in contrapposizione con le statue ritratte onorarie in nudità di tradizione greca. La divergenza fra le due forme probabilmente serve a Plinio per sottolineare il passaggio, la rottura che le statue nude onorarie avevano prodotto nel mondo visuale romano; Mancino è un unicum nel repertorio d'immagini a Roma. È infatti evidente in questo passo l'antitesi tra l'onore e la sottomissione³³⁶ (eo habitu quo deditus fuerat) attraverso la quale lo scrittore, pur accettando l'introduzione delle statue achillee,³³⁷ vuole ribadire l'opposizione morale tra il corpo nudo e quello rivestito dalla corazza.³³⁸ La nudità

332 "From the Roman perspective, to be stripped and exposed to public view was something that was inflicted on condemned criminals, or on slaves being displayed for purchase. Hallett 2005, pp.63-67.

333 Il racconto compare tra le altre fonti in Cic. De Off. 3-XXX: "C. Mancinus qui, ut Numantinis quibuscum sine senatus auctoritate foedus facerat, dederetur, rogationem suasit eam quam L. Furius, Sex. Attilius ex senatus consulto ferebant; qua accepta est hostibus deditus. E' da notare che Cicerone non fa menzione della nudità del console.

334 Smith 1867-68 pp. 915-16; Vell., 2.1.5: "Nudus ac postergum relegatis minibus."

335 "Togatae effigies antiquitus ita dicuntur. Placere et nudae tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus; quas Achilleas vocant. Graeca res nihil velare, at contra Romana ac militaris thoraces addere. Caesar quidem dictator lorica tam sibi dicari in foro suo passus est. Nam Luperorum habitu tam noviciae sunt quam quae nuper prodire paenulis indutae. Mancinus eo habitu sibi stavit, quo deditus fuerat." Plin. N.H. XXXIV, 18-19.

336 Antitesi già evidente nella descrizione della prassi greca di raffigurare le statue completamente nude e quella romana della corazza.

337 Queste statue erano definite achillee dal momento che Achille rappresentava l'ideale dell'eroe giovanile degli efebi.

338 A tal proposito è interessante il commento di Pierre Cordier al passo pliniano: Chacun des types se perpetue, après son apparition, sauf celui de la statue de Mancinus, citée comme un fait unique et isolé (la statue de César érigée au forum, elle, n'est évoquée qu'à titre d'exemple). L'effigie du consul de 137 av.J.Cr. est mise à part au moyen de l'asyndète, parce qu'elle est un hapax, la seule à présenter un personnage en tenue de dédition (*deditinis habitus*), et parce que son ancienneté la rend contemporaine des statues en toge et, sinon antérieure, du moins contemporaine, selon Plin, des premiers "Achilles". L'*Histoire Naturelle* affirme que le type de l'effigie mancinienne est une création originale, qui n'entra dans aucune des autres catégories mentionnées." Cordier 2005, pag.352.

infatti non era riferibile solo alla simbologia della sottomissione sociale ma anche a quella della subordinazione sessuale.³³⁹ Pur se introdotta nell'immaginario dei romani, questa figura manteneva da un certo punto di vista una connotazione degradante, solo gli attributi guerreschi e una tipica postura del volto e del corpo le daranno la possibilità di essere inserita nei modi di rappresentazione de corpo sociale del vir romano. Almeno fino alla fine dell'età repubblicana, il nudo veniva ancora visto come espressione di omosessualità e perversione. Cicerone affida alla bocca di Scipione Emiliano, vissuto quasi un secolo prima dell'arpinate, un giudizio estremamente rigido sulla pratica tipica dei Greci di condurre relazioni omoerotiche fra persone dello stesso rango sociale. Tale attitudine secondo Scipione era corroborata dall'abitudine di presentarsi nudi in alcuni luoghi pubblici, pratica questa che avrebbe corrotto l'anima dei più giovani.³⁴⁰ L'omosessualità greca espressione di una paideia, di un rapporto gerarchico ma fra membri della medesima élite sociale, era qualcosa di estraneo per Roma.³⁴¹ Contro di essa si pronunciarono Scipione, Ennio, Catone (come si è già avuto modo di ricordare) e anche Caio Gracco in un discorso del 124 a.C.³⁴² Inoltre, a differenza della Grecia, a Roma le relazione sessuali con un giovane cittadino erano punibili per legge.³⁴³ Inizialmente dunque la nudità atletica dei Greci fu considerata con enorme sospetto da Roma, andava infatti a rovesciare le rigide norme su cui si basavano le regole sessuali: andare in giro (o anche farsi rappresentare) nudi poteva essere un comportamento molto rischioso perché, sovvertendo i paradigmi della normatività sessuale, poteva anche sconvolgere i ruoli della rigida società romana.

E' in un questo milieu culturale che fa la sua comparsa nel mondo visuale romano la nudità. E' evidente che le statue di atleti continuavano a giocare un ruolo significativo nella vita civica dell'Oriente ancora durante il periodo romano. Non c'è inoltre

339Del resto, come si avrà modo di spiegare più ampiamente in seguito, a Roma la sottomissione sessuale era spesso strettamente correlata con i rapporti di forza sociali e politici.

340“(lacuna) nudari pueberem! Ita sunt alte repetita quasi fundamenta quaedam verecundiae! Iuventutis vero exercitatio quam absurda in gymnasiis! Quam levis epeheborum illa militia! Quam contrectationes et amores soluti et liberi [...] in amore ingenuorum libido etiam permissam habet et solutam licentiam.” Cicerone, *Rep.* 4.4. Dello stesso avviso era Ennio (citato da Cicerone in *Tusc.* 4.70) “Flagiti principum est nudare inter civis corpora”. Plutarco invece ci tramanda il giudizio di Catone sulla pratica di mostrarsi nudi: “Τα δ’αισχρά ρημάτων ουχ ηττον εξουλαβεισθαι του παιδος παροντος ή των ιερων παρθένων,άς καλουσι συλλούσασθαι δυσωπύμενοι την αποκαλύψιν και γυμνωσιν.” Plut. *Cat. Maior*,20.7-8.

³⁴¹Barbanera 2009, pp.53-63.

342Di questa allusione all'omosessualità ci fa menzione Plutarco nella vita di T. e C.Gracco: Επει δέ διαβεβλημένος ην εις μαλακιαν ο λοιδορηθείς, “τίνα δ'ειπεν εχων παρρησιαν συγκρίνεις Κορνηλία σεαυτόν. Ετεκες γάρ ως εκείνη; Καί μήν παντες ισασι Ρωμαιοι πλείω χρόνον εκείνην απ'ανδρός ουσαν ή σέ τον ανδρα.” Plut, *C.Grac*, 25(4),1.

343La legge era la Lex Scantinia.

dubbio sul fatto che dovevano essere ancora visibili numerose statue nude di re ellenistici quando i Romani conquistarono la Grecia nel II secolo a.C. Alcune iscrizioni indicano che i Romani avevano accettato e anche probabilmente apprezzato il modo greco di onorare i loro eroi,³⁴⁴ il problema sorgeva quando queste immagini dovevano essere esposte a Roma.³⁴⁵ In “Augusto e il potere delle immagini” Zanker fa allusione a una dinamica di “conflitto e contraddizione” nello stile per spiegare l’assunzione dell’immagine della nudità nella statuaria onoraria.³⁴⁶ Per lo studioso tedesco l’apparente contrasto tra il corpo virile e il volto realistico era l’espressione di un conflitto morale tra le tradizionali virtù degli antichi antenati e la nuova ellenizzazione di Roma. Probabilmente questa visione non rispecchia la percezione dello spettatore romano. Per loro probabilmente la tensione presente in queste statue non riguardava il corpo e la testa, ma piuttosto il fatto che il corpo nudo era privo degli attributi tipici che ne definivano il rango sociale. Dunque, pur accettando il senso generale dell’idea di Zanker di “conflitto e contraddizione”, in quanto è innegabile che l’impatto di una forma visuale nuova e difficile come la nudità sia stato decisamente traumatico, si dovrebbe però piuttosto parlare di un naturale processo di trasformazione di un modello formale che andava a riformularsi nel composito mondo della Roma tardo-repubblicana. Del resto, in un altro contributo alla complessa questione del ritratto romano intitolato *Individuum und Typus*, Zanker sostiene che la mancanza dell’ideologia greca dei *Kalokagathia* creò in Roma una specifica condizione per la ricezione dei ritratti realistici ellenistici, che provocò la formazione di differenti tipologie di ritratti dovuta alla mancanza di modelli obbligatori e di norme estetiche nel circolo della Tarda Repubblica.³⁴⁷ Nella Roma repubblicana era inoltre di primaria importanza la resa effettiva della “pretesa

344Fejfer 2008, p.201.

345Questo rapporto ambivalente e contraddittorio nell’assunzione di tale canone visuale va ricondotto al complesso processo di ellenizzazione del mondo culturale romano (Stevenson, 1998, pp. 47-8). Si noti bene che per processo di ellenizzazione in questa sede non ci si riferisce ad alcun processo di assimilazione o acculturazione monodirezionale ma soltanto all’evidente e storicamente accertato incontro dei Romani con la cultura greca e che ha senza ombra di dubbio apportato dei cambiamenti nel mondo visuale romano. A tal proposito si rimanda al Capitolo IV. È importante sottolineare che, per esempio, anche membri della classe dirigente filo-romana in Grecia si rappresentavano nello stile veristico romano. Galinsky 1996, p.165.

346Per Zanker era un problema stilistico e morale: sotto la pressione politica e sociale, c’era la tendenza a Roma di esprimere gli effetti di un cambiamento culturale in termini morali. Per esempio, i lavori letterari concernenti attitudini politiche o sociali dei Romani avevano la tendenza a descrivere elementi tipo *luxuria* e *adulatio* come greci e decadenti, in contrasto con i buoni e onesti valori dei Romani. Zanker 2006.

347Zanker 1995, pp. 473-81.

personale” che trascendeva i valori civici e pubblici greci.³⁴⁸ Dunque, le tensioni politiche, il continuo dialogo tra i modelli di Roma e della Grecia e la pluralità nella scelta delle forme visuali contribuirono alla formazione di questo nuovo tipo d'immagine che esprimeva valori e connotazioni tipicamente romane, utilizzando e combinando forme greche. Il corpo e la testa acquisivano un valore simbolico che andava a interpretare i rapporti di potere e lo status sociale del *vir* raffigurato. Tutte le statue erano innaturali, più simboli che espressioni reali.³⁴⁹ La riproduzione delle caratteristiche fisiche non era il valore principale dei ritratti, ma serviva piuttosto come indicazione, suggerimento in un sistema di segni in cui il campo di riferimento non era tanto la persona individuale quanto il suo significato dentro la struttura dei valori sociali.³⁵⁰ I ritratti vanno dunque considerati come strumenti retorici che offrivano un significato quasi didattico agli spettatori. Tali forme ibride di rappresentazione dovrebbero essere analizzate a partire dalla consapevolezza che anche quei lavori che appaiono, al contrario, rappresentativi di un innegabile naturalismo, ad esempio le statue togate, devono essere intesi come facenti parte del medesimo discorso simbolico. La stessa toga era un emblema e quando si comprende una cosa del genere si interrompe anche la corrispondenza con la concezione moderna di realistico e naturale. La natura identica dei corpi togati non dimostra semplicemente il carattere standardizzato di questo tipo produzione ma anche la loro differenza con la nozione moderna di ritratto, così come con la coesione organica che univa le rappresentazioni figurative greche.³⁵¹

In un contesto così complesso non stupisce che la prima attestazione archeologica di tale tipologia statuaria venga dalla Grecia e precisamente da Delo.³⁵² La scultura

348Anche se, come si è già avuto modo di vedere, la rappresentazione dello status personale non era strettamente collegata alla resa realistica dei volti che invece si presentavano come espressione di precisi status economici e morali. Zanker 2006; Stevenson 1998, pp. 45-69.

349Koortbojian 2002, pp. 173-204.

350Su questa concezione si veda la testimonianza di Plinio: “Etenim si defunctorum imagines domi positae dolorem nostrum levant, quanto magis hae quibus in celeberrimo loco non modo species et vultus illorum sed honor etiam et gloria refertur!” Plin. Ep. 2.7.7.

351Brilliant 1994, pp.1-16.

352Anche se trovata in Grecia, quest'opera, così come il cd. Pseudo-atleta, rinvenuto anch'esso a Delo, è da considerare come Romana. In accordo con Ridgway (1984) e Fullerton (1997), si intende romano tutto ciò che viene creato durante l'era romana, anche se molti degli artigiani/artisti coinvolti nella produzione delle sculture erano etnicamente Greci. A tal proposito interessante è il commento di Fullerton sulla differenza tra il cosiddetto “Tardo- Ellenistico” e lo stile della Roma Repubblicana: “Separating the “Late-Hellenistic” to the “Roman Republican” is not always easy, and the criteria are less often chronological than they are geographical, functional, and iconographic” Fullerton 1997, pag. 427.

rappresentava il *negotiator* Ofellius Ferus.³⁵³ (fig.17) L'iscrizione in greco sulla base dichiara che il ritratto è un offerta ad Apollo. Ofello indossa un mantello frangiato sulla spalla sinistra ma il resto del corpo è completamente nudo. Probabilmente teneva una spada nella mano sinistra e la destra era alzata forse in una posa di comando o forse per tenere una lancia. La testa è andata perduta ma il calco del collo indica che il capo era originariamente rivolto verso sinistra. Una testa ritratto, trovata anch'essa nell' agora des Italiens come Ofellius, può suggerirci la fisionomia del volto del nostro personaggio³⁵⁴ (fig.19) Secondo Hallet tutte le caratteristiche di questa testa prese separatamente, possono essere riferibili a un ritratto ellenistico: l'attaccatura dei capelli alta può essere paragonata a qualche rappresentazione ellenistica di uomini anziani, il capo girato è mutuato dall'iconografia dei ritratti dei reggenti ellenistici, e altri dettagli possono avvicinarsi alle raffigurazioni dei filosofi cinici o stoici. La combinazione, però, di tutti questi elementi in una singola immagine è qualcosa di completamente diverso dai ritratti greci. Questa considerazione ci indica ancora una volta come i Romani lavorassero attraverso la giustapposizione di elementi greci che avevano un significato (o per lo meno lo evocavano) ben preciso, per creare qualcosa di diverso dai modelli originari. Anche la ritrattistica rientrava in quella tipologia simbolica che serviva ad esprimere attraverso immagini precisi valori culturali e politici. Del resto, la testa in questione, sin dalla sua scoperta fu riconosciuta come estremamente vicina a quei ritratti repubblicani trovati a Roma e raffigurati su monete tardo-repubblicane. Dunque la prima rappresentazione di una statua-ritratto in nudità ci arriva non da Roma, pur essendo Ofellius Ferus parte integrante di quell'ambiente politico e culturale della Roma repubblicana. E' possibile infatti che, tra il II e il I secolo a.C., un gran numero di mercanti, uomini d'affari, ufficiali e politici romani che erano onorati (o si auto-celebravano) con statue nell'oriente greco fossero rappresentate nude. Tuttavia dal momento che, a parte pochi esemplari, sono rimaste spesso solo le basi di queste statue, le fattezze dei corpi e dei volti restano oggetto solo di congetture. Per l'occidente le fonti letterarie indicano una datazione intorno al 136 a.C., ma le evidenze archeologiche attestano, basandosi su criteri stilistici, che la prima scultura nuda dell'occidente romano è riferibile all'inizio del I sec.a.C.

353 Su contesto di ritrovamento, descrizione e interpretazione dalla statua si veda in seguito.

354 "The individual portrayed wears his hair cropped short and square across the brow, to reveal a slightly receding hairline; and the sculptor has animated his subject's strong, rather harsh features, with a dramatic turn of the head, and a facial expression of remarkable energy and concentration." Hallet 2005, pag.104.

Ammettendo che queste statue avessero un preciso valore semantico, resta ancora da capire il perché di questa scelta. Tutte le spiegazioni che rimandano a un campo divino o solo esclusivamente di rappresentazione realistica di vittorie militari, a parte non avere molte testimonianze in supporto, a mio avviso, riconducono da un lato nuovamente all'idea di “nudo ideale” e dall'altro non rispecchiano la verità se come sappiamo anche uomini d'affari o notabili politici si sono fatti rappresentare così.³⁵⁵ Perciò forse l'unico modo per comprendere pienamente il significato e il valore di queste statue è analizzarne il contesto storico-archeologico e ridefinire il contesto formale (vale a dire i modelli greci di riferimento e il loro utilizzo), indagato alla luce dei nuovi assunti e delle idee sulla produzione artistica e sull'autore, menzionati.

2.4 Le statue ritratto in nudità negli studi precedenti: generalizzazioni e distinzioni

Se si analizzano le descrizioni dei ritratti onorari nudi contenute nei cataloghi dei musei dove sono conservate o nelle pubblicazioni delle mostre di cui alcune volte sono oggetto, risulta lampante come il metodo di analisi sia il più delle volte basato sui rapporti formali che tali sculture avevano con i modelli statuari greci. Spesso la tipologia corporea viene fatta risalire a una ridotta gamma di modelli di matrice policletea. E' importante premettere che non tutti i ritratti riproducono completamente lo schema compositivo del Doriforo (**fig.13**), cosa che ha spinto spesso gli studiosi a ricondurre l'arrangiamento di alcune di queste sculture al presunto Diomede di Kresilas (**fig.18**), a composizioni dello scultore argivo con influenze prassiteliche, o a un non meglio precisabile originale greco di V o IV secolo. Riporterò di seguito alcuni esempi tratti da cataloghi di recenti mostre o di musei.

Nel catalogo della mostra “I giorni di Roma. L'età della conquista”³⁵⁶ la statua onoraria trovata a Foruli (**fig.20**) e raffigurante un uomo di rango militare viene affiancata a uno schema compositivo “ispirato al Diomede di Kresilas, dal quale però si distacca da diversi dettagli che non dovevano rendere evidente il riferimento all'eroe argivo agli occhi di un osservatore antico.”³⁵⁷ L'autore continua affermando che la scultura conservata a Chieti condivideva il tipo statuario con il famoso ritratto

355Certo potrebbe esserci stata una sorta di acquisizione simbolica della tipologia che, attraverso un procedimento metonimico, ha portato a uno slittamento semantico da eroe militare a uomo virtuoso, ma anche in questo caso il significato militare scomparirebbe.(Hallet 2005, pp.139-145)

356La Rocca 2010.

357Cadario 2010, pag 291.

di Agrippa detto Grimani (**fig.21**). Come avremo modo di vedere successivamente, quest'ultimo è abitualmente considerato con un'impostazione generale molto simile a quella del Diomede, con proporzioni e modellato che seguono un modello policleteo.³⁵⁸ Se è vero che il cosiddetto Diomede è generalmente giudicato un modello di scuola policletea e quindi l'ultima affermazione sarebbe spiegabile con questo motivo, è in ogni caso arduo comprendere a quale modello effettivamente queste statue dovessero risalire.³⁵⁹ Viene dunque da chiedersi come si possa fare una giustapposizione così sicura con una statua di cui non si ha neanche conoscenza dell'originale³⁶⁰ se pur lo stesso autore, che tra l'altro offre nello stesso volume un ottimo contributo sul ruolo culturale di queste immagini,³⁶¹ ammette che il cosiddetto Generale di Foruli non può essere ricondotto precisamente al Diomede. Ma soprattutto ci si chiede che senso abbia. Se, come ribadisce ancora l'autore, nell'antichità nessuno avrebbe notato un'analogia fra questa scultura e quel preciso modello espressivo della Grecia classica, perché mai avrebbe dovuto farlo volontariamente lo scultore e ancor di più perché dovremmo farlo oggi noi? I due ritratti onorari romani hanno caratteristiche formali diverse dal Diomede che a sua volta è frutto solo di ricostruzioni storico-artistiche basate sulle influenze di un modulo di Policleto a cui questo suo allievo chiamato Kresilas³⁶² si sarebbe fortemente ispirato. La volontà di cercare a ogni costo un archetipo originale greco ci dimostra ancora una volta come la tensione di un approccio meramente estetico e stilistico faticosi a lasciare il passo ad analisi differenti e come la centralità epistemica di originale e autore non abbia abbandonato gli studi sull'arte antica. Sia chiaro che ciò che mi interessa in questa sede non è analizzare la veridicità o meno dei cosiddetti originali di riferimento, ma piuttosto evidenziare come questo approccio meramente stilistico non faccia altro che diminuire il valore culturale e artistico delle sculture. Consultando altri cataloghi, la metodologia di classificazione e di

358 Carinci 1971-72.

359 Traversari infatti attribuisce al ritratto di Agrippa un'evidente ispirazione al modello del Doriforo di Policleto: "Dal '600 agli inizi del '800, questa colossale statua, che riprende motivi e forme ispirati al Doriforo di Policleto, è stata motivo di vivaci polemiche erudito-antiquarie". Traversari 1968, pag.30.

360 L'identificazione del Diomede è un'altra operazione di *Kopienkritik*. I lavori più importanti sono quello di Paul Hartwig del 1901 e quello di Barbara Vierendeel Sehlörb nel 1979 che di fatto rinforza le conclusioni di Hartwig. L'archetipo è isolato in base all'analisi delle quattro copie rimaste e di qualche testa. Tra queste gli esemplari più importanti e per gli studiosi più vicini all'originale ipotetico sono la statua di Monaco che faceva in origine parte della collezione Verospi e quella ritrovata nel 1925 a Cuma, ora conservata a Napoli. Il supposto originale è databile tra il 430-420 a.C. Lorenz 1972; Ridgway 1981, pp.183-184

361 Cadario 2011, pp.209-247.

362 La menzione di Kresilas come scultore del Diomede è stata motivo di numerosi dubbi da parte degli studiosi, sembra infatti puramente congetturale. Stewart 1995 pag. 251.

descrizione non cambia di molto. Se non ci si rifà al Diomede o al Doriforo alcune volte è il cosiddetto Hermes Richelieu il modello di riferimento.(fig.24) A tal proposito risultano interessanti le descrizioni succedutesi in diverse opere e cataloghi di due statue onorarie (raffiguranti un uomo maturo e uno più giovane) ritrovate a Formia durante gli scavi di Piazza Mattei intorno al 1970.³⁶³ (fig.22-23). Nel catalogo presente nel volume I giorni di Roma la scultura raffigurante l'uomo maturo è ricondotta per le fattezze del corpo sempre al Diomede, anche se con meno sicurezza rispetto alla statua precedentemente analizzata.³⁶⁴ La statua del più giovane è fatta risalire per ponderazione e disposizione del panneggio al cosiddetto Hermes Richelieu. Ma nel catalogo dell'Antiquarium di Formia edito nel 1978 la tipologia della statua virile matura è sì ricondotta generalmente a quella del Diomede di Cuma anche se l'autore della scheda afferma che “i confronti più significativi sono con una statua di Hermes nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen con la quale ha anche analogie nel trattamento del nudo, dalla struttura armoniosa e solida”³⁶⁵ e anche la seconda statua viene messa in relazione con l'Hermes conservato alla Glyptotek danese. Si riscontra così qualche differenza rispetto alla precedente descrizione. Il prototipo è difficile da ritrovare e sembra piuttosto che i due ritratti utilizzino numerosi modi compositivi di corpo virile difficilmente riconducibili a un unico originale. Va inoltre aggiunto che il cosiddetto Hermes Richelieu è considerato dagli esperti come un noto tipo di tradizione policletea largamente diffuso nel IV secolo a.C, ma anche il Diomede si rifà come abbiamo visto a uno schema compositivo vicino al Doriforo. E' da qui probabilmente che nascono i problemi per la precisazione dei prototipi, che a loro volta, nell'affannosa ricerca di arrivare a un'origine unica, sembrano tutte risalire alle proverbiali fattezze policletee. Molto probabilmente è così, ciò che è errata e forse la conclusione, non la premessa. Piuttosto che da un modello preciso, da una opera definita (e.g. Il Doriforo che gli studiosi inseriscono al vertice di un'ideale modello ad albero di ispirazione linguistica Stanbaum dei modelli figurativi), tale tipologia di corpo maschile risale da un'idea, da un'immagine codificata della virilità che nel corpo policleteo vedeva una delle sue

363Le due statue sono state rinvenute nella primavera del 1970 in Piazza Mattei, negli scavi per la costruzione di un edificio in proprietà della ditta Giovanni Papa e figli. La statua raffigurante l'uomo maturo si trovava pochi centimetri al di sotto del piano di calpestio, infatti il primo colpo di piccone gli scheggiò gravemente il volto. Nel 1988 l'intera testa fu trafugata dall'Antiquarium di Formia. Quasi accanto fu ritrovata la statua del giovane.

364“Il tipo statuariale, solo vagamente ispirato allo schema del Diomede di Kresilas, è caratterizzato dalla presenza di un'arma nella mano destra e dall'appoggiarsi della sinistra al fianco. E' possibile riconoscere un legame con la tradizione iconografica di Ares/Marte, forse di origine prassitelica.” Cadario 2010 pag.293

365 Conticello 1978.

espressioni più tipiche. In altri termini vedere una statua del genere rimandava immediatamente a una serie di valori e significati semantici già definiti, che con ogni probabilità cambiano nel corso del tempo: su questi si dovrà indagare dopo aver superato un approccio meramente stilistico. A riprova dell'eterogeneità di queste immagini e della difficoltà di ricondurle a un unico esemplare imitato, prenderò le descrizioni sempre delle medesime due statue presenti in una guida del museo archeologico di Formia pubblicata nel 2001.³⁶⁶ Per entrambi i ritratti si rimanda a uno schema che sembra ispirato a un unico prototipo risalente al tardo IV secolo oppure, per l'uomo anziano, a un originale tardo-ellenistico a sua volta derivato da una creazione di Prassitele, mentre nel giovane sarebbero “ancora una volta evidenti i caratteri policletei”.³⁶⁷ Non c'è dunque né sicurezza né conformità per il modello utilizzato ma solo un'eco comune che si evince da tutte le descrizioni. Un'eco comune basata sullo scambio e non sull'imitazione, sulla ricezione e non sull'influenza dovrebbe sostituire nell'analisi artistica il modello e il prototipo per diventare così nodo centrale nella spiegazione della produzione di queste sculture come opere autonome. L'altro problema fondamentale che si evince in questo tipo di disanima è la trattazione delle sculture per ambiti separati. Le statue vengono sovente analizzate scomponendo corpo e volto e mai nella loro unità. Tale metodo è frutto non solo di un approccio meramente filologico ma anche della forte pregiudiziale estetica a cui tale tipologia di ritratti è soggetta, come si è già avuto modo di sottolineare in precedenza. Entrambi i fattori si sostengono a vicenda: la teoria dell'eccentrico cattivo gusto dei romani permette di parcellizzare le statue e il metodo filologico, che vede nei corpi raffigurati solo un'imitazione di originali greci, consente di sostenere il cliché che i romani non possedessero il senso dell'unità e dell'armonia estetica. Le statue così sezionate perdono un'unità non solo formale ma soprattutto storico e culturale. A titolo di esempio prenderò di nuovo il catalogo del Museo archeologico di Formia e le schede delle due statue di piazza Mattei. Dopo aver esaminato il volto³⁶⁸ l'autrice, a ribadire la scissione fra corpo e testa, afferma che “ancora una volta si manifestano nella combinazione delle ideali fattezze del corpo con il realismo dei volti, gli effetti dissonanti di questa sintesi eclettica

366Cassieri 2001.

367Cassieri 2001, pp.22-26.

368Per la considerazione sul volto e sull'identificazione del ritratto si rimanda ai paragrafi successivi in cui si tenterà di sottoporre i ritratti a una disanima archeologica storica e culturale completa che non solo consideri le sculture nel loro unicum tipologico ma che ne tenti di ricostruire il contesto di “esposizione”, la percezione e il valore simbolico e politico.

tipicamente romana.³⁶⁹ Si fa poi accenno al fatto che probabilmente le due statue erano in pendant, cosa che probabilmente spiega anche la scelta di esecuzione dei corpi,³⁷⁰ così che l'uno facesse contrapposto all'altro, in una composizione simmetrica di gusto tipicamente romano.³⁷¹ Non l'imitazione pedissequa di un modello scelto per il suo valore estetico e stilistico, ma bensì una scelta funzionale ha probabilmente portato a realizzare i corpi con queste fattezze. E sarà dunque dalla funzionalità e dal contesto che questo lavoro ripartirà per analizzare tale tipologia di ritratti, come si avrà modo di vedere nei paragrafi successivi.

Al di là dei cataloghi esplicativi e descrittivi, pochi sono gli studi che si sono concentrati in un modo analiticamente esaustivo su questo soggetto. Il pregiudizio che circonda tali statue non ha di certo spinto molti studiosi a focalizzarsi su di esse: poco interessanti da un punto di vista estetico, da una parte e poco utili alla comprensione della cosiddetta storia sociale dall'altra.

IL saggio del 1990 intitolato *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnistatuen, Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*³⁷² può essere considerato uno dei primi lavori circostanziati che si concentra sui nudi onorari.³⁷³ L'autrice, Caterina Maderna, classifica i ritratti associandoli a tre categorie iconografiche precise e ben conosciute nel mondo romano: Giove, Diomede e Mercurio, per l'appunto. La studiosa riconduce la maggior parte dei nudi onorari a queste tre tipologie affermando che i corpi erano espressione di determinate virtù distintive delle divinità (nel caso di Diomede eroe) a cui i committenti dei ritratti si volevano avvicinare. Non è questa la sede per evidenziare i limiti o i meriti di questa ricerca ma credo sia necessario puntualizzare come la studiosa superi l'idea di ricondurre le sculture ai prototipi originali sottraendosi a una metodologia

369Cassieri 2001, pag. 260.

370Nelle esposizioni in pendant spesso le variazioni delle pose sono dovute all'unione delle varie riproduzioni in modo tale da creare un insieme organico in cui i differenti adattamenti corporei creino un tutto uno armonioso e ben inserito nell'ambiente. A tal proposito si considerino le parole di Koortbojian su due versioni delle tre Grazie esposte in pendant nei bagni di Cirene: "Framed and silhouetted by the setting, the three variations of the basic pose that constitutes the group were taken together as a single whole, and we may surmise that the display elicited that more generalized attentiveness that was the presumably common response to architectural *ornamenta*". Koortbojian 2002, pp. 173-204.

371Sul contesto di ritrovamento e sulla pratica del pendant si ritornerà in seguito. Per ora si rimanda al lavoro di Bartman 1988.

372Il libro è frutto della sua tesi di dottorato sostenuta ad Heidelberg.

373"Madernas Buch ist eine verdienstvolle Untersuchung zu weitgehend nackten römischen Porträtstatuen der Kaiserzeit, die sie mit H.G.Nyemer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser 54ff nicht ohne berechtigtes Zögern als statuarische Idealporträts bezeichnet, obwohl die Porträtköpfe keine ideal überhöhenden Züge haben". Wrede 1991.

prettamente filologica. A mio avviso, Maderna passa da una visione meramente estetica a una più strettamente ermeneutica e semantica.³⁷⁴ Ma in un certo senso continua sempre a dividere il corpo dalla testa. Seppur non da un punto di vista stilistico, la metodologia applicata cerca sempre un archetipo a cui far riferimento, anche se non formale ma iconografico. Inoltre, questo sforzo tassonomico avvicina i ritratti romani a prototipi non ben precisati e confermati, problema che del resto si era già evidenziato per la metodologia filologica. A tal proposito François Queyrel nella recensione al libro pubblicata nel 1991 muove delle critiche soprattutto alle opere classificate sotto Diomede. In primis, in molti dei ritratti romani manca il *palladion*, cose che non solo consente con difficoltà un'identificazione effettiva con Diomede ma in più fa perdere alla teoria di Maderna il legame fra volontà di rappresentazione dell'onorato e valori allegorici dell'eroe. In altri termini, un Diomede senza palladio probabilmente non è Diomede e di conseguenza il ritratto non può essere ricondotto nella sfera dei significati simbolici attribuibili all'eroe.³⁷⁵ In più, cercando di ordinare il tutto in queste griglie, Maderna omette le differenze che le statue avevano con il presunto originale snaturandone ancora una volta il valore semantico e storico. Proprio in questo Queyrel identifica il limite maggiore del libro dicendo che la mancanza di un'analisi più storica, soprattutto dei ritratti tardo-repubblicani, fa sfuggire ogni cambiamento a cui la nozione di copia è soggetta nel primo secolo a.C. a Roma.³⁷⁶ Ancora una volta è un supposto originale al centro dell'analisi storico-artistica. I ritratti sono sempre trattati in rapporto a un modello specifico di riferimento e mai analizzati nella loro complessità e nella loro autonomia di immagini. In discontinuità con questo approccio si pone invece l'opera di Chris Hallett, forse a oggi lo studio più esaustivo su questo tipo di sculture. Il libro viene pubblicato solo nel 2005. In *Roman nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, Hallett considera i nudi onorari nel loro contesto tentando di redigere un excursus

374Non a caso il volume inaugura la collana curata da Tonio Hölscher *Archäologie und Geschichte*. Con questa collana lo studioso tedesco voleva creare un'opera di ampio respiro in cui la ricerca archeologica era rigorosamente accompagnata da una prospettiva storica. Così, a titolo di esemplificazione, il giudizio sul progetto di François Queyrel in una recensione del libro della Maderna: "Le propos réagit contre une forte tradition d'analyse stylistique qui ignore l'histoire, mais il ne rejette pas la nécessité d'une telle étude comme moyen d'investigation" Queyrel 1991b, pp.416-418.

375In un certo senso anche Werde comprende questo limite nel momento in cui afferma che i ritratti dei volti non hanno alcuna connotazione ideale che li possa far risalire all'iconografia dei modelli utilizzati da Maderna. Wrede 1991, pag.452.

376"Il manque donc, me semble-t-il, un chapitre qui inscrirait les plus anciens exemplaires des types étudiés dans la tradition immédiatement antérieure, il est vrai aussi mal connue que souvent mal compris" pone inoltre dei dubbi proprio sulla codificazione di questo prototipo. Queyrel 1991b, pp.414-418.

storico e culturale sul concetto di nudità dai Greci a Roma. Merito più grande della ricerca è stato quello di distaccarsi dalla consueta analisi filologica per concentrarsi sulla storia delle immagini. Quasi a chiusura del volume lo studioso attribuisce l'origine dei pregiudizi su queste statue ai metodi in generale adottati dalla storia dell'arte che isola e divide l'inezienza dell'opera in elementi individuali dentro un preciso asse temporale ma che è nello stesso tempo contraria all'eclettismo. Per lui l'estetica romantica con l'idea di purità stilistica e originalità è la responsabile di questo stato di cose.³⁷⁷ Ed è a partire da quest'assunto finale che inizierà il mio lavoro, entrando nell'analisi dell'imitazione dei modelli greci cercando però non di scomporre le statue in elementi singoli ma di vederle nella loro completezza e considerando il modello (o i modelli) di riferimento come espressione di un continuum dell'immagine del corpo virile e non come singoli archetipi di statue greche uniche e originali. Il lavoro poi procederà con un'analisi approfondita, là dove le fonti archeologiche lo permetteranno, al fine di comprendere quale valore abbiano acquisito nel corso del tempo tali immagini. Rispetto a *The Roman Nude* il mio lavoro si focalizzerà di più sul rapporto formale e semantico con i modelli Greci da un lato, e sul valore storico e culturale che queste immagini acquisivano dall'altro. Del resto, a mio avviso, un punto completa l'altro. La rottura della visione meramente estetica che considera l'utilizzo di modelli precedenti un processo di vera e propria traduzione e appropriazione nuova dei linguaggi figurativi consente di indagare quale sia stato il processo politico e sociale (culturale in senso lato) che ha condotto a un vero e proprio "stravolgimento" dell'opera.³⁷⁸

Del resto il mio lavoro d'indagine parte da altre premesse e sceglie un corpus

377 "As is well known, the roots of this modern attitude lie in Romantic aesthetics. The nineteenth century saw an extraordinary eclecticism art and architecture: in England alone there was the Greek Revival, the Gothic Revival, the early-Renaissance style painting of the Pre-Raphaelites, and the continuation of Renaissance-style "Palladian" architecture. Reacting against this multiplicity of artistic revivals, Romantic aesthetic came to abhor eclecticism of any kind and idealized stylistic *purity* and *originality* instead." Hallett 2005, pag. 302.

378 Per dirla con le parole di François Queyrel. A tal proposito, mi preme evidenziare come i due focus su cui tento di incentrare il mio lavoro siano le due critiche più stringenti mosse all'opera di Hallett. In *Art Bulletin*, Björn Christian Ewald sostiene che non gli è ben chiaro quale sia per Hallett il modo di rompere con l'estetica romantica affermando che i limiti di essa sono già del resto ben chiari agli storici dell'arte. Probabilmente quello che Ewald non considera è che nel mondo dell'arte antica il concetto di purezza estetica non è stato ancora completamente superato. Dall'altro canto però è vero che, non cercando di indagare da un punto di vista prettamente storico artistico e formale l'utilizzo dei modelli greci, Hallett tende a lasciare sul vago il metodo con cui si può superare questa dittatura estetica. Da un altro punto di vista François Queyrel nota che, forse, nell'opera di Hallett non ci sia una riflessione profonda sull'identità e sul ruolo storico della committenza che di fatto spiegherebbe molto dell'utilizzo di un'immagine così contraddittoria come il nudo. Non partendo da questo punto di vista, inoltre, si rischia di non aver presente tutti i valori sociali e culturali che questi ritratti potevano assumere (si veda il rapporto con l'erotismo o il problema fra committente e onorato. Con il giudizio di Queyrel si trova d'accordo anche Jeremy Tanner in un'altra recensione all'opera di Hallett. Ewald 2008, pp.2 86-92; Queyrel 2012, pp.185-188; Tanner 2007, pp. 336-338.

statuario differente. Se Hallet analizza in generale la nudità nei ritratti onorari, ivi comprese le sculture in *Huftmantel* o con posture differenti (e.g. Cartilius Popicola, **fig.25**), la mia attenzione si pone sulle sculture stanti e nude che si rifanno a una tipologia specifica riferibile a un “canone virile” di età classica. Il Lavoro di Hallett resta comunque un punto di partenza su cui poggiare le basi del ragionamento, compreso l'insostituibile riferimento rappresentato dal corpus di statue da lui classificato. Nella recensione all'opera Jeremy Tanner afferma infatti che difficilmente scoperte successive trasformeranno in modo significativo il carattere del corpus.

Per concludere, ciò che nella mia ricerca dovrebbe differire dagli altri lavori sopraccennati, o che dovrebbe risultarne uno sviluppo o corollario, è l'intenzione di analizzare queste statue come oggetti teorici utili a definire la differente nozione di autorialità del mondo romano. Per far ciò, a differenza degli altri studi, non mi soffermerò solo sulla storia dell'immagine-nudo (al modo di Hallet) ma tenterò un'analisi dei canoni utilizzati per le fattezze del corpo e della scelta di essi. A differenza degli approcci stilistici definirò i corpi virili utilizzati come segni portatori di un senso, o ancor meglio come componenti di un lessico definito, espressione di un processo di traduzione, laddove per traduzione si intenda non una mera procedura linguistica ma piuttosto un complesso processo interculturale.³⁷⁹ Non si parlerà così più di prototipo o modello singolo legato a un autore specifico ma di una serie di motivi che, mutuati da un linguaggio comune, sono stati trasformati e rimodulati in base al *mileu* storico e culturale che li ha prodotti. Nel nostro caso, non si isolerà più un canone preciso di matrice policletea ma piuttosto una serie di immagini che andavano a definire nel mondo classico l'idea di quel corpo virile che per i *viri* romani raffigurati era una sorta di *habitus* esprimente virtù particolari e prestigio sociale. Si andranno così a indagare il contesto simbolico e culturale e il contesto formale, analizzato però sotto un'altra luce. Del resto lo stesso Plinio, spesso utilizzato per dimostrare la dipendenza stringente e quasi acritica che i romani avevano con il linguaggio artistico greco, nel già citato passo in cui fa riferimento a questo tipo di statue non fa menzione di una tipologia ben precisa ma attribuisce loro una definizione particolare: “achilée”. Molti commentari credono che l'appellativo achilée suggerisca un'identificazione con il Doriforo dal momento che per alcuni

379Edwald 2008 e Basnnet, Trivedi 1999.

studiosi tra cui Hauser,³⁸⁰ a statua policletea raffigurava l'eroe omerico, anche se questa analogia non è effettivamente dimostrabile. A mio avviso quando Plinio fa riferimento alle statue achillee vuole descrivere un'immagine eminentemente maschile e adatta a raffigurare i corpi di giovani nel pieno della loro esaltazione virile. Achille ne è infatti un esempio lampante.³⁸¹ E' vero che in un passo successivo il Doriforo di Policleto viene definito come l'espressione della virilità (viriliter puerum) per antonomasia, ma ciò a mio avviso servirebbe proprio a giustificare la mia idea precedente: ciò che probabilmente per Plinio era una citazione a titolo di esemplarità, paene ad exemplum per l'appunto, viene vista nell'epoca moderna come un'attribuzione a una tipologia specifica. E' molto probabile che la raffigurazione definita come Doriforo (anche se il suo soggetto preciso a onor del vero ci sfugge) fosse conosciuta come una delle espressioni più emblematiche dell'immagine del corpo virile, che inoltre ben si confaceva all'immagine mitica di Achille, ma ciò non significa che ne fosse l'unica raffigurazione possibile e originale e soprattutto che chiunque abbia riprodotto un corpo di uomo (in ambito ellenistico o romano) abbia volontariamente copiato o fatto riferimento diretto alla statua riconducibile a Policleto.³⁸² Lo stesso impiego nel mondo romano dell'immagine riferibile al Doriforo dipende fortemente dai contesti di utilizzo e dal punto di vista di spettatori e committenti, cosa che suggerisce la poliedrica interpretazione della figura, come espressione di un corpo virile generale in un ritratto, come un Achille da unire a un'Amazzone per il proprietario della villa dei Papiri, come una vera e propria riproduzione di una scultura classica nel mondo del collezionismo.

Sembrerebbe dunque che Policleto sia il minimo comune denominatore formale tra le statue raffiguranti un corpo virile. A sostegno di quest'idea si muove anche il concetto di *cuirasse esthetique* da molti studiosi ricondotto al trattamento del torso

380Hauser 1909, pp. 100-17 e ancora Lorenz 1991.

381Di diverso avviso è Papini: "Supporre che l'intera espressione abbia natura metaforica e che i modelli fisici di cui pullulava il ginnasio greco poggiassero alla fantasia artistica un ideale di eccellenza particolarmente acconco per rappresentare una forma eroica impossibile da raggiungere in natura elude di fatto la questione di fondo: infatti, l'espressione se in apparenza vaga per essere senza dubbi collegata al Doriforo, sembra al contrario troppo specifica per tollerare un degradamento a fumosa metafora, in grado persino di donare il nome a tutte le immagini *hastam tenentes*. Papini 2006, pp. 245-261.

382A titolo di chiarimento non è mia intenzione in questa sede riconoscere la vera identità del Doriforo policleteo, né scartare a priori la suggestiva ipotesi dell'identificazione con Achille. Ciò che mi preme sottolineare è invece il carattere di esemplarità e non di particolarità che questa statua aveva assunto nell'immaginario romano e, nello specifico pliniano. Il Doriforo rispecchia metonimicamente l'idea del corpo virile e atletico e in questo caso l'avvicinamento ad Achille e la diffusa collocazione di molte repliche nelle palestre starebbero a confermare questa predisposizione culturale. Su identificazione Doriforo e utilizzo nel mondo romano si veda Papini 2006, pp. 245-261.

del Doriforo di Policleteo che molto avrebbe ispirato l'immagine del corpo eroico fino al Rinascimento e oltre.³⁸³ Di per sé il concetto di *cuirasse esthetique* coglie il senso che esiste un flusso di idee e di immagini che nel corso del tempo definisce e determina alcuni concetti figurativi. Esiste dunque l'idea di un'immagine che si riproduce nel tempo e che rimanda immediatamente a un concetto preciso (come in questo caso il corpo virile). Una infinita quantità di statue iconiche (ivi compresi i nudi) denota una infarinatura policletea nella riproduzione di dettagli anatomici e in particolare nella configurazione del torso esprimendo, a dirla con le parole di Papini, la sensazione dell'impossibilità della nudità senza il concorso di un sodo *pectus Polycletium*.³⁸⁴ Il problema è però che spesso essa è stata rinchiusa dagli studiosi in una connotazione cronologica e autoriale distinta, non inserita nel continuum temporale, come se essa fosse così, con il suo valore icastico, cristallizzata nel tempo, nello stile e nella storia.

2.5 Policleteo e l'immagine del corpo virile: trasmissione o imitazione?

Prima di concentrarsi sul rapporto tra l'immagine del corpo virile e la matrice policletea dal V secolo a.C. in poi (con particolare attenzione per la sua evoluzione iconografica nel mondo romano), è necessario fare una premessa concettuale che diventerà di conseguenza una premessa di metodo. A mio avviso, è fuori di dubbio che le statue create nell'ambiente romano, così come in precedenza anche nel mondo ellenistico, presuppongano una relazione con i modelli putativi.³⁸⁵ Così come è indiscutibile la fama di Policleteo e dei suoi lavori nell'antichità³⁸⁶ e il fatto che a Roma, soprattutto dal II secolo in poi si riproducano copie di famose opere della classicità greca.³⁸⁷ Ciò che è importante analizzare in questo paragrafo sono i molteplici livelli del processo di creazione, la dipendenza da tali modelli putativi e se

383Clark 1953, Hallet 1986, pp.71-84 Di *pectus Polycletium* si parla nella *Rhetorica ad Herennium* 4.6.9, s.v. Koortbojan 2002 pag.190.

384Papini 2006, pag. 253.

385"For example, both kinds of statues, the presumed replicas of masterworks and the new inventions-no matter how we assess their relative value- presuppose a relationship to putative models. And both imply an appreciation of and an attentiveness to that relationship by their ancient beholders." Koortbojan 2002, pag.174.

386Borbein 1996, pp. 66-90, in particolare pag.69.

387Idea sostenuta tra gli altri da Anguissola: "Le fonti scritte, del resto, sono molto chiare circa il vivissimo interesse, comune a larghi strati della popolazione, per i capolavori di determinati maestri e (almeno in età romana) per tutto quanto appartenesse alla categoria delle autentiche qualità greche- pregiati pezzi d'antiquariato in grado, per il valore che si attribuiva loro, di trasferire il prestigio della grecità sul proprietario e legittimarne le velleità intellettuali. In questo quadro la copia esatta era tutt'altro che screditata, ma assolveva ad una funzione cruciale nella trasmissione delle immagini e nella conservazione dei tipi più celebri." Rispetto alla posizione sopra citata, in questa sede pongo dei dubbi sulla sicurezza dell'autrice nell'affermare che fossero larghi strati della popolazione a interessarsi di copie. Anguissola 2012, pag. 172.

questi fossero scelti ad hoc volta per volta, considerati come prototipi e soprattutto percepiti come tali dagli osservatori. Soffermarsi su questi elementi aiuterebbe lo studio sull'arte antica a comprendere l'attitudine estetica dei romani e come e quanto il giudizio su di essa sia stato influenzato dalla concezione moderna dell'arte. Che gli stili della scultura greca fossero usati per la creazione delle sculture romane è, per così dire, una precondizione ormai generalmente accettata. Sebbene tale dinamica sia al cuore della comprensione dell'origine dell'arte romana, l'analisi di tale concetto si è incentrata su assunzioni semplicistiche e una metodologia ristretta. L'assunzione semplicistica risiede nel credere che le somiglianze formali siano necessariamente il frutto di un'imitazione intenzionale. La metodologia tradizionale ha infatti ricondotto l'intera produzione artistica romana in stili greci,³⁸⁸ utilizzando criteri spesso elusivi. Il problema è che di sovente il processo di definizione delle opere si basa su un inaccettabile atto normativo nei confronti del materiale preso in considerazione e la domanda finisce per avere una risposta prima che essa sia stata effettivamente posta.³⁸⁹ La storia dell'arte antica ha infatti di solito la tendenza a cercare nell'esecuzione dei corpi delle sculture romane, sculture ideali e ritratti,³⁹⁰ un modello originale preso in prestito da un carnet ideale di statue, come se gli scultori romani avessero scelto coscientemente e intenzionalmente di imitare un preciso modello greco. Il criterio di analisi generalmente utilizzato si basa su una sorta di validità estetica di ogni pezzo analizzato. Se un lavoro è identificato come una copia o come una rielaborazione di un originale classico, tutte le caratteristiche che si discostano dai criteri stilistici del presunto originale vengono liquidate come modifiche del copista,³⁹¹ questo vale anche, a parte alcune eccezioni,³⁹² per opere come i ritratti onorari realizzati con un intento del tutto originale e inseriti completamente nel contesto sociale di riferimento. Quindi, piuttosto che continuare a cercare nei corpi virili di tali ritratti i prototipi perduti di opere greche, bisognerebbe studiare questo corpus come una classe generale di sculture che mescola mezzi

388Come approfondimento sulla questione dei metodi interpretativi si veda il passo di Fullerton 1997 pag. 436 : "This formally-established distinction between Roman "copy" and Roman "creation" is problematic in that it depends on a series of unprovable premises. First, it assumes that our knowledge of Classical Greek sculpture is so complete that we know all the stylistic possibilities of each stage in its development. In reality, our understanding is synechdochic, the bulk of evidence is drawn from very different media and our stylistic schemes are modern creations depending primarily on the application of complex organic developmental models. Second it assumes that the Romans could not or did not- make statues in earlier styles that were entirely consistent stylistically."

389Fullerton 1997, pag.435.

390Questo vale ancora di più come si è già accennato per l'idealplastik.

391Fullerton 1997, pag.432.

392Si veda a titolo di esempio il lavoro di Hallet The Roman Nude e l'articolo di Gazda 1995, pp.121-156.

espressivi e processi “artistici” utilizzando stili e tipologie formali greche, però al servizio di Roma.³⁹³ La visione generalmente accettata dagli studiosi, almeno fino a qualche decennio fa, non considera l'idea che in realtà nel momento in cui venivano utilizzati modelli di derivazione greca per la realizzazione delle fattezze corporee maschili molto difficilmente i Romani avevano in mente l'identificazione specifica di ogni prototipo scultoreo come invece facciamo noi.³⁹⁴ Tale considerazione è valida non solo per chi produceva le opere d'arte ma anche per chi le commissionava e per chi le osservava. Non è affatto chiaro infatti se il processo di definizione di un'opera come copia fosse il risultato di una volontà dello scultore e del committente, della ricezione dell'osservatore o piuttosto semplicemente un mero processo di produzione. Da un punto di vista concettuale, funzionale e semiologico è estremamente difficile comprendere come un'immagine acquisiva lo status di copia. Molto probabilmente, pochissimi in epoca romana le percepivano come tali. Nella maggior parte dei casi infatti sembra che le copie non venissero considerate imitazioni di particolari originali create da un artista specifico. La composizione delle opere era il prodotto di una tradizione continua dal periodo classico fino a Roma, cosa che conduceva l'autore, il committente e il fruitore a vederle come frutto di un'esperienza radicata nel proprio milieu culturale. Tali raffigurazioni infatti offrivano un ampio range di evocazioni.³⁹⁵ La tradizione visuale di tali rappresentazioni corporee e il loro diffuso utilizzo suggeriscono sia l'ampiezza della loro fama che la convenzionalità del loro significato. La composizione base e le pose di queste sculture “policletee” non solo restano riconoscibili in quasi tutti gli esempi ma soprattutto conservano ancora un significato profondo associato con tali forme.³⁹⁶ Proprio questa attinenza nei caratteri formali, insieme però a un eterogeneo valore simbolico e semantico che cambia il senso di queste rappresentazioni nel corso del tempo, ha creato non pochi problemi a quegli studiosi che hanno tentato, in puro stile della *Kopienkritik*, di isolare i modelli originali utilizzati per la resa dei corpi dei ritratti onorari.³⁹⁷ Si è già avuto modo di

393Fullerton 1997, pag. 437

394Anguissola 2012, pp.125-133.

395Stevenson 1998, pag.55.

396“For example, the well-known funerary altar of T. Octavius Diadumenus (fig. 8.12) demonstrates not merely the fame of the Polykleitan work (fig. 8.3) but how an allusion to it-while surely implied by the dead man's name-might be effected by a mere approximation of the renowned sculptural composition. There can be little doubt that the reference extended as well to those moral qualities that would have been considered the correlative of the Diadoumenos's near-perfection”. Koortbojian 2002, pag. 187.

397Tra i più sistematici e ampi si ricorda il lavoro, completamente aderente al metodo filologico, di Detlev Kreikenbom “Bildwerke nach Polyklet” (1990) in cui l'autore cerca di risalire ai prototipi originali del Discoforo, dell'Hermes, del Doriforo, dell'Eracle e del Diadumeno analizzando le repliche a noi rimaste (Statuenwiederholungen), le varianti e i

affermare che esiste una relazione anche molto stretta fra questi lavori e i modelli precedenti che rappresentavano il corpo nudo maschile, ma il problema risiede nel definire il grado di indebitamento fra le nuove opere e le precedenti:³⁹⁸ il metodo filologico attribuisce un grado assoluto di indebitamento ai nudi onorari romani, considerati nella trattazione del loro corpo come pura imitazione di modelli policletei. Tale attitudine ha inoltre, come ho già esposto nei paragrafi precedenti, prodotto numerose e diverse interpretazioni delle opere a cui è stata attribuita un'origine diversa in base alla sensibilità e all'analisi dello studioso.³⁹⁹ Del resto, la medesima difficoltà si è spesso riscontrata nell'identificare effettivamente i soggetti delle statue di Policleto. Tali problematiche potrebbero suggerirci che con ogni probabilità il problema risale ancora più a monte. Non è la sede adatta per soffermarsi sulle differenti diatribe legate alle attribuzioni delle opere di Policleto trasmessa dalle fonti, primo fra tutto il Doriforo, ciò che è importante invece sottolineare è il valore essenziale che il supposto canone di Policleto aveva rispetto alle pratiche di rappresentazione delle fattezze maschili, o per meglio dire virili. In tal senso si vuole proporre una visione del corpo attribuibile a Policleto come parte di un percorso evolutivo, di un continuum espressivo della trattazione della figura umana maschile che diventa più che un 'opera in sé un'immagine iconica per rappresentare il corpo dell'uomo. Insieme alle fonti, di cui una parte è stata già analizzata precedentemente, molti studi moderni su Policleto possono venire a sostegno di questa visione, sia in modo diretto (mediante l'analisi dei giudizi attribuiti dagli studiosi soprattutto al Doriforo), sia in modo più indiretto (ragionando sulle difficoltà riscontrate da archeologi e storici dell'arte a definire un corpus coerente di sculture attribuibili in modo oggettivo allo scultore argivo). Infatti le difficoltà nel ricondurre le repliche a noi rimaste a originali andati perduti è dovuta, a mio avviso, anche al fatto che l'esemplarità di quelle fattezze avrà spinto numerosi scultori in Grecia, come nella successiva epoca romana, a riprenderne l'idea,⁴⁰⁰ pur non avendo alcuna intenzione di

riadattamenti e isolando per ciascun corpus una tipologia corporea (Körpertypus) e una della testa (Kopftypus), del torso e di altre parti corporee salienti non trascurando ovviamente le varianti. La metodologia è perfettamente in linea con la Kopienkritik e anche il lessico utilizzato per definire le supposte copie ricalca pienamente la terminologia coniata da Lippold.

398 Koortbojian attribuisce un ruolo assolutamente formativo alle tradizioni precedenti, cosa che però differenzerebbe le nuove opere dai cosiddetti modelli putativi sarebbero proprio la natura e il loro grado di indebitamento. Koortbojian 2002, pag.185.

399Si veda il paragrafo 4.

400E' scontato dire che anche lo stesso Canone policleteo fa parte di questa evoluzione e che le sue proporzioni, come la resa dell'equilibrio nello spazio e la ponderazione fanno parte di un'evoluzione d'idee e di un'avanzamento della

imitarne punto per punto le caratteristiche formali. Va da sé dunque che il problema risiede nell'idea di voler ricondurre tutti i corpi virili a un unicum originale comprensivo di autore, titolo dell'opera e datazione sicura, là dove invece ci troviamo davanti a un corpus d'immagini di diverse età e innumerevoli mani che condivide però una medesima concezione del corpo virile di cui il supposto Doriforo era emblema e parte integrante. E' tendenzialmente accettato tra gli studiosi che la caratteristica principale del Doriforo fosse il suo carattere generale, la sua esemplarità e il suo equilibrio. Secondo Stewart le fattezze del Doriforo erano per i Greci l'espressione visiva del concetto di *sofrosune*.⁴⁰¹ Lo stesso autore, in un saggio sulla recezione delle immagini attribuibili a Policleto, descrive la resa del torso del Doriforo come la più peculiare per la rappresentazione anatomica del corpo, il cui schema e le cui caratteristiche formali venivano impiegate in numerosi lavori d'arte raffiguranti uomini, dai bronzi di Riace agli eroi del tempio di Olimpia e saranno inoltre utilizzate come punto di partenza per la resa del corpo dell'Alessandro di Lisippo, in virtù proprio del suo carattere ideale.⁴⁰² **(fig.26)** A conferma di ciò si può ricordare anche lo stretto legame fra l'immagine di Alessandro e quella di Achille di cui il Doriforo, come già visto precedentemente, potrebbe suggerire la rappresentazione più stringente. La descrizione di Alessandro come nuovo Achille è una stilizzazione mitologica che fu creata proprio dal re in persona, dalla sua corte e dagli storici e dagli artisti di Alessandro. Dal momento, dunque, che l'immagine di Alessandro prese in prestito numerose caratteristiche achillee, si creò nel periodo ellenistico una commistione delle due iconografie.⁴⁰³ Di rimando, le immagini di Achille con gli attributi di Alessandro entrarono nel repertorio artistico e rimasero attive anche in tutto il periodo romano.⁴⁰⁴ Per esempio, l'Augusto di Prima Porta

tecnica di cui l'efebo di Kritios notoriamente ci dà un'idea. L'invenzione del contrapposto che rivoluzionò la rappresentazione della figura umana, è risalente al 500 a.C. Su questo tema si veda Borbein 1989.

401Stewart 1978, pp.122-131.

402 Sul rapporto tra Policleto e Lisippo "For the Polykleitan style of categorial idealism, derived from an a priori conception of perfect man, he has substituted a phenomenal idealism, a style that strives for the subjective quality of elegance under the illusion of conforming to everyday appearance." Stewart 1996. Per ciò che riguarda le fonti antiche si ricordano Quintiliano e Cicerone. L'arpinate nel Bruto attribuisce alla lancia da una parte un richiamo simbolico ad Omero, dall'altra al Doriforo di Policleto il cui modello verrà seguito anche da Lisippo. Cicerone Brutus 86.296, Quintiliano (Institutio oratoria VI 12, 21) afferma invece che il Doriforo fu di esempio per molti scultori e pittori famosissimi.

403Trofimova 2012, pag.35.

404 Tale affermazione parte dall'idea del rapporto reciproco e di scambio tra la raffigurazione del sovrano macedone e le immagini tardo-classiche di eroi e divinità. In un processo del genere, anche le caratteristiche di Alessandro furono assimilate dall'iconografia ellenistica di personaggi ideali, soprattutto per quanto riguarda quegli eroi mitologici imitati da Alessandro, Come è ben conosciuto, c'erano tre prototipi mitologici che influenzarono maggiormente le azioni e i

(**fig.27**), che come si è già detto rievoca il registro plastico del Doriforo, ricorderebbe tra i differenti significati metaforici, tramite l'allusione ad Achille e Alessandro, il motivo della clemenza di Achille che a sua volta evocherebbe la pietà di Augusto nei confronti delle popolazioni sottomesse. In senso generale, il Doriforo rappresenterebbe dunque l'ideale universale dell'uomo, non essendo legato a particolari azioni o storie, e per questo facilmente adattabile a molte narrazioni.⁴⁰⁵ Gli autori antichi suggeriscono come un'altra caratteristica distintiva delle opere dello scultore argivo sia il senso di unità e di fusione e il carattere emblematico delle figure rappresentate designate non con un nome, quindi centrate non sul soggetto ma piuttosto sull'azione compiuta.⁴⁰⁶ Seneca, per commentare l'idea aristotelica di Forma, si rivolge ai lavori di Policleto come validi esempi: infatti in questa statue non solo la forma dà il nome ma ne rappresenta soprattutto il contenuto e il significato.⁴⁰⁷ Tutte la statue riconducibili a Policleto, dalla sua figura canonica per eccellenza, il Doriforo, al cosiddetto Efebo Westmascott, (**fig.28**) o al Diadumeno, (**fig.29**) dipingono per lo più giovani uomini in età particolari, rappresentativi di un'immagine generalizzata delle forme umane, tutte accordanti a un singolo modello.⁴⁰⁸ Policleto ha creato soprattutto statue di atleti è per questo che è chiamato andriantopoiòs da Aristotele, in opposizione a Fidia.⁴⁰⁹ Questa affermazione ci dà conferma che già le stesse opere riconducibili a Policleto, ivi compreso il supposto Canone, avevano connotazioni uguali nella resa delle parti anatomiche, facendo parte dell'insieme d'idee sull'immagine del corpo maschile. Quindi, a partire dal supposto Canone, le opere policletee utilizzano, seppure con le dovute differenze di postura e composizione complessiva, una medesima resa delle parti anatomiche, al fine di raggiungere la migliore raffigurazione dell'uomo. Questo assunto ci aiuta a considerare il Doriforo e le sue derivazioni come l'unione dei modelli migliori per la resa perfetta; cosa che fa eco all'aneddoto del pittore Zeusi e delle fanciulle di Crotone che rappresenta una delle formule narrative per spiegare il concetto di

piani di Alessandro: Achille, Eracle e Dioniso. Nel susseguirsi della sua esistenza l'unica immagine fissa, quella che può essere considerata la sua incarnazione vivente, fu Achille. Trofimova 2012, pp.33-54.

405Stewart 1996, pag.249.

406Su questo Koortbojan sottolinea la differenza di visione di Salvatore Settis e di Borbein: per il primo il fatto che le statue siano ricordate per il gesto compiuto è segno di prestigio, mentre per il secondo non è altro che espressione di poca considerazione.

407Koortbojan 2002, pag. 186, Sen Epist. Moral. 65.4.

408Berger 1963; Borbein 1996.

409Rolley 1999, pag. 27

mimesis nell'antichità.⁴¹⁰ Ancora a conferma del carattere emblematico del lavoro di Policleto, Borbein sostiene che lo scultore argivo appartiene a quel gruppo di artisti che crearono il cosiddetto stile classico alto, un linguaggio di forme che tentò di essere universalmente comprensibile e profondamente adattabile, carattere che in Policleto aumenta a causa della supposta volontà dello scultore di creare un Canone visto come applicazione pratica delle teorie dell'arte.⁴¹¹ Anche per Settis il Diadumeno e il Doriforo acquistano un valore esemplare per le generazioni successive di artisti e di conoscitori.⁴¹² A queste categorizzazioni formali va inoltre aggiunto un carattere estremamente allegorico, come per esempio i valori dell'eroicità, della forza e della virilità espressi dal Doriforo (Plinio lo definisce il *viriliter puer*)⁴¹³ e che sicuramente, sia fra i suoi contemporanei che nelle epoche successive, avrà creato allusioni visive che evocavano tali significati. In tal senso, suggestiva diventa la concezione di Koortbojian che considera il Doriforo, da lui identificato con il Canone, come un lavoro di per sé eclettico che contiene in sé le parti migliori delle fattezze maschili.⁴¹⁴ Per lo studioso americano l'aggettivo eclettico non rimanda ad alcuna accezione negativa, ma indica piuttosto l'unione di diverse componenti formali e di modelli artistici per creare l'immagine più emblematica della virilità. E' chiaro che considerare in questo modo il Doriforo e le sue derivazioni (l'Hermes, e il cd. Diomede di Kresilas, per esempio) così come le altre opere, apre un campo di ragionamento che consente di rivedere tutta la concezione estetica, storica e culturale dei corpi dei ritratti. Il valore esemplare attribuito dalle fonti antiche (la cui maggior parte romane) almeno ad alcune opere di Policleto è prova che esso facesse parte di un preciso dispositivo di trasmissione di idee, quello che forse oggi verrebbe chiamato in modo generico "bagaglio culturale", non precisamente definibile in base all'epoca, allo stile o all'autore, che fluisce nel corso del tempo e che indica determinate caratteristiche, valori morali, aspetti formali e significati specifici. In questa sede ho provato a rianalizzare sotto un'altra luce gli studi precedenti, considerando la generalità dei lavori di Policleto sotto un altro punto di vista che considera le opere come immagini che hanno una continuità

⁴¹⁰ Cicerone *Inv. Rhet.* 2.1.1.

⁴¹¹ Borbein 1996, pp .69-70.

⁴¹² Settis 1985.

⁴¹³ Plinio, N.H 34.55. "Polyclitus Sycionius, Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuvenem centum talentis nobilitatum; idem et doryphorum viriliter puerum."

⁴¹⁴ Koortbojian 2002, pag. 186.

espressiva nel corso del tempo.⁴¹⁵ Tale approccio si concentra dunque più sulla storia delle immagini e non sulla classificazione tassonomica delle sculture. Conferma della difficoltà di comprendere a pieno la generalità delle opere di Policleto mediante i paradigmi analitici classici è il problema della creazione di un corpus coerente di opere da classificare sotto il suo nome. Già a partire dal Doriforo le attribuzioni e la definizione delle opere è complicata. Un anno dopo la sua prima identificazione (a opera di Karl Fiederichs nel 1863) con una statua marmorea rinvenuta, con ogni probabilità, nel 1797 a Pompei nella cosiddetta Palestra sannitica, iniziano a sorgere i primi dubbi. In un articolo del 1864 nell'*Archäologische Zeitung*, Eugen Petersen avanza delle perplessità, dicendo che il corpo atletico della statua di Pompei non si confaceva con le descrizioni tramandate dalle fonti di viriliter puer.⁴¹⁶ Numerosi sono stati nel corso degli anni i lavori che tentavano di definire con una coerenza le sculture policletee, ma nessuno è riuscito nell'impresa. Alcune opere attribuite con certezza a Policleto da alcuni studiosi, si veda ad esempio l'Hermes, sono per altri non avvicinabili all'effettivo corpus artistico dello scultore. Se infatti Kreikenbom la ritiene un'opera del maestro argivo e cerca di risalire al suo prototipo mediante l'analisi filologica delle sue repliche, altri studiosi, come per esempio Rolley, hanno dei dubbi sia sulle repliche che sull'ipotetico originale. Per lui il Mercurio dei Giardini di Boboli di Firenze, anche se senza attributi, può essere avvicinabile a un originario Hermes vicino alla concezione di Policleto⁴¹⁷. **(fig.24)**. Ma lo stesso inizia però ad avere dei dubbi quando riscontra che il movimento delle braccia, particolarmente il modo la posizione del braccio destro e il ritirarsi della gamba sinistra, sono estranei alla concezione policletea dello spazio. Numerosi sarebbero gli esempi riguardanti questa problematica, ma era qui sufficiente farne breve menzione come controprova del carattere eterogeneo e nello stesso tempo generale delle immagini riferibili al contesto policleteo. Se tali caratteristiche sono dunque già intrinseche nella concezione originaria di queste immagini, il loro carattere emblematico ed esemplare sarà fondamentale per la diffusione dell'immagine e per

415In tal senso è interessante rileggere in quest'ottica l'affermazione di Rolley secondo il quale l'importanza di Policleto si marca innanzi tutto attraverso gli echi diretti del Canone sui rilievi. Si può trattare dell'eco di una statua precisa o, ciò che mostrerebbe una comprensione più reale dei principi dell'arte di Policleto, dell'adozione delle sue caratteristiche principali, ponderazione e struttura muscolare. Uno dei personaggi del fregio ovest del Partenone, come ha notato Charbennaux, visto frontalmente adotta il chiasmo policleteo e, ciò che è più importante, una struttura del torso che è quella del Doriforo. Questa osservazione andrà quindi interpretata non come un prestito diretto e volontariamente riferito al Doriforo, ma piuttosto come l'utilizzo del miglior modello che esprimeva l'idea del corpo umano virile (di cui l'opera policletea era esempio). Rolley 1999, pag. 42.

416Moon 1995.

⁴¹⁷ Rolley 1999, pp.33-34.

l'adesione ai suoi caratteri formali da parte delle opere successive che raffigurano un corpo virile, soprattutto in epoca romana.

2.6 Suggerimenti policletei

A partire da quanto detto nel paragrafo precedente, sembra dunque imprescindibile un'eco policletea per i ritratti onorari nudi di età repubblicana. Se si accetta l'idea che la resa anatomica dei corpi delle sculture riferibili a Policleto era la più adatta alla rappresentazione del corpo maschile, e ancora più nello specifico che il *pectus polycleteum* era espressione di una connotazione virile, un avvicinamento di queste opere con il *corpus policleteo* risulta stringente. Tale assunto è generalmente accettato da qualsiasi studioso, anche da chi cerca attraverso queste immagini di risalire a un originale greco perduto. Il problema infatti non risiede nell'accettare o meno un influsso policleteo ma nel definire il grado d'influenza e soprattutto la coscienza dell'adozione delle connotazioni formali. Nel paragrafo precedente si è tentato di inserire il corpo policleteo in un flusso persistente di espressioni dell'immagine-uomo e di conseguenza concepirlo come una delle raffigurazioni del corpo virile, per di più la più emblematica. In base a tali premesse, dunque, si tenterà di capire in che modo a Roma si utilizzassero questi modelli per la realizzazione dei nudi onorari, che livello di consapevolezza ci fosse e se qualcosa differisse nella ripresa dei modelli greci tra la creazione dei ritratti virili e quella della cosiddetta *Idealplastik*. Con ogni probabilità, nella critica moderna il carattere emblematico attribuito all'immagine virile è stato catturato e cristallizzato in un tempo e in uno spazio troppo preciso e attribuito solo a chi di esso era l'espressione più famosa. Nelle fonti romane si riscontra l'ampiezza della fama delle opere di Policleto⁴¹⁸ e allo stesso tempo la convenzionalità dei loro significati. Di conseguenza, agli occhi dei romani le invenzioni di Policleto dovevano apparire uniche ma non senza precedenti e avulse da un'evoluzione culturale. La mancanza di attributi specifici può esser stata intesa come un modo di utilizzare e rinnovare la generalità delle forme di norma associate con l'idea del *kouros*. Quindi, con ogni probabilità nel caso del Doriforo e del Diadumeno,⁴¹⁹ le loro forme erano considerate generiche e anonime e non specifiche e individuate. Questa carattere sarà motivo di fortuna in un'industria artistica basata sulla ripetizione come quella dei Romani.

418A Tal proposito si veda la raccolta delle fonti su Policleto e sul Doriforo in particolare in particolare Franciosi 2003.

419Secondo una lettura di Settis, stretta è l'analogia tra le due statue soprattutto nel passo pliniano in cui per Settis le due opere devono esser considerate insieme. Settis 1985.

Dunque il carattere generico di Policleteo, espresso nelle forme e nel gesto del Doriforo, ben si confaceva con il concetto di *decorum* che, come abbiamo visto, tanto determinava le scelte del patrimonio figurativo a Roma. Come afferma Quintiliano, le sculture dell'artista argivo rispecchiavano un “decorum supra verum”, un'adattabilità che trascendeva la realtà.⁴²⁰ Le statue di Policleteo erano adatte sia per esprimere l'immaginario atletico⁴²¹ che quello militare, inoltre la loro genericità offriva la possibilità di creare rimandi simbolici in un vasto campo di contesti differenti. Di conseguenza, gli scultori avrebbero potuto prendere in prestito e riadattare il carattere generale delle statue famose senza utilizzare le pose strettamente specifiche del prototipo. Più che alle caratteristiche formali ci si rifaceva al contenuto dell'opera, al suo senso generale. Dal momento che ogni forma scelta dipende sempre dall'associazione storica “attaccata” alla sua formula,⁴²² lo stile di ogni lavoro d'arte poteva evocare alcuni valori culturali associati con l'arte del passato, e che servivano a veicolare un significato nuovo.⁴²³ Del resto, la resa del corpo virile con fattezze riferibili al pectus policleteo si può evincere in altre tipologie di opere (sarcofagi, rilievi, glittica) cosa che viene a sostegno dell'idea che, al di là dell'opera di riferimento, si diffondeva nell'immaginario visuale un'immagine che rimandava subito a un concetto (in questo caso la virilità) facilmente codificabile ai più. Difficilmente il produttore di un sarcofago si rifece volontariamente, anche solo in virtù di citazione, al Doriforo o a qualche statua a esso vicino come il Diomede, ma sicuramente durante il processo di esecuzione del pezzo aveva ben chiaro in testa l'immagine che si poteva utilizzare per rappresentare un corpo maschile con fattezze fortemente virili. In un sarcofago del Louvre raffigurante il mito di Fedra (**fig.30**), la figura di Ippolito è rappresentata nuda nel consueto schema del corpo maschile di eco policletea, lo stesso vale, sebbene con un'esecuzione più rozza, per un altro sarcofago che racconta il mito di Adone e Afrodite⁴²⁴ (**fig.31**) dove il bel fanciullo è nuovamente raffigurato in un corpo virile nudo. Inoltre secondo Koortbojian, nel suo studio sui sarcofagi romani, esiste una commistione di schemi

420Quint. Inst., 12.10.8.

421 “aptum vel militiae vel palaestrae” Quint. Inst.,5.12.21.

422Hölscher 1993b, pp.73-82.

423Hölscher 1993b, pag. 79.

424Il sarcofago è conservato alla galleria lapidaria Vaticana. Koortbojian 1997, fig. 8, 15.

formali e di caratteri simbolici fra le rappresentazione dei due miti.⁴²⁵ A riprova di uno scambio rizomatico fra immagini, caratteri formali e schemi narrativi, l'utilizzo dell'immagine virile d'ispirazione policletea è, in questo caso, stato mediato dal repertorio d'immagini di norma utilizzato per la narrazione dei miti. Dunque, per ciò che concerne il rapporto fra i ritratti onorari e i modelli precedenti, sarebbe più appropriato pensare in termini di “fonte” piuttosto che di prototipo.⁴²⁶ Attraverso questa concezione infatti la relazione tra le nuove produzioni artistiche e i modelli precedenti diventa più dinamica e più aperta alle interpretazioni culturali e semantiche, regolata più che da un rapporto verticale di prestiti diretti, da un flusso di idee e di immagini che attraversano i periodi e si trasformano e si mischiano in base al concetto da esprimere, al messaggio da diffondere o all'idea da rappresentare. Così, per il famoso Augusto di Prima Porta, si può senza dubbio evincere una radice espressiva mutuata dal Doriforo, ma sicuramente sarà stata attiva anche l'influenza della raffigurazione del Divo Giulio, più vicina per età, base culturale e collocazione geografica e come abbiamo visto anche una suggestione di Alessandro. Inoltre l'immagine del Doriforo avrà agito a un livello di influenza più profondo dal momento che l'uso di questo schema compositivo si inserisce a pieno nel linguaggio visuale dell'immagine del potere.⁴²⁷ Infatti, molti sono i punti di intersezione tra la scultura romana e le precedenti tradizioni visuali dell'arte greca ed ellenistica. Tali processi di trasmissione artistica prendono molteplici percorsi e possono essere visti in molti modi differenti. Di norma le dinamiche di trasmissione e di ricezione artistica sono state interpretate come un processo passivo, secondo uno schema verticistico in cui le forme espressive più antiche trasmettevano le caratteristiche formali artistiche che venivano pedissequamente assunte dalle opere più recenti senza alcuna metabolizzazione e discernimento culturale. L'imitazione è sempre stata considerata il fulcro dei processi di assimilazione tra le opere romane e i lavori già esistenti. Si è già avuto modo di dire come il processo imitativo fosse significativo per la produzione di molta arte romana, ma ciò non significa che ci fosse un piano diretto

425 “This sarcophagus displays in a different form the contamination of the Aphrodite and Adonis repertory by that of the Phaedra and Hippolytus sarcophagi”. Koortbojian 1997, pag.44.

426 “We have explored an alternative paradigm for the latter concept, and suggested that for these images it might be more appropriate to think in terms of “source” rather than prototype”. Fullerton 1997, pag.436.

427 Di questa idea è Mark Fullerton: “The portrait of Augustus from Prima Porta, for example, is conventionally explained as an intentional and universally legible allusion to the Doryphoros of Polykleitos on the basis of a contrappostal scheme which, as literary sources indicate, was emulated often. Is it not equally possible that the primary referent was the much closer (in both time and form) image of *Divus Iulius*, or that the use of the scheme was simply part of the visual language for heroizing image?” Fullerton 1997, pag.438.

d'imitazione, di pura duplicazione delle opere. Bisogna considerare una differente chiave di lettura che riesca a comprendere meglio un processo così complesso, un'alternativa meno normativa. A tal fine ci si può avvalere di un diverso paradigma interpretativo mutuato, ancora una volta, dagli studi linguistici: l'intertestualità.⁴²⁸ Tale metodo analitico è già utilizzato negli studi artistici sulla pittura e la fotografia come superamento dell'indagine iconografica⁴²⁹. Lo storico dell'arte Michael Baxandall ha già proposto in modo convincente di invertire la passività implicita nel processo imitativo e di considerare il lavoro dell'ultimo artista che lavora su un'immagine come un intervento attivo all'interno del materiale tramandato. Questa inversione, che equivale anche a una decostruzione del rapporto tra causa ed effetto, sfida l'idea che vede in ciò che viene prima l'originale, e in tal modo problematizza la metodologia per la ricostruzione storica.⁴³⁰ Se altri termini letterari come influenza e quotazione privilegiano il lavoro più antico come modello per i successivi, il concetto di intertestualità analizza invece le relazioni tra i testi, ivi comprese le immagini, senza attribuire alcuna gerarchia tra i modelli, affidando a tutti i testi pari valore nel processo semiotico.⁴³¹ Un processo del genere ci è utile per comprendere l'atteggiamento dei Romani nei confronti dei repertori visuali greci, rileggendo in una chiave attiva l'utilizzo di modelli precedenti e evidenziando l'attitudine non necessariamente intenzionale dell'adozione. Secondo James Culler il processo intertestuale non dà centralità alle conoscenze dello scrittore, non è necessariamente un processo di citazione volontaria, ma piuttosto una partecipazione inserita dentro lo spazio discorsivo di una cultura. Il processo di creazione viene così interpretato come calato in un continuo flusso di idee, frutto di diversi milieux culturali.⁴³² Così il processo creativo che porta all'utilizzo di uno schema policleteo per la rappresentazione di determinate fattezze virili esprime specifici significati simbolici, avviene attraverso un percorso non del tutto intenzionale di elaborazione di paradigmi figurativi che erano di fatto entrati a far parte di un bagaglio culturale

428L'intertestualità è un termine preso in prestito dalla semiologia e fu introdotto per la prima volta dal filosofo del linguaggio sovietico Micheal Bachtin. Nel suo significato primario si riferisce al fatto che i segni non sempre si riferiscono alle cose, ma possono anche riferirsi ad altri segni. Quindi un testo, sia esso letterario o visuale, non deve essere letto solo in relazione con ciò che descrive ma sicuramente si riferisce anche a testi preesistenti. I metodi analitici legati all'idea di intertestualità e le possibili connessioni con l'arte romana saranno affrontati in modo più completo nell'ultimo capitolo.

⁴²⁹ Si parlerà in maniera più approfondita di tale paradigma interpretativo nel quarto capitolo.

⁴³⁰Baxandall 1985, pp. 58-62.

⁴³¹Bal, Bryson 1991, pp. 206-207.

⁴³²Culler 1981, pp. 102-103.

socialmente e comunemente condiviso.⁴³³ Inoltre l'intertestualità può essere un buon strumento interpretativo per considerare le immagini policletee come inserite nel continuum espressivo della rappresentazione virile. Una dinamica del genere può spiegare non solo il processo creativo ma anche, e in egual misura, quello percettivo e interpretativo. L'intertestualità può dunque essere applicata nell'analisi dei fenomeni cognitivi e fenomenologici relativi al rapporto fra le immagini e chi le vedeva. A parte lo scultore infatti anche gli spettatori di queste sculture avranno avuto un approccio interpretativo non necessariamente legato alla conoscenza dell'originale. Infatti il flusso di idee e di immagini comuni influenzava anche gli spettatori, così alcune raffigurazioni rimanderebbero subito a una determinata idea frutto di un patrimonio culturale condiviso, piuttosto che all'identificazione con un'opera specifica. In questo senso Zanker ci offre un'importante delucidazione. Secondo lo studioso infatti le immagini normalmente formano dei campi semantici che permettono a chi le vede di orientarsi dentro, comprendendone immediatamente il senso. Più le immagini sono conosciute e ripetute più questo fenomeno cognitivo si innesca con facilità, tant'è che sempre Zanker afferma: «Les stéréotypes sont des codes qui organisent la réception et déterminent ainsi le regard sur la réalité. Voilà aussi la fonction des images “dans la tête”».⁴³⁴ L'immagine non va ricondotta alla mera illustrazione del mondo reale, ma deve essere considerata come un prodotto culturale con una propria autonomia e una propria funzione. Le raffigurazioni attivano così, come in un secondo passo del processo cognitivo successivo al riconoscimento, il processo del ricordo: la memoria che nello stesso tempo rimanda alle immagini precedenti, offre però un nuovo e originale significato.⁴³⁵ La memoria agisce dunque come sistema di combinazione, di filtraggio e di ricostruzione dei modelli figurativi. Per quanto riguarda i ritratti onorari romani, anche in questo caso non è da escludere che qualche persona molto colta abbia potuto vederci una citazione di un modello classico che anche le fonti latine avvicinavano a Policleto o alla sua scuola, ma ciò non toglie che in un altro grado di percezione, in un altro livello di comprensione, di elaborazione e di

433A tal proposito si veda ancora Fullerton: "The central appeal of the intertextual approach for the study of Roman sculpture is precisely in its rejection of intentionality as a *apriory* interpretative factor. Traditional approaches which hinge on some aspect of the imitative process emphasize the issue of intention. However in the case of Roman sculpture the evidence for the artists' or patrons' intentions are all but non-existent, and what does exist suggests that imitation per se was never an important factor." Fullerton 1997, pag.440.

434Zanker 1994, pp. 281-293, cit.pag. 289.

435Anguissola 2012, pp.171-177.

memoria l'immagine possa aver ricondotto immediatamente all'idea dell'uomo virile nel pieno delle sue forze, siano esse fisiche che metaforiche.⁴³⁶ Un approccio che tiene conto delle relazioni dei modelli da un punto di vista intertestuale e che analizza anche il ruolo che nel processo di produzione artistica acquisiscono la percezione e la memoria, offrirà nuove chiavi di lettura delle opere che, come si è già avuto modo di vedere, superano la concezione di stile. Le caratteristiche dei lavori d'arte romani possono essere lette in modo diverso, ponendo maggiore attenzione al contesto, alla committenza, al contenuto simbolico che le immagini avevano e al loro rapporto con la società di riferimento, e di conseguenza anche alla loro ricezione. Rompendo dunque lo schema interpretativo dell'imitazione e della copia, inserendo l'immagine del corpo policleteo in un continuum espressivo, i ritratti onorari possono essere visti nel loro ruolo d'immagini e possono dunque essere indagati come produzione effettiva di un contesto sociale e storico.

2.7 Seguendo nuovi percorsi interpretativi

Nei paragrafi precedenti si sono analizzati i modelli figurativi alla base dei corpi dei ritratti onorari e si è isolata un'immagine delle fattezze maschili, parte di un processo continuativo dell'idea di virilità, creando una frattura teorica dentro la centralità epistemica dell'originale e offrendo nuovi modelli di relazione tra le forme artistiche greche e l'arte romana. A partire da tali basi teoriche e continuando il processo analitico su tali premesse, la mia ricerca si svilupperà proponendo quattro diverse interpretazioni dei nudi onorari, tentando di offrire orientamenti di studio che vadano oltre le consuete nozioni artistiche. I quattro percorsi scelti rispecchiano i nuovi approcci di ricerca sull'arte romana e serviranno a loro volta come supporto per una nuova definizione dell'autore e del processo di creazione nel mondo romano. Saranno dunque i banchi di prova per gli oggetti teorici.⁴³⁷ Di norma, lo studio dei ritratti romani si trova al centro di una dicotomia concettuale tra l'archeologia focalizzata sull'analisi del dato materiale e del suo sviluppo nella società e la storia dell'arte che considera le opere in termini puramente estetici. I percorsi interpretativi qui delineati, e tutto l'approccio analitico del lavoro di ricerca, si pongono in realtà come ponte fra le due metodologie, cercando da una parte di superare la mera interpretazione della cultura materiale come dato oggettivo, che purtroppo alcune volte rischia di cadere in un puro positivismo, e dall'altra di rompere il muro pregiudiziale degli stili e dei

436A tal proposito si vede anche Papini 2006, pp.253-254.

437S.v. nota numero 310 del presente capitolo

concetti estetizzanti che spesso si pongono come anacronismi rispetto alla società antica. Il pensiero moderno occidentale ha spesso trattato l'estetica come scissa dai contesti geografici culturali e temporali, come se fosse un processo a sé stante avulso dalla realtà. Questo è però un approccio culturalmente connotato, che affonda le sue radici nelle teorie dell'estetica del XVIII secolo. In realtà una prospettiva estetica, vista sotto una lente più storicamente definita, può mostrarci come le immagini agissero all'interno della società e come influenzassero il gusto e i comportamenti delle persone.⁴³⁸ Inoltre può diventare un interessante strumento per comprendere anche il valore economico delle opere, e ricostruire il loro impatto nel mercato dell'arte e nel sistema produttivo, il loro valore d'uso, seguendo una chiara matrice di analisi della cultura materiale in senso marxiano del termine.⁴³⁹ Studiare i contesti fisici culturali e sociali insieme all'evoluzione e all'utilizzo dei modelli artistici, senza trascurare l'analisi del valore simbolico delle opere, significa tenere in considerazione entrambi i percorsi di ricerca. In tal senso le scienze sociali, gli studi semiotici e antropologici sull'arte visuale e in generale un approccio post-processuale diventeranno strumenti utili per l'indagine. A tal scopo, si cercherà di comprendere se effettivamente queste sculture possono essere utili a sciogliere alcune ambiguità sul processo imitativo e di appropriazione delle immagini che si sono venute a creare nel corso degli studi.⁴⁴⁰ Come premessa di metodo è importante ribadire che verranno utilizzate in queste analisi fonti scritte e studi già pubblicati, il mio interesse in questa sede non è di apportare nuovi dati archeologici ma di offrire nuovi paradigmi per interpretarli.

Le linee interpretative verranno sviluppate nel modo seguente. Si porrà l'attenzione sullo studio del contesto, analizzando l'ambito di ritrovamento della prima immagine nuda a noi nota, ovvero il già citato Ofellus Ferus (**fig.32**). Dal momento che i dati archeologici non ci consentono di applicare tale tipo di analisi a tutte le statue conservate, per la maggior parte delle quali infatti è ignoto il luogo di ritrovamento e la disposizione, mi soffermerò su Delo che offre una gamma importante di informazioni a riguardo. Dal contesto di ritrovamento si passerà ad analizzare il contesto culturale in cui queste statue fanno la loro apparizione, concentrandosi sui

438Trimble 2011, pag. 3. Questo tema verrà affrontato in modo esaustivo nei capitoli successivi.

439Carandini 1975, pp.68-69.

440Per una descrizione più approfondita degli studi più recenti si rimanda al primo capitolo, invece per un'interpretazione e uno sviluppo teorico di essi si veda il quarto capitolo in cui verranno analizzati i concetti di ethos dell'emulazione, coniato da Gazda e quello di estetica della riproducibilità seguito, tra gli altri, da Trimble nel suo più recente lavoro. Trimble 2011.

rapporti sociali e di potere che possono essere alla base di tali raffigurazioni, cercando di fare una distinzione fra i differenti ambienti culturali in cui le sculture si inseriscono. Per una corretta esposizione metodologica bisognerà sempre fare una distinzione fra i contesti pubblici e privati di tali rappresentazioni. Il luogo di esposizione cambia infatti di molto il loro processo interpretativo e di conseguenza il loro significato all'interno delle dinamiche sociali. Analizzare il contesto culturale significa porre l'attenzione sul committente, su chi ha richiesto quella determinata opera. Se la funzionalità è uno dei valori intrinseci dell'arte romana,⁴⁴¹ le ricerche incentrate su un corpus artistico specifico devono offrire un'interpretazione della committenza. Dall'analisi dei contesti si passerà a quello del valore simbolico e rappresentativo delle opere analizzate. A mio avviso infatti, queste sculture offrono un'interessante chiave di lettura per comprendere le relazioni sociali dei cittadini romani sia in età Repubblicana che, con le dovute sfumature differenti, in epoca imperiale. In un mondo estremamente portato verso l'esterno come quello romano, la negoziazione della propria personalità e del proprio essere cittadino passa anche attraverso le forme rappresentative dell'arte. Le sculture onorarie si inseriscono infatti dentro quelle condotte riconosciute collettivamente che regolavano la vita pubblica e privata dei cittadini romani. La loro raffigurazione, lontana dall'essere un'espressione realistica dei loro corpi, incarnava una serie di valori sociali e si inseriva pienamente nel contesto politico di appartenenza. Come si è già avuto modo di dire, ciò che veniva raffigurato non era l'uomo in sé ma un preciso tipo di persona che incarnava una specifica idea di mascolinità, di potenza economica e politica. Ciò che si andrà ad analizzare è il rapporto che in questi ritratti intercorreva fra la definizione del genere e i rapporti di potere. In ogni percorso di negoziazione c'è sempre una controparte. Il paragrafo undici sarà così dedicato all'analisi del fruitore di queste opere che come abbiamo già visto è parte integrante del processo di realizzazione di esse. La figura dell'osservatore è estremamente ardua da definire e, per quanto riguarda l'arte antica, senza dubbio di difficilissima ricostruzione. Ma nonostante tutto, nel corso degli ultimi vent'anni si è dato inizio ad alcune ricerche che tentano di analizzare il ruolo dello spettatore.⁴⁴² Presupposto di tali lavori è

441Si veda nota 296 del presente capitolo.

442L'analisi si avvarrà delle fonti antiche e dei dati archeologici insieme agli studi più recenti sullo sguardo. Sin dagli anni '70 del secolo scorso molti sono stati gli studi sul ruolo dello sguardo nella società (si vedano a titolo di esempio Le parole e le cose di Foucault o i quattro concetti fondamentali di psicanalisi di Lacan). Per ciò che concerne invece il mondo antico solo dagli anni '90 ci si è avvicinati a questo filone di ricerca con gli importanti lavori di Elsner *Roman Eyes and Art and Roman viewer*.

l'affermazione che in genere le persone si rapportano alle opere d'arte in modi differenti, in base ai contesti e al periodo.⁴⁴³ Anche in questa ricerca si tenterà di descrivere le attitudini diverse nei confronti delle opere. Si cercherà di ricostruire le differenti tipologie di sguardo, le varie forme di attenzione e di memoria nei confronti dei lavori d'arte esposti in contesti pubblici. Si cercheranno di evidenziare le differenze di percezione che si potevano instaurare nei confronti dei ritratti in età repubblicana. E' interessante infatti comprendere come, in un sistema aperto e soggetto a capovolgimenti repentini e contrasti aspri, in cui la mobilità sociale era più dinamica come la Roma repubblicana, si svolgessero i processi di negoziazione del proprio status tra le varie classi e quali fossero i livelli di comprensione e di espressione del potere politico ed economico. E' ragionevole infatti pensare che la medesima scultura onoraria acquisisse un valore differente se a vederla era un membro del senato, un notabile dello stato o un normale cittadino sottoposto a rapporti di clientela. Un percorso del genere offrirà solo delle linee generali, e non si propone di certo la ricostruzione, tra l'altro impossibile, di ogni spettatore,⁴⁴⁴ ma metterà in evidenza il ruolo dei diversi fruitori nel processo di creazione artistica. I quattro percorsi si struttureranno su sentieri teorici che si incontreranno tra loro, l'analisi della committenza infatti non può prescindere dal contesto storico e archeologico. La scelta del luogo e anche il modo in cui le sculture erano posizionate, con ogni probabilità, erano fortemente influenzati dalle scelte del richiedente. A sua volta il committente, nella scelta delle immagini, sarà stato condizionato dalle dinamiche sociali all'interno del suo mondo che a loro volta avranno determinato la percezione delle opere. E' questo dunque un processo interpretativo che camminerà su diversi livelli, con però un presupposto teorico comune. Al centro dell'analisi verrà sempre posta l'immagine con i suoi rimandi semantici, culturali e storici, partendo dall'idea che la stessa forma può assumere significati differenti in epoche e luoghi

443Elsner 1995, pag.1.

444E' praticamente impossibile ricostruire la percezione personale di ogni singola persona delle opere, soprattutto perché gli spettatori non sono tutti uguali e le fonti antiche e i dati archeologici schiacciano la ricerca spesso nel campo ristretto del punto di vista dell'élite di Roma. Inoltre spesso la stessa analisi può essere influenzata dal modo di vedere e di interpretare dello studioso. A tal proposito si veda la posizione di Elsner che vede in quest'ultimo problema un vantaggio metodologico: "Moreover, because the 'controls' which can be applied to our interpretative takes on the evidence are so limited-effectively constrained by that most dangerous of guides, 'common sense' (which means only the current collective prejudice of the moment), we can never be wholly sure whether we are 'pushing' an interpretation of an object or text well beyond what would have been credible in antiquity or not far enough. But this problem is also an advantage. For it highlights the fact that however deeply we may attempt to ground our interpretations in the ancient context, they are our own. In mediating on the visualities of antiquity, we confront them with our own (more or less examined) ways of viewing, and in this confrontation there is perhaps a charge of genuine value."Elsner 2007, pag.XIV.

diversi. Un'analisi così strutturata, se ben riuscita, terrà insieme e dimostrerà le teorie sopra descritte. Verranno messi in campo infatti le metodologie della semiotica, il problema della percezione e della memoria, sempre tenendo in considerazione il rapporto fra queste sculture e i modelli precedenti. Percorrere questi sentieri interpretativi significa in un certo senso comprendere il significato complessivo delle opere. Come sostiene Foucault, il significato di un testo o di un dato di cultura materiale è situato nel discorso. Per discorso si intendono forme particolari di conoscenza che sono storicamente generate dentro specifiche relazioni di potere. Quindi conoscenza e significato sono sempre collocate e sono sempre socialmente determinate. Un significato non è mai solo un significato. Lo è sempre di qualcosa e per qualcuno.⁴⁴⁵ Di conseguenza, ricostruire il luogo di esposizione delle opere (il contesto archeologico) e la relazione fra il milieu culturale e la committenza (il contesto culturale), interpretare le relazioni sociali e di potere (agency) e le forme di comprensione, conoscenza e memoria (la percezione delle opere) significa ricostruire il processo intorno al quale si organizzano il significato e la struttura dei lavori artistici.

2.8 Il ritratto nel suo contesto: Ofellius Ferus a Delo

Le sculture onorarie sono profondamente connesse con il luogo di esposizione e hanno una relazione diretta con l'ambiente circostante in cui si inseriscono, quindi un'analisi sulla funzione e sul significato di queste opere non può essere limitato solo all'oggetto in sé.⁴⁴⁶ Lo spazio è parte integrante del processo di significazione delle sculture onorarie, vale a dire che il luogo, le circostanze e il grado di visibilità in cui vengono collocate sono importanti come l'esecuzione formale e il contenuto iconografico. Un punto di vista nuovo, che tiene conto anche del contesto di esposizione di una scultura, a maggior ragione se onoraria, prende forma dalla considerazione che lo spazio sia più un medium che un mero contenitore di azioni, qualcosa che è strettamente connesso con l'azione e che non può mai essere diviso da essa.⁴⁴⁷ Lo spazio, concepito in questo modo, non può essere separato dagli eventi e dalle attività che vi si svolgono. Come afferma Giddens, lo spazio è socialmente

445Foucault 1972, pag 30.

446Come afferma infatti Trifilò: "Fundamental to the understanding of honorary statuary is its setting, which is no less important than its appearance and its inscriptions" Trifilò 2008, pag.109.

447Tilley 1994, pag.43

prodotto: non esiste lo spazio in sé ma solo spazi. Tali spazi, concepiti come produzioni sociali, sono sempre determinati dalle attività umane.⁴⁴⁸

In un contesto analitico del genere lo studio del contesto e della distribuzione delle statue onorarie è uno strumento privilegiato non solo per capire l'interazione tra le opere e gli spazi pubblici a Roma ma anche per l'interpretazione delle pratiche sociali e del modo di vivere quotidianamente gli spazi civici.⁴⁴⁹ In altre parole, il contesto di esposizione può modificare il significato di una scultura e la sua distribuzione nello spazio, è una delle componenti che sottolinea la definizione delle gerarchie sociali. Per di più, analizzare il rapporto tra le opere e lo spazio di esposizione consente di comprendere con più profondità il loro impianto decorativo generale⁴⁵⁰ e, di conseguenza, la funzione dei luoghi.

Seguendo Trifilò, una statua onoraria è composta da tre elementi chiave, tutti indirizzati a favorire la visibilità dell'opera: la scultura in sé che rappresenta un'individualità, il piedistallo di supporto che sopraeleva la scultura oltre la normale linea di visibilità e infine l'iscrizione posta in genere sulla base.⁴⁵¹ Centrale per definire il valore di una scultura era il suo grado di visibilità. Il prestigio di un ritratto onorario risiedeva dunque non solo nella perfezione dell'esecuzione formale o dal suo richiamo simbolico, ma anche nella sua collocazione. Disporre il proprio ritratto in un luogo molto frequentato, conquistando dunque una buona visibilità, rendeva l'opera estremamente più importante e accresceva il prestigio sociale del soggetto ritratto. Quindi il piano decorativo di un luogo, specialmente se pubblico, può essere inteso come parte integrante delle interazioni sociali dentro gli spazi.⁴⁵² Ricostruire, là dove le evidenze archeologiche lo consentano, il programma decorativo generale e i rapporti spaziali intorno al quale si definivano le scelte e le disposizioni delle opere, servirà dunque a comprendere i livelli di percezione che di queste opere si aveva, consentendo così di comprendere il rapporto tra committenza e fruitore, la funzione dei lavori artistici e il loro contenuto simbolico, vale a dire l'ordine interno che regola l'atto di produzione figurativa nel mondo romano. Nel caso specifico della mia ricerca si analizzerà il ritratto onorario di Ofellius Ferus nel suo contesto di

448Giddens 1984.

449S.v. Trifilò 2008 pag. 109.

450Marvin 1983, pp.347-384, (Citazione pag.348).

451Trifilò 2008 pp. 109-119 (pag.109).

452Trumper 2010, pp. 49-71. (cit. pag. 49).

ritrovamento. Tra le poche immagini di questo genere databili con sicurezza all'età repubblicana,⁴⁵³ si è scelto di focalizzare il lavoro di approfondimento dell'ambito culturale e archeologico sulla scultura di Delo per due ordini di motivi. Innanzi tutto Ofellius è stato ritrovato in situ durante gli scavi archeologici dell'équipe francese,⁴⁵⁴ insieme alla sua base originale accompagnata da iscrizione dedicatoria e “firma” degli scultori cosa che permette la ricostruzione del suo contesto originale con un certo grado di precisione. Inoltre Ofellius dovrebbe essere una delle prime attestazioni di questa tipologia di sculture onorarie. Interpretare dunque il suo ambiente di produzione, significa indagare la nascita di quest'immagine e comprendere le eventuali trasformazioni susseguitesesi nel corso del tempo, soprattutto dall'età imperiale in poi. Il ritratto di Ofellius appare così un modello particolare, un caso virtuoso che consentirebbe un esame approfondito di tutte le componenti archeologiche, storico-artistiche e culturali ma, in verità, pur offrendoci una vasta quantità di informazioni, il contesto di ritrovamento della scultura ci offre anche molte problematicità. Ofellius è stato ritrovato in una nicchia dentro la porticus della cosiddetta Agorà des Italiens (**fig.32**). Il nome del complesso, noto dalle fonti come *temenos italòn*, richiama la forte presenza della comunità degli Italici in questo luogo che, secondo la maggior parte degli archeologi, sarebbe proprio stato costruito per volontà di tale gruppo sociale.⁴⁵⁵ L'agorà des Italiens è la più grande costruzione di Delo ed è situata nel centro dell'isola, tra il famoso santuario di Apollo a sud e il Lago Sacro a nord. Il complesso è costituito da un vasto cortile con un porticato di colonne a doppio ordine che circonda un piano non pavimentato di 3440 metri quadri. I colonnati sono circondati da una serie di esedre e ventinove nicchie per statue distribuite su tutti e quattro i lati, un piccolo complesso con bagni, due saune rotonde sul lato nord, un gruppo di tre stanze a ovest e due latrine, una sul lato est e

453Per l'elenco delle statue-ritratto onorarie in nudità si veda l'appendice B di Hallet 2005.

454La statua fu scoperta durante gli scavi dell'agorà intrapresi da Théophile Homolle nel 1880, nella stessa nicchia in cui si trovava la base, sul lato Ovest dell'agorà. La figura è stata ritrovata sporta in avanti ma attaccata a una grappa di ferro che ancora teneva. La presenza sotto le gambe di un blocco dell'architrave ionico della vicina esedra di Cluvius (numero 15), consente d'immaginare lo sconvolgimento del terreno facilmente spiegabile con la distruzione del portico Ovest. Homolle 1881, pag. 395 e Queyrel 1991, pag.396. Dopo la sua scoperta, la statua restò quasi settanta anni in situ e fu trasportata al museo nel 1949. Queyrel 1991, pag.398.

455Durante il periodo della sua indipendenza (314-167 a.C.) Delo era una piccola polis e soprattutto un centro regionale di commercio per le Cicladi. Nonostante gruppi di stranieri provenienti da tutto il Mediterraneo iniziarono a stanziarsi sull'isola verso la fine del terzo avanti, Delo si sviluppò come mercato cosmopolita solo dopo che i Romani presero il controllo dell'isola e la dichiararono porto franco. Trumper 2010. pag.49 Generalmente le associazioni di stranieri a Delo erano formate intorno a un singolo gruppo etnico anche se la natura, l'organizzazione e lo status degli Italici nell'isola è ancora dibattuto. Hasenohr 2003, pp.167-249.

una sul lato ovest.⁴⁵⁶ Si accedeva alla struttura tramite un propileo dorico posizionato ad ovest e attraverso due entrate secondarie a est e a ovest. E' però ancora da chiarire bene la natura dei propilei. Secondo Bruneau e Trumper erano delle porte, l'ingresso principale all'agorà.⁴⁵⁷ Coarelli invece pone dei problemi su questa interpretazione. Secondo lo studioso la sostanziale assenza di un rapporto interno fra i propilei e il piazzale interno dell'agorà suggerisce un autonomia dell'edificio rispetto all'entrata. Per Coarelli i cosiddetti propilei non sarebbero altro che una tribuna sopraelevata.⁴⁵⁸

Infine, due file di negozi contornavano i lati est e sud. L'agorà nella prima fase comprendeva solo il grande cortile e la porticus, tre lussuose esedre, una a O e due a N, il propileo, l'entrata secondaria a O e due stanze accessibili dall'interno e altre due aperte sulla strada occidentale.⁴⁵⁹ Non c'erano ambienti come negozi, uffici o magazzini. Va però ricordato che sia Bruneau che Coarelli riconoscono l'antioriorità del muro unitario meridionale dell'agorà rispetto al resto della costruzione,⁴⁶⁰ ma dissentono sul fatto che lo stesso muro fosse la parete di fondo del portico. Secondo Coarelli muro e portico costituiscono due fasi diverse e successive.⁴⁶¹ Nella seconda fase invece furono aggiunti numerosi negozi sul lato sud e est dell'agorà. Nella terza e nella quarta fase vengono installati gli ambienti termali, comprese le due saune rotonde e vengono edificate altre quattro piccole esedre e le ventinove nicchie di alloggiamento per le sculture. Con buona probabilità la prima fase di costruzione dell'agorà è databile intorno al 120 a.C. Le altre tre fasi di rinnovamento e ingrandimento del complesso sono state completate prima dell'ottantotto a.C., quando la struttura fu parzialmente distrutta durante le guerre mitridatiche. **(Pianta 1)**

456Trumper 2009. (Abb.24 Funktionsplan)

457Bruneau 1987, pag.336.

458Sulla diatriba riguardo l'identificazione degli ingressi si vedano le pagine seguenti.

459Trumper 2010, pag.66.

460Bruneau 1987,PP.331-339; Coarelli 2005, pp.196-212.

461"La conferma definitiva dell'antioriorità di questo muro rispetto al portico si ricava però da un esame puntuale del suo andamento. In primo luogo, si deve osservare che l'utilizzazione di esso come parete di fondo del portico è certa, ma solo per tra lati (sud, est e nord), mentre per il quarto la situazione si presenta diversa. Il muro di fondo del portico occidentale, in cui si apre una serie di esedre e di nicchie, presenta caratteristiche diverse dal muro degli altri tre lati: si tratta di una struttura irregolare, realizzata con conci di granito, e sulla quale non si riscontra alcuna traccia dell'intonaco presente sugli altri muri [...] .Quindi il muro intonacato appartiene a una fase precedente a quella in cui furono realizzati i propilei e il portico dell'agorà. Sempre a ovest significativo è il fatto che il muro appare tagliato dalla grande esedra 15: che esso proseguisse in linea retta, attraversando l'area in seguito occupata dall'esedra è dimostrato da un saggio che ne ha rivelato la presenza al di sotto del pavimento dell'ambiente." Coarelli 2005, pag.199.

A parte le diatribe sulla datazione della struttura, il problema più importante e dibattuto risiede nell'interpretazione funzionale dell'ambiente. Non è la sede adatta questa per riprendere tutto il dibattito scientifico su questo tema, ma in ogni caso si riporteranno le posizioni più rilevanti non solo per correttezza di esposizione ma anche per necessità d'analisi.⁴⁶² Infatti, al fine di comprendere il contesto culturale in cui si inserisce l'immagine e soprattutto per interpretare le modalità di percezione e comprensione del ritratto, una chiara identificazione della funzione sarebbe l'ideale, per non dire fondamentale. La questione su che cosa effettivamente fosse questo *temenos italiòn* resta ancora aperta. L'interpretazione tradizionale, quella seguita di prassi dalla scuola francese e in primis da Bruneau che fu di tutte le altre ricostruzioni fermo detrattore, vede nell'agorà uno spazio pubblico multifunzionale demandato alle attività degli Italici residenti nell'isola.⁴⁶³ E' questa un'interpretazione estremamente generale, in cui il complesso viene considerato come una serie di edifici separati con funzioni differenti non accessibili a tutti. Tutti gli ambienti erano stati costruiti per diversi scopi e includevano attività di culto, luoghi di ospitalità per stranieri, di svago e spazi per le sculture onorarie. Questa lettura è seguita anche da Trümper che ha dedicato all'agorà un lungo studio tipologico, analizzando tutto il corredo decorativo rimasto, le varie fasi di costruzione e la topografia del complesso.⁴⁶⁴ La scelta di leggere la struttura in questo modo è dovuta non solo a un'analisi in questo senso del dato archeologico e delle controverse fonti, ma è spinta anche dall'esigenza di sottolineare il ruolo importante delle comunità straniere nell'isola e di trovare una funzione che più di tutti spiegasse le dinamiche di costruzione d'identità dentro un tessuto sociale già stabilito e il complesso concetto di "fenomeno associativo": un luogo di svago e di incontri sembrava in tal senso più consono ad ospitare dinamiche di negoziazione sociale e di consolidamento comunitario che, è innegabile, si affermarono a Delo dopo la costituzione del porto franco. Nel 1970 viene però proposta da Cocco una nuova interpretazione che vede nell'agorà un mercato degli schiavi. Stroncata da Bruneau e seguita da Coarelli che in un intervento del 1982 e in altri che si susseguono fino al 2005, ne accresce la

462Va inoltre ricordata l'interpretazione funzionale suggerita da Rauh che vede nell'agorà una sorta di centro sportivo polifunzionale a "combined palaestra, gladiatorial arena and bath complex". Questa ipotesi è rigettata sia da Bruneau che da Coarelli, Queyrel e Trümper. Anche in questa sede verrà ricordata solo per chiarezza di esposizione, ma un'interpretazione del genere sembra anche a me alquanto azzardata. Rauch 1992, pp.557-564.

463A tal proposito si veda Trümper: "Most scholars agreed that the building formed a kind of national enclave and was exclusively or predominately used by Italians (and Romans)". Trümper 2010, pag.66.

464Trümper 2010 pag. 52.

convinzione formulando un'ipotesi meglio circostanziata, questa interpretazione si basa su alcune particolarità della strutture, quali gli ingressi e la corte interna. Sia Cocco che Coarelli evidenziano la chiusura del complesso, in cui gli spazi tra le esedre e le gallerie superiori erano divisi fra loro, inoltre gli ingressi estremamente stretti e la corte in cui non è stata trovata alcuna traccia di pavimentazione indicavano un luogo in cui gli accessi e la mobilità dovevano essere limitati e controllati. Gli edifici ludici, come le terme e le latrine acquisivano invece una connotazione più funzionale, diventando i luoghi per la cura igienica degli schiavi da vendere.⁴⁶⁵ Da un punto di vista di interpretazione del dato archeologico, questa ricostruzione tiene conto di tutte le diverse “anomalie” nella struttura, per di più Coarelli riesce anche a costruirci sopra una spiegazione culturale storica ed economica.⁴⁶⁶ La questione però resta ancora aperta in quanto neanche l'ipotesi di una destinazione servile risponde pienamente ad alcune domande che nascono analizzando l'impianto decorativo o le modalità di attraversamento di questi spazi da parte delle persone. L'analisi dei valori semantici, culturali ed espressivi di Ofellius sarà dunque in questa sede viziata da tali ambiguità. Nel mio lavoro di ricerca non prenderò una posizione precisa sulla funzionalità, ma cercherò piuttosto di comporre un ragionamento che da un parte, prendendo in considerazione le due ipotesi più plausibili, proporrà due esiti interpretativi leggermente differenti sulla percezione e la posizione della scultura, e dall'altra cercherà di evidenziare, laddove esistessero, le difficoltà delle due ricostruzioni. Analizzare la composizione decorativa di cui Ofellio faceva parte, insieme alla visibilità e alla sua percezione, potrebbe infatti porre nuovi quesiti che sarebbero d'aiuto agli studiosi che lavorano da anni sull'interpretazione funzionale del complesso o magari potenziarne anche l'attendibilità. Va da sé che la funzione dell'ambiente cambia la ricostruzione del contesto. Se l'agorà era un mercato degli schiavi, le modalità di attraversamento e di utilizzo dei luoghi cambiano di molto rispetto a se fosse stata un luogo di incontro

465Gli schiavi infatti, condotti temporaneamente nella piazza attraverso un ingresso, sarebbero stati lavati nelle terme prima della vendita e poi sarebbero stati fatti evacuare dall'uscita opposta. Il personale di guardia si sarebbe temporaneamente riparato negli angusti spazi riservati dalle cancellate dentro le esedre, mentre gli acquirenti, dai piani superiori, potevano comodamente scegliere gli schiavi. Mastino 2008, pp.233-241 (cit. pag. 236).

466Un sostegno a questa interpretazione viene anche da Strabone che tramanda la considerevole cifra di diecimila schiavi presenti quotidianamente a Delo (Strab. XV 5, 2). Coarelli supera l'impasse teorica tra la sontuosità del programma decorativo e la funzionalità del luogo che di certo non poco cozzava con i fasti delle opere, affermando che in una forma economica pre-capitalistica come quella di Delo non esisteva un'affinità stringente fra dispendio economico e funzione dell'architettura. L'ideologia degli Italici è espressione di un contesto in cui conta la visibilità, l'eccesso. Questo sarebbe dunque la spiegazione a una scelta così azzardata. Coarelli 1982, pp.119-145 e Mastino 2008, pp. 233-241.

per Italici. Le persone, i tempi, le dinamiche sociali cambiano. Se si accetta l'opzione dello statarion la composizione delle persone che accedevano con una certa frequenza nell'agorà sarà stata più specifica anche se più eterogenea da un punto di vista dei rapporti di classe, se mi si può passare il termine anacronistico. Era forse più strettamente legata alle attività commerciali, lavorative e quindi più connessa ai rapporti di clientela e alle differenze sociali. Se si segue quest'idea è chiaro che i ritratti onorari, compreso il nostro Ofellio, acquisivano un contenuto simbolico più stringente, più diretto, connesso al livello di negoziazione e di mediazione dei rapporti di forza specifici fra vari gruppi sociali impegnati nell'attività di sfruttamento della manodopera schiavista (ivi compresi gli schiavi).⁴⁶⁷ In altri termini vorrei dire che il piano narrativo era più diretto, il contenuto simbolico era indirizzato a particolari gruppi sociali e arrivava in modo preciso ai diretti interessati. Con questo non si vogliono escludere altre “forme di attenzione”; è altamente probabile che non solo gli addetti ai lavori attraversassero questi spazi, ma ciò che si vuole enfatizzare è che il messaggio che il committente o i committenti delle sculture volevano veicolare si inseriva nel contesto particolare del commercio servile. Un'interpretazione dell'agorà come spazio ricreativo suggerisce invece altre forme di percezione e altre dinamiche di diffusione del messaggio. Le forme di attenzione diventano più generalizzate, il messaggio è diretto a un pubblico più vasto anche se più omogeneo da un punto di vista dei rapporti sociali (il contrario di prima) e anche il suo significato varia leggermente. L'espressione dei rapporti di potere si fa meno cogente, meno diretto verso gli specifici rapporti di forza della clientela che si costruiva intorno al business degli schiavi e più indirizzato a una popolazione riconoscibile in un unico ceto che condivideva la medesima cultura, esprimendo così un potere e una potenza più astratta, mediata da una condivisione dei valori sociali e inserita all'interno delle dinamiche di auto-rappresentazione e di competizione dentro la medesima classe.

Nel caso di Ofellius esistono alcune ricostruzioni della nicchia che suggeriscono la struttura del supporto e offrono interpretazioni differenti sulla parti mancanti della

⁴⁶⁷In questo senso suggestiva anche se problematica l'interpretazione di Coarelli sui sistemi di chiusura delle nicchie (battenti in legno o inferriate). Coarelli si chiede la funzione di questo sistema di difesa delle sculture. “Se, prosegue Coarelli, l'agorà fosse stato un luogo d'incontro per la stessa classe sociale (mediamente alta), che bisogno ci sarebbe stato di difendere le statue? La presenza di un sistema di protezione delle opere suggerisce invece una frequentazione più eterogenea del complesso e dei rapporti in cui le tensioni sociali erano evidenti e diffuse.” Coarelli 2005, pag.209.

scultura (si vedano quelle di Stewart e Queyrel)⁴⁶⁸ ma manca però una ricostruzione del contesto più generale che faccia interagire l'opera analizzata con tutto il resto del programma figurativo e con gli altri ambienti che compongono il complesso edilizio.

Per uno studio funzionale sul contesto di esposizione, nel tentativo di comprendere i livelli di visibilità, percezione e comprensione,⁴⁶⁹ bisognerà in prima istanza analizzare gli ingressi per cercare di ricostruire, o meglio di ipotizzare, i movimenti, le dinamiche di attraversamento del luogo. Come già puntualizzato per il metodo d'analisi dell'osservatore, anche in questo caso si possono fare delle supposizioni, suggerire delle linee di tendenza utili a comprendere i molteplici livelli di fruibilità dell'opera. E' sempre importante ribadire, in ogni caso, che tali sviluppi interpretativi saranno costruiti in base a una valutazione ragionata del dato archeologico. Il primo problema che ci offre l'interpretazione delle evidenze archeologiche e di conseguenza le diverse soluzioni proposte dagli archeologi, è quello degli ingressi. Come si è già avuto modo di ricordare, secondo Coarelli i cosiddetti propilei (numero 3 nella pianta) non sarebbero un ingresso al piazzale interno ma solo un punto di passaggio per il porticato superiore. Gli accessi reali al piano inferiore dell'agorà sarebbero, secondo lui, i corridoi 2 e 70, in particolare il primo che è collegato ai propilei⁴⁷⁰. Dunque l'ingresso principale, o quantomeno il più utilizzato per accedere al piano inferiore dell'agorà che, al di là delle differenti interpretazioni funzionali del complesso, sembra essere per tutti l'ambiente di rappresentanza, è la porta a SO, sia esso l'ingresso 2 o i propilei.⁴⁷¹ Una tale disposizione sarebbe di supporto per una divisione diagonale del complesso, in cui i lati N e O sarebbero più di rappresentanza e più di svago, o nel caso dell'interpretazione di mercato, anche funzionali alla cura degli schiavi, mentre i lati S ed E più commerciali. Dall'ingresso due si poteva così scegliere se intraprendere un percorso o l'altro, camminando sotto i portici. In realtà, una tale divisione potrebbe indicare l'ingresso secondario 70 come un diretto accesso al lato commerciale che avrebbe potuto avere in aggiunta anche una funzionalità

468Stewart 1990 e Queyrel 1991.

469Sui differenti livelli di percezione e capacità visiva, si veda più avanti il paragrafo sull'osservatore delle opere. In termini più strettamente teorici e generali, riguardo alla percezione dei luoghi si rimanda ai lavori del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty e a *Les Passages Parisiennes* del filosofo tedesco Walter Benjamin. Si ricordano anche gli studi sui fattori di percezione della cosiddetta psicologia della Gestalt.

470"E' dunque evidente la presenza originaria non di una ma di due porte, collocate alle opposte estremità del corridoio 2."Coarelli 2005, pag.207.

471Seguendo sia l'interpretazione di Cocco-Coarelli che quella di Bruneau accettata da Trumper.

autonoma, considerando che nel lato E è anche presente una delle due latrine di servizio. **(Piante 1-2).**

Un altro ordine di problema risiede nel cortile interno non pavimentato. Se si accetta la teoria del mercato degli schiavi, bisogna seguire la ricostruzione di Coarelli che vede nel piano non pavimentato proprio una delle spiegazioni per l'interpretazione come mercato. Secondo lui il cortile era solo di terra battuta perché non aveva alcun utilizzo effettivo e non doveva anzi essere percorribile. Secondo Trümper invece non si sono trovate tracce di pavimentazione all'interno della corte perché quest'ultima doveva funzionare come un giardino, come uno spazio verde. In questo caso le due diverse interpretazioni offrono delle soluzioni abbastanza divergenti. Se si accetta che il piano non pavimentato non era percorribile, non avrà alcun fondamento un'interpretazione scenografica delle nicchie dei lati O e soprattutto N. Se infatti l'unico modo per muoversi dentro l'agorà erano i percorsi limitati dentro il colonnato del portico, non ha alcun senso leggere la vicinanza delle nicchie del lato N con l'intenzionalità di farle vedere come un gruppo unitario anche da lontano tra le colonne, per chi passeggiava nel giardino. L'unica visibilità accettabile sarebbe dunque quella laterale ma diretta che si aveva camminando sotto il portico, come in una sorta di galleria d'arte. Come si è già avuto modo di ricordare, le diciannove nicchie sono disposte su tutti e quattro i lati, anche tra le due file di negozi a S e a E. Osservando la pianta ricostruttiva, sembra che non si segua alcun criterio prestabilito nel posizionamento delle nicchie, che non ci sia un ordine interno né un piano generale nella scelta dei loro posizionamenti. Solo nel lato N, come si è detto sopra, potrebbe essere riscontrata una sorta di coerenza nella disposizione e una scelta unitaria. In questo punto infatti tutte le nicchie si dispongono una accanto all'altra e si "stagliano" tra i bagni, le saune e l'esedra a sinistra e altre esedre (quella della prima fase) a destra. La loro contiguità di certo creava un impatto visivo non indifferente, ancor di più se viste da lontano. Ma in ogni caso, anche se si accetta solo la visione laterale da galleria sotto i portici, l'impatto visuale resta comunque notevole. Infatti seguendo anche un'analisi assiale, risulterebbe prominente la visibilità delle nicchie del lato N che si inseriscono insieme in modo coerente fra due gruppi di edifici delle terme e delle esedre più antiche. Per le sculture disposte in queste nicchie si potrebbe anche suggerire un programma iconografico coerente, ma la mancanza di un dato archeologico esaustivo non ci consente di andare oltre il piano della pura congettura

senza alcun riscontro effettivo.⁴⁷² La nicchia di Ofellius (numero 18 nella pianta ricostruttiva) non sembra inserita in un sistema coerente con le altre nicchie presenti sul suo lato, anche se Queyrel suggerisce un rapporto di relazione spaziale fra le nicchie e l'esedre in un movimento progressivo. L'importanza della sua esposizione si può evincere dalla vicinanza della scultura a una delle esedre più antiche e lussuose (nella pianta la 15). In ogni caso, anche per questo lato O le nicchie si disponevano intorno alle esedre, vale a dire intorno ai luoghi di incontro e di stazionamento che potevano consentire allora una visione più calma e particolareggiata delle statue onorarie. Con buona probabilità la passeggiata nei portici aveva nelle esedre i suoi punti di stazionamento. Così anche se forse in maniera meno scenografica e di impatto che sul lato N, anche nel lato di Ofellio la disposizione delle nicchie era stata scelta per far soffermare i visitatori. Anche il fatto che la nicchia stia in uno dei due lati non predisposti per le attività commerciali potrebbe essere un segno dell'importanza della nicchia 18. Con le dovute differenze di epoca e milieu culturale, il lato O, insieme al lato N, possono essere considerati i *loci celeberrimi* dell'agorà vale a dire le zone più attraversate⁴⁷³. Una posizione di spicco in uno dei luoghi più visitati dell'agorà esprimeva la potenza del personaggio ritratto tanto quanto la sontuosità della base, le fattezze della scultura o gli onori riportati nell'iscrizione. C'è inoltre un altro motivo che lega strettamente Ofellius al lato O dell'agorà e che spiegherebbe ancora meglio la scelta di collocare il ritratto nella nicchia 18. La dedica conferma infatti che si era scelto un luogo prestigioso (ὄπιθεν ἐστᾶτο τόπω) per collocare la statua e si era optato per il portico O non solo per la sua vicinanza a una delle esedre principali ma anche perché Ofellius aveva finanziato la costruzione del portico occidentale. L'erezione della statua è dunque posteriore alla sistemazione del lato O ma senza dubbio di poco.⁴⁷⁴ A conferma della funzione in senso più rappresentativo dei lati N e O ci viene in supporto anche il confronto con Filostrato d'Ascalone a cui viene dedicato un ritratto nel portico N. Questo banchiere ha offerto ad Apollo e agli Italici il portico N dell'agorà come fece

472Riferibili alle nicchie del lato N (32, 34, 36, 37, 39, 41) sono solo due frammenti di statue equestri e il torso del cosiddetto Galata Ferito. Si veda Trumper 2008, pag. 419-420.

473Sul concetto di locus celeberrimus si riportano le parole di Trifilò: "In more general terms, the expression used to describe a prominent position for the erection of an honorary statue is *locus celeberrimus*. This term, commonly found in literature and on statue dedications, refers specifically to a statue's location. The term literally means 'the busiest place' and links the visual prominence of a statue to status. The more visible the statue the greater its celebritas and the more prominent its subject appears. Trifilò 2006, pp.115-116.

474Queyrel 1991, pag.415.

Ofellius per il portico O⁴⁷⁵. Sullo stesso lato Filostrato offrì anche l'edra numero 42. Come per Ofellius, gli Italici eressero per lui e per i suoi figli delle statue onorarie; le espressioni utilizzate nell'iscrizione sono identiche a quelle della dedica di Ofellius.⁴⁷⁶ Dunque, anche le attestazioni epigrafiche confermano l'intenzione di esporre il ritratto qui preso in esame in un luogo importante, soprattutto per ragioni politiche. A partire da questi suggerimenti si può dunque ricostruire in linea teorica il livello, o meglio, i livelli di percezione, di comprensione e di memoria della statua onoraria. Il ricordo e l'apprezzamento di un'opera e anche la comprensione del suo significato interno variano in base all'identità, alla competenza e al livello di attenzione dell'osservatore.⁴⁷⁷ Dunque Ofellius era collocato in un posto di spicco, confermato anche dall'iscrizione dedicatoria sulla base. Di conseguenza, chiunque si avvicinasse all'opera ne capiva subito il valore di eccezionalità. Camminando per il portico era quasi impossibile non imbattersi nel ritratto onorario e se ne restava colpiti sia se si osservasse con intenzionalità e attenzione, sia se gli si lanciava solo un'occhiata distratta. Ogni forma di attenzione e di visione era attratta dalla scultura che si trovava, grazie alla base e alla nicchia di alloggiamento, in posizione rialzata e come dentro una scena: tutto era adibito alla sua enfaticizzazione. Chiunque passasse da là, per qualsiasi motivo, afferrava il messaggio della potenza del personaggio sia che il passaggio sul lato O fosse un percorso obbligato o meno. Se si considera l'ipotesi del mercato degli schiavi e soprattutto la ricostruzione dell'ingresso di Coarelli, chiunque entrasse nell'agorà doveva passare dai portici e, considerando che sul lato O e N c'erano sia gli ambienti di rappresentanza che i bagni e le latrine, questi dovevano essere i più frequentati e attraversati. Tenendo poi conto della mansione particolare che si svolgeva dentro l'agorà, i due portici sembrano i più indicati per le dinamiche clientelari e per la stipulazione di affari e scambi. Erano attraversati da chi lavorava nel commercio degli schiavi e doveva prendersi cura della "merce" e anche da chi era il proprietario di questi beni umani. E' normale che gli uni e gli altri comprendessero informazioni differenti dalla statua e dalla sua iscrizione, ma la prominenza di visibilità rendeva chiaro a chiunque, al di là del suo livello di conoscenza, istruzione e di competenze, che Ofellius era un personaggio di primo piano e che come tale doveva essere considerato. Dunque, anche se l'ipotesi dello statarion non è da escludere in quanto risulta più coerente in alcune

475Hatzfeld 1921, pp.471-486.

476Queyrel 1991, pag.415.

477Anguissola 2012, pag. 71.

ricostruzione degli spazi interni dell'agorà, alcuni dubbi restano sulle motivazioni di un così vasto piano iconografico in cui non sono solo presenti ritratti onorari⁴⁷⁸ e su come effettivamente venisse utilizzata la porticus nella funzione di “rappresentanza”. In conclusione, qualunque ricostruzione si scelga, in un luogo del genere definire la propria potenza anche a livello espressivo era fondamentale. Lo spazio che non è un luogo neutro ma è pienamente calato nelle dinamiche sociali, interagisce con le opere e diventa parte integrante del suo significato. Essere raffigurato come evergete e uomo di potere in un ambiente di questo tipo significava conquistare un ruolo prominente nei rapporti di forza all'interno di una prassi sociale così complessa come quella di Delo nel periodo di costruzione dell'agorà.

2.9 Rappresentare i rapporti di forza: clientela e committenza

Nel tentativo di superare le pure dinamiche estetiche per la comprensione dei lavori d'arte dell'antichità, come si è già avuto modo di ribadire nei paragrafi precedenti, la mia analisi partirà dal presupposto che i lavori d'arte siano un medium delle dinamiche sociali. In tal senso, si indagherà il ruolo della committenza nella produzione di lavori visuali durante il periodo repubblicano. Secondo Tanner uno spostamento della prospettiva analitica di questo tipo colloca l'arte al centro della comprensione delle società antiche, mostrando che essa non è una mera espressione del potere ma che piuttosto serve a costruire relazioni di potere e solidarietà in un modo in cui altre forme culturali non possono.⁴⁷⁹ In un processo del genere risulta stringente il rapporto tra la committenze e le relazioni politiche, economiche e culturali fra le varie classi sociali. L'analisi della committenza nasce dall'esigenza di superare i tradizionali paradigmi di interpretazione dell'arte e di considerare la cultura artistica, i suoi codici iconografici e le convenzioni stilistiche come un insieme di modelli che inseriscono l'azione espressiva in un contesto culturale, sociale e psicologico definito.⁴⁸⁰

478Sono stati trovati, tra gli altri in nicchie ed esedre, un frammento di una scultura che raffigurava presumibilmente Eracle e altri resti di statue colossali. Il mio dubbio non è sulla sontuosità del programma decorativo, ma piuttosto sulla complessità e la varietà del piano iconografico che si può evincere dai frammenti rimasti, sia delle sculture che delle decorazioni architettoniche.

479Tanner 2000, pp. 18-50.

480Per la base teorica intorno a cui si costruisce tale approccio interpretativo si veda Tanner: “This theoretical framework allows specification of the mechanisms by which expressive-aesthetic culture plays an active role in the articulation of social relationships, the mobilization of cultural ideologies and the material transformation of relationships of power and solidarity. The theoretical basis of this approach lies in the pragmatism of Mead and Peirce and the action theory of Talcott Parsons. The primary difference of pragmatist semiotics, elaborated by Peirce and

A partire dal presupposto che i significati formali dell'iconografia e dello stile siano solo una delle dimensioni, sebbene estremamente importante, dei significati espressi dai ritratti, si cercherà di indagare quale fosse il portato socio-relazionale che ha favorito la produzione di queste opere e quale di conseguenza fosse il messaggio espresso dai ritratti. Quest'ultimi, visti non come contenitore ma come parte integrante della negoziazione dell'identità del soggetto ritratto, diventeranno non solo espressione ma vero e proprio strumento delle pratiche sociali.

Manca infatti ancora un'adeguata spiegazione delle dinamiche che spinsero a commissionare tali sculture realizzate in un modo inusuale e soprattutto quali fossero le reazioni dell'osservatore rispetto a queste immagini. La nudità, infatti, specialmente in combinazione con i ritratti più o meno realistici dei volti, rappresentava una scelta eccezionale per gli osservatori contemporanei e presupponeva uno scopo comunicativo estremamente particolare.

Soprattutto dall'età medio repubblicana in poi, i ritratti onorari pubblici vengono utilizzati per motivare la lealtà di alcuni membri dell'élite verso il senato. Lo scambio dei ritratti nel contesto dei rapporti di clientela (o di amicizia) fu un'innovazione del secondo secolo a.C che si formò come risultato dell'espansione romana nel mondo greco. Tutto ciò è un evidente segnale che anche su questo terreno Roma adotta una formula di rappresentazione che segue l'esigenze politiche del momento, quella dello status segnalato allo spettatore mediante l'esibizione di speciali attributi, di vesti particolari, secondo una mentalità ben descritta dallo storico greco Polibio. Sebbene sembri che la diffusione di ritratti onorari inizi durante il II secolo a.C.,⁴⁸¹ bisogna ricordare che all'inizio dello periodo medio-repubblicano si colloca una serie di opere che ricalcano i monumenti onorari, inaugurati a Roma nel 338 a.C. con le due statue equestri a Furio Camillo e C. Menio. Per Smith e Wallace Hadrill non si tratta di statue onorarie vere e proprie dal momento che vennero erette per ricordare la vittoria contro i Volsci e la lega latina ed erano quindi più espressione del trionfo di Roma che l'esaltazione degli onori personali dei personaggi

Mead, from the structuralist (and post-structuralist) Semiotics now quite commonly deployed in classical studies is its conception of the sign not as a dyadic structure - signifier and signified - but as a triadic system - signifier, signified and interpretant. Per se the sensuous material of a sign means nothing until it evokes a certain response (the interpretant) in an individual correlating that significant material with meanings (signifieds) on the basis of a code in the context of some kind of interpretative interaction between two parties, whether direct social interaction or social interaction mediated through some kind of symbolic objectification which extends the potential availability of meaning in time and space - a text or a work of art". Tanner 2000, pp.22-23.

481Tanner 2000, pp. 18-50, cit.pag.28.

ritratti.⁴⁸² E' innegabile però che tale tipologia di statue fosse parte della formazione di una nuova nobiltà patrizio-plebea che emerse dopo l'emissione delle Leggi Liciniae Sextiae⁴⁸³ e quindi addentro alle dinamiche di raffigurazione delle classi sociali.

Come si è già avuto modo di dire precedentemente, anche le statue ritratto in nudità si inseriscono nelle forme di rappresentazione degli alti ranghi delle sfere sociali romane, a Roma come nei luoghi con cui Roma entra in contatto durante l'espansione nel Mediterraneo. Ofellio è una delle prime immagini di questo tipo. Insieme allo Pseudo-atleta, ritrovato anch'esso a Delo ma in un contesto privato,⁴⁸⁴ è attestazione del processo di assunzione nel repertorio visuale romano dei corpi virili nudi. Di conseguenza, definire o delineare i caratteri della committenza di questo ritratto significa indagare i delicati rapporti clientelari che si instaurarono in quel periodo e in quel luogo particolare e comprendere le dinamiche sociali che spinsero l'assunzione di un così controverso modello iconografico.⁴⁸⁵ Come si è già avuto modo di sostenere, la Delo in cui viene realizzato il ritratto di Ofellio è un nodo nevralgico nell'espansione politica e commerciale di Roma nel Mediterraneo. Inoltre, il luogo di esposizione della statua, in entrambe le soluzioni funzionali ma soprattutto nell'interpretazione come statarion, esprime meglio di qualsiasi altro luogo il rapporto fra affari, politica e potere che sta alla base dello sviluppo dei rapporti clientelari nella Roma del II secolo. Un'economia che si basava sulla manodopera schiavistica sicuramente avrà avuto nel mercato degli schiavi una delle espressioni più lampanti delle relazioni di potere, in questi luoghi si gestivano gli affari importanti e la definizione dei rapporti di forza era punto fondamentale nella gestione dei piani economici. Seguendo Tanner il rapporto di clientela (o di amicizia) tra l'élite romana e la comunità di clienti greci ci permette di interpretare le forme caratteristiche dei ritratti romani, inclusi i nudi onorari, come una delle strategie di costruzione e mantenimento di nuove relazioni di potere e solidarietà fra governatori e governati.⁴⁸⁶ Rapporti di clientela erano attivi anche a Roma, anzi possiamo dire che le relazioni sociali si basavano su tali rapporti di subordinazione, senza parlare delle pratiche di ossequio, rispetto e sottomissione che si conferivano ai membri del

⁴⁸²Smith 1988; A.Wallace-Hadrill 1990, pp.143-161.

⁴⁸³Tanner 2000, pag.28.

⁴⁸⁴S.v. La casa del Diadumeno.

⁴⁸⁵Sulle diverse interpretazioni si veda Hallett 2005; Foxall 2013.

⁴⁸⁶Tanner 2000, pag. 24.

senato. A Roma per di più esistevano delle rigide norme che regolavano la dedica e l'esposizione di ritratti onorari negli spazi pubblici controllate dal senato.⁴⁸⁷ E' importante fare una distinzione fra le dinamiche di relazione fra gruppi sociali attivi a Roma e negli altri luoghi. La cosiddetta "Teoria della Clientela" ha animato un profondo dibattito che ha impegnato numerosi studiosi. Il nodo del problema risiede già nella definizione e nella differenza fra amicizia e clientela.⁴⁸⁸ Senza entrare nel merito specifico, in questa sede si seguirà l'idea di Burton che, per ciò che concerne le dinamiche relazionali di politica estera romana durante il periodo di espansione nel Mediterraneo, piuttosto che parlare di "clientela straniera" parla di "amicizia internazionale" per definire i rapporti che intercorrevano fra i cittadini Romani e le popolazioni che venivano conquistate.⁴⁸⁹ E' chiaro che anche il concetto di amicizia rimanda a rapporti di forza sbilanciati sul fattore economico e di status (presenti ovviamente anche all'interno delle pratiche sociali della città di Roma). Dunque, al di là delle dinamiche relazionali tra Roma e le altre popolazioni e l'annoso problema sul ruolo dei trattati internazionali nelle politiche imperialistiche di Roma, ciò che bisogna evidenziare è il carattere subordinato dei rapporti di potere basati sulla potenza economica e il potere politico all'interno della società. Il rapporto di fiducia tra benefattore e cliente non è nient'altro che una relazione tra ricchi e poveri determinato da un bisogno di protezione. Questo vale, sin dal periodo Medio Repubblicano, per Roma quanto per gli altri centri del Mediterraneo compreso Delo che anzi, come già detto, considerata la sua posizione geografica e politica, doveva essere un bel centro propulsore di dinamiche relazionali di questo tipo. Di certo le pratiche di clientela nei territorio fuori Roma non erano direttamente messe in atto dagli stessi nobili romani. Di solito i nobili avevano a Roma i propri clienti (definiti

487Non è un caso che delle poche effigi onorarie nude a noi pervenute databili con sicurezza all'epoca repubblicana, nessuna provenga da Roma. A parte il greco Ofellio, sono conservate in Italia il cosiddetto generale di Foruli e due statue di Formia (che tra l'altro alcuni archeologi datano alla prime età imperiale). Questo è dovuto sia alla difficile introduzione del modello iconografico della nudità sia al rigido controllo del senato per l'erezione di sculture onorarie. Là dove invece le dinamiche di potere erano regolate all'interno delle comunità, era più semplice l'espressione di forme di potere locale.

488In questa sede si abbraccerà il punto di vista di Burton che nell'annoso dibattito fra clientela e amicizia (si veda Badian per clientela e Gruen per amicizia) afferma che il problema nasce da una errata interpretazione del termine amicizia e, seguendo il percorso analitico di Bourdieu sulle dinamiche sociali all'interno di gruppi sociali, sostiene che entrambe le accezioni contemplano rapporti di subordinazione. Quindi nella società romana difficilmente gli *amici* possono essere considerati come pari. Burton 2003, pp.338-339.

489Senza entrare nello specifico, per quanto riguarda la complessa definizione di amicizia si rimanda alla concezione di Cicerone nel *De amicitia* in cui viene sottolineata la sua doppia natura di similarità e divergenza tra esseri umani che in un certo senso abbraccia l'anima spassionata e quella utilitaristica dell'amicizia. Cicerone infatti, pur ammettendo che l'amicizia nasca più per natura che per bisogno, non può negare che esistano dentro i rapporti di amicizia delle dinamiche utilitaristiche e di subordinazione (Cic. *De amicitia*, 27).

amici) che a loro volta erano i protettori di uno strato più basso di clienti (spesso di altri paesi).⁴⁹⁰ Il benefattore ideale era caratterizzato da una serie di qualità morali identificate nei concetti di *fides*, *gravitas* e *severitas*, l'insieme delle quali rifletteva la relazione gerarchica fra il *patronus* e i suoi *clientes*. Il concetto centrale consisteva nella fiducia che si aveva del *patronus* di adempiere alle sue mansioni di benefattore. Del resto, nel rapporto clientelare la parola chiave era *fides*, che a parte indicare la lealtà tra il *patronus* e il *cliens* aveva anche il significato più materiale di credito.⁴⁹¹ Di rimando, la lealtà del cliente non era solo politica e morale, ma anche espressione di una necessità economica che potrebbe inoltre spiegare il perché di norma il povero non si ribellava contro il ricco.⁴⁹² Il benefattore di cui bisognava avere fiducia era caratterizzato dalla *gravitas*, una sorta di elevatezza che era sia esteriore e fisica che intellettuale e morale e che si manifestava con l'assenza di eccessive espressioni emozionali, con un certa *constantia* in tutte le circostanze e con un certo rigore morale (*severitas*) sia nella sua condotta personale che nei suoi rapporti con i *clientes*. Dall'altra parte, il *cliens* ideale doveva esprimere rispetto e riconoscenza nei confronti del benefattore. Tale forma di gratitudine comporta una marcata auto-subordinazione, e tutta la relazione fra le due parti si distingueva per un carattere estremamente gerarchico. All'interno del rapporto di clientela tutto era predisposto per far sì che venissero esaltate le doti del *patronus* e il suo ruolo di datore di *beneficium*, di benefattore. Anche i ritratti onorari si inseriscono all'interno di questi atti di benevolenza.

Entrando nell'analisi specifica, Ofellio è una delle prime attestazioni che dimostra come, con buona probabilità, a partire dal II sec. a.C., un considerevole numero di sculture onorarie (nude o meno) furono erette per i membri dell'élite romana da gruppi e comunità del mondo greco, seguendo quelle dinamiche relazionali che sono state descritte in precedenza e che consentivano nel medesimo momento di rispettare i rapporti di clientela e di unire la propria immagine di Greco ai benefattori romani, in modo tale da mediare la propria identità con quella dei nuovi governanti.⁴⁹³

Ofellio però a differenza degli altri ritratti onorari si distingue per due motivi: la

490 Skydsgaard 1976, pag.46.

491Si veda la voce *fides* nel Thesaurus Linguae Latinae.

492 Skydsgaard 1976, pag. 47.

493A tal proposito si rimanda a Smith 1988b, pp.483-487. Nell'articolo si analizza una serie di ritratti veristici tardo-repubblicani provenienti dall'Asia Minore. Smith sostiene che tali sculture siano ritratti di *philorhomaioi*, Greci che modellavano la loro immagine su quella dei Romani al fine di esprimere lealtà ai nuovi governanti.

raffigurazione in sè e la nudità. Entrambe queste caratteristiche rimandano in realtà a due diversi livelli simbolici che porteranno però allo stesso significato. Da una parte Ofellio può essere connesso ai ritratti dei sovrani ellenistici e la nudità sarà stata percepita in analogia con essi. Ma tale nudità esprimeva in ogni caso, sia per Ofellio che per i re ellenistici definiti sui modelli delle figure policletee e dell'Alessandro di Lisippo, quelle connotazioni di cui si è parlato nei paragrafi precedenti di supremazia intellettuale e fisica, rispecchiate nella virilità e nella saggezza. L'immagine può essere così letta seguendo diversi livelli di percezione, ma il messaggio finale viene sempre mantenuto e nel caso specifico di Ofellio si inserisce pienamente nelle dinamiche clientelari e di negoziazione dei rapporti di forza all'interno del nuovo ordine politico del Mediterraneo nel II secolo a.C. In Ofellio inoltre agisce una sorta di processo traduttivo, di fusione tra i valori clientelari romani e le pratiche di ossequio greche nei confronti dei benefattori definite sulla falsariga di quelle dei sovrani ellenistici. Sebbene il mantello frangiato e la spada nella mano destra suggeriscano connotazioni militari, Ofellius non era affatto legato al mondo militare, era un semplice civile campano, i suoi attributi si inseriscono nei significati simbolici riferibili al potere senza però avere gli attributi dei magistrati romani.⁴⁹⁴ Questo è un primo processo di traduzione, alcuni attributi vengono reinseriti in un nuovo sistema semantico che definisce un nuovo ordine di valori pienamente calato nel contesto sociale del tempo. Come afferma Zanker,⁴⁹⁵ gli attributi di Ofellio (il mantello, la lancia e la spada) non sono prettamente romani, il mantello si avvicina più alla clamide macedone che al *paludamentum* dell'imperatore, ma nello stesso tempo i suoi attributi non tanto si discostano dai messaggi delle statue equestri dei magistrati, cambia soltanto leggermente il registro, ma il contenuto resta lo stesso. Gli Italici inoltre erano pienamente inseriti in un contesto ellenistico e non deve di conseguenze stupire l'utilizzo di attributi formali mutuati dalla cultura greca.⁴⁹⁶ Se dovessimo ragionare su un piano letterario, si potrebbe dire che Ofellio utilizza figure retoriche diverse ma senza alterare di troppo il significato narrativo. Il ritratto doveva dunque esprimere virilità e potenza ma anche benevolenza e saggezza. Soprattutto nel mondo

494I resti di altre statue dentro l'agorà suggeriscono che i magistrati romani fossero ritratti come cavalieri con corazza. Questi tenevano la spada diversamente da Ofellio, come testimoniano due mani sinistre più grandi che in natura. Una delle due mani proviene dalla statua equestre di Q. Pompeius Rufus, console nell'88. Dunque a dirla con le parole di Queyrel: " La principale différence qui distingue Ofellius de ses voisins magistrats est donc la nudité du corps et la pose en pied. Ce ne soint point les armes." Queyrel 1991, pag. 437.

495Zanker 1983, pag. 254.

496Coarelli 1981, pp.229-281.

greco, spesso si attribuivano ai nuovi evergeti romani alcuni dei valori etici e politici che erano stati propri dei sovrani ellenistici, come quello del re salvatore. A sostegno di ciò si può ricordare una serie di basi nelle quali le persone onorate sono definite benefattori e *soter*, salvatore.⁴⁹⁷ Anche se Ofellius non viene definito *soter*, le caratteristiche di saggezza, solidità e benevolenza sono pienamente rispettate. E' definito *dikaios* e *philoagatos*. Entrambi i termini rientrano nelle categorie di *fides*, *gravitas* e *beneficium* che regolavano le dinamiche di amicizia-clientela nella società romana. L'essere giusto ben definisce il carattere morale richiesto dalla *severitas*, la giustizia è infatti una via di mezzo tra la *constantia* e la *severitas* ricordate precedentemente. La giustizia di Ofellio non è ricordata per pura convenzione. La *δικαιοσύνη* citata nella dedica implica infatti un effettivo intervento benefico realizzato dal soggetto del ritratto. Secondo Queyrel l'atto di *δικαιοσύνη* consisterebbe nella attività di Ofellio a Delo che lo ponevano come garante a arbitro di affari, così come ipotizzato per Filostrato di Ascalone dai Robert.⁴⁹⁸ Alla *δικαιοσύνη* si accompagnava la caratteristica primaria di un evergete: la generosità (*φιλαγαθία*). Questa seconda qualità è chiara a tutti dal momento che Ofellio fece costruire il portico in cui è alloggiato il suo ritratto. Dunque, rifacendosi alle parole di Queyrel, sia l'iscrizione che l'effigie della scultura appartengono al registro dell'evergetismo componendo un'immagine onorifica che esalta la personalità del benefattore.⁴⁹⁹ Ma forse c'è un discorso più complesso da sottintendere all'interno della costruzione iconografica e dedicatoria della scultura. Si è avuto modo di sottolineare precedentemente che alcuni membri dell'élite romana venivano ricordati in iscrizioni onorarie greche con l'attributo di *soter*, parola che si avvicina al culto del sovrano ellenistico e che può essere letta come espressione dei rapporti di potere e di clientela. Il medesimo discorso può valere per gli attributi ricordati nell'iscrizione dedicatoria di Ofellio e di Filostrato: anche *φιλαγαθία* e *δικαιοσύνη* sono due termini che rientrano nel campo semantico della clientela che, utilizzando delle parole riferibili agli attributi di capi o sovrani, descrivono i rapporti di potere all'interno

497Si riportano le seguenti: Cn. Cornelius Lentulus Marcellinus, benefattore e *soter* di Cyrene (legato di Pompeo nel 60 a.C.) s.v. Harmand 1957, pag. 30; il demos e la Boule di Nysa in Caria onorano P. Licinius Crassus Junianus, come loro salvatore evergete e benefattore; s.v. Tuchelt, n. 41 and 42; Giulio Cesare onorato dal demos di Pergamo come loro benefattore ed evergete e come salvatore di tutti i Greci; Tuchelt n. 59.

498“La *δικαιοσύνη* n'est nullement dans les inscriptions honorifiques un mot passe-partout comme ἀρετή ο εὐνοία; elle fait toujours allusion à la justice' (...) (Per Filostrato, ndr) sa justice il a pu aussi la manifester dans son activité de banquier et adans les affaires qu'elle lui donnait l'occasion d'arbitre” Robert 1958, n. 356, pp.425-416.

499Queyrel 1991, pag.438.

delle relazioni fra persone nella Delo porto franco romano. Così, come già detto per gli attributi iconografici della scultura, anche le parole della dedica si rifanno a un'eco del culto dei sovrani ellenistici riformulato però all'interno del nuovo ordine politico e sociale. La giustizia e la generosità potrebbero rientrare così nel piano semantico dell'onore nei confronti del ricco negoziante o notevole dell'isola che, per esaltare il suo ruolo all'interno della società, ricorda i valori ellenistici. Come la nudità discosta leggermente la statua dalle consuete effigie dedicate ai magistrati, pur rimanendo nello stesso ordine di significato, così l'essere giusto e generoso lo differiscono leggermente dai magistrati romani definiti *soteres*, pur rientrando pienamente nelle stesse relazioni politiche e sociali.

Ofellio in questo senso ci offre l'esempio di come le opere visuali facciano parte di quel processo di negoziazione dei rapporti di forza all'interno della società. Non si tratta dunque di pura propaganda ma di un discorso costruito intorno a legami politici specifici in cui governatore e governato avevano il loro preciso ruolo. Inoltre Ofellio ci indica come alcuni elementi delle pratiche onorarie del mondo ellenistico vengano rimodulate e reinserite in un nuovo discorso in cui alcune espressioni dei modelli dei sovrani ellenistici potevano essere facilmente ravvisabili. Nello stesso momento, però, tali modelli rimandavano direttamente a un significato preciso e attuale inserito nelle pratiche relazionali del momento, che fosse chiara o meno l'influenza precedente. Onorare con dei ritratti portatori di precisi valori simbolici e collocati in posti prominenti dentro i luoghi pubblici i propri patroni faceva parte di quei comportamenti sociali condivisi, di una psicologia collettiva espressa e costruita in una data società.⁵⁰⁰ Questo concetto risulta ancora più chiaro se si considera che è comunemente accettato tra gli studiosi che l'amicizia sia una relazione basata su uno scambio di doni⁵⁰¹ e che in ogni società lo scambio di doni è una parte essenziale dell'*habitus* che governa la condotta di amicizia, di conseguenza il legame fra i ritratti e la clientela diventa ancora più stringente. Il ritratto dunque non era nient'altro che una sorta di regalo che regolava i legami di amicizia utilitaristica che si esprimevano negli ambienti pubblici. La clientela è infatti una sorta di amicizia pubblica, regolata da rapporti di potere.⁵⁰² Infatti la dinamica di “scambio di doni”,

500 Si rimanda ai concetti di *habitus* e *axis* del filosofo francese Bourdieu .

501 Si veda l'affermazione classica sull'amicizia di Marcel Mauss “friendship is a gift-exchange based relationship” M. Mauss 1923-24.

502 Burton 2003, pag.337.

al di là della comune percezione, indica che l'amicizia non è una relazione fra uguali, in quanto, detto in termini stretti, una relazione basata su uno scambio di qualcosa è necessariamente un rapporto di potere⁵⁰³.

Risultava dunque chiaro che il soggetto del ritratto era chi in maniera simbolica, e non solo, offriva i regali sancendo di rimando la sua supremazia nei rapporti di forza e ricevendo di conseguenza⁵⁰⁴ forse il dono più ambito dentro i rapporti di clientela: l'onore e il rispetto.

Per alcuni punti di vista, inoltre, un grande prestigio economico e sociale non era meno prezioso dell'incremento dei profitti.⁵⁰⁵ In questo senso la generosità diventa nient'altro che una manifestazione di potere e di strategia di dominazione. I rapporti di amicizia, le donazioni, le attività di evergetismo di cui questi uomini di potere si facevano fautori (come nel caso di Ofellio e di altri ritratti del genere databili al periodo repubblicano) si costruiscono intorno a una dinamica di competizione per la conquista di un alto status sociale. Ed è proprio in questo modo di pensare che il ritratto onorario si inserisce non solo come pura rappresentazione. Ogni cosa è ben orchestrata per esaltare la generosità del personaggio e per esprimerne a pieno il potere. E' un sottile gioco di rimandi in cui si mescolano insieme, in un perfetto equilibrio, il piano iconografico, la struttura formale, l'espressione corporea e l'impatto visuale: tutto è messo a valore per esaltare una delle virtù fondamentali in un sistema sociale così normativo: la potenza politica ed economica. Il ritratto infatti agisce come un segno che regola la relazione tra il dedicante della scultura e il soggetto ritratto, relazione che l'osservatore riesce a dedurre guardando l'opera inserita nel suo particolare contesto.⁵⁰⁶ La scultura indica non solo l'esistenza di una relazione regolata da precisi valori morali ma anche le attitudini e i rapporti fra le due parti interessate nelle dinamiche di clientela. Dunque, sia nell'erezione dei ritratti che nella ripetuta visione di essi, benefattore e cliente sono uniti da un linguaggio condiviso che sostiene l'esaltazione del *patronus*.⁵⁰⁷ In conclusione i ritratti onorari nudi come Ofellius possono essere considerati su un doppio piano di analisi: come

503Burton 2003, pag 338.

504In tal senso si veda Burton in commento a Bourdieu, 1977: "The entire practice of friendly exchange, he argues, is based on a fundamental misrecognition of the objective mechanism of the exchange, a conscious attempt by both parties to delay reciprocation for the sake of concealing the utilitarianism of the exchange".

505"The loyalty of the client was not only a moral and political one, but also an economic necessity and might very well be the reason why the poor never revolted against the rich" Skjoldsgaard 1976, pag.47.

506Tanner 2000, pag.35.

507Tanner 2000, pag.36.

incarnazione visuale di quei valori morali attribuiti ai benefattori (*fides*, *gravitas*, *severitas*) espressi nelle fattezze del corpo virile e come vero e proprio oggetto di mediazione delle dinamiche sociali e di codificazione dell'identità personale.

2.10 Né desiderio, né vergogna: la rappresentazione della sessualità nei nudi onorari

Se si considera che l'arte non è solo pura rappresentazione delle dinamiche sociali ma che ne è parte integrante, risulta stringente come la realizzazione dei ritratti onorari sia fondamentale nei processi di negoziazione e di costruzione dell'identità personale del personaggio raffigurato con il resto della società. In tal senso dunque i ritratti sono un utile strumento per indagare i processi di *agency* all'interno della società e della cultura della Roma repubblicana. In questo paragrafo nello specifico verranno analizzate le scelte di definizione e di rappresentazione sessuale dei soggetti raffigurati. Si è già avuto modo di ricordare precedentemente come fosse controversa l'esposizione dei corpi nudi durante l'epoca repubblicana.⁵⁰⁸ A partire da questa complessità sorgono alcune domande: come erano espresse e percepite le connotazioni sessuali presenti logicamente nell'immagine di un corpo nudo? Cosa esprimevano questi corpi virili in relazione alle emozioni inerenti la sessualità come il desiderio, la passione e l'erotismo? Tali immagini erano catalizzatori di passioni desideranti o si presentavano come un soggetto neutro che non produceva né erotismo né vergogna? Le statue ritratte in nudità offrono un'interessante chiave di lettura per analizzare le complesse definizioni di identità sessuale e di genere nel mondo romano. Si cercherà dunque di approfondire quale valore acquisisse il corpo di questi uomini in rapporto al desiderio, ai comportamenti sessuali e alla definizione del sé. Tenendo sempre presente la prospettiva multidisciplinare con la quale cerco di affrontare tale lavoro di ricerca, per questa analisi specifica mi avvarrò di paradigmi interpretativi mutuati dagli studi di genere, le teorie sulla sessualità e sullo sguardo.⁵⁰⁹ A partire da tali premesse teoriche e metodologiche, cercherò di analizzare come tali sculture siano una rappresentazione visuale dei modelli comportamentali che definivano l'*agency* dei cittadini romani esaminando il rapporto tra la rappresentazione del loro corpo fisico e la definizione del loro corpo sociale.

508A tal proposito si ricordano nuovamente i lavori di Hallett Roman nude e Foxall 2013, pp. 76-79.

509Per ciò che concerne l'analisi della sessualità nel mondo antico si ricordano tra gli altri i lavori di Judith Hallett e Marilyn Skinner (Hallett, Skinner 1997) sulla sessualità a Roma e quello di Mark Golden e Peter Toohey sul sesso e le differenze di genere nell'antichità. (Golden, Toohey 2003).

Infatti considerate come componenti di un vocabolario simbolico, le immagini del corpo possono offrire informazioni estremamente utili per i problemi di genere in relazione con la società. Per questa ragione bisogna considerare il corpo come un oggetto, una metafora della società o un prodotto semantico.⁵¹⁰ In un primo momento potrebbe sembrare insolita la scelta di questi uomini dell'*upper class* romana di farsi rappresentare nudi, soprattutto considerando il rapporto difficile che intercorreva, ancora alla fine dell'età repubblicana, tra il *mos maiorum* degli austeri romani e la pratica greca di esporre il proprio corpo nudo nei ginnasi. A differenza dei Greci, i Romani avevano infatti un forte tabù nei confronti dell'esposizione del loro corpo nudo in contesti pubblici. Per comprendere come un'immagine così problematica abbia fatto ingresso in un mondo rigido e normativo come la Roma dell'età repubblicana bisognerà considerare la nudità come un *habitus* che, riallacciandosi alla concezione greca, esprime valori morali e status sociale. Seguendo l'idea di Tonio Hölscher, già esposta precedentemente,⁵¹¹ in tali ritratti il corpo e la testa acquisivano un valore simbolico che andava a interpretare i rapporti di potere e lo status sociale del *vir* raffigurato. La riproduzione delle caratteristiche fisiche non era il valore essenziale delle sculture, ma serviva piuttosto come indicazione, suggerimento in un sistema di segni in cui il campo di riferimento non era tanto la persona in sé quanto il suo significato dentro la struttura dei valori sociali. Dai valori semantici di cui queste statue sono portatori è però esclusa qualsiasi connotazione erotica. Il loro corpo nudo non esprime alcuna sensualità, non si concede allo sguardo desiderante. Sembra che i loro corpi si astraggano dal dominio del desiderio per rivelarsi come soggetti sessualmente neutri, non soggiacenti a quei rapporti di forza che, come si avrà modo di vedere, caratterizzavano i comportamenti sessuali nel mondo romano del periodo in cui queste immagini iniziano a essere prodotte. La nudità espressa in questi corpi è dunque un *habitus*, un costume. Tale costume, però, non è solo una componente formale, uno stile rappresentativo ma fa piuttosto parte delle dinamiche di definizione di se stessi e di mediazione della propria personalità nella vita pubblica. Suggestiva diventa dunque l'analogia fra la nozione di *habitus* "storico-artistica" di Hölscher e quella sociologica coniata da Pierre Bourdieu. Per lo studioso francese, infatti, l'*habitus* non è altro che un sistema di schemi percettivi e di azioni che connotano con caratteristiche e comportamenti distintivi determinati

510Hamilakis 2002, pp.1-21

511Hölscher 1993, 519-28

gruppi sociali.⁵¹² Tali sculture onorarie faranno così parte di quel "pacchetto di comportamenti socialmente condivisi" che il cittadino romano assumeva per definire se stesso nella sfera sia personale che pubblica. Questi corpi nudi infatti saranno un mezzo utile, seppur ardito per alcuni, per rappresentare la potenza politica ed economica delle persone poste sul gradino più alto della scala sociale romana, gli unici uomini a poter essere definiti *viri*. Mostrarsi nudi ma senza soggiacere ai sentimenti di vergogna e senza suscitare desiderio erotico era il metodo migliore per definire la propria potenza politica e sociale. Una definizione estremamente calzante di Jonathan Walters in uno studio sulla concezione della mascolinità nelle fonti romane dal I secolo a.C. al III d. C, e che io utilizzerò come base su cui poggiare la mia analisi, descrive questa categoria di uomini come penetratori impenetrabili.⁵¹³ Un'espressione del genere coinvolge il composito concetto d'identità sessuale e la definizione delle pratiche sessuali nel mondo antico. Michel Foucault nella sua opera sulla storia della sessualità, considera quest'ultima uno dei discorsi nati nella modernità per regolare le pratiche sociali e i comportamenti personali.⁵¹⁴ Secondo lo studioso francese la sessualità serve a normare i comportamenti sessuali e a definire l'identità del sé: essa in questo senso serve piuttosto a interpretare e organizzare l'esperienze umane.⁵¹⁵ La sessualità, infatti, genera l'identità sessuale e correda ognuno di noi con un'individuale e unica natura sessuale. Nel mondo antico il discorso varia leggermente, la sessualità non è un termine meramente descrittivo, una rappresentazione neutrale di un oggettivo stato di cose. Infatti il sesso prima del diciassettesimo secolo era ancora una teoria sociologica e non ontologica. Qualsiasi fosse il contesto culturale, la costruzione e la comprensione della sessualità non potevano essere isolati dalla una definizione pubblica.⁵¹⁶ L'accezione di sessualità e di conseguenza quelle di omosessualità e di eterosessualità, non erano contemplate e dunque non solo non determinavano l'identità personale ma tanto meno i comportamenti amorosi.⁵¹⁷ Altri erano i dispositivi messi in campo per identificare la sfera sessuale. I modelli antichi abitualmente tendevano a definire il desiderio sessuale come normativo o deviante in base al fatto se gli attori sociali fossero conformi o violassero i loro definiti ruoli di genere. Nella Roma tardo-repubblicana e

512Bourdieu, 1980.

513Walters 1997, pp.29-43

514 Foucault 2010, pp.9-18

515Halperin 2003, pp.131-151.

516Laqueur 1990.

517Foucault 1991, pp.30-37.

imperiale, così come nell'Atene classica, il sesso è un'esperienza fortemente polarizzante, esso divide, classifica e distribuisce i suoi partecipanti in due distinte e radicalmente opposte categorie. Il sesso si fondava infatti, almeno apparentemente, su un atto asimmetrico, quello della penetrazione di un corpo da parte di un altro corpo.⁵¹⁸ Tale rapporto gerarchizzante e verticistico si basava su una monodirezionalità dell'atto sessuale, il cui unico attore attivo era il cittadino romano, parte passiva erano tutti gli altri: donne in prima istanza e uomini che occupavano i gradini inferiori della piramide sociale romana. In latino il modo usuale per definire la passività nelle pratiche sessuali era l'utilizzo dell'espressione, attestata tra gli altri in Tacito (Tac., Annales 11.36), in Quintiliano (Quint. Decl. Maior 3.11), *muliebra pati*. Avere un'esperienza da donna definiva il ruolo passivo, sia che il ricevente dell'atto fosse una donna effettiva o un uomo. Le differenze fra uomo e donna non erano dunque sancite da canoni naturali o meramente fisici ma bensì da modelli sociali e comportamentali. Tale assunto trova il suo riscontro nell'idea che gli antichi avevano del corpo maschile e femminile. Secondo Thomas Laqueur, fino al 1700 il corpo femminile non era lo specchio, l'opposto del corpo maschile ma rappresentava bensì il medesimo corpo non completamente sviluppato.⁵¹⁹ Tale processo ci suggerisce come in definitiva fossero i rapporti economici e di potere (quelli che oggi verrebbero definiti rapporti di classe) a determinare e regolare non solo i ruoli di genere ma anche la sessualità nel mondo antico. A partire da questo concetto la definizione ricordata poco fa di penetratore impenetrabile acquisisce tutta la sua potenza semantica. Questa figura, fortemente calata nel suo contesto d'appartenenza, è dunque l'uomo romano che gode pienamente dei diritti di cittadinanza, libero e con una rilevante potenza economica. A Roma non tutti gli appartenenti al genere maschile erano uomini e impenetrabili. Alcuni maschi, come per esempio gli schiavi, gli adolescenti e per alcuni versi i soldati,⁵²⁰ non avevano un status pienamente virile e venivano di conseguenza visti come potenzialmente penetrabili da parte degli altri uomini. Il confine tra penetrabile e impenetrabile è dunque più un problema di status sociale che di genere. Nella Roma repubblicana così come nella successiva epoca imperiale, esisteva una sorta di corredo di virilità, concernente il modo di parlare, la voce, la postura, la cura della pelle, le pratiche sessuali che si tramandava da padre in figlio e che regolava i comportamenti e le attitudini dei giovani rampolli delle alte

518Halperin 2003, pp.138-139.

519Laqueur 1990, pp.7-9

520Hallett, Skinner 1997, pp.14-15.

sfere sociali.⁵²¹ Come in un gioco di rimandi, l'*upper class man* romano definiva la sua identità sessuale in base alle proprie pratiche sessuali che però a loro volta erano determinate dal suo status sociale di *upper class man*. La sua mascolinità, il rapporto con la sessualità non fanno infatti parte della sfera intima ma piuttosto di una sfera pubblica ben definita.⁵²² Il protocollo sociale romano concernente la regolamentazione dei comportamenti sessuali fa parte di un modello culturale più ampio in cui lo status sociale era caratterizzato in base a una percepita integrità del corpo o alla mancanza di essa. Se nella Grecia classica il corpo era parte integrante di un'etica educativa, a Roma la corporeità diventa invece una delle dimostrazioni basilari di una morale repressiva basata sulla censura e sull'infamia.⁵²³ Calato in una dimensione eminentemente pubblica il corpo sociale del *vir* romano deve dunque in prima istanza difendere la sua impenetrabilità. La sua preminenza nei rapporti di forza che regolavano i comportamenti sessuali non viene infatti definita solo dal suo ruolo attivo nell'atto sessuale ma anche e in ugual misura dalla inaccessibilità del suo corpo. Il penetratore impenetrabile si caratterizza dunque come un uomo i cui confini sono invalicabili. Come suggerisce Judith Butler,⁵²⁴ nella definizione della soggettività umana è centrale la capacità di creare dei confini intorno a sé che siano fissati e mantenuti attraverso l'esclusione di tutte le forme d'identità differenti e inferiori (in questo caso donne, animali, malati, schiavi, *cinaedi*). Le sculture rappresentano dunque uomini che, per definire e mantenere la propria identità, devono difendere i propri limiti fisici da qualsiasi assalto sia esso materiale o soltanto metaforico. Tali limiti da loro tutelati sono innanzi tutto confini legali, sanciti da un diritto, delineati della proprietà. Dalla salvaguardia di tali linee di demarcazione legali il *vir* passerà a confini meno materiali, di significato più ampio ed arriverà ai propri contorni corporei che rappresenteranno simbolicamente le delimitazioni legali delle sue proprietà. Difendere il proprio corpo da qualsiasi tipo di assalto significa difendere il proprio status sociale, la propria virilità, i propri rapporti di forza. Di questi assalti definiti metaforici fa parte il desiderio. In un certo senso il corpo del penetratore impenetrabile deve difendersi anche dagli attacchi desideranti, sensuali che di fatto minano la sua inaccessibilità. Dunque, la sua difesa non si concentra solo sul rapporto sessuale vero e proprio ma si allarga anche a quelle categorie che

521Gleason 1995, pp. XXVII-XXIX.

522Dupont, Thierry 2001, pp.87-89.

523Dupont, Thierry 2001, pp.85-87.

524Butler 1990, pp.270-282.

gravitano intorno al sesso: l'amore, la passione e il desiderio. Con queste argomentazioni non voglio escludere dal composito mondo romano, compreso quello figurativo, pratiche di sovversione dei paradigmi sessuali normativi o espressioni di altri tipi di comportamenti sessuali che sfuggono al modello dicotomico attivo/passivo. E' importante infatti precisare che soprattutto questa determinata classe di uomini era soggetta a una così rigida sfera di comportamenti sessuali e sociali. Basti pensare, a titolo di esempio, al lavoro di Asa Eger sulle decorazioni dei bagni romani o quello di Clarke sulle decorazioni parietali di alcuni edifici di Pompei⁵²⁵ in cui si riscontrano rappresentazioni di dinamiche sessuali di altro tipo, riferibili però alle classi subalterne che utilizzavano categorie differenti per definire i propri comportamenti sessuali. Quindi se un *vir* poteva solo avere rapporti sessuali con giovinetti o schiavi, non era però escluso, anche se non socialmente accettato, che lo schiavo potesse avere rapporti con un suo simile o che le etere non potessero fare sesso con altre donne. Là dove potere, forza e importanza si riducono anche le definizioni dell'identità sessuale e i dispositivi di normazione si fanno più fluidi e più capaci di sottrarsi ai rigidi precetti della società. Inoltre è necessario ricordare che le fonti fanno sporadicamente menzione di comportamenti sessuali che sfuggivano alla severe norme sopra descritte anche da parte di cittadini romani.⁵²⁶ Per comprendere questa sorta di "eccezione che conferma la regola", riprenderò nuovamente una teoria foucaultiana. Infatti non va dimenticato che tali pratiche di condotta non erano imposte con la forza dal potere dominante, erano piuttosto i *viri* romani, seppur influenzati fortemente dal milieu sociale e culturale, che sceglievano di seguirle per conformarsi a una prassi collettivamente accettata. Come spiega bene il filosofo francese, il potere non è astratto, né soltanto coercitivo ma è esercitato dentro un sistema di relazioni asimmetriche, è un set di mediazioni tra pratiche, discorsi ed eventi non discorsivi, vale a dire un modo di gestire una molteplicità di relazioni differenti.⁵²⁷ In questa dinamica in cui ogni individuo negozia il suo posto nella scala sociale, le regole asserite per la definizione del corpo del *vir* restano di prassi le più

525Eger 2007, pp. 131-151; Clarke 2003.

526Fra i più noti si ricordano il rapporto di Cesare con il re di Bitinia Nicomede IV Filopatore e con altri uomini liberi attestatoci dalle fonti. Importante per sottolineare come il riscontro pubblico influenzasse i comportamenti sessuali individuali è il frammento dei *Carmina Triumphalia* riportato da Svetonio in cui i soldati di Cesare motteggiavano il loro comandante per i rapporti erotici intrapresi con Nicomede IV: "Gallias Caesar subiegit, Nicomedes Caesarem: ecce Caesar nunc triumphavit qui subegit Gallias, Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem" (Svet., *Vita Caesaris* XLIX).

527Foucault 2002.

influenti nel determinare i comportamenti sessuali delle classi superiori, sia nelle loro pratiche di vita che nelle loro rappresentazioni figurative. Alla luce di questa chiarificazione, tenterò di stabilire come la descrizione del corpo sociale dell'uomo romano qui sopra enunciata possa aderire all'espressione figurativa di tale corpo. Esiste infatti uno stretto legame fra produzione artistica e i codici culturali prodotti dalla società. E' infatti importante ribadire nuovamente che tutto il processo analitico del mio lavoro di ricerca si struttura a partire dal fatto che l'immagine non è mai in uno stato di disarticolazione rispetto alla società.⁵²⁸ Le sculture con l'*habitus* della nudità offrono un esempio tangibile delle caratteristiche di impenetrabilità e di assenza di erotismo del corpo sociale del *vir* romano. Sulla base di un tale connubio tra forme visuali e significati culturali, tali statue non hanno solo un valore estetico e storico ma anche, come ho già avuto modo di sottolineare, uno sociale e politico. Ho dunque scelto di analizzare in questo capitolo la precisa tipologia dei ritratti onorari nel periodo in cui fanno la loro comparsa nel mondo visuale romano, l'età repubblicana fino all'inizio dell'impero. Le statuaria mi è sembrata la produzione artistica più adatta per evidenziare la difesa simbolica dei confini dell'uomo: essa infatti è individuale, non è un'immagine calata in una narrazione figurata (come può essere la pittura, i rilievi o i sarcofagi) ma si presenta come unica e come unica si mostra in maniera frontale, creando un rapporto diretto fra se stessa e lo spettatore. Del resto, lo scopo dei ritratti onorari era quello di esaltare la singolarità del personaggio rappresentato agli occhi di chi passava dal luogo in cui era esposta. La posizione frontale crea infatti una reciprocità visiva tra chi si mostra e chi osserva. Portatori di un notevole bagaglio semantico che ne esprime il ruolo nella società, tali statue rappresentano dunque nelle forme del corpo virile potenza e potere, forza e prestigio, autorevolezza e autorità (**fig.36**). Per dedurre dai ritratti onorari di uomini romani le caratteristiche di impenetrabilità e di neutralità erotica, mi soffermerò su due elementi: la struttura corporea e lo sguardo. Come già ricordato, tale tipologia di ritratto onorario mutuava il suo schema compositivo da modelli che evocavano il canone scultoreo di Policleteo.⁵²⁹ Nella fattezze del corpo si evince una sorta di matrice policletea, come già da me affermato precedentemente. Come è stato già ricordato, la composizione formale dello scultore greco era considerata il canone per antonomasia, l'esperienza perfetta di equilibrio fra le parti del corpo, essa infatti

528Bryson 1986, pag.16.

529Hallett 1986, pp.71-84.

esprimeva stabilità pur essendo inserita pienamente nello spazio. Tale composizione era non solo conosciuta ma ampiamente utilizzata nel mondo romano. Di conseguenza, ancora una volta e a sostegno delle teorie esposte precedentemente, questi ritratti di produzione romana saranno considerati all'interno di una dinamica attiva e consapevole e non pedissequamente imitativa nell'ambito della produzione artistica.⁵³⁰ In virtù di un'autonomia di creazione, tali statue venivano così considerate dall'osservatore medio non copie del grande maestro argivo, ma piuttosto una tra le tendenze artistiche greche utili a rappresentare l'*habitus* sociale romano. In termini più specifici e per utilizzare i nuovi approcci per l'analisi delle opere artistiche romane in cui l'analisi formale si fonde con la comprensione delle dinamiche culturali, metterò in comparazione le sculture virili in nudità con una serie di statue analizzate da Elizabeth Bartman a metà degli anni '90 del secolo scorso, definite dalla studiosa come "sexy boys".⁵³¹ Tali statue, raffiguranti prettamente efebi o divinità come Dioniso, rappresentano l'opposto del canone compositivo policleteo, si avvicinano piuttosto alle forme prassiteliche; una morbidezza del corpo e una levigatezza della membra fanno di queste sculture la rappresentazione della grazia per antonomasia. Se si riconsidera che i Romani utilizzavano gli schemi compositivi greci per veicolare un significato sociale ben preciso, quel che possiamo evincere immediatamente è dunque la grazia prassitelica portatrice di sensualità che si contrappone alla forza policletea che rimanda alla virilità. Anche in questo caso si evince come i Romani utilizzassero degli schemi compositivi ben conosciuti non in virtù di un ricordo dei famosi artisti greci ma per veicolare un significato ben preciso, utile alla rappresentazione di valori sociali dei loro tempi. Dunque grazia versus forza, sensualità versus virilità. Secondo Bartman infatti questo tipo di posizione e di resa del corpo è espressione di sensualità e a suo avviso tali rappresentazioni scultoree, avvinte dalla forza di Eros, sono soggette al dominio del desiderio. La posa languente connota le statue di un forte valore erotico: sono fanciulli, divinità, eroi sensuali che offrono il loro corpo allo sguardo desiderante di chi li osserva.⁵³² Esiste una forte analogia tra questa tipologia di statue idealizzanti che decoravano contesti privati ma soprattutto bagni e terme pubbliche e il corpo dei cosiddetti *pueri delicati* che riproducono la posa, la mollezza e la sensualità artificiale dei nostri sexy boys. Il corpo di questi schiavi da banchetto era un corpo artificiale e sofisticato, una

⁵³⁰Koortbojian 2002, pp. 173-204.

⁵³¹Bartman 2002, pp. 249-271.

⁵³²Zanker 1998, pp.545-616.

costruzione ideale che doveva loro conferire l'apparenza di una giovinezza eterna, fabbricare un'immagine erotica e ideale. Tornando alle nostre immagini scultoree, per analizzare le differenze che intercorrono tra questi due gruppi mi soffermerò sulla resa delle gambe, del torace, sulla postura e sulla posizione della testa. Tra gli esempi più caratteristici di "sexy boys" è una statua di Paride conservata ai Musei Vaticani⁵³³ (**fig.34**). Tutta la figura è pervasa da grazia e mollezza, da una morbidezza della carne e da un dolcezza languida. I fianchi di Paride sono abbandonati in una postura molto scomposta, il busto è stretto e le gambe si incrociano in un modo che rende il suo equilibrio estremamente instabile. Paride appoggia il braccio su un sostegno, adottando così una posa reclinante che alza il fianco e crea un contorno sinuoso sul lato corrispondente del corpo. Nella parte superiore del corpo lo schema dei fianchi è invertito, tutto la figura è coinvolta in un movimento scomposto che ne contorce la posa. Sin dalla prima osservazione Paride, e tutti i "sexy boys", risultano completamente agli antipodi rispetto ai ritratti dei *viri* romani. Se le differenze anatomiche più lampanti vogliono evidenziare una fisicità diversa, una corporatura matura in confronto a fattezze giovanili, puberali, ci sono anche numerose differenze fisiognomiche e prossemiche. Il busto largo dei ritratti virili, con cassa toracica ampia, muscoli addominali ben definiti e linea alba simmetrica al busto, non vuole infatti solo evidenziare la potenza di un uomo nel pieno compimento del suo sviluppo fisico, ma anche indicare il suo atteggiamento nei confronti del mondo, il suo modo di presentarsi alla pubblica vista. L'interesse e la larghezza del suo torso si impongono nello spazio e la sua postura rimanda a quella di un uomo dominante e assertivo.⁵³⁴ La solidità delle gambe si compone in una posa composta e equilibrata, nessun movimento rompe questo equilibrio. Gli arti possenti ne descrivono la forza e la potenza ma anche la stabilità e la sobrietà. Tutto il contrario dei "sexy boys" la cui caratteristica saliente è un fragile equilibrio spaziale. La resa dell'incarnato e dei muscoli è compatto e ben delineato nei *viri*, liscio e delicato nei "sexy boys" che risultano privi di peli pubici a delineare i genitali, a differenza degli uomini. Anche in questo caso i peli denotano la piena maturità fisica, ma sottolineano anche una virilità in senso più ampio del termine e una sorta di naturalezza e realismo delle forme che invece manca nelle statue degli efebi. Nei *viri* il fallo è infatti una delle tante parti anatomiche, forse neanche una delle più significative; la sua identità di

⁵³³Amelung, Lippold 1903-1956 n.20.Taf.179.

⁵³⁴Davies 1997, pp.97-107.

genere infatti non è incentrata sugli organi riproduttivi in sé ma sull'atto penetratore, nei "sexy boys" acquisisce invece tutt'altra valenza simbolica. Se osserviamo nuovamente il Paride dei Musei Vaticani o anche un Bacco conservato nello stesso museo (**fig.35**), possiamo notare come le linee create dalla posizione delle gambe incrociate e dei fianchi asimmetrici creino un asse focale all'altezza dei genitali, che vanno ad acquisire un ruolo visivamente prominente nella composizione della figura. Come le donne rappresentate al cinema e studiate dalle attuali teorie femministe sul piacere visuale e la narrazione cinematografica, anche il corpo dei "sexy boys" viene scomposto in una serie di frammenti anatomici che nel caso delle nostre statue si concentra sugli organi genitali. L'evidenziare gli organi riproduttivi, che di fatto adombra l'interezza della forma, non va vista come un'espressione di virilità ma bensì come una connotazione sensuale ed erotica, come oggetto di piacere e di dominio sessuale. In genere nel mondo romano i genitali erano una parte vergognosa solo quando ne veniva evidenziato il senso di vergogna, come nel nostro caso dove la parcellizzazione e la focalizzazione sul pene azionano il dispositivo della vergogna, dell'erotismo e della passività. Di conseguenza, l'erotismo sta nell'evidenziare alcune parti anatomiche a discapito dell'interezza corporale e il piacere risiede nel possesso di esse. Parcellizzare le fattezze umane impoverisce il corpo stesso della sua potenza e lo rende un corpo docile che può essere desiderato, che può essere posseduto. Anche nella posizione della testa si può notare una discordanza tra i due gruppi scultorei. La testa dei "sexy boys", come già notato da Bartman, è sempre rivolta verso il basso, lo sguardo di questi giovani non si volge mai verso lo spettatore. Secondo molti testi antichi, la testa inclinata era segno di omosessualità e androginia. Gli occhi abbassati rappresentavano il gesto più lampante di sottomissione. In molti trattati di retorica che descrivevano le gestualità e i comportamenti da seguire quando si parlava in pubblico, è indicato che la testa doveva essere sempre posta in alto e dritta e che gli occhi dovevano sempre guardare gli spettatori, la testa inclinata e gli occhi abbassati sarebbero stati considerati gesti di debolezza.⁵³⁵ Per Cicerone (De Oratore 1.2), il capo reclinato su un lato esprimeva languore, una qualità tipicamente attribuita all'effeminatezza. La scarsa virilità del capo reclinato risiedeva, innanzitutto, nel rapporto tra lo sguardo delle statue e lo sguardo dello spettatore.

535 Quintiliano insegna ai suoi discepoli che l'oratore ideale non si permette mai di lanciare occhiate; deve stare attento a come muove le sopracciglia e deve sempre avere la testa dritta ed evitare qualsiasi oscillazione o scompostezza del corpo Quint Inst.11.3.76 (per gli occhi), 69 (per la testa), 128-129 (per la postura del corpo).

Sottrarre i propri occhi dalla vista di chi guarda rappresenta un gesto di piena sottomissione, di offerta totale del proprio corpo, del proprio sé allo sguardo altrui. Al contrario, il *vir* romano penetratore impenetrabile rappresentato nelle statue onorarie ha sempre lo sguardo in alto. Esiste a Roma una forte tensione fra vergogna e onore, che si esprime nel rapporto tra guardare ed essere guardato. Lo sguardo si esplica nel paradosso di essere nello stesso momento estremamente vulnerabile ed estremamente aggressivo. Il *vir* romano con il suo sguardo e con le sue fattezze corporee che fanno parte del repertorio storico della rappresentazione della virilità, è aggressivo e come tale viene percepito da chi lo osserva: il rapporto di forza è ancora una volta ben definito e sottolineato. La posizione della testa e dello sguardo lo pongono su un piano paritario con chi guarda, i suoi occhi puntati frontalmente servono a difendere i propri confini corporei da uno degli assalti per lui più pericoloso e compromettente: lo sguardo. Nel mondo greco-romano la vista era una tra le categorie più importanti per la comprensione della realtà. In un certo senso, comprendere significa possedere e la primaria acquisizione sensibile di qualcosa si ha attraverso lo sguardo.⁵³⁶ Il mondo occidentale si connota infatti per essere incentrato sulle tre categorie dell'uomo del linguaggio e della vista. Guardare è possedere, lo sguardo è il mezzo attraverso il quale superiamo i confini corporei e facciamo nostre le cose che guardiamo. Sin dal mondo greco il rapporto tra sguardo e attrazione è presente nelle fonti classiche e anche nelle rappresentazioni figurative. Nel Fedro platonico il desiderio, l'Eros è visto come contagioso e il contagio si propagherebbe attraverso gli occhi.⁵³⁷ In uno studio su alcuni vasi attici Françoise Frontisi-Ducroux trova nell'uomo una stretta analogia tra impulso visivo (scopic impulse) e impulso sessuale (sexual impulse). Secondo la studiosa francese lo sguardo maschile è sessualizzato, e può essere considerato come un autonomo fallo fornito dagli occhi. Nelle rappresentazioni vascolari studiate da Frontisi Ducroux, la frontalità visiva è una caratteristica tipicamente maschile, le donne comuni non sono mai raffigurate con gli occhi frontali.⁵³⁸ Lo sguardo penetratore è dunque un'altra caratteristica connotante la virilità. In base a questa sua caratteristica lo sguardo sarà dunque il veicolo attraverso il quale si propaga il desiderio sessuale che, in prima istanza, è desiderio di possesso ma è anche immaginazione di esso. Come afferma

536Frontisi-Ducroux 1996, pp.81-100.

537Per Platone l'amore è come se una persona prendesse da un'altra una malattia oftalmica. Plat. Fedro.251-255.

538Frontisi-Ducroux 1996, pag.84.

Didi Hubermann, l'incontro tra sguardo e desiderio crea la possibilità di "aprire" i corpi, che si offrono nella loro nudità, all'immaginazione e all'ideale simbolico di una conquista di essi.⁵³⁹ Questa affermazione è valida per chi è predisposto o obbligato ad aprire la sua corporeità, non per i cittadini romani delle alte sfere sociali che dell'essere visibili fanno espressione di onore e di mancanza di vergogna. Le statue dei potenti uomini romani sono raffigurate mentre guardano chi le guarda e, attraverso tale dinamica attiva di gioco di sguardi, difendono i loro confini corporei; allo sguardo rispondono con lo sguardo a differenza dei sexy boys che abbassando la testa si sottraggono a tale dinamica e si offrono nella loro debolezza, preparandosi a essere penetrati sia dalla vista, sia sessualmente. Sempre secondo Fontisi-Ducroux, infatti, le indicazioni dello sguardo permetterebbero di definire lo statuto dei personaggi raffigurati, ponendoli come soggetto o come oggetto dell'azione iconica.⁵⁴⁰ Il penetratore impenetrabile infatti con il suo sguardo assertivo, mostra la propria capacità di penetrazione visiva. Essa nello stesso momento rimanda alla sua capacità sessuale e difende con la medesima arma le frontiere del proprio corpo da qualsiasi altro sguardo desiderante. Si creano così forze antitetiche fra gli sguardi dei soggetti ritratti e quelli di chi li osserva: il *vir* romano raffigurato nella scultura onoraria con il medesimo sguardo esprime la sua predominanza nell'atto sessuale penetrando con la vista e nello stesso momento si difende esprimendo con la forza del suo sguardo la solidità dei suoi confini corporali e sociali. Questa duplice forza visiva crea una sorta di campo vettoriale simbolico che esprime virilità e onore. Questo campo vettoriale, come una sorta di gabbia di Faraday, annulla qualsiasi altra spinta desiderante e crea un campo magnetico di difesa. Dunque, lo sguardo assertivo del *vir*; che risponde con la stessa arma allo sguardo desiderante di chi osserva, crea un gioco di rimandi che difende il corpo e le parti anatomiche della vergogna e che rende la loro nudità sessualmente irrilevante, neutra, poco performativa, e accattivante. Dunque, attraverso tale dispositivo di azione/reazione visiva, occhi e aspetto si sottraggono dal campo del desiderio e non esprimono alcuna sensualità. I loro corpi diventano neutri, non avvicinabili alla sfera dalle sessualità. Esprimendo pura forza virile, il loro essere nudi non si offre al dominio dell'immaginazione e dell'eroticismo ma piuttosto evidenzia la loro posizione sociale e la loro forza fisica che rimanda ancora una volta a un potere morale sociale politico ed economico.

539Didi-Haubermann 2001 pag. 77.

540Fontisi-Ducroux 2000, pp.219-220.

Anche per ciò che concerne una sfera in apparenza più intima come quella della definizione della sessualità all'interno del milieu pubblico della Roma repubblicana, i ritratti onorari restano espressione di quei rapporti di forza che di fatto collocavano i soggetti ritratti ai vertici della piramide sociale e politica del mondo romano.

2.11 Indagare l'osservatore: la percezione dei ritratti onorari come parte integrante dell'opera

In quanto immagini, il mezzo attraverso il quale le persone istituiscono una relazione con i lavori d'arte non potrà che essere lo sguardo. Una relazione questa che si sviluppa in differenti modi, in dipendenza dal soggetto che instaura il rapporto. La percezione e la comprensione delle opere infatti cambia in base all'osservatore, al contesto e al tempo.⁵⁴¹ Nel paragrafo precedente si è già dimostrato come lo sguardo sia fortemente connesso con la sessualità e come la relazione sensibile che si instaura fra l'osservatore e l'osservato rientri pienamente nel processo costitutivo del significato dell'immagine. Vedere è sempre un doppio processo di interpretazione in cui si tengono insieme in modo sincronico un livello di percezione cognitiva dell'oggetto e uno appercettivo fenomenologico in cui si definisce immediatamente il contenuto dell'oggetto guardato.⁵⁴² Un'attitudine del genere presuppone diversi processi di interpretazione, letterali o simbolici, metonimici o metaforici, naturalistici o allegorici.⁵⁴³ Ogni lavoro d'arte può infatti offrire a differenti osservatori un panorama di significati e di riscontri diversi. Tutti questi livelli interpretativi costituiscono la struttura delle opere e diventano parte integrante non solo del naturale processo interpretativo ma anche del loro vero e proprio processo costitutivo: un'opera acquisisce un significato e di conseguenza un valore all'interno delle produzioni figurative solo attraverso la sua collocazione in un sistema semantico definito, mediato dal rapporto con i fruitori delle opere. Come si è già avuto modo di affermare, è praticamente impossibile ricostruire i processi psicologici delle percezioni personali, ciò che invece preme in queste sede è offrire una configurazione dell'occhio pubblico, dei processi di semantizzazione e comprensione collettiva e condivisa che opere così rappresentative come le statue onorarie in nudità potevano far scaturire in una precisa epoca (il periodo tardo repubblicano). Una comprensione condivisa delle opere nascerà sempre da un processo di mediazione tra

541 Elsner 1995. pag. 1.

542 Merleau-Ponty 1945, pp.180-195.

543 Elsner 1995, pag.3

la percezione intima e una serie di valori sociali definiti dalla comunità di riferimento. Infatti, la percezione che il pubblico poteva avere di un'opera era influenzata da numerosi fattori e da una molteplicità di aspetti (narrativi, storici, iconografici, simbolici), questo vale anche nel caso specifico delle sculture in nudità. Anzi è forse lecito affermare che in ambito onorario la molteplicità di aspetti acquisisca una maggiore potenza espressiva. Come si è già avuto modo di vedere, la funzione primaria delle statue onorarie è quella dell'auto-rappresentazione del soggetto ritratto e, in un livello più profondo, della negoziazione della sua identità con il resto della società. Se si segue questa affermazione risulta lampante come fosse fondamentale il ruolo dello spettatore nella costituzione del ritratto. La statua onoraria infatti consegue il suo valore solo se risponde alle funzioni richieste, il suo ruolo non può essere però soddisfatto senza controparte, il ritratto espone il soggetto che per acquisire un'effettiva determinazione deve essere osservato. Così come vale per alcuni ritratti di imperatori, anche nella realizzazione dei nudi onorari vengono adottate specifiche componenti iconografiche al fine di mostrare dei precisi significati. Nel nostro caso, in analogia da quanto detto per esempio da Anguissola sul ritratto di *Commodo sub specie Herculis*,⁵⁴⁴ (fig.36) la scelta di utilizzare il corpo nudo “policleteo”, espressione tipica delle fattezze maschili sul piano formale, che rimandava a una serie di eroi e di atleti da un punto di vista iconografico, e che inoltre poteva essere associato alla rappresentazione di sovrani e uomini potenti da un punto di vista simbolico, permetterebbe di trasferire al soggetto ritratto una serie di informazioni precise che rimandano direttamente al concetto di potenza, virilità e potere. Non è da escludere però che un osservatore estremamente colto che guardava la statua con attenzione avrebbe potuto vederci una vera e propria suggestione policletea, con il diretto rimando a un atleta e/o probabilmente ad Achille. Con buona probabilità e come si è già avuto modo di affermare, l'imitazione di un supposto prototipo non era necessariamente cosciente e l'utilizzo dell'immagine passava da

544Si ricorda il passo menzionato: “Ancor più complessa è la rete di suggestioni che crea una figura come il *Commodo sub specie Herculis* oggi a Palazzo Pitti. La scelta d'impostare il ritratto sulla replica di un tipo statuario il cui oggetto è subito riconoscibile permette di trasferire all'imperatore, con immediatezza, tutta una serie d'informazioni, ad incominciare dalle qualità dell'eroe e dal racconto delle sue eccezionali fatiche. Inoltre, l'immagine collegava la persona ritratta ad un celebre maestro dell'antichità greca (ancora una volta Lisippo) e, attraverso di lui, ad uno dei soggetti principali del suo repertorio: Alessandro Magno. L'iconografia della posizione, infine, alludeva a quella dimensione cosmica cara, a quanto pare, alla propaganda artistica di Commodo e in grado di richiamare alla memoria una serie di altre opere dal contenuto analogo. La trama dei riferimenti non si limita a persone ed eventi passati ma, attraverso l'allusione a figure e a oggetti distanti nel tempo o nello spazio, si forniscono informazioni e giudizi su individui e circostanze attuali, che lo spettatore può riconoscere e completare con i dati già in suo possesso. Anguissola 2012, pag.172.

mille percorsi di codifica e faceva parte di un continuum espressivo e culturale, ma nonostante ciò non è improbabile che alcuni osservatori potessero vederci anche una suggestione dello scultore argivo. Tale suggestione, in ogni caso, rimandava a quei valori di forza e virilità che, calati in circostanze attuali, il ritratto doveva fornire allo spettatore per far sì che ricevesse il messaggio. La comprensione effettiva di un'opera nelle molteplici sfaccettature sopraesposte dipende dai diversi livelli di percezione e di attenzione dell'osservatore. Guardare non solo non è un atto neutro ma non è neanche una riproduzione meccanica sempre uguale. Esistono infatti differenti modi di vedere che cambiano in base al contesto, al momento, al grado di attenzione dell'osservatore, al suo approccio rispetto allo spazio e via dicendo. Nel caso dei ritratti onorari, quasi sempre esposti in ambiti pubblici, l'approccio dell'osservatore allo spazio di esposizione dell'opera risulterà fondamentale per comprenderne il grado di percezione. Se il ritratto è esposto in luogo altamente frequentato il suo valore ovviamente aumenterà, se è collocato in luogo scenografico e prominente il messaggio risulterà più evidente. Come si è già visto analizzando il contesto di ritrovamento di Ofellius, esistono diversi modi di attraversare uno spazio. In altri termini se l'osservatore è un frequentatore abituale del luogo avrà un approccio diverso di chi percorre raramente lo spazio o di chi lo vede per la prima volta. In base a questi fattori ci saranno diversi livelli di percezione e di attenzione. Se si attraversa il luogo di esposizione di fretta si lancerà probabilmente solo un'occhiata distratta alle statue, così come se si è abituati a passare quotidianamente da quel posto. Se la ripetizione crea sempre una differenza,⁵⁴⁵ reiterare la visione a livello quotidiano crea forme di attenzione e processi di identificazione e interpretazione diversi, ogni volta che si osserva un'opera seppur distrattamente la dinamica percettiva cambia, inoltre l'opera può diventare un segnale visuale, un oggetto che definisce i luoghi, un punto di riferimento (visual signal). Ma la ripetizione continua può creare anche un livello di inflazionamento dell'immagine che può anche quasi "scompare" dalla vista dell'osservatore. Invece, se si ha più tempo o se si sta passeggiando appositamente in quei luoghi per svago lo sguardo si farà più attento e il livello di percezione e comprensione aumenterà.⁵⁴⁶ Di sicuro saranno state molto rare le forme di contemplazione di stile kantiano, al di là di quello che ci riporta

⁵⁴⁵Deleuze 1997.

⁵⁴⁶Per comprendere bene i diversi modi di attraversare, percepire e comprendere i luoghi e tutto ciò che li compone, si rimanda alla figura del flaneur coniata da Benjamin nei Passages Parisiennes. Benjamin 1934.

Plinio.⁵⁴⁷ Proprio in base ai gradi d'attenzione, il livello interpretativo dello sguardo può variare anche quando è focalizzato sullo stesso oggetto, infatti le varie forme di attenzione creano diversi livelli di focalizzazione dei contesti e di conseguenza diversi livelli di comprensione (o assunzione) del messaggio di cui il ritratto è portatore. Un osservatore poco attento si concentrerà sullo schema generale del corpo che lo rimanderà al contenuto generale dell'opera e al suo significato più ovvio: la potenza del soggetto ritratto. Se invece si pone più attenzione alle fattezze della scultura, si potranno cogliere gli attributi militari presenti nel ritratto, la dedica e il volto che consentiranno un'elaborazione dell'opera in chiave più metaforica e una maggiore comprensione della storia del personaggio ritratto. Infine se si osserva accuratamente l'opera probabilmente si instaurerà quel rapporto tra gli sguardi descritto nel paragrafo precedente e si potranno apprezzare i valori prossemici, assertivi e dominanti. In questo caso si comprenderà a pieno il valore della statua in tutte le sue diverse letture simboliche. Un osservatore estremamente colto e attento avrebbe potuto riflettere su analogie e somiglianze del ritratto con opere precedenti, anche se, quale sia il loro grado d'intenzionalità, le eventuali allusioni a modelli precedenti non producono alcun effetto se non su un lettore (o nel nostro caso un osservatore) che condivida lo stesso codice di comunicazione e sia in grado di ricordare il testo di riferimento. I livelli di visibilità consentono infatti di spingere l'analisi da un livello oggettivo o materiale, quello dei prodotti visuali, al mondo della soggettività. Lo sguardo entra negli ambiti fenomenologici e psicologici sia collettivi che individuali, ambiti che le fonti materiali e scritte ci ricostruiscono in minima parte.⁵⁴⁸ Le statue onorarie saranno state indirizzate a una comunità interpretativa più o meno omogenea, in possesso di analoghi strumenti di codifica delle immagini. La già citata negoziazione dell'identità era la causa primaria delle forme di erezione o di dedica di un ritratto (principio e scopo sono medesimi, anzi la forma migliore e più prestigiosa di auto-rappresentazione consisteva nel farsi dedicare una propria effigie). Di conseguenza la funzione principale della scultura era cogliere l'attenzione e la comprensione della comunità interpretativa a cui si

547A tal proposito si veda Elsner: Even if we remember that the Elder Pliny too seems to talk of Kantian moment in first century Rome, ancient Romans would not have focused (at least not in the same ways as moderns) on the undercurrents of innocence and experience or on the kind of mythology of childhoods and education implicit in the historically specific charge of Brownig's poem". Elsner 2007, pag. XIV. Si riporta inoltre il passo di Plinio: "Romae quidem motitudo operum et iam oblitteratio ac magis officiorum negotiatorumque acerui omnes a contemplatione tamen abducunt, quoniam otiosorum et in magno loco silentio talis admiratio est. Plinio, 36.27.

548Elsner 2007, pag. XI.

faceva riferimento. Il ritratto onorario doveva dunque rifarsi a modelli semplici, attingere a un bacino culturale ampio e comprensibile al maggior numero possibile di persone. Le forme artistiche che dovevano rappresentare il messaggio dovevano essere chiare e rimandare subito a un preciso significato. Più l'immagine era chiara più il messaggio poteva essere veicolato. Dal momento che il fine primario dei ritratti era descrivere il valore dei personaggi ritratti, a mio avviso è abbastanza logico che nessuno dovesse interpretare negativamente l'opera. A partire da questa affermazione dobbiamo porci nuovamente una domanda che ha diviso non pochi studiosi. Nei ritratti onorari nudi i Romani recepivano come stridente la giustapposizione dei corpi con i ritratti dei volti? Resta un po' di stupore e di vergogna? Per ciò che concerne vergogna e pudicizia, abbiamo visto nel paragrafo precedente come queste lasciassero il passo alla assertività e alla pura forza virile e come la neutralità erotica sopra dimostrata difendesse i ritratti, almeno per quanto riguarda l'upper-class, da qualsiasi tipo di imbarazzo. Per quanto riguarda lo stupore e lo scherno, secondo Stewart nei ritratti onorari nudi resta sempre una sottesa possibilità di derisione.⁵⁴⁹ A mio avviso questa affermazione non tiene conto di alcuni fattori interpretativi, riducendo l'interpretazione dell'opera a un mero livello formale e naturalistico. Credo infatti che anche l'osservatore meno colto o il meno addentro alle dinamiche sociali fosse già in possesso di una serie di informazioni offertegli dal contesto di esposizione, da un eventuale iscrizione o dal tenore compositivo della statua. Probabilmente la differenza di percezione e apprezzamento risiedeva nei diversi gradi di attenzione che le classi sociali ponevano sui prodotti visuali. Con buona probabilità, le classi meno abbienti poco si curavano delle tematiche artistiche e culturali. Tali informazioni permettono all'osservatore di accedere subito a un livello, anche minimo, di comprensione simbolica dell'opera che eccede il puro senso naturalistico. Quindi pure se le fattezze nude potevano di per sé imbarazzare i romani, come descritto all'inizio del capitolo, nessuno avrebbe associato il corpo dei ritratti a una nudità reale stridente e poco adatta. In questo senso, dunque, nessun osservatore avrà considerata buffa l'immagine, né l'avrà vista come un assemblaggio mal riuscito di componenti formali differenti. Un'affermazione del genere nasce infatti a mio avviso da un errore analitico originato dall'apporre categorie estetiche moderne alla visione degli antichi romani. Inoltre, risulterebbe paradossale che qualcuno dedicasse

549 "We may assume that the potential of mockery remains, since the whole figure can be interpreted as a naturalistic portrayal" Stewart 2003, pag.51.

a un uomo potente una statua che potesse suscitare ilarità o derisione, in questo modo la scultura non avrebbe reso un buon servizio né al dedicante né al dedicato. Il secondo passaggio dentro un processo di comprensione collettiva è la memoria del messaggio elaborato. A seconda dell'identità e delle competenze dell'osservatore un monumento poteva attirare una trama più o meno complessa di memorie.⁵⁵⁰ Così come le dinamiche percettive, esistono anche livelli differenti di produzione di memoria. La memoria del passato suscitata dalla citazione di monumenti in luoghi molto lontani rimaneva profondamente diversa per ciascun individuo, proporzionale alla sua educazione e alle sue competenze. D'altro canto però oggetti come statue e dipinti erano creati ed esposti al pubblico in modo tale da funzionare come stimoli visivi su un ampio gruppo di persone, appartenenti al medesimo gruppo culturale, innescando simili ricordi e associazioni. Il processo di memorizzazione di prodotti visuali avrà un livello più intimo, personale e psicologico, richiamando una serie di segni e significati decifrabili solo da chi li produce. A questo rapporto personale si aggiungerà un grado di ricordo più collettivo, scaturito da una trama di rimandi simbolici definiti dalla società. I richiami visivi verranno organizzati mediante una serie di segni facilmente comprensibili ai gruppi di appartenenza. In questo caso la memoria è condivisa con la comunità e, per ciò che concerne le statue onorarie, potrà servire come mezzo di affermazione sociale. Infatti i gruppi sociali coinvolti comprenderanno e ricorderanno tali sculture come espressione del potere politico e economico del soggetto ritratto. A partire da questo livello condiviso, però le forme di “metabolizzazione” del messaggio e del ricordo saranno leggermente differenti in relazione allo status sociale dei diversi gruppi. Lo stesso messaggio infatti andrà a regolare differenti comportamenti. Seppure in un sistema di memoria condivisa, un senatore romano a tale stimolo visuale-simbolico reagirà in maniera diversa da un liberto o da un cliens: a rapporti di forza diseguali corrispondono atteggiamenti e scelte comportamentali diverse. In ultima analisi sarà necessario anche analizzare come tali molteplici livelli di percezione siano stati analizzati dagli studiosi del tempo e come essi abbiano codificato il rapporto tra comprensione artistica e i prodotti visuali. Indagare i livelli di percezione, conoscenza e comprensione dell'arte antica significa anche indagare le differenze possibili tra la moderna concezione dell'arte e quell'antica, passando al vaglio i criteri analitici utilizzati dai moderni storici per definire l'arte in rapporto alla visione passata. A differenza degli storici

550Anguissola 2012, pag. 171.

dell'arte moderni, gli osservatori antichi o meglio gli esperti di arte, come ci dimostrano le testimonianze di Pausania e Luciano, non erano ossessionati dal problema dello stile.⁵⁵¹ Come ci attestano le fonti, in Pausania per esempio, lo stile e i criteri formali erano solo una dei significati retorici e narrativi per evocare le glorie del passato greco insieme alla storia, al mito e al rito. Una concezione del genere, inoltre, ci fa comprendere come nel mondo romano le differenze di stile fossero percepite non in senso diacronico, come è abituale nella storia dell'arte moderna, ma piuttosto inserite dentro dei registri sincronici di opzioni possibili da utilizzare di volta in volta in base al soggetto da raffigurare e al messaggio da veicolare.⁵⁵² Di conseguenza, qualsiasi divisione cronologica e stilistica non faceva parte dei criteri di comprensione e apprezzamento dell'opera d'arte. E' vero che alcuni avrebbero potuto apprezzare un'opera in cui erano chiari i riferimenti a opere famose e del passato, ma questo elemento non si sarebbe allontanato dalla pura suggestione e non avrebbe determinato il significato intrinseco dell'opera.

2.12 Dare un nuovo valore alle opere

In conclusione, negli ultimi paragrafi sono stati offerti quattro diversi metodi interpretativi attraverso i quali si possono leggere le opere d'arte prodotte nel mondo romano e che insieme compongono il “discorso” intorno al quale si strutturano l'immagine e il processo costitutivo dell'opera. Ho tentato dunque di definire nuove chiavi di lettura utili a analizzare i ritratti onorari nel loro valore di fonte archeologica e di oggetto estetico. Per far ciò si è tentato di dare un nuovo valore alle opere, di fornirle di una storia più complessa che evidenzi la loro funzione socio-culturale. Sebbene materialmente divisi in paragrafi, i quattro approcci sono stati tenuti insieme da un punto di vista concettuale e in questo senso dovranno essere letti e interpretati: un discorso organico che si compone di diversi contenuti che, tenuti insieme, cercano di offrire una nuova interpretazione del processo costituente nell'arte romana che rompa con le nozioni di originalità e autore, come descritto nel capitolo precedente. Obiettivo di questo approccio analitico è quello di inserire le opere nel loro milieu storico e culturale e di decostruire, come già detto, il connubio fra stile ed epoche. Le proposte interpretative sopra enunciate sono dunque sia un

551In tal senso si riporta l'osservazione di Elsner: “Neither Lucian nor Pausanian is hung up on, or obsessed by, a sense of the weighty truth-value resting on the problems of style-as were the Wölfflins, the Berensons, the Morellis and the Riegles.” Elsner 1998, pp.417-437.

552Anguissola 2012, pag.173.

tentativo di creare nuovi schemi metodologici per la scultura romana, sia devono essere considerati come degli spunti o meglio un corollario a un discorso più teorico sul ruolo dell'autorialità nell'arte romana che in questa sede verrà affrontato nell'ultimo capitolo. Saranno dunque nello stesso tempo dimostrazione e supporto teorico, base concettuale e struttura metodologica. Così, se si vogliono utilizzare tali paradigmi interpretativi, le opere non dovranno mai essere separate dal loro periodo di appartenenza, non certo per una distinzione tassonomica di stampo cronologico, ma perché le immagini non potranno essere comprese se non inserite nella cultura che l'ha prodotte. E' proprio in tal senso che ho scelto di dividere l'analisi delle sculture in periodo repubblicano e primo imperiale. Per ciò che riguarda il trattamento, la scelta e la produzione delle figure di nudi onorari tra il periodo tardo repubblicano e il primo imperiale cambiano infatti alcune caratteristiche. In un periodo di profonda crisi delle classi dirigenti e di appropriazione personale del potere politico, si assisterà a cambio di atteggiamento nei confronti delle opere e una ridefinizione della committenza e dei luoghi di esposizione.⁵⁵³ A partire da tale presupposto, i quattro approcci analitici utilizzati in questo capitolo daranno per il periodo imperiale esiti e sfumature interpretative differenti che si avrà modo di descrivere nel prossimo capitolo. Tali conclusioni diverse possono essere la prova che un'analisi del genere tiene in considerazione ed evidenzia tutte le caratteristiche dell'opera d'arte nei suoi contenuti iconografici, simbolici, sociali e anche ovviamente formali ed estetici. Con questi quattro approcci si è voluto infatti enfatizzare l'ordine interno che costituiva i prodotti visuali nel mondo romano, ordine che si modifica al passo con i cambiamenti sociali, politici ed economici, a riprova che un'analisi estetica da sola non può comprendere tutti i significati delle produzioni visuali. Ciò che ho tentato di dimostrare è che se i ritratti onorari vengono letti sotto questa lente multifocale, se mi si può concedere il neologismo, acquisiscono un valore completamente differente e possono offrire dei dati utili per l'interpretazione culturale del mondo romano. Così come le lenti multifocali consentono di vedere a distanze differenziate senza interruzioni di continuità, una lettura delle opere così definita permette di portare l'analisi artistica oltre i concetti cronologici e di

553Zanker 2006, pp.13-16. Anche se a mio avviso non si crea una cesura culturale così netta come sostiene Zanker né una completa scomparsa delle esigenze di autopromozione della classe aristocratica. E' ovvio che Augusto sconvolga il linguaggio figurativo, ma non è detto che lo trasformi completamente senza che qualcosa sfugga al suo piano o che non sopravvivano in certi modi precedenti forme rappresentative. In tal senso si veda Stevenson 1998, pp. 45-69 (The problem of nude honorific). Ma tali problematiche saranno oggetto di discussione approfondita nel prossimo capitolo.

comprendere i diversi concetti intorno ai quali si struttura la produzione visuale nel mondo romano. Una volta rotta l'egemonia estetica, anche queste opere possono entrare a pieno titolo nel mondo visuale antico e ci suggeriscono come fossero diverse le strutture interne all'atto di creazione artistica, più che soliloquio dell'artista erano un atto produzione corale che potrà essere compresa solo se si legge in modo molteplice.

I NUDI ONORARI NEL PERIODO AUGUSTEO: CONTINUITA' E TRASFORMAZIONI DI UN LAVORO D'ARTE A ROMA

3.1 Le statue ritratto in nudità nel periodo augusteo: nuovi orientamenti per gli oggetti teorici

Nel capitolo precedente sono stati analizzate le statue ritratto onorarie in nudità di età repubblicana. Sono state considerate come oggetti teorici, categorie figurative su cui verificare l'applicazione dei paradigmi metodologici usati. In quanto oggetto teorico, tale corpus scultoreo dovrà essere analizzato nella sua trasformazione storica, temporale e culturale. Pertanto, lo studio di tali sculture dovrà tener presente di tutte le trasformazioni culturali e sociali dei contesti in cui sono state elaborate.⁵⁵⁴ Di conseguenza, nel capitolo seguente i ritratti verranno analizzati nell'ambito della *koinè* culturale che si crea durante il passaggio dalla Repubblica al principato.

Il periodo tra la Repubblica e l'impero è di norma considerato una svolta culturale e sociale senza precedenti. L'assetto politico e sociale dell'intero mondo romano fu riconfigurato e ne conseguirono nuovi modelli di governo e nuove forme d'immaginario.⁵⁵⁵ Oggi si tende a sfumare questa netta cesura e gli studi contemporanei si concentrano sull'analisi di differenze ed analogie tra le due età,

⁵⁵⁴ Per un punto di vista teorico generale si veda, tra gli altri, Bourdieu 1992. Per ciò che riguarda un'analisi più specifica sul rapporto tra immagine e contesto, si rimanda a Bal, Bryson 1991.

⁵⁵⁵ La concezione abituale sulla svolta del principato va fatta risalire al famoso e importante saggio di Ronald Syme, "The Roman Revolution", pubblicato qualche giorno prima dello scoppio della seconda guerra mondiale. Tale saggio è stato per molto tempo la pietra miliare che ha influenzato l'intero corpus teorico sull'età augustea. La premessa da cui partiva lo storico inglese si fondava sull'idea che il principato augusteo si ponesse in completa discontinuità con l'epoca precedente e che avesse creato un periodo di equilibrio sociale garantito da una parte da una gestione autoritaria e personale del potere da parte del primo imperatore, e dall'altra dal suo controllo totale sull'immaginario collettivo tramite dispositivi propagandistici. Per la visione storica si Syme si prende a titolo di esempio un passo tratto dall'introduzione all'opera nella traduzione in francese del 1967: "La présente enquête veut tenter de découvrir les expédients et les ruses par lesquels un chef révolutionnaire s'éleva pendant la guerre civile, s'empara du pouvoir pour lui et pour son parti, transforma un parti en un mouvement National, un pays déchiré et bouleversé en une nation dotée d'un gouvernement stable et permanent". Syme 1967, pag.18. E' ormai opinione comune fra gli storici di Roma antica evidenziare come Syme fosse stato influenzato dal periodo storico in cui viveva e come la sua visione del potere augusteo si conformasse con le ideologie assolutistiche dell'Europa pre-bellica, s.v. Wallace Hadrill 2008, pp. 35-37. Negli ultimi vent'anni inoltre l'idea che esista una netta cesura storico-culturale fra l'età repubblicana e il primo periodo imperiale è stata messa in discussione da numerosi studiosi. A tal proposito si riporta un'affermazione di Galinsky tratta dal suo studio su Augusto intitolato "Augustan Culture: an Interpretative introduction": "Usually Augustus' period seems one of unshakable solidity reinforced by classicism and its achievements in poetry, art and architecture were considered a static givens. A closer look at the evidence suggest otherwise it was a time of transition, of continuing experimentation of a developing and shifting relationship without precedents". Galinsky 1996, pp.6-7.

considerando l'epoca augustea non come il compimento di un nuovo ordine ma come una fase di cambiamento, la tappa di un processo storico in continua evoluzione. In questo complesso clima culturale, intorno alle immagini maschili nude si costruiscono nuovi dispositivi di rappresentazione, anche se talvolta si conserva il medesimo valore semantico del periodo precedente. Si deve premettere che, come si vedrà nello sviluppo del lavoro, tali immagini si complicano, sono oggetto di percorsi espressivi multipli che hanno apportato alcune difficoltà interpretative agli studiosi. La tesi principale del mio lavoro vuole sottolineare come, al contrario di ciò che è stato abitualmente affermato, l'epoca di Augusto, che di norma viene considerata come un periodo di pacificazione e di equilibrio nelle immagini del periodo tardo repubblicano, segni in realtà per le sculture-ritratto in nudità una differenziazione nei significati e nell'elaborazione dei modelli formali di riferimento. Se infatti, come si è avuto modo di affermare nel capitolo precedente, la produzione figurativa è un fattore regolato dalle pratiche sociali,⁵⁵⁶ risulterà plausibile riscontrare alcuni cambiamenti nel loro contenuto simbolico e nello schema formale. Ogni immagine è regolata da una trasformazione regolata da segni di continuità e di divergenza con il passato, nessun percorso culturale è segnato da pause improvvise ma si inserisce piuttosto in un continuum di idee che rispecchia la fase storica di riferimento.⁵⁵⁷ I nudi onorari rientrano perfettamente in questo ordine concettuale e in tal senso continueranno a essere analizzati nel presente lavoro. Le caratteristiche principali di cui queste statue sono portatrici non differiscono di molto dal periodo repubblicano. Tuttavia, a mio avviso, durante il principato si complicano le iconografie e alcune connotazioni formali. Infatti, se è vero come si è affermato nel capitolo precedente, che tali sculture si inseriscono pienamente in un processo di negoziazione dell'identità personale e che rappresentano di conseguenza una delle forme più caratteristiche nelle dinamiche di auto-rappresentazione, il nuovo equilibrio politico sancito dal potere augusteo genera nuove forme espressive e nuovi problemi interpretativi. Per ciò che riguarda le figure nude nel periodo augusteo si vengono a creare nuove forme raffigurative riconducibili a due concetti chiave: l'opportunità e l'adattabilità della rappresentazione. L'opportunità da parte di

⁵⁵⁶Stevenson 1998, pag.26.

⁵⁵⁷Gruen 1974. L'argomento centrale del saggio è che l'età repubblicana è caratterizzata da una forte continuità nelle sue basi costitutive, piuttosto che da una loro graduale disintegrazione. Un'asserzione del genere si pone in completa discontinuità con quanto affermato da Sir Ronald Syme. Di fatti il lavoro di Gruen è comunemente considerato come la replica più autorevole a Roman Revolution.

Augusto di utilizzare questa immagine in alcuni contesti o meno, l'opportunità del senato di concedere tale forma di rappresentazione in contesti pubblici e in fine l'opportunità da parte dell'élite, che nel periodo augusteo deve riorganizzare le sue forme rappresentative nell'utilizzo di un modello del genere.⁵⁵⁸ Strettamente legata alle varie forme di opportunità è l'adattabilità dell'immagine ai contesti di riferimento: solo l'appropriatezza del contenuto e delle immagini può infatti stabilire se un'immagine è più o meno opportuna.⁵⁵⁹ Dunque, la prima domanda che gli studiosi si sono posti era quale modello figurativo venisse utilizzato in genere per dedicare una statua all'imperatore, se ci fosse un repertorio d'immagini precostituito e scelto da Augusto e soprattutto se alcune di esse fossero vietate.⁵⁶⁰

L'attitudine a utilizzare immagini particolari per raffigurare significati precisi diventa nel periodo augusteo una questione dirimente. Ci si trova davanti a un sistema duplice: da una parte infatti, a differenza di come si è creduto, i diversi attori sociali continuano ad avere un ruolo attivo nella produzione di immagini, dall'altra però si devono confrontare con le nuove forme di governo e di produzione di immaginario in cui Augusto aveva una posizione prominente. Come dunque utilizzare raffigurazioni così problematiche da parte della committenza privata così come da parte dell'imperatore? Augusto si appropria di questa immagine e dei significati a essa interni? Come si inserisce tale rappresentazione nelle politiche moralizzatrici dell'imperatore? Esiste effettivamente una volontà da parte di Augusto di eliminare questa costruzione iconografica dalle sue rappresentazioni a Roma? Come descritto da Hallett in "The Roman nude", anche la loro classificazione si complica in una distinzione fra le immagini pertinenti all'imperatore e alla sua famiglia e quelle di cittadini privati.⁵⁶¹ Si viene così a creare una differenziazione concettuale che nel

⁵⁵⁸Secondo Price, seguito anche da Galinsky, per esempio il culto imperiale diventa nel periodo di Augusto una delle forme più efficaci di negoziazione delle classi sociali e di conseguenza di equilibrio all'interno dell'impero Price 1984, Galinsky 2010.

⁵⁵⁹Perry 2005, pp.31-38.

⁵⁶⁰ "The question is, if someone wanted to honor the emperor by setting up a statue of him, were all three costumes-togate, curiaise and nude-equally acceptable and interchangeable images for the ruler of Roman world? Or was a different significance, or range of connotations, attached to each costume?" Hallett 2005, pag. 207.

⁵⁶¹E' interessante sottolineare come già l'utilizzo dell'aggettivo privato per definire i ritratti di persone non appartenenti alla famiglia imperiale sia un segno di differenziazione rispetto al periodo repubblicano, in cui le nozioni di pubblico e privato avevano altre connotazioni giuridiche. A Tal proposito si riporta la distinzione dei due periodi di Fejfer: "In Roman juridical thought there was a clear distinction between *publicus* and *privatus*. During Republic *privati* referred to persons without administrative posts, but during the Empire *privatus* was usually employed to contrast with the members of *domus augustea* or with the emperor himself, who was *publicus*." Fejfer 2008, pag 16; Smith 1998b, pp.56-57 e Hallett, 2005, pag.183

periodo repubblicano non esisteva, cosa che comporta ovviamente un'analisi differente dei contesti e dei significati delle opere.⁵⁶² Il problema è estremamente complesso e ha prodotto conclusioni differenti, come si avrà modo di vedere in seguito. A mio avviso, l'immagine della nudità è espressione emblematica delle complessità del periodo augusteo di gestire i rapporti fra il potere centrale del princeps e le altre forme di micro-potere che lo stesso principato aiuta a creare. Tali prerogative saranno dunque fondamentali per comprendere pienamente il percorso espressivo della nudità nel mondo del primo principato. In termini più specifici, intendo analizzare come le nuove forme rappresentative influenzino il trattamento del corpo maschile e come dunque sanciscano una nuova fase di quel continuum espressivo enunciato nel capitolo precedente. Come premessa di metodo non bisogna infatti dimenticare che in questa sede le immagini dei corpi maschili nudi vengono prese in considerazione per analizzare i differenti fattori che agiscono dentro un atto creativo e come, a prova di ciò, i modelli formali di riferimento dovranno essere considerati al di fuori delle nozioni di originalità e di prototipo. Di conseguenza, anche in questo capitolo, ci si focalizzerà sulla relazione con il corpo virile maschile di “derivazione policletea” e sulla trasformazione di esso in costruzioni iconografiche inedite. Ritornando al soggetto specifico affrontato, la raffigurazione maschile nuda nel periodo augusteo non è solo prova delle complesse dinamiche sociali del tempo, ma può essere considerata anche banco di prova effettivo del dibattito sull'uso delle immagini nel passaggio tra Repubblica e principato. Sorpassata, per merito di Zanker,⁵⁶³ la concezione che esistesse un progetto iconografico ben preciso orchestrato appositamente da Augusto e dal suo entourage a fini propagandistici, ci si è chiesti come effettivamente funzionasse il sistema di produzione di immagini all'inizio dell'impero. Tali questioni hanno aperto un complesso dibattito sviluppatosi negli ultimi trent'anni. Non è mia intenzione affrontare un tema così esteso, mi limiterò piuttosto a sottolineare come le immagini in nudità ben si predispongano ad affrontare la tematica del dibattito.⁵⁶⁴ E' infatti proprio a partire dallo studio di queste statue che alcuni studiosi hanno iniziato a porre dei dubbi all'idea di Zanker per cui nel periodo augusteo la dinamica

⁵⁶² Hallett 2005, pag.159.

⁵⁶³ Ci si riferisce al libro *Augusto e il potere delle immagini* che di fatto costituisce uno spartiacque fondamentale nello studio delle forme rappresentative a Roma nel periodo imperiale. Zanker 2003.

⁵⁶⁴ In tal senso si segue l'approccio interpretativo dell'articolo di Stevenson, *The problem of nude honorific*, in cui l'autore problematizza le soluzioni di alcuni studiosi riguardo l'utilizzo di queste immagini nel periodo augusteo. Stevenson 1998, pp.45-69.

conflittuale di assunzione dei modelli ellenistici di età repubblicana si sarebbe risolta tramite una “svolta stilistica” verso il classicismo.⁵⁶⁵ Dunque, a conferma del loro valore di oggetti teorici, tali raffigurazioni possono essere utilizzate anche come strumenti di analisi per la comprensione delle metodologie interpretative seguite dagli archeologi e dagli storici contemporanei.

In precedenza ho delineato i due nodi concettuali intorno ai quali si definiscono le cosiddette sculture in nudità eroica nel mondo visuale augusteo: l’opportunità e l’adattabilità. In una dinamica sociale forse meno eterogenea ma anche più complessa di quella repubblicana, i due concetti potrebbero a mio avviso rivelarsi, in un contesto interpretativo estremamente aperto, un modo per comprendere l’impiego di tali immagini. Con contesto interpretativo aperto non si vuole certo affermare l’idea che ogni concetto sia relativo e soggetto a un numero infinito di interpretazioni, ma piuttosto tentare di aprire percorsi interpretativi differenti, giustificabili con fondamenti teorici e storici. Non si vuole entrare nel campo del pensiero debole in cui tutto è soggetto a un relativismo di fondo, ma piuttosto definire come in una società come quella romana tutto sia complesso e interpretabile attraverso differenti paradigmi interpretativi. Come si avrà modo di vedere nel corso del capitolo, i due concetti sopra enunciati (adattabilità ed opportunità) rinviano a una serie di riflessioni su cui si strutturerà la mia analisi effettiva. Nello specifico, cercherò di definire come l’opportunità e l’appropriatezza, in quanto effetto delle dinamiche sociali e culturali del principato, abbiano favorito nuove forme espressive sconosciute al cosiddetto “corpo policleteo” in età repubblicana. Inoltre i due concetti saranno fondamentali per comprendere se, come abitualmente si pensa, l’immagine nuda sia solo una raffigurazione della parte orientale dell’impero⁵⁶⁶ e come tale servisse per ridefinire i rapporti di clientela all’interno dei dispositivi di governo del principato e per descrivere come e se le nuove configurazioni culturali di Augusto in tema sessuale si adattino alla rappresentazione di queste immagini. In

⁵⁶⁵“Zanker’s views about moral conflict in the style of Late Republican statues and portraits, and about the stylistic resolution of this ‘conflict’ under Augustus, should be substantially modified”. Stevenson 1998, pag.45. Secondo Zanker infatti “Già in epoca piuttosto antica troviamo dunque, nel cuore stesso della vita politica, un linguaggio figurativo contraddittorio. Ma se le statue ellenistiche con cavallo e armatura, e malgrado l’aura carismatica, potevano ancora in qualche modo conciliarsi con la tradizione in quanto omaggio per un servizio reso alla patria, una statua nuda doveva apparire inconcepibile e urtante, al meno all’inizio del processo di ellenizzazione.” Zanker 2003, pag.9. I vari punti di vista teorici sviluppatasi negli ultimi anni saranno affrontati in modo più ampio in un paragrafo successivo.

⁵⁶⁶Di questo avviso sono Hallet, Fejfer e lo stesso Zanker. Hallett 2005, pp.172-17; Fjefer 2008, pag. 401; Zanker 2007, pag.3.

ultima istanza, dunque, un processo interpretativo del genere risulta utile per capire il percorso differenziato che intraprendono queste immagini in età augustea, percorso che porterà a esiti ancora dissimili con i suoi successori al potere imperiale.

3.2 Nuove forme espressive, stessi modelli formali: Il cosiddetto Marcello del Louvre

La ricerca si focalizzerà anche in questo capitolo sulle sculture nude e stanti che si rifanno a una tipologia specifica riferibile al “canone virile” di età classica, una gamma iconografica su cui i ritratti onorari nudi sarebbero stati ideati e che può essere considerata come una sorta di eco, di suggerimento che rimanda direttamente alle forme di una mascolinità attiva e potente. Di norma, come si è già avuto modo di sottolineare, tali suggestioni si avvicinano a una matrice che richiama la costituzione del corpo di Policleteo, anch’esso però considerato espressione evolutiva della raffigurazione del corpo maschile e opera eclettica in sé.⁵⁶⁷

A partire da ciò, esaminerò come le statue ritratte in nudità durante il periodo augusteo sviluppino nuove forme e formule iconografiche differenti.

Nel periodo imperiale l’immagine nuda aumenta il suo potenziale semantico. Se in età tardo-repubblicana il nudo onorario seguiva, con le dovute differenze, uno schema formale virile di eco policletea al fine di raffigurare le volontà autorappresentative dei soggetti ritratti, in età augustea invece il contenuto dell’immagine si arricchisce creando nuove iconografie. A mio avviso in alcuni casi la matrice corporea a cui fanno riferimento i nudi virili del primo principato offre nuove soluzioni iconografiche e simboliche. Quindi alle consuete connotazioni fisiognomiche, iconografiche e simboliche tipiche dei ritratti nel precedente periodo repubblicano,⁵⁶⁸ si aggiungono con Augusto nuove rappresentazioni che in alcuni casi arrivano a degli esiti estremamente particolari. Le nuove forme semantiche, che porteranno a differenti percezioni, codifiche e letture culturali dei ritratti, verranno affrontate nel paragrafo successivo; in queste pagine invece mi soffermerò sul caso, a oggi unico, del ritratto di un principe giulio-claudio, comunemente identificato con

⁵⁶⁷ Koortbojian 2002, pag.186.

⁵⁶⁸ Inoltre, come avremo modo di vedere successivamente, il ritratto onorario nudo di tradizione repubblicana non avrà una grandissima diffusione nel periodo augusteo, cosa che sarà interpretata in modo differente da numerosi studiosi. Per il dibattito interno su età augustea si rimanda al paragrafo quattro del presente capitolo.

Marcello⁵⁶⁹ (**fig.37**) in cui oltre a modificarsi le accezioni iconografiche, varia leggermente anche lo schema formale. Nel caso di “Marcello” infatti lo slittamento semantico e simbolico del lavoro comporta un deciso cambiamento nelle strutture formali (del corpo e della testa) e nell’esecuzione della scultura, così da determinare un’ennesima variazione sul tema della matrice virile. Inoltre quest’opera ci è utile per evidenziare ancora una volta le problematiche metodologiche della *Kopienkritik* che attribuisce alle fattezze corporee della statua un prototipo greco mai ritrovato. L’attribuzione si basa per lo più su una riproduzione romana di un Hermes facente parte della collezione Ludovisi⁵⁷⁰ che è posteriore a Marcello e sicuramente di lavorazione meno sofisticata.⁵⁷¹ Ancora più azzardata è la definizione di Hermes come Loghios sostenuta proprio a partire da un confronto con il cosiddetto Marcello e in particolare con la posizione della sua mano. Il gesto di Marcello di portare il braccio verso la testa rappresenterebbe le virtù oratorie di Hermes.⁵⁷² Ancora una volta le opere romane servono a identificare le caratteristiche dei presunti originali, non solo nelle fattezze formali ma in questo caso anche nel contenuto iconografico. E c’è di più, nel catalogo della collezione Boncompagni Ludovisi il cosiddetto Marcello, qui identificato come il “Germanico del Louvre”, viene considerato come una vera e propria replica dell’Hermes, l’unica tra l’altro che conserva il braccio piegato e che quindi consentirebbe un’identificazione iconografica pertinente e avvalorerebbe la correttezza del restauro del Seicento.⁵⁷³ Si esclude così a priori

⁵⁶⁹ Marcello è il personaggio con cui viene identificata la statua nel catalogo del Museo del Louvre dov’è conservata. Kersauson 1986, pp.46-47.

⁵⁷⁰ Esistono altre riproduzioni della figura tra cui una proveniente da Anzio e oggi conservata al Museo Nazionale Romano e un’altra conservata nella Galleria Colonna. A questa si aggiungano un torso frammentario, attualmente a palazzo Rosso a Genova e una statua rinvenuta a Side. Amadio 1992, pag.94.

⁵⁷¹ La riproduzione è datata al II secolo a.C. Siebert 1989, pag.364. E’ interessante anche notare le dubbiose e diverse attribuzioni e datazioni della scultura. Secondo Paribeni, l’originale dell’opera, che probabilmente era un bronzo, porta ancora il carattere un po’ rigido dell’arte del V secolo. I tratti del viso e la conformazione della testa si avvicinano molto all’arte di Mirone. Paribeni 1932, tabella 5. Per Siebert invece, la replica deriverebbe da un originale fidiaco in bronzo “forse però non della mano di Fidia” databile verso il 450-445 a.C. La ponderazione della scultura sarebbe però pre-classica con i piedi più vicini e più agganciati a terra rispetto all’Apollo Kassel. La cosa interessante è che entrambi gli studiosi notano una rigidità nelle fattezze e un segno della scultura di quinto secolo, che cercano in tutti i modi di imbrigliare nelle consuete griglie autoriali e cronologiche. Con buona probabilità, invece, questo allure antichizzante è dovuto a una scelta precisa della produzione romana secondo la quale delle fattezze più antiche ben si confacevano con il contenuto iconografico di un Hermes psicopompo e con il contesto funerario a cui probabilmente apparteneva.

⁵⁷² Come si vedrà in seguito, l’identificazione iconografica della scultura di Marcello avrà per molti studiosi esiti completamente diversi. Haskell-Penny 1981, pag. 219; Kersauson 1986, pag. 46.

⁵⁷³ Così Adele Anna Amadio nella schedina descrittiva del catalogo: “La statua deriva da un originale bronzeo, di ambiente attico, della metà circa del V secolo a.C., in quanto Hermes è interpretato come dio dell’eloquenza: *loghios*, con riferimento alla sua oratoria (ipotesi proposta da Neumann 1965, p.16). La dizione è stata suggerita anche dal confronto con una statua ritratto, il *Germanico* del Louvre, che ha il braccio destro piegato e porta la mano verso la destra, firmato da ‘Kleomenes di Kleomenes’.[...] Questa è l’unica replica integra: le altre sono frammentarie o hanno

qualsiasi autonomia alla statua romana, ancora una volta la si decontestualizza e la si priva della sue connotazioni specifiche. Forse questa volta l'operazione è ancora più problematica in quanto il tentativo di ricostruzione dell'originale avviene concentrandosi non su una scultura ideale ma bensì sul ritratto di un membro della famiglia imperiale, quindi di un'opera che avrà avuto un significato specifico da diffondere e di cui non si tiene affatto conto. Ci si trova nuovamente davanti a un'operazione interpretativa che scompone la scultura considerando volto e corpo due entità separate da analizzare in modo differente. Un approccio "ortodosso" del genere era stato sostenuto in precedenza anche da Paribeni secondo il quale il cosiddetto Marcello, che lui identifica ancora con Germanico, non è altro che una variante della statua conservata di Hermes.

L'opera del Louvre rappresenta un giovane uomo nudo con un mantello molto lungo arrotolato intorno al braccio sinistro che scende morbidamente fino a terra e la cui estremità si adagia sul carapace di una tartaruga. Come già ricordato, il braccio destro, piegato, si eleva all'altezza della tempia destra. La scultura raffigurerebbe un principe giulio-claudio, forse il nipote di Augusto Marcello⁵⁷⁴ morto prematuramente e presenta alcuni attributi riconducibili al dio Hermes. La statua infatti doveva essere fornita di un caduceo nella mano sinistra. Il ritratto, originariamente ritrovato sull'Esquilino, è lavorato con grande maestria e delicatezza, si tratta di un lavoro di altissima qualità e di raffinata fattura.⁵⁷⁵ Rispetto al consueto schema policleteo c'è una ponderazione invertita con il peso scaricato sulla gamba sinistra, la destra avanzata e molto più piegata e le creste iliache più pronunciate. I muscoli del torso sono più allungati sul lato destro, più corti a sinistra dove la spalla è più bassa. La struttura del busto si discosta leggermente dallo schema consueto ma mantiene le stesse proporzioni e la medesima configurazione generale virile: è un *pectum polycleteum* più allungato, ma il torso non si contorce o si scompone come in statue di ispirazione differente (come ad esempio le figure attribuibili a scultori posteriori al bronzista argivo come Skopas o Prassitele).⁵⁷⁶ Infatti, a mio avviso, lo "pseudo Marcello" rientra comunque dentro i limiti della composizione formale virile, con

anch'esse il braccio destro restaurato, e questo rende difficile stabilire la posizione originale dell'arto nella scultura." Amadio 1992, pag.94. Il restauro fu eseguito dallo scultore Alessandro Algardi nell'anno 1631.

⁵⁷⁴L'interpretazione con Marcello è per alcuni dubbia. Infatti Hallett non si sbilancia in nessuna identificazione e si limita a definire la statua un ritratto di un principe della dinastia Giulio-Claudia, Hallett 2005, pag.175.

⁵⁷⁵Hallett 2005, pag. 176.

⁵⁷⁶Per le differenze formali tra gli schemi policletei e le raffigurazioni "prassiteliche" si veda il paragrafo 9 del capitolo precedente.

l'aggiunta però di alcune differenziazioni dovute più a esigenze formali del momento che all'utilizzo consapevole e pedissequamente volontario di un presunto Hermes Loghios.(fig.38)

Inoltre, il ritratto di "Marcello" presenta un busto più levigato, segue nel corpo delle linee più morbide anche a differenza del Mercurio Ludovisi, il suo presupposto prototipo.⁵⁷⁷ Una tale attenzione alla morbidezza delle fattezze corporee, ripresa tra l'altro dall'andamento del mantello, potrebbe suggerire il bisogno di sottolineare alcuni valori specifici e personali come la giovinezza o la nobiltà d'animo del soggetto raffigurato, la saggezza o la tranquillità e anche indicare lo spirito con cui bisognava avvicinarsi al ritratto, evocando un senso di raccoglimento e di riflessione. Infatti, alcune trasformazioni nello schema corporeo sono dovute all'esigenza di comunicare un messaggio preciso e di adattare la scultura al contesto di riferimento (in questo caso, probabilmente un contesto funerario). Di conseguenza, dal momento che sembra estremamente difficile che il produttore dell'opera abbia voluto intenzionalmente copiare il prototipo greco del V secolo, con ogni probabilità voleva evocare, richiamare alla memoria gli attributi di Hermes come psicopompo. Nel ritratto romano l'impronta dell'immagine di Mercurio si è combinata con la consueta immagine del ritratto virile. A differenza delle sculture onorarie nude repubblicane, l'utilizzo di questa matrice del corpo ha un'intenzionalità differente, legata in maniera più esplicita agli impianti iconografici dei modelli di riferimento. Se il corpo di matrice virile ricordava l'idea eroica di Achille, nel caso di Marcello l'avvicinamento a Mercurio è più esplicito e diretto. Anche il volto è frutto di una commistione simbolica iconografica e formale. La posizione degli occhi, con le arcate sopracciliari molto delineate a dare una profondità e una riflessività quasi triste allo sguardo del ritratto, insieme alle linee delle labbra che creano la medesima suggestione,⁵⁷⁸ di tanto si avvicinano alle fattezze del viso dell' Hermes Ludovisi

⁵⁷⁷Secondo Paribeni la copia romana avrebbe delle caratteristiche più morbide rispetto al presunto prototipo: "Il est possible que dans cette copie le corps ait plus de souplesse et d'élan que dans l'original." Al di là della consueta puntualizzazione riguardo all'errore metodologico di fare considerazioni estetiche e stilistiche a partire da produzioni scultoree romane, ciò che ci interessa affermare ora è che nell'opera conservata al palazzo delle terme sono presenti delle rigidità nella trattazione del corpo, completamente assenti dal Marcello del Louvre. Paribeni.

⁵⁷⁸In tal senso si veda la descrizione dei tratti della bocca e degli occhi di Kersauson sul catalogo del Museo del Louvre: " L'arcade sourcilière ample et linéaire ombre la cavité orbitale et la paupière supérieure à l'angle interne de l'oeil; un sillon sépare le pli sourcilier convexe de la paupière supérieure, très large; celle-ci est éclairée en sa partie médiane; la paupière inférieure est fine, le globe oculaire arrondi à l'angle externe; l'oeil est un peu tombant [...] Un léger renflement accompagne la lèvre supérieure au-dessus d'un sillon interlabial simplement dessiné. Sous la bouche, au-dessus du menton, le marbre est creusé d'une dépression ombrée." Kersauson 1986, pag.46.

(fig.39). E' stato però riscontrato da numerosi studiosi che il volto del ritratto conservato al Louvre presenta profonde affinità formali con altri ritratti di Marcello.⁵⁷⁹ Del resto una commistione fra valore simbolico e realistico delle statue è riscontrabile anche nei consueti ritratti repubblicani, in cui il viso aveva fattezze quasi convenzionali che più che riprodurre la realtà dei volti evocavano un realismo di fondo.⁵⁸⁰ Dunque, nell'espressione del volto convivono insieme l'esigenza di ritrarre un membro preciso della famiglia imperiale insieme al bisogno di costruire per la scultura un complesso impianto semantico e mitopoietico. Non a caso infatti la scultura offre un'articolata organizzazione iconografica. Gli attributi di Hermes rimandano al mondo dei morti, in linea con il ruolo del dio come accompagnatore delle anime negli inferi. Hermes è una divinità molto complessa, ambivalente che contempla in sé un'ambiguità di fondo, l'espressione del passaggio da uno stato a un altro, dall'umano al divino; è un dio estremamente carnale e spirituale nello stesso momento.⁵⁸¹ Quale espressione migliore dunque per rappresentare la morte prematura dell'erede di Augusto, di un giovane che in potenza sarebbe potuto assurgere alle vette del principato? Attraverso l'evocazione di Hermes si tenta di unire, nella zona liminale tra la vita e la morte, le caratteristiche quasi divine che un erede di Augusto avrebbe potuto avere se il destino non l'avesse strappato alla vita troppo presto. Quindi anche nel ritratto di Marcello tutta l'ambiguità di Hermes viene rispettata: il richiamo al dio rappresenta infatti, attraverso i consueti livelli di lettura multipli, sia la semplice espressione della morte, del passaggio agli inferi, sia in modo più sottile quella zona liminale fra mortale e immortale che ben si poteva addire a un membro della famiglia imperiale. Per di più, le attitudini divine sono richiamate anche dalla tartaruga che, oltre a indicare un altro attributo di Mercurio, rappresenta uno degli emblemi di Venere, atto a ricordare i legami fra Enea e la famiglia giulio-claudia, mentre la nudità sarebbe ancora una volta espressione della

⁵⁷⁹Fabbrini nel 1961 vede una somiglianza tra il volto della statua del Louvre e un busto ritratto di Marcello conservato nello stesso museo, cosa che lo spinge a riconoscere nella scultura un ritratto del nipote di Augusto che solitamente veniva identificato con Germanico (Bianchi Bandinelli) o con Augusto (Charbonneaux e Brendel). Dello stesso avviso è Kiss: "C'est en effet le même visage sérieux, allongé, au menton triangulaire, les cheveux de la frange en pointes. Kiss 1975, pag. 25.

⁵⁸⁰Stevenson 1998. pp.47-48.

⁵⁸¹Per le caratteristiche di Hermes si rimanda ai lavori basilari di Mircea Eliade e Kerenji. Kerenji 1996. Mircea Eliade 1993. Si riporta inoltre un passaggio dal saggio di Jung su Hermes che ben descrive il carattere ambiguo della divinità: "a)Mercurio consta di tutti gli opposti immaginabili. Esso è un'esplicita dualità, che però viene sempre indicata come unità, sebbene le sue molte intime antitesi possano scindersi drammaticamente in altrettante figure, diverse e apparentemente indipendenti. b) E' fisico e spirituale nello stesso tempo. c) E' il processo della trasformazione dell'inferiore, del fisico, nel superiore, nello spirituale e viceversa. d)E' il diavolo, è un redentore che indica la via, è un imbroglione evasivo, è la divinità, come si presenta nella natura materna." Jung 1997, pag. 163.

potenza del ruolo e della giovane età del soggetto raffigurato.⁵⁸² Un'altra particolarità del contenuto iconografico di "Marcello" risiede nel suo carattere estremamente personale e individuale. Se di norma i ritratti onorari nudi rappresentavano una persona specifica, però completamente inserita in una dimensione pubblica, "Marcello" ci offre invece quasi l'idea di un'identità tutta rivolta alla sfera intima e personale della propria vita, nonostante raffiguri un membro della famiglia imperiale. L'espressione del volto, con quell'aurea triste e riflessiva, la postura della spalle raccolte in un gesto quasi a difendere la propria intimità, a proteggere il proprio corpo da agenti esterni e soprattutto il gesto del braccio rivolto verso le tempie, danno a "Marcello" connotazioni nuove che esulano dalle consuete dinamiche di negoziazione dell'identità dell'età repubblicana. Il gesto del braccio rivolto verso il suo volto e non verso l'esterno suggerisce un raccoglimento intimo, un'evocazione quasi psicologica del personaggio che trattiene in sé tutte le sue attitudini e peculiarità. E' un'immagine estremamente nuova e particolare per un mondo come quello romano che, come abbiamo visto, era profondamente rivolto verso l'esterno. Si riscontra infatti nella scultura un forte richiamo alla singolarità di uomo, al suo essere persona, in un senso quasi moderno del termine, attraverso il volto in cui convivono insieme convenzione formale e particolarità espressiva. Le nuove caratteristiche, formali iconografiche e simboliche qui sopra esposte sono a mio avviso strettamente legate alla finalità attribuibile a tale ritratto. La funzione della scultura resterà come sempre senza una risposta certa a causa delle lacune sul contesto di ritrovamento, sull'ambito culturale in cui si inserisce l'opera e sulla committenza. In questo caso però le stesse caratteristiche della statua possono suggerirci l'effettiva funzione: quella di statua funeraria. Infatti, come si è detto prima, la vicinanza a un'immagine di Mercurio psicopompo potrebbe indicare una funzione funeraria, cosa che ci porta alla conclusione che il ritratto fosse postumo.⁵⁸³ Le fonti ci attestano inoltre che durante il principato di Augusto era prassi consueta attribuire connotazioni fortemente mitologiche ai ritratti della dinastia imperiale. Svetonio ci tramanda che Livia fece erigere un ritratto di Gaio in *habitu Cupidinis* nel tempio di Venere sul Campidoglio e che Augusto conservava un tipo di statua del genere in una delle sue stanze private. Sembra inoltre che abitualmente le sculture con le fattezze di divinità fossero dei monumenti funerari. Quindi, analogamente al

⁵⁸² Kersauson 1986, pag.46.

⁵⁸³ Dello stesso avviso è Hallet, Hallett 2005, pag.176.

ritratto di Gaio eretto da Livia, la figura con gli attributi di Mercurio potrebbe essere una statua votiva, eretta in un luogo pubblico o anche in una residenza privata della famiglia imperiale.⁵⁸⁴ A sostegno dell'ambito funerario vengono anche alcune analogie nella fisionomia con steli funerarie attiche.⁵⁸⁵ Secondo Semni Karouzou, l'Hermes Ludovisi, sarebbe addirittura la riproduzione del monumento funerario dedicato ai morti di Cheronea, cosa che potrebbe confermare anche il carattere funerario di Marcello che dell'Hermes ha preso alcune suggestioni.⁵⁸⁶ Una finalità del genere potrebbe anche indicare la tipologia di committenza. La funzione di monumento funerario e le attitudini private e personali riscontrate nella figura spingerebbero a considerare il ritratto frutto di una committenza privata, un omaggio forse dello stesso Augusto al suo successore morto troppo presto. In tal senso Kersauson non ha perplessità, affermando con sicurezza che la statua sia stata senza dubbio eretta da Augusto per il nipote subito dopo la sua morte nel 23 a.C. In conclusione, sembrerebbe che il presunto Marcello presenti nella sua nudità caratteristiche formali e simboliche completamente nuove, evocando dei valori e delle suggestioni diverse rispetto alle statue ritratto repubblicane, in cui si tengono insieme sia un livello rappresentativo generale, sia connotazioni più intime e personali, che suggerirebbero una committenza privata all'interno della famiglia imperiale per la statua e forse anche un contesto non pubblico di esposizione. Ma senza concreti dati archeologici non si può che restare nel campo delle congetture. In ogni caso, pur assumendo forme e significati nuovi, la matrice corporea che esprime virilità e potenza resta ancora una volta inalterata nel rappresentare le fattezze maschili nel mondo figurativo romano.

3.3 Rotture e continuità nella rappresentazione del corpo maschile durante la fondazione del principato

“Marcello” rappresenta un valido esempio di nuove connotazioni nell'espressione figurativa del corpo maschile. A tali nuove forme espressive il periodo augusteo aggiunge anche nuovi significati, offrendo spunti interpretativi utili sia alla ricostruzione dell'immagine nel suo sviluppo storico-culturale che all'analisi di

⁵⁸⁴ Hallett 2005, pag.176.

⁵⁸⁵ “Par ailleurs la tête baissée, l'expression de tristesse de la physionomie nous rapproche des stèles funéraires attique” Kersauson 1986, pag.46.

⁵⁸⁶ Karouzou 1961, pag.94. Inoltre sempre secondo la studiosa, Hermes sarebbe rappresentato nella funzione di psicopompo come appare nelle rappresentazioni della pittura vascolare attica della metà del V secolo. Amadio, 1992, pag.94. La testa abbassata come connotazione di immagini funerarie è anche ricordata da Franzoni. Franzoni 2006.

alcune problematiche sociali del periodo. In questo paragrafo si proverà a dimostrare come durante l'epoca di Ottaviano e poi di Augusto, si assista all'inizio di alcuni cambiamenti simbolici all'interno del campo semantico della nudità che troveranno la loro affermazione nel periodo successivo,⁵⁸⁷ durante i regni dei successori di Augusto.

A partire dall'assunto che i periodi storici vanno analizzati per linee di continuità e non per cesure nette, l'età augustea andrà considerata più che un periodo di pacificazione sociale un'unione di ambivalenze, l'espressione di un equilibrio mediato tra i vari attori sociali anche attraverso le immagini da loro prodotte.⁵⁸⁸ Quando infatti si devono ridefinire i rapporti di forza all'interno di un sistema di governo, come nel periodo augusteo, si costituiscono necessariamente nuovi sistemi di mediazione tra le varie parti sociali.⁵⁸⁹ Le nuove forme di negoziazione determinano a loro volta le condizioni per nuove forme di rappresentazione che poi verranno regolarizzate successivamente. Tale è il processo che si sviluppa nel periodo augusteo, a riprova di una visione tutt'altro che pacificata delle immagini durante il suo principato. Dopo aver conquistato il potere, ma con ogni probabilità sin dal momento in cui si propone in pubblico come figlio di Cesare, Caio Cesare ha bisogno di costruire nuove forme di narrazione che siano espressione del suo valore prominente nei rapporti di forza a Roma, sia in confronto ai suoi avversari prima, che al senato, la popolazione, i soldati e i clientes dopo Azio. Di conseguenza, l'intera gestione del suo programma figurativo fu di gran lunga più complessa rispetto ai suoi successori. Per la prima volta il giovane erede di Cesare deve strutturare una nuova forma di governo, negoziare la sua identità ambivalente di *princeps* e *primus inter pares*, cosa che con buona probabilità lo spinse a utilizzare in maniera più attenta i propri modelli rappresentativi, a differenza dei suoi predecessori che si basavano su

⁵⁸⁷Si prenderà in considerazione anche il periodo del triumvirato in quanto parte integrante della formazione del principato e dell'adozione e dell'assimilazione di alcuni tipo di immagini, fase propedeutica al principato e alla *Res publica Restituta*, punto di partenza dei nuovi processi di mediazione del potere.

⁵⁸⁸Questa è la cosiddetta teoria dell'ambivalenza deliberata, promossa da Wallace-Hadrill, punto di partenza dei nuovi processi di mediazione del potere e seguita da altri studiosi come Stevenson e Elsner secondo la quale più che a un bisogno di eliminare tutte le ambiguità delle immagini repubblicane Augusto utilizzasse per la produzione delle immagini un'ambiguità di fondo che lo poneva a metà tra le rappresentazioni del re ellenistico e il *civis romanus*. Una visione del genere tenta, a mio avviso con successo, di andare oltre l'opinione di Zanker sul superamento stilistico in età augustea del conflitto tra le immagini di età repubblicana. Wallace-Hadrill 1982, pag.33.

⁵⁸⁹"The emperor is not an isolated primum mobile at the summit of a static social pyramid, but rather the social hierarchy is constantly being reasserted and reconstructed within a network of patronage and exchange relations of which viewing the emperor's image is one example." Elsner 1996, pag. 168.

convenzioni già stabilite.⁵⁹⁰ Augusto fu un governante forte e solido, il suo regno fu molto lungo (per questo è anche difficile pensare al principato augusteo come un periodo unico e omogeneo) e costruì un'immagine imperiale rivoluzionaria e estremamente pervasiva.⁵⁹¹ Fu il primo infatti a dover definire (in un processo estremamente complesso di “contrattazione” della propria identità e del proprio potere) cosa fosse un imperatore. Augusto dovette costruire e solidificare il rapporto con chi recepiva le immagini: l'atto di vedere nel periodo augusteo è infatti un atto ideologico che partecipa alla costruzione del messaggio del nuovo ordine.⁵⁹² A tal ragione un'immagine come il nudo che si era mostrata profondamente contraddittoria sin dalla sua prima apparizione seguì nel periodo iniziale dell'impero un percorso estremamente tortuoso, fatto di apparenti assenze e comparizioni improvvise (come avremo modo di vedere nei paragrafi successivi). Ma ciò che si vuole sottolineare in questa sede è che, a dispetto di quanto abitualmente accettato dagli studiosi, durante il primo principato, Augusto non applica una completa dismissione dell'immagine nuda a Roma e nella parte occidentale dell'impero ma piuttosto, attraverso un uso più moderato e attento, più strategico ed equilibrato, inizia a definire le nuove formule iconografiche e simboliche che tali statue acquireranno già direttamente con i successori della famiglia giulio-claudia. Infatti, sebbene non si abbiano riscontri certi a Roma di statue maschili nude dopo il 27 a.C., si può sostenere che tale immagine continui a sopravvivere anche in occidente,⁵⁹³ magari usata in maniera più cauta proprio per gestirne le ambivalenze, in virtù di quei processi di mediazione che Augusto deve affrontare per la definizione dell'immaginario del principato. Ne sono prova una statua di Agrippa che Zanker data forzatamente a prima del 27 a.C, e un rilievo funerario dall'Appia antica databile agli ultimi anni del primo secolo a.C. Inoltre secondo alcuni studiosi (come Robert Gruval) l'immagine su un cammeo conservato ora a Boston potrebbe raffigurare anche Augusto e non necessariamente Ottaviano prima di Azio. Augusto dunque, più che eliminare completamente i ritratti in nudità, ne limitò semplicemente l'utilizzo, soprattutto a Roma dove preferì altre

⁵⁹⁰ “After Augustus’ death these meanings would change as the social order changed-with the emperor becoming increasingly a less ambivalent, more obviously supreme monarch.” Elsner 1996, pag.168.

⁵⁹¹A tal proposito si veda Elsner: “The image of Augustus demonstrates a remarkable ambiguity between the emperor’s status as citizen and ruler, as man and god. Augustus is all these contradictory roles in a single statue. Such ambivalence is conceptually unstable; but on the other hand it suited the political and cultural needs of a time when deification of human beings was not abnormal and when the emperor had to balance contradictory signs with great care in his attempt to establish a new model of government in the Roman world.” Elsner 1996, pag.160.

⁵⁹²Elsner 1996, pag.159.

⁵⁹³A sostegno di questa affermazione si veda il paragrafo 5, in cui il tema delle immagini nude in occidente e in oriente verrà affrontato in modo approfondito.

tipologie di immagini più adatte a definire il suo ruolo e l'idea della *Res publica restituta*: ancora una volta la scelta delle immagini è un problema di opportunità e di appropriatezza.⁵⁹⁴ Ma di questo si parlerà più adeguatamente avanti.⁵⁹⁵

Dunque, la raffigurazione del corpo nudo e virile vive nel periodo di Ottaviano-Augusto fasi alterne e complicate che ne cambiano il contenuto simbolico e che saranno la base preparatoria per i periodi successivi. Un'affermazione del genere parte dall'idea che nel mondo delle immagini difficilmente è possibile applicare cesure volontarie ed eliminare raffigurazioni già presenti o utilizzate dallo stesso personaggio a espressione del suo potere, né tantomeno cancellare completamente il patrimonio di un linguaggio ormai condiviso per Roma come quello greco-ellenistico. Come avrebbe potuto Ottaviano una volta diventato Augusto eliminare dalla memoria collettiva la sua immagine in nudità eroica con la clamide, soprattutto se, come ci dà conferma Hallett, le sculture in nudità del periodo del triumvirato non furono eliminate dai luoghi pubblici?⁵⁹⁶ Inoltre, come avrebbero potuto i suoi successori riutilizzare con tranquillità un'immagine che era stata messa al bando da Roma dal loro illustre e potente predecessore? E infine perché si hanno, come si è già avuto modo di accennare e come vedremo successivamente, attestazioni in occidente di ritratti in nudità di uomini privati se lo stesso imperatore le aveva eliminate dal range iconografico di tale parte dell'impero? In accordo con Stevenson si può sostenere che il processo di acculturazione a Roma non è frutto di una semplice giustapposizione di formule culturali e modelli iconografici, ma piuttosto un sistema in cui difficilmente sarebbe stato possibile rimuovere a piacimento l'influsso ellenistico e le immagini a esso riferibili come la nudità.⁵⁹⁷ Sembrerebbe infatti estremamente anomalo che un'immagine scompaia completamente dal repertorio visivo, soprattutto se subito prima e immediatamente dopo è parte dell'immaginario del potere. Quindi esisterebbe una linea di continuità tra il ritratto nudo sulla colonna rostrata, attestataci dalla moneta coniata nel periodo dopo la vittoria su Sesto

⁵⁹⁴ A tal proposito si veda Stevenson: "The thesis that Augustus rejected a naked image of himself after 27 B.C. has probably overstated. Taking advantage of the possibilities offered by the cuirass of the Prima Porta statue, or by the Toga of Via Labicana statue, is not necessarily the same as rejecting a naked form". Stevenson 1998, pag. 61.

⁵⁹⁵ Per l'approfondimento della tematica si rimanda al paragrafo 5.

⁵⁹⁶ "We know for example that the statue set on the *columna rostrata* was still standing in the reign of Vespasian." Hallett 2005, pag.172. "This monument reappears on coins minted under Vespasian, the portrait updated to represent *Divus Augustus* through the addition of radiate crown." Hallett 2005, pag.172, nota 22 da Bergmann 1998, pag.110.

⁵⁹⁷ "The process of acculturation is not a matter of layers. Can you really strip a 'Hellenistic' layer away, or pick out 'Hellenistic' elements from works which were developed at Rome over a considerable span of time? Obviously not, for culture is dynamic, evolving perpetually changing entity." Stevenson 1998, pag.55.

Pompeo,⁵⁹⁸ fino alle statue ritratto in nudità di Claudio. In sintesi dunque, in questo periodo si creano le basi politiche e sociali, ma anche culturali e figurative, per i diversi piani rappresentativi della nudità durante gli anni successivi ad Augusto. E' necessario ricordare per chiarezza di esposizione che in ogni caso la trasformazione più importante è rappresentata dall'aumento delle figure nude in *Huftmantel* che diventeranno la rappresentazione canonica della nudità durante il periodo della dinastia giulio-claudia, sorpassando nella produzione e nella diffusione le sculture in nudità completa, oggetto della mia ricerca, di cui sono comunque rimasti alcuni esempi. Le rinnovate costruzioni figurative possono essere divise in quattro diversi ambiti di rappresentazione in cui a caratteristiche comuni si accosteranno sviluppi autonomi e originali.

-Il nudo completo con mantello che sarà ripreso da Claudio e poi successivamente anche da Vespasiano e Tito ha la sua origine diretta nei ritratti di Ottaviano che commemoravano la vittoria su Sesto Pompeo nella battaglia navale di Nauloco(36 a.C).⁵⁹⁹ Nei ritratti del triumvirato così come nel Claudio della Basilica di Ercolano (**fig.40**) l'immagine del corpo virile, sebbene mantenga i medesimi esiti formali dei ritratti onorari tardo repubblicani, contiene un valore simbolico differente, più afferente alla sfera culturale. Il significato dell'immagine diventa più complesso, andando a sovrapporre più piani interpretativi: la nudità starebbe così a rappresentare la consueta potenza del personaggio (anche se nel periodo del triumvirato il messaggio vira su in interpretazione simbolica più precisa legata alla vere e proprie vittorie di Ottaviano). Inoltre, all'espressione del potere si aggiunge anche una sorta di connotazione sovranaturale che discosta leggermente i personaggi dalla sfera dell'umano. Sarà bene sottolineare però che non alludo alle immagini di apoteosi, di completa assimilazione dell'imperatore alla sfera del divino, ma piuttosto a un campo espressivo della figura imperiale "terrena".⁶⁰⁰ L'immagine nuda diventa un'altra espressione di quella ambiguità volontaria, per dirla con le parole di Wallace Hadrill, su cui si gestisce l'equilibrio della figura dell'imperatore: da una parte *civis romanus* e dall'altro quasi divino come un principe ellenistico.⁶⁰¹ Il cambiamento simbolico non è indifferente e il principato augusteo, piuttosto che nascondere,

⁵⁹⁸Zanker 2003 pag.46.

⁵⁹⁹Zanker 2003, pag. 44.

⁶⁰⁰ Inoltre, come ben ci ricorda Hallett, le consuete immagini di imperatori divinizzati non sono in nudità ma portano la toga. Hallett 2005, pag.225.

⁶⁰¹ Wallace Hadrill 1982, pag. 45.

sembrerebbe fare da ponte per la codificazione di queste figure all'interno del culto dell'imperatore. Sul motivo per cui Augusto sembra non scegliere mai per Roma un'immagine del genere e per cui, di conseguenza, nessuno decida di dedicargliela ci si soffermerà nei paragrafi successivi.

-Strettamente legato al culto dell'imperatore è anche il secondo cambiamento nell'impianto semantico dei ritratti nudi. Sempre all'interno di un processo di mediazione in cui le immagini da utilizzare vengono scelte e negoziate all'interno dei rapporti sociali e di potere, l'immagine nuda già a partire dal periodo del triumvirato divenne quasi esclusivamente appannaggio della raffigurazione dell'entourage del *princeps*, motivo per cui i privati iniziarono a utilizzare il modello quasi sempre in ambito strettamente funerario.⁶⁰² In questa categorizzazione dei contesti risulta evidente il cambiamento dei criteri di pubblico e privato di cui si è parlato all'inizio del capitolo. Ne abbiamo riscontro sin dal periodo augusteo con il rilievo funerario eretto da un militare trovato sulla via Appia.⁶⁰³ (fig.42) Il personaggio è raffigurato nudo e, al di là delle ovvie differenze nell'esecuzione, mantiene le consuete caratteristiche formali, ma il suo valore simbolico, pur avendo le medesime intenzioni auto-rappresentative dei ritratti repubblicani, ha perso, forse a causa del contesto, molto della sua potenza metaforica. L'ambito funerario rende il messaggio di potere estremamente più sfumato ed edulcorato, si rispetta ancora l'esaltazione delle virtù del personaggio, ma il principato augusteo, cambiando completamente il rapporto fra pubblico e privato, ha alterato il significato del messaggio. Se nei ritratti repubblicani chiaro era l'intento di esprimere un potere effettivo, se l'immagine dunque era fortemente inserita nel processo politico e sociale del momento, nel periodo imperiale l'espressione di pura forza virile in ambiti privati funerari non evoca che una potenza astratta del personaggio raffigurato. Cambiando le forme di gestione del potere, cambiano le forme di rappresentazione e i loro significati.

- Un'altra differenza, forse la più importante in quanto segna una distinzione abbastanza profonda rispetto all'età repubblicana, è la rappresentazione delle immagini nude con attributi divini. Generalmente tali raffigurazioni sono considerate

⁶⁰²Esistono però delle eccezioni di cui avrò modo di parlare nelle pagine successive, si veda Hallett: "During the imperial period, private citizens are rarely attested in the nude statuary outside a funerary or villa context. One of the five statues honouring the senator Nonius Balbus in Herculaneum and dated to the early Augustan period did, however, show him nude. Its usage is very restricted outside the tomb context". Hallett 2005, pag.208.

⁶⁰³Kockel 1993.

dagli studiosi come ritratti imperiali postumi, vedendo nell'unione tra la nudità e le prerogative di un dio l'intenzione di rappresentare l'imperatore divinizzato. Hallett ci spiega bene come questo assunto sia legato all'idea che la nudità in età imperiale servisse semplicemente a rappresentare le immagini di apoteosi. Lo studioso dimostra invece come la maggior parte dei ritratti di Divi sia togata, a partire dalla prima immagine divinizzata a Roma: il ritratto del Divus Iulius.⁶⁰⁴ Dunque, più che un richiamo alla divinizzazione dell'imperatore, gli attributi di dei rappresenterebbero un'allegoria. Secondo Marienne Bergmann, le caratteristiche divine avrebbero la funzione di una metafora,⁶⁰⁵ un modo per collegare i personaggi raffigurati con alcune caratteristiche mitiche delle divinità. Quando il ritratto di un imperatore è accompagnato, per esempio, dall'aquila di Giove, il significato basilare sembra essere "l'imperatore è come Giove" che può essere interpretato come "l'imperatore è potente come Giove o è un comandante come Giove". In base all'enfasi data agli attributi nella configurazione della scultura il messaggio può assumere altre sfumature. In un certo senso però anche i ritratti del triumvirato con attributi divini erano una metafora, un'espressione allegorica dei contrasti e messaggio simbolico⁶⁰⁶ del livello di potere raggiunto all'interno degli equilibri politici del periodo. Ancora una volta il principato augusteo segna un periodo di passaggio, una connessione con l'epoca imperiale successiva, creando le basi per un nuovo repertorio iconografico in cui i *principes* assumono nei ritratti connotazioni divine. Il collegamento questa volta sarebbe segnato dall'introduzione da parte di Augusto di una raffigurazione completamente originale: il ritratto in veste di Giove. Tale ritratto rappresenta un'innovazione del principato di Augusto, in quanto la sua autorità per la prima volta deriva direttamente da Giove in persona e non dall'immagine di Alessandro Magno o di un sovrano ellenistico. L'immagine seduta in trono ispirata a Giove era di sicuro la più indicata per identificare Augusto come il

⁶⁰⁴"We will consider the evidence of coins first. The earliest extant image of a Divus occurs on an aureus of Octavian minted in 36 B.C. The coin shows the planned temple of Divus Iulius, with the cult image standing in between the columns. Divus Iulius is shown togate, *capite velato*, and holding an augur's staff (*lituus*) in his hand. Several issues of coins minted by the Roman colony of Philippi in Greece (the first issued under Augustus) depict a statue group which is identified by the legend as Divus Iulius crowning Augustus: Divus Iulius again wears the toga, while Augustus is shown in armour. The first full-figure image of Divus Augustus we possess appears on a coin of the year AD 21/2; this has been plausibly connected with a colossal statue which Livia dedicated that year, in her own and in Tiberius' name, close to the Theatre of Marcellus. This image too is togate; and, as on earlier Tiberian coins, the deified Augustus wears a radiate crown" Hallett 2005, pag. 224.

⁶⁰⁵Bergmann, 1998, pp.16-39.

⁶⁰⁶Per le raffigurazioni di Antonio come Eracle o Dioniso e di Sesto Pompeo come dio del mare si rimanda a Zanker 2003, pp.43-51.

pater patriae, attraverso la metafora suggerita dall'immagine del padre degli dei.⁶⁰⁷ Dunque, Augusto utilizza una figura semi-nuda in trono per esprimere l'allegoria, la metafora del suo potere, così come fece durante il periodo del triumvirato appropriandosi delle categorie apollinee.⁶⁰⁸

Successivamente l'utilizzo di tratti divini per delineare le attitudini degli imperatori o per esprimere in ogni caso un messaggio a esso riferito si sposterà anche sull'immagine completamente nuda e sull'*Huftmantel*. Per di più, ad esempio di un utilizzo di queste immagini in nudità già durante lo stesso principato di Augusto, bisogna tener presente il già citato passo di Svetonio in cui si racconta che Livia dedicò un ritratto di suo nipote Gaio in veste di Cupido. Le ragioni per cui Livia scelse gli attributi di Cupido per il ritratto di Gaio ci sono offerte dallo stesso Svetonio quando parla della dolcezza e dalla natura amabile del giovane.⁶⁰⁹ Attribuire connotazioni divine a ritratti personali diventerà prassi comune anche per le immagini dei privati in ambito funerario. Un importante studio di Wrede è dedicato a questo corpus scultoreo a partire dal periodo di Nerone. Lo studioso tedesco mostra come, per esempio, alcune prerogative del dio Mercurio (immagine a cui più sono ispirati i ritratti privati di II e III secolo d.C.) venissero utilizzate per rappresentare al meglio lo status dei soggetti raffigurati, per lo più commercianti o liberti.⁶¹⁰ Così anche in questo caso l'inserimento nel contenuto formale della scultura di una metafora cambia il significato dell'immagine, affidando messaggi non solo diversi da quelli del periodo repubblicano, ma offrendo un repertorio interpretativo estremamente più vasto e aperto. Come si ha avuto modo di evidenziare per il cosiddetto Marcello del Louvre (**fig.37**), l'aderenza ad alcune prerogative divine suggerisce inoltre il modo in cui accostarsi alla statua, diventa una sorta di didascalia interpretativa e simbolica: non descrive ma evoca o piuttosto suggerisce l'interpretazione.

-L'ultima differenza con il periodo repubblicano che verrà presa in considerazione è piuttosto una deviazione funzionale dell'immagine nuda. La maggior parte delle raffigurazioni in nudità completa a noi rimaste databili al periodo augusteo raffigurano personaggi giovani, cosa che ha spinto alcuni studiosi, tra cui Hallett, a

⁶⁰⁷ Hallett 2005, pag. 258

⁶⁰⁸ Per la vicinanza di Augusto alla figura di Apollo prima dell'inizio del principato si rimanda a Zanker 2003, pp. 52-.58.

⁶⁰⁹ Hallett 2005, pag. 235; Svetonio, Calig. 7.1.

⁶¹⁰ Wrede 1981.

credere che la nudità diventi espressione della nobiltà e della giovinezza di alcuni membri della famiglia imperiale e non solo. Infatti, a riprova di questa nuova convenzione, Hallett porta l'esempio di un gruppo onorario ritrovato a Formia (che verrà analizzato in questa sede successivamente) in cui il personaggio più giovane della famiglia è ritratto completamente nudo e in armi. Di conseguenza la nudità cosiddetta eroica entrerebbe a far parte di un formulario stabilito per descrivere un ruolo ben preciso all'interno dell'entourage dell'imperatore, formulario che poi venne usato anche in contesti privati. In alcuni casi, dunque, durante il periodo augusteo si verrebbe a creare un leggero slittamento semantico della rappresentazione del corpo virile: da espressione di potenza e forza, a raffigurazione della giovinezza nel pieno della sua prestanza virile e manifestazione di un potere in divenire.

Le variazioni sul tema qui esposte rappresentano un valido esempio di come le immagini nel periodo augusteo siano espressione di un periodo di trasformazione e di mediazione dei ruoli di potere, cosa che esclude una omogeneizzazione dei piani figurativi e una pacificazione delle forme espressive. Tale tematica è stata oggetto di un dibattito molto serrato negli ultimi anni e verrà esposto nel paragrafo successivo, utilizzando sempre come strumento di analisi l'immagine virile nuda.

3.4 Le statue ritratto in nudità come espressione del dibattito sulla rivoluzione culturale augustea

Il problema della raffigurazione della nudità durante il periodo augusteo è uno degli argomenti intorno al quale è stato incentrato il dibattito sulla creazione, la definizione e la diffusione delle immagini all'inizio del principato. Non fa parte del mio obiettivo di ricerca ricostruire le differenti visioni sul periodo augusteo susseguitesisi nel corso dei tempi, ma mi soffermerò su come ancora una volta le sculture virili in nudità appaiano nodo centrale per un'analisi completa della cultura artistica a Roma e come siano altresì un utile strumento per nuove chiavi di lettura. L'ambiguità e la problematicità dell'assunzione a Roma dell'immagine nuda è il punto di partenza da cui molti studiosi sono partiti per definire le innovazioni che Augusto apporta al mondo visuale romano quando conquista il potere. Come si è già avuto modo di vedere per il periodo repubblicano, la nudità è un codice rappresentativo estremamente forte che crea reazioni ambivalenti e contraddittorie. La domanda da cui si partiva era come Augusto si rapportasse all'immagine più problematica del

periodo precedente e inoltre se il *princeps* avesse bisogno di eliminarla completamente per segnare una definitiva discontinuità con il periodo dei disordini sociali e delle lotte di potere. In un certo senso infatti la nudità poteva essere vista come espressione di potenza e supremazia e manifestazione di arrivismo e sete di potere che poco si confacevano con il nuovo governo della *Pax Augusta*. Inoltre il principato di Augusto si doveva rapportare al *mos maiorum* degli antichi che, come ci testimoniano le fonti, mostrava una certa ostilità nei confronti di questa immagine puramente greca.⁶¹¹ La contraddittorietà tra i testi antichi che disapprovavano l'esposizione pubblica del corpo nudo (reale o solo raffigurato) e le numerose sculture in nudità ritrovate diventa ancora più problematica nel periodo imperiale. Augusto risolve veramente il conflitto culturale creato da queste immagini durante il periodo repubblicano, formulando un nuovo linguaggio artistico in cui la nudità non ha più spazio di rappresentazione? O piuttosto, come si è accennato anche precedentemente, il problema può essere affrontato in modo diverso? Tale contraddizione è stata risolta dagli studiosi in modi differenti. Zanker considera le statue-ritratto in nudità, o meglio la giustapposizione delle teste- ritratto e dei corpi nudi e idealizzati, come uno dei numerosi elementi discordanti generati dai processi di ellenizzazione, sarà poi Augusto a risolvere tale conflitto mediante una svolta stilistica senza precedenti che crea, a detta di Zanker, un impianto iconografico stabile epurando tutte le incongruenze del periodo precedente.⁶¹² Secondo Zanker le contraddizioni artistiche corrispondevano a un problema morale, dal momento che a Roma si aveva la tendenza a esprimere gli effetti dei cambiamenti culturali in termini moralistici e a descrivere modelli comportamentali tipo la lussuria e la piaggeria come tipicamente greci, estranei al *modus vivendi* degli austeri Romani. Alla luce dei nuovi studi sull'arte augustea però, la visione di Zanker di "conflitto e contraddizione" all'interno dai dispositivi di assunzione di alcuni modelli culturali

⁶¹¹Così Wallace-Hadrill sull'immagine nuda in rapporto alle relazioni fra Greci e Romani: "Nudity then, raises a new level of problematic relation between Greek and Roman. From the Greek point of view, the Roman shared the barbarian distaste: so it is the Greek Plutarch who provides commentary to the elder Cato's avoidance of bathing naked in front of his son: This indeed appears to have been a shared practice among the Romans: even fathers-in-law avoided bathing with sons-in-law since they looked askance at undressing and nakedness. Subsequently, however, they learned to strip from the Hellenes, and in return refashioned the Hellenes to do this in company with women (Cato the Elder 20,5)" Wallace Hadrill 2008, pag. 52.

⁶¹²A tal proposito è importante aggiungere che in Augusto e il potere delle immagini, opera a giudizio comune fondamentale per la comprensione dell'immaginario augusteo, il capitolo dedicato alle immagini della tarda repubblica e dal titolo paradigmatico "Immagini contraddittorie. La repubblica al tramonto" si apre con una lunga dissertazione sulle statue onorarie nude, considerate come l'espressione emblematica di un linguaggio figurativo contraddittorio. Zanker 2003, pp.7-11.

greci va considerata un po' come una forzatura moderna: difficilmente i Romani avrebbero avvertito come discordante l'unione di forme culturali greche e romane, dal momento che probabilmente non avevano così chiara questa netta divisione che sembra piuttosto nascere da categorie analitiche moderne.⁶¹³ A Zanker va in ogni caso dato il grande merito di aver concesso per la prima volta all'arte la capacità di esprimere valori morali, inserendo le arti figurative all'interno di un discorso non solo artistico e culturale ma anche sociale e politico.⁶¹⁴

Al contrario, Gruen nega il conflitto attribuito da Zanker ai ritratti nudi adducendo la spiegazione, per altro a mio avviso ragionevole, che difficilmente gli uomini romani illustri avrebbero deciso di ritrarsi in un modo che avrebbe potuto crear loro imbarazzo o derisione. Per Gruen, piuttosto, i ritratti in nudità indicherebbero la sicurezza e la prestanta dei personaggi ritratti.⁶¹⁵ Per di più, si è già avuto modo di descrivere e analizzare nel capitolo precedente come tali immagini evocassero tutta una serie di significati da cui era esclusa qualsiasi allusione alla sfera del desiderio sessuale e dell'erotismo,⁶¹⁶ né tantomeno rientravano, come invece attestano le fonti, nella sfera dell'onta e della vergogna.⁶¹⁷ Di conseguenza, difficilmente statue che comunicavano solo valori positivi di forza e virilità potevano nello stesso tempo esprimere una dissonanza volontaria delle forme artistiche. Anche per Chris Hallett non esiste alcun conflitto all'interno della rappresentazione dei nudi onorari di età repubblicana, in quanto i corpi virili rappresenterebbero una sorta di *habitus*, un costume che si rifà a eroi mitologici come Achille. Il conflitto dunque si romperebbe proprio in virtù del valore metaforico e non realistico o meramente figurativo dei corpi.⁶¹⁸

Il dibattito sul conflitto estetico delle statue ritratto in nudità apre due ordini di discorso diversi: da una parte descrive l'enorme difficoltà degli studiosi a desumere attitudini e valori culturali dai dati materiali a disposizione, e dall'altra mostra le

⁶¹³In tal senso si veda Stevenson: "In particular it will be argued, firstly, that the form of the art does not really make sense if there was as much conflict with Greek ideas and styles as generalizations from the literary sources might imply." Stevenson 1998, pag.45.

⁶¹⁴Tale visione è condivisa anche da Stevenson: "The idea that art can express moral values, even moral conflict, is of great interest and fundamental significance." Stevenson 1998, pag.45.

⁶¹⁵Gruen 1990.

⁶¹⁶Si rimanda al paragrafo 9 del capitolo precedente in cui descrivo come a mio avviso le statue in nudità acquisiscano una sorta di neutralità erotica, come se la loro norma somatica di uomini facenti parte dei più alti strati della società li astraesce dal campo del desiderio sessuale, a cui invece erano soggetti donne, efebi, schiavi.

⁶¹⁷Si veda Hallett sull'attitudine dei Romani nei confronti della nudità. Hallett 2005, pp.61-101.

⁶¹⁸Hallett 2005, pag. 101.

problematicità di concepire il periodo augusteo come un'epoca di ordine, di equilibrio in cui vittoria e pace, passato e futuro si fondono in un quadro unico. Entrambi i piani del ragionamento avranno una conclusione comune che rientra nel discorso più ampio e complesso dell'identità culturale romana. Ma occorrerà andare per gradi al fine di comprendere bene i passaggi dell'analisi e del ragionamento. Per ciò che riguarda il primo punto messo al vaglio, il problema della divergenza fra le fonti scritte e i dati materiali nell'ambito dei ritratti rappresenterebbe l'espressione emblematica della ricorrente difficoltà a conciliare i livelli differenti di produzione culturale, in quanto spesso si è attribuita una maggiore veridicità alle risorse scritte. Questo sembrerebbe fare anche lo stesso Zanker che, sebbene abbia dato un contributo basilare che consegna alle immagini un valore dirimente per la comprensione della società, nel formulare la teoria del "conflitto e contraddizione" dei nudi onorari, sembra ancora una volta dare un valore principale alle fonti scritte. L'autore infatti trova una soluzione in chiave moralistica alle divergenze fra ciò che le fonti ci trasmettono e il dato (anch'esso incontrovertibile) che testimonia l'esistenza di immagini nude nello stesso periodo in cui gli scrittori lanciavano le loro invettive contro il pessimo mal costume greco. In realtà non bisognerebbe dare un valore principale né alla fonte né al dato materiale, ma cercare di combinare insieme tutti gli elementi, a partire dall'idea che l'identità culturale è una pratica discorsiva che si connota attraverso differenti costruzioni sociali, politiche e d'immaginario, per la comprensione della quale sarà di conseguenza difficile trovare un principio unico e determinato.⁶¹⁹

Appare invece scelta condivisa dalla gran parte degli studiosi offrire una soluzione unica alla questione della produzione e della diffusione delle immagini nude nel passaggio tra l'età repubblicana e il principato augusteo. Avvalorata dall'esiguo numero di sculture di questo genere databili all'età di Augusto ritrovate nella parte occidentale del mondo romano, la linea interpretativa tendenzialmente adottata dagli studiosi è quella di credere che Augusto abbia intenzionalmente eliminato dal mondo visuale occidentale del primo principato la cosiddetta nudità eroica, considerata

⁶¹⁹In tal senso si rimanda al dubbio sull'analisi di fonti e dei dati materiali per la ricostruzione dell'etnicità romana che si pone Wallace Hadrill proprio a partire dalle sculture onorarie in nudità: "There are clear methodological risks in drawing inferences from the material record of what attitudes 'must have' been. Granted that there was a well established Roman republican convention of representing Roman generals naked, can we safely infer that this *must have* been acceptable, an more than inferring, granted that Cicero voices standard Roman prejudice against public nudity, that such statues *must have* been disturbing or discordant?" Wallace Hadrill 2008, pag.54.

immagine sconveniente e per l'appunto contraddittoria. A sostegno di questa visione ritorna nuovamente la concezione generale sopra esposta che vede il periodo augusteo come una rivoluzione culturale che, segnando una completa rottura rispetto all'epoca dei disordini repubblicani, crea un ordine politico pacificato e destinato a restare inalterato per molto tempo, come una sorta di teoria della fine della storia ante litteram. Sembra dunque che la teoria di "conflitto e contraddizione" e la concezione della pacificazione politica e culturale del periodo augusteo si sostengano a vicenda, creando un sistema coerente sorretto da un ordine interno prescrittivo in cui l'uno conferma e definisce l'altro. Un sistema del genere, di conseguenza, non riesce ad analizzare nella sua complessità l'immagine nuda, né tantomeno offre una soluzione esaustiva per la ricostruzione della complessa identità culturale romana. A mio avviso infatti considerare le immagini nude come espressione di un conflitto culturale che Augusto riesce a risolvere con la strategia politica non tiene in considerazione né i processi di interazione e di commistione dei piani figurativi greci e romani, che vengono piuttosto sempre considerati come due entità separate, né tantomeno il ruolo fondamentale nei processi di definizione dei linguaggi artistici del contesto e dei fruitori delle opere.

Proprio a partire dal reciproco processo di ragionamento tra conflitto e pacificazione delle immagini, Zanker offre come soluzione al problema delle statue- ritratto in nudità di età repubblicana la svolta stilistica del periodo augusteo che ordina le immagini e fa scomparire la nudità dal mondo occidentale soprattutto a Roma. Sulla falsariga di Zanker si pongono quasi tutti i lavori che trattano l'immagine nuda, compreso Hallett che dà per scontata la completa scomparsa delle statue in nudità da Roma, datando, come Zanker, il già menzionato Agrippa a prima del 27 a.C (**fig.21**), e la stele della Via Appia in un generico primo periodo augusteo⁶²⁰. Per Hallett non si tratta però di una scelta morale, considerando come già detto che lo studioso americano non segue la teoria del conflitto di Zanker, ma piuttosto della decisione di rigettare non l'immagine nuda in sé ma l'immaginario militare di cui la nudità era

⁶²⁰Così l'introduzione di Hallett alle immagini in nudità del periodo imperiale: "At this time (around 27 BC), Octavian performer a remarkable transformation in his public image, endeavouring to make a complete break with the excess of his previous career. As we read in his *Res Gestae* now had a great many of his earlier, more self-assertive monuments at Rome taken down [...] And strikingly, the fully nude portrait in heroic costume-which we know from coins had been conspicuously employed by Octavian while he was *triumvir*- noe seems to disappear completely from his self-representation as 'Augustus'." Hallett 2005, pag.160.

parte integrante.⁶²¹ Anche per Fejfer durante il primo principato scompaiono le immagini nude nel mondo occidentale e continuano nella parte orientale dell'impero per poi riapparire quasi subito dopo la morte di Augusto.⁶²² La studiosa americana non si concentra sulla questione morale intorno alla nudità, né sul motivo per cui Augusto decide di eliminarla, ma attribuisce il suo rinnovato utilizzo alla mediazione della raffigurazione seminuda del *Genius Populi Romani* che lei fa risalire, con buona probabilità, agli anni dello stesso Augusto.⁶²³ E' una spiegazione questa che valuta la diffusione delle immagini come un processo complesso che non si può risolvere semplicemente mediante una risoluzione stilistica. Su questa falsariga, per di più in piena discontinuità con la visione di Zanker, si pongono alcuni studi recenti sulla costruzione del dispositivo di governo durante il principato di Augusto. Alcuni studiosi hanno infatti preferito utilizzare come nodo analitico l'ambivalenza contenuta nelle immagini piuttosto che concentrarsi sulle differenze e le contraddizioni. Andrew Wallace-Hadrill, per esempio, identifica proprio in un'ambivalenza di fondo il meccanismo principale intorno al quale vengono costruite le forme di governo e l'immaginario durante il periodo augusteo. La definizione del *princeps* si incentrava su una sorta di ambiguità tra la figura del *civis* e quella del sovrano ellenistico: Augusto era un *civilis princeps*, una sorta di espressione retorica che serviva nello stesso tempo a segnare il suo potere assoluto e la sua vicinanza alle istituzioni repubblicane. Tutto il comportamento pubblico dell'imperatore si giocava all'interno di questa ambivalenza: alcune condotte sociali indicavano che il *princeps* era un uomo come i suoi "sudditi", altre servivano a creare una distanza, a sottolineare le indiscutibili differenze del *primus inter pares*.⁶²⁴ A riprova di questa ambiguità di contenuti si inserisce la visione di Veyne della città di Roma, concepita a livello urbano come una commistione di espressioni del potere imperiale e di

⁶²¹Tale posizione si evince chiaramente anche dall'Appendice J di *The Roman nude* intitolata "The return of Military Imagery to Imperial Iconography after its Renunciation by Augustus". Hallett 2005, Appendix J.

⁶²²"The fully nude portrait was at first avoided in Rome but not in the East, and it was soon commonly deployed by the emperor in the capital [...] Portrait statues of the emperor in the nude were not confined to any specific context or function and the habit was probably used to make a statement about his extraordinary and supernatural character." Fejfer 2008, pag. 401.

⁶²³A tal proposito si riporta la posizione dell'autrice sulla datazione del *Genius Populi Romani* e riguardo la ricomparsa della nudità nel mondo visuale romano: "Exactly when this representation of the *Genius Augusti* was introduced remains uncertain but it is possible that it dates back to Augustus". Nudity inevitably smacked of Hellenistic kingship but when the iconography was taken over from that of the *Genius Populi Romani* it positioned the emperor among the Republican people and in the Republican tradition. With the introduction of the semi-nude *Genius Augusti*, nudity could be deployed in Rome without offending the feeling of the Senate and it could be used to propagate the bond between the People and the emperor." Fejfer 2008, pag.400.

⁶²⁴Wallace-Hadrill 1982, pp.32-48.

antichi principi repubblicani raffigurato emblematicamente dai fora.⁶²⁵ Secondo Wallace-Hadrill, dunque, il principato si basava su una doppiezza, un'ipocrisia di fondo: l'atto di *recusatio* che si tramandava ritualmente da imperatore a imperatore e che sanciva la restituzione al senato e al popolo romano dell'istituzione repubblicana.⁶²⁶ La *recusatio* non era altro che una semplice etichetta che non solo serviva a controllare il senato ma anche a definire e consolidare il potere imperiale,⁶²⁷ attraverso la formularità del rito. Tutti i valori riferibili ai principi repubblicani non sarebbero che un'etichetta di facciata, la stessa concezione di *civilitas* fa parte dell'apparenza democratica di Augusto che serviva a confondere la vera portata autoritaria del suo governo. Dunque Augusto nel processo di mediazione e definizione del suo sistema di potere giocava tra l'ambiguità e la farsa, cercando non di creare un immaginario ordinato e pacificato ma di utilizzare le contraddizioni che la commistione tra vecchie e nuove forme di governo veniva a creare. Quindi più che un organico piano iconografico di rappresentazione del suo potere, Augusto avrebbe utilizzato un dispositivo multifattoriale per la diffusione dell'immaginario dell'impero. Dello stesso avviso è anche Elsner che non crede alla lettura di Zanker di una costruzione da parte di Augusto di un immaginario pacificato. Secondo lo studioso inglese la prospettiva di Zanker priva le immagini di qualsiasi valore sovversivo o conflittuale e le relega a semplice epifenomeno, seppur simbolicamente significativa, dell'ideologia imperiale. Vedere la forma di governo come frutto di un'ambiguità che definisce una vera negoziazione dell'autorità tra le parti consente di considerare invece le immagini come espressioni attive all'interno della configurazione del potere imperiale.⁶²⁸ Secondo Elsner nessuna società, per quanto autoritaria sia, riesce a concentrare nelle sue mani ogni sistema di creazione culturale. In conclusione, la teoria di Wallace-Hadrill dell'ambivalenza intenzionale aiuta a comprendere l'intera gamma delle condotte e delle forme delle immagini imperiali: in alcuni contesti sociali il governante si doveva porre come il pieno gestore del potere, in altri invece doveva stabilire un rapporto con i governati, in cui

⁶²⁵ Per Veyne la città di Roma (soprattutto il complesso dei palazzi imperiali e i fora) funzionavano come le coorti delle monarchie europee de l'Ancient Regime. Veyne 1976, pag. 683.

⁶²⁶ Sulla *recusatio* e sull'analisi della Res publica Restituta si rimanda a Béranger 1953; Judge 1974, pp.279-311 e il più recente Hurler, Mineo 2009.

⁶²⁷ "The Principate was established by an act of denial (*recusatio*), ritually perpetuated from reign to reign" Wallace Hadrill 1982, pag.36.

⁶²⁸ "In general, Zanker's account, by presenting Augustan art as the state insight ideally have wished it to be viewed, deprives images of any subversive or conflicting viewings in a way that is culturally and sociologically too simple. No society has ever been so efficiently dictatorial that the image propagated by the government of itself was at once the only image held of the government by every citizen." Elsner 1996, nota 13, pag.315.

almeno in apparenza sembrasse che tutti gli attori sociali avessero parte attiva nella costruzione della forma di governo.⁶²⁹ Secondo Stevenson gli argomenti di Wallace-Hadrill si avvicinano molto all'impostazione concettuale del volume di Galinsky sul principato di Augusto "Augustan Culture".

L'opera di Galinsky, pur accettando alcune soluzioni teoriche di Zanker, si pone però in piena discontinuità con l'argomento centrale dell'archeologo tedesco.⁶³⁰ Per Galinsky il mondo delle immagini nel periodo augusteo sarebbe caratterizzato da un'intenzionale multireferenzialità, da una polisemia⁶³¹ in cui Augusto è una sorta di catalizzatore morale, un leader capace di attivare un'influenza etica sugli altri.⁶³² Il suo programma iconografico sarebbe strutturato intorno a una serie di dinamiche politiche e sociali attive che stimolavano comportamenti utili al mantenimento dell'ordine costituito. I dispositivi di rappresentazione sarebbero dunque più raffinati, meno vicini a un impianto verticale e monodirezionale, ma adatti, piuttosto che a imporre un messaggio, a suggerire una serie di letture, non per tutti uguali ma finalizzate al mantenimento delle strutture di potere.⁶³³ Per ciò che riguarda nello specifico l'arte augustea, Galinsky prende in analisi l'opera che generalmente è considerata l'emblema del nuovo ordine augusteo: l'Ara pacis. Per lo studioso americano il monumento alla pace augustea rappresenterebbe invece l'espressione più tipica del linguaggio polisemico della cultura di quei tempi:⁶³⁴ più che a un

⁶²⁹ In tal senso si veda Stevenson 1998, pag.46.

⁶³⁰ Si riporta il preciso commento di Stevenson sulle differenze teoriche fra Zanker e Galinsky: "Zanker and Galinsky share similar ideas about, e.g., the lack of specificity in Augustan art, the absence of narrative content, and the absence of propagandists in Augustan Rome, but Galinsky's emphasis upon ongoing ambivalence, polisemy, even contradiction in Augustan literature and art, is really quite different, for it is central tenet of Zanker's work that following the 'conflict and contradiction' of the Late Republic the image of Augustus was purged of its stylistic and moral ambiguities after 27 B.C., that the visual language of Augustan Rome expressed in clear terms the aims and spirit of new régime, and that old tensions had been resolved perfectly with the introduction of a new, 'Classical' artistic style. Thus we have the single greatest divergence of scholarly opinion in this field in the past decade and it deserves attention for this fact." Stevenson 1998, pag.46.

⁶³¹ "Usually Augustus' period seems one of unshakable solidity reinforced by classicism and its achievements in poetry, art and architecture were considered a static givens. A closer look at the evidence suggest otherwise It was a time of transition, of continuing experimentation of a developing and shifting relationship without precedents." Galinsky, 1996, pag. 8.

⁶³² Galinsky 1996, pag.165

⁶³³ Così Galinsky sulla struttura di potere nel periodo augusteo: "In age the revival of the ideals of the Res publica was accompanied by the restoration of its third and more material basic function, the protection of private property. The distinctive aspect of Augustan culture, however, is precisely that it went beyond purely material aspects and satisfaction and was inspired by ideas, ideals and values. These found their expression across the wide spectrum of government, social policy, art literature and religion" Galinsky 1996 pag.6.

⁶³⁴ "The structure and function of the building itself exhibit the same qualities of dynamic tension between formal variety and unified conceptualization, and of the resolution of opposites that is at the heart of the classical mode-Ara Pacis is an example of remarkable multiplicity also in terms of artistic styles and traditions. The processions, for

preciso apparato iconografico farebbe riferimento a una molteplicità di evocazioni che coinvolgerebbero l'osservatore a vari livelli di comprensione. L'intenzionale molteplicità di significati può essere interpretata dall'osservatore in diversi modi, ma questo non significa che la struttura iconografica lasci lo spazio a infinite interpretazioni che di fatto renderebbero il messaggio finale debole e poco rappresentativo. La varietà di evocazioni si muoverebbe piuttosto all'interno di un quadro complessivamente stabilito e consentirebbe nello stesso momento un'accessibilità di comprensione a diverse tipologie di fruitori. Per dirla con le parole dello stesso Galinsky: "A monument like the Ara Pacis was successful because it appealed to a variety of people and sensibilities"⁶³⁵. Per Galinsky dunque, la riduzione delle forme rappresentative che avviene in epoca augustea verrebbe abbondantemente compensata da un aumento delle associazioni e dei significati evocabili e comprensibili. Tale assunto esclude qualsiasi svolta forzata a uno stile puramente classico. La trasformazione dei modelli figurativi avverrebbe piuttosto attraverso una semplificazione e normalizzazione delle forme rappresentative, a mio avviso in virtù del principio di opportunità e appropriatezza delle immagini, in cambio di un aumento dei significati.⁶³⁶ Se infatti si attribuisce al linguaggio artistico e culturale del periodo Augusteo una forma di polisemia, di immaginario multiforme non si può credere che il mondo visuale del principato si racchiuda dentro i rigidi steccati di uno stile classico, non si può pensare che si possano epurare immagini, ma ci si deve piuttosto porre il problema di come queste si muovano all'interno dei percorsi culturali (ammettendo anche che alcune volte si sviluppino in fenomeni carsici) e comprendere quali motivazioni abbiano favorito la loro diffusione o meno, in un'ottica che considera l'identità culturale come un fenomeno attivo, non cristallizzato né univoco, ma piuttosto come un fattore ibrido e animato da complesse tensioni interne.⁶³⁷

3.5 Un'immagine solo orientale?

instance, cite those of the Parthenon, but they also draw on traditions of Etruscan painting which in turn may be indebted to Greek monumental paint. Augustan Rome drew on many traditions and revitalized them in the process" Galinsky 1996, pag.142.

⁶³⁵ Galinsky 1996, pag.144.

⁶³⁶ "Compared with the confusing multiplicity of republic representations (and individual programs) there is now a reduction, in Augustan public art in general, to a few repeated motifs. This quantitative reduction, however is more compensated for the multiplicity of associations and evoked meanings." Galinsky 1996, pag.144.

⁶³⁷ Wallace-Hadrill 2008, pag.11.

Le tematiche affrontate nel paragrafo precedente rimandano nel particolare alla questione se le immagini nude facessero parte del repertorio figurativo dell'impero occidentale durante il regno di Augusto. Risolvere tale quesito consentirebbe di comprendere se il linguaggio artistico del primo principato risponda allo schema ipotizzato da Zanker o se segua percorsi costitutivi più articolati. La questione è stata già accennata, in questo paragrafo si cercherà di esaminare in profondità il problema e di definire le differenze nell'utilizzo della nudità tra il mondo occidentale e orientale. Nodo centrale dell'analisi sarà così comprendere se effettivamente nell'immaginario augusteo le figure virili in nudità vengano eliminate volontariamente o se piuttosto la scarsità d'immagini raffigurate in questa fattezze nel mondo occidentale non sia dovuta ad altre ragioni. Si deve tenere conto in ogni caso del dato oggettivo che ci consegna, al meno fino a oggi, un numero esiguo di immagini nude databili al periodo augusteo, ma non si deve neanche liquidare il problema credendo che esse scompaiano completamente per volontà del primo imperatore. Nei paragrafi precedenti si è già avuto modo di porre dei dubbi su tale visione e nelle pagine che seguono si cercherà di offrire nuove soluzioni interpretative al problema. Il primo punto di partenza sarà così decidere se quelle poche immagini che abbiamo a disposizione siano attribuibili al periodo dopo la *Res publica restituta* o meno. A oggi le immagini dubbie sarebbero il cosiddetto Agrippa Grimani (**fig.21**), un ritratto di un uomo privato da Formia, un'immagine su un cammeo conservato a Boston e un rilievo funerario ritrovato sull'Appia Antica (**fig.42**). Come già visto la tendenza degli studiosi è di rimuovere il problema, datando le evidenze archeologiche sopraccennate a prima del 27 a.C. o a dopo la morte dell'imperatore. Infatti per alcuni di essi l'unica nudità ammessa sarebbe servita a raffigurare gli imperatori divinizzati.⁶³⁸

I problemi teorici più rilevanti li offre la statua di Agrippa,⁶³⁹ in cui il gioco della datazione si muove in un lasso cronologico estremamente breve.⁶⁴⁰ La sua datazione

⁶³⁸Di avviso contrario è invece Hallett. Hallett 2005, pp.159-163.

⁶³⁹La scultura è fortemente restaurata. Le gambe sono riattaccate al torso con vari rattoppi di restauro nel tentativo di ricomporre la statua nella sua forma originale. La testa che ha il naso di restauro, presenta lesioni alle arcate sopracciliari, alle labbra, al mento e alle orecchie. Le iscrizioni sulla parte superiore del corpo ricordano una statua atletica di Policleteo. Il motivo del mantello è diverso rispetto a quello delle altre statue ritratte dove di solito l'indumento è posto sulla spalla sinistra. Il ritratto del volto ha grosse similitudini con il ritratto conservato a Copenhagen, entrambi i ritratti sono databili agli ultimi anni di vita di Agrippa. La resa plastica compatta e pesante è contrassegnata dalla tradizione del tardo ellenismo. Traversari 1968, pp. 29-30.

consueta a prima del 27 è effetto dell'interpretazione che si base sulla cosiddetta "risoluzione stilistica", non certo causa: come in un ragionamento predittivo al contrario è la lettura storica che data l'opera e non la datazione dell'opera che sostiene la lettura storica. Non a caso infatti non tutti gli studiosi sono d'accordo con tale inquadramento cronologico. Bisogna però premettere che la storia di questa statua è abbastanza complicata, cosa che non ha permesso né una giusta datazione, né una corretta identificazione del contesto. Infatti, sembra che alcune conclusioni riguardo all'Agrippa Grimani siano state date per scontate, continuando a seguire le prime letture antiquarie sull'opera. Ad esempio Traversari, che in verità data la statua al 13 a.C, la colloca ad Atene proprio come suggeriva molti secoli prima Visconti.⁶⁴¹ Questo contesto di rinvenimento sarebbe dettato dal fatto che per Visconti tutti i ritrovamenti antichi conservati a Venezia dovessero arrivare dalla Grecia.⁶⁴² Ancora una volta la lettura dell'opera è affidata alle congetture moderne a non a un riscontro effettivo. In realtà l'unico dato certo che si conosce è la presenza della scultura fino il 1823 a palazzo Grimani. Altri, tra cui lo scultore Cavaceppi e gli studiosi Roche e Tiersch, rifacendosi a una frase di Cassio Dione, secondo la quale Agrippa avrebbe collocato nel portico del Pantheon una statua che faceva pendant con quella di Augusto, hanno pensato a una provenienza da Roma. E' difficile, se non impossibile, stabilire quale sia la precisa datazione, né tantomeno il luogo di collocazione della statua. Non ci si può di certo affidare alle rilevazioni di Cavaceppi, ma d'altro canto non credo che si possa escludere a priori, come fanno alcuni studiosi, l'esposizione nel Pantheon a partire dall'idea che il ritratto di Agrippa in pendant con quello di Augusto non sarebbe mai stato in nudità eroica. Seguire un ordine di ragionamento del genere significa cadere sempre nelle contraddizioni sopradescritte. Galinsky al

⁶⁴⁰Dal '600 agli inizi dell' 800 questa statua colossale che riprende i motivi e forme ispirati al Doriforo di Policletto, è stato motivo di vivaci polemiche erudito-antiquarie. Il Visconti per primo ha riconosciuto nel monumento il ritratto di Agrippa forse in veste di Nettuno e ha supposto che si trattasse di un'opera proveniente dalla Grecia.

⁶⁴¹Per Traversari: "Non è improbabile che questo ritratto sia stato scolpito intorno al 16-13 a.C, epoca in cui Agrippa si recò nuovamente in Oriente: la fama meritatamente acquistata in Grecia, il suo ritorno nelle regioni orientali potrebbero giustificare l'erezione in una città come Atene di una simile statua in marmo pentelico". Traversari 1968, pp.29-30.

⁶⁴²Si riporta il commento di Visconti presente nella *Iconografia Romana*: "La testa di una celebre statua che conservasi nel palazzo Grimani a Venezia, si riguardò sempre come quella di Agrippa pel confronto delle teste poste sulle medaglie. Il Delfino, attributo di Nettuno, che veduto abbiamo sopra altri monumenti diventare il simbolo dell'eroe di Salamina e de' distruttori de' pirati, sta ai piedi del vincitore di Azio, la testa, che non fu mai staccata dal corpo, offre i medesimi lineamenti delle due teste di marmo or ora indicate, una delle quali trovasi intagliata sopra questa Tavola. E' probabile che questa bella statua sia stata portata dalla Grecia, ove erano stati consacrati alla memoria di questo illustre Romano tanti monumenti, de' quali ancora ci rimangono le iscrizioni." Visconti 1817.

contrario data la scultura intorno agli ultimi dieci anni della vita di Agrippa, quindi tra il 22 e il 12 a.C., non riferendo un contesto preciso di collocazione, ma suggerendo che la statua si trovasse in qualche luogo pubblico di Roma. Sembra però che anche Galinsky utilizzi il medesimo processo analitico di Zanker, anche se al contrario. Lo studioso americano colloca infatti il ritratto in quell'arco cronologico per provare che Augusto non aveva epurato dal suo mondo visuale gli aspetti ellenistici.⁶⁴³ L'orizzonte temporale di datazione è estremamente stretto: solo dieci anni di differenza cambiano in questo caso completamente l'interpretazione, e i dati a noi rimasti non permettono una datazione precisa. La questione sembra dunque insolubile. Ma ciò che preme analizzare in questa sede è se, al di là del dato materiale preciso, si possa accettare una presenza di immagini nude a Roma e quali differenze intercorrano fra queste e le immagini "orientali". Sulla datazione e l'interpretazione delle altre opere del mondo occidentale ho avuto già modo di soffermarmi.⁶⁴⁴ Con buona probabilità, si può dire che le immagini a cui si può attribuire una datazione augustea con più sicurezza sono il ritratto di Formia e la stele funeraria della via Appia. Ci troviamo dunque davanti a due rappresentazioni private. A partire dai dati sopra esposti proverò a sviluppare il mio ragionamento. Probabilmente le immagini nude a Roma e nella provincia occidentale dell'impero sono effettivamente state prodotte in minor numero in confronto al mondo orientale, ma questo accadeva ugualmente durante il periodo repubblicano. E' normale a mio avviso che i processi di interazione culturale tra il mondo greco e romano seguano dei percorsi differenti in rapporto ai luoghi, al tempo e agli equilibri politici e sociali. Lo stesso varrà anche per l'interazione tra la cultura romana e quella delle altre popolazioni conquistate.⁶⁴⁵ A questo dato va aggiunto che, senza alcun dubbio, durante il periodo augusteo si trasforma il modo di produzione dell'immaginario nel mondo romano, se non altro perché si modificano le forme di governo e i rapporti di forza all'interno della società. Dunque, pur se in modo diverso da come ipotizzato normalmente, il principato trasforma il repertorio figurativo e simbolico perché cambiano le forme di

⁶⁴³ "The same independence is illustrated by the fact that the Hellenistic type of representation did not simply cease to exist in Augustan Rome but appears prominently, for example, in the statues and portraits of Augustus' principal associate and son-in law Agrippa. This is another salutary reminder that the discussion of Augustan art, and of the culture in general, cannot be reduced to a simple opposition between Hellenistic and classicizing aspects. E.g. in a colossal statue which can be dated to the decade before his death in 12 B.C. Agrippa appears like a Hellenistic paragon with swelling muscles and energetic movement." Galinsky 1996, pag.177.

⁶⁴⁴ Per il cammeo conservato a Boston e per la stele funeraria dell'Appia si rimanda in oltre a Stevenson 1998, pp. 59-60.

⁶⁴⁵ Wallace-Hadrill 2008, pp.24-27.

riproduzione sociale. Di conseguenza, si può affermare con un certo grado di sicurezza che Augusto promuova un uso differente delle immagini nude. Ma più che di epurazione dell'immagine bisognerebbe ancora una volta parlare di opportunità della rappresentazione. In accordo con Stevenson infatti, si dovrebbe partire dal presupposto che sfruttare maggiormente le possibilità narrative offerte da altri tipi di ritratti, non significa necessariamente rigettare completamente l'immagine in nudità.⁶⁴⁶ La differenza concettuale risiede soprattutto nella scelta di non interpretare lo scarso utilizzo come un completo rifiuto dell'immagine, visto come scelta cosciente e atto politico. Bisogna invece comprendere che nel momento di costruzione di nuovi modelli di rappresentazione Augusto consideri più opportune altre forme rappresentative, senza mettere a bando però la nudità. A riprova di ciò ci vengono in aiuto i ritratti dei contesti privati che, come abbiamo visto, sono anche i più attendibili cronologicamente. A mio avviso infatti le statue onorarie nude riferibili a una committenza privata suggeriscono due interpretazioni importanti. Innanzi tutto credo che l'attestazione di raffigurazioni di uomini privati in nudità sia segno che non ci sia stata una rimozione forzata delle immagini, altrimenti non si spiegherebbe perché alcuni uomini si sarebbero fatti rappresentare mediante un'immagine "proibita", per di più, nel caso della stele dell'Appia, in un contesto funerario. Le sculture onorarie in nudità offrono un altro spunto interpretativo, a mio avviso estremamente complesso, in merito alle forme di auto-rappresentazione delle classi aristocratiche e al conseguente rapporto fra esse e le immagini dell'imperatore. Secondo alcuni studiosi, tra cui Wallace-Hadrill, Stevenson e lo stesso Galinsky, Augusto con la sua politica più che risolvere i conflitti sociali li acutizza, limitando le ambizioni e le opportunità per l'auto-rappresentazione delle classi aristocratiche.⁶⁴⁷ All'interno di queste poche opportunità le classi aristocratiche si devono accontentare di utilizzare le forme espressive antiche, riportate per di più spesso in un contesto funerario. Più che essere espressione di vere e proprie pratiche di autocelebrazione sono più che altro processi di descrizione di una prominenza sociale, tramite l'evocazione della potenza dei personaggi morti. In una società in cui la mobilità sociale si fa più difficile e in cui le forme di auto-rappresentazione restano quasi completamente appannaggio dell'imperatore, per rappresentare l'identità personale viene utilizzato il linguaggio formale di età repubblicana, ma calato in un

⁶⁴⁶ "Taking advantage of the possibilities offered by the cuirass of the Prima Porta statue, or by toga of the Via Labicana statue, is not necessarily the same as rejecting a naked form." Stevenson 1998, pag.61.

⁶⁴⁷ Wallace-Hadrill 1989

contesto privato che, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, ne depotenzia il significato politico.⁶⁴⁸ Dunque, tale ragionamento sembrerebbe confermare che la nudità non scompaia completamente dal mondo occidentale, né dal linguaggio figurativo della famiglia imperiale e neanche da quello dei contesti privati. Sembrerebbe infatti che da un parte la classe aristocratica la utilizzi evocando le forme di auto-rappresentazione dell'epoca repubblicana, o come mezzo di esaltazione della giovinezza, dall'altra che Augusto non ne faccia un largo uso non per questioni morali ma perché considera più adatta alla rappresentazione del suo principato la corazza o il capite velato, o forse anche per accentuare una differenza nei confronti delle consuete immagini di evocazione della prominenza sociale, politica e militare dell'epoca repubblicana. In conclusione, l'utilizzo dell'immagine in nudità sembrerebbe essere un problema di opportunità e di appropriatezza delle opere. Ottaviano-Augusto aveva bisogno di diffondere un diverso tipo di messaggio e ciò forse gli era richiesto anche dal popolo di Roma. I valori di virilità e potere espressi dalle sculture in nudità durante l'epoca repubblicana non erano più adatti a determinare i nuovi rapporti sociali. Nel processo di negoziazione del potere che Augusto deve intraprendere nella fase di definizione generale del suo dominio, altri dovevano essere i simboli e i messaggi da trasmettere. Quei valori di potenza e di forza facevano eco alle antiche formule di rappresentazione da cui Augusto doveva in un certo senso discostarsi, senza però rompere completamente con esse, in quel sistema di ambiguità di cui parla Wallace-Hadrill. Ed è proprio in tal senso che a mio avviso l'immagine nuda gioca il suo ruolo più importante nel principato augusteo. Per dimostrare questa idea bisogna fare un confronto con le immagini nude in oriente e con alcune raffigurazioni della dinastia giulio-claudia. Come si è già avuto modo di vedere dalle evidenze archeologiche a noi rimaste, sembra che in Oriente l'immagine nuda fosse utilizzata per raffigurare i principi giovani della famiglia imperiale. Ne sono esempio i ritratti di Gaio e Lucio Cesare dalla Basilica Giulia di Corinto, **(fig.43)**⁶⁴⁹ la statua frammentaria di Lucio Cesare, identificata dall'iscrizione, dall'agora di Thasos,⁶⁵⁰ una statua colossale con la testa estremamente danneggiata, raffigurante un principe giulio-claudio dalla palestra delle terme meridionali di Perga⁶⁵¹ e un'altra attestazione dal Sebasteion di Afrodisia.⁶⁵² Se ne ha inoltre

⁶⁴⁸Come si è già avuto modo di affermare nei precedenti paragrafi.

⁶⁴⁹Maderna 1988, pp.236-238, H17-18.; Boschung 2002, pp.64-65;. Rose 1997,pp.138-139.

⁶⁵⁰Maderna 1988,pag. 238, H19.

⁶⁵¹Inan 1983, pag. 119.

rimando nel mondo occidentale in alcuni ritratti degli immediati successori di Augusto, come una statua di Claudio dalla Basilica di Ercolano.⁶⁵³ (fig.43) In alcuni casi, come a Corinto, le statue facevano pendant fra di loro (la statua di Augusto in capite velato sembra essere di una fase successiva dell'impianto decorativo della Basilica Giulia). Si tratta di gruppi rappresentativi della famiglia imperiale in cui la nudità eroica esprimeva la giovinezza, il rango e il ruolo dei giovani rampolli, futuri eredi dell'impero. A partire da ciò, dunque, si può ipotizzare che l'immagine nuda stabilisse sempre un valore di potenza e forza ma che definisse in questi casi la complicata immagine degli eredi dell'impero. A mio avviso Augusto decide di non farsi rappresentare più in nudità eroica non solo perché altri tipi di rappresentazione sembravano a lui più congeniali, ma anche perché la nudità doveva rappresentare il potere giovanile dei suoi eredi, così come aveva espresso la sua potenza nei ritratti prima di Azio. Dunque, la nudità eroica si inserisce nel preciso programma di narrazione della famiglia giulia e di definizione dei rapporti di eredità del principato che, come è noto, crearono non pochi problemi al primo imperatore. Volontariamente Augusto non si farebbe più ritrarre in nudità eroica, ma non per una scelta morale o stilistica ma perché aveva affidato a tale raffigurazione un ruolo semantico diverso: quello di espressione della trasmissione del suo potere. Dal novello figlio di Cesare che aveva espresso il suo potere facendosi ritrarre nudo, agli eredi del nuovo ordine mondiale. In questo senso potrebbe anche essere spiegato il motivo per cui ne abbiamo più riscontri in Oriente⁶⁵⁴ (soprattutto in contesti pubblici estremamente importanti): il programma narrativo della trasmissione del potere era più semplice da diffondere nel mondo orientale senza minare i complicati equilibri politici con il senato a Roma.⁶⁵⁵ D'altro canto, la rappresentazione della famiglia imperiale in linea con una continuità del potere oltre Augusto serviva a ribadire il nuovo potere di Roma nelle province. Sappiamo come infatti, attraverso il gioco sottile delle dinamiche di dedica, le immagini della famiglia imperiale fossero diffuse

⁶⁵²Erim, Smith 1991, pp.68-97.

⁶⁵³ Nella Basilica di Ercolano il ritratto di Claudio, in nudità con lancia, era in pendant con una statua del *Divus Augustus*. L'imperatore tiene nella mano sinistra abbassata un fulmine e probabilmente aveva uno scettro nella mano destra alzata. La statua di Claudio è datata, in base all'iscrizione al 48 d.C., quindi prima della morte dell'imperatore Hallett 2005, pag.177.

⁶⁵⁴ Anche se per esempio alcuni studiosi tra cui John Pollini non escludono la presenza di sculture di Caio e Lucio in nudità anche a Roma a cui, nella diffusione dell'immagine imperiale, farebbero eco le raffigurazioni ritrovate in oriente. Pollini 1987, pag.83.

⁶⁵⁵ Nel caso specifico dei ritratti dei due eredi favoriti di Augusto, Pollini descrive bene la riproduzione e la diffusione delle immagini dei due giovani in tutto l'impero, sottolineando per di più l'importanza della riproduzione in serie delle sculture onorarie. Pollini 1987, pag.84.

in tutto il territorio imperiale al fine di consolidare l'immagine del principato. Per di più, la conferma del potere imperiale avveniva attraverso le dediche da parte dei notabili delle province orientali mediante un linguaggio dedicatorio a loro familiare ma che di fatto, in virtù di una dinamica culturale trasformativa sempre presente, era stato completamente rimodulato, quasi tradotto dalle forme culturali di Roma. Se questa interpretazione è valida, si rispetterebbe tra l'altro l'idea di ambiguità volontaria di Wallace-Hadriill. Infatti Augusto affiderebbe alla sua immagine i significati di *pater patriae* e di *primus inter pares*, demandando all'apparato iconografico dei suoi eredi i valori espressivi più vicini ai principi ellenistici. Questo potrebbe rappresentare un altro motivo per cui ce ne sarebbe stata una diffusione più ampia nelle zone orientali dell'impero, dove il rapporto di clientela e di legame con l'imperatore seguiva dei percorsi autonomi e in un certo senso diversi da quelli di Roma. Infine, l'immagine nuda riletta in questa chiave interpretativa, può rispecchiare la polisemia del linguaggio artistico augusteo di cui parla Galinsky in cui le immagini si definiscono mediante differenti piani interpretativi e in cui ciascuna opera può essere letta, compresa, e memorizzata in modi diversi ma all'interno di un significato più ampio⁶⁵⁶ che viene sempre condiviso collettivamente.

3.6 La committenza: nuovi rapporti di forza, nuove forme di dedica

I paragrafi precedenti ci consegnano una visione del periodo augusteo estremamente dinamica nelle sue strutture politiche quanto nelle forme dell'immaginario e dell'arte. Come già esposto nel capitolo precedente, la base teorica su cui si imposta il mio lavoro di ricerca tende a considerare la cultura artistica come parte integrante di un ambito culturale politico e sociale definito. A partire da tali premesse, anche per ciò che riguarda l'analisi dei nudi nel primo principato ci si soffermerà sulla disamina dei contesti culturali e materiali in cui queste statue si collocano, cercando di evidenziare continuità e trasformazioni rispetto al periodo precedente. Per comprendere appieno tali contesti nell'accezione tipicamente imperiale che li divide nelle due categorie di pubblico e privato, bisognerà indagare i nuovi rapporti di clientela e stabilire le complesse trasformazioni della committenza. Di conseguenza, a differenza del capitolo precedente, affronterò per prime le considerazioni sulla

⁶⁵⁶ Infatti la maggior parte delle opere del primo periodo imperiale possono essere lette in questo modo. Secondo Stevenson, per esempio, anche l'Augusto di Prima Porta sarebbe espressione della polisemia del linguaggio figurativo del periodo augusteo e di conseguenza neanche per tale scultura sarebbe corretta l'interpretazione zankeriana di risoluzione stilistica. Stevenson 1998, pag.57.

committenza e i rapporti di clientela per poi continuare nel paragrafo successivo l'indagine sui contesti. Inoltre, al fine di delineare le distanze e le persistenze nei rapporti di clientela tra la Repubblica e l'impero, piuttosto che soffermarmi su un caso specifico di committenza di un ritratto affronterò i rapporti di potere e le forme clientelari in modo generale, ponendo l'accento su eventuali differenze nei processi relazionali tra Roma e l'Oriente, così come farò successivamente per l'analisi del contesto.⁶⁵⁷ Nel mondo romano la clientela è una componente centrale dell'esperienza culturale, parte fondamentale del sistema di formazione dell'ideologia e delle pratiche comportamentali all'interno di una società estremamente eterogenea ma regolata da precise norme sociali come quella romana. In un modo che fu estraneo ai Greci, i rapporti clientelari rappresentavano a Roma una delle pratiche sociali più importanti e regolavano i rapporti di potere dall'età medio repubblicana in poi.⁶⁵⁸ Le trasformazioni politiche di Augusto modificarono le dinamiche attive all'interno dei rapporti di clientela, ma non fecero perdere l'essenziale rilevanza politica e culturale che avevano acquisito nel periodo tardo repubblicano. Come già ricordato, Galinsky e altri studiosi hanno sostenuto che il periodo augusteo acutizza alcune tensioni sociali, limitando le possibilità di autonomia e di auto-rappresentazione delle classi aristocratiche. Il fatto che acutizzi il conflitto piuttosto che eliminarlo, significa che non esiste alcuna prospettiva di pacificazione nei rapporti sociali all'interno del principato. Le classi aristocratiche non vengono eliminate o ridotte a pura rappresentanza ma continuano ad avere rapporti attivi nelle dinamiche sociali, seppur in modo diverso. Dunque una situazione del genere sarebbe indizio di una trasformazione nei rapporti di potere, compresi quelli clientelari, e di una sorta di tensione tra le classi aristocratiche e l'imperatore nella gestione di esse, per lo meno all'interno degli equilibri della capitale. Come si avrà modo di vedere l'imperatore tenterà di stabilizzare tali tensioni con esiti diversi in base alle aree geografiche, cosa che comporterà anche modi differenti di dedica e scelta delle immagini onorarie nelle varie regioni dell'impero. Nell'età medio e tardo repubblicana i rapporti di clientela erano più

⁶⁵⁷ Nel capitolo precedente avevo invece affrontato i rapporti di clientela che determinavano la dedica e la committenza del caso specifico di Ofellius Ferus a Delo. In questo capitolo invece, per ragioni metodologiche credo sia più importante indagare in senso generale la clientela nel primo principato e come si strutturi diversamente in base ai contesti geografici sociali e culturali.

⁶⁵⁸ "Patronage was central to the Roman cultural experience, in a way in which it was foreign to the Greek cultural experience. It represented a vital part of conscious Roman ideology, of their own image and how their world both was and ought to be." Wallace-Hadrill 1989, pag. 65.

dinamici, tutti gli attori sociali avevano una parte attiva e capacità di agire all'interno dei rapporti di forza: erano parte integrante nella formazione e nella gestione del potere.⁶⁵⁹ Ma nell'ultimo secolo della Repubblica, una concatenazione di cambiamenti mette in crisi i tradizionali rapporti di clientela.⁶⁶⁰ L'aumento demografico a Roma e la forte crisi monetaria destabilizzarono il vigente sistema di rapporti clientelari che serviva anche come dispositivo di controllo e disciplinamento delle masse urbane. Ci si trova così alla fine dell'età repubblicana in un sistema di gestione delle tensioni sociali che non funziona più, destabilizzato dai cambiamenti politici e dalla difficoltà economiche: i rapporti sociali che avevano favorito le committenze personali di ricchi uomini nelle provincie così come a Roma non rispecchiava più la condizione dell'epoca. Il mondo in cui era nato Ofellius Ferus era destinato a concludersi a breve, al suo posto si stava per definire un nuovo ordine che conteneva in sé vecchie tradizioni e nuove forme di potere.

L'impero infatti cambia le forme di promozione all'interno dei rapporti sociali e di conseguenza, come vedremo in seguito, anche i metodi di committenza. Va da sé infatti che, cambiando i modelli di governo, l'imperatore modifichi anche le forme di gestione del potere. In questo senso si può dare lo stesso giudizio che Galinsky attribuisce alle immagini del periodo augusteo: a una diminuzione delle forme relazionali clientelari corrisponde un aumento dei meccanismi di rappresentanza e di gestione della clientela, che ne complica i significati e ne moltiplica gli esempi. Il fondamento sociale dell'età repubblicana si mantiene sicuramente durante il principato e con esso la nozione essenziale che lo status di un uomo dipendeva dai rapporti di clientela che era riuscito a instaurare e che simbolizza la capacità di poter

⁶⁵⁹“Certainly this argumentation about late Republic should be enough to deter us from taking a mechanistic view of patronage and it was a smoothly operating system following predictable and inevitable rules. The picture that emerge from the late republic is more dynamic: of social suffer from malfunction and abuse, subject to open challenge and attack. Rather than offering the key to Roman politics, patronage must be seen as one of several methods of generating power, a system actually in competition and conflict with other systems.” Wallace Hadrill 1989, pag.66.

⁶⁶⁰“Particularly in the last century of the republic, as we have seen, a concatenation of changes placed traditional patterns of patronage under strain: numerical explosion of urban population of Rome, new patterns of popular politics, and the influx of wealth and monetization. Traditional aristocratic patronage failed to cope with problems of mob violence, starvation and land-hunger. The Romans acknowledged their traditional system to be under attack and collapsing. But alongside the decay of the old system, we can see the growth of a new one.” Wallace Hadrill 1989, pag.78.

dare alle classi subalterne ciò di cui avevano bisogno.⁶⁶¹ La differenza risiede nel tentativo da parte di Augusto di limitare gli spazi di agibilità sociale delle classi aristocratiche soprattutto a Roma, dove aveva più bisogno di gestire in maniera più rigida i rapporti di forza. Come si è già avuto modo di sottolineare, il primo imperatore non eliminò completamente la possibilità per l'aristocrazia senatoriale di creare rapporti di potere con le classi subalterne, ma centralizzando la maggior parte delle risorse economiche e politiche nelle sue mani, ne limitò gli spazi di azione. Il sistema repubblicano era pluralista per sua natura. I numerosi benefattori creavano diverse reti di scambio con i vari clienti e le dinamiche relazionali fra le due parti sociali erano estremamente complesse, determinate da rapporti di forza dipendenti dalla quantità di risorse in possesso. E' dunque evidente che nel momento in cui l'imperatore cerca di accentrare la maggior parte delle risorse politiche ed economiche nelle sue mani distrugga l'equilibrio sociale precedente.⁶⁶² Secondo Gelzer Augusto, subito dopo la vittoria di Azio, riuscì ad accentrare su di sé i rapporti di clientela della città di Roma, rompendo la consueta base di raccordo tra la nobiltà e l'aristocrazia⁶⁶³. A mio avviso la gestione dei rapporti clientelari a Roma con Augusto senza dubbio si trasforma, ma probabilmente sarebbe generalizzare troppo credere che tutte le dinamiche di gestione del potere fossero nelle mani di Augusto e del suo entourage, anche a Roma dove le tensioni con l'aristocrazia erano di sicuro più difficili da gestire. Augusto proprio in virtù di quella ambiguità volontaria a cui si faceva riferimento precedentemente, non diventa l'unico benefattore di Roma, come invece molti studiosi credono,⁶⁶⁴ ma accentra la maggior parte delle risorse su di sé, creando una sorta di stratificazione nelle gerarchie

⁶⁶¹“The aristocratic social milieu of the Republic continued into the Principate, and with it the basic notion that a man's social status was reflected in the size of his following a large clientele symbolizing his power to give inferiors what they needed.” Saller 1982 pag.79.

⁶⁶²“The emperor then did not become universal patron in the sense of sole patron in the Roman world. Nevertheless, he brought about a profound transformation of the overall system of patronage. As a system, republican patronage was pluralist. The clients themselves constituted the populous romanus, and by their votes chose between and reward their patrons. The effect of imperial rule is to usurp the function of populus romanus. There is no longer a vote, and ultimate control of public resources passes de facto to the emperor. Thus the network of patronage realigns, and all strands converge on the emperor at the centre.” Saller 1982 pag.45

⁶⁶³“The republican system was pluralist in its nature. A multiplicity of patrons acted in competition with each other, offering alternative routes of access to resources. Client choice guaranteed a measure of freedom: by withholding the vote and transferring allegiance to another patron the client could establish his independence. It would appear axiomatic that if one patron achieves monopoly control of resources, he destroys the system and becomes the state itself. That is exactly what seemed to Gelzer to have happened. According to Gelzer Augustus was evidently determined to break the powerbase of dependents of the nobility in the city of Rome.” Wallace-Hadrill 1989, pag.83.

⁶⁶⁴ Secondo Anton Von Premerstein Augusto sarebbe una sorta di benefattore universale che regolava e gestiva tutti i rapporti clientelari dell'impero. Wallace-Hadrill 1989, pag. 79.

clientelari in cui lui si rivela come una sorta di *primus inter pares* dei benefattori. Dunque i rapporti di clientela mutano ma restano alla base delle forme di gestione del potere e non è Augusto l'unico attore di tali nuove relazioni sociali. Da una parte i rapporti clientelari si fanno più complessi disponendosi su più livelli di gerarchizzazione, dall'altro diventano uno strumento estremamente efficiente nell'organizzazione delle forme governamentali all'interno dell'impero.⁶⁶⁵ Augusto diventa una sorta di protettore universale, ma non l'unico. Si viene così a creare un sistema in cui l'imperatore esercita il potere attraverso i suoi *clientes* che a loro volta esercitano altre forme di clientela con le altre classi. In questo modo chi godeva dei favori dell'imperatore e ne offriva altri alla popolazione formava il suo potere in virtù della potenza del *princeps*, che a sua volta creava rapporti di clientela e di conseguenza rapporti di forza attraverso loro. Augusto crea così un sistema virtuoso in cui accentra su di sé risorse e potenza, ma senza danneggiare la pluralità delle forme relazionali all'interno della società, anzi piuttosto complicandole per farle diventare un utile strumento per la gestione e il controllo di un territorio così vasto ed eterogeneo come quello dell'impero.

Già nel sistema della Repubblica la clientela si reggeva su un rapporto di amicizia che si estendeva nelle provincie a un rapporto tra governanti e governati. Si può dire che soprattutto per ciò che riguarda i territori al di fuori della città di Roma, Augusto fa sue e perfeziona tali dinamiche di amicizia. Sembrerebbe infatti che l'imperatore utilizzi i rapporti di clientela per gestire e controllare le varie parti dell'impero: dentro l'ambito politico e amministrativo, la relazione fra *clientes* riesce a spiegare come un così vasto impero fosse governato da un'amministrazione e una burocrazia estremamente esigua.⁶⁶⁶ Nelle provincie romane, soprattutto in quelle d'Oriente, i benefattori che godevano dei favori dell'imperatore, grazie ai loro legami con il sistema di potere centrale, erano i più indicati a porsi come mediatori tra capitale e provincia, tra istituzioni locali e Stato. In un sistema più centralizzato ma nello stesso tempo più dislocato, i *clientes* locali non avrebbero potuto agire in nessun modo

⁶⁶⁵“After Octavian eliminated his rivals, the princeps' role continued to be defined in terms of patronal ideology Personal Patronage under the early empire.” Saller 1982.

⁶⁶⁶Sia Wallace Hadrill che Robert sostengono che i rapporti di clientela-amicizia sono alla base della gestione dell'impero, una sorta di dispositivo amministrativo che regolava le dinamiche interne alla provincia e la gestione delle città senza far intervenire direttamente l'imperatore e i sistemi governativi di Roma. Così Wallace-Hadrill sul rapporto fra clientela e amministrazione dell'impero: “Within the sphere of politics and administration, patron-client relations supply part of the answer to the question of how such a large empire was governed by so small administration” Wallace Hadrill 1989.

senza l'intercessione dei loro benefattori con Roma e di conseguenza con l'imperatore.⁶⁶⁷ La clientela serviva dunque a mantenere ben salde le gerarchie sociali all'interno delle classi, così come tra il centro dell'impero e le provincie. Con le dovute differenze, i benefattori delle provincie agivano come i funzionari di stato nel sistema burocratico e politico dei paesi coloniali. La clientela serviva perciò come meccanismo non solo di mantenimento ma anche di riproduzione del potere sociale.⁶⁶⁸ Dunque, ancor di più che durante il periodo repubblicano la clientela diventa organismo centrale nella gestione del potere imperiale e di controllo dei territori e delle popolazioni in un sistema di governance estremamente sofisticato. Infatti, da un punto di vista della società, la clientela rappresenta un metodo flessibile simultaneamente di integrazione e di controllo sociale: i rapporti di amicizia fra *clientes* e benefattori locali creano legami di appartenenza che diventano deferenza nei confronti di Roma mediante le relazioni privilegiate fra i benefattori-notabili e l'imperatore. I benefattori diventano potenti burocrati del potere imperiale, mantenendo inalterati quei rapporti di forza e di prominenza politica tipici dell'età repubblicana. Infatti l'abilità dei benefattori locali di persuadere gli altri del loro potere attraverso il conferimento di alcuni benefici era la base della credibilità sociale.⁶⁶⁹ Da un punto di vista amministrativo queste nuove forme di clientela consentirono un ampliamento dei quadri dirigenziali che gestivano i vari territori dell'impero. Infatti, uno degli sviluppi principali del primo principato fu la crescita di un'amministrazione equestre direttamente legata ai rapporti con il *princeps*. Durante il regno di Augusto un considerevole numero di posti divenne disponibile per gli *equites* solo attraverso l'intercessione imperiale. Si può affermare che tali cariche

⁶⁶⁷Non solo gli equilibri politici ma ogni dinamica di formazione delle carriere politiche e ogni genere di relazione pubblica viene mediata nel periodo augusteo dalla figura del princeps che diventa garante del potere e del successo politico. "When the Principate was established and the popular assemblies became unimportant, the configuration of political patronage was altered as connections with the emperor, direct or, indirect, became vital for political success, and the need for popularity in the assemblies declined." Saller 1982 pp.205-208

⁶⁶⁸In tal senso ci viene ancora una volta in sostegno Wallace-Hadrill: The clients could not do without their patrons. Patronage thus serves as a mechanism for reproducing social power. Inoltre, sulla falsa riga della mio paragone più recente, Wallace-Hadrill riscontra delle analogie con i sistemi di governo dell'antico regime, riprendendo l'interpretazione della studiosa francese Shannon Kattering che ha studiato i rapporti di clientela nella Francia del XVII secolo. Di seguito si riporta il passo di Wallace-Hadrill: According to Sharon Kattering's analysis of seventeenth century France, in a nation with still relatively weak state control from the centre in the shape of monarchy, patronage was deliberately exploited as a method of extending the tentacles of royal control into the loosely attached peripheries. Royal patronage and resources were challenged through ministers like Richelieu, Mazarin Colbert to trusted clients who acted as brokers in the provinces. A complicated web of mutual dependence built up." Wallace-Hadrill 1989, pag.72.

⁶⁶⁹Wallace-Hadrill 1989, pag. 86.

erano trattate come beneficia clientelari e distribuite attraverso una sorta di attività di evergetismo.⁶⁷⁰ Sembra così chiaro che a parte le risorse materiali il vantaggio più importante di cui disponeva Augusto e che lo rendeva benefattore fra i benefattori era la possibilità di offrire incarichi politici e di dispensare posizioni importanti nell'amministrazione dell'impero. Dopo che Ottaviano eliminò i suoi diretti rivali politici, il ruolo del principe continuò ad essere definito in termini di ideologia clientelare in cui, come nell'età repubblicana per i generali e i grandi notabili, parole come *beneficium* e *amicitia* entravano a far parte nell'ideologia del buon imperatore.⁶⁷¹

Dunque, sebbene ci sia un corpus di fonti meno cospicuo per ciò che riguarda le testimonianze sulla clientela in età imperiale rispetto alla tarda repubblica, sembrerebbe che durante il periodo di Augusto si assista a una moltiplicazione dei livelli e delle sfumature ideologiche dei rapporti di clientela.⁶⁷² Il linguaggio della clientela tende ad espandersi sotto l'impero. L'aumento di burocratizzazione delle forme di definizione e gestione dei legami clientelari fa aumentare le iscrizioni di dedica e anche il lessico legato a tali pratiche. Numerose iscrizioni celebrano le elezioni di patroni da parte delle municipalità e di congregazioni come i collegia di Ostia.⁶⁷³

Così come le iscrizioni dedicatorie, strettamente legate ai rapporti di clientela sono le dinamiche di committenza dei ritratti onorari e le forme di dedica delle statue imperiali. Durante il principato augusteo e anche nei periodi successivi, era consuetudine a Roma che fossero il senato e la plebe di Roma a dedicare le statue all'imperatore.⁶⁷⁴ Lo stesso imperatore poteva far erigere una statua a uno degli imperatori precedenti. La dedica delle statue imperiali dentro e fuori Roma era un'attività di negoziazione e di comunicazione sociale in cui entrambe le parti, il dedicante e l'imperatore come onorato, definivano la loro relazione. Era un grande privilegio avere la concessione di dedicare una statua dell'imperatore a Roma. Nelle

⁶⁷⁰ Saller 1982, pag.46.

⁶⁷¹ Ce ne dà importante attestazione Livio nel *Panegyricum*

⁶⁷² Con buona probabilità l'abbondanza di notizie sulla clientela durante l'età repubblicana è dovuta alla profonda attenzione che Cicerone dà a questo tema.

⁶⁷³ Wallace-Hadrill 1989, pag. 84.

⁶⁷⁴ "Until the third quarter of the third century the majority of imperial statues in Rome were set-up by the Senate, the Senate and the Roman people or the urban plebs. The emperor himself could also erect a statue of one of his predecessors". Fjefer 2008, pag.389. Come già ricordato, sembrerebbe inoltre che durante il principato augusteo si registrasse una forte partecipazione da parte delle elites locali (soprattutto in Oriente) al culto dell'imperatore. Pierce 1984, Galinsky 2010.

città provinciali i decurioni avevano l'incarico di assegnare i permessi per l'esposizione di statue dell'imperatore negli spazi pubblici attraverso regole molto rigide. Sebbene le concessioni per le dediche di statue imperiali fossero sottoposte a uno stretto controllo, si trovano tuttavia nelle città delle provincie alcuni esempi di organizzazioni sacerdotali, corpi militari, organizzazioni private e cittadini che dedicano statue dell'imperatore in spazi pubblici.⁶⁷⁵ La possibilità di erigere statue imperiali non solo da parte delle istituzioni maggiori permetteva di dimostrare pubblicamente la lealtà nei confronti dell'imperatore. Tali rapporti furono dunque un elemento fondamentale nelle strutture di potere della prima età imperiale, nonostante le strette restrizioni per l'esposizione pubblica dell'immagine dei principes.⁶⁷⁶ Dunque, nei casi di associazioni private, gruppi sociali o anche semplici cittadini la pratica di dedicare statue all'imperatore svolgeva una doppia funzione: da una parte rappresentava come sempre la forma più funzionale di auto-rappresentazione della propria potenza, dall'altra era espressione della fedeltà all'imperatore. Questo vale per Roma e ancor di più per le provincie dove le forme clientelari e di subordinazione all'*amicitia* del *princeps* definivano il ruolo delle classi dirigenti nella gestione delle città. La commistione tra forme di lealtà al governo e pratiche di auto rappresentazione crea un nuovo fenomeno in cui i contesti privati e le dinamiche pubbliche vanno a intersecarsi in un modo inconsueto. Era infatti prassi consolidata esporre ritratti interi (a grandezza naturale) dell'imperatore vivente o anche un gruppo della dinastia imperiale nelle case private nelle proprietà dell'élite del luogo. In questo caso il ritratto dell'imperatore acquisisce non solo un significato diverso ma anche una funzione differente. L'effigie imperiale serva come fattore di autocelebrazione del proprietario della villa che in questo modo sottolinea il suo potere e il suo legame, simbolico o effettivo che sia, con la dinastia imperiale.⁶⁷⁷ Purtroppo difficilmente si hanno i dati per comprendere dove esattamente tali ritratti imperiali fossero collocati all'interno delle residenze dei cittadini privati e di conseguenza è estremamente difficile dedurre qualcosa sulla loro effettiva funzione che con ogni probabilità cambiava in base alla stanza in cui erano collocate.

⁶⁷⁵ Ce ne dà conferma Højte nella sua ricerca sulle iscrizioni dedicatorie delle basi delle statue imperiali. Højte 2005.

⁶⁷⁶ Questo cambia drasticamente dalla fine del terzo secolo d.C. quando né il senato né i privati poterono più dedicare statue dell'imperatore nella città di Roma. Questa mansione era completamente affidata al *praefectus urbi* che diventa l'unico dedicante. Fjefer 2008, pag. 390.

⁶⁷⁷ "A substantial number of just under half life-size emperor portraits (most however without proper provenance) as well as literary sources suggest that imperial images were also a feature of life in the ordinary Roman household." Fjefer 2008, pag.388.

Potevano conferire un valore maggiore all'immagine del proprietario della casa se disposte vicino al suo ritratto, o potevano stare sull'altare domestico con l'immagine del *genius* del *pater familias*. In ogni caso erano un importante elemento per dimostrare la lealtà personale del dedicante verso l'imperatore. Nel mondo di Augusto, dunque, il legame fra committenza e pratiche di clientela e di fedeltà nei confronti del *princeps* diventa parte integrante della costruzione dell'immaginario sia nei contesti pubblici che all'interno delle dimensioni private. Così ancora una volta la comprensione del contesto diventa fondamentale per definire funzione e significato delle immagini, come si svilupperà nel paragrafo che segue.

3.7 Contesti espositivi tra pubblico e privato, oriente e occidente: dicotomie e nuove forme rappresentative

Alla luce di ciò che è stato esposto nelle pagine precedenti, si può affermare con una certa sicurezza che il linguaggio visuale augusteo si caratterizzi per una spiccata polisemia e per la moltiplicazione dei piani espressivi e di comprensione. Le contenute forme figurative vengono sostituite da una molteplicità di significati sconosciuta al periodo repubblicano. In un mondo visuale così eterogeneo, soggetto proprio per sua natura a molteplici interpretazioni, il contesto espositivo fisico quanto sociale e culturale diventa ancor più che nell'epoca precedente punto dirimente e fondamentale per la definizione e la comprensione delle forme espressive. In questo paragrafo dunque si analizzeranno due contesti differenti, a partire dalla divisione di pubblico e privato che nel periodo augusteo diventa centrale. Come si è già avuto modo di sottolineare, le due definizioni sono estremamente difficili da delimitare in quanto i confini concettuali fra le due categorie si allargano o si restringono in base alla circostanza specifica. Ne è esempio il contesto pubblico che tenterò di analizzare: la Basilica Giulia a Corinto che ospita un gruppo scultoreo raffigurante alcuni membri della famiglia imperiale. E' fuor di dubbio che il complesso edilizio possa essere considerato un edificio pubblico, ma per ciò che riguarda il programma decorativo il confine fra le due categorie di pubblico e privato si fa per l'appunto più labile. Infatti la Basilica è un luogo pubblico di per sé, centro giudiziario e di rappresentanza, ma le sculture presenti all'interno sono con buona probabilità eseguite per ordine di una committenza privata, come avremo modo di spiegare meglio successivamente. Inoltre è risaputo che la maggior parte dell'erezioni di sculture onorarie pertinenti alla famiglia imperiale seguivano le regole dettate dai senatoconsulti come ci attesta

l'unico a noi rimasto che regolava gli onori da conferire al defunto Germanico.⁶⁷⁸ Risulta così abbastanza evidente come i livelli semantici delle due categorie vadano in alcuni punti a sovrapporsi. Una premessa del genere mi sembrava fondamentale per una correttezza metodologica al fine di non ricorrere nel solito problema degli anacronismi concettuali. In aggiunta, anche il secondo contesto analizzato presenta delle spiccate ambiguità. Il ritratto in cosiddetta nudità eroica proviene infatti da un contesto pubblico e fa parte di un programma decorativo molto più ampio, ma non solo la committenza è privata ma anche i personaggi raffigurati sono degli uomini privati, probabilmente appartenenti all'élite provinciale del luogo. A complicare ancor di più i piani interpretativi si deve aggiungere il fatto che con buona probabilità il gruppo onorario "privato" condivideva il medesimo contesto espositivo con alcune immagini della famiglia giulio-claudia. Tale impianto iconografico viene a conferma non solo della polisemia del linguaggio visuale augusteo ma anche dei molteplici processi di clientela che servivano nello stesso tempo alla negoziazione della propria identità e alla espressione della fedeltà alla famiglia imperiale. Ho scelto questi due contesti (la Basilica Giulia e Formia) perché inoltre riprendono alcune tematiche già affrontate nel capitolo: la struttura iconografica della dinastia giulio-claudia e la funzione dei nudi all'interno di esso per la Basilica di Corinto, e la trasformazione delle sculture onorarie in nudità come rappresentazioni di personaggi privati per Formia. Inoltre i due contesti presentano difficoltà interpretative per ciò che riguarda la precisa collocazione delle sculture e la loro datazione, cosa che come abbiamo già visto nel capitolo precedente porta a differenti esiti interpretativi. Come per *l'agorà des Italiens*, anche in questi due casi più che adottare una sola tesi ricostruttiva, cercherò di delineare i livelli di percezione e di significazione delle sculture alla luce delle varie interpretazioni degli studiosi.

Il primo problema che si pone davanti alla ricostruzione del contesto espositivo dei ritratti di Caio e Lucio Cesare a Corinto (**fig.43**) risiede nella datazione del complesso edilizio. Le ultime ricerche datano la struttura al periodo di Tiberio cosa che suggerirebbe uno spostamento successivo del gruppo scultoreo, collocato in precedenza in un altro luogo a oggi sconosciuto.⁶⁷⁹ Se tale datazione, a oggi la più accreditata, è valida suggerirebbe per le nostre sculture un'importanza considerevole

⁶⁷⁸Rose 1990, pp. 108-120.

⁶⁷⁹Questa è la datazione di Paul Scotton che ha dedicato un'ampia monografia sulla Basilica Giulia. Nel 1970 Heilmeyer propose una datazione all'età di Caligola. Scotton 1997;Heilmeyer1970.

se addirittura si decise di collocarle nel nuovo complesso pubblico amministrativo e giudiziario della città. Ma sulle modalità di comprensione e sul modulo narrativo del gruppo scultoreo tornerò successivamente.

La Basilica Giulia faceva parte degli edifici che chiudevano ad est il foro romano. Era costituita da una struttura a due piani, una sala principale sovrastante un criptoportico a quattro navate. Fu costruita interamente in pietra locale (poros) e stuccata.⁶⁸⁰ La corte interna è costituita da un peristilio in ordine ionico.⁶⁸¹ La facciata esterna include venti pilastri in ordine corinzio con in alto tredici finestre.⁶⁸² Fu soggetta a diversi rinnovamenti di cui l'ultimo subito dopo il devastante terremoto del 70 d.C.⁶⁸³ La Basilica era disposta secondo l'asse E-O e l'ingresso si ritrovava nell'area meridionale su uno dei lati lunghi della struttura, L'ala N ospitava il Lararium mentre L'ala S era un tribunale. La funzione di tribunale e di basilica è evidente dalle evidenze epigrafiche e da sette ritratti di imperatori.⁶⁸⁴ Tali presenze, insieme alla notevole concentrazione a Corinto di dediche ad Augusto, alla sua famiglia e ai suoi Lari, indicano che la Basilica Giulia era la sede del tribunale imperiale e luogo adibito ai processi che richiedevano l'arbitraggio dell'imperatore. Tale funzione indicherebbe anche il ruolo importante di Corinto all'interno della gestione imperiale delle provincie orientali e la sua prominenza tra le colonie greche. In virtù della sua funzione amministrativa e giudiziaria (in generale d'incontro e scambio), la Basilica Giulia doveva essere uno dei luoghi più attraversati delle città.

⁶⁸⁰ Progettata sul modulo di 10 piedi romani (RF), si tratta di un semplice piano di forma rettangolare (un rettangolo all'interno di un altro rettangolo), la misura dei muri esterni erano 130 RF x 80 RF (38,44 x 23,55 m) mentre il peristilio interno misurava 90 RF x 40 RF (26,70 x 11,75 m). All'interno della sala principale, l'altezza dal pavimento al soffitto era circa 10,37 m. Weinverg 1960

⁶⁸¹ Il peristilio misurava 90x40 piedi romani di larghezza e 30 piedi romani di altezza. Scotton, 1997

⁶⁸² Scotton, 1997

⁶⁸³ Durante il periodo compreso tra il secondo e il terzo decennio del primo secolo, l'interno della basilica fu parzialmente rivestito in marmo, probabilmente prima del devastante terremoto del 70 d.C. Parti di questo rivestimento, compresa l'iscrizione con la quale si celebrava l'aggiunta marmorea, fu riutilizzato come materiale da costruzione durante lavori della ristrutturazione successiva attuata nel periodo Antonino. Il terremoto sembra che non abbia causato gravi danni strutturali all'edificio, anche se è evidente il rinforzo delle fondazioni per puntellare il piano principale. Durante il regno di Antonino Pio si ebbe una significativa ristrutturazione della volta della navata sud del criptoportico, la ricostruzione dei portici, la sostituzione, negli interni, di parte della decorazione marmorea, eseguita incorporando numerosi elementi architettonici sia sull'esterno, sia all'interno delle navate. La basilica rimase pressoché intatta fino al grave terremoto che colpì Corinto nel IV secolo d.C. A seguito del catastrofico evento, la Basilica, fu abbandonata e successivamente, alcuni dei suoi elementi architettonici furono riutilizzati come materiale da costruzione per altre strutture.

⁶⁸⁴ A parte le statue analizzate in questo paragrafo (Augusto e suoi diretti eredi) sono state ritrovate nella parte meridionale dove era collocato Augusto un ritratto probabilmente di Claudio e uno di Antonio Pio. Con precisione, Augusto e Claudio all'ingresso sulla destra e Antonino a sinistra.

Chi accedeva all'edificio trovava le statue degli imperatori subito all'ingresso e camminando lungo il peristilio raggiungeva il lato N, l'altare dei Lari dove erano presenti un'edicola maggiore con due colonne e due nicchie più piccole. Le altre statue ritrovate si disponevano, con le dovute differenziazioni cronologiche che vedremo in seguito, su questo lato vicino all'edicola e all'altare dei Lari (**Pianta3**). Le funzioni giudiziarie e quelle religiose erano divise dal peristilio che divideva la Basilica in quattro navate ma, come vedremo, le sculture suggerirebbero un percorso simbolico aggiuntivo intorno alla pareti che collegava le due funzioni e i due ambienti della Basilica. Per quanto riguarda invece l'impianto urbano complessivo della città, la Basilica chiudeva a E il foro della città. Si trovava nella parte centrale e pubblica, tra le due file di botteghe dei mercati N e O e la stoà sempre ad Ovest (**Pianta4**). Se si considera l'assetto urbanistico di tale parte della città come un impianto scenografico, possiamo affermare che la Basilica funge da proscenio da cui si apriva lo spazio pubblico più importante che conteneva in sé più funzioni: pubblica, amministrativa religiosa, commerciale e sportiva. Pertanto è evidente la posizione fondamentale della Basilica Giulia non solo per le sue funzioni ma anche per la sua collocazione nella distribuzione urbanistica della città. Era infatti difficile per un abitante del luogo non passare e non entrare quotidianamente nella basilica che risultava essere una meta importante anche per chi passeggiava semplicemente per la città, turisti e stranieri che si recavano a Corinto per interessi vari.

Se in questo caso non si hanno problemi di comprensione della funzione dell'edificio, si riscontrano alcune difficoltà invece sulla ricostruzione della collocazione dei ritratti all'interno del complesso e sulla datazione delle sculture. Prima di esporre le difficoltà interpretative è fondamentale ricordare tutte le sculture ritrovate nella Basilica durante gli scavi archeologici del 1914 e del 1915. Le evidenze archeologiche riportate alla luce comprendevano una statua togata di Augusto, due statue nude di Gaio e Lucio, un ritratto di Germanico, due torsi maschili semi nudi e due sculture in corazza senza testa. E' stata inoltre ritrovata un'iscrizione contenente una dedica a Tiberio Gemello e Antonia II con scritto in basso "Gens Augusta".(**Pianta 3**)

Il primo problema di datazione è sul gruppo in pendant di Caio e Lucio oggetto della mia analisi. Se ormai sembra assodata una datazione al periodo augusteo prima della loro morte, il consueto problema sull'utilizzo della nudità nel mondo visuale del

primo principato ha spinto non pochi studiosi a considerare le due statue postume e quindi a datarle dopo il 4 d.C.⁶⁸⁵ Se tale questione sembra ormai superata, la collocazione cronologica della altre opere presenta ancora alcune difficoltà. La statua di Augusto capite velato è datata infatti dal periodo augusteo fino a Claudio.⁶⁸⁶ Le statue in corazza e un torso hanno anch'esse una datazione ambigua che ovviamente ne differenzia l'interpretazione. Gli studiosi sono in disaccordo anche con la datazione del Germanico velato che va dalla tarda età augustea all'epoca di Caligola.⁶⁸⁷ Va da sé che le differenti datazioni creano esiti ricostruttivi diversi: se Augusto è databile all'età di Caligola significherebbe che non fa parte del gruppo originale con i due giovani eredi, condizionando così l'intera interpretazione simbolica del complesso scultoreo.

Pertanto sarebbe dirimente comprendere la successione di esposizione delle sculture dentro la struttura, se esistesse un legame iconografico fra le varie statue ritrovate e se di conseguenza ci fosse un preciso programma rappresentativo e un percorso interpretativo definito tra i vari ambienti della Basilica. Infatti, a dispetto dell'esposizione delle statue di Caio, Lucio e Augusto nel museo di Corinto, il contesto di ritrovamento non suggerisce alcuna relazione fra il gruppo dei due giovani e l'imperatore.⁶⁸⁸ La statua di Gaio fu trovata a S dell'edra orientale e quella di Lucio fu riutilizzata nella costruzione di una parete nella stessa parte della basilica.⁶⁸⁹ Probabilmente, entrambe le statue in pendant erano a fianco l'edre con le teste rivolte in quella direzione.⁶⁹⁰

Quindi, le diverse ricostruzioni indicano esiti interpretativi differenti, in base alla datazione e all'esposizione che possono essere riassunti almeno in tre punti:

- 1) PRIMA FASE DI COSTRUZIONE: Il gruppo in pendant di Gaio e Lucio è stato dedicato da un notevole della città e poi spostato successivamente nella Basilica, indicazione del suo valore importante all'interno dell'apparato iconografico della

⁶⁸⁵ Hallett, De Grazia, Wanderpoll, Pollini per datazione postuma vedere Kiss, pag. 35

⁶⁸⁶ Nyemer la data alla fine del periodo augusteo, inizio tiberio Nyemer 1968, pag. 82; Zanker-Vierneisel e Boschung al periodo augusteo; Zanker, Vierneisel 1979, pag.47, Boschung 1993, pag.157.

⁶⁸⁷ Per Rose è da datare all'età di Caligola per Vanderpool tra gli altri alla fine dell'età Augustea. Rose 1990 pag.120, Vanderpool, 1996, pag.372

⁶⁸⁸ Il ritratto di Augusto è stato ritrovato nell'angolo SO della basilica, e non c'è alcuna indicazione che fosse collegata con le immagini di Gaio e Lucio in una soluzione in pendant. Rose 1990, pag.119.

⁶⁸⁹ Winberg 1960, pp.35-37

⁶⁹⁰ Rose 1990, pag.139

città. Secondo Catherine Vanderpool⁶⁹¹ anche Augusto farebbe parte del gruppo originario. Dunque chi entrava nella Basilica poteva ricordarsi già del gruppo scultoreo e fare subito riferimento alla successione dinastica anche se Augusto era collocato nell'area Sud. Inoltre, in virtù della consueta polisemia del linguaggio figurativo augusteo, il ritratto capite velato poteva fare riferimento alla dinastia giulia o anche semplicemente rappresentare la figura del garante delle funzioni giudiziarie che si svolgevano nella Basilica,⁶⁹² cosa che spiegherebbe la sua collocazione all'ingresso dell'edificio.

- 2) FASE DI CALIGOLA: Se si accetta invece che la scultura di Augusto sia dell'età di Caligola⁶⁹³ chi entrava percepiva un programma iconografico differente: la figura dell'imperatore poteva servire sia come garante delle funzioni giudiziarie, sia essere il punto iniziale di un percorso ricostruttivo della genealogia imperiale in cui si cercava di enfatizzare la grande dinastia della famiglia e di legittimare il suo potere evocando i nobili discendenti. Soprattutto se si aggiunge la statua di Germanico velato, trovata nella navata E della Basilica. I due giovani Caio e Lucio acquisirebbero un altro valore, più incentrato sul passato della dinastia, evocazione di un destino mai compiuto a causa della loro prematura morte, forse una connotazione più divina anche in virtù della vicinanza all'altare dei Lari. Invece prima dell'epoca di Caligola le loro figure da sole evocavano semplicemente gli eredi diretti di Augusto. Se poi il processo cognitivo di percezione si avvaleva, laddove possibile, anche della memoria delle due sculture in un altro contesto, le due figure diventavano una sorta di espressione della città di Corinto e della sua rinnovata fedeltà a Roma. Sarebbe importante però comprendere se le nuove statue e quindi l'intera ridefinizione del costruzione iconografica, fossero spunto di una committenza privata locale autonoma o spinta da un *motu* del senato. In ogni caso, chi entrava nel complesso (dal periodo di Caligola in poi) si ritrovava all'ingresso, alla destra della corte con il colonnato, la figura di Augusto, continuando il cammino nell'ala più interna, nella parte di fondo, trovava la figure dei due giovani vicino all'altare dei Lari e poi vedeva Germanico, il processo della dinastia seguiva il percorso della Basilica e viceversa. L'impianto iconografico continuava proiettandosi verso il futuro. Nella Basilica era presente anche l'iscrizione con una dedica ad

⁶⁹¹ Boschung lo data al periodo augusteo

⁶⁹² A sostegno di ciò verrebbero anche le altre sculture di imperatori successivi trovate nella medesima parte dell'edificio.

⁶⁹³ Rose 1990 pag. 141

Antonia II e a Tiberio Gemello, databile al periodo di Caligola.⁶⁹⁴ Il titolo alla base della tabula menziona la “Gens Augusta”, piuttosto che la Gens Iulia che indica una stretta connessione con lo stesso Augusto.⁶⁹⁵ Dunque, in un percorso simbolico, la targa ritorna all’inizio della dinastia, a riprova della volontà evocativa di tutto l’impianto decorativo della decorazione scultorea della Basilica.

- 3) INTEGRAZIONI DELL’APPARATO DECORATIVO: Una terza interpretazione può essere proposta inserendo nell’impianto iconografico la scultura in corazza e il torso seminudo. Si è deciso di inserire una terza opzione ricostruttiva perché datazione e collocazione delle due sculture sono ancora più dubbie delle altre e in alcuni impianti ricostruttivi non vengono neanche contemplate.⁶⁹⁶ Il torso semivelato (che potrebbe suggerire un modello in *Huftmantel*) per Vanderpool è databile alla tarda età augustea e farebbe quindi parte del complesso iconografico originario creato prima della costruzione della basilica e poi inserito nell’edificio. Secondo la lettura di Vanderpool la scultura raffigurerebbe Cesare e si troverebbe vicino a quella di Augusto.⁶⁹⁷ Il gruppo dunque conteneva sin dall’inizio l’idea di una narrazione genealogica della dinastia giulio-claudia a partire dal suo primo capostipite e anche della colonia con la raffigurazione del suo fondatore, come se esistesse una connessione simbolica fra la storia della famiglia imperiale e quella della colonia. La statua con corazza, collocata vicino all’*esedra Est* e quindi subito prima dei due giovani rappresenterebbe Agrippa, il padre dei due eredi di Augusto. Nel percorso simbolico il fedele alleato di Augusto farebbe da *trait d’union* tra il presente e il futuro della dinastia, completando il quadro genealogico. L’impianto decorativo sarebbe stato poi integrato successivamente come nel modello due.

In questo percorso rappresentativo ogni personaggio era raffigurato con il modello formale più adeguato e adattabile al racconto della stirpe di Augusto. L’*Huftmantel* per il fondatore divinizzato, il capite velato per il garante del nuovo ordine e *pater patriae*, la corazza per il generale e i nudi per i giovani eredi a evocare la loro giovinezza ma anche la loro potenza e il futuro ruolo, come si è avuto modo di

⁶⁹⁴ Caligola offre il titolo di Augusta ad Antonia nel 37 e adotta nello stesso periodo Tiberio Gemello che però verrà giustiziato nel 38. Rose, pag.139.

⁶⁹⁵ “Gens Iulia is the normal form of Corinthian coinage: CNR 198, 10.144”.

⁶⁹⁶ Per esempio Boschung nella pianta ricostruttiva della decorazione della Basilica non inserisce il torso seminudo. Boschung 1993, allegato 6.

⁶⁹⁷ La scultura è stata ritrovata nella Basilica tra i detriti. La statua era adagiata nella parte più interna delle parete S. E’ difficile capire se faceva parte della fase di distruzione dell’edificio in quanto la stratificazione è disturbata da elementi medievali. La statua infatti è coperta da frammenti medievali ed è adagiata vicino ad Augusto cosa che suggerisce che la scultura era collocata vicino al luogo di ritrovamento. Vanderpool 1996, pag.378.

affermare nel paragrafo precedente. In sintesi, con buona probabilità l'ingresso a S spingeva a intraprendere un percorso intorno al colonnato del peristilio, lungo le pareti di fondo, seguendo così il percorso storico della famiglia imperiale. Ma la posizione dell'altare dei Lari sulla parete opposta poteva favorire anche un percorso più diretto, tagliando le navate per accedere direttamente alla parte più sacra, saltando l'ala Sud destinata alle funzioni di tribunale. Le ricostruzioni evidenziano come in base alla disposizione delle sculture e al periodo di collocazione il significato e quindi la comprensione delle immagini acquisiscono valori differenti, a riprova che la medesima opera può avere significati diversi e numerosi gradi di comprensione e che di conseguenza non può essere letta nella sua singolarità di opera d'arte.

Oltre alla disposizione delle statue all'interno del complesso, anche altre componenti interne alle statue favorivano un processo interpretativo complessivo del gruppo scultoreo che completava la gamma dei significati riconducibili a tali immagini. Le due statue dei giovani principi ricordavano il gruppo dei Dioscuri del teatro di Leptis Magna.⁶⁹⁸ Le strette analogie iconografiche suggeriscono una lettura del gruppo a livelli diversi: come giovani eredi di Augusto, come gemelli divini ad evocare il futuro radioso della loro dinastia. Inoltre una lettura suggestiva di Vanderpool inserisce il gruppo scultoreo all'interno delle dinamiche relazionali e politiche della città. Secondo la studiosa americana l'analogia con Castore e Polluce, rimanderebbe alle origini spartane del committente un tale Eurykles⁶⁹⁹ ed evocherebbe l'orgoglio di Corinto di essere colonia romana ma anche di far nello stesso tempo parte del Peloponneso e della Grecia. Per ciò che riguarda invece la figura di Augusto il suo valore di garante, di persona *super partes* con prerogative quasi religiose, sacerdotali ci viene confermata dalla ricostruzione di Vanderpool che vede nel modello capite velato utilizzato nella Basilica Iulia una stretta conformità con un tipo esposto a Roma e che dovrebbe personificare il culto dei Lari di Augusto che si svolgeva all'interno della Basilica. Dunque, tutta la costruzione iconografica sembra un tessuto di evocazioni, citazioni, rimandi al presente e al futuro della città e delle dinastia imperiale che si intrecciano con suggestioni mitologiche e rimandi religiosi. Il significato complessivo del programma decorativo è nel medesimo momento ben

⁶⁹⁸“The statues of Gaius and Lucius are identical in outline and measurements to a group of statues from the theater in Leptis Magna, which includes the well-known Dioskuroi, who are clearly identified as such by their caps and flanking horse protomes” Vanderpool 1998, pag.376.

⁶⁹⁹Meritt 1886.1927, pp.53-54.

organizzato e aperto alle differenti capacità interpretative di chi attraversava quel luogo pubblico. Il livello di conoscenza dell'osservatore, le sue capacità di ricordare i corredi decorativi esposti precedentemente, di comprendere le allusioni personali del dedicante così come la volontà di esaltare la famiglia dell'imperatore risultano fondamentali per attribuire un senso a tutto il contesto iconografico. La Basilica Giulia a Corinto, nonostante le sue difficoltà ricostruttive, risulta così un ottimo esempio per definire la molteplicità interpretative delle raffigurazioni e le loro capacità di descrizione delle strutture sociali e culturali.

Rispetto all'esempio precedente, le statue di Formia presentano ancora più difficoltà interpretative, cosa che limiterà le possibilità di ricostruire i differenti livelli di percezione delle opere. Infatti il contesto archeologico di ritrovamento è difficilmente ricostruibile: manca infatti una pianta ricostruttiva, un'analisi stratigrafica del complesso e un'indagine topografica esaustiva sull'area.

Non è chiaro inoltre quale luogo ospitasse il gruppo scultoreo e come esse fossero disposte all'interno dell'intero programma decorativo. Di conseguenza la mia analisi risentirà di queste lacune e cercherà solo di ricostruire là dove possibile il significato di queste statue in rapporto ai pochi dati a noi disponibili.

Del gruppo scultoreo faceva parte la figura in nudità di un giovane ritrovata presso gli scavi nel giardino Sorrèca insieme ad altre quattro statue iconiche maschili (**fig.44**). Nello scavo condotto durante gli anni 20 erano state scoperte in tutto cinque uomini e due donne. Il gruppo maschile presenta una interessante varietà di modelli scultorei adottati per la resa dei personaggi. In base al loro ruolo, i soggetti erano stati resi in costumi diversi, secondo il consueto principio di adattabilità e appropriatezza delle raffigurazioni e seguendo appieno il modello della famiglia imperiale. Nello specifico il gruppo maschile era composto da due adulti in toga, due in *Huftmantel* e la figura del giovane in nudità eroica. A questo gruppo scultoreo che sembra essere databile al periodo augusteo, anche se non se ne ha la piena certezza,⁷⁰⁰ vanno aggiunte almeno altre due figure maschili (una di un giovane, l'altra di un uomo maturo, **fig 22-23**) più antiche che sembrano essere sempre

⁷⁰⁰Nella mia analisi seguirò la datazione di Hallett che attribuisce tutto il gruppo scultoreo all'età di Augusto. Come si avrà modo di vedere, il problema della datazione è dovuto al fatto che nella medesima area urbana sono state trovate altre sculture sia più antiche che successive. La mancanza di una corretta lettura stratigrafica e le difficoltà di comprendere di conseguenza le fasi differenti del supposto luogo pubblico che ospitava le sculture ha impedito una corretta ricostruzione cronologica dell'apparato e di conseguenza una precisa datazione degli elementi.

affidenti allo stesso complesso edilizio.⁷⁰¹ Furono ritrovate infatti durante gli scavi eseguiti negli anni 70 in una piazza limitrofa al giardino Sorrèca. Tutte le sculture (in totale sette maschili e cinque femminili) sembrano pertinenti al medesimo edificio pubblico che secondo le evidenze archeologiche si estendeva tra i giardini e Piazza Mattei. Tra l'altro, sembra che sull'area dell'attuale Palazzo Mattei si estendesse il forum della città, vale a dire il cuore della vita pubblica del piccolo complesso urbano. Tale dato ha spinto gli archeologici a credere che tutte le sculture ritrovate facessero parte del corredo decorativo della Basilica che doveva essere luogo di collocazione privilegiato della statue onorarie cittadine.⁷⁰² Come nell'esempio precedente, abbiamo alcune difficoltà nell'identificazione di alcune statue del gruppo. Per esempio una scultura in toga picta, piuttosto che rappresentare un uomo privato potrebbe invece raffigurare un membro della famiglia imperiale (Coarelli suggerisce un'identificazione con Druso Minore).⁷⁰³ Purtroppo la mancanza di evidenze archeologiche complete ci costringe a restare nel puro campo delle ipotesi e a non poter accettare o meno nessuna delle interpretazioni. Fatto sta che ciò che risulta evidente è che la supposta Basilica ospitava tra i suoi portici una galleria di raffigurazioni umane. Era dunque il luogo adibito alla rappresentazione dei personaggi eminenti della città. Non stupirebbe di conseguenza che le raffigurazioni delle élites locali fossero accompagnate dalle immagini di alcuni personaggi della famiglia imperiale, sempre in virtù della doppia funzione dei ritratti privati nelle province, vale a dire auto-rappresentazione e dimostrazione della fedeltà al governo centrale. Inoltre, la presenza di sculture più antiche e di altre successive al gruppo scultoreo centrale suggerisce una continuità di esposizione nel complesso edilizio. In altri termini, la Basilica era la vetrina dei personaggi eminenti della città e luogo adibito alla rappresentazione dell'intera genealogia dei notabili del posto. Ancora una volta la mancanza di dati archeologici precisi non consente una ricostruzione topografica esaustiva della Basilica, secondo la lettura degli archeologi la costruzione si presentava come un porticato lungo diverse decine di metri: la prima fase risale

⁷⁰¹Secondo La Rocca si tratta di una statua eroica di rango militare databile tra il 40 e il 20 a.C.(La Rocca 2010) Le due statue Furono ritrovate nel 1970 a Formia presso i lavori di un edificio a Piazza Mattei insieme con una statua maschile più anziana. La statue giovane ha la testa danneggiata. Per Maderna e Zanker appare del tutto possibile che le due statue fossero in pendant. Le due statue sono molto simili nella resa e sembrano costituire una coppia, variata in modo tale da offrire una presentazione speculare dei due personaggi, probabilmente legati tra loro e appartenenti a un'élite locale. Conticello 1968; Maderna 1988, pag.225; Zanker 1983, pp.251-166

⁷⁰² Conticello 1968.

⁷⁰³ Cadario 2010b, pag 80.

alla fine del II secolo a.C., ma il complesso fu ricostruito in opera reticolata in età augustea. Per ciò che riguarda le modalità di attraversamento del luogo e le forme di percezione delle statue onorarie si può presentare la seguente ipotesi ricostruttiva. In una piccola città, la basilica doveva rappresentare il cuore della vita pubblica della città, centro amministrativo e burocratico ma anche con buona probabilità luogo di svago e di incontri.

Camminare lungo gli estesi portici e guardare i ritratti esposti evocava la potenza delle famiglie locali, la loro storia e probabilmente, come nel medesimo percorso suggerito per la famiglia imperiale della Basilica Giulia di Corinto, anche il futuro. I corridoi del porticato erano una sorta di galleria del potere locale, i ritratti suggerivano l'importanza della famiglia di notabili e il loro legame con l'impero. A Formia la presenza di una galleria di ritratti di *domi nobiles* evoca subito il nome degli Aelii Lamiae, la più importante gens locale tra il I secolo a.C. e il II d.C. In conclusione, i sentieri suggeriti dalla configurazione architettonica della basilica (di cui possiamo solo ipotizzare le caratteristiche precise) rappresentavano un simbolico percorso della memoria e una strada verso il futuro, a conferma della imperitura potenza dei personaggi raffigurati. Nel caso della galleria di Formia, il ritratto in cosiddetta nudità eroica fa parte di un percorso ricostruttivo simbolico della famiglia nobile, genealogia del passato ed evocazione del futuro. Nello specifico, l'immagine del giovane rappresenta il ruolo dell'erede della stirpe, suggerendo la successione temporale del potere. In tal senso, l'immagine nuda privata, inserita nella raffigurazione di una dinastia, non rappresenterebbe un personaggio post-mortem ma piuttosto uno dei membri effettivi della famiglia di notabili. Ancora una volta il contesto culturale e materiale di esposizione diventa essenziale per la comprensione del contenuto semantico delle opere.

3.8 Rappresentare la giovinezza e il futuro: forme di agency e politiche riproduttive nelle statue-ritratto in nudità

A partire dall'analisi dei contesti di esposizione dei ritratti di privati sembrerebbe che le statue in nudità abbiano una notevole complessità semantica. Sebbene sia un dato incontrovertibile (sostenuto anche in questo capitolo), che la maggioranza delle immagini nude in ambito privato rappresenti gli uomini dopo la loro morte, alcuni tipi sfuggono a tale categorizzazione e si inseriscono piuttosto nel consueto paradigma rappresentativo della propria potenza virile. Esistono infatti alcuni ritratti

di uomini viventi non appartenenti alla famiglia imperiale come la statua di bronzo del generale L. Cornelius Pusio Annius Messala (probabilmente in *Huftmantel* secondo la ricostruzione degli studiosi). La statua è databile intorno al 60 d.C, quindi è posteriore al principato augusteo, ma rappresenta in ogni caso una valida prova che la nudità venisse usata dai privati non solo in contesti funerari.⁷⁰⁴ E' infatti prassi comune pensare che anche dopo Augusto i privati continuassero a farsi raffigurare nudi solo dopo la morte. Sebbene gli esempi siano esigui, non si può però escludere la presenza di tale tipologia d'immagini nel mondo romano durante l'impero. Inoltre come sostenuto in precedenza, statue-ritratto in completa nudità erano state prodotte nel periodo augusteo per la rappresentazione dei membri giovani della famiglia imperiale e, come si è visto per le sculture di Formia, lo stesso modello gioca il medesimo ruolo in numerosi gruppi di ritratti privati.⁷⁰⁵ Sono infatti conosciuti durante il periodo giulio-claudio numerosi altri esempi tutti raffiguranti giovani uomini come una statua da Olimpia, una da Pompei e un'altra da Foruli in Abruzzo.⁷⁰⁶ Tali raffigurazioni giovanili ampliano ancora una volta il contenuto semantico della rappresentazione del corpo virile in rapporto al genere e all'identità sessuale. Pertanto, al consueto significato di potenza virile espresso da tali statue nel periodo repubblicano o nei ritratti dei comandanti militari sopradescritti, si aggiunge un nuova costruzione metaforica legata al ruolo di questi uomini all'interno delle tematiche sulla sessualità. Tali immagini infatti si inseriscono in un discorso più complesso intorno alla rappresentazione della giovinezza e alla simbolizzazione del futuro in rapporto alla riproduzione. Per sostenere questa tesi bisogna partire da un

⁷⁰⁴La statua di bronzo, di cui rimane solo il busto è stata ritrovata a Roma in via Quattro Novembre. Il ritratto è stato identificato attraverso l'iscrizione dedicatoria. Resta abbastanza del torso da consentire una ricostruzione della statua in costume eroico (probabilmente in *Huftmantel*). La statua è stata dedicata da un uomo che combatteva sotto gli ordini di Pusio. Era probabilmente esposta in una casa privata, mentre Pusio era ancora in vita, prima che diventasse console e proconsole. La statua è attualmente conservata al Museo Nazionale Romano di Roma. Hallett 2006, pag.186. Un'altra scultura, ritrovata agli inizi degli anni 90, conferma l'ipotesi di statue ritratto in nudità raffiguranti uomini ancora in vita. La statua è databile alla metà del terzo secolo d.C. Hallett la porta come prova che esistessero uomini privati vivi ritratti in nudità. A mio avviso la datazione così alta non consente di inserirla come elemento concreto a sostegno di questa tesi per il periodo augusteo. Ma in ogni caso potrebbe sottintendere un'attitudine espressiva più antica, risalente anche ai primi anni dell'impero. La statua non intera fu ritrovata nel 1993 nell'antica Panemoteichos, una piccola città situata a Ovest di Pisidia (nel Sud della Turchia) insieme con la base iscritta. La statua raffigurava un certo Sempronius Visellius, un veterano romano e *ex-beneficiarius*. L'iscrizione lo definisce anche un sacerdote del culto imperiale e uno dei "primi dieci uomini" della città (*dekaprōtoi*).Hallett 2005,pag.192.

⁷⁰⁵Hallett, 2005, pag.190

concetto di fondo: la convinzione che l'immagine nuda sia parte integrante della raffigurazione della genealogia imperiale come espressione della futura discendenza.

Nel paragrafo precedente abbiamo visto come la figura in nudità eroica raffigurasse nella rappresentazione dei gruppi familiari delle élites locali il membro più giovane. Per di più, il valore rappresentativo che voglio descrivere può anche essere riconducibile ai ritratti postumi, in una chiave evocativa dei valori simbolici. Anche se raffigurati dopo la morte, la nudità dei personaggi continua a esprimere il significato di proiezione verso il futuro nell'espressione del proseguimento della stirpe. Come si è avuto già modo di affermare, le statue ritratte in nudità possono essere la rappresentazione visuale di alcune pratiche di agency della società romana. Se questo valeva per l'età repubblicana vale anche per l'impero, con le dovute trasformazioni del caso. Mi sembra superfluo ribadire ancora che le trasformazioni dei rapporti di forza all'interno della società romana trasformano le modalità degli attori sociali di agire, definirsi e rappresentarsi.

Per strategie di agency, mutuando un termine teorico contemporaneo, si intendono infatti le capacità di una persona (o di un'altra entità) di agire in un mondo, le modalità in cui ci si muove all'interno delle strutture sociali.⁷⁰⁷ Dunque, ai cambiamenti della struttura sociale corrisponde sempre un'evoluzione dell'agency umana che determina di conseguenza un cambiamento (seppur minimo alcune volte) delle forme dell'immaginario, ed è ciò che a mio avviso succede nel periodo augusteo, o per meglio dire ciò che inizia ad accadere durante il primo principato. A mio avviso, le forme di agency cambiano in due modi: nella definizione dell'identità personale e nei rapporti pubblici. Le relazioni sociali e le forme di rappresentarsi sono influenzate dall'ordine sociale corrente. A partire da questi due presupposti cercherò di analizzare i ritratti onorari in rapporto alla definizione del genere e alle dinamiche sociali, evidenziandone le trasformazioni dall'età repubblicana.

Da un punto di vista metodologico, è utile ribadirlo, mi pongo come obiettivo l'analisi dei cambiamenti tra l'età repubblicana e il primo periodo imperiale attraverso l'esame delle sculture onorarie, viste come immagini inserite nel continuum culturale e sociale in costante trasformazione. Nel periodo di Augusto non

⁷⁰⁶ Hallett 2005, pag.190; Per il ritratto di Olimpia si veda Maderna 1988 pag.226; per il giovane di Foruli Zanker 1974, pag.4; per il ritratto da Pompei. Bonifacio 1997, pp.124-125.

⁷⁰⁷ Per un esaustivo compendio della teoria di agency nel pensiero contemporaneo occidentale si veda Barker 2005.

avvengono i cambiamenti della morale e delle condotte sessuali che si verificano successivamente (dal Tardo Impero), ma assistiamo a un cambiamento delle strutture sociali che determinano trasformazioni anche nel modo di autoconcepirsi e definirsi all'interno del tessuto sociale e che di conseguenza modificano un po' il modo di rapportarsi alla sessualità.⁷⁰⁸ Un altro fattore di cambiamento furono le leggi moralizzatrici di Augusto che, però, a mio avviso, più che cambiare in termini etici le condotte sessuali dei cittadini romani contribuirono a spostare la gestione della riproduzione in una sfera pubblica, favorendo l'istituzione matrimoniale e spingendo, non in termini di proibizione ma di invito alla cura di sé, a confinare l'attività sessuale allo scopo riproduttivo.⁷⁰⁹ Così come per ogni società infatti, l'aumento demografico rappresentava un utile strumento per l'espansione e la salvaguardia del potere imperiale. Dunque, nel periodo augusteo le condotte sessuali (ovviamente degli uomini) non erano regolate da pure proibizioni ma piuttosto indirizzate verso una morigeratezza utile alla cura e alla crescita personale, da una parte, e alle capacità riproduttive per il bene dell'impero, dall'altra.⁷¹⁰ Le classi aristocratiche, private delle consuete forme di autorappresentazione che avevano durante la Repubblica, sono costrette a creare nuove forme di pensare la propria identità come *managerial aristocracy*,⁷¹¹ e a cercare un nuovo modo di considerare il rapporto che è opportuno avere con il proprio status nella vita pubblica.⁷¹²

⁷⁰⁸E' fondamentale sottolineare che non si attribuisce né alla nozione di individuo né a quella di sessualità il senso moderno, ma si intendono piuttosto come persona e pratiche sessuali.

⁷⁰⁹“Les lois juliennes répondent à une situation complexe, mais il semble que, dans l'esprit d'Auguste, elles expriment surtout une volonté nataliste” Puccini-Delbey 2007, pp.90-91

⁷¹⁰Foucault nell'ultimo volume della sua storia della sessualità ci offre un'interessante lettura di tali cambiamenti: “Ciò che emerge, in compenso, dai testi dei primi secoli- più che nuove proibizioni nei confronti degli atti- è l'insistenza sull'attenzione che è opportuno prestare a se stessi; è la modalità, l'ampiezza, la costanza, la puntualità della vicinanza richiesta; è l'inquietudine circa i turbamenti del corpo e dello spirito che è necessario evitare facendo ricorso a un regime di austerità; è l'importanza attribuita al fatto di rispettare se stessi, e non semplicemente nel proprio status, ma nel proprio essere razionale, sopportando la privazione dei piaceri o limitandone l'uso al matrimonio o alla procreazione. Insomma- e in via del tutto approssimativa-, questa accentuazione dell'austerità sessuale nella riflessione morale non assume la forma di un rafforzamento del codice che definisce gli atti proibiti, bensì quella di un'intensificazione del rapporto con se stessi attraverso il quale ci si costituisce come soggetto dei propri atti.” Foucault 2010, pp.44-45.

⁷¹¹Syme 1991, pag.1576.

⁷¹²In tal senso si prenda di nuovo in considerazione Foucault: “Se si vuole comprendere l'interesse che si è sviluppato all'interno di queste élite, nei confronti dell'etica personale, della morale del comportamento quotidiano, della vita privata e dei piaceri, non è tanto di decadenza, di frustrazione e di disincantato ripiegamento che bisogna parlare; occorre piuttosto vedervi la ricerca di un nuovo modo di considerare il rapporto che è opportuno avere con il proprio status, le nuove regole del gioco politico rendono più difficile la definizione dei rapporti fra ciò che si è , ciò che si può fare e ciò che si è tenuti a compiere: la costituzione di sé come soggetto etico delle proprie azioni diventa più problematica. R. MacMullen ha dato particolare rilevanza a due caratteristiche essenziali della società romana: l'esistenza come fatto pubblico e la fortissima “verticalità” delle differenze in un mondo in cui lo scarto fra l'esiguo

Ma come si inseriscono le immagini nude in queste nuove forme delle dinamiche sessuali? Subiscono uno slittamento semantico rispetto al periodo repubblicano? Nel capitolo precedente ho descritto come le sculture onorarie in nudità nate nel clima culturale della Repubblica esprimevano potenza virile che escludeva del loro impianto iconografico e, di conseguenza, semantico qualsiasi accezione erotica: non erano né oggetto di desiderio né strumento di vergogna. Nel primo periodo imperiale le formule simboliche restano grosso modo inalterate per ciò che riguarda la neutralità delle fattezze corporee ma subiscono, nei casi dei gruppi scultorei familiari, una leggera modifica nel messaggio da proporre. Da una nudità espressione di potenza sessuale e sociale si passa, a mio avviso, a una nudità come manifestazione di giovinezza e di facoltà riproduttive. Sono uomini che esprimono comunque la loro forza virile ma indirizzata ora allo scopo riproduttivo, alla possibilità di creare una progenie, al futuro della propria famiglia e dell'impero. L'intero programma iconografico di Augusto sembra essere indirizzato al futuro, o meglio all'unione di passato e futuro in un unico immaginario. Ne è espressione la figura di Enea che porta sulle spalle suo padre Anchise tenendo per mano il figlioletto Ascanio.⁷¹³ Seguendo l'interpretazione di Zanker lo stile narrativo degli artisti augustei, ad esempio nell'Ara Pacis, è tale da fondere passato e futuro in un quadro unico.⁷¹⁴ Pertanto, la nudità maschile diventa emblema delle nuove generazioni e i corpi nudi dei giovani evocano la loro potenza riproduttiva, la funzione fondamentale di continuare la stirpe. Da un punto di vista specifico, si avrà dunque un cambiamento iconografico influenzato dai modelli imperiali e un cambiamento semantico dovuto al nuovo immaginario augusteo, alle nuove leggi sul matrimonio e l'adulterio e alle trasformazioni delle strategie di agency individuali di cui ho parlato sopra.

Da un punto di vista di definizione di genere resta inalterata la concezione del capitolo precedente, anzi risulta ancora una volta evidente la differenza con le altre tipologie di uomini. Se si prendono in considerazione di nuovo le sculture raffiguranti efebi o personaggi mitologici come Bacco e Paride (**fig.34-35**) (i

numero dei ricchi e l'enorme massa dei poveri si è andato sempre più accentuando. Dall'incontro di questi due tratti caratteristici, si coglie l'importanza accordata alle differenze di status, alla loro gerarchia, ai loro segni visibili, alla loro scrupolosa ostentazione." Foucault 2010, pp.88-89.

⁷¹³Zanker 2003, pag.215.

⁷¹⁴Zanker 2003, pag.219.

cosiddetti sexy boys)⁷¹⁵ ci si trova davanti a due modi diversi di rappresentare la giovinezza a riprova che c'è davvero poco di realistico nella trattazione dei corpi dei ritratti nudi e che nuovamente la nudità acquisisce valori simbolici differenti. I sexy boys sono cinaedi, i giovani uomini costretti a restare prigionieri della loro pubertà. Schiavi obbligati a reprimere il loro sviluppo fisico per restare oggetto di desiderio, che annullano le loro capacità procreative, il loro essere uomini da un punto di vista biologico.⁷¹⁶ Tutto ciò che rimanda alla virilità, la barba, la voce la pelle più scura deve essere nascosto, camuffato, così come nelle sinuose statue dei sexy boys dal trattamento dell'incarnato morbido e privi dei peli pubici. Al contrario, la giovinezza degli uomini delle élites e della famiglia imperiale è, come quella di Caio e Lucio gli eredi di Augusto, una maturità in divenire, una giovinezza che esprime la potenza sociale che verrà. E' anche espressione di una potenza sessuale, di una prestanta fisica che, come abbiamo visto, non li renderà oggetto di passività erotica, ma figure completamente inserite dentro le nuove politiche sulla riproduzione di Augusto. I loro corpi nudi si presentano nel pieno delle capacità riproduttive, evocando il futuro e la potenza demografica del nuovo impero. In un sol momento sono espressione della loro identità personale e oggetto dell'identità culturale di tutti i cittadini romani. Una tale modifica semantica è riconducibile anche al nuovo legame che nei primi due secoli della nostra era si crea fra le pratiche sessuali-riproduttive e la corporeità maschile. In molti trattati di consigli dietetici si spiegano i momenti migliori per avere un rapporto sessuale al fine del concepimento. Inoltre, a riprova del legame stringente fra giovinezza e sessualità, si circoscrive l'età più adatta per un uomo a procreare nel periodo post-puberale. Secondo Foucault “non si trovano indicazioni precise sull'età nella quale si possono cominciare a praticare rapporti sessuali. Devono in ogni modo trascorrere diversi anni durante i quali l'organismo elabora i liquidi seminali che è tuttavia consigliabile non espellere. Di qui, l'esigenza di un regime specifico destinato ad assicurare la continenza in età puberale.”⁷¹⁷ Dunque bisogna sorpassare la pubertà senza però diventare troppo anziani per essere nel pieno delle proprie capacità riproduttive. Così la giovinezza espressa dai ritratti descrive proprio il momento favorevole, *il kairòs* delle pratiche di procreazione.

⁷¹⁵Si rimanda al paragrafo 9 del capitolo precedente. La definizione di sexy Boys è stata coniata da Elizabeth Bartmann in un articolo del 2001. Bartmann 2001.

⁷¹⁶Dupont, Thierry 2001, pp.87-89.

⁷¹⁷Foucault 2010, pag.132. Per le donne il problema invece è diverso La pratica del matrimonio precoce portava ad ammettere che i primi rapporti sessuali e la maternità potessero avere luogo non appena la mestruazione si fosse regolarmente stabilizzata Rousselle. 1985, pp.49-52.

Nelle sculture in nudità che raffiguravano i giovani delle famiglie è insito anche questa nuova connotazione. Nel periodo imperiale dunque vivono insieme le forme rappresentative della forza virile dell'età repubblicana, come nei pochi esempi dei ritratti di generali o notabili, e le nuove simbologie della mascolinità legate alle capacità generative dell'uomo a espressione del nuovo segno dei tempi. Come dimostrazione dell'habitus sociale legato alla famiglia imperiale e alle élites aristocratiche infatti, la nudità è legata alla giovinezza che manifesta non solo prominenza sociale ma anche possibilità di far continuare la specie, a riprova del cambiamento socio-culturale del periodo augusteo.

3.9 I nudi onorari dopo Augusto: permanenze e differenziazioni

La tematica delle statue-ritratto in nudità durante il periodo augusteo può essere interpretata in maniera esaustiva e puntuale solo all'interno degli specifici contesti di riferimento. Durante il periodo dei diretti successori d'Augusto l'utilizzo della nudità per i ritratti degli imperatori sembra più frequente, cosa che ha spinto gli studiosi a parlare di una rinascita del nudo onorario che di rimando confermerebbe la scelta di Augusto di eliminare volontariamente l'immagine dal repertorio espressivo del principato. Se invece si considera il periodo augusteo come una fase di passaggio in cui i le statue ritratto in nudità sono utilizzate per rappresentare una tipologia specifica di personaggi, come i giovani eredi della famiglia imperiale, allo scopo di diffondere il preciso messaggio dell'evoluzione dinastica di Augusto, più che di rinascita si dovrà parlare di un rinnovato utilizzo dell'immagine. La sua funzione era infatti volta a descrivere la nuova fase politica e culturale del periodo. Non si tratterebbe dunque di una ricomparsa improvvisa, ma di una nuova diffusione che integra il significato acquisito nel periodo augusteo insieme alle nuove esigenze narrative della famiglia giulio-claudia. Dall'ascesa al potere dell'imperatore Claudio sembra che la raffigurazione in completa nudità venga utilizzata per rappresentare lo stesso imperatore in vita anche in Italia e nella parte occidentale dell'impero. La conferma ci viene data da un bronzo proveniente dalla Basilica di Ercolano e che farebbe parte di un pendant con Augusto divinizzato (**fig.40 41**). Sembra dunque far parte di un piccolo gruppo dinastico come le immagini analizzate nei paragrafi precedenti. E proprio in questo senso bisogna leggere l'utilizzo della nudità per

raffigurare l'imperatore.⁷¹⁸ Il Divus Augustus era rappresentato in *Huftmantel* con nella mano sinistra abbassata la folgore di Giove e nella destra probabilmente uno scettro. La nudità di Claudio va analizzata in rapporto alla figura di Augusto. Claudio si pone infatti come discendente di Augusto e la sua nudità starebbe a sottolineare il legame di parentela con il capostipite della famiglia, origine del potere imperiale. Claudio era nipote del primo imperatore e il ritratto nudo è volto proprio a sottolineare la sua giovinezza in confronto allo zio divinizzato. Dunque, sebbene governante in ruolo neanche troppo giovane, Claudio si pone come erede di Augusto, proprio per enfatizzare il prestigio della famiglia imperiale e l'ereditarietà del potere. Sembrerebbe dunque che l'immagine dell'imperatore non si comporti in maniera differente dalle figure di Gaio e Lucio nella basilica di Corinto, a riprova che oltre all'esigenza formale di utilizzare la nudità per rappresentare i giovani della famiglia, ci fosse anche un preciso rimando metaforico volto a enfatizzare la genealogia imperiale. A mio avviso, tale costruzione simbolica è espressa pienamente nell'immagine della basilica di Ercolano, dove il dedicante ha voluto sottolineare il prestigio dell'imperatore all'interno dell'ordine dinastico dell'impero. Il bronzo della basilica di Ercolano sarebbe dunque dimostrazione di un assorbimento del contenuto simbolico della nudità creato nel periodo augusteo, utilizzato questa volta anche per l'immagine dell'imperatore in ruolo. Per spiegare questa evoluzione bisogna ricorrere ancora una volta ai principi di adattabilità e opportunità che ho definito precedentemente. Infatti l'utilizzo da parte di Claudio della cosiddetta nudità eroica rientra all'interno di una precisa e volontaria scelta narrativa. A differenza del primo imperatore, i suoi successori possono utilizzare un repertorio d'immagini già definito e possono basarsi su rapporti di negoziazione del loro potere già stabiliti dal primo imperatore. Dunque, l'immagine nuda di Claudio può essere letta in rapporto alla figura di Augusto cui l'imperatore voleva e doveva accostarsi. Nella Basilica di Ercolano l'esigenza narrativa era quella di enfatizzare tutta la famiglia imperiale, la successione del potere e la prestigiosa dinastia giulio-claudia. In un'altra circostanza invece si avrà un differente obiettivo narrativo che porterà ad esiti formali diversi: è

⁷¹⁸Era stato già visto per Gaio e Lucio nella Basilica di Corinto che la scelta del modello scultoreo per rappresentare i personaggi della famiglia imperiale avvenisse in base al ruolo che essi avevano all'interno della famiglia imperiale. La medesima scelta sembra essere stata intrapresa per la raffigurazione di Claudio nella Basilica di Ercolano. In tal senso si riportano le parole di Hallett riguardo al bronzo di Claudio: This statue was displayed paired with a bronze portrait of Divus Augustus. As we saw with the figures of Gaius and Lucius from Corinth, the setting up of imperial portraits in group actively encouraged the use of different costumes in order to help characterize and better define the various member of the family represented." Hallett 2005, pag.176.

il caso del gruppo di ritratti imperiali da Otricoli in Umbria, probabilmente eretti durante il principato di Caligola. In tale programma scultoreo Il divo Augusto è ritratto in completa nudità, mentre due principi giulio-claudi, di cui è ignota la precisa identificazione, sono rappresentati in toga. Sarebbe estremamente utile capire chi fossero i due personaggi raffigurati, solo in questo modo si potrebbe arrivare a una precisa interpretazione della struttura narrativa delle opere. Con i dati a noi disponibili si può invece ipotizzare che il gruppo scultoreo rispondesse a una scelta narrativa diversa del gruppo di Ercolano. Probabilmente più che enfatizzare la dinastia giulio-claudia e la trama metaforica del glorioso futuro della famiglia imperiale, si volevano descrivere il rango specifico dei due principi, o rappresentarli mentre adempivano a qualche mansione sacerdotale specifica. Sembrerebbe inoltre che facesse parte del gruppo anche una statua in *Huftmantel* dell'imperatore Caligola.⁷¹⁹ In questo caso, dunque, l'imperatore in carica era raffigurato in *Huftmantel* e Augusto divinizzato in divinità eroica: l'esatto contrario di Ercolano. Con buona probabilità, il diverso utilizzo dei modelli è dovuto a un'esigenza narrativa diversa: oltre a raffigurare i futuri principi in una mansione specifica, forse la centralità della narrazione era focalizzata su Augusto divinizzato, sul vincitore di Azio che aveva dato vita al nuovo governo imperiale. Pertanto i due esempi dei gruppi scultorei delle basiliche qui esposti sembrerebbero confermare che non esistessero precisi modelli di rappresentazione della famiglia imperiale e la scelta o meno di un modello era dovuto all'esigenza del messaggio da diffondere e dall'adattabilità dell'opera alle volontà del committente e al luogo di esposizione. Anche i due gruppi imperiali ci danno così conferma che i ritratti dovranno essere sempre letti alla luce del loro contesto materiale e culturale, solo in questo modo si può arrivare a una lettura completa dell'opera.

Un'altra fase evolutiva delle sculture in nudità si avrà con i Flavi. Anche in questo caso però, non avvenne una completa trasformazione dell'immagine, ma piuttosto una formalizzazione differente del suo significato. Una nuova formalizzazione dunque che ha assorbito, metabolizzato e riformulato i numerosi contenuti simbolici presenti nelle raffigurazioni in nudità dal periodo repubblicano in poi. Secondo Hallett la dinastia flavia segna un ripristino dell'iconografia militare all'interno

⁷¹⁹Ce ne dà indizio una testa colossale ritrovata nel medesimo contesto e che raffigurerebbe Caligola. La testa sarebbe stata poi riadattata per l'imperatore Claudio. A tal proposito si riportano le parole di Hallett: "The only clue we have as to appearance of a reigning emperor from this group is a colossal head of Caligula (subsequently recut into a Claudius), which it has been suggested may have come from an enthroned portrait". Hallett 2005, pag.178.

dell'immaginario dell'impero, vengono infatti prodotti ritratti onorari alla stregua di quelli repubblicani: in nudità con attributi militari e corazza ai piedi della scultura. Sembrerebbe dunque che la nuova famiglia imperiale riprenda i modelli formali legati all'auto-rappresentazione delle famiglie aristocratiche dell'età repubblicana. Se tale affermazione può essere accettata, di sicuro non si può pensare che l'immagine repubblicana possa essere stata presa e utilizzata in maniera diretta senza aver avuto trasformazioni semantiche al suo interno. Ogni qual volta infatti si sceglie di utilizzare un preciso contenuto formale non lo si può astrarre dalle evoluzioni di significato che ha conseguito nel corso del tempo. Pertanto i Flavi non utilizzeranno i veri e propri modelli repubblicani, ma piuttosto l'immagine dalla nudità con tutta la sua portata semantica, enfatizzando però maggiormente (a differenza di Augusto e dei suoi successori) le espressioni simboliche di potenza e potere tipiche dell'epoca repubblicana. L'immagine si muove sempre per percorsi multifattoriali in cui alcuni livelli vengono sottolineati maggiormente di altri in base alla funzione specifica.⁷²⁰ Esempio della rinnovata espressione della nudità durante il governo dei Flavi è un gruppo scultoreo in pendant raffigurante Vespasiano e Tito ritratti in completa nudità (**fig.45**). Le sculture sono state ritrovate all'interno del sacello degli Augustali a Miseno. Tale ambiente faceva parte di un complesso edilizio che sorgeva al centro dell'abitato di Misenum, la colonia fondata da Augusto nel 31 a.C. L'ambiente principale, il cosiddetto sacello in cui furono ritrovate le sculture, aveva pianta quasi quadrata absidata con due nicchie rettangolari collocate a destra e a sinistra dell'abside.⁷²¹ Al centro dell'abside si trovava una base di marmo quadrangolare recante l'epigrafe con dedica al Genio degli Augustali che ha permesso di comprendere la destinazione dell'ambiente.⁷²² Nelle nicchie laterali furono ritrovate ancora in piedi al loro posto le statue di Vespasiano e Tito, di dimensioni maggiori del vero. Sotto la statua di Vespasiano nella parete in piedi della nicchia sinistra una lastra di marmo recava l'iscrizione con la dedica di un certo Volusius Meneclis al Divo Vespasiano. Si tratta di una lastra riadoperata, sulla faccia posteriore reca infatti un'altra iscrizione della quale resta solo l'estremità destra con dedica a Domiziano

⁷²⁰Bal-Bryson 1991, pag.203.

⁷²¹Lo scavo fu condotto dalla Soprintendenza di Napoli con l'allora soprintendente prof. De Franciscis. Durante il primo periodo di scavo fu subito rinvenuto l'ambiente absidato. Di tale ambiente, si individuò subito la parete di fondo. Essa recava al centro un'ampia nicchia semicircolare, fiancheggiata da altri due rettangoli. Il catino dell'abside della nicchia centrale conservava resti del rinvenimento in stucco bianco a rilievo, raffigurante al centro una conchiglia, in basso un fregio di crostacei ed animali marini e, all'estremità, una Nereide su delfino. Sulla parte alta della parete erano conservati ancora frammenti di stucco bianco con tracce di decorazione dipinta.

⁷²²De Franciscis 1991, pag.17.

figlio di Vespasiano durante il suo VII consolato. L'iscrizione dunque è databile all'anno 80 d.C.⁷²³ La lastra avrebbe in origine contenuto una dedica a Domiziano, riutilizzata successivamente per incidervi una dedica al Divo Vespasiano. Probabilmente le due statue si inseriscono in un programma dedicatorio per l'intera famiglia flavia in cui vengono esposte le immagini dei due più importanti membri della dinastia. La datazione dell'iscrizione apre un importante problema interpretativo riguardo alle due statue. Se la datazione all'80 d.C è valida, la dedica risalirebbe a subito prima della morte dell'imperatore Tito (a riprova di ciò infatti nell'iscrizione dedicatoria a Domiziano non segue l'epiteto AUG). Inoltre si sa che durante il suo VII consolato Domiziano non era ancora stato nominato imperatore. Seguendo questa ricostruzione Tito sarebbe stato ancora vivo al momento dell'erezione del gruppo scultoreo e quindi la statua non sarebbe la rappresentazione di un imperatore divinizzato. Secondo un'altra ricostruzione la targa è da datare all'81, anno in cui muore Tito e le due sculture dunque sarebbero le immagini dei due imperatori divinizzati. Tale differenza è importante (soprattutto per ciò che concerne la comprensione del culto imperiale nella cittadina). Tuttavia sia che i due imperatori siano divinizzati o meno, con ogni probabilità, l'intento onorario insieme al messaggio specifico delle due statue, non cambia di molto.

Tornando alla descrizione del programma decorativo del complesso degli Augustales, in un ambiente adiacente al sacello è stata ritrovata una statua equestre di Domiziano, prova dello stretto legame che univa il collegio degli Augustali alla famiglia flavia. Un altro dato importante che ci offre la ricostruzione del contesto è la probabile presenza nell'abside centrale di una statua di Augusto. Pertanto sembrerebbe che l'intero edificio contenesse una sequenza dell'iconografia imperiale a partire da Augusto fino all'età antonina, periodo in cui si tende a far risalire l'ultimo rifacimento della struttura.⁷²⁴ I dati archeologici suggeriscono per di più una stretta relazione tra gli Augustales e gli imperatori Augusto e Vespasiano. La creazione del collegio degli Augustali è avvenuto negli anni subito dopo il 31 a.C (data della fondazione della colonia di Miseno da parte di Augusto). Per tal motivo De Franciscis crede che nell'abside di fondo dell'ambiente due (il sacello) fosse collocata la statua di Augusto, statua che tra l'altro doveva essere in rapporto con la

⁷²³De Franciscis 1991, pag.39.

⁷²⁴E' stata infatti ritrovata durante gli scavi una base con iscrizione dedicatoria a Traiano che doveva sostenere un ritratto dell'imperatore di cui però non abbiamo alcun resto. De Franciscis, pag. 58. Inoltre secondo De Franciscis le statue ritratto femminili ritrovate sarebbero afferenti alla famiglia giulio-claudia. De Franciscis 1991, pag.55

dedica di Sex Gellius Georgus all'imperatore. Durante il regno della famiglia flavia, probabilmente in virtù dei legami militari fra l'imperatore e quel collegio, si volle rinnovare la devozione al culto imperiale. Fu allora che, sempre secondo De Franciscis, si ricavarono nell'ambiente due le nicchie ai lati dell'abside per alloggiare le due statue di Vespasiano e Tito. Per lo studioso, infatti, le due sculture sarebbero state dedicate ad entrambi gli imperatori già divinizzati, in quanto il riutilizzo della lastra con l'iscrizione a Domiziano per la dedica a Vespasiano suggerirebbe l'erezione delle due statue a dopo l'80 o l'81 anno in cui muore Tito. In ogni caso, sia che l'immagine rappresentasse gli imperatori già divinizzati o meno, i contenuti simbolici sopraccennati restano comunque validi, in quanto il messaggio da trasmettere rimane inalterato. Seguendo la ricostruzione, durante l'età flavia chi arrivava al Sacello degli Augustales vedeva, collocato in posizione centrale, nella nicchia absidata la raffigurazione del Divus Augusto e, ai lati, le statue dei due imperatori Flavi nudi e in armi. Le due sculture dovevano godere di un'ottima visibilità grazie alle dimensioni colossali e non passavano in secondo piano rispetto alla centralità di Augusto. Il dedicante aveva dunque l'intenzione di evocare l'intera progenie imperiale, di sottolineare il legame dei due buoni governanti con il primo imperatore, a espressione di una continuità del potere e di un ritorno al buon governo dopo il periodo di Nerone e l'anno dell'anarchia e degli scontri per il dominio su Roma. Dunque i due imperatori della dinastia flavia vengono qui raffigurati ancora una volta quasi come eredi di Augusto, se non proprio eredi per successione diretta familiare, almeno come eredi dello spirito del *princeps* e della stabilità della sua forma di governo. In più, come correttamente suggerisce Hallett, gli attributi militari e la corazza farebbero rimando alle simbologie repubblicane di forza e potenza. Vespasiano e Tito sono due imperatori militari, che prendono il potere per merito delle loro vittorie sul campo e non appartengono a una nobiltà senatoria. Quindi, le forme di auto-rappresentazione dell'età repubblicana ben si addicevano alla loro raffigurazione. Le due statue vanno dunque lette in base a differenti livelli interpretativi in cui si tengono insieme le suggestioni repubblicane e le evocazioni augustee, formando così ancora una volta un nuovo contenuto semantico per la nudità e di opportuna raffigurazione dei due imperatori. Chi osservava le statue poteva così vedervi l'espressione del nuovo potere della famiglia flavia come anche la volontà di una continuità nelle forme di governo con la famiglia precedente che ne legittimerebbe il potere. La nudità poteva inoltre essere vista come evocazione della

divinità dei due imperatori morti a cui il nuovo governante Domiziano, fratello di Tito, si riagganciava.

Una visione del genere indicherebbe dunque che chi accedeva al collegio era sollecitato da diversi messaggi che potevano essere interpretati in modo differente: Vespasiano e Tito erano parte integrante della successione imperiale da Augusto in poi, ma erano anche espressione di una nuova famiglia, di un nuovo ordine, di un nuovo corso. Inoltre l'unione fra le sculture dei due flavi con la statua di Augusto e le iscrizioni suggerivano allo spettatore/visitatore la devozione del dedicante e del collegio degli Augustali all'impero e lo stretto legame che intercorreva fra tale ordine militare e le forme del governo centrale.⁷²⁵ Per concludere dunque, sembrerebbe che un linguaggio polisemico sia parte integrante della produzione visuale romana anche dopo la fine dell'impero di Augusto, a riprova che qualsiasi immagine è un prodotto che necessariamente contiene in se elementi di alterità che non possono essere riconducibili a singole proposizioni analitiche.⁷²⁶

3.10 Il nudo onorario nel periodo augusteo: oltre le distinzioni cronologiche

Nei paragrafi precedenti sono stati sviluppati alcune spunti interpretativi utili a delineare e definire i significati che l'immagine della nudità acquisisce nel periodo augusteo. Tali percorsi analitici si sviluppavano sulla falsariga di quelli esposti e affrontati nel capitolo precedente, non solo per rendere il lavoro di ricerca più completo, ma soprattutto per definire le continuità e le differenziazioni che le immagini in nudità acquisiscono nel passaggio tra la Repubblica e l'impero. Sono stati dunque affrontati i rapporti di clientela all'interno del principato, rapporti che hanno definito le nuove forme di committenza, a partire dalla consapevolezza che le trasformazioni all'interno delle rinnovate politiche imperiali non sancivano una piena discontinuità con il periodo precedente ma piuttosto ne mantenevano inalterate alcune caratteristiche. La medesima metodologia interpretativa è stata utilizzata per

⁷²⁵ De Franciscis ipotizza che ci sia un legame fra Augusto prima e la famiglia flavia poi con il collegio degli Augustales in base a quanto venisse utilizzata la flotta di Miseno e a quanto fosse importante per gli interessi militari degli imperatori. Ma è lo stesso autore che sostiene che sia solo un'ipotesi che non può avere un riscontro effettivo. De Franciscis 1991, pag.59.

⁷²⁶ Dunque, con buona probabilità, la polisemia suggerita da Galinsky per il linguaggio artistico e visuale del periodo augusteo sarebbe parte integrante delle pratiche di produzione visuale dell'arte romana anche dopo la fine del primo principato, e con buona probabilità sarebbero per di più parte integrante di tutto il linguaggio figurativo di Roma. Sulla eteroglossia delle immagini si riporta il passo di Bal Bryson: "The image is not unified, Bakhtin helps us to accept that even when the image is made by an artist is a product necessarily brings in elements of alterity." Bal, Bryson 1991 pag. 204.

l'analisi del contesto di esposizione delle opere, considerato punto dirimente per la piena comprensione delle sculture, ancor di più in un immaginario polisemico e poliedrico come quello del principato augusteo. Infine, in un periodo in cui si ridefiniscono le forme di negoziazione dell'identità delle classi aristocratiche, costrette a rideterminarsi dopo i cambiamenti sociali creati dal principato, ho analizzato come le rinnovate forme di agency abbiano contribuito a modificare leggermente il significato dei nudi all'interno del discorso sulla sessualità e i rapporti di genere. L'analisi sopradescritta consente dunque di sottolineare come il taglio cronologico sia dettato solo dall'esigenza di inserire le immagini all'interno del clima culturale di riferimento e dalla convinzione che il flusso storico non si muova per percorsi unilaterali e necessari ma che contenga in sé continuità e sovrapposizioni. Un approccio del genere è obbligato a seguire percorsi analitici più complessi che vanno oltre le definizioni univoche del tempo, lo stile e l'autore e a concepire le immagini come oggetti con diverse costruzioni semantiche. Dunque, la delimitazione cronologica del capitolo non deve essere letta come una categorizzazione metodologica, ma piuttosto come un'esigenza dettata dalla volontà di considerare tale tipologia d'immagine all'interno del suo contesto storico e culturale. Secondo i paradigmi interpretativi mutuati dalla semiotica, il significato del termine contesto è di difficile definizione, o per lo meno non si limita al senso limitato che spesso gli si è attribuito negli studi storici e archeologici. Il contesto è infatti un termine che non circoscrive un luogo fisico o temporale, ma che contiene piuttosto una complessa gamma di fattori (sociali, culturali, d'immaginario, politici) in cui le immagini si inseriscono come entità concrete e non astratte. Tale premessa mi sembrava utile per spiegare come la divisione temporale scelta nella mia metodologia d'analisi veda il contesto concepito in questo senso. Dunque, le categorie cronologiche più che a delimitare e a classificare servono a definire il continuum culturale in cui le sculture in nudità si collocano. E in questo senso il periodo augusteo sembra il più indicativo e interessante, proprio in virtù della profonda ambiguità che, come abbiamo avuto modo di vedere, caratterizza l'utilizzo dell'immagine nuda. Continuum culturale che, come espresso precedentemente, procede di pari passo con il continuum formale dell'immagine. Il primo principato è utile a esemplificare i paradigmi interpretativi da me adottati proprio perché attesterebbe un'apparente diminuzione dell'utilizzo dell'immagine. Diminuzione che invece può essere letta come una fase propedeutica alla trasformazione dei suoi significati. Il punto di vista interessante è infatti come

una medesima fattezze corporea possa acquisire tanti significati differenti, che in alcuni casi ne hanno trasformato anche parte delle accezioni formali (come per esempio è accaduto con il cosiddetto Marcello). A partire infatti dall'idea che i corpi in nudità rispondevano più che a prototipi scultorei precisi a un modello generale di trattazione del corpo virile, le immagini a essi riferite erano elementi di un universo simbolico più ampio e come tali erano parte delle pratiche contemporanee di politica e cultura, offrendo una prova tangibile di agency individuale e collettiva.⁷²⁷ Le produzioni visuali sono sempre storicamente collocate e la medesima forma può acquisire un significato differente in base al periodo e al luogo. Come infatti si è visto nell'evoluzione del capitolo, le immagini in nudità acquisiscono soprattutto in questa fase di passaggio che è il periodo augusteo, significati differenti in base ai contesti di creazione. In virtù della polisemia del linguaggio artistico del periodo, pure se con significati generali e comuni, ogni ritratto in nudità acquisiva sfumature differenti. Probabilmente questa spiccata versatilità era dovuta anche alla fase di ridefinizione dei rapporti di potere all'interno del primo principato, mentre con i suoi successori a una stabilità della rappresentazione del potere corrisponderà una migliore solidità dei contenuti simbolici delle immagini. A partire da tali caratteristiche uniche del primo principato ho definito i limiti della mia ricerca al periodo augusteo. La tendenza consueta non considera il ruolo di tale immagine all'interno del mondo culturale augusteo e tende a risolvere il problema credendo che la nudità, vista come un'immagine scomoda, sia stata semplicemente rimossa. Come abbiamo visto però tale approccio non prende in considerazione due fattori fondamentali: uno empirico e l'altro teorico. Il fattore empirico consiste nel fatto che alcune immagini in nudità sono con buona probabilità risalenti al principato augusteo e che ogni loro datazione a un periodo precedente è frutto di un ragionamento in cui si confondono causa ed effetto.⁷²⁸ Per quanto riguarda invece il punto di vista teorico, credere che Augusto sia capace di cancellare completamente da un immaginario condiviso una raffigurazione è un errore metodologico che nasce dall'idea che i dispositivi di costruzione dell'immaginario dipendano da schemi prestabiliti,

⁷²⁷A mio avviso ciò che Trimble afferma per i corpi della cosiddette statue di Ercolano, vale con le dovute differenze formali, (innanzi tutto la maggiore aderenza al modello delle statue femminili) anche per i corpi maschili in nudità. Secondo Trimble non c'è prova che l'autorità estetica del famoso originale abbia giocato un ruolo nell'appropriazione di queste formule scultoree nella prima età imperiale. Piuttosto la committenza e la creazione di queste repliche era motivata da interessi contemporanei. Tali statue erano infatti replicate perché adempivano bene alle richieste ideologiche contemporanee e alle circostanze del momento. Trimble 2012. pp.5-9.

⁷²⁸Fullerton 1997.

piuttosto che far parte di un meccanismo in cui agiscono numerose componenti e molteplici attori.⁷²⁹ Uno schema concettuale del genere non tiene in considerazione, all'interno delle dinamiche di definizione dell'immaginario e del linguaggio figurativo, il contributo del fruitore delle opere, espresso non solo dal ruolo interpretativo ma anche dalla capacità di giocare un'effettiva parte attiva nella definizione delle immagini, all'interno di un processo di negoziazione delle forme rappresentative che doveva essere fondamentale nel periodo di trasformazione del potere del primo principato.⁷³⁰ Alle lacune teoriche si può aggiungere una comprensione ridotta della struttura semiotica dell'immagine. L'approccio tradizionale, credendo che un'immagine possa scomparire di punto in bianco dalla produzione visuale, non tiene in considerazione neanche le forme cognitive di memoria e di elaborazione collettiva che in realtà, come sia avrà modo di vedere nel prossimo capitolo, non poco contribuiscono alla formazione del linguaggio artistico.

Per concludere, dunque, il capitolo si pone in continuità con il precedente, utilizzando non solo il medesimo oggetto d'analisi ma cercando di adottare gli stessi paradigmi interpretativi. Pertanto, la divisione cronologica è frutto di una strategia metodologica utile a definire ancora una volta l'oggetto artistico come parte integrante delle dinamiche storiche e socio-culturali. All'unicità delle teorie tradizionali i due studi sulla nudità eroica qui esposti contrappongono una metodologia analitica che fa dell'ibridità del linguaggio e della polisemia dell'espressione artistica utili strumenti per sorpassare i paradigmi univoci e unitari dell'autore, dello stile e della cronologia.⁷³¹ A mio avviso, come si avrà modo di affermare nel prossimo capitolo, solo un procedimento analitico del genere potrà consentire di unire insieme lo studio del dato puramente archeologico (e tutto ciò che ne consegue da un punto di vista della cultura materiale) e l'espressione figurativa,

⁷²⁹A tal proposito si veda l'opinione di Elsner sul mondo visuale della prima età imperiale: "Roman culture if the early empire did not lack symbolic, allegorical or initiate ways or initiate of viewing. On the contrary, it combined such broadly religious functions of art with the more 'deconstructive' and ironic qualities of civic and domestic iconography". Elsner 1997, pag.11.

⁷³⁰Esistono infatti diversi codici di visione che stabiliscono diverse forme rappresentative. Di norma i codici visivi cambiano in base ai gruppi, e proprio per questo motivo diventano fondamentali nelle forme di definizione delle forme visuali. "Access to the codes is uneven: codes have to be learned and their distribution varies (and changes) within a group, even in those cases in which a group defines itself through its ability to manipulate visual codes in distinct ways. Then analysis of reception must still distinguish between degrees of access to those codes." Bal Bryson 1991, pag.186.

⁷³¹Wallace Hadrill 2008, pp.28-35.

due mondi che sono sempre stati considerati in modo separato se non proprio nettamente opposto.

IL CONCETTO DI AUTORIALITÀ NELLA CULTURA ARTISTICA ROMANA

4.1 Il problema dell'unico

Parlare del concetto di autorialità per ciò che riguarda la cultura artistica del mondo romano significa intraprendere un percorso analitico che indaghi il significato di tale termine. In una produzione visuale che testimoniata da molti dati materiali ma da poche singolarità artistiche, il concetto di autorialità esprime la sua funzionalità nei processi di attribuzione e di autenticazione delle opere, attribuendo loro originalità e valore artistico.⁷³²

L'autorialità, parola già difficilmente traducibile in italiano dall'inglese *authorship*, tende per sua natura concettuale a ridurre tutto a un unico, a un'entità univoca: un originale, un artista, un prototipo, un modello cui deve risalire ogni processo analitico relativo alla produzione visuale. Tale nozione instaura a priori un ordine tassonomico regolato da una rigida gerarchia interna in cui tutto ciò che non rientra nelle categorie dell'unicità è relegato a far parte delle differenze che, in quanto tali, non hanno alcuna legittimità artistica, diventando copia, riproduzione, imitazione.⁷³³

In virtù di tale tassonomia ogni lavoro d'arte è considerato come espressione unica e irripetibile. Un'arte come quella romana, anonima, legata a un linguaggio espressivo multiplo e riproducibile rientra con difficoltà nelle griglie categoriali dell'autorialità, cosa che, come abbiamo visto, ha fuorviato per molto tempo il giudizio non solo estetico ma anche storico e culturale su di essa.

Per ciò che riguarda la produzione visuale romana, il criterio dell'univocità apre due questioni specifiche: l'assimilazione dei modelli e dei linguaggi artistici precedenti e

⁷³²L'attribuzione autoriale di prodotti artistici è un problema relativo sia all'arte greca che a quella romana, anzi crea un ponte concettuale fra le due, legato al metodo analitico di attribuire opere d'arte ad artisti greci tramite lavori romani. Inoltre, sebbene nel mondo greco esistesse una volontarietà di enunciazione del soggetto artistico (Kris-Kurz 1998) che invece si presenta in maniera ridotta nel mondo romano, spesso gli studiosi moderni hanno voluto accostare ad ogni costo ad alcune produzioni una soggettività artistica. Si veda come esempio emblematico le tipologie vascolari di Beazley che in base ad alcuni principi di autenticazione legata ad analogie stilistiche tra i vasi ha creato vere proprie figure d'artisti dando loro un nome ed alcune volte una biografia, creando appunto intorno ad essi una pratica discorsiva autoriale. Beazley 1989.

⁷³³"The concept of 'author' brings together a series of related unites that, though assumed as given, re precisely the products and goals of its discursive operations. First is the unity of the work. Second is the unity of the life. The discourse of authorship constructs a coherent and unitary subject." Bal Bryson 1991, pag.186.

la produzione di copie da supposti originaligreci.⁷³⁴ Se un'opera è unica, possiede un proprio ordine interno che ne determina il significato: non può essere frutto di una commistione di modelli né tanto meno può riprodurre le forme. L'intero mondo romano invece, compreso il linguaggio artistico, si è trovato a stretto contatto con le forme culturali e visuali del mondo greco, anche molto tempo prima della conquista della penisola ellenica, riassunta attraverso la celebre formula narrativa della *Grecia capta* di Orazio.⁷³⁵ Si è trovata dunque a stretto contatto con un linguaggio artistico maturo, sia nelle forme che nel significato e di questo ha fatto utilizzo. L'altro tema, quello della produzione di copie, è strettamente legato al primo, e l'uno è sempre andato a sostegno teorico dell'altro. Di norma, infatti, la produzione di copie da parte dei Romani è stata considerata prova dell'imitazione pedissequa dei modelli visuali greci e della mancata comprensione dei linguaggi formali ellenici. L'assunzione di alcuni repertori figurativi è stata considerata la risultante della volontà di possedere opere d'arte appartenenti a una cultura considerata superiore, (ma di cui non si capiva l'effettivo valore estetico e culturale). I concetti di originalità e imitazione sono frutto del principio costitutivo dell' "unico" e dell' "originale" che struttura la sua stessa identità mediante analogie e differenze.⁷³⁶ Dunque, per far sì che una creazione, che sia un oggetto artistico, o un'opera letteraria o musicale acquisti ai nostri occhi un valore, deve essere unica, per far sì che sia unica, deve avere un autore preciso o non deve avere alcuna relazione con altri modelli, con altre idee. Come abbiamo visto, tali caratteristiche sono difficilmente inseribili nello statuto dell'arte romana. A mio avviso, però, il problema non risiede nella produzione antica quanto piuttosto nelle concezioni moderne. Infatti, credo che il mio lavoro, a partire

⁷³⁴Si è avuto modo di affrontare entrambe le tematiche nei paragrafi precedenti. In questo capitolo si affronteranno tali argomenti da un punto di vista più prettamente teorico, volto a fornire una visione completa di due problemi che non sono solo semplicemente metodologici e interpretativi ma appaiono piuttosto nodi teorici ed epistemici degli studi storico artistici.

⁷³⁵"Grecia capta ferum victorem cepit (Orazio, Epist. II, 1, 156) Per l'interpretazione del passo di Orazio si rimanda alla visione di Gazda su Orazio e Virgilio, secondo cui bisogna leggere le due fonti inserite nel loro contesto culturale di produzione che ne diminuirebbe il livello di attendibilità assoluta che di solito viene loro attribuita: "Such Historians do not attend to the fact that Virgil, at least, makes his pronouncement at the end of the most literary book in the most ambitious epic the Romans produced. In other words, the statement is an element in Virgil's own Roman fine art. Moreover the words of Virgil and Horace, like those of Livy and Vitruvius, were crafted for particular politically sensitive purposes, and they deliberately represent the regime of Augustus as observant of traditional, conservative Roman values-even while Augustus was turning into a Hellenistic city of splendid marble. Gazda 2002, pag 14. Nello specifico, per il passo di Orazio si rimanda a Pelikàn 1975, pp.71-78. Sulle sottrazioni di opere greche si veda Coppola 2010, pp.153-163.

⁷³⁶Tali concetti sono alla base della filosofia occidentale e quindi dei procedimenti analitici su cui si sono strutturate le nostre discipline moderne, a partire dal concetto di Idea e di simulacro di Platone a quello di non contraddizione di Aristotele secondo cui è impossibile che il medesimo attributo, nel medesimo tempo, appartenga e non appartenga al medesimo oggetto e sotto il medesimo riguardo. Aristotele, Metafisica, Libro Gamma, IV.

dalle analisi specifiche sulle statue-ritratto onorarie dei paragrafi precedenti, serve a mettere in risalto alcune ambiguità nelle teorie normalmente applicate all'analisi dell'arte romana, in primis il significato attribuito alle copie scultoree dagli studiosi moderni e il loro utilizzo per finalità ecdotiche. La pratica di ricostruire opere d'arte di artisti greci utilizzando riproduzioni romane, considerate soltanto come testo corrotto dei prototipi iniziali, si inserisce, infatti a mio avviso, in un discorso più ampio legato all'idea di autore e alle forme discorsive⁷³⁷ nate intorno a questo concetto. Come espresso nei capitoli precedenti, le statue onorarie in nudità, che non rientrano esattamente nella categoria delle copie romane, la cosiddetta *Idealplastik*, sono un buon esempio per dimostrare come l'analisi di alcune tipologie dell'arte romana parta dallo stereotipo legato alla centralità dell'autore. Come abbiamo visto, l'unione di modelli greci e immagini romane ha creato una sorta di schizofrenia interpretativa. Come spesso accade, anche in questo caso, il disturbo è stato rimosso, nascosto, non considerato, piuttosto che affrontato nella sua specificità.

Ma come si struttura il concetto di autorialità che ha condizionato le teorie storico-artistiche e che continua, nonostante alcuni tentativi di sganciarsi da questa logica,⁷³⁸ a godere di una posizione rilevante all'interno dei modelli interpretativi dell'arte antica? Ho appena detto che è una nozione moderna con basi concettuali che risalgono all'antichità, essendo inserita nel discorso ontologico dell'unicità del concetto. Non è questa la sede per addentrarsi argomentazioni filosofiche, che esulano dalle mie competenze, ma mi limiterò pertanto a prendere in considerazione alcuni concetti relativi alla nozione di autore, su cui si basano le nuove interpretazioni sulla copia e l'originale nell'arte romana.⁷³⁹ Per Roland Barthes, l'autore è frutto di un'idea moderna, prodotta dalla società occidentale quando, alla fine del Medioevo, scopre, grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale protestante, il prestigio del singolo: è frutto dunque della modernità.⁷⁴⁰ Foucault è invece più restio a descrivere una storia lineare

⁷³⁷Le forme discorsive sono un termine coniato dal filosofo francese Michel Foucault con cui si definiscono i saperi, le conoscenze, le formazioni di enunciati sempre collegate, anche se in modo indiretto, a comportamenti e a pratiche istituzionali. Le formazioni discorsive sono insiemi eterogenei, composti da concetti, valutazioni, procedure d'osservazione, modalità di enunciazione che permettono di definire l'oggetto di un sapere. Foucault Paris 1969.

⁷³⁸Si ricorda il già citato *The Ancient Art of Emulation* o le monografie di Perry, Trimble e Marvin. In Italia si ricordano il libro di A. Anguissola, *Difficillima Imitatio* e sul problema nella storia dell'arte antica di *Copia e originale* M. Barbanera 2011.

⁷³⁹Si veda tra gli altri Gazda 2002.

⁷⁴⁰Barthes 1993, pp. 491-492.

dell'autore⁷⁴¹ e cita alcuni esempi con cui di solito si tende ad associare un'opera a un autore: quando diventa necessario un referente giuridico, oppure quando la figura dell'autore acquisisce un valore autorevole di conferma delle teorie enunciate (una sorta di sigillo di garanzia). Inoltre, il nome di un autore più che essere una semplice designazione (come nel caso dei nomi propri di persona) è una sorta di descrizione, consegna attributi all'oggetto di cui è artefice. Secondo Bal e Bryson il processo di designazione e inquadramento descritto da Foucault può essere visto in funzione nella strategie di attribuzione inerenti alla storia dell'arte e all'archeologia, in cui alcune tracce materiali delle opere vengono fatte risalire all'autore che, a sua volta, in un processo metonimico, attribuisce alcune caratteristiche ai lavori analizzati.⁷⁴² Al concetto di autorialità come esemplificazione di soggettività singole, Foucault oppone l'idea di "funzione-autore".⁷⁴³ Secondo il filosofo francese esistono in ogni opera ambiguità strutturali che mettono in luce una pluralità di individui agenti e di motivazioni. In questo senso, la funzione autore sembra essere abbastanza vicina all'idea di funzionalità dell'arte romana, in cui i fattori di produzione appaiono multipli e non riferibili esclusivamente alla personalità artistica.⁷⁴⁴ Per di più, pur non accettando in questa sede la piena morte dell'autore e del suo ruolo nella produzione artistica, la soluzione di Barthes del lettore come autore è utile per rilanciare l'importanza dell'osservatore, all'interno dei processi di significazione delle opere.⁷⁴⁵ Come si è dimostrato nelle analisi sui nudi di età repubblicana e del primo principato, il contesto e l'osservatore sono elementi fondamentali per la comprensione complessiva dei lavori d'arte. Sembrerebbe dunque che i paradigmi teorici che affidano la responsabilità dell'atto di creazione a una pluralità di fattori si presentino come più calzanti per rappresentare l'arte nel mondo romano e che riescano ad analizzare in un senso più completo i processi di produzione artistica a

⁷⁴¹Tale attitudine di Foucault si evince soprattutto nel primo libro in cui affronta questa tematica *Le parole e le cose* dove più che delineare una continuità sull'idea autore si sofferma sui punti di rottura. Foucault 1998.

⁷⁴² "The techniques employed are essentially the same as those that would be used by a detective." Bal, Bryson 1991, pag.181

⁷⁴³ "Credo che esista un altro principio di rarefazione di un discorso. Esso è sino a un certo punto complementare al primo. Si tratta dell'autore. L'autore considerato naturalmente non come l'individuo parlante che ha pronunciato o scritto un testo, ma l'autore come principio di raggruppamento dei discorsi, come unità ed origine dei loro significati, come fulcro della loro coerenza." Foucault 1971.

⁷⁴⁴ Settis, vedere capitolo 2

⁷⁴⁵ Alle teorie di Barthes si rifanno gran parte delle interpretazioni della semiotica. Si ricorda tra le più importanti che affidano un ruolo prominente nella produzione delle opere al fruitore, la teoria dell'interpretante elaborata dal semiologo inglese Charles Peirce: "When one sees a painting the image is among other things, a sign or representamen of something else. The viewer shake in his mind an image of that something with which he associates this image. That mental image is the interpretant. This interpretant points to an object. The object is different for each viewer. The interpretant is constantly shifting no viewer will stop at the first association." Bal Bryson, 1991.

Roma. Dunque, utilizzare questi nuovi paradigmi interpretativi consentirebbe di ribaltare le consuete categorie culturali della storia dell'arte antica, rifiutando il primato del soggetto individuale come autore, per adottare percorsi analitici che considerano la produzione artistica generata da diversi fattori. All'unicità dell'autore si oppongono procedimenti interpretativi più complessi che, come si avrà modo di vedere, prendono in considerazione concetti fondamentali per l'arte romana come la riproduzione, la ripetizione e l'imitazione. Infatti, l'idea di un'opera senza un autore univoco⁷⁴⁶ dà la possibilità di dare dignità alle produzioni in serie o ai lavori artistici frutto di commistioni di modelli differenti, tipiche del periodo romano.⁷⁴⁷ Pertanto, una visione del genere contempla l'idea che possano esistere una serie di multipli (visti però come produzioni autonome) che non devono necessariamente risalire a un prototipo specifico, a un originale unico. Dunque, i nuovi paradigmi concettuali qui esposti sembrano essere più adatti a spiegare, da una parte il linguaggio multiplo e polisemico dell'arte romana, dall'altra a comprendere le pratiche effettive di produzione e di diffusione dell'oggetto d'arte. Per di più, la riduzione del ruolo dell'autore all'interno dei processi di produzione artistica può correggere la metodologia di autenticazione tipica della *Meisterforschung* che cerca di attribuire una singola opera originale a un unico autore.⁷⁴⁸ Sembra ormai chiaro come tali metodi non riescano a comprendere pienamente l'*Idealplastik* e altri corpora scultorei, né per ciò che concerne i metodi di produzione, né tantomeno per quanto riguarda la vicinanza ad altri linguaggi visuali soprattutto nelle connotazioni formali delle opere. Nei prossimi paragrafi cercherò di indagare tali problematiche a partire dal depotenziamento del concetto di unicità artistica e autoriale. L'indebolimento di tali gerarchie suggerisce che le copie e gli originali possono essere considerate con il medesimo valore, analizzate nel medesimo modo e che si possano leggere i processi

⁷⁴⁶ Gazda nella prefazione a *The Ancient Art of Emulation* parlava di lavoro senza autore. Ma a mio avviso la questione non risiede nel definire i responsabili del processo creativo, il problema sta quando esso si rinchiude nelle categorie dell'unico. Gazda 2002, pag. 9.

⁷⁴⁷ In tal senso si veda la posizione del filosofo Gilles Deleuze contro la logica della singolarità della filosofia platonica (a cui tra l'altro si rifà in alcuni sensi l'idealismo che del concetto del primato dell'autore è il fondamento teorico). Le posizioni di Deleuze sui multipli e le differenze sembrano essere fondamenti utili per la comprensione della riproducibilità dell'arte romana e dei processi cognitivi a essa legati. Ma di questo si avrà modo di parlare nei paragrafi successivi, per il momento si riporta l'idea di Deleuze in opposizione alle categorie epistemiche dell'idealismo di identico e originale: "La differenza e la ripetizione hanno preso il posto dell'identico e del negativo, dell'identità e del contraddittorio [...] anche attraverso la scoperta nei campi più svariati di una propria capacità di ripetizione che sarebbe anche quella dell'inconscio, del linguaggio dell'arte." Deleuze 1997, pag.1.

⁷⁴⁸ Per una maggiore comprensione del concetto si riportano le parole di Foucault sul rapporto tra autore e metodi di attribuzione: "Quindi se l'autore come individualità scompare, resta la funzione classificatoria che permette di fare luce sui rapporti di autenticazione, che permetterebbe di delineare la figura dell'autore dall'esterno, come sagome vuote che si crea dall'intersezione delle diverse pratiche che compongono la funzione autore". Foucault 1971.

di assimilazione in modo da non attribuire maggior valore al modello artistico più antico.

4.2 Beyond the copy: oltre la copia

Il paragrafo prende il nome dall'introduzione di Elaine K. Gazda al volume "The Ancient Art of Emulation", miscellanea di interventi che può essere considerata una pietra miliare per le nuove ricerche sull'originalità artistica a Roma.⁷⁴⁹ Il volume, edito nel 2002, ha origine da un seminario all'American Academy di Roma del 1994 e da un workshop ad Ann Arbor nel 1995. Nonostante le due decadi intercorse, alcune prospettive delineate nel convegno non sono state ancora completamente sviluppate, molti paradigmi teorici difesi nel volume hanno avuto un'eco limitata nell'ambito degli studi sull'antichità⁷⁵⁰. La pratica di descrivere la *Idealplastik*,⁷⁵¹ le statue-ritratto in nudità e buona parte della produzione scultorea romana a tutto tondo come copie derivanti in modo più o meno diretto da un originale greco, resta la più diffusa in manuali, mostre e cataloghi di esposizioni. Pur notando una diffusione di tali teorie in limitati ambiti della disciplina, è pur vero che nella maggior parte delle università e dei musei (anche in Italia) che curano mostre ed esposizioni intorno a tali opere il dibattito pare non essere ancora stato recepito. Non è chiaro se sia frutto dell'abitudine o di una cosciente scelta metodologica, fatto sta che la maggior parte delle etichette (didascalie) che descrivono le sculture romane continuano a contenere nel testo esplicativo la denominazione di copia e dell'originale cui si riferisce. Inoltre, alcune premesse e conclusioni del volume dovrebbero essere integrate con le

⁷⁴⁹"This book presents fresh perspectives on originality and tradition in the art of classical antiquity, with particular regard to what has long been called copying in Roman art. It takes up originality and tradition as constructs not only in relation to the art of the classical past but also in relation to the art of other periods of Western history—that is to say, within a framework much larger than the one within which the problems associated with copying, whether classical or postclassical, are normally considered. Within this broader arena, the book attempts to take account of discourse on copying and originality as well as on related issues such as imitation, artistic agency, influence, appropriation, and authenticity. It aspires to contribute to that discourse and, in the context of classical art history, to move it in some new directions." Gazda 2002, pag. 1.

⁷⁵⁰Un indirizzo teorico del genere ha infatti preso piede nel mondo anglosassone, dopo aver recepito gli studi pionieristici di alcuni archeologi tedeschi negli anni '70 (mi riferisco alle già citate ricerche di Hölscher e Zanker tra gli altri) che a loro volta avevano compreso la validità di alcune categorie epistemiche sviluppatesi negli ambiti della storia della cultura e della linguistica in ambito francese e tedesco. In questo senso si rimanda all'introduzione di Jas Elsner alla versione inglese di *Römische Bildsprache* di Holscher, pubblicata nel 2004.

⁷⁵¹Nel 1970 alcuni studiosi tedeschi introdussero il termine *Idealplastik* per designare le sculture che non erano state pensate per essere copie esatte di un modello greco ma, piuttosto, seguendo il ragionamento di Lippold erano lavori neoclassici ispirati da diverse composizioni greche. Si ricorda, per esempio il lavoro di Vermeule "Graeco-Roman Statues: Purpose and Setting I e II." Gazda 2002, pag.7.

nuove metodologie d'analisi sviluppate negli ultimi quindici anni all'interno del dibattito archeologico e non solo. Tra le connotazioni più innovative degli studi americani si riscontra infatti il tentativo pionieristico di utilizzare paradigmi interpretativi mutuati da altre discipline (tra cui le scienze sociali e le teorie dell'antropologia) per analizzare l'arte romana. Si è già avuto modo di descrivere caratteristiche e finalità del volume *The Ancient Art of Emulation* nel primo capitolo, quindi non tornerò sull'argomento. Il mio obiettivo è prendere spunto dai presupposti analitici del libro per proseguire il dibattito sulla copia e l'originalità artistica a Roma e sul concetto di autore. A mio avviso infatti, nuovi paradigmi interpretativi possono allargare il raggio di analisi riguardo all'originalità e all'autore, continuando il lavoro iniziato dagli studiosi americani vent'anni fa.

Il discorso sulle copie e più, in generale, la tematica dell'autore nella cultura artistica di Roma, ha ampliato i suoi orizzonti al di là dell'indagine delle forme artistiche, per intraprendere un'analisi che considera in senso più largo la produzione culturale romana e il suo utilizzo di modelli culturali diversi. Se infatti "The Ancient Art of Emulation" si avvalorava dei paradigmi interpretativi legati alla corrente postmodernista, nuove ricerche basate sulle metodologie semiotiche e sugli studi sul linguaggio, hanno introdotto un nuovo lessico che permette di offrire contributi innovativi intorno al concetto d'artista e di trasmissione e ricezione delle forme visuali.⁷⁵² Il dibattito è stato arricchito da nuove nozioni come ibridità, ripetizione, polisemia e disseminazione, tutti termini che si discostano concettualmente dall'idea di unico e di originale. Prima di affrontare nei paragrafi successivi le nuove prospettive d'analisi integrate con i fondamenti teorici sopradescritti, è utile definire la nozione di copia. Seguendo la lettura di Gazda, il concetto di copia romana è un costrutto artificiale, il prodotto dei pregiudizi intellettuali moderni.⁷⁵³ Se si è

⁷⁵²In tal senso si veda il lavoro di Andrew Wallace-Hadrill sui modelli di assimilazione culturale a Roma descritti come processi di ibridazione piuttosto che come forme di acculturazione. Lo studioso inglese mutua il concetto di ibridità da due teorici postcoloniali Spivak e Bhabha che per primi indagano i processi di costruzione delle culture oltre la dicotomia occidentale-orientale, mettendo in crisi l'egemonia culturale dell'Occidente coloniale. Per ciò che riguarda la visione dello studioso sul mondo romano si riporta uno stralcio dell'introduzione del libro *Rome's Cultural Revolution*: "The interest lies rather in understanding the dialectic of appropriation by which cultural goods and traits of the conquering power are taken on by the conquerors to serve specific ends, and one may add reciprocally the process whereby the conquering power takes over traits from the conquered to accommodate conquest. Instead Millet emphasizes how local elites embraced certain elements of Roman culture for their own purposes. Roman culture is re-contextualized in the structures of power-relations, not just between Roman and native, but between native elites and the societies they sought to dominate." Wallace-Hadrill 2008, pag 10.

⁷⁵³"The Roman copy" as an artificial construct, the product of modern prejudices and their intellectual sources. One indicator of the power and tenacity of this construct is the common, indeed ubiquitous, didactic label "Roman copy"

influenzati da tale visione, si è spinti ad attribuire un giudizio di valore negativo alle opere e considerarle un oggetto di poco interesse artistico. Per di più, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, tale pregiudizio non investe solo le riproduzioni di sculture ideali ma anche quelle produzioni particolari, come le statue-ritratto che dovrebbero essere considerate originali, in quanto espressione effettive delle dinamiche sociali e culturali.

Il concetto di copia ha forti e salde basi teoriche nella storia del pensiero occidentale. In un passo del Sofista di Platone il termine copia rinvia a un'idea di somiglianza, in quanto somiglia interiormente ed esteriormente all'idea su cui si modella. L'idea è univoca e autosussistente.⁷⁵⁴ Attraverso il principio di analogia e differenza si cerca di arrivare al simile, alla mimesis della natura. Ma la copia per Platone è un'icona, la cosa che più aderisce all'Idea. Si differenzia così dal concetto artistico di copia nata nel Rinascimento, anche se entrambe condividono la medesima concezione nei riguardi dell'originale.⁷⁵⁵ L'accezione di copia come riproduzione pedissequa di un modello originale ha origine in modo sostanziale con la filosofia idealista che priva il concetto di qualsiasi connotazione positiva.⁷⁵⁶ La copia non riproduce la realtà ma imita un modello. Di conseguenza, più che la copia è necessario definire la nozione di modello. Secondo la filosofia metafisica, il modello si costruisce intorno alla

after a Greek original," which can be found in museums throughout the world on nearly every Roman sculpture and wall painting that portrays male or female divine beings, mythological heroes, and (in sculpture) athletes in the Classical style. This label, and the construct it encapsulates, presents a highly simplistic view of the relations between Roman and Greek art-that is, the virtually complete (even mind- less) dependence of the former upon the latter". Gazda 2001.

⁷⁵⁴Esiste una differenza fra Copia e simulacro dove la prima è somiglianza al modello, e l'altra è pura rappresentazione, fantasma, privi di somiglianza all'idea Plat. Sofista, 266.

⁷⁵⁵La base concettuale dell'originale e dell'univocità del modello risiede, secondo Deleuze, nella filosofia platonica. Tale base verrà poi ripresa dall'idealismo hegeliano. Solo rovesciando le concezioni del platonismo si può costruire un'idea diversa intorno a concetti come imitazione e copia: "Anziché pensare la differenza in sé, il platonismo la riferisce a un fondamento, la subordina allo stesso e introduce la mediazione sotto una forma mitica. Rovesciare il platonismo significa negare il primato di un originale sulla copia, di un modello sull'immagine, glorificare il regno dei simulacri e dei riflessi." Deleuze 1997, pag.91.

⁷⁵⁶Il concetto di idealismo viene introdotto nella terminologia filosofica alla metà del Seicento in riferimento alla teoria delle Idee di Platone. A questa connotazione originaria se ne aggiunsero altre che descrivevano delle connotazioni diverse. Comunemente vengono riconosciute tre tipologie di filosofia idealista: l'idealismo platonico e neoplatonico; l'idealismo gnoseologico e l'idealismo assoluto e romantico concepita come la corrente filosofica post-kantiana nata in Germania. A questa ultima corrente si possono avvicinare alcuni pensatori del Novecento tra cui i filosofi italiani Croce e Gentile. Uno dei massimi esponenti dell'idealismo in Italia fu infatti Benedetto Croce che era un fermo sostenitore del principio dell'unità di intuizione ed espressione e dell'unità organica dell'opera d'arte, ritenendo di conseguenza perfettamente inutile lo studio delle fonti, bollato come "passatempo erudito", buono tutt'al più a dimostrare l'acume, la memoria e la cultura di chi lo pratica, e che invece viene millantato come rivelazione "dei più nascosti misteri dell'arte." Polacco 1998, pag.25; Bontadini 1995; Mathieu 1978, pp.494-504.

differenze e ai criteri del simile, dell'analogo e dell'opposto, il modello è l'originale, ciò che più si avvicina all'Idea in base alle differenze o alle analogie con le altre rappresentazioni. Non può esistere un modello senza copie, poiché il modello diventa essenza in sé, criterio ontologico solo in rapporto alla somiglianze o alle differenze con le copie, con le altre immagini. Dunque, un modello non può che sussistere in base alla sue analogie o alla sue opposizioni rispetto ad altre immagini. Il metodo attributivo utilizzato dalla *Kopienkritik* si basa su un criterio simile. La cosiddetta archeologia filologica infatti tende a dedurre un prototipo originale da una serie di immagini che evocano attraverso differenze, analogie e somiglianze un supposto modello.⁷⁵⁷

Negli studi abituali sull'arte romana agiscono due tipologie differenti di modello. Il modello come originale formale, a cui si arriva dopo aver estrapolato le corruzioni delle copie (il prototipo scultoreo greco) e il modello come significante culturale da cui si parte per comprendere le caratteristiche artistiche fondanti di una determinata cultura (il modello del linguaggio artistico). In entrambi i casi sembra che l'arte romana abbia un ruolo passivo rispetto alle forme artistiche greche in una relazione dall'alto verso il basso. Un rovesciamento del significato dei due tipi di modello consente di considerare la forma artistica come l'unione di numerosi soggetti attivi che si intersecano fra loro, fuori da gerarchie verticistiche. Indagare le produzioni visuali significherà dunque analizzare tutti i fattori agenti, dando loro il medesimo valore e la medesima autonomia, abbandonando l'unicità dell'autore, del modello e del prototipo per intraprendere un percorso analitico in cui la funzione, la memoria e la percezioni, i contesti sociale economico e culturale diventano componenti primarie delle opere. Significa inoltre rompere con una visione puramente estetica che vede le opere come mere espressioni formali e non come immagini che descrivono e mediano contenuti. Nel caso specifico dell'arte romana, significa dunque vedere la produzione visuale come espressione legittima degli interessi culturali romani⁷⁵⁸ e

⁷⁵⁷ Il modello è dunque principio normativo per eccellenza, punto iniziale e conclusione finale della ricerca nello stesso momento. Il concetto di modello viene spiegato da Deleuze: "Infatti il modello non può essere definito se non per una posizione d'identità come essenza dello Stesso (auto kat'autò) e la copia, se non per un'affezione di somiglianza interna come qualità del Simile. E poiché la somiglianza è interna, è necessario che la copia costituisca proprio un rapporto interno con l'essere e che il vero sia a sua volta analogo a quello del modello. E' necessario infine che la copia si costruisca nel corso di un metodo che le attribuisca, dei due predicati opposti, quello che concorda con il modello." Deleuze 1997 pag.34.

⁷⁵⁸ Gazda 2002, pag.8.

indagare il suo linguaggio artistico non solo focalizzandosi su differenze e analogie con l'arte greca, ma considerandolo come una nuova forma d'immaginario, anche quando prende in prestito caratteristiche formali utilizzate e sviluppate precedentemente. Come si è avuto modo di definire nei capitoli di indagine sui nudi, i Romani erano avvezzi a leggere le forme artistiche mediante diversi indirizzi semantici differenti e a conferire un valore estetico anche alle copie, viste non come una forma di corruzione dall'originale ma come un'espressione pienamente calata nel contesto culturale contemporaneo. Abbiamo visto come le forme di comprensione e di apprezzamento erano influenzate da numerosi fattori che vanno indagati singolarmente. Per concludere dunque, sembrerebbe che il problema metodologico principale riguardo alle copie romane consista nell'aver imposto categorie estetiche moderne (l'unico e l'originale) alla cultura artistica romana.

4.3 Differenza e ripetizione

L'arte romana si sviluppa per differenze e ripetizioni. Gran parte della cultura figurativa di Roma si costruisce infatti mediante l'utilizzo di modelli artistici già definiti, riadattati a fini rappresentativi per esigenze comunicative, e di definizione delle pratiche sociali. L'arte romana fa propri tali modelli, li riproduce, li differenzia nel significato creando un linguaggio visuale autonomo che a sua volta inventa nuove forme di immaginario. I codici espressivi utilizzano le differenze e giocano sulle ripetizioni, è un'arte imitativa che si pone nella sua essenza costitutiva in dialogo con i linguaggi figurativi più maturi con cui viene a contatto. E' una dialettica questa sempre attiva che offre esiti formali e semantici molteplici. Il processo imitativo ha infatti un ruolo basilare all'interno delle pratiche artistiche a Roma. Il metodo d'imitare si definisce per differenze e analogie rispetto agli altri modelli, ma non isola né riconosce un solo originale, crea piuttosto un dialogo costante tra le forme artistiche, in un processo orizzontale che più che per sovrapposizioni si struttura per aggregazioni. Ne è esempio emblematico il concetto di *decorum*, di cui ho già avuto modo di parlare. Il *decorum*⁷⁵⁹ spinge a interagire con i precedenti caratteri formali, delineando le forme artistiche in modo diverso, creando differenziazioni semantiche all'interno del linguaggio formale. Il *decorum* incoraggia

⁷⁵⁹Il concetto di *decorum* è affrontato in modo approfondito dalla studiosa statunitense Ellen Perry nel volume *The Aesthetics of Emulation in the visual art of Ancient Rome*. In questa sede ho tradotto sempre il termine *decorum* (in inglese *appropriateness*) con le parole *adattabilità*, *adeguatezza* o *pertinenza*. L'idea di *decorum* è un principio che non si limita solo all'ambito estetico e artistico ma è applicato in molti ambiti della vita pubblica a Roma. Perry 2005, pag.26.

la tradizione e la convenzionalità nell'arte romana ma senza avere un rapporto subordinato con essa. Vale a dire che riconosce in un certo senso l'autorità e l'esemplareità dei modelli precedenti che però vengono utilizzati e rielaborati in base a specifiche esigenze di rappresentazione. Il *decorum* richiede, esige che le opere siano create in base ai contesti specifici, architettonici, sociali, urbani e tematici. Affidando un ruolo primario alla funzione dell'opera e al suo contesto di esposizione, il concetto di decoro presuppone il coinvolgimento personale dei committenti nella produzione artistica. Per soddisfare le disparate esigenze della committenza e per assolvere alla sue finalità, l'opera deve sempre conformarsi al modello più adatto, più appropriato alla funzione rappresentativa da svolgere. Tramite il concetto di decoro, dunque, il processo di produzione di alcune categorie dell'arte romana (l'*Idealplastik*, le statue-onorarie, ma anche i sarcofagi e alcune forme di pittura) dialoga attivamente con i modelli precedenti. Vengono scelte appositamente le migliori raffigurazioni e il linguaggio figurativo precedente viene messo alla prova dalle nuove opere. Esiste una volontà imitativa, ma essa non acquista quel ruolo passivo e poco accorto che le teorie dell'arte moderna gli hanno comunemente attribuito. Per la cultura romana l'imitazione è parte integrante dell'atto di creazione, è sviluppare nuove immagini a partire da opere precedenti. La competenza dell'artista e il valore dell'opera si valutano in base al confronto con i modelli precedenti. Il lavoro visivo non è unico e il giudizio estetico intorno a esso non considera l'opera isolata, ma all'interno di una rete di rimandi e d'immagini pregresse. I romani imitano e citano in modo più o meno consapevole. In base alla funzione che l'immagine deve adempiere, utilizzano volontariamente modelli precedenti, citano per stimolare la memoria, oppure fanno uso di caratteri formali mischiandoli con altri. Dunque, l'utilizzo delle forme visuali precedenti avviene attraverso diversi livelli d'interazione in base ai quali cambiano il senso e la funzione dell'opera. A Roma infatti esiste un'estetica della similitudine, dell'emulazione, per utilizzare le parole di Ellen Perry. Essa registra un desiderio e un piacere che si attiva a partire da un codice formulare riconoscibile e stimola dunque forme di percezione e di significazione delle opere che interagiscono con i modelli differenti. L'apprezzamento dell'opera risiede nella sua aderenza o meno al modello di riferimento, nell'afferrare le somiglianze con le altre opere, nel comprendere il significato che evoca, nel sollecitare la memoria. In virtù del concetto di *decorum*, della pertinenza, un'opera è apprezzabile se aderisce a canoni precisi. La differenza

rispetto alla concezione estetica moderna risiede nel fatto che l'imitazione volontaria non è una pratica negativa nel processo di creazione artistica. L'opera d'arte è pienamente inserita nel contesto socio-culturale di riferimento e non è un sistema isolato frutto di una genialità singola, come la consueta critica d'arte ci ha abituato a pensare.⁷⁶⁰ Ogni cambiamento dal supposto prototipo muta il senso dell'immagine e trasforma la percezione dello spettatore. Le modifiche dell'immagine e del suo significato agiscono per gradi di consapevolezza differenti. Come abbiamo visto, l'imitazione può essere più o meno deliberata. Si imita a partire da un prototipo per modificarne significante o significato,⁷⁶¹ si cita, si riutilizza, si traduce.⁷⁶² Infatti, a parte l'adozione consapevole di modelli precedenti che innescano le dinamiche sopradescritte, esiste anche un livello meno consapevole di utilizzo di caratteri formali più antichi. Per comprendere a pieno tale processo di assunzione culturale, bisogna partire dal presupposto che nessuna produzione intellettuale è una monade che scaturisce da compartimenti stagni, che nasce ex novo ma fa piuttosto parte di un flusso di idee condiviso e assimilato collettivamente. Qualsiasi dinamica creativa è influenzata da qualcosa, è frutto di scambio e interazione di influenze differenti, ogni idea, ogni opinione è derivata.⁷⁶³ Al di là del grado di volontarietà, nella produzione artistica romana vengono utilizzati repertori più antichi che evocano significati diversi in base al contesto. Esiste dunque un gioco fra differenze e analogie con i

⁷⁶⁰Di conseguenza per comprendere l'arte romana bisogna discostarsi da tale idea e comprendere che i meccanismi di produzione artistica romana funzionavano in modo diverso. In Tal senso si riporta il commento di Anguissola sulle forme di creazione a Roma: "Da lunghissimo tempo ormai gli storici dell'arte antica hanno riconosciuto come l'imitazione e la continua ripresa d'immagini, schemi, formule stili costituiscano un dato imprescindibile per comprendere la cultura romana. In una società del genere gli interrogativi posti da un linguaggio costruito su formularità e ripetizione acquisiscono di necessità un rilievo centrale." Anguissola 2012.

⁷⁶¹"Lungo la linea che idealmente congiunge originali, repliche e libere interpretazioni, è molto difficile non solo tracciare i confini di ciascuna categoria, ma altresì distinguere in che misura le divergenze dipendevano da incertezze dell'artigiano, oppure rivelino una scelta consapevole nell'alterare insieme significante e significato. E' chiaro infatti che ogni modifica alle forme del prototipo (o dei prototipi) compromettendone la riconoscibilità muta più o meno radicalmente anche il senso dell'immagine e richiede allo spettatore un approccio del tutto diverso rispetto a una replica esatta." Anguissola 2012.

⁷⁶²In semiotica le varie forme di interazione fra modelli e di conseguenza i differenti livelli di imitazione vengono classificati in modo diverso in base al grado di consapevolezza e all'intenzionalità emulativa. La divisione più comune e condivisa è quella del critico testuale Gerard Genette nel saggio 'Palinsesti. La letteratura al secondo grado'. Genette individua diverse possibilità di relazione tra i testi tra cui l'intertestualità limitata alla presenza effettiva di un testo in un altro, nelle forme della citazione del plagio o dell'allusione (un'imitazione diretta e intenzionale che dialoga volontariamente con i modelli precedenti, come nel caso di molte sculture idealizzanti romani) e l'ipertestualità che indica tutte le forme in cui un testo o un'immagine posteriore (ipertesto). Polacco 1998, pag. 28.

⁷⁶³"One lives in a field of influences, one is influenced by everyone one meets, everything is an exchange of influence all opinions are derivative." Gazda prende in prestito questa citazione del regista Peter Brook per spiegare il meccanismo di produzione artistica che è sempre influenzato da idee pregresse, nessun concetto è originale in senso astratto, fa sempre parte di un continuum culturale che trasforma, modifica e differenzia i concetti, le idee e le immagini. Gazda 2002, pag.12.

repertori greci che lavora nell'immaginario visuale romano. Sembra di trovarsi davanti a esercizi di stile in cui la memoria dell'antico viene rimaneggiata e riformulata.⁷⁶⁴ La riformulazione del linguaggio artistico avviene anche tramite la ripetizione. Nel mondo visuale romano agiscono due tipi di ripetizioni, o forse anche tre, l'ultima delle quali legata alla memoria e alla comprensione dei modelli. Ma bisogna andare per gradi e descrivere le loro accezioni specifiche. Il primo tipo consiste nella ripetizione di immagini nei programmi decorativi di contesti sia pubblici che privati. Era infatti prassi consolidata unire insieme in pendant due immagini uguali.⁷⁶⁵ La giustapposizione di due figure uguali, ma con differenze nell'esecuzione formale, invitava a una visione particolare del programma decorativo e innescava ancora una volta un sistema di percezione e codificazione delle immagini per differenze e analogie, duplicava il modello e metteva le opere in relazione fra loro e lo spazio. Nei pendant il meccanismo di differenza e ripetizione è emblematico. I committenti utilizzavano intenzionalmente le coppie di immagini: dividere e differenziare suggerisce una serie di suggestioni. In questo modo si adempiva al concetto di decorum, utilizzando le immagini più appropriate e perfezionando tramite il pendant l'impianto decorativo oppure si evocavano i diversi significati (religiosi, mitici, culturali) legati all'idea del doppio. Come sempre le opere instaurano molteplici rapporti interpretativi, questa volta favoriti dalla duplicazione dell'immagine all'interno di un contesto decorativo.⁷⁶⁶ Dunque, sembrerebbe che in questi casi la ripetizione di immagini fosse una strategia consapevole, utilizzata dai committenti romani per vari scopi che andavano oltre il puro apprezzamento estetico degli antichi capolavori greci.⁷⁶⁷

Un altro tipo di ripetizione consiste nella produzione seriale delle opere. Lungi dal fare paragoni con l'epoca della riproducibilità tecnica, sembra che dentro il mondo

⁷⁶⁴“Di volta in volta dunque, il reimpiego di un repertorio precedente, legato o meno a celebri nomi e variamente inteso nel suo significato storico, permetteva di conservare la forma di un capolavoro, di attribuire un'aura genericamente antica a immagini moderne, o ancora di articolare certi concetti chiave attraverso il loro corrispettivo visuale.” Anguissola 2012.

⁷⁶⁵Se ne riscontrano differenti, per la maggior parte in contesti privati, dentro i programmi decorativi di domus, come quello di una villa ritrovata nell'odierna via Cavour a Roma. A tale gruppo scultoreo è stato dedicato uno studio di Bartman che analizza le forme estetiche e di percezione dietro le sculture in pendant. Bartman 1988.

⁷⁶⁶“The absence of stylistic and typological conformity in these pendants suggests that such diversity had deliberate and positive connotations. Designer and patron seen to set one artistic style against another in an intentional aesthetic contrast. In this way, they heightened the viewer's awareness of the purely formal aspects of the sculptor's art. Interpreting the pendant as a vehicle for the recognition and contemplation of style presupposes a culturally and visually astute audience.” Bartman 1988, pag.222.

⁷⁶⁷Perry 2005, pag. 8; Gazda 1995.

artistico romano, abbiano agito pratiche di riproduzione delle opere. A partire dall'idea che ripetere e attingere da un patrimonio figurativo già strutturato non fosse un processo degradante, all'interno della società romana venivano realizzate riproduzioni di una medesima opera, dalle statue idealizzanti che servivano a comporre i programmi decorativi di edifici pubblici e privati, ai ritratti onorari. La riproduzione dei lavori d'arte rispondeva sia a una esigenza pratica di diffondere e trasmettere messaggi specifici sia a un apprezzamento estetico nei confronti delle immagine ripetute. Trimble in un recente libro ha parlato di un'estetica della replica visuale, come se esistesse una specie di godimento estetico postmoderno, come quello che si prova davanti alle serigrafie della pop-art. A mio avviso il meccanismo è leggermente diverso, in realtà la ripetizione di immagini tradiva un'esigenza di formularietà che rispondeva a sua volta a un'esigenza politica e sociale normativa. Ripetere serviva a normalizzare e normare le condotte sociali, e inoltre ad assumere e a ricordare significati precisi. Infatti più che di riproducibilità bisogna parlare di formularietà, come quella che veniva utilizzata nelle pratiche di mnemotecnica.⁷⁶⁸ Ma su questo particolare argomento, ancora tutto da costruire e da definire, tornerò nelle conclusioni finali.

L'ultimo aspetto dell'uso della ripetizione nella cultura artistica romana riguarda i processi di comprensione delle opere, in base all'abitudine e alla ripetitività con le quali si osservavano. Vedere più volte un'immagine innescava processi di comprensione differenti. In un'arte come quella romana dove il significato dell'opera era influenzato dalla funzione e dal contesto di esposizione, la ripetizione continuata delle immagini poteva influenzarne il livello di apprezzamento. Vedere ripetutamente le immagini significava farle in un certo senso proprie, assimilarle come un elemento quotidiano e familiare, e ciò contribuiva a costruire una memoria e un immaginario condiviso che serviva come collante per una comunità eterogenea come quella romana. L'arte romana dunque differenzia e ripete, ma la riproducibilità dei lavori d'arte è in realtà una caratteristica implicita a qualsiasi cultura artistica. Secondo Benjamin, una riflessione sulla riproducibilità delle opere non può che partire dalla

⁷⁶⁸Angussola articolo non p. Per mnemotecnica non intendo solo i metodi di allenamento e sviluppo della memoria come mero processo cognitivo, ma anche il modo con cui i Romani indagavano e concepivano i processi di memoria condivisa. In tal senso la mnemotecnica è considerata a "phenomenological approach to language which texture discourse using iconographic sites or features in order to become a multimedia memory storage and delivery system for organizing lived experience and agreeing on who we are." Spencer 2011, pag. 44. Così concepita la mnemotecnica non è solo una tecnica di studio ma un vero e proprio processo espressivo e normativo.

constatazione che, in linea di principio, l'opera d'arte in tutta la sua storia è sempre stata riproducibile.⁷⁶⁹ Pertanto un'arte imitativa elimina dal lessico artistico un certo numero di concetti, come la genialità, legati al valore eterno e misterioso di un'opera.

4.4 Forme ibride di acculturazione

L'arte romana sembra dunque avere uno scambio profondo con gli altri mondi con cui è venuta a contatto. Tali culture, in primis la greca, risultavano caratterizzate da linguaggi artistici maturi e da un'esecuzione formale di alto livello qualitativo. L'espressione figurativa romana si caratterizzava per un lessico multiplo nei significati e nelle accezioni. A dispetto di tali connotazioni poliedriche, la prassi comune di storici e archeologi ha cercato di isolare caratteristiche uniche e tipiche dell'arte romana, oppure l'ha messa in confronto con l'arte greca, attribuendo a quest'ultima un'egemonia intellettuale ed estetica. Suggestiva è l'immagine dei vincitori militari che venivano sottomessi e colonizzati culturalmente dal popolo conquistato.⁷⁷⁰ Le stesse fonti romane⁷⁷¹ ci tramandano il disappunto per il trionfo di Marcello che tornò a Roma dopo aver saccheggiato Siracusa. L'ostilità nei confronti dell'arte greca e dei saccheggi di opere è stata spesso interpretata dagli studiosi come indizio di una scarsa considerazione da parte dei Romani per le forme artistiche, a sua volta espressione del loro esiguo sviluppo culturale. Pertanto, a mio avviso, se si vuole affrontare un discorso sulle forme di assimilazione culturale a Roma bisognerebbe leggere tali fonti in modo diverso, inserendole in un contesto specifico e confrontandole con altri dati. Negli ultimi vent'anni le posizioni di alcuni studiosi si sono spostate su un'interpretazione diversa delle fonti, più critica e ragionata. Più che fonti storiche con un alto grado di veridicità, sembrano piuttosto operazioni retoriche per esprimere la disapprovazione di una certa parte dell'aristocrazia romana che si opponeva ai gruppi filoellenici e che in apparenza doveva difendere l'austerità del *mos maiorum*.⁷⁷² Sembra infatti che la realtà a Roma fosse leggermente

⁷⁶⁹ Benjamin 2000.

⁷⁷⁰ Il problema del processo di acculturazione invertito (del dominato sul dominante) è stato affrontato in modi diversi e ha posto non pochi problemi. Clara Gallini sollevò il problema di questo sistema al contrario da un punto di vista di analisi marxista. Secondo la studiosa, un cambiamento a livello della sovrastruttura dovrebbe riflettere un cambiamento della struttura: uno stato conquistatore difficilmente trasformerà la sua cultura se non per favorire la sua conquista. La stessa Gallini e Veyne suggeriscono l'esempio del Giappone post bellico che si appropria dei codici culturali occidentali per diventare competitiva nell'economia globale. Mentre Godsen parla di una dialettica dei codici culturali tra il dominato e il dominante. I Romani possono utilizzare dei principi greci senza però perdere la loro romanitas. Gallini 1973; Veyne 1979. Per ciò che riguarda la Grecia romana si rimanda a Alcock 1993, pp.1.32.

⁷⁷¹ Si ricordano Livio (25.40. I-III); Polibio (9.10.1-12) e Plutarco (Marc. 21.1-5).

⁷⁷² Gruen 1992, pag.84.

diversa. Molti dei generali trionfatori che conquistarono l'Oriente ellenistico avevano invece un interesse spiccato per le arti figurative. Secondo Gruen, per esempio, è un errore credere che il primo contatto tra arte greca e Roma avvenga durante le vittorie militari e i saccheggi delle città elleniche, secondo la vulgata della *Grecia Capta*. Esisteva al contrario un élite colta che aveva già assunto nel suo habitus una conoscenza e un apprezzamento della cultura greca, modulandolo all'interno della società romana.⁷⁷³ Se di disappunto si può parlare, esso era indirizzato verso la pratica di saccheggiare le opere per fini personali e non contro l'arte greca in sé. Inoltre l'opposizione di Catone alle arti figurative andrebbe letta come una critica ad alcune modalità di auto-rappresentazione in cui si dava la precedenza alle ambizioni private a discapito dell'interesse pubblico.⁷⁷⁴ Pertanto, più che dell'attitudine generale dei romani nei confronti delle pratiche artistiche, le fonti ci parlano di uno scontro tra gruppi di potere all'interno delle classi aristocratiche romane. I Romani al contrario promossero scultori e pittori, attraverso il complesso sistema di clientela e committenza e incoraggiarono la produzione di opere figurative per celebrare conquiste e vittorie, per esaltare il potere e gli interessi rappresentativi delle élites.

Dunque, sembra che i rapporti con le forme culturali greche e delle altre civiltà con cui Roma viene a contatto, non possano essere iscritte dentro le categorie dicotomiche di un'arte puramente autonoma frutto del milieu italico o di un'arte meramente passiva che copiava senza troppo discernimento le forme espressive greche e che le apprezzava in virtù di un non meglio precisato criterio estetico. Secondo la maggioranza degli studiosi infatti l'interesse dei Romani (anche delle élites colte aristocratiche) per l'arte greca era dettato semplicemente dall'idea che le forme artistiche greche fossero superiori da un punto di vista formale. Pochissimi sono stati gli studi che hanno tentato di analizzare la cultura romana in un contesto più ampio, definibile greco-romano. Ancora una volta si ragiona per univocità e singolarità, si sceglie un sistema interpretativo semplice che non contempla la complessità dei processi di assimilazione culturale. Come si è già avuto modo di

⁷⁷³Gruen riporta l'esempio di Marco Fulvio Nobilior: "The example of M. Fulvius Nobilior sheds important light on the intellectual atmosphere of the early second century. A scholar, writer and general who brought the poet Ennius with him on the Ambraciot campaign, Fulvius had a lively interest in the fine arts. Although charges of a through all the art collections and public monuments of Ambracia were plainly tendentious, he certainly gathered bronze and marble statuary and paintings in substantial quantities for shipment to Rome. Numerous precedents had marked out the path before him. Fulvius could anticipate a positive reception for new creative work to grace the city and add to its temples and shrines. The attacks on Nobilior by political foes alleged ruthless plundering but did not object to Hellenic art as such." Gruen 1992, pp.109-110.

⁷⁷⁴Gruen 1992, pag.111.

vedere, però, alcuni lavori tra cui il già citato contributo di Settis, leggono le forme di “acculturazione” romana in chiave diversa. A questi contributi più specificamente di storia della cultura antica vanno aggiunte altre ricerche che affrontano il problema delle forme di contatto fra culture diverse nelle contemporaneità e che possono, con le dovute accortezze metodologiche, favorire la comprensione di alcuni passaggi del mondo culturale romano. A mio avviso, questi nuovi paradigmi interpretativi possono ampliare il discorso iniziato da Settis e da altri studiosi⁷⁷⁵ e configurare i campi di forza che si innescano quando l’arte romana entra a contatto con altre culture, soprattutto con il mondo greco. Generalmente un processo acculturativo illustra le dinamiche per cui una cultura assume le forme tipiche di quella dominante, in un modo passivo e unilaterale.⁷⁷⁶ L’acculturazione non consente di definire le varie componenti etniche che sono presenti in ogni data transazione culturale.⁷⁷⁷ Una società complessa e polisemica come quella romana sembra invece formarsi attraverso fenomeni di costruzione culturale differenti. Tramite le vittorie militari e gli scambi commerciali entra a contatto con una grande quantità di culture diverse che media, filtra e rielabora.

I metodi e le forme in cui ciò avviene saranno affrontati nel paragrafo successivo, ora mi soffermo su come si possono reinterpretare le consuete dinamiche di assimilazione culturale alla luce di nuovi paradigmi teorici.

L’arte, e in generale tutte le espressioni culturali romane, è fortemente calata nella storia e connotata socialmente. L’arte e la letteratura servono coscientemente a costruire e negoziare forme di immaginario condivise fra i vari attori sociali, sono completamente estranee alle contemplazioni estetiche. Non c’è niente di più lontano nell’arte romana del dialogo silente fra artista e spettatore.

Definire dunque le connotazioni storiche e sociali dell’arte romana significa comprendere bene i processi di formazione di una cultura artistica che è estremamente poliedrica e con spiccate caratteristiche imitative. Significa inoltre comprendere le dinamiche di interazione con le altre forme culturali, in prima istanza

⁷⁷⁵In tale direzione si muove la produzione intellettuale dello studioso Tonio Hölscher, a partire dal lavoro fondamentale “Römische Bildsprache als semantisches System”.

⁷⁷⁶Studi recenti soprattutto incentrati sulle dinamiche di romanizzazione nelle provincie rifiutano il concetto di acculturazione, considerato poco corretto e inutile a descrivere i fenomeni di interazione culturale. In tal senso si veda nuovamente Wallace-Hadrill: “Acculturation, too, is suspect: its Eurocentric parentage presupposes too easily a model whereby the superior culture spread by osmosis over the native.” Wallace-Hadrill 2008, pag.11.

⁷⁷⁷Lomas 1993, pag.6

con il mondo greco. La relazione tra la Grecia e l'evoluzione culturale romana è complessa e intricata. E' un processo che non può sicuramente essere letto tramite categorie verticistiche e unilaterali. Bisogna invece considerare i processi di assimilazione culturale da un punto di vista di confronto di significati,⁷⁷⁸ a partire da due premesse: con la prima si ricorda che le dinamiche di interazione e di formazione culturale sono a Roma frutto di un processo interscambiabile: mentre entra in contatto con le altre culture, innesca contemporaneamente un processo di condivisione dei suoi valori. La seconda invece ci invita a tenere presente nei fenomeni di scambio culturale, i rapporti di classe all'interno delle società. I fenomeni di commistione e interazione culturale non agiscono allo stesso modo in tutti i livelli sociali.⁷⁷⁹ E' chiaro dunque come il processo di acculturazione non riesca a descrivere completamente le forme di assimilazione e di rielaborazione all'interno del mondo romano. Nessun processo passivo regolato da una dinamica up-bottom è in grado di delinearne la complessità e di descrivere i processi multipli e differenziati di produzione di forme culturali.⁷⁸⁰ Alla polisemia del linguaggio visivo corrisponde una predisposizione del mondo romano ad andare spesso anche oltre il bilinguismo.⁷⁸¹ Tale bilinguismo si riferisce sia alle forme lessicali della lingua e della pratica letteraria, sia ai linguaggi artistici. Dunque la visione consueta che si basa sul processo duale ellenizzazione-romanizzazione sembra essere insufficiente.⁷⁸² Pertanto, bisogna prendere le distanze da qualsiasi presupposto di superiorità culturale greca che investe il mondo romano, che a sua volta ne diventa veicolo di diffusione.

⁷⁷⁸Gruen 1992, pag.2.

⁷⁷⁹ In tal senso si veda Lomas: "What is certain is that Romanization cannot be regarded as a simple linear process operating at the same rate and in the same manner at all level of society." Lomas 1993, pag 7.

⁷⁸⁰Wallace-Hadrill, 2008, pag.3.

⁷⁸¹Wallace-Hadrill spiega bene questa tendenza utilizzando il passo di Ennio in cui il poeta afferma di avere tria corda, greco, osco e romano. Per lo studioso inglese questa affermazione rappresenterebbe l'identità culturale multipla del poeta e la conferma che il mondo culturale romano non può essere ridotto a rapporti unilaterali e dicotomici con altre culture. Si riporta uno stralcio di commento di Wallace-Hadrill che ben spiega questa attitudine culturale tipicamente romana. "A cultural triangulation is one of the most remarkable features of the Roman world. This goes beyond bilingualism. Because both Roman and Greek represent universal cultural poles, they need to triangulate their local identity with both the world of Greek culture and that of Roman power. [...] You can have three hearts. You can be more Greek than the Greeks, and more Roman than the Romans, without ceasing to be a Gaul. Above all identity is seen as a process. The Greek termination (izein) suggest not *being* something but *becoming* it by repetitive action, what Bourdieu called *habitus*" Wallace-Hadrill 2008, pag.7.

⁷⁸²Per questo tipo di processo i valori culturali greci sono stati inizialmente assorbiti dai Romani (ellenizzazione) e poi diffusi attraverso il dominio di Roma in tutto il Mediterraneo occidentale. Millet sostiene che l'idea di Romanizzazione che all'inizio del ventesimo secolo sembrava lapalissiana e corretta è una costruzione influenzata dai modelli del colonialismo europeo che non sono più facilmente accettabili. Millett 1990.

I nuovi interessi teorici risiedono dunque nel comprendere le dinamiche di appropriazione e i processi reciproci attraverso cui venivano a contatto i caratteri distintivi delle diverse culture. Tali percorsi, seguendo la visione di Wallace-Hadrill, non rispondono a dinamiche di fusione, di completo assorbimento di due o più culture in un'altra ma si muoverebbero piuttosto attraverso sentieri ibridi in cui è possibile saltare da un codice culturale a un altro. Il processo di definizione di una cultura sarebbe soggetto a cambiamenti continui in base a esigenze specifiche. La cultura romana sarebbe predisposta verso una pluralità di linguaggi, un multilinguismo che attraversa tutti i livelli sociali. Infatti, come ho già detto ma forse è importante ribadire, le espressioni figurative variano in base alla classe e di conseguenza alle pratiche di rappresentazione delle identità delle persone. Le forme culturali, in una società estremamente portata verso l'esterno come quella romana, erano strettamente collegate alle esigenze di rapportarsi alla società, al bisogno di negoziare la propria identità personale e pubblica con il resto del mondo. Pertanto, credo si possa affermare che la polisemia dei contenuti e delle forme espressive che ho rilevato nell'analisi sulle sculture in nudità sia corrispondente a un multilinguismo culturale che utilizza un modello specifico in base al messaggio da esprimere, in virtù del consueto principio di appropriatezza. Inoltre, per comprendere ancora meglio il legame fra linguaggi artistici, esigenze rappresentative e forme di assimilazione culturale bisogna ricordare che l'identità culturale è in stretto rapporto con l'identità personale degli individui. Come ha recentemente dimostrato Tonio Hölscher, nel mondo romano l'identità non era unica. Lo studioso infatti preferisce parlare di una molteplicità di individualità fra loro in concorrenza, etniche, sociali, religiose, sessuali. Sempre seguendo Hölscher, i ruoli si riferiscono a tre sfere fondamentali per l'esistenza di ognuno: il sistema sociale che determina la posizione degli individui, quello culturale che ne definisce i valori, e quello della realtà della vita attiva dove la posizione sociale e i valori sono messi in azione, secondo quelle forme di agency di cui ho già avuto modo di parlare.⁷⁸³ Dunque, forme culturali e connotazioni individuali si esplicano mediante lo sviluppo di diversi codici linguistici, lessicali e visuali. I codici figurativi romani erano costruiti attraverso l'utilizzo di diversi linguaggi artistici, mutuati da culture differenti, che si rifacevano però maggiormente ai modelli greci. In virtù della molteplicità dei processi culturali romani, l'assimilazione di tali modelli non avveniva mediante una semplice assunzione ma

⁷⁸³Hölscher 2008, pag.45.

tramite un processo di rielaborazione che potrebbe essere considerato come un fenomeno traduttivo. E' importante però fare una chiarificazione lessicale: per traduzione non intendo il passaggio da una lingua a un'altra, ma piuttosto una forma interpretativa e trasformativa dei codici linguistici. Affronterò in modo più chiaro questo problema nel paragrafo che segue.

4.5 L'autore come traduttore

Con le dovute differenze concettuali, esiste una relazione fra i paradigmi interpretativi linguistici e quelli utili a comprendere la cultura artistica e in modo più specifico la produzione visuale. Tale relazione è da tempo prassi consolidata negli studi sul mondo romano.⁷⁸⁴ A partire dal lavoro di Hölscher che ha individuato nella struttura interna dell'arte romana un sistema semantico che ne definisce i codici espressivi, molti studi hanno seguito questa direzione, mutuando paradigmi interpretativi dalle teorie linguistiche. Più in generale, diverse ricerche che indagano le dinamiche sociali e culturali utilizzano l'approccio analitico delle teorie linguistiche. Emblematico è il rapporto fra lo strutturalismo saussuriano e l'antropologia di Levy-Strauss, per ricordare l'esempio più famoso. Negli ultimi anni inoltre le teorie semiotiche sono state utilizzate, spesso con buoni risultati, nell'indagine sulle forme visuali e sui sistemi di percezione delle stesse.⁷⁸⁵ Ritengo che tale premessa sia d'obbligo per definire la base teorica su cui si poggia la mia ricostruzione dei processi di creazione artistica a Roma. Si è spiegato nei paragrafi precedenti come l'arte romana sia profondamente imitativa nella sua costituzione e come abbia avuto relazioni con linguaggi artistici differenti. Una serialità delle immagini e una profonda adesione a modelli visivi mutuati da periodi precedenti sono le connotazioni principali attraverso cui si definiscono alcune categorie artistiche romane.⁷⁸⁶ A mio avviso dunque, i processi imitativi e di utilizzo dei diversi codici figurativi possono essere inseriti all'interno della pratica della traduzione. Una produzione visuale caratterizzata da un linguaggio polisemico e multi-linguistico può essere spiegata a partire dall'idea che la produzione di alcune forme artistiche (la scultura ideale, le statue-ritratto, i sarcofagi, la pittura) nasca da

⁷⁸⁴Hölscher 2002.

⁷⁸⁵Studi sull'interazione fra immagini e parole sono molto diffusi nell'ambito della storia dell'arte contemporanea. Si veda, tra gli altri, Steiner 1982. Per un'analisi approfondita su tale impostazione epistemica si rimanda a Mitchell 1985.

⁷⁸⁶Sulla nozione di serialità si rimanda alle considerazioni di Krauss che parla non di riproducibilità ma di serialità, ovvero di una serie di copie senza un prototipo iniziale, basandosi sulle teorie post-strutturaliste di Barthes. Gazda 2002, pag.7. Si ricorda anche un articolo comparso sul Journal of literary theory Denson 2011.

una dinamica di traduzione. Non intendo dare a questo termine la consueta accezione di passaggio da una lingua a un'altra, piuttosto quello di attraversamento dei codici linguistici (in questo caso figurativi) attraverso una dinamica di scambio perenne che propone una visione eterogenea del linguaggio (eterolinguismo), in cui espressioni e sintassi diverse convivono insieme.⁷⁸⁷ Il termine traduzione identifica comunemente una conversione da una lingua a un'altra in cui si trasformano completamente codici ed espressioni. Come ci suggerisce Wallace-Hadrill invece le dinamiche di utilizzo dei codici culturali, visivi e linguistici possono strutturarsi in modo da far convivere simultaneamente formule diverse⁷⁸⁸. Roma può continuare ad assorbire dall'oriente senza diventare completamente orientale, così come la Grecia può continuare ad avere relazioni con Roma senza occidentalizzarsi completamente⁷⁸⁹.

Dunque, a Roma il processo di produzione di alcune categorie artistiche (ricordate precedentemente), normalmente affidato a un principio autoriale, non sarebbe altro che un montaggio di codici figurativi, semantici e sintattici attraverso l'utilizzo di significanti mutuati da un repertorio figurativo vasto che unisce insieme forme artistiche di diverse culture (innanzi tutto quelle greche) per esprimere altri significati. Il processo di traduzione sarebbe dunque quella dinamica riscontrata dall'analisi dei nudi onorari in cui i processi di imitazione, di memoria e di rielaborazione di forme espressive si intrecciano fra loro, creando i campi di forza che costituiscono secondo Settis l'arte romana. Rinnovando leggermente la concezione multilinguistica di Wallace-Hadrill, a mio avviso il concetto di eterolinguismo si adatta meglio di bilinguismo e plurilinguismo perché implica un utilizzo ibrido delle formule visuali senza arrivare a una fusione completa.

Con il termine eterolinguismo si intende infatti un processo in cui c'è un passaggio sempre attivo tra una lingua e un'altra (o anche fra più lingue). In virtù di tale processo, le persone che parlano più lingue non scelgono di parlarne una ma passano da un codice linguistico a un altro in base a quello che devono esprimere, creando

⁷⁸⁷ Eterolinguismo è la difficile traduzione italiana del termine *hétérolinguisme* coniato da Rainer Grutman nella sua tesi di dottorato intitolata "Formes et fonctions de l'hétérolinguisme dans la littérature québécoise entre 1837-1899" (Università di Montréal, 1994). Il termine è stato poi utilizzato per diversi studi sugli utilizzi linguistici di paesi ex-colonie, come gli studi sul rapporto tra Cinese e Inglese a Singapore. Lee 2009, v.17, pp.63-75.

⁷⁸⁸ "The alternative model of bilingualism, or rather multilingualism, points the way to other possibilities: of populations that can sustain simultaneously diverse culture-systems, in full awareness of their difference, and code-switch between them. Feeney has argued that one of the most striking characteristics of Roman culture from the earliest stage- that is, the first waves of Greek colonization in Italy- is the ability to maintain its difference from the Greek while constantly modifying itself in directions assimilable to the Greek." Wallace-Hadrill 2008, pag. 28.

⁷⁸⁹ Wallace-Hadrill 2008, pag.26.

una struttura sintattica estremamente variabile.⁷⁹⁰ Per ciò che riguarda il linguaggio visivi e in particolare quello romano (come abbiamo visto, ibrido e fortemente imitativo) se lo si leggesse mediante il concetto dell'eterolinguismo, le sue forme figurative si trasformerebbero in base alla varietà diafasica e alla costruzione sintattica. Vale a dire, per tradurlo in termini storico artistici, in base al contesto, all'intenzionalità e alla struttura del piano decorativo. La maggior parte degli esempi da me esposti sono a mio avviso fenomeni di traduzione eterolinguistica. Prendiamo ad esempio il cosiddetto Satiro anapauomenos, attribuito comunemente a Prassitele. Elizabeth Bartman in tre analisi incentrate sulla scultura ci dà esempio di come tale raffigurazione sia stata sottoposta a un processo di codificazione multipla all'interno del linguaggio figurativo romano. La scultura è stata analizzata come componente di un programma decorativo di una domus insieme a gruppo *in pendant* che raffigurava due Pothos; come decorazione tipica all'interno dei bagni pubblici; come miniatura⁷⁹¹. In base ai casi, si modifica il significato dell'opera e alcune volte anche il significante, attraverso la riduzione delle dimensioni (nel caso della miniatura) o mediante il trattamento dell'incarnato per enfatizzare alcune accezioni erotiche. In base a ciò che si voleva esprimere, si voleva evocare o si voleva richiamare alla memoria cambiavano alcune fattezze formali e di conseguenza il significato dell'opera. In alcuni casi restava il ricordo del modello iniziale (come per la statua della domus), in altri casi l'immagine era completamente riformulata dalla rinnovata struttura sintattica⁷⁹². L'esempio del satiro della domus ci mostra inoltre come, disponendo in modo particolare le componenti di un programma decorativo, il significato dell'opera possa cambiare e come esso possa essere compreso solo in relazione al contesto specifico di esposizione. In altre parole una rappresentazione, una forma visuale o espressiva si modifica in base a come il contesto, l'intenzionalità del committente e la percezione del ricevente la codificano. Tale processo di formazione è valido per la maggior parte delle sculture idealizzanti romane. La concezione multi-differenziale dei codici figurativi suggerita da Wallace-Hadrill

⁷⁹⁰ E' per esempio un fenomeno molto diffuso tra i cosiddetti migranti di seconda o terza generazione soprattutto nei paesi anglofoni e francofoni.

⁷⁹¹ L'analisi del gruppo *in pendant* è stata già ricordata in precedenza, si tratta dei due pothos ritrovati, insieme al satiro "prassitelico" nella villa di Via Cavour a Roma. Quando invece il satiro fa parte delle decorazioni di ambienti pubblici come bagni e terme acquisisce la connotazione erotica dei Sexy Boys. Bartman inoltre ha dedicato un altro studio sulla versione miniaturizzata della scultura. Bartman 1988, pp.211-225; Bartman 2002; Bartman 1992.

⁷⁹² Ho voluto utilizzare l'esempio del Satiro perché mi sembrava interessante sottolineare le differenze del soggetto seguendo le analisi di una stessa studiosa. Ogni sua ricerca porta a esiti diversi in cui viene evidenziato il significato specifico della scultura.

sarebbe dunque strettamente legata ai processi imitativi e seriali sopradescritti. Infatti i processi di interazione culturale che agivano a Roma sostengono le dinamiche imitative. Non tutte le culture agiscono nello stesso modo. Nel corso della storia alcune produzioni visive (potremmo anche dire arti) sono più imitative di altre, proprio in virtù dei fenomeni di definizione culturale costruiti all'interno delle società. Non esistono in tutte le epoche le medesime dinamiche di produzione artistica. Roma imita perché la struttura sociale, la storia culturale, e i contatti e legami con altre realtà l'hanno spinta a fare ciò. A dispetto delle concezioni consuete sulla formazione artistica, l'arte romana non è unitaria, né si fonda su un processo di commistione completa fra due culture.⁷⁹³

A partire da tali assunto, i processi imitativi a Roma possono essere letti attraverso alcune categorie dell'intertestualità. Solo alcune culture sono dichiaratamente intertestuali e intraprendono un rapporto attivo e dialogante con le forme rappresentative precedenti. La definizione dell'intertestualità (nell'ambito delle produzioni figurative) si costruisce per coppie di concetti contrastanti come originalità/ tradizione, opera/produzione visiva. Come afferma Polacco il prevalere dell'uno o dell'altro termine ha portato, nel corso delle diverse epoche storiche, a modi opposti di intendere e giudicare l'intertestualità, sia da un punto di vista teorico sia nelle sue realizzazioni pratiche: in alcuni casi prevale il riconoscimento e la valorizzazione dei caratteri intertestuali, in altri la loro condanna e negazione.⁷⁹⁴ Sebbene il termine intertestualità sia di recente formazione, ben si adatta alla cultura di Roma.⁷⁹⁵ Come si è avuto modo di vedere, nel mondo romano l'imitazione è una prassi dichiarata e riconosciuta: l'autore (o per meglio dire la funzione autore) richiama intenzionalmente il ricordo delle opere precedenti, sia per stabilire una mutua complicità con l'osservatore, sulla scorta di un patrimonio culturale condiviso, sia per emulare e gareggiare con il modello richiamato.⁷⁹⁶ Non solo l'elaborazione delle forme cambia il significato delle immagini, ma spesso è proprio la forma che ne definisce il contenuto.⁷⁹⁷ Per concludere, dunque, l'arte romana è caratterizzata da un

⁷⁹³In tal senso si riporta il commento di Wallace-Hadrill sulla definizione consueta del concetto di cultura: "The principal stumbling block thus appears to be the tacit assumption that culture is unitary, that you must be one thing or another, or even a blend of the two, but not both at the same time." Wallace-Hadrill 2008, pag.27.

⁷⁹⁴Polacco 1998, pag.12.

⁷⁹⁵Il termine è stato coniato per la prima volta dalla semiologa francese Julia Kristeva per commentare le tesi di narratologia dello studioso sovietico Bakhtin. Eco 1979.

⁷⁹⁶Polacco 1998, pag.13.

⁷⁹⁷Koortbojian 2002.

sistema di scambio dei codici figurativi e da una dinamica imitativa e intertestuale. Pertanto, le pratiche di produzione artistica possono essere riassunte attraverso una dinamica di traduzione multipla di modelli precedenti reinseriti in contesti rappresentativi inediti, in cui gli attori principali della produzione visiva sono molteplici e diverse le forme di percezione e comprensione delle immagini. Dunque, i concetti di traduzione eterolinguitica e di intertestualità servono a comprendere alcune connotazioni particolari dell'arte romana. Particolarità queste che abbiamo riscontrato nelle analisi specifiche delle sculture e che rappresentano i nuovi indirizzi teorici adottati da alcuni studiosi per l'analisi dell'arte romana (come il *decorum*, la polisemia, il contesto, il fruitore).

4.6 Oltre l'autorialità: nuove forma d'analisi per l'arte antica

Il concetto di traduzione sembrerebbe rispondere ad alcune problematiche sulla codificazione della struttura interna dell'arte romana. Come ho già detto nel paragrafo precedente, non tutte le produzioni culturali si comportano allo stesso modo. Il periodo storico, le strutture politiche e sociali influenzano il mondo culturale e visivo. Si è già avuto modo di ribadire che la cultura non è solo specchio e rappresentazione della società che la produce ma ne è parte integrante. In tal senso dunque non tutti i paradigmi interpretativi adoperati comunemente dall'indagine artistica possono essere utili per interpretare l'arte romana. È errore consueto nell'analisi della cultura artistica a Roma utilizzare alcune categorie interpretative completamente difformi dalla struttura culturale di un mondo complesso come quello della società romana. Ho già avuto modo di evidenziare nel corso della mia ricerca come la pratica di circoscrivere la produzione visiva del mondo romano in stili e in modelli putativi non ha consentito di comprenderne il valore specifico, depotenziandone la portata espressiva e limitandone la comprensione. Si è continuato a impiegare i paradigmi interpretativi tipici dell'estetica romantica, le teorie storiche e artistiche dell'idealismo, che definivano l'arte come una produzione unica e originale, frutto del dialogo intimo fra l'artista genio e la propria ispirazione. Era abbastanza chiaro che questa concezione non avrebbe consentito una comprensione effettiva della cultura artistica antica, in particolare di quella romana. Se nell'arte greca si riscontra un'intenzionalità nell'enunciazione del soggetto artistico, questa sembra scomparire quasi completamente nel mondo romano.⁷⁹⁸ Mi sono già

⁷⁹⁸Kris, Kurz 1980.

soffermata su queste problematiche, ciò che mi preme dire in queste pagine è invece che con ogni probabilità i paradigmi interpretativi sviluppatasi negli ultimi anni risultano più appropriati per l'indagine della cultura romana. Con le dovute differenze e con le cautele metodologiche adeguate, a mio avviso il mondo culturale degli ultimi vent'anni ha prodotto metodologie interpretative che si addicono di più alla comprensione del mondo romano, rispetto ai paradigmi interpretativi romantico-idealista e positivista. Tali linee interpretative si rifanno a un'idea dell'arte come unica, originale, che non si riproduce e che non ha alcuna connessione con altre forme artistiche e culturali. Un mondo polisemico nei suoi contenuti, riproducibile nelle sue forme espressive, frutto di una commistione continua di codici raffigurativi, non può essere del tutto compreso da tali paradigmi interpretativi.⁷⁹⁹ Negli ultimi trent'anni invece le nuove strutture sociali hanno sviluppato approcci analitici che osservano in modo più complesso le dinamiche sociali e le costruzioni culturali.⁸⁰⁰ Tali percorsi interpretativi sembrano più adatti all'analisi del mondo romano. L'antropologia visuale, le teorie linguistiche e sociologiche, che presuppongono un mondo in continua trasformazione, dalle frontiere mobili e soggetto a molteplici commistioni culturali, hanno più affinità interpretative con una cultura come quella romana e in questo senso, senza cadere in anacronismi, sono state utilizzate. C'è dunque una motivazione interna, una scelta teorica dietro l'utilizzo di tale approccio analitico. Da un punto di vista delle strutture culturali, infatti, il mondo romano appare come un periodo in cui si riscontra una più frequente interazione tra culture. Sembra che i processi di interazione culturale nel mondo romano si muovessero in una tensione interna fra omogeneizzazione e eterogeneizzazione culturale che i paradigmi precedenti di acculturazione non riescono a cogliere.⁸⁰¹ Come si è già avuto modo di vedere, e come afferma Wallace-Hadrill, i nuovi paradigmi interpretativi tendono a considerare le società come un ordine complesso, sovrapposto e disgiuntivo che non può essere compreso entro i termini del modello

⁷⁹⁹ Molte sono i lavori che analizzano le relazioni della cultura artistica romana con i modelli greci si ricordano tra le altre le introduzioni teoriche più importanti degli ultimi tempi Zanker 1992, Gasparri 1994, Cain 1998, Geominy 1999, and Brilliant 2005.

⁸⁰⁰ In tal senso si riporta la posizione di Gazda che sembra riscontrare delle analogie tra l'approccio degli scrittori romani e le idee nate nel milieu culturale della postmodernità: "Neither Livy nor Vitruvius advocates mindless imitation but rather thoughtful selection that involve san intellectual process. Both accept the authority of the past and believe in the benefits of its lesson for the present. Yet in their openness to influence, in their picking and choosing from past models in a deliberate way without anxiety, Romans and some postmoderns may well find a patch of common ground." Gazda 2002, pag.13.

⁸⁰¹ Appadurai 2001.

centro e periferia, e ciò vale anche per il mondo romano.⁸⁰² In alcuni periodi in cui le strutture sociali si differenziano e diventano complesse nel loro assetto interno, alcuni paradigmi interpretativi non riescono più a descriverne le forme rappresentative e culturali.

Dunque, evitando forzature teoriche o facili analogie fra due mondi completamente differenti, vorrei solo sottolineare come alcuni sviluppi teorici contemporanei possono facilitare le letture di un mondo estremamente complesso nelle sue strutture organizzative e rappresentative come il mondo romano.⁸⁰³ Senza cadere in acronismi o in letture suggestive di un mondo antico con lenti moderne, cercherò di utilizzare le categorie analitiche più appropriate per analizzare e descrivere un determinato periodo storico.

Pertanto, dopo questa premessa di metodo, tornando allo specifico della ricerca sembrerebbe che una lettura che pone al centro della produzione artistica l'autorialità non sia completamente valida per il mondo romano. All'unicità e univocità dell'autore la cultura romana sostituisce una molteplicità di funzioni e di attori. L'analisi sulle statue-ritratto in cosiddetta nudità eroica e i riferimenti teorici riportati nel presente capitolo e nei precedenti, ci riportano un ritratto della produzione visiva romana (soprattutto per ciò che concerne la scultura idealizzante e una parte della produzione statuaria onoraria) che si struttura intorno ai multipli e alle ripetizioni. Eliminato il primato del soggetto artistico unico e dall'autorialità come attore principale della produzione visiva, possono essere riscontrati altri fattori costituenti che cercherò di riassumere come conclusione della riflessione teorica del capitolo. La molteplicità sembra essere fattore costitutivo della cultura artistica romana per diverse cause e in virtù di numerose funzioni.

-La molteplicità delle espressioni figurative è dovuta all'attitudine del mondo romano di attraversare i codici espressivi con cui viene a contatto, come suggeritoci da Wallace-Hadrill.⁸⁰⁴ Una dinamica che potrebbe essere definita "code-switch", vale

⁸⁰² Questo è l'approccio teorico dell'antropologo Appadurai che tenta di leggere il mondo contemporaneo cercando di sostituire i paradigmi interpretativi consueti. Appadurai 2001. Una lettura del genere si avvicina molto alla visione dei campi di forza di Settis e alla definizione del mondo augusteo di Galinsky.

⁸⁰³ E' ovvio che il mondo contemporaneo riesce attraverso i media e le nuove tecnologie ad intraprendere degli scambi culturali e di immaginario impensabili per il mondo romano, però dall'altra parte l'estensione territoriale del dominio romano assomiglia di più a un mondo etrogeneo culturalmente che a un sistema ricalcato sull'omogenizzazione culturale tipico degli Stati-nazione.

⁸⁰⁴ Wallace-Hadrill 2008.

a dire di variazione dei codici figurativi e culturali, favorirebbe quindi l'utilizzo differenziato di modelli precedenti che vengono riprodotti in base a specifiche esigenze espressive.

La produzione multipla di immagini, la pratica di creare copie riferibili a modelli precedenti sarebbe favorita da un'attitudine spiccatamente imitativa dell'arte romana. Ho avuto modo di spiegare come le teorie semiotiche dell'intertestualità descrivano bene questi processi imitativi. Inoltre i lavori sul *decorum* e l'estetica dell'emulazione risultano basi teoriche fondamentali per comprendere una produzione di questo tipo.⁸⁰⁵

-La molteplicità delle forme figurative è stata anche favorita dalla organizzazione delle botteghe che lavoravano spesso a partire da prototipi predefiniti mediante la pratica degli stampi e della produzione per *pointing process*.⁸⁰⁶ Questa sorta di produzione in serie sarebbe stata assecondata dalle richieste dei committenti basate sul gusto personale, la moda del momento e sulle quotazioni delle opere all'interno dei mercati artistici, che almeno dall'età medio-repubblicana diventano prassi comune nel mondo romano.⁸⁰⁷ Sembrerebbe che le valutazioni delle opere seguissero parametri differenti rispetto ai mercati artistici contemporanei. Non era l'unicità dell'opera a sancirne il valore ma piuttosto la sua diffusione e la sua fama. Inoltre, più un'opera era richiesta nel mondo del collezionismo più acquisiva valore di scambio.⁸⁰⁸ Sembrerebbe che le tecniche di fabbricazione tramite calchi consentissero l'utilizzo di parti differenti di sculture per la realizzazione di una nuova statua, seguendo l'attitudine alla commistione di immagini e alla loro riproduzione come ricordate in precedenza. Numerosi sono gli studi che hanno come oggetto le tecniche di produzione in serie. Un buon approfondimento è stato realizzato di recente da Anguissola.⁸⁰⁹

-Inoltre, la ripetizione delle forme sarebbe dovuta a motivazioni più specifiche legate al contenuto e alla percezione delle immagini. Sempre Anguissola considera

⁸⁰⁵ Perry 2005, Gazda 2002.

⁸⁰⁶ L'evidenza più importante delle pratiche di riproduzione delle opere nelle botteghe è offerta da alcuni calchi di gesso rinvenuti nelle terme durante gli scavi archeologici e ora conservati nel museo archeologico di Pozzuoli. Landwehr 1984, Landwehr 2010, pp. 35-46.

⁸⁰⁷ E' dal primo secolo a.C che la produzione di copie diventa pratica diffusa nel mondo romano (Fuchs 1999).

⁸⁰⁸ Questa è una delle interpretazioni sui mercati artistici, per una visione esaustiva su tale problematica si rimanda a Anguissola 2012, pp.172-177; De Maria 1993, pp.210-234.

⁸⁰⁹ Anguissola 2012.

l'imitazione frutto di una sorta di intenzionalità estetica. Sembrerebbe infatti che per i Romani avesse un'importanza considerevole riconoscere particolari oggetti come ripetizioni di alcuni famosi originali greci⁸¹⁰. Tale attitudine suggerisce la completa trasformazione del concetto moderno di estetica, sarebbe la riproduzione e non l'unicità l'attributo primario per il valore dei lavori artistici. Dunque una tale ubiquità delle immagini ripetute, consentirebbe diverse forme di percezione delle opere e una comprensione dei significati strettamente in dipendenza con il contesto espositivo, come affermato ancora una volta da Anguissola e dai numerosi lavori che indagano la posizione dell'osservatore di Elsner.

Da questa breve sintesi si evince che il concetto di autore possa effettivamente essere sostituito da una molteplicità di fattori differenti sia da un punto di vista produttivo, che estetico e di percezione delle opere.

Dopo tali argomentazioni, la seconda parte del capitolo sarà dedicata all'analisi di un'immagine particolare, solitamente analizzata mediante le categorie dell'autorialità. Come in un processo a ritroso, si cercherà di confermare la validità delle teorie sopra enunciate a partire dell'esame di un caso specifico trattato nella prassi consueta come una produzione unica e originale. A mio avviso, analizzare le dinamiche di attribuzione di un lavoro artistico e la sua fortuna all'interno del dibattito culturale potrebbe servire come ulteriore conferma delle tesi espresse nel mio lavoro di ricerca.

4.7 Il divenire opera d'arte di un'immagine: il caso di Antinoo

Secondo l'idea corrente, un lavoro artistico o, per meglio dire, un'opera d'arte per diventare tale dovrebbe attenersi ad alcuni dettami che le teorie estetiche e artistiche le hanno attribuito nel corso del tempo. Nella concezione moderna⁸¹¹ un'opera d'arte deve rispondere ad alcune caratteristiche specifiche che consentono di inserirla all'interno della categoria dell'unico. Il multiplo è nemico del capolavoro artistico, la riproduzione ne è lo snaturamento, tutto ciò che non si attiene alla norma di originalità e autore non può rientrare nelle categorie dell'arte. Abbiamo visto come

⁸¹⁰Si veda ancora Anguissola. Per l'apprezzamento estetico dei modelli greci in cui la stessa forma diventerebbe contenuto essenziale delle opere si ricorda il già citato contributo di Koortbojian comparso in *the Ancient Art of Emulation*. Koortbojian 2002.

⁸¹¹Per concezione moderna si intende un'idea nata nella temperie culturale dell'epoca della modernità. Il termine modernità, come si è avuto già modo di sottolineare precedentemente differisce cronologicamente dalla consueta divisione tra moderno e contemporaneo che canonicamente divide i periodi storici. Si veda Capitolo 1 nota 5.

invece i nuovi approcci analitici contemporanei abbiano scardinato tali assiomi, consentendo nuove interpretazioni per l'arte che non si attengono alle linee dell'unico e del prototipo.

La concezione comune sull'arte, orientata verso una centralità dell'autore, considera la maggior parte della produzione scultorea romana a tutto tondo (ideale e statue-ritratto) come un gruppo indefinito, frutto di processi imitativi e di forme passive di acculturazione e come tale viene analizzata e studiata. Sarebbe superfluo ricordare ancora una volta la scarsa considerazione che gli studiosi hanno attribuito a tale categoria della produzione visiva romana, ma mi è utile farne accenno per presentare l'argomento che porterò come esempio pratico dei concetti sopra enunciati: il ritratto di Antinoo (**fig.46**). E'infatti alquanto anomalo e significativo nello stesso tempo, che in una produzione anonima, dequalificata, considerata esteticamente e storicamente irrilevante come quella delle statue-ritratto in nudità compaia all'improvviso un'opera che è stata a lungo definita l'ultimo capolavoro dell'arte greca.⁸¹² Di questa affermazione mi colpiscono due concetti: capolavoro e greca. Stricto sensu dunque un'immagine, o per meglio dire una serie di immagini che raffigurano un personaggio morto nel 131 d.C. diventano un capolavoro artistico greco. Che significa in questo caso capolavoro e cosa arte greca?

Il presunto favorito di Adriano assurge all'improvviso alle vette dell'arte antica. Come è stato possibile attribuirgli un valore così rilevante? Il discorso è ⁸¹³complesso e può essere affrontato solo tenendo in considerazione due fattori complementari: il dibattito sull'originalità dell'arte romana e sui rapporti che essa intrattiene con l'arte greca (sviluppatosi alla fine del XIX secolo e continuato nel secolo successivo) e le teorie legate al concetto di originalità artistica. Sembra dunque che anche in questo caso si debbano prendere in considerazione le due argomentazioni che hanno fatto da cornice teorica all'intera ricerca: le nozioni di copia e originalità e le forme di utilizzo da parte dei Romani dei modelli artistici precedenti.

Nello specifico, la domanda da porsi è il modo in cui Antinoo diventi un'opera d'arte. Cosa differenzia l'immagine del giovane bitinico dagli altri nudi che si erano susseguiti nella storia di Roma? Secondo alcuni studiosi, la sua raffigurazione

⁸¹²Si considerino tra le altre le posizioni di Bianchi Bandinelli, Lippold e Toynbee e per ultimo Turcan.

⁸¹³ Estremamente vasta è la bibliografia sul giovane bitinico. Numerosi studi verranno ricordati nello sviluppo del paragrafo.

risponde a forme di produzione artistica direttamente greche che ne suggeriscono di conseguenza un'originalità. Sembra infatti che la figura di Antinoo riesca a essere ricondotta a un unico, a rispondere a un'unicità concettuale a cui le altre raffigurazioni scultoree del tipo non riuscivano ad attenersi. Per comprendere appieno tale dinamica bisognerà indagare la figura del Bitinico nel clima culturale del suo tempo e nel corso della storia. Per ciò che concerne gli studi storico-artistici, a mio avviso l'interesse attribuitogli risponde a processi particolari suggeriti dallo stesso personaggio. La statua di Antinoo è un'opera d'arte perché la sua particolare biografia e la costruzione mitologica e culturale intorno alla sua figura nel corso dei secoli riescono a ridurre l'oggetto alla funzione creatrice di una singola entità. Secondo alcuni studiosi l'obiettivo principale delle teorie storico-artistiche è concentrato a unire le creazioni artistiche in una singola entità in cui l'idea che l'opera si identifichi completamente con il suo autore ne governa completamente la narrazione, la spiegazione e la descrizione.⁸¹⁴ Nel caso di Antinoo al concetto totalizzante di "that man and his work"⁸¹⁵ in cui *his* definisce chi ha realizzato l'opera si passa all'assunto "that man and his work" in cui la proprietà dell'immagine non è della autore ma del soggetto raffigurato. Sebbene cambi il soggetto, il senso dell'attribuzione a mio avviso non cambia, l'unicità resta inalterata, la funzione "soggetto creatore" in un certo senso resta rispettata nella figura particolare di Antinoo che esprime nel suo personaggio l'originalità di una nuova opera. A tali considerazioni andranno aggiunte inoltre alcune innovazioni formali che l'immagine di Antinoo, attraverso una commistione di componenti figurative diverse, apporta alla raffigurazione di corpi virili, ma su questo mi soffermerò successivamente. Tornando al problema della definizione dell'unicità dell'opera, sembrerebbe dunque che la singola identità è rappresentata nel caso di Antinoo dal suo ruolo particolare, dal legame con Adriano e più in particolare, come suggerisce Galli, da un'autonomia della sua immagine al di là della figura dell'imperatore.⁸¹⁶ A mio avviso infatti è

⁸¹⁴Tra gli altri Barthes e Preziosi. Barthes 1993 pp. 491-493 e Preziosi 1989, pag.31. Nello specifico si veda *Semiotic and Art History*: "What these writers find unacceptable is that such narratives are saturated with romantic mythology of the full creative subject. Barthes writes: The author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I...We know that a text is not a line words releasing a single theological meaning (the message of the Author-God) but a multidimensional space in which variety of writings, none of them original, blend and clash" Bal, Bryson 1991, pag 182.

⁸¹⁵ Bal, Bryson 1991, pag.181.

⁸¹⁶Sull'autonomia e la diffusione di culto e immagini di Antinoo si riportano le parole di Galli: "L'estensione cronologica del culto costituisce un ulteriore fondamentale elemento di verifica e certificazione della realtà storica del culto di Antinoo; un riesame attento del fenomeno dimostra che esso non si circoscrive nello stesso arco di tempo compreso tra la morte del giovane Bitinico nel 131 nel Nilo e la morte dell'imperatore nel 138 d.C., ma si attesta con regolarità

proprio la particolarità della sua storia che ha fatto di lui un'immagine distintiva che ne restituisce una soggettività unica, senza precedenti. Secondo lo storico dell'arte e semiologo Donald Preziosi infatti una delle componenti specifiche del concetto di autore è ridurre a un'unicità i percorsi e le funzioni della produzione artistica anche attraverso le singolarità biografiche dei creatori⁸¹⁷ (in tal senso ne sono esempio gli innumerevoli aneddoti di artista presenti nelle fonti classiche che più che storie vere sono cliché biografici per creare un immaginario condiviso intorno a concetti come imitazione, produzione artistica e creazione⁸¹⁸). Dunque la riduzione dei molteplici fattori di creazione artistica a un'unicità di soggetto avverrebbe in Antinoo mediante la caratteristiche specifiche del suo personaggio e le interpretazioni susseguitesi nel corso del tempo di studiosi, scrittori e del pubblico in generale. La sua unicità risiederebbe dunque nell'immaginario particolare che questa figura ha originato nella storia della cultura occidentale. La sua soggettività specifica l'ha fatto diventare un'opera d'arte. Inoltre, se consideriamo il concetto di autorialità come l'enunciazione del soggetto unico che definisce un'opera, Antinoo rientra perfettamente in questa definizione, sebbene non ne sia l'esecutore materiale ma suo contenuto. In un caso estremamente particolare dunque l'originalità dell'opera, la riduzione a un unico fattore creativo risiede nell'espressione figurativa in sé. E' certamente indubbio che le particolarità formali di alcune sue raffigurazioni (soprattutto per ciò che riguarda il cosiddetto *Haupttypus*) (**fig.47**) abbiano spinto a pensare che un eminente artista come sempre anonimo abbia creato per conto di Adriano⁸¹⁹ il prototipo di questo ritratto, ma è altrettanto rilevante che nessuno studioso si sia soffermato a ricostruire la biografia del presunto artista o si sia sforzato a trovargli un nome, come tendenzialmente si è tentato di fare per tutte le opere di una certa fama (si pensi al Maestro delle Imprese di Traiano). Era sufficiente infatti l'unicità soggettiva della figura di Antinoo per attribuire un valore originale e

almeno fino alla fine del II sec.d.C." Per una disamina dei dati archeologici a riprova di tale continuità di culto si rimanda allo stesso articolo. Galli 2012 pag.8.

⁸¹⁷Specificatamente si riporta il passo di Bal Bryson: "The concept of 'author' brings together a series of related unites that, though assumed as given, ate precisely the products and goals of its discursive operations. First is the unity of the work. Second is the unity of the life. Third, out of the myriad of accidents and contingent circumstances, and the plurality pf roles and subject positions that an individual occupies, the discourse of authorship constructs a coherent and unitary Subject. Fourth is the doubly reinforced unity that comes from the superimposition of Work upon Life upon Subject in the narrative genre of the lifea nd work; for in that genre, everything the Subject experiences or makes will be found to signify his or her subjecthood" Bal Bryson 1991, pag. 182; Preziosi 1989.

⁸¹⁸Kris-Kurz 1980.

⁸¹⁹ Per di più è importante sottolineare che non abbiamo alcun riscontro effettivo e concreto di un coinvolgimento diretto dell'imperatore con il culto del giovane, Galli 2007, pag.190. E' in ogni caso verosimile che, almeno in un ambito privato, abbia richiesto alcune raffigurazioni del suo favorito.

“autoriale” a tale rappresentazione. Inoltre anche l'autorevole committenza di Adriano, laddove si valuti l'idea che sia stato lui l'unico promotore della produzione visuale di Antinoo, può essere stato considerato dagli studiosi un buon soggetto-autoriale. Sia l'oggetto rappresentato che il richiedente tendono a ridursi in un'unicità che ne definisce l'autorialità e l'originalità. Infatti le pratiche discorsive che costituiscono il concetto di autorialità delineano un “Soggetto” unitario e coerente.⁸²⁰ Dunque, di norma, lo scopo di uno studioso che tenta di attribuire un'opera a un soggetto artistico specifico non risiede nel definire i reali processi costitutivi di un lavoro visuale, né di comprendere come effettivamente si costituisca un atto di creazione, ma nell'attenersi a tali pratiche discorsive che riducono tutti i processi creativi all'unicità di un soggetto, che sia un autore o lo stesso personaggio raffigurato, come nel caso di Antinoo. E' in questo senso infatti che Antinoo diventa un esempio emblematico dei processi di costruzione delle teorie sull'arte antica. Alla fine del capitolo si avrà infatti modo di vedere come invece, paradossalmente, tale figura, se letta tramite paradigmi interpretativi diversi, risponda a una molteplicità e a un multifattorialità ancora più spiccatamente viva del solito. Nella concezione comunemente condivisa, Antinoo contiene nel suo stesso nome un valore descrittivo e di designazione che è comunemente comprensibile. Sembrerebbe dunque che la figura di Antinoo si avvicini a quei principi prescrittivi inseriti all'interno della definizione di autorialità. Infatti, come suggerisce Foucault, la relazione fra un individuo e il proprio nome è completamente differente dalla relazione che si instaura tra il nome proprio e la funzione di autorialità. Il nome proprio di una persona è una designazione, non una descrizione mentre il nome autoriale oscilla tra designazione e descrizione. Si creano così contiguità metonimiche tra gli oggetti visivi e il nome autoriale in cui, nel caso di Antinoo, gli stessi valori artistici vengono descritti dal nome che li definisce.⁸²¹

Inoltre, nel processo di costruzione di Antinoo come opera d'arte si inserisce un altro fattore a mio avviso estremamente rilevante e che avrebbe contribuito non poco

⁸²⁰Così come le forme discorsive, precedentemente spiegate, in questa sede il termine “pratiche discorsive” rimanda al concetto attribuitogli da Michel Foucault. Secondo Foucault per pratiche discorsive si intendono quelle forme di definizione e creazione di enunciati (vale a dire delle parole, e delle idee) che servono a isolare le unità, a fondare un concetto nella sua dimensione univoca. Essendo all'interno del flusso della storia, esse si inseriscono dentro relazioni e dinamiche interpretative differenti e di conseguenza sono suscettibili a cambiamenti. Foucault 1969, pp.12-13.

⁸²¹Per una migliore comprensione si riportano le parole di Bal-Bryson su questo procedimento descrittivo: “Some of the process of this enframing can be seen at work in the strategies of attribution, perhaps the first procedure in attribution is to secure clear evidence of the material traces of the author in the work, metonymic contiguities that move in a series from the author into the artifact in questions.” Bal Bryson 1991, pag.180; Foucault 2001, pp.817-849.

all'attribuzione di un'aurea originale alla raffigurazione del giovane bitinico. E' infatti opinione corrente far risalire la celebrità del giovane al culto che si era costituito intorno alla sua figura dopo la morte misteriosa nel Nilo. Le nuove forme cultuali avrebbero favorito dunque un'immagine (non solo figurativa) nuova, famosa e quasi mitica che sarebbe poi, per un slittamento metonimico, stata riconosciuta anche nelle sue rappresentazioni formali e figurative che ne definivano la memoria culturale. Ancora una volta l'innovazione non risiede nelle caratteristiche formali in sé ma nei processi cognitivi e culturali costruiti intorno all'immagine, riconducibili, come suggerisce Lacan, a una formazione sociale e culturale e non puramente percettiva delle pratiche interpretative.⁸²² L'immagine e anche le rappresentazioni figurative di Antinoo non sono nuove e originali perché costituite da forme espressive mai viste prima, ma perché costruite intorno alla particolarità del culto di Antinoo e a ciò che rappresentava nelle sfere culturali e sociali del tempo.⁸²³ L'idea di vedere questa immagine come originale e innovativa si poggia sulla concezione comune (per altro non confermata da fonti archeologiche effettive) che il committente del prototipo della statua ritratto fosse stato lo stesso imperatore in persona.⁸²⁴ Dunque all'unicità del soggetto si aggiungerebbe l'unicità della committenza. Ma come si sono costruite tali concezioni sulle opere di Antinoo, secondo quali percorsi si è arrivati a definire Antinoo un'opera originale? Quali ragionamenti e presupposti teorici hanno portato ad esempio l'archeologo francese Robert Turcan a definire l'effigie del giovane l'ultima creazione dell'arte greca?⁸²⁵ Un fondamento del ragionamento è distinto dal palese legame con l'arte adrianea. Una delle caratteristiche principali della figura di Antinoo consiste infatti nella suo essere "carattere emblematico" nella definizione dell'arte del periodo del governo di Adriano, di esserne uno degli esempi più importanti in cui convivono insieme spunti originali e freddo manierismo classicista.⁸²⁶ Esempio in questo senso è la

⁸²²Lacan 2003. Fondamentale per la comprensione della connessione fra psicoanalisi, semiotica e teorie dell'arte è il libro di Felman 1987.

⁸²³Galli 2007; Galli 2012.

⁸²⁴Questo per l'appunto sembra più frutto di una deduzione degli studiosi che di un riscontro effettivo, come già Marco Galli ha avuto modo di sottolineare. A tal proposito si riporta l'affermazione di Mambella che riportando la fonte di Dione Cassio dice: "L'immagine di Antinoo può, dunque, considerarsi come un prodotto artistico voluto espressamente dall'imperatore dal momento che fu proprio lui a imporlo agli artisti, forse anche nelle sue caratteristiche fisionomiche." Si tratta in realtà di pure congetture con pochi riscontri effettivi. Mambella 2008, pag.353

⁸²⁵"Une autre ovation dans l'iconographie est alors le type meme de celui qu'Hadrien a aimé: Antinoos qui a été considéré comme la dernière creation de l'art grec." Turcan 2002, pag.125.

⁸²⁶Clairmont 1966.

descrizione dell'effigie di Antinoo riportata da Turcan,⁸²⁷ in cui lo studioso riesce a scorgere una spiccata vicinanza nella trattazione formale tra la scultura del giovane e i grandi modelli statuari della Grecia classica.

Inoltre, la considerevole quantità di immagini raffiguranti il Bitinico è stata utilizzata, come di norma accade, a riprova dell'originalità e della fama del ritratto. Le raffigurazioni di Antinoo, come si avrà modo di vedere, presentano molte rielaborazioni e differenziazioni iconografiche. Paradossalmente la gran quantità di riproduzioni sarà stavolta utilizzata come conferma dell'importanza e del valore artistico del presupposto prototipo che di norma si tende a identificare con una statua ritratto del tipo dell'Antinoo ritrovato a Delfi.⁸²⁸ In un processo come di consueto predittivo, il gran numero di riproduzioni del tipo statuario indicherebbe la fama dell'opera e tale notorietà non può che essere legata all'originalità e alla particolarità della raffigurazione, utilizzando il medesimo metodo abitualmente adoperato per i metodi di attribuzione delle sculture greche. Dunque, le due caratteristiche che avrebbero spinto gli studiosi a definire Antinoo un unicum nel mondo visuale romano sarebbero la gran quantità di testimonianze (per il periodo imperiale è superato solo dalle raffigurazioni di Augusto e Adriano) a noi rimasteci e la sua particolare biografia inserita all'interno di specifiche dinamiche culturali.⁸²⁹ A conferma della mia idea di vedere in Antinoo un'univocità legata alla sua storia, secondo Vout questa particolare commistione tra narrazione biografica e numerosi dati materiali ha spinto gli studiosi a unificare la sua storia con la sua immagine.⁸³⁰ La stessa identità di Antinoo sarebbe un'icona e, in effetti, come tale è stata considerata da studiosi della materia e non solo. Antinoo ha sempre goduto di un'aurea particolare, di una fascinazione senza tempi e tale predisposizione, a mio avviso, ha influenzato l'analisi delle sue raffigurazioni.

⁸²⁷Utilizzo come esempio le suggestioni dello studioso francese perché tra le più recenti espressioni di questa impostazione filologica e autoriale. "Cet exemplaire coïncide remarquablement la fidélité à l'élégance plastique des grands modèles grecs ou la beauté idéale avec l'unicité du portrait et les frémissements d'un individu [...] Il incarne à la fois la désespérance de l'idéal insatisfait et la magie de l'art qui transcende la mort et qui éternise la vision de la vie aimée." Turcan 2002, pag.126.

⁸²⁸Meyer 1991, pag.59.

⁸²⁹Vout 2005, pag.86.

⁸³⁰Vout 2005, pag. 87. Secondo la studiosa tale concezione influenzerebbe anche le identificazioni delle sculture di Antinoo, sovrastimandone la quantità. Come avremo modo di vedere però, Vout attribuisce ad Antinoo caratteristiche formali e semantiche (quasi da sexy boys) che in verità non appartengono all'immagine del giovane Bitinico. La definizione di pretty boy coniata dalla studiosa infatti si rifà a caratteristiche formali che non si confanno alle sculture di Antinoo. Fa eccezione una raffigurazione di Antinoo conservata alla Centrale Montemartini che in verità a mio avviso non è riconducibile al corpus scultoreo del giovane, si avvicina infatti di più a quella statue idealizzanti con connotazioni erotiche di cui ho parlato nel secondo capitolo.

4.8 Mito e fortuna di Antinoo

Sembrerebbe dunque che l'unicità di Antinoo sia determinata dalla sua particolare funzione all'interno dei contesti culturali del passato e alla fortuna che la sua storia ha avuto nel corso del tempo, a partire sin dalle fonti antiche.

Le fonti principali su Antinoo, che hanno contribuito a costruire quest'aurea particolare e quasi mitica della vita del giovane, ricalcano le testimonianze sulla vita di Adriano, come se esistesse, per lo meno nelle evidenze letterarie a noi rimaste, una stretta connessione fra le due biografie che suggerirebbe a sua volta un legame intimo e profondo fra i due personaggi. Sembrerebbe infatti che le fonti biografiche abbiano gettato le basi per quella concezione che, considerando Antinoo come l'amasio di Adriano, ne schiaccia la comprensione del culto e della diffusione della sua immagine su tale ruolo.

Le due fonti primarie sono Cassio Dione e la biografia di Elio Sparziano contenuta nella *Historia Augusta*. Probabilmente per motivi differenti,⁸³¹ ma sembrerebbe che in entrambe le fonti un'impronta storica si commistioni con uno fondo di mito e di mistero che ha reso la figura di Antinoo fra le più conosciute e particolari del mondo romano. A esse vanno aggiunte altre fonti minori che rimandano alla figura del giovane bitinico e che, seppure non offrano una narrazione esaustiva della sua vita, connotano enormemente la figura del giovane soffermandosi, come per esempio Celso, sulla sua relazione con l'imperatore Adriano e sugli onori a lui attribuiti dopo la tragica morte. Dunque, attestazioni spesso estremamente pochi attendibili da un punto di vista storico, come l'*Historia Augusta*, o volutamente costellate di particolari misteriosi come in Cassio Dione che lo vuole suicida nel Nilo, o espressamente polemiche come Celso, hanno contribuito a costruire la biografia di Antinoo. Tutte queste fonti hanno infatti costruito una trama narrativa intorno al personaggio estremamente evocativa, definendo un percorso mitopoietico per non dire unico ma estremamente particolare per un uomo così giovane e non appartenente alla famiglia imperiale. Il problema è che tali fonti sono sempre state prese come dato oggettivo, creando un'idea del giovane e del suo culto estremamente riduttiva. Come già puntualizzato da Galli, il sociologo americano Richard Sennett definiva Antinoo una nuova creazione religiosa che come tale ebbe una formazione mitica

⁸³¹ Su Cassio Dione si veda il contributo di Migiorati 2003, pp.292-301. Sull'annoso problema dell'attendibilità storica della *Historia Augusta* si rimanda al classico Momigliano 1954, pp.22-46.

complessa e suggerì numerosi spunti interpretativi. Non mi soffermerò sui rapporti tra la figura di Antinoo, le pratiche religiose e i processi di definizione delle élites del periodo, ma utilizzerò tale dato per comprendere a pieno la costruzione dei processi autoriali intorno alla figura del giovane bitinico.⁸³² A mio avviso infatti, questo valore sacrale unito alla particolarità del suo culto contribuirà, insieme agli elementi già descritti, a rendere la sua immagine un *unicum* e di conseguenza a essere considerata come un originale. Per riassumere, Antinoo sarebbe riconducibile a un'immagine religiosa (sia che esso sia stato divinizzato o meno) e avrebbe avuto un legame forte con l'imperatore Adriano di sovente dipinto in modo anacronistico come un amore romantico, un altro fattore che concorrerà a creare il mito del giovane in epoca moderna. Sacralità, amore e mistero sembrerebbero dunque essere le tre caratteristiche principali della leggenda e della fortuna di Antinoo. Ma, seppur siano indubbi un ruolo importante del giovane nella vita dell'imperatore e un'unione che andava oltre i consueti rapporti omoerotici romani, la visione che considera la passione per Antinoo un fattore fondamentale nelle decisioni politiche e pubbliche di Adriano, rimanda a un'idea di amore da romanzo che poco poteva avere a che vedere con la conduzione di un impero e di una relazione sentimentale durante il periodo romano.⁸³³ Del resto anche lo stesso Cassio Dione ci offre una lettura romantica e con ogni probabilità poco attendibile della relazione tra i due, in cui il giovane viene definito l'amasio di Adriano che si sacrifica per il suo amante. La vita di Antinoo è dunque avvolta nel mistero, così come la sua morte.⁸³⁴ Cassio Dione tramanda che il giovane morì annegando nel Nilo come gesto di sacrificio per Adriano. Altre fonti, compresa l'*Historia Augusta*, non fanno accenno a questa vicenda, dicendo solo che Antinoo morì nel Nilo in circostanze poco chiare. Così anche la narrazione della sua scomparsa contribuisce a creare un alone mitico e solenne intorno alla sua persona. Galli infatti suggerisce che la narrazione della sua morte sia in stretta relazione con una sorta di filiazione eroica del personaggio, assumendo una connotazione

⁸³² Per questo si rimanda all'esaustivo articolo di Galli sulla creazione del mito di Antinoo. Galli 2007, pp.189-209.

⁸³³ Successivamente vedremo come invece il culto di Antinoo si inserisca all'interno di specifiche condotte di gestione del potere e di diffusione di legami di coesione sociale volute dall'imperatore. Dunque non sarebbe stato l'amore, ma la politica ad essere il motore trainante di alcune decisioni di Adriano a riguardo della gestione dell'immagine del giovane. Galli 2012, Galli 2012b.

⁸³⁴ Cassio Dione ci riporta solo che veniva da Bitinio città della Bitinia anche chiamata Claudiopolis e che era il favorito (*paidikà*) di Adriano. L'*Historia Augusta* non fa riferimento alcuno alla sua vita se non che aveva un legame con l'imperatore (*suum Antinoum*). Dio LXIX 11, 2 ; *Hist.Aug.*14, 5.

estremamente simbolica.⁸³⁵ Sempre Galli, riprendendo un'intuizione dello studioso Erwin Rohde, trova un'analogia tra la morte nel Nilo e le sparizioni famose nel mito antico.⁸³⁶ Antinoo, dunque, sembrerebbe essere un emblema in cui vivono insieme differenti tradizioni mitico-culturali.

Un'accezione così originale, legata a un ambito estremamente importante e particolare come quello religioso sacrale, sarà a mio avviso la prima motivazione della particolare posizione e del valore eccezionale che l'immagine del giovane acquisì sin dall'inizio.

A questa connotazione primaria deve essere aggiunta la fascinazione che gli autori antichi, così come i moderni, ebbero nei confronti del rapporto tra il giovane bitinico e l'imperatore, intorno al quale si è costruita una storia di amore senza precedenti nella storia romana. Le basi di tale visione le si ritrovano ancora una volta nel racconto di Cassio Dione e nella *Historia Augusta*. Cassio Dione esplicitamente definisce Antinoo il favorito di Adriano, sottolineando inoltre l'amore che l'imperatore provava per lui⁸³⁷. Era un'affermazione particolare anche se non unica⁸³⁸ in un mondo come quello romano in cui la sessualità era una condotta sottoposta a rigidi regimi normativi e soggiacente a rapporti di forza specifici. Nella *Historia Augusta* Porziano riporta le parole *suum Antinoum*⁸³⁹ per sottolineare il legame fra i due uomini e ricordando che l'imperatore lo pianse come una donna. Su questa fonte bisogna fare due riflessioni. Innanzi tutto deve essere letta all'interno delle specifiche problematicità della *Historia Augusta*, dove spesso compaiono spunti polemici e sfavorevoli nei confronti dell'imperatore (definirlo come una donna rientrerebbe perfettamente in questa logica, evocando tra l'altro una passività

⁸³⁵ Si veda in tal senso: "Nonostante il materiale discusso da Celso sembri essere notevolmente abbreviato da Origene, esso è ricomponibile grazie alle numerose citazioni dell'autore cristiano, da cui si evince che nell'opera del polemista pagano la presenza di Antinoo si inseriva in un'ampia disamina degli eroi pagani del mito, i quali erano stati sottoposti alla prassi della divinizzazione. Costituisce un fatto oltremodo significativo che prima di istituire il confronto Antinoo-Cristo, Origene discuta approfonditamente il 'catalogo degli eroi' redatto da Celso." Galli 2007, pag.192.

⁸³⁶ Galli 2007, pag.192 e nota venti.

⁸³⁷ Dio LXIX, 3.

⁸³⁸ Si prenda a titolo di esempio i racconti della relazione tra Erode Attico e Polydekyos.

⁸³⁹ "Antinoum suum dum per Nilum navigavit, perdidit, quem muliebriter fleuit. HsA, De Vita Hadriani, 14.5. Sui problemi interpretativi della storia Augusta si riporta il commento critico dell'edizione Classici Utet: "Qui come in altri casi l'autore non disdegna affatto di riprendere e riportare con evidenza voci sfavorevoli ad Adriano. Sembra nel complesso trasparire nel corso della biografia, pur nell'ambito di una presentazione generale necessariamente positiva, una certa malcelata ostilità di fondo, espressione dell'acrimonia che l'ambiente senatoriale doveva nutrire nei confronti di un sovrano la cui posizione politica accentratrice e personalistica si era rilevata necessariamente contraria agli interessi del senato." Soverini 1983, pag.141(nota 10).

sessuale che era motivo di vergogna e disonore nella società romana⁸⁴⁰). In più nel mondo romano, soprattutto se si attribuiscono origini servili al bitinico, l'aggettivo *suum* non dovrebbe stupire più di tanto e sicuramente non dovrebbe subito rimandare a implicazioni sentimentali, ma le tradizioni tramandate hanno indotto a considerare l'aggettivo possessivo come indicazione di un legame intimo e sentimentale. L'idea di un amore omosessuale romantico ed esclusivo che non si attiene completamente a una veridicità storica, si è mantenuto nel corso del tempo e ha affascinato non solo romanzieri e narratori per professione o attitudine ma anche alcuni studiosi del mondo antico. Per riassumere dunque, Antinoo è presentato come un'immagine (astratta e visuale) particolare in quanto commistione di prerogative eroiche, religiose, culturali, narrative e amorose: un'unione perfetta per rendere un giovane nato in Bitinia uno dei personaggi più famosi della storia dell'occidente. Diventano infatti celebri non solo la sua storia tramandata da racconti e romanzi ma anche l'immagine che diviene, sin dal Rinascimento in poi, uno dei simboli più celebri della bellezza maschile. Antinoo diventa un'icona e questa sua prerogativa influenzerà tutta l'analisi sul personaggio sia da un punto di vista storico che artistico. Infatti immagine e biografia di Antinoo sono sempre state strettamente correlate l'una all'altra e la fama di una è andata a sostegno dell'altra. Il fascino della sua effigie rimandava subito alle peculiarità della sua storia e la storia ricordava la sua bellezza, facendolo diventare un personaggio esemplare che pian piano si è sedimentato nella memoria e nell'immaginario della cultura occidentale. Quindi la fortuna del suo mito cammina di pari passo con quella dell'immagine e della sua raffigurazione. La fama di Antinoo, come si è già avuto modo di vedere, inizia sin dai suoi tempi e continua subito dopo la sua morte. Anzi sembrerebbe che il culto del giovane si affermi e si diffonda maggiormente dopo la morte dell'imperatore Adriano nel II secolo d.C.⁸⁴¹ Dunque, la fama del giovane non sarebbe strettamente legata alle scelte dell'imperatore Adriano ma piuttosto influenzata dalla molteplicità di trame simboliche e narrative che la figura di Antinoo racchiudeva, come ho esposto precedentemente. Sin dall'inizio fu chiara l'eccezionalità che circondava l'immagine del giovane bitinico, registrata anche dagli autori antichi che di solito

⁸⁴⁰ Si ricorda il passo di Quintiliano in cui il rapporto passivo fra due uomini veniva definito con costrutto "muliebre pati", su questo si veda anche Bartman 2002 e Friederick 2003.

⁸⁴¹ Come suggerito da Galli, un elemento del genere invalida l'opinione comune che vede nell'imperatore Adriano il massimo promotore del culto di Antinoo. Galli 2007, pag 192.

non si interessavano particolarmente ai ritratti.⁸⁴² Pausania prima e Cassio Dione poi menzionano un gran numero di immagini del giovane sparse per il mondo conosciuto. Cassio Dione inoltre, a conferma di una funzione spiccatamente religiosa e sacrale dell'immagine del giovane, ricorda che la maggior parte della raffigurazioni non erano sculture (*andriantes*) onorarie ma statue venerate (*agalmata*).⁸⁴³ Alla fine del VI secolo d.C. furono coniatati contornati con la raffigurazione di Antinoo⁸⁴⁴ e la sua figura era di sovente utilizzata come esempio emblematico nelle polemiche fra pagani e cristiani. In una sorta di gioco ambiguo infatti, Antinoo rappresentava nello stesso tempo l'ultima rappresentazione delle virtù pagane e l'evocazione di una sacralità personale che lo avvicinava alla figura di Cristo.⁸⁴⁵

Dunque, sin dall'epoca romana si costruisce intorno ad Antinoo un'immagine poliedrica e polisemica, nelle forme rappresentative quanto nelle costruzioni ideali e religiose. L'iconografia di Antinoo è estremamente differenziata, fu infatti rappresentato in diverse vesti e affiancato a numerose divinità da cui prendeva in prestito alcuni attributi iconografici in base al contenuto simbolico che voleva essere espresso.⁸⁴⁶ Tra queste varianti iconografiche è stata isolata una statua ritratto (*Haupttypus*) che per alcuni studiosi sarebbe stata commissionata dallo stesso Adriano⁸⁴⁷ e che rappresenterebbe il prototipo per una gran quantità di sculture e busti.⁸⁴⁸ A mio avviso è difficile pensare che un modello unico e preciso sia stato voluto e scelto dall'imperatore, soprattutto se, come afferma Galli, non c'è alcuna prova effettiva di un coinvolgimento così attivo dell'imperatore nella scelta dell'immagine di Antinoo.⁸⁴⁹ Un'affermazione del genere infatti rientra semplicemente nell'ordine del discorso da me sostenuto all'inizio del paragrafo: un *Haupttypus* voluto e ideato da Adriano richiamerebbe i principi di definizione

⁸⁴² Cadario 2012, pag. 65

⁸⁴³ Dio LXIX, 11.

⁸⁴⁴ Cadario 2012, pag.76.

⁸⁴⁵ Come riporta Galli un confronto tra Antinoo e Cristo era già fortemente dibattuto nell'antichità. La stessa analogia è riportata da Sennett nel capitolo "The alien body of Christ. Antinous and Christ". Galli 2007, pag.191.

⁸⁴⁶ Suggestiva è l'interpretazione di Galli che vede in questa molteplicità iconografica di Antinoo (Adone, Osiride, Apollo, Dioniso) una rivitalizzazione di culti antichi come Adone a Kourion o di leggende sacre locali come Autunoos a Delfi. Galli 2012b, pag.49.

⁸⁴⁷ E' di questo avviso Cadario che attribuisce ad Adriano la committenza unica del ritratto "Haupttypus": "La decisione di Adriano di promuovere la venerazione di Antinoo ebbe come esito immediato l'elaborazione di un ritratto, il cosiddetto *Haupttypus*, che, nonostante le variazioni interne, fu probabilmente l'unico vero e proprio tipo ritrattistico che lo raffigurò". Cadario 2012, pag.65.

⁸⁴⁸ Fittschen crede che dall *Haupttypus* derivi anche il ritratto egizio dipendente da questo prototipo. Fittschen 2010 pp.244-246.

⁸⁴⁹ Galli 2007, pag.192.

autoriali di riduzione a un unità soggettiva, determinata da un prototipo figurativo e da un committente unico. In ogni caso, il cosiddetto *Haupttypus* è stata la raffigurazione di Antinoo che più ha influenzato l'immaginario comune e la rappresentazione della storia del giovane. Le caratteristiche formali dell'*Haupttypus* sono state riconosciute almeno dall'inizio del sedicesimo secolo, quando l'antiquario italiano Andrea Fulvio lo incluse tra le immagini illustri, un'opera sui personaggi famosi dell'antichità accompagnati da un ritratto tipico preso dalle raffigurazioni monetali.⁸⁵⁰ Inoltre, a metà del XVI secolo fu rinvenuta a Roma durante gli scavi voluti dal papa Paolo III una scultura in cosiddetta nudità eroica identificata, tramite i confronti con i ritratti monetali, con Antinoo, accrescendone la celebrità. La diffusione del segno iconografico di Antinoo era invece già presente prima della definizione del suo modello base. Già Donatello, infatti, dovette ispirarsi a un busto di Antinoo per il suo David Mercurio bronzeo.⁸⁵¹ Nei primi decenni del Cinquecento la fortuna del tipo ritrattistico di Antinoo si accompagnò all'interesse per la sua tragica vicenda biografica (seguendo soprattutto la versione del suicidio rituale riportata da Cassio Dione) che acquisiva una forte valenza salvifica all'interno dei circoli di intellettuali ed esoterici. Esponente di spicco di questi circoli era il cardinale Pietro Bembo che acquistò per la sua collezione padovana una testa di Antinoo, che, passata ad Alessandro Farnese, è stata poi ricongiunta a un torso coevo: l'Antinoo Farnese.⁸⁵² **(fig.48)** Dunque, sebbene l'identificazione effettiva del supposto prototipo del ritratto non fosse ancora stata compiuta, l'immagine del giovane bitinico influenzava le raffigurazioni che avevano come soggetto giovani, a riprova di come Antinoo si collochi, con le dovute trasformazioni che vedremo successivamente, all'interno di quel continuum iconografico e simbolico della trattazione del corpo virile. Nei secoli successivi la sua popolarità accrebbe ancora, tra il diciassettesimo e il diciottesimo secolo il valore commerciale delle opere raffiguranti il giovane aumentò, spingendo, secondo Vout, ad attribuire ad Antinoo molte raffigurazioni dalle fattezze giovanili.⁸⁵³

Antinoo dunque diventa una sorta di canone emblematico per le raffigurazioni giovanili. Montesquieu era solito definire i ritratti di uomini anziani con barba con i consoli, quelli dalla barba lunga con i filosofi e le raffigurazioni giovanili come

⁸⁵⁰ Vout 2005, pag.83.

⁸⁵¹ Mambella 1995, pag. 263.

⁸⁵² Sapelli Ragni 2012, Cartella Stampa.

⁸⁵³ Vout 2005, pag.87.

Antinoo. Tramite un tipico processo metonimico, Antinoo diventava il nome che descriveva tutte le figure giovanili: un nome proprio diventava nome comune. Anche questo passaggio sembrerebbe supportare la costruzione delle pratiche discorsive intorno all'originalità e all'unicità di tale raffigurazione di cui ho parlato nel paragrafo precedente. Inoltre, come ho già avuto modo di sottolineare e spiegherò più dettagliatamente nei paragrafi successivi, il valore di emblema della cultura antica attribuito ad Antinoo contribuirà alla sua definizione autoriale, influenzando in modo specifico gli studi storico-artistici.

4.9 Bellezza e originalità: Antinoo e Winckelmann

Sin dall'inizio delle indagini storico artistiche Antinoo acquisisce una posizione rilevante nelle valutazioni antiquarie ed estetiche. Sebbene si inserisse tra le produzioni di statue a tutto tondo romane, acquista subito un valore eccezionale, costituendo un corpus artistico a sé stante. Nel diciottesimo secolo due fattori contribuirono a far apprezzare le immagini di Antinoo: la scoperta di numerosi ritratti a Tivoli all'interno della Villa imperiale e il giudizio positivo da parte del padre della storia dell'arte Winckelmann. Esiste infatti uno stretto legame fra l'effigie del giovane bitinico e lo studioso tedesco. Antinoo è l'unica opera chiaramente romana che Winckelmann riconosce come romana a essere apprezzata per la sua rilevanza estetica. La fascinazione che lo storico tedesco subisce è dovuta, secondo me, non solo alla buona esecuzione formale di alcune sculture a alla preferenza di Winckelmann per i corpi dal modellato levigato e languido, ma anche all'interesse che lo studioso ebbe nei confronti della biografia a tratti mitica del giovane, come spiegato nel paragrafo precedente. A mio avviso, sarà proprio lo studioso tedesco a offrire un grande contributo alla notorietà della figura di Antinoo e a dare l'avvio a quelle interpretazioni che definiscono, in puro senso classicistico, Antinoo l'ultima opera d'arte del mondo greco. Il padre della storia dell'arte offre un sostanziale contributo per il valore artistico della figura del favorito di Adriano. Riporto due esempi emblematici che ben descrivono il giudizio di Winckelmann per le opere raffiguranti il giovane: Un ritratto dello studioso dipinto da A. von Maron⁸⁵⁴ e le affermazioni contenute nella seconda stesura della *Geschichte* sul cosiddetto rilievo di Villa Albani. **(fig.49)** Nel ritratto lo studioso tedesco indossa una pelliccia di lupo: a destra nel fondo si vede il busto di Omero e sul tavolo di fronte a lui un

⁸⁵⁴Il quadro è stato dipinto da Anton Von Maron nel 1768, proprio l'anno della morte dello studioso ed è ora conservato al museo del castello di Weimar. Vout 2005 pag.142; Mambella 1995, pag.221.

incisione raffigurante un rilievo di Antinoo che era stato rinvenuto nel 1735 a Villa Adriana e acquisito dal cardinale Alessandro Albani, nipote di Clemente XV. Come è noto, Winckelmann studiò e catalogò la collezione Albani e dunque poté osservare autopticamente il rilievo di Antinoo.⁸⁵⁵ Il giudizio che ne diede fu a dir poco lusinghiero, tanto che considerò l'opera tra le più belle dell'antichità⁸⁵⁶ attribuendogli parole entusiastiche come per l'Apollo di Belvedere.**(fig.4)** Winckelmann fu profondamente colpito da tutto il corpus iconografico di Antinoo, non risparmiò infatti lodi per il busto alla Rotonda del Vaticano e per la cosiddetta testa di Mondragone. **(fig.51)**⁸⁵⁷ La sua alta considerazione nei confronti di raffigurazioni tra loro divergenti da un punto di vista iconografico,⁸⁵⁸ mostra come il giudizio positivo fosse influenzato da una serie di fattori in cui l'elemento mitico non poteva essere diviso dall'esecuzione formale, dal giudizio estetico e dalle connotazioni stilistiche. Dunque, Antinoo godeva agli occhi di Winckelmann di un fascino del tutto particolare, inconsueto per lo studioso tedesco che come sappiamo considerava soltanto l'arte greca capace di assurgere alle vette dell'arte antica. Forse è proprio l'unione fra il giudizio estetico nei confronti di Antinoo e l'attenzione tutta winckelmanniana nei riguardi della cifra stilistica a creare le basi per la particolare concezione storico-artistica che investirà la figura di Antinoo nei secoli successivi.⁸⁵⁹ Infatti la concezione negativa che Winckelmann aveva per l'arte romana scompare sotto la fascinazione per le immagini di Antinoo che per lo studioso si avvicinano all'arte greca classica diventando “la gloria dell'arte in quell'età così come in tutte le altre⁸⁶⁰” Così Antinoo diventa per Winckelmann un altro esempio di quella Bellezza senza tempo che contribuirà a costruire il paradosso della sua analisi storico-artistica: la creazione di un'estetica che si fa storia mediante un processo di de-storicizzazione, realizzato attraverso l'identificazione di canoni estetici che diventano norma.⁸⁶¹

⁸⁵⁵ Marvin 2008. e Potts 1982, pag. 37-47.

⁸⁵⁶ Vout 2006b pp. 26-27. Inoltre lo studioso tedesco si accorse che lastra doveva essere più grande e raffigurare il corpo per intero, probabilmente in piedi su un cocchio. Come lo stesso scrisse, l'aveva dedotto dalle mani, di cui la destra poteva sostenere una redine e la sinistra l'estremo di un'altra. Mambella, 1995, pag.221.

⁸⁵⁷ La scultura è dal 1808 conservata al Louvre. Mambella 1995, pag.221.

⁸⁵⁸ Le tre opere citate hanno esiti formali e impianto iconografico tra loro differenti. Il Busto della Rotonda del Vaticano si rifà alla statua ritratta che gli studiosi identificano con L'Haupttypus (come la scultura ritrovata a Delfi), la testa di Mondragone si rifà a una tipologia particolare in cui il volto del giovane è molto idealizzato, e acquisisce degli attributi apollinei o di Dioniso-Osiride, in ogni caso divini, infine il rilievo di Villa Albani aveva connotazioni più vicine all'iconografia dionisiaca o agreste. Cadario 2012, pp.69-71.

⁸⁵⁹ Come si è già descritto nel primo capitolo Winckelmann canonizzò l'arte classica, delineando un'unione fra stili e periodi.

⁸⁶⁰ Vout 2005, pp.94-95.

⁸⁶¹ Testa 1999, pag.36.

Inoltre, come suggerisce Vout, l'influenza di Wincklemann fu fondamentale per la visione erotica dell'immagine di Antinoo che fu successivamente diffusa da Oscar Wilde, Washington Irving e Fernando Pessoa che ai giorni d'oggi è spesso data per scontata⁸⁶². Dunque, a sostegno del ruolo fondamentale di Winckelmann nella formazione di un immaginario specifico su Antinoo, sembrerebbe che lo studioso tedesco abbia contribuito anche alla formazione del cliché erotico del giovane. Probabilmente però, discostandomi leggermente dalla visione di Vout,⁸⁶³ Winckelmann scelse di utilizzare uno stereotipo già costituito su Antinoo e già diffuso dalle fonti, piuttosto che instaurare un rapporto, per di più difficilmente dimostrabile, di identificazione psicologica con l'amore omoerotico tra l'imperatore e il giovane. Il contributo che Winckelmann offrì alla costruzione del "discorso su Antinoo" fu piuttosto una potenza evocativa e un autorevolezza di giudizio che più che definire, enfatizzarono la sua figura dal punto di vista erotico. Infine Winckelmann elaborò la teoria che vedeva strettamente correlate da un punto di vista stilistico e culturale l'arte adrianea e l'arte greca. Nella edizione riveduta e corretta della *Geschichte*, pubblicata dopo la morte dello studioso nel 1776, integrata con le sculture di Antinoo che non erano presenti nella prima edizione, Winckelmann inserisce una sezione dedicata all'arte adrianea dove loda l'imperatore per il suo interesse per le arti (soprattutto per le cure e le attenzioni date alla città di Atene) e per aver fatto rivivere la cultura Greca.⁸⁶⁴ Con ogni probabilità, nella seconda edizione della *Geschichte* Winckelmann trasforma il giudizio sull'arte adrianea proprio in virtù dell'apprezzamento estetico positivo nei confronti dell'effigie del giovane. Dunque, la concezione sull'immagine di Antinoo influenzò l'intero ragionamento sull'arte dell'epoca di Adriano. Ma per far sì che la produzione artistica del periodo adrianeo potesse essere accettata, lo studioso tedesco la dovette

⁸⁶² Oscar Wilde menziona più di una volta la figura del giovane nel suo lavoro più famoso "Il Ritratto di Dorian Gray". Si ricorda inoltre l'opera di Pessoa Antinous, incentrata sull'amore del giovane per l'imperatore. Scontato sembra infine ricordare il conosciutissimo romanzo di Margerite Yourcenar *Mémoires d'Hadrien*.

⁸⁶³ Secondo Vout ci sarebbe uno stretto legame fra le immagini di Antinoo e le immaginazioni erotiche di Winckelmann, riscontrabili tra l'altro nel ritratto di Von Maron. Inoltre la studiosa dedica un paragrafo nel suo lavoro sul rapporto tra lo studioso tedesco e l'immagine di Antinoo all'identificazione di Winckelmann con il giovane bitinico intitolato *Literary Games: Winckelmann as Antinous*. Vout, 2005, pp. 144-147.

⁸⁶⁴ E' importante sottolineare che al contrario nella prima edizione della *Geschichte* del 1764 lo studioso tedesco non era così entusiasta. A titolo di esempio si riporta il commento di Vout sul cambiamento di giudizio di Winckelmann: "Back in 1764, with the first publication of his *Geschichte*, Winckelmann had been far less enthusiastic. A paragraph, espunge from the later edition, brutally asserts Hadrian's limitations. The most he says about the images of Antinous in this particular section (other than to suggest that the so-called 'Belvedere-Antinous' statue should be re-classified as a less chronologically specific 'Meleager', thus freeing it up to be positively compared to the Apollo) is to rank them amongst the 'most beautiful of Hadrian's time.'" Vout 2005, pag. 159 e Winckelmann 1764, pag.410.

ricondere all'arte assurta a ideale: l'arte greca. Ciò conferma nuovamente le caratteristiche astratte della storia winckelmanniana in cui può essere definita greca la produzione artistica relativa a un periodo storico completamente differente e composto da strutture sociali e forme culturali diverse. Se, come afferma Winckelmann, il canone si fa storia, esso può essere applicato a qualsiasi periodo. Tale concezione prettamente winckelmanniana, influenzerà a mio avviso a lungo le idee sull'arte adrianea e sulla figura di Antinoo. Come in un consueto gioco di rimandi, la fama di Antinoo sosterrà la valutazione positiva dell'arte adrianea e la riduzione a un stile classicistico dell'arte adrianea aiuterà a considerare la statua ritratto di Antinoo come un capolavoro. A riprova di come l'apprezzamento estetico sulle raffigurazioni di Antinoo fosse condizionato dalla concezione generale nei confronti del personaggio, di come il suo divenire icona lo rendesse più pregevole artisticamente, si riporta anche il giudizio pronunciato da Gibbon dopo aver visitato villa Adriana durante il suo Grand Tour. Per lo storico inglese la figura di Antinoo sul rilievo di Villa Albani era ben fatta e delicata⁸⁶⁵. Sembra dunque che Gibbon condivida con Winckelmann un giudizio positivo sull'immagine di Antinoo. Non stupirebbe inoltre che la sua opinione fosse accompagnata anche da una concezione positiva del periodo adrianeo, soprattutto se si considera che l'inizio del declino dell'impero è segnato per lo storico inglese dalla morte di Adriano.⁸⁶⁶ Quindi la visione parabolica della storia che, come si è avuto già modo di sottolineare nel primo capitolo, aveva influenzato anche le idee di Winckelmann, è a mio avviso una delle prerogative principali per l'idea che Antinoo sia l'ultima opera d'arte (greca) del mondo antico e che il ritorno di uno stile classicista nel periodo adrianeo segni l'ultimo atto della produzione artistica greca. Dunque le idee su Antinoo strutturate nel XVIII secolo, definite a loro volta da un complesso impianto narrativo e simbolico sviluppatosi sin dall'antichità, definiranno nel XIX e XX secolo le chiavi di lettura per le opere dell'età adrianea.

4.10 Antinoo e il problema del classicismo adrianeo

Dopo Winckelmann l'iconografia e più in generale la storia del personaggio di Antinoo sono state oggetto di interesse per numerosi archeologi e studiosi di estetica antica. Nel corso dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento l'attenzione degli

⁸⁶⁵ L'affermazione è tratta dal diario dello scrittore, pubblicazione curata da Bonnard nel 1961.

⁸⁶⁶ Vermeule 2001, pag.375.

studiosi più che su un riordino tipologico delle opere raffiguranti il giovane bitinico si focalizzò sulla biografia e sulla storia culturale del personaggio.⁸⁶⁷ Il primo studio che cerca di classificare le diverse iconografie delle raffigurazioni del giovane è contenuto nel libro di Marconi dal titolo “Antinoo. Saggio sull’Arte dell’Età Adrianea”, pubblicato in un volume dei Monumenti Antichi della Reale Accademia dei Lincei.⁸⁶⁸ Dunque, come Winckelmann, anche lo studioso italiano unisce a una valutazione positiva nei confronti delle raffigurazioni di Antinoo la considerazione che durante il periodo adrianeo ci sia un ritorno allo stile classico.⁸⁶⁹ Per Marconi, Antinoo diventa uno strumento per leggere l’intera produzione culturale adrianea, una cifra esegetica per comprendere e analizzare il ritorno al classicismo delle forme che viene attribuito al periodo imperiale di Adriano. Il lavoro di Marconi infatti, sulla scia della sua formazione loewyana,⁸⁷⁰ dapprima definisce le tipologie delle raffigurazioni del giovane, ordinate topograficamente e poi le utilizza come linea guida per la comprensione della definizione estetica dell’intera arte adrianea.⁸⁷¹ Dunque, a un lavoro di classificazione si aggiunge una interpretazione artistica che continua a seguire i percorsi analitici già delineati da Winckelmann. In ogni caso, per la prima volta, vengono classificate in modo sistematico le tipologie riferibili all’immagine del giovane e si cerca di dare un ordine a una gamma di rappresentazioni estremamente ricca in cui alcune volte sono state inserite immagini non propriamente riconducibili alla figura di Antinoo. Spesso, proprio in virtù della fama indubbia che riscuoteva il giovane, e per le connotazioni romantico-erotiche a lui attribuite nel corso del tempo, molte figure riferibili a un’iconografia legata all’erotismo sono state identificate con lui.⁸⁷² Nei primi vent’anni del XX secolo si

⁸⁶⁷ Dei numerosi studi dell’800 si ricordano il volume di Greogorovius del 1851 e l’opera di L.Dietrichson pubblicata nel 1884 in cui sono raccolte le fonti riguardanti la storia di Antinoo. J. A. Symonds dedica un’analisi esaustiva sulla figura di Antinoo nel suo saggio sull’omosessualità antica, intitolato *A Problem in Greek Ethics*. Per ciò che riguarda gli studi biografici su Antinoo dei primi anni del ‘900 si ricorda lo studio di Weber 1911. Inoltre una puntuale analisi della morte come sacrificio è offerta dal contributo di P. Fustugiere, *La Valeur Religieuse des Papyrus Magiques*, presente nel libro del 1932 *L’Ideal religieux des Grecs et l’Evangele*. Fustugiere 1932.

⁸⁶⁸ Marconi 1923.

⁸⁶⁹ Sul Supposto carattere atemporale della civiltà classica si rimanda a Settis 2004, pp.101-114.

⁸⁷⁰ Barbanera 1998, pag.114.

⁸⁷¹ Calandra 2008, pag.114.

⁸⁷² In tal senso, curiosa è la posizione di Vout. Se infatti la studiosa, con un certo livello di ragionevolezza, è dubbiosa sull’identificazione con Antinoo di alcune sculture che ritraevano personaggi giovanili, non si sottrae però a definire senza alcuna analisi e distinzione formale l’immagine di Antinoo come un pretty-boy. Come si è già avuto modo di sostenere in questo lavoro, seguendo la linea interpretativa di Bartman, le raffigurazioni con un preciso intento erotico (i cosiddetti *sexy boys*) si caratterizzavano per delle caratteristiche formali che si discostano dalla raffigurazione della statua ritratto di Antinoo, sia nella trattazione del corpo che nelle fattezze del volto. Vout 2005, pp.36-37.

susseguono altri lavori che hanno come oggetto aspetti particolari della figura del giovane bitinico spesso collegata con l'idea del classicismo adrianeo.⁸⁷³ Sembra infatti che l'immagine di Antinoo sia la prova per antonomasia della svolta stilistica di Adriano verso un classicismo greco di V secolo. Summa di questa posizione teorica che vede nella produzione artistica dell'epoca di Adriano l'ultimo guizzo dell'arte greca, attraverso un ritorno cercato e voluto del programma iconografico dell'imperatore al classicismo di V secolo a.C, è il lavoro della studiosa Jocelyne Toynbee "The Hadrianic School". Lo studio di Toynbee segna l'inizio di un ciclo di ricerche sul classicismo adrianeo, visto come forma espressiva di arte greca nella mani dei Romani e che terminerà, almeno per il momento con il lavoro del 2005 di R. Lane Fox intitolato "The Classical World: An Epic History from Homer to Hadrian".⁸⁷⁴ "The Hadrianic School" appare come la sistematizzazione di un atteggiamento teorico che trova le sue basi nell'impostazione della storia di Winckelmann da un punto di vista stilistico e della concezione di Gibbon per la visione parabolica della storia. La morte di Adriano segnerebbe l'inizio della "direzione" discendente.⁸⁷⁵ Su questa falsariga, infatti, la studiosa offre una lettura di Adriano come il promotore e l'artefice di un immaginario tipicamente "classico" ed estende tale idea all'analisi di tutta l'arte greca (e di alcune forme di quella romana) che termina per l'appunto secondo la studiosa nel 138 d.C. con la morte dell'imperatore. Già il sottotitolo "A chapter in Greek art" è emblematico della linea teorica di riferimento, dello schema metodologico utilizzato e della chiave interpretativa seguita. Una concezione del genere si inserisce nel dibattito sull'originalità romana che ha animato le prime decadi del ventesimo secolo. Considerare l'arte adrianea come l'ultima pagina dell'arte greca significava porsi in completa discontinuità con le teorie delineate in quegli stessi anni dalla cosiddetta Scuola di Vienna che, nelle figure dei suoi esponenti più importanti Wickhoff e Riegl, aveva definito alcuni caratteri unici e originali della produzione artistica di

⁸⁷³ Si ricordano tra gli altri il saggio di G.Rizzo Antinoo Silvano, in "Ausonia" del 1908; un lavoro di S.Reinach sui cosiddetti tondi adrianei dell'Arco di Costantino intitolato Les Testes des médaillons de l'Arc de Constantin, pubblicato in "Revue Archeologique" del 1910 e infine il saggio di H.Bulle Ein Jagdenkmal des Kaisers Hadrian nel volume 34 dei "Quaderni dell'Istituto di Archeologia in Roma" pubblicato nel 1919.

⁸⁷⁴ Il libro è stato tradotto in Italiano nel 2007 sotto il titolo "Il mondo Classico. Storia Epica di Grecia e Roma" ed edito per Einaudi. Su tale argomento si veda. Calandra 2008, pp.113-122; Fox 2007.

⁸⁷⁵ Sulla relazione tra l'idea di Winckelmann e la concezione di Toynbee sull'arte adrianea si veda Haskell-Penny 1984, pp.176-179.

Roma.⁸⁷⁶ Al contrario, per Toynbee, sulla scorta di una concezione iniziata come abbiamo visto sin da Winckelmann, durante il periodo di egemonia di Roma le forme greche servivano per mediare i contenuti romani. L'arte greca così non cessava mai di vivere diventando unica cifra stilistica per le forme raffigurative romane.⁸⁷⁷ Infatti, secondo tale studio l'arte adrianea non poteva definirsi un *Greek revival*, come invece credevano i sostenitori di un'originalità romana, per il semplice motivo che l'arte romana era greca.⁸⁷⁸

La scultura del periodo di Adriano sembra la migliore chiave interpretativa per leggere la continuità artistica greca, se si considera, come fa Toynbee, le forme espressive del periodo romano arte greca al servizio di Roma.⁸⁷⁹ A partire da ciò, la scelta della studiosa di non inserire nella sua analisi le raffigurazioni del giovane bitinico va letta nell'ottica di una decisione metodologica precisa. Toynbee preferisce infatti analizzare due categorie raffigurative (i ritratti monetali e i sarcofagi) con una diffusione maggiore sia da un punto di vista geografico che di status sociale. In ogni caso, la studiosa definisce Antinoo segno distintivo dei tempi, "la più chiara illustrazione della tendenza dei tempi". Decide pertanto di indirizzarsi su altri campi, anche perché afferma che poco c'è rimasto da dire sulla raffigurazione del giovane bitinico.⁸⁸⁰ Toynbee tenta dunque di indagare opere differenti al fine di ritrovare quei segni caratteristici del classicismo adrianeo di cui Antinoo risulta essere il segno

⁸⁷⁶ Nella sua analisi Toynbee riesce a dimostrare che due dei tre fenomeni isolati dalla scuola di Vienna (il realismo del ritratto e l'introduzione della componente astrattistica) come riprova di un'originalità artistica romana erano già presenti nell'ellenismo orientale. Per una disamina esaustiva sul dibattito si veda. Barbanera 1998, pp.121-122.

⁸⁷⁷ Quasi trent'anni dopo Carandini critica a ragione le basi costitutive di questo ragionamento. Secondo Carandini infatti, anche se si dovesse ammettere che le forme figurative greche erano la struttura costitutiva dell'arte romana, si deve subito obiettare che "un'arte al servizio di un fenomeno sociale nuovo rispetto a quello che l'aveva originata muta, e non è più quella di prima" Carandini continua dicendo: "Anche non tenendo conto delle varie componenti che contribuiscono a formare l'arte romana, la sola arte greca, inserendosi in un rapporto di produzione diverso, in un ambiente culturalmente diverso, anche se esercitata dallo stesso «popolo» che un tempo la produceva altrove non avrebbe potuto che trasformarsi qualitativamente." L'affermazione di Carandini risulta estremamente importante perché discosta l'analisi interpretativa dell'arte dalla nozione di stile per inserirla in contesto sociale e culturale più ampio. Inoltre, a differenza anche di tanti studiosi più recenti, cerca di rompere il "sodalizio" stilistico tra arte adrianea e classicismo. In tal senso si riporta questa riflessione: "Per non confondere i termini, continueremo a vedere il «classico» come esperienza chiusa e attribuiremo all'arte adrianeo l'aggettivo di «classicistica», non però quello di «neo-classica»; intendo per «classicismo» ogni genuino e nuovo tentativo di esperienza «classica» dall'epoca ellenistica ad oggi, e per «neo-classicismo»-senza alcun riferimento al classicismo in Germania- una maniera intellettualistica, estetizzante del «classicismo»." Carandini 1969, pp. 7-9.

⁸⁷⁸ Toynbee 1934, pp. XII-XIII.

⁸⁷⁹ Sempre secondo Carandini, Toynbee, pensando ai centri culturali greci messi a servizio di un'idea e di una civiltà, attribuiva un concetto geografico all'aggettivo romano e razziale a quello greco. Carandini 1969, pag.7

⁸⁸⁰ "Indeed, no class of Hadrianic monuments has in the past attracted more attention or aroused more interest than the representation of Emperor's favourite. For this reason, though the Antinous type constitutes one of the clearest illustrations of the tendencies of the time, little remains to be said on the subject here." Toynbee 1934, pag.XXVI.

distintivo. In conclusione, sembra che le raffigurazioni del giovane bitinico, in particolar modo quelle riferibili al cosiddetto *Haupttypus*, siano la cifra esegetica per la visione dell'arte adrianea come l'ultimo ritorno a un classicismo di V secolo. Anche nel lavoro di Toynbee, che di questa visione resta uno dei lavori fondamentali a livello teorico, sebbene non si analizzi nello specifico la scultura di Antinoo, questo dato sembra essere presente e riconosciuto come valido. Il carattere emblematico di Antinoo così espresso è tra i fattori che a mio avviso è riuscito a ridurre l'opera a quell'unicità di fondo che è prerogativa della sua dimensione originale e autoriale.

4.11 Originalità e variazioni nella raffigurazione di Antinoo: i contributi di Lippold e Bianchi Bandinelli

La visione analitica di Toynbee e anche dello stesso Marconi, seppur all'interno di uno studio tipologico, era riferibile a una prospettiva estetizzante in cui le accezioni di classicismo dell'arte adrianea così come le connotazioni di originalità dell'effigie di Antinoo, erano riportate a una dimensione astratta, più centrata su una visione idealizzante che su un esame effettivo dei caratteri formali. In modo diverso era strutturata invece l'analisi sulle raffigurazioni del giovane bitinico di Georg Lippold.⁸⁸¹ In continuità con i paradigmi positivisti seguiti dalla sua scuola, Lippold nel lavoro "sulle copie e le riproduzioni romane" affronta uno studio sul ritratto di Antinoo cercando di isolarne le caratteristiche formali specifiche e di individuare un prototipo figurativo. Nel paragrafo dedicato ai ritratti romani, in pieno stile *Kopienkritik*, lo studioso analizza le diverse varianti iconografiche e formali del giovane per comprenderne le caratteristiche peculiari. Lippold fu il primo a dedurre che il cosiddetto *Haupttypus*, (**fig.47**) quindi il prototipo del periodo, non dovesse riferirsi solo al capo o al busto ma a tutta la statua intera. Per lo studioso ne erano riprova i numerosi busti-ritratto che raffiguravano il giovane, trovati in diverse parti dell'impero. Secondo Lippold, la connotazione particolare della scultura si presentava nel busto che, a sua opinione, sembrava divergere leggermente dalle

⁸⁸¹ L'opera di Lippold *Kopien und Umbildungen Griechischer Statuen* viene pubblicata lo stesso anno del lavoro di Marconi. Lo studio dell'archeologo tedesco si pone in completa continuità con la metodologia analitica della *Meisterforschung*, anche se com'è noto Lippold apporterà innovazioni lessicali estremamente per ciò che concerne la produzione statuaria idealizzante (e non solo) romana. In tal senso si riporta il commento di Perry sull'opera di Lippold: "The importance of this expanded vocabulary lay in its recognition, at least in theory, that Roman ideal sculptures did not simply consist of more and less successful copies, but rather that deliberate changes were sometimes introduced by Roman sculptors for their own purposes." Perry 2005, pag.88. Inoltre per un approfondimento sull'opera di Lippold e la *Kopienkritik* si rimanda al primo capitolo.

trattazioni consuete dei busti maschili.⁸⁸² Se riesce a definire tali particolarità nei ritratti di Antinoo, Lippold però non può isolarne un prototipo preciso, sebbene questo dovesse essere lo scopo principale del suo lavoro.⁸⁸³ Lo studioso tedesco avvicina la statua-ritratto con un modello riferibile all'Apollo del Tevere (**fig.50**), attinenza riscontrabile tra l'altro dalla posizione reclinata della testa, segno caratteristico del ritratto del giovane.⁸⁸⁴ In sintesi, dunque, secondo Lippold l'*Haupttypus* raffigurerebbe l'immagine di un giovane, senza i peli pubici, ma con tutti gli altri attributi maschili molto marcati. Rispetto al presunto modello di riferimento (l'Apollo del Tevere), tutta la figura sembra più stabile, più rafforzata nella composizione. Lippold riconosce molti segni distintivi di una mascolinità ben definita, relativa a un corpo giovane ma in ogni caso già pieno di connotazioni virili. Antinoo infatti non si avvicina affatto alle raffigurazioni di giovinetti ed efebi che diventano oggetti erotici, ma è piuttosto una figura in cui si uniscono insieme virilità, giovinezza e prestanza, ma di questo avrò modo di parlare successivamente.⁸⁸⁵ Le forme del corpo di Antinoo sono per Lippold molto morbide ma con uno schema generale rigoroso. Tale impostazione, afferma sempre lo studioso tedesco, può andare a sostegno della constatazione di Bulle che vede nell'Antinoo un uso del Doriforo.⁸⁸⁶ Sembrerebbe dunque che anche Lippold riscontri nella raffigurazione del giovane una matrice figurativa vicina al Doriforo, una sorta di eco policletea, come ho già avuto modo di definirla.⁸⁸⁷ Ma nonostante lo studioso evinca tutta una serie sia di particolarità che di analogie con opere precedenti, l'esito finale della sua analisi è quella di definire Antinoo un'opera originale che si pone in discontinuità con gli altri ritratti dello stesso tipo. Antinoo sarebbe dunque una creazione originale costruita però sulla base di modelli precedenti. Di per sé questa affermazione

⁸⁸² Se per Lippold questo era uno dei caratteri formali emblematici dell'originalità della creazione di Antinoo, come avremo modo di vedere, il suo busto potrà invece essere considerato come una evoluzione del petto policleteo, inserita in quel continuum espressivo sul corpo virile di cui il cosiddetto pectus polycleteus era in un certo senso matrice espressiva (si rimanda in tal senso al capitolo 2).

⁸⁸³ Si riscontrano ancora le difficoltà di un tipo del genere di analisi, così come già evidenziato nel secondo capitolo. Nenache per Antinoo si arriva alla definizione di un prototipo preciso, ma, a differenza dei giudizi attribuiti alle statue-ritratto repubblicane, Antinoo non è considerato non giustapposizione imitativa ma un'opera d'arte.

⁸⁸⁴ Fittschen Zanker 1985, pag.59. Sulla posizione del capo si veda inoltre Zanker 1974, pag.99.

⁸⁸⁵ Appare dunque abbastanza errata la posizione di Vout che vede nelle sculture con soggetto Antinoo la raffigurazione di un pretty-boy, l'esemplificazione figurativa di un oggetto di desiderio. A mio avviso le caratteristiche formali attribuite alle opere rappresentanti Antinoo rientrano sempre nella configurazione del corpo virile delineato nei capitoli precedenti e non hanno molto a che vedere con i caratteri formali delle statue erotiche che adottano matrici espressive diverse.

⁸⁸⁶ D'altronde pure Bulle vedeva nell'Apollo del Tevere il modello di riferimento per la statua-ritratto di Antinoo. Lippold 1923, pag.190.

⁸⁸⁷ A tal proposito si rimanda al secondo capitolo.

potrebbe essere valida, se si considerano i processi creativi come parte integrante di un flusso costante di idee, ma ciò che stupisce è che essa sia portata avanti da studiosi che invece hanno sempre considerato l'utilizzo di modelli precedenti una pratica imitativa degradante, l'opposto concettuale della nozione di originalità. Antinoo non è infatti l'unica immagine a cui sono stati riferiti più di un modello putativo nella sua composizione, ma di solito questa prerogativa ha portato a considerare tali raffigurazioni solo come repliche. Si può dunque avere un originale che risale ad altri modelli? In perfetta adesione con l'idea che vedeva nell'arte adrianea un'ultima tappa dell'arte greca, secondo Lippold la scultura (anzi, sarebbe meglio dire il prototipo) è opera di un'artista greco non meglio precisato ma di indiscussa fama e indiscutibile maestria. In virtù delle sue caratteristiche particolari, il ritratto di Antinoo deve essere stato ideato senza ombra di dubbio da un grande artista.⁸⁸⁸ Inoltre Lippold, abbandonando per un attimo la sua impostazione empirica e positivista, si avvicina a prospettive idealistiche quando sostiene che la bellezza della scultura risiederebbe proprio nel suo carattere di originalità, nel suo essere un'invenzione, un unico, una novità.⁸⁸⁹ Inoltre lo studioso sembra anche appoggiare l'idea dell'arte adrianea come espressione dell'arte greca, utilizzando, come di consueto, Antinoo come strumento di comparazione. Afferma infatti che a suo avviso la versione originale della scultura si identifica come sviluppo dello spirito dell'arte greca.⁸⁹⁰ Sembrerebbe dunque che anche Lippold, pur incentrando la sua ricerca sull'analisi delle copie e delle trasformazioni dell'arte greca e utilizzando i rigidi paradigmi interpretativi di matrice ecdotica, con Antinoo tenda a uniformarsi alle idee di matrice estetica. Quindi anche nell'analisi intrapresa da Lippold vale il processo di riduzione ad un'unicità di soggetto che abbiamo visto agire nel corso del tempo per la figura di Antinoo. Tale visione verrà ripresa, seguendo grosso modo il medesimo ragionamento, da Bianchi Bandinelli qualche decennio più tardi. Secondo l'archeologo italiano, con Antinoo fu creato per l'ultima volta nell'antichità un nuovo tipo di statua atletica seguendo i canoni della scultura classica. Anche Bianchi Bandinelli individua una molteplicità di varianti che si possono far dipendere da un prototipo scultoreo che rappresenta una figura centrale nuda. Con buona probabilità

⁸⁸⁸ Per maggior chiarezza si riportano le parole di Lippold: "Das Antinoosporträt ist einmal von einem grossen Künstler gestante wrden. Aber auch unter denen, die diesen Typus verarbeiteten, waren hervorragende Meister. Das „Original“ besitzen wir natürlich nicht mehr." Lippold 1923, pag.190.

⁸⁸⁹ "Nur in der Statue kommt die Schönheit der Erfindunh voll zur Wirkung." Lippold 1923, pag.190.

⁸⁹⁰ "Die ursprüngliche Fassung ist noch mehr als die diese Weiterbildung im Geiste der griechischen Kunst gehalten, der Übergangszeit vom strengen zum freien Stil." Lippold 1923, pag.190

l'archeologo italiano nella sua ricostruzione su Antinoo è influenzato dallo studio di Lippold che sembrerebbe aver letto.⁸⁹¹ Ma ancor di più che lo studioso tedesco, Bianchi Bandinelli indirizza la ricerca verso la definizione di un'unicità originale, di una personalità artistica e di un'analogia fra le forme figurative greche e l'arte adrianea.⁸⁹² Esisterebbe un prototipo creato senza alcun dubbio da un ignoto artista greco che avrebbe saputo dare un'espressione compiuta al classicismo romantico dell'età di Adriano.⁸⁹³ Bianchi Bandinelli conserva l'idea della figura di Antinoo come un emblema artistico e come un unicum rispetto a tutta l'altra produzione di statue ritratto. Ancora influenzato da una concezione crociana dell'arte e della storia, cerca un artista di riferimento.⁸⁹⁴ Inoltre, così come Lippold, anche Bianchi Bandinelli riscontrò somiglianze tra la raffigurazione di Antinoo e le consuete forme espressive delle statue atletiche in nudità, però, piuttosto che riferirle a un'evoluzione nella trattazione del corpo maschile, anche lo studioso italiano le ricondusse a una nuova invenzione, trascurandone le caratteristiche poliedriche riferibili a diversi modelli figurativi e non considerando tali forme come parte integrante di un continuum espressivo in costante evoluzione.⁸⁹⁵ In conclusione, i due eminenti studiosi definiscono a loro volta le caratteristiche di originalità e unicità della figura di Antinoo. Le posizioni dei due archeologici ci offrono però un dato significativo. Pur scorgendo nella statua-ritratto del giovane affinità con i modelli precedenti, non le leggono né nel modo negativo tipico della *Meisterforschung*, né tantomeno come espressione di una evoluzione figurativa che ne trasforma i segni espressivi in base alle esigenze specifiche della figura. Antinoo diventa un originale, un caso unico e a sé stante.

⁸⁹¹ Il rapporto fra la visione di Bianchi Bandinelli su Antinoo e l'opera di Lippold mi è stato suggerito dal prof. Marco Galli, che ringrazio.

⁸⁹² L'articolo si inserisce in quei lavori di Bianchi Bandinelli in cui non si è ancora completamente risolto (se mai si risolverà del tutto) la contrapposizione tra le sue radici teoriche idealiste crociane e la tensione personale e intellettuale verso le posizioni riferibili a un materialismo storico di stampo marxista. Sulla vita intellettuale di Bianchi Bandinelli e le sue posizioni teoriche di rimanda a Barbanera 2002.

⁸⁹³ Bianchi Bandinelli 1961, pag.285.

⁸⁹⁴ Per Bianchi Bandinelli infatti l'Haupttypus di Antinoo sarebbe stato creato da un ignoto artista greco, il quale "seppe dare compiuta espressione al classicismo romantico dell'età di Adriano e aggiungere un ultimo fiore all'antica statuaria che si era posta come problema centrale la figura giovanile ignuda, rinsanguando il tipo atletico creato da Policleteo e da Fidia, (Doriforo, Apollo del Tevere)..Bianchi Bandinelli 1961, pag.285.

⁸⁹⁵ "La statua di Antinoo è l'ultima statua virile ignuda a sé stante non chiusa, cioè, in un complesso architettonico, creata prima del rinascimento italiano, che non sia mera ripetizione partigianesca dei tipi classici del quinto e del quarto secolo a.C. ricalcati e adattati, con teste intercambiabili, a celebrare imperatori o a rappresentare genii simbolici e divinità moribonde. Bianchi Bandinelli 1961, pag.286

4.12 Antinoo, un'immagine unica?

L'analisi sul cosiddetto *Haupttypus* condotta successivamente a *Kopien und Umbildungen* ha portato a posizioni molto simili a quelle adottate dello studioso tedesco.⁸⁹⁶ Il modello del supposto prototipo si sarebbe avvicinato per esecuzione formale e costruito iconografico generale all'Apollo del Tevere e avrebbe nell'Antinoo di Delfi una delle sue riproduzioni migliori. **(fig.47)**⁸⁹⁷ Tale assunto non è condiviso da tutti gli studiosi, ma è interessante constatare come chi si discosti da tale visione non segua però in realtà un'analisi formale e iconografica corretta e puntuale dell'opera.⁸⁹⁸ Dunque, sembrerebbe che la soluzione interpretativa più valida per la lettura della statua-ritratto di Antinoo resti la tradizionale. E' vero però che l'ipotesi di un'opera originale riconducibile a modelli figurativi precedenti pone alcune problematiche. Come infatti ho già avuto modo di descrivere nel paragrafo precedente, è forse la prima volta che una scultura di periodo romano in nudità per la quale è stata constatata una relazione con modelli precedenti venga considerata una creazione originale. Se si ci si affida a una lettura superficiale, la particolarità di Antinoo risiederebbe in questa sorta di ambiguità estremamente interessante: è un originale con un modello di riferimento. A mio avviso questa sorta di stranezza è dovuta proprio alla particolarità dell'immagine e del personaggio di Antinoo e alle "pratiche discorsive" che si sono costruite intorno alla sua figura e che hanno definito un'originalità e un'unicità intrinseca dell'opera. A questo dato potremmo dire "teorico", si deve aggiungere la constatazione che in effetti esistono alcune soluzioni formali diverse nell'esecuzione dell'opera rispetto alle consuete statue ritratto che si sono susseguite dal periodo repubblicano in poi, ma che forse dovrebbero essere lette in modo differente. Il problema è che tali diversità sono state di norma riferite a un atto di creazione originale e non inserite nel continuum espressivo delle fattezze virili, in cui il contenuto e la forma si adattano e di conseguenza variano in base al contesto culturale e fisico di esposizione, ma di questo si parlerà meglio successivamente. In ogni caso, al di là del problema dell'*Haupttypus*, Antinoo contiene in sé una molteplicità di iconografie e di schemi formali che cambia in base al significato da esprimere. Dunque, la raffigurazione del Bitinico non è

⁸⁹⁶ Si ricorda tra gli altri il lavoro di Meyer in cui le immagini di Antinoo sono state catalogate, divise per tipologie e modello iconografico. La metodologia classificatoria è molto vicina a quella della Kopienkritik. Le opere vengono infatti divise per tipo principale e sotto-tipo.

⁸⁹⁷ Per tale argomento si rimanda a Galli 2007, pag.205.

⁸⁹⁸ Si veda per esempio Vout e l'identificazione di Antinoo con un pretty-boy. Vout 2006b, pp.28-29.

un'immagine né unica, né univoca. Non è unica perché contempla una complessità iconografica che si struttura su modelli e tipologie diverse, definibile in base alla funzione e ai contesti di riferimento. Come ha correttamente affermato Hölscher, l'immagine di Antinoo varia in base al contenuto che essa doveva esprimere, e la sua figura si comporrebbe di un repertorio iconografico mutuato da immagini di divinità e figure giovanili di periodi diversi che risultano di volta in volta le più adatte al contesto di riferimento e al messaggio da diffondere. La scelta sia dei modelli formali che della struttura iconografica è dettata da esigenze semantiche e non da interessi stilistici.⁸⁹⁹ Inoltre, il cosiddetto *Haupttypus* non può neanche essere considerato univoco perché in realtà composto da diversi modelli. Dunque, a mio avviso, la raffigurazione principale del giovane andrebbe letta come una commistione di immagini unite in una forma particolare, utile alla rappresentazione di un personaggio in cui dovevano spiccare le connotazioni virili come quelle giovanili. Antinoo è diverso dalle altre sculture onorarie non tanto perché si discosta dai consueti modelli formali di riferimento, ma perché tale immagine doveva esprimere un messaggio diverso, doveva assecondare esigenze composite, legate probabilmente a una sfera culturale.⁹⁰⁰ La raffigurazione del giovane si compone di una struttura semantica diversa, ma del resto una differenziazione del genere era stata anche riscontrata per le statue ritratte in nudità di età augustea.⁹⁰¹ Ma come viene composta l'immagine di Antinoo nella raffigurazione della statua-ritratto che Lippold e Bianchi Bandinelli avevano definito l'ultima creazione dell'arte greca? Il cosiddetto *Haupttypus*, che si avvicinerebbe alla statua trovata nel santuario di Delfi, utilizza uno schema formale molto vicino all'Apollone del Tevere (**fig.50**). La posizione delle gambe e della testa sono simili a tale modello, ma la trattazione del petto e di tutta la cassa toracica risulta differente. Il petto di Antinoo è più ampio, più largo, la massa muscolare più gonfia e delineata, e il torace ha proporzioni più ampie rispetto ai fianchi.⁹⁰² Soprattutto il torace sembra essere più vicino anche nella definizione delle

⁸⁹⁹ Hölscher 1993b, pag.41. In continuità con l'affermazione di Hölscher si pone Galli nello studio sulle varie forme culturali legata in oriente quanto in occidente alla figura del Bitinico: "Le molteplici forme e variazioni in cui si plasma l'immagine di Antinoo non sono frutto di un atteggiamento casuale ed estemporaneo, lasciato all'estrosità dei vari committenti ma intessono simbolici legami con i diversi contesti in cui la sua immagine viene inserita e si trova a interagire" Galli 2012b, pag. 59.

⁹⁰⁰ Sul rapporto dell'immagine di Antinoo con i culti eroici si veda Galli 2012, pp.523-543 e Galli 2012b, pp.39-75.

⁹⁰¹ La definizione e al diffusione dell'immagine di Antinoo infatti si differenziano dalle raffigurazioni sempre in nudità dei giovani della famiglia imperiale (si prendano a titolo di esempio, Caio e Lucio Cesare dalla Basilica Giulia di Corinto)-

⁹⁰² Galli 2007, pag. 205.

fasce muscolari a una matrice policletea.⁹⁰³ D'altro canto, il cosiddetto Antinoo Farnese, che si differenzia dalla scultura di Delfi, viene fatto risalire a un modello policleteo (Doriforo) da cui però si discosta nella trattazione del busto. Infatti, a differenza del primo, l'Antinoo Farnese segue lo schema d'appoggio delle gambe del Doriforo ma presenta una mollezza e una levigatezza nelle forme del petto estraneo a Policleto.⁹⁰⁴ I due esempi servono a dimostrare come in realtà l'immagine di Antinoo, o per meglio dire le immagini del giovane, seguano un percorso di commistione di forme espressive e contenuti formali che di certo può aver avuto un esito particolarmente innovativo e inedito, ma che in realtà poco si discosta dalle combinazioni utilizzate comunemente per la raffigurazione dei personaggi romani in nudità. Inoltre il debito che indubbiamente la statua ritratto di Antinoo ha con i modelli classici può essere letto non come una volontaria scelta stilistica dell'arte adrianea, ma piuttosto come un problema di opportunità e appropriatezza.⁹⁰⁵ In effetti, come si è già avuto modo di vedere precedentemente, la raffigurazione del corpo maschile strutturatosi nel V secolo a.C era la più adatta a esprimere le fattezze del corpo virile. Anche i rimandi allo stile severo che possono essere avvertiti nelle raffigurazione *dell'Haupttypus*, così come nelle fattezze del cosiddetto tipo di Mondragone (**fig.51**), devono essere letti come una suggestione di mascolinità rigorosa e riferibile forse anche a valori sacrali. Per di più secondo Vout, sembrerebbe che alcune teste ritratto di Antinoo si rifacciano, seguendo le analogie nella capigliatura fitta e scompigliata, all'immagine di Alessandro Magno, suggerendo così ancora una volta una vicinanza fra la figura di Antinoo e una serie di raffigurazioni riferibili allo schema rappresentativo dell'immagine virile in giovane età.⁹⁰⁶ Dunque, al contrario di quello che di solito succede, pare che in Antinoo un multiplo sia diventato un singolo. Come per paradosso, a una delle immagini più complesse della produzione visuale romana è stata attribuita, nelle analisi degli

⁹⁰³ Del resto è stato già evidenziato che anche nell'Haupttypus alcuni studiosi avevano rilevato delle analogie con il Doriforo. Lippold 1923, pag.190.

⁹⁰⁴ Meyer, per il quale l'Antinoo Farnese è una replica del Doriforo, riscontra infatti nell'Antinoo Farnese un modellato più sottile e proporzionato del prototipo. Meyer 1991, pag.58.

⁹⁰⁵ In tal senso si veda la ricostruzione di Galli sulle pratiche culturali intono alla figura di Antinoo in cui si offre una spiegazione "funzionale" della scelta di adottare modelli classici: "Il successo si fondava anche sulla suggestiva concezione dell'immagine stessa di Antinoo modellata, da un punto di vista formale, su precisi rimandi alla tradizione figurativa classica e in grado pertanto di veicolare emozioni: tale efficacia comunicativa dell'immagine si attivava nell'ambito di performances rituali che prevedevano la recitazione di testi poetici e l'esecuzione di inni cantati e con accompagnamento musicale. Galli 2012, pag.525.

⁹⁰⁶ In tal senso è interessante l'affermazione di Fittschen in cui sottolinea come i ritratti maschili con fattezze giovanili aumentino durante il secondo secolo d.C., per merito in parte dell'influenza di Antinoo e come tale influenza avesse favorito un riuso delle caratteristiche formali riferibili ad Alessandro. Fittschen 1989, pag.111.

studiosi, un'univocità che a mio avviso non le appartiene, né da un punto di vista formale, né tantomeno da uno semantico e iconografico. Tale unicità ha di fatto consegnato ad Antinoo il privilegio di diventare creazione, attribuzione a cui la maggior parte delle sculture romane non si è neanche avvicinata. Per di più la configurazione emblematica di Antinoo ha spinto di sovente molti studiosi a ricondurre sculture con fattezze giovanili alla figura del giovane bitinico forse in maniera troppo semplice.⁹⁰⁷ La disseminazione della figura nell'impero e la complessità culturale legata alla sua figura e al culto costruitogli intorno, dovrebbero a mio avviso spingere le analisi su Antinoo in un'altra prospettiva in cui le raffigurazioni del giovane vengano lette in base al contesto di esposizione, e alla pratiche sociali e forse culturali costruite intorno alla sua figura.

4.13 La creazione di Antinoo tra vecchie forme autoriali e nuove interpretazioni

La figura di Antinoo si presenta dunque come un'immagine complessa nella sua costruzione iconografica così come nell'intera definizione semantica. Come suggerito da Galli, anche Antinoo potrebbe essere efficacemente definito come Adriano "varius, multiplex et multiformis" a sottolinearne "un'identità composta (romana, greca, egiziana) che rendeva tangibile l'idea di un impero in cui era possibile la coesistenza di identità multiple".⁹⁰⁸ Tale varietà iconografica faceva sì che esistessero differenti rappresentazioni del personaggio che variavano in base al contenuto da rappresentare, e in cui anche la modifica di un particolare ne cambiava il contenuto simbolico.⁹⁰⁹ Inoltre la stessa statua-ritratto identificata come un presunto prototipo si componeva, come ho già avuto modo di affermare, di diversi modelli formali di impostazione classica. Riassumendo, Antinoo era un'immagine estremamente duttile che cambiava il suo significato in base al variare del corredo iconografico e che era definita e strutturata mediante la fusione, l'unione di modelli formali precedenti, scelti non solo per pure motivazioni di stile, ma per evocare

⁹⁰⁷ Su tale problematica si veda Vout 2007, pp.74-89.

⁹⁰⁸ Galli 2012b, pag 59.

⁹⁰⁹ Galli, per esempio, nota come la semplice variazione della decorazione dei capelli delinea l'appartenenza a culti misterico-iniziatici ed oracolari differenti: "Nella testa conservata a Firenze, nonostante l'integrazione moderna, è possibile riconoscere un intreccio di spighe di grano e di fiori di papavero, allusione alla sfera demetriaca e, soprattutto, eleusina, per la presenza delle sostanze oppiacee; il richiamo a culti dionisiaci deve essere invece colto nelle corone costituite da semplici fiori di edera, come nell'esemplare di Londra, o in quelle più articolate di foglie inflorescenze di edera, come nel celebre Antinoo Casali di Copenhagen. Mentre l'esemplare dei Musei Capitolini con il raffinato intreccio di foglie e bacche di alloro si richiama ad Apollo (allo stesso modo ci dobbiamo immaginare le integrazioni forse in metallo dorato per la statua di Aristotimo a Delfi), che possono alludere alla famosa corona dei giochi istmici del celebre santuario di Poseidone o, piuttosto al culto metroaco. Se si esaminano complessivamente questi rimandi si ottiene un quadro di riferimento pressoché completo ai principali culti misterico-iniziatici ed oracolari della religione classica." Galli 2012b, pag.51.

precisi valori. Così descritto, sembrerebbe che Antinoo, con le dovute differenze riguardo al periodo storico e al contesto culturale di appartenenza, non si “comporti” in maniera troppo diversa delle altre statue-ritratto in nudità descritte nei capitoli precedenti. Infatti, così come le sculture del periodo repubblicano e primo imperiale anche Antinoo rispondeva a precise funzioni evocative e rappresentative inserite in uno specifico programma politico e di definizione d’identità.⁹¹⁰ Così come le statue precedenti, era l’unione di corpi in nudità riferibili a diversi modelli e teste in cui convivevano caratteristiche reali ed elementi astratti. Cosa dunque rende Antinoo qualcosa di diverso? Cosa fa diventare l’effigie del Bitinico una creazione con modelli putativi? Ho già affermato nelle pagine precedenti che intorno ad Antinoo si è costruito un processo mitopoietico originale ed estremamente complesso. Le dinamiche di costruzione del mito e del culto intorno al giovane si avvicinano ai percorsi narrativi mitici definiti per gli eroi. A riprova di ciò, del resto, sembrerebbe che la figura di Antinoo sia strettamente legata a una nuova percezione del culto eroico di matrice misterico-iniziatica.⁹¹¹ Una definizione del genere, che per di più ha garantito al giovane un’autonomia rappresentativa al di fuori delle consuete dinamiche di diffusione del culto imperiale, ha contribuito alla fama e alla originalità della sua figura, vista più che come una semplice raffigurazione come una sorta di “immagine-idea”. Di conseguenza, invece che raffigurazione unica Antinoo si mostra immagine particolare in cui le pratiche di enunciazione vengono moltiplicate, in cui i rimandi simbolici si riferiscono a precise espressioni delle dinamiche sociali e ai processi di mediazione culturale.⁹¹² A mio avviso, dunque, le ragioni per cui Antinoo diventa un originale risiedono nelle caratteristiche peculiari della sua immagine che, sin dalla data della sua morte, hanno creato una molteplicità di significati a essa riferiti, spesso ridotti invece a una matrice storica e puramente biografica del personaggio. Tale configurazione si sarebbe poi sviluppata nel corso del tempo e nei periodi storici fino a far diventare Antinoo un ultimo emblema dell’originalità

⁹¹⁰ A sostegno una concezione del genere viene l’affermazione di Galli che vede nel culto di Antinoo e nella disseminazione delle sue immagini uno stretto legame con il mondo dell’efebia. Secondo l’autore infatti Adriano stimola e rinnova i contatti con i gruppi efebici greci in un’ottica di gestione ecumenica del potere, in cui si affermavano espressioni di coesione sociale e identitaria tra l’impero e le élites locali, creando così forme di gestione del potere che Galli chiama “microfisica del potere”, riferendosi alle teorie foucaultiane di governance. Secondo Galli infatti all’interno dell’efebia ateniese la figura di Antinoo acquistò un potere centrale con l’istituzione di una propria festività. Galli 2007, pag.207; Galli 2010, pag. 14.

⁹¹¹ Secondo Galli tale riformulazione e rinnovamento del culto eroico introno alla figura di Antinoo risponderebbe a una nuova strategia di comunicazione e di gestione del potere intrapresa da Adriano.

⁹¹² Galli riporta gli esempi di Delfi, di Kouron e anche il contesto privato della villa di Erode Attico a Loukoun. Galli 2012, Galli 2012b, Galli 2007.

dell'arte greca. A mio avviso invece va considerato più che una creazione, come un'espressione di un'evoluzione della figura maschile in piena relazione con le pratiche sociali, i rapporti di produzione e i contesti (culturali e materiali) del periodo. L'errore che è stato fatto risiede probabilmente nell'aver confuso l'idea di trasformazione con quella di una nuova creazione che rimanderebbe a un processo inedito e originale.⁹¹³ Antinoo deve essere analizzato solo a partire da tali premesse e inserito nelle specifiche particolarità dei contesti in cui viene rappresentato. A riprova di ciò, le nuove ricerche che pongono come tema centrale di analisi la disamina dei dati archeologici e dei contesti specifici hanno fornito nuove interpretazioni all'immagine di Antinoo, gettando luce su alcune dinamiche culturali, politiche e sociali fino a oggi rimaste all'oscuro degli studiosi.⁹¹⁴ Per concludere, all'interno della costruzione di originalità dell'effigie del giovane Bitinico si inserivano tutta una serie di definizioni autoriali che, riducendo l'immagine a un'entità fissa e destoricizzata, puramente legata al suo dato biografico, ne hanno snaturato l'interpretazione e le capacità di essere un veicolo per la comprensione di particolari conformazioni sociali costruite sulla sua immagine. Antinoo sarebbe la riprova che la costruzione di un'opera d'arte a partire da un processo di definizione autoriale sia un principio predittivo che confonde i processi interpretativi e che, almeno per alcuni ambiti della produzione visuale romana, ne snatura il significato e ne depotenzia il valore storico. Di conseguenza, le produzioni visuali romane raffiguranti statue ritratte in nudità eroica, possono a mio avviso essere lette solo se inserite nei contesti specifici di riferimento e per far ciò bisogna abbandonare la tendenza ad analizzare e definire i lavori artistici sotto le lenti dello stile, dell'originalità e dei caratteri formali.

⁹¹³E' ciò che afferma Carandini proprio a riguardo della nozione di "classicismo augusteo". In uno studio che Elena Calandra definisce più che iconografico iconologico sui ritratti dell'imperatrice Vibia Sabina, Carandini, opponendosi all'idea dell'arte adrianea come espressione dell'arte greca, afferma: "Non si deve confondere un processo di sviluppo con uno di trasformazione e quindi di formazione." Carandini 1969, pag.8.

⁹¹⁴Infatti le analisi di Galli sugli specifici contesti di ritrovamento delle immagini di Antinoo, restituendo una matrice religiosa agli onori concessi al Bitinico, offrono una vasta gamma interpretative del culto del giovane, connesso non solo con la gestione del potere imperiale di Adriano, ma con le forme rappresentative dell'élites locali. Secondo l'autore infatti Antinoo rappresenterebbe un veicolo della riattivazione della memoria dei luoghi sacri (il suo culto è collegato con importanti santuari come Delfi, Istmia e Olimpia) e una ritualizzazione della comunicazione religiosa. Galli 2012b, pag.24.

LA PRODUZIONE ARTISTICA A ROMA O L'ORIGINALITA' DELL'IMITAZIONE

Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.

Le rôle de l'écrivain se borne dès lors à mêler les écritures. (Roland Barthes.)

1 Oltre le consuete interpretazioni stilistiche

Il lavoro di ricerca che è stato condotto nei capitoli precedenti partiva dall'esigenza di indagare il concetto di autore nelle accezioni attribuitegli dalla filosofia e dalla critica d'arte nel corso dei tempi. Per ciò che riguarda la produzione artistica romana, analizzare il concetto di autorialità significava, in un certo senso, addentrarsi all'interno del suo processo costitutivo. Infatti nessuna produzione visuale, per lo meno nel mondo antico occidentale, ha reso così evidenti i problemi legati alla nozione di autore quanto quella romana. Tale tipo di espressione artistica, come si ha avuto modo di vedere, può essere inserita con estrema difficoltà dentro le categorie epistemiche riferibili al concetto di autorialità. Dunque, come in un processo duplice, da una parte l'analisi condotta ha definito i limiti e le contraddizioni del concetto e dall'altra ha intrapreso un'indagine differente su alcune forme della produzione artistica romana, proponendo nuovi paradigmi interpretativi svincolati dalla "dittatura" dell'autore. Il mio lavoro si poneva due obiettivi di fondo: decostruire la nozione di autorialità cercando, attraverso un percorso induttivo, di sottolineare, evidenziare e definire come tale concetto abbia influito, e forse alcune volte anche inficiato, le analisi storico-artistiche sulla cultura visuale di Roma, e proporre nuovi modelli analitici che potessero definire la pluralità costitutiva del linguaggio visuale del mondo romano. Sono partita dalla premessa che i modelli interpretativi basati sullo stile e sull'originale spesso avevano creato una sorta di confusione nell'analisi sull'arte a Roma, o per lo meno dimostrato una ridotta efficacia per la lettura delle sue forme espressive. Nel corso del mio lavoro di ricerca infatti si è mostrato come alcune problematiche caratteristiche dell'arte romana (innanzi tutto la spiccata attitudine a imitare e riprodurre) non potessero essere lette in una chiave esteticamente degradante, prospettiva riduttiva se non completamente imprecisa, fuorviante, nè tantomeno ridurre la complessità del linguaggio visivo romano a categorie stilistiche, cronologiche e geografiche. Le due tematiche individuate come fulcro della mia ricerca spingevano a porsi un quesito più generale che, se in prima istanza può sembrare banale, è in verità estremamente complesso: che cos'è l'arte

romana? Una ricerca che ha tra i suoi obiettivi la comprensione del rapporto tra la nozione di autore e la cultura artistica di Roma che evidenzia un'anonimità di fondo, deve porsi la domanda di cosa sia l'arte romana o se ne esista una sola e univoca, almeno per ciò che riguarda alcune forme espressive che la compongono. Come è ben noto, tale problematica ha radici antiche e ha avuto numerose risposte che hanno tendenzialmente ridotto tale categoria a un unico assioma. Forse l'errore principale è stato cercare l'essenza costitutiva dell'arte romana, laddove invece si riscontra una pluralità di forme espressive. Infatti, come ben sintetizzato da Brilliant,⁹¹⁵ mentre la stessa città di Roma è spesso servita come centro politico e ideologico dell'impero, la stratificazione sociale della popolazione ha rilevato differenze significanti negli schemi di committenza, percezione, apprezzamento e comprensione delle opere in base ai contrasti, ai periodi e alle collocazioni geografiche. Da alcuni anni è sostanzialmente riconosciuta l'idea dell'arte romana come frutto di linguaggi multipli, un'arte al plurale, riprendendo il termine coniato da Salvatore Settis. In più, di recente si è iniziato a considerare gli scambi culturali fra Roma e le varie popolazioni con cui è venuta a contatto in una prospettiva orizzontale in cui non si contempla una gerarchia verticistica fra dominante e dominato.⁹¹⁶ A una lettura in cui l'arte romana si strutturava semplicemente intorno ai contenuti culturali dell'Urbs e alla forme espressive del classicismo greco e dell'ellenismo, si è sostituita un'interpretazione in cui i codici espressivi erano composti da una molteplicità di linguaggi formali e culturali.⁹¹⁷ Un'analisi del genere consta di paradigmi analitici mutuati da discipline differenti.⁹¹⁸ Mediante tali spunti interpretativi e attraverso uno studio più approfondito dei dati materiali e dei contesti archeologici, ci si è accorti che i meccanismi di creazione e codificazione all'interno del mondo visuale romano

⁹¹⁵ Brilliant 2007, pag.8.

⁹¹⁶ Si veda Wallace-Hadrill 2008; Alcock 2003 e Alcock 2001.

⁹¹⁷ A questo si aggiunga anche questa prospettiva poco affrontata nei capitoli precedenti, perché non inerente pienamente al problema del apporto con i modelli culturali di riferimento, ma che si pone a sostegno della linea interpretativa delle dinamiche multilinguistiche adottata anche da Brilliant: "It would have to inform the centralized urban matrix, including its provincial networks, and the implosive influence of artistic production at the margins of the empire, where indigenous, often hybridized artistic traditions were active." Brilliant 2007.

⁹¹⁸ Sembra questa ormai una partica abbastanza condivisa da molti studiosi di arte antica, si riportano ad esempio una serie di nuovi sentieri interpretativi riportati nel già citato articolo di Brilliant che si presenta come una sorta di riflessione metodologica sulle prospettive della storiografia romana a mio avviso estremamente puntuale: "For example: the expansion of boundaries conceptions of class, and the indeterminacy of public/private relations; changing attitudes toward the Roman perception of Greek models; the heightened emphasis on portraits, especially in the private sphere, and on modes of self-fashioning; deeper appreciation of the complexity of visual narratives and their reception; diffused interest in material culture, popular arts, and the art market; growing emphasis on the luxury arts; new, less accepting attitudes about the importance of texts and the use of copies; and the development of holistic views of interior design and its shaping of Roman visibility." Brilliant 2007, pag.8.

differivano di molto non solo dall'arte greca ma anche da molte delle categorie d'analisi storico-artistiche generalmente adottate. L'arte romana è infatti di per sé spesso anonima e standardizzata, ha, come abbiamo avuto modo di vedere, una tendenza a imitare e riprodurre immagini mutuate da un repertorio culturale e artistico precedente e, inoltre, una volontà a collezionare opere d'arte da loro ritenute di un certo valore artistico e culturale.

Ciò che si è evinto dall'indagine da me svolta sulle statue-ritratto in nudità e anche dallo sviluppo teorico intorno alla tematica dell'autore, è che l'arte romana (o per lo meno una buona parte delle sue espressioni) si caratterizza per una molteplicità di forme e linguaggi. Un discorso del genere parte dall'idea che anche le forme artistiche sono espressione e parte integrante del mondo in cui vengono prodotte. Seguendo tali presupposti, risulta corretto interpretare la polisemia riscontrata in alcuni generi artistici a Roma come forma espressiva dei contesti storico-sociali. Il mondo romano antico era vasto, la popolazione estremamente varia, la sua composizione sociale eterogenea con distinzioni di classe, di tradizioni locali, pratiche religiose e gruppi etnici.⁹¹⁹ Sembrerebbe dunque che a una molteplicità di fattori nella struttura sociale corrisponda un multilinguismo culturale e una polisemia delle forme artistiche, come abbiamo avuto modo di riscontrare nel corso dei capitoli. La pluralità dei significati e dei segni iconografici e la particolare tendenza a una disseminazione dei lavori visuali sembra inoltre strettamente collegata alle forme di strutturazione politica. Come suggerisce nuovamente Brilliant, dal momento che la produzione artistica era una delle forme espressive più valide per la negoziazione dell'identità e per la definizione dei rapporti di forza, i vari rapporti di potere all'interno della società romana avrebbero favorito la creazione di un sistema iconografico senza precedenti. La polisemia dunque, come espressione di un linguaggio dai significati multipli e differibili, sarebbe parte integrante delle forme sociali. E inoltre, al fine di assicurarsi una diffusione capillare di questo tipo di messaggio, erano estremamente diffuse pratiche di riproduzione, ma su tale argomento mi soffermerò meglio più avanti. Dunque, a ennesima riprova, se si accetta un punto di vista del genere, bisognerebbe considerare le consuete analisi basate sullo stile e sull'originalità come teoricamente insufficienti (non errate, si intenda ma insufficienti). Infatti un'arte che si connota per una viva "storicità", vale a

⁹¹⁹ Brilliant 2007, pag.9

dire per una spiccata adesione alle forme culturali e sociali piuttosto che per un'essenza estetica, non può essere letta tramite categorie stilistiche. Dunque, un'analisi che si poneva come obiettivo un'indagine sulle funzioni autoriali e sui suoi limiti ha apportato anche una critica agli studi basati su parametri di stilemi definiti e cronologicamente circoscritti.⁹²⁰ Seguendo infatti l'assunto di Meyer Shapiro, il concetto stesso di stile è un termine metastorico, un concetto fittizio. Tale idea semplifica l'apparente natura caotica della produzione artistica all'interno di categorie ristrette (geografiche e cronologiche) e fornisce di conseguenza definizioni utili a regolare i processi di creazione.⁹²¹ Lo stile tende a omogeneizzare le forme espressive e a definirle mediante un senso lineare della storia. Ogni stile è tipico di un periodo e, all'interno di una data cultura, può esistere solo uno stile o una gamma limitata di essi. Le produzioni artistiche che sfuggono da tale omogeneizzazione di forme sono considerate "povere di stile" e non capaci di creare capolavori. E' questo il caso dell'arte romana. Di conseguenza, superare le consuete interpretazioni stilistiche, significa tentare di considerare le rappresentazioni visive come espressioni in cui gli oggetti creati si connettono con le circostanze delle loro creazioni.⁹²²

2 Un difficile rapporto con l'autore

Una visione stilistico-cronologica basata sul rapporto fra copia e modello originale determina di conseguenza un approccio analitico rinchiuso all'interno di una serie di categorie univoche. Tale concetto, infatti, spinge l'osservatore moderno a cercare nelle sculture del periodo romano i modelli putativi, considerando la qualità di tali lavori in base all'aderenza formale con i prototipi greci di riferimento. Come abbiamo avuto modo di vedere, un'attitudine del genere era completamente estranea al mondo romano. Sia l'esecutore del lavoro artistico quanto osservatori e committenti si avvicinavano ai modelli precedenti con tutt'altro atteggiamento,

⁹²⁰ In effetti che il concetto di stile sembra sostenere teoricamente le nozioni di autore e originalità. Lo stile infatti è una delle basi costitutive per le attribuzioni autoriali (lo stile dell'artista visto come prova della sua mano e dunque della sua connotazione autoriale) e modello riassuntivo dei linguaggi visuali e delle forme espressive di determinati gruppi e comunità culturali. A riprova di questo stretto legame fra stile, artista e autorialità si riportano le parole di Meyer Shapiro prese dalla traduzione francese del suo libro intitolato *Style*: "Comme l'artiste, le critique tende à concevoir le style en termes de valeur: le style en tant que tel est une qualité et le critique peut dire d'un peintre qu'il a «du style», ou d'un écrivain qu'il est un «styliste». Pris dans ce sens normatif, «style» s'applique surtout aux artistes considérés individuellement et semble échapper au domaine des études historiques et ethnologiques de l'art." Inoltre, nell'archeologia lo stile è il mezzo primario attraverso il quale si datano e localizzano le opere, è un tratto distintivo e sintomatico delle produzioni artistiche e viene utilizzato come strumento diagnostico e attributivo. Schapiro 1982, pag.35; Fullerton 2003, pp.92-108.

⁹²¹ Shapiro 1982, pp.34-38.

⁹²² Brilliant 2007, pag.11.

utilizzando le forme espressive greche con un spirito in cui l'imitazione non aveva alcuna preossessione degradante. Il prototipo greco diventava un'ispirazione, una suggestione, un mezzo per esprimere contenuti diversi, per rappresentare determinati valori, per ricordare messaggi precisi. Sembra dunque che esista un'attitudine artistica completamente differente tra il mondo romano e l'età contemporanea. Detto in termini più diretti, c'è una vera e propria diversità di gusti e di sensibilità. Infatti, come si è avuto modo di definire attraverso l'analisi dei corpora scultorei presi in oggetto nei capitoli precedenti, la produzione artistica romana si caratterizza per molteplici livelli espressivi e di conseguenza interpretativi, in cui vengono combinati insieme differenti componenti formali. Inoltre, era quasi prettamente anonima. Se in alcuni lavori era presente una firma o il nome di un artista greco, questa aveva un valore più di citazione o di affermazione di una tecnica consolidata, piuttosto che quell'accezione autoriale ben descritta da Foucault, come ricordavo precedentemente. I pochi nomi che ricorrono sulle opere servono piuttosto come contrassegno informativo. Nel mondo romano la produzione artistica più che essere un'espressione estetica è uno strumento di comunicazione. Dunque, il fenomeno della produzione di copie dovrebbe essere visto e interpretato sotto un'ottica diversa in cui le idee moderne sul gusto, la creazione e le pratiche artistiche andrebbero completamente riformulate. Per i Romani, come sottolineato puntualmente da Anguissola,⁹²³ faceva parte dell'apprezzamento estetico riconoscere alcune opere come riproduzioni di famosi originali greci. Tale attitudine si distacca completamente da quella moderna e, come già detto, anche i processi di valutazione delle opere seguivano percorsi differenti. Se oggi la gran parte del valore di un'opera risiede nella sua originalità, nell'autenticità e nella firma dell'artista, nel periodo romano la stima di alcuni lavori artistici risiedeva nella loro fama, nell'esemplarità e di conseguenza nella capacità di essere riproducibili. A Roma, infatti, al contrario di quanto accade nella critica d'arte contemporanea, l'abilità e la competenza di un artista erano misurate in base alla capacità di rendere i modelli figurativi precedenti, di rielaborarli. Dunque, nel processo di apprezzamento di un'opera venivano presi in considerazione anche il gusto e la cultura dell'artista, l'abilità tecnica e le sue capacità di ricreare rimandi e suggestioni visive e simboliche tra i diversi modelli. Una definizione delle qualità artistiche del genere richiedeva un perenne dialogo tra le varie soggettività della creazione, ponendo al centro la funzionalità dell'opera piuttosto che l'artista. In altri

⁹²³ Anguissola 2012.

termini, l'apprezzamento artistico romano si struttura sulle stesse caratteristiche delle forme di produzione dove alla singolarità dell'autore si opponeva una molteplicità di soggetti (innanzi tutto i fruitori e i committenti) che in egual modo contribuivano alla definizione del significato e del contenuto dell'opera.⁹²⁴ Per ciò che riguarda il mondo visuale romano, l'atto di creazione è legato non solo al lavoro materiale dell'artista ma a tutta un'altra serie di funzioni e di soggetti produttori che per essere compresi, come abbiamo visto per i nudi, devono essere analizzati attraverso nuovi parametri interpretativi.⁹²⁵ Seguendo il mio lavoro interpretativo, ciò che risulta evidente, sia in termini teorici che in quelli più effettivi della ricerca specifica, è che difficilmente i soggetti attivi nella produzione artistica romana possano essere ridotti alle categorie epistemiche definite dal concetto di autorialità. Le formazioni discorsive legate a tale nozione risultano poco adatte sia a definire le categorie concettuali che le stesse caratteristiche formali della produzione artistica a Roma. Va da sé, per non cadere in una facile contraddizione, che non tutte le forme di produzione visuale a Roma seguono i medesimi percorsi di realizzazione. Ciò che si è avuto modo di descrivere in queste pagine è che le produzioni specifiche di statue-ritratto onorarie si compongono di una polisemia del linguaggio espressivo, tendenze imitative e forme differenti di contatto e interazione con i modelli visivi precedenti. Tali caratteristiche non sono presenti nel medesimo modo e allo stesso livello in tutte le raffigurazioni. L'arte romana non può essere letta mediante alcuna teoria univoca, estetica o stilistica. Per questo, in accordo con Anguissola, si può affermare che la nozione romantica dell'artista come genio,⁹²⁶ così come l'attitudine moderna a considerare gli originali gli unici capolavori artistici, non possono essere applicate al mondo culturale romano in cui i modelli visuali greci erano inseriti all'interno di una

⁹²⁴ Come già ricordato, un'importante contributo a un'analisi dell'autore come soggetto multifattoriale in cui viene coinvolta anche la figura del fruitore viene offerto dalla teoria di Roland Barthes del lettore-autore. Secondo Barthes lo spazio dell'autorialità è ridotto al minimo, ogni testo è un mero tessuto di citazioni, imitazioni, echi e referenze in cui il lettore è libero di muoversi creando differenti processi di significato nel testo. Una lettura del genere è, a mio avviso, strettamente aderente alla nozione di polisemia attribuita al linguaggio artistico romano, in cui l'osservatore e il contesto sono parte integrante del processo di comprensione dell'opera. Barthes 1993.

⁹²⁵ Si ricordano di nuovo i lavori di Elsner sull'osservatore, sulla sociologia della percezione che, come descrive anche Brilliant, mutuano la maggior parte dei paradigmi interpretativi utilizzati dalle teorie post-strutturaliste e semiotiche. Elsner 1995; Elsner 2007; Brilliant 2007.

⁹²⁶ Tale visione è completamente agli antipodi delle caratteristiche di produzione artistica (imitazione, riproduzione interdipendenza da altri modelli figurativi) qui descritte per l'arte romana. Secondo Schopenhauer, per esempio, il genio è colui che è capace di mantenersi nell'intuizione pura, di perdersi in essa e quindi di sottrarre la conoscenza alla schiavitù della volontà. La genialità è una condizione che ci sottrae dall'arbitrio individuale. L'oggetto artistico è estraneo all'uomo, è sovranaturale perché espressione di un genio che è volontà intesa come cosa in sé assoluta. Quest'ultima, attraverso il genio, è in grado di trasferirsi liberamente dall'obiettivazione adeguata a quella inadeguata e viceversa.

tradizione attiva e di un'evoluzione dei codici visuali. Andare oltre la metodologia d'analisi consueta significherebbe vedere tali forme figurative in un altro modo che ne evidenzia le funzioni molteplici. Le cosiddette *nobilis opera*, così come le opere da me analizzate, possono essere considerate come rappresentazioni capaci di evocare numerose narrazioni e forme di memoria culturale, che a loro volta rimandavano e differenti significati, comprensibili attraverso il contesto espositivo e la loro sistemazione nel programma decorativo. I nuovi percorsi analitici qui riportati permettono di considerare le forme di produzione artistica come parte di un linguaggio figurativo più complesso, come un sema, o una parola che in base alla disposizione sintattica possono cambiare il significato della frase. Così, l'usanza di disporre alcune sculture di *Idealplastik in pendant* può essere letta come una forma di allitterazione o di anafora figurativa, mentre l'utilizzo di immagini raffiguranti personaggi particolari (eroi o divinità) possono essere considerate come espressioni metonimiche per sottolineare una specifica qualità del personaggio (si veda per esempio Ercole-Commodo).

3 Forme differenti per differenti riproduzioni

Sembrerebbe dunque che tra le caratteristiche principali dell'arte romana ci sia una spiccata attitudine imitativa. Superata quella che Roland Barthes chiamerebbe la dittatura dell'autore,⁹²⁷ i processi di imitazione all'interno delle pratiche artistiche a Roma possono essere letti oltre la visione degradante che la prospettiva estetica e stilistica ha sempre loro attribuito. Come suggerito da alcuni studiosi tra cui Koortbojian e Anguissola i processi imitativi a Roma si componevano secondo due intenzionalità differenti: conservare o rielaborare le forme precedenti. Entrambe le possibilità erano considerate come forme espressive autonome. Riprodurre o rielaborare costituiva in ogni caso una pratica di ridefinizione semantica delle opere. Inoltre, come suggerisce Koortbojian era la stessa forma che diventava contenuto.⁹²⁸ I processi imitativi a Roma avevano infatti una forte componente evocativa e la scelta dell'utilizzo di alcune caratteristiche formali piuttosto che di altre era dettata dalla volontà di esprimere un messaggio specifico a cui la struttura formale rimandava immediatamente. Nel corso dei capitoli centrali del mio lavoro di ricerca si è infatti affrontata l'analisi di un gruppo scultoreo in cui l'imitazione e la rielaborazione risultano componenti fondamentali del processo costitutivo delle

⁹²⁷ Barthes 1993.

⁹²⁸ Koortbojian 2001.

opere. Come abbiamo avuto modo di vedere nel secondo capitolo, la statuaria onoraria in cosiddetta nudità eroica contiene in sé, secondo le concezioni abituali, una ambiguità di fondo: un corpo mutuato da modelli della classicità greca su un ritratto romano. Nel corso della mia ricerca ho sostenuto come tale contraddizione estetica sia semplicemente frutto della visione moderna incentrata sul binomio originalità/autore. Andare oltre tali concezioni ha consentito di analizzare le sculture sotto una chiave interpretativa diversa che ha messo in luce le caratteristiche socio-culturali di tali opere e ha permesso loro di essere inserite a pieno titolo all'interno del lessico artistico romano. Superata infatti la visione autoriale che consegnava a tali opere solo la funzione di suggerire una corporeità mutuata da modelli greci, si è avuto modo di leggerle in uno spettro più ampio e di comprendere quale ruolo svolgessero all'interno dell'immaginario artistico romano. Le nuove chiavi di lettura suggerite in questa sede hanno offerto un nuovo modo di leggere non solo il rapporto con il modello corporeo di riferimento, ma anche l'evoluzione nell'insieme dell'immagine del corpo virile nell'antichità, concepito come un continuum espressivo. Inoltre, in senso più generale, ho già avuto modo di affermare come la produzione visuale romana sia inserita all'interno di un contesto fortemente intertestuale, in cui la citazione, la riproduzione e la rivisitazione ingaggiano uno scambio attivo con i modelli precedenti e vengono considerate espressioni figurative autonome e «originali». Una cultura artistica intertestuale considera attori interni alla creazione d'arte anche l'osservatore e il fruitore dell'opera, come parte integrante del processo di formazione del significato dell'immagine. La citazione, l'allusione, l'evocazione devono essere percepite e rielaborate da qualcuno per far sì che il processo di definizione dell'immagine e del suo senso sia completo. Come affermato da Brilliant infatti, un'opera può essere completata nella sua struttura generale solo nella mente dell'osservatore⁹²⁹, nella sua esperienza di percezione, comprensione e rielaborazione collettiva delle immagini.⁹³⁰ Bisogna però fare una distinzione importante: la ricerca dei processi di percezione nell'antichità può ricostruire solo le connotazioni fenomenologiche della comprensione delle immagini e non il processo

⁹²⁹ "The experience of visual art for the Roman audience would then assume a cognitive dimension in searching for the propositional understatement, visually implied that provided the structural continuum on which Roman artists could rely in making their art readily comprehensible" Brilliant 2007 pp. 13-14.

⁹³⁰ Lo storico dell'arte Michael Baxandall ha coniato il termine "period eye" per definire le capacità mentali utilizzate da una persona di un determinato periodo per ordinare le proprie esperienze percettive in base alle forme culturali correnti. L'occhio di Baxandall è dunque fortemente influenzato dalle strutture e dalle dinamiche sociali. Baxandall, 1979, pag.40.

cognitivo e personale (praticamente impossibile da ricostruire se non entrando nella mente delle persone). Per correttezza si cercheranno di ricostruire forme di appercezione e di rielaborazioni culturali condivise e non di pura percezione delle immagini e degli spazi che le contengono.⁹³¹ Elaborazione, condivisione ed evocazione sembrano dunque essere le tre caratteristiche principali delle formule espressive visuali che esigono un dialogo costante fra immagini e spettatori. Niente di più lontano della forme univoche e solitarie dell'artista genio. L'arte più che espressione di un contenuto estetico è imitazione e riproduzione di immagini e modelli a scopi espressivi e comunicativi. Dunque l'opera visiva è strettamente legata, nel suo contenuto quanto nella resa formale, all'osservazione dello spettatore. Come si è avuto modo di accennare suggerendo le definizioni di Baxandall, l'occhio del fruitore è sempre socialmente connotato. Non esisterà infatti un solo occhio neutro e generale ma una serie di visioni che variano in base ai fruitori, al loro status sociale e alla loro cultura. Di conseguenza, ogni opera d'arte rimanderà a significati differenti in base a chi le guarda e le osserva. E' così dunque che si struttura la polisemia del linguaggio visuale romano, in un dialogo perenne fra i vari attori del processo artistico. L'osservatore potrà assumere diversi livelli di attenzione riguardo alle opere in base sia alla volontà, alla struttura dell'opera e al contesto di esposizione. Per esempio, le imitazioni di opere precedenti attivavano un particolare processo cognitivo in cui l'osservazione minuziosa dei particolari, o la scoperta delle differenze rispetto al modello iniziale, erano lo scopo ultimo della loro esposizione. Infatti, come ricorda Anguissola, una copia fedele di un'opera greca poteva stimolare un processo visivo particolare in cui l'osservatore poteva scoprire divergenze e affinità con gli altri esemplari. Dunque tali sculture non avevano solo una funzione decorativa ma piuttosto servivano a evocare determinati significati, a riportare alla memoria delle immagini del passato e, forse in alcuni casi, anche a stimolare la cultura e la conoscenza degli osservatori. Era probabile che si scegliessero con una certa frequenza immagini che imitavano un repertorio visuale antecedente in quanto parte di un linguaggio diffuso e facilmente riconoscibile. Un'arte che è imitativa e polisemica utilizza il clichè, la raffigurazione stereotipata come mezzo di diffusione di contenuti e forme. Tali immagini ripetute e standardizzate erano utilizzate per decorare spazi pubblici e luoghi privati secondo un gusto e una forma rappresentativa

⁹³¹Il termine appercezione indica l'attribuzione di senso a uno stimolo complesso attuale, in base a confronti e integrazioni con percezione pregresse. Di conseguenza, in questo senso l'appercezione integra anche una dimensione culturale nei fenomeni puramente cognitivi dei processi percettivi. Merleau Ponty 1945.

comune e accettata. Il grado di attenzione nella percezione dei lavori visuali era anche determinata dal contesto espositivo. Come si è avuto modo di dimostrare nei paragrafi dedicati alle statue-ritratto onorarie, il luogo di esposizione era anch'esso parte integrante della definizione del significato dell'opera. Esistono infatti diversi livelli di percezione e differenti modi di avvicinarsi e di ossevare le immagini, a tali livelli corrispondono gradi di comprensione differenti. La predisposizione dell'osservatore alle immagini varia in base a diversi fattori e può stimolare forme differenti di visione e di comprensione.⁹³² Un'immagine esposta in uno spazio pubblico molto conosciuto e attraversato frequentemente era sicuramente molto vista, ma non è detto che fosse osservata approfonditamente. Un'opera collocata in un posto estremamente frequentato poteva essere solo sfiorata dallo sguardo di chi era solito attraversare quegli spazio, ma un'abitudine all'immagine avrebbe potuto in ogni caso evocare un significato preciso e suscitare un ricordo comune e diffuso.⁹³³ Visto in questa ottica, dunque, il processo imitativo appare tutt'altro che espressione passiva delle pratiche visuali. Sembra piuttosto innescare processi espressivi e di comprensione multipli. Una concezione del genere invita a considerare l'imitazione e la rielaborazione di raffigurazioni precedenti come forme attive e autonome di produzione artistica capaci di offrire contenuti e significati nuovi e originali. Dunque, le cosiddette *nobilis opera*, così come anche le statue-ritratto o altre espressioni del linguaggio figurativo romano non trattate in questa sede, ci consegnano l'idea che l'atto di creazione artistica non deve essere necessariamente definito dall'unicità dell'artista e dell'originalità. Almeno per ciò che concerne la cultura artistica romana, anche le forme di apprezzamento estetico si discostano da queste due nozioni. Il gradimento di un'opera si basava di sovente sulla sua capacità di riprodurre l'immagine precedente o di evocare dei messaggi precisi o di riportare alla memoria contenuti specifici. Se dunque la prospettiva estetica moderna e contemporanea cerca di differenziarsi a ogni costo, di eliminare qualsiasi legame e rapporto con le immagini e le forme del passato, la sensibilità artistica a Roma si muoveva per percorsi diversi in cui risultava di primaria importanza l'esigenza comunicativa. Le copie, o in ogni caso le immagini standardizzate, erano uno strumento di comunicazione diretta ed efficace che riusciva a ricordare significati precisi e a disseminare contenuti

⁹³² Esistono infatti varie forme di sguardo. La lingua italiana non rende estremamente bene le sfumature semantiche dell'inglese che differenzia fra *Sight* (vista neutra, oggettiva o atto del vedere) *gaze* (losguardo, il guardare) e il *glance* (guardare di sfuggita, dare un'occhiata). Bryson 1987.

⁹³³ Benjamin 1939

all'interno di un mondo eterogeneo, nella sua estensione e nella sua cultura, come quello romano.

4 Repetita iuvant: Riproducibilità e formularietà

Sembrerebbe dunque che la cosiddetta *Idealplastik* possa acquisire un valore completamente differente se letta attraverso i nuovi paradigmi interpretativi sviluppati nel presente lavoro. Le copie infatti, così come le statue-ritratto onorarie, avevano una specifica funzione comunicativa e servivano come strumento di diffusione di contenuti e valori sociali e politici definiti. Le analisi specifiche condotte sulle sculture onorarie e i differenti sentieri interpretativi offerti come controprova di una molteplicità di espressioni e contenuti di tale tipologia scultorea,⁹³⁴ ci offrono in maniera tangibile la prova che una buona parte della cultura artistica romana si strutturi attraverso criteri diversi da quelli normalmente definiti dalla critica e dalla storia dell'arte. A partire da questa nuova ottica, non solo le pratiche imitative ma anche i processi di riproduzione e di replica delle opere possono essere analizzate in modo diverso. La produzione e la diffusione delle medesime immagini, considerate di solito l'espressione più lampante dello scarso senso artistico romano, dovranno invece essere lette come strumenti di diffusione delle immagini al fine di soddisfare quella funzione comunicativa di cui si parlava precedentemente. La riproducibilità dunque non era frutto di ingenuità culturale, ma piuttosto una scelta ben ponderata e con specifiche finalità. Se infatti, come già ricordato e come suggerito da Anguissola, le copie espletavano la funzione di evocare precisi contenuti, la loro stessa riproduzione serviva a diffondere tali contenuti in un modo estramamente efficace. Già nel senso comune si sa che ripetere aiuta a sviluppare la memoria, e come sottolineato nei paragrafi dedicati alla percezione dell'osservatore, la visione continua di un'immagine ne favoriva i processi cognitivi di comprensione e ricordo. Ricordare un'immagine significa per di più richiamare alla memoria specifici significati che servivano in un certo senso a gestire la società e a definirne le norme. Esiste a mio avviso infatti una stretta connessione fra la riproducibilità delle immagini e la formularietà che si riscontra abitualmente nelle leggi e nelle iscrizioni romane. Del resto la tecnica formulare ha due funzioni specifiche: da una parte aiutare la memoria e dall'altra standardizzare

⁹³⁴ Mi riferisco ai differenti approcci interpretativi da me offerti nei due capitoli di analisi delle statue-ritratto in cui ho cercato di sviluppare differenti approcci interpretativi in cui l'analisi non si fermasse a una visione solo univoca e frontale delle opere ma che contemplatesse diverse direzioni di ricerca.

dei contenuti per farli diventare norma corrente. Infatti, come già sottolineato da Trimble e da Anguissola, la ripetizione delle forme rendeva le immagini familiari a un vasto pubblico cosa che consentiva un'immediata comprensione dei contenuti e dei significati a essa riferiti.⁹³⁵ Inoltre, la riproduzione delle immagini contribuiva a definire una memoria culturale condivisa.⁹³⁶ Dunque, la riproducibilità visiva era parte integrante della cultura artistica di Roma in un senso che difficilmente può essere compreso dagli occhi degli studiosi moderni. La riproduzione di immagini ripetute era infatti normalmente accettata e l'esposizione di opere uguali era spesso presente nei programmi decorativi pubblici e privati. A partire da tale assunto bisogna forse fare un premissa di fondo su quale effettivo valore estetico avessero tali immagini riprodotte molteplici volte. Se infatti si può essere d'accordo con Trimble che la riproducibilità delle immagini sia parte integrante della cultura romana e che abbia una propria autonomia artistica,⁹³⁷ qualche dubbio può sorgere sul fatto che tali copie potessero suscitare negli spettatori romani un puro apprezzamento estetico non legato ad altre finalità. Credo infatti che la comprensione e l'apprezzamento di tali riproduzioni e ripetizioni avvenisse mediante un processo più dipendente da funzionalità effettive che da una mera contemplazione estetica. Pensare infatti che i Romani si comportassero davanti a tali raffigurazione come uno spettatore contemporaneo davanti alle serigrafie di Warhol, significherebbe a mio avviso cadere nell'errore consueto di applicare categorie estetiche moderne al mondo antico.⁹³⁸ Se come si è visto, la produzione visuale a Roma è strettamente legata alle pratiche sociali e culturali, anche l'apprezzamento delle immagini ripetute avrà un fondamento legato alle regole sociali. Va detto che anche Trimble considera la ripetizione come strettamente legata alle condizioni economiche, alle dinamiche sociali e al controllo politico ma forse non si interroga pienamente come queste

⁹³⁵ Trimble 2011.

⁹³⁶ In tal senso si veda la posizione di Anguissola su riproducibilità delle immagini e tecniche mnemoniche: "At the same time, copies referred not only to their famous original, but also to other items from the same replica series, thereby broadening the choice of associations to the purpose of memory consolidation. Mnemonic devices are based essentially on repetition and reference points to the qualities that copies possess to the largest extent". Anguissola 2012; Spencer 2011.

⁹³⁷ Tribble parte dall'assunto che la riproducibilità delle immagini è una forma di produzione visiva dell'immediato e non una mera evocazione del passato: "Visual replication is an act in the present. Reproduction occurs in and for its own time, and can be explained in terms of contemporaneous interests and circumstances. Even if the reproduction of a past artwork is the desired goal of visual replication, it is an act in its own present, including the desire, situation, possibilities, technology and reception of the act." Trimble 2011, pag.5.

⁹³⁸ Su questo punto specifico Trimble afferma: "Visual replication, for example, was desirable, sought out, and employed in a range of ways to construct meaning and experience in the Roman world. This was an aesthetics of sameness, documenting a pleasure and desire activated by a recognizable, formulaic code." Trimble 2011, pag.5

prerogative influiscano effettivamente sulla percezione e l'apprezzamento di tali opere. Anguissola, invece, come già detto, riscontra un forte legame tra la pratica di riproducibilità delle immagini e le tecniche di consolidamento della memoria. Seguendo un passo della *Rhetorica ad Herrenium*, definisce le immagini come attivatori di memoria artificiale,⁹³⁹ le raffigurazioni ripetute stimolerebbero la memoria che a sua volta servirebbe come veicolo di sedimentazione di un linguaggio e di una cultura condivisa. Dunque, a mio avviso, così come la formulareità delle leggi anche la ripetizioni delle immagini servirebbero non solo come forma di comunicazione ma anche come dispositivo normativo all'interno della società. Le immagini ripetute infatti servono ad accettare e a condividere determinati messaggi e in un certo senso a manipolare la memoria collettiva, creando una precisa identità culturale⁹⁴⁰. Dunque, forse, più che di un apprezzamento estetico si deve parlare di una familiarità con le immagini ripetute, di un'abitudine alla ripetizione nel mondo visuale romano. E' inoltre ribadito anche dalla stessa Trimble che non tutte le raffigurazioni riprodotte più volte hanno lo stesso significato. Il senso effettivo che tali immagini vogliono evocare è strettamente legato al contesto espositivo e al loro ruolo all'interno di un programma decorativo specifico.⁹⁴¹ Per concludere, sia le pratiche imitative che le ripetizioni delle opere acquistano un senso solo all'interno del contesto socio-culturale di riferimento. In tal senso dunque, sembrerebbe che l'intero processo di creazione artistica a Roma fosse completamente diverso dall'idea moderna. L'attività estremamente diffusa di riprodurre molteplici volte le stesse raffigurazioni ci suggerisce che l'originalità non era affatto un'accezione primaria nella cultura artistica romana. Al contrario, sembrerebbe che sia imitare che riprodurre fossero parte integrante della costruzione del linguaggio figurativo. Inoltre, la polisemia dell'arte romana sembrerebbe strettamente correlata a queste dinamiche. Infatti l'imitazione e la riproducibilità aiutava a costruire un linguaggio artistico estremamente variegato.⁹⁴² Riprodurre modelli precedenti serve a creare una molteplicità di segni figurativi, ripetere tali segni attiva forme percettive e di memoria differenti. Una stessa opera poteva contenere una trama di significati più o meno complessa in base alla cultura e alla classe sociale dei fruitori. La

⁹³⁹ La *Rhetorica ad Herrenium* sostiene che la memoria si divida in sue parti, una naturale e l'altra artificiale. La prima è interna ai processi cognitivi umani ed è sostenuta e aiutata dall'altra.

⁹⁴⁰ Spencer 2011. pp. 44-48.

⁹⁴¹ "Visual replication is historically situated. Visual forma and ideas are replicated in all periods, but it is crucial to situate specific replications within their political, economical and pratical contexts." Trimble 2011, pag,4

⁹⁴² Galinsky 1996.

riproducibilità inoltre consente di evocare una vasta gamma di allusioni e di citazioni. Prima di concludere però è necessario fare un'ultima precisazione. La scelta delle immagini da copiare non era mai casuale, e non era spinta dalla semplice notorietà dell'opera di riferimento. La decisione di riprodurre un'immagine era invece una pratica creativa autonoma, motivata da ragioni precise. Riprodurre un'opera all'interno di un santuario poteva aiutare a definire la sacralità del luogo e a renderlo uno spazio della memoria.⁹⁴³ Inserire le medesime immagini invece dentro una villa privata poteva suggerire la cultura del proprietario o semplicemente evidenziare le differenze e le analogie tra le riproduzioni. Anche laddove si utilizzava un modello di riferimento non preciso ma se ne mutuavano solo alcune caratteristiche, come nelle statue ritratto, si voleva sottolineare alcuni particolari del personaggio raffigurato, il suo prestigio sociale, il suo potere economico e politico, la sua virilità. Dunque, la differenza tra un approccio del genere e i consueti paradigmi interpretativi utilizzati per l'analisi del lessico artistico romano risiede nel conferire una sorta di autonomia e di originalità alle pratiche imitative e di riproduzione delle opere. Se di originalità si può parlare, essa consiste proprio nella riproduzione di tali raffigurazioni che acquistano un significato culturale preciso e un valore "artisticamente" autonomo.

5 Tornare indietro per andare avanti: nuove metodologie analitiche

Dare un'accezione autonoma alla forme di imitazione e di riproduzione all'interno della cultura artistica romana significa ripensare i metodi di analisi e di indagine su alcune componenti del suo lessico figurativo. Negli ultimi anni sono stati intrapresi nuovi percorsi analitici indirizzati in questo senso che hanno offerto utili spunti al mio lavoro di ricerca. Tali nuove metodologie hanno abbandonato la consueta prospettiva di analisi basata sullo stile e il confronto tipologico, inserendo la produzione artistica romana all'interno delle pratiche sociali. Un approccio del genere ha non solo abbandonato una prospettiva meramente stilistica ma ha anche fatto un passo in avanti rispetto alla consueta vulgata marxista che vedeva ogni forma culturale come una sovrastruttura, come un'emanazione indiretta della struttura economica di riferimento. Le teorie nate dagli studi culturali e dalla filosofia post-strutturalista, invece, pur continuando a considerare come fondamentale il rapporto fra produzione economica e forme culturali, attribuisce un ruolo attivo alle immagini e alla produzione visuale all'interno della definizione delle pratiche sociali. Dunque,

⁹⁴³ Anguissola 2012, pag.171.

la mia ricerca è partita da queste basi teoriche, ha cercato di decostruire in un certo senso le nozioni comuni riguardo la cultura visuale romana. Ha poi offerto una prova effettiva di come tali nuovi paradigmi interpretativi possano essere utilizzati come strumenti epistemici per una definizione più ampia della cosiddetta arte romana. Se le ricerche abituali hanno avuto come obiettivo primario la scoperta di un autore, tali nuove metodologie interpretative hanno l'obiettivo di comprendere i molteplici fattori che definiscono il lessico artistico a Roma. Si è tentato dunque di andare oltre le pratiche attribuzioniste che cercano un prototipo originale e che si basano su prerogative stilistiche e cronologiche. Una visione del genere suggerirebbe dunque nuovi percorsi interpretativi che partano in prima istanza da una migliore interazione tra la cultura materiale, i contesti archeologici e le teorie artistiche. Se infatti si parte dall'idea che un'immagine non sia solo un prodotto ma una componente effettiva della struttura sociale di riferimento, risulta dirimente comprendere il contesto in cui è stata creata. Del resto, a mio avviso, l'analisi specifica dei contesti di ritrovamento ha apportato negli ultimi anni a risultati importanti che spesso hanno contribuito a comprendere meglio il significato alcune immagini. Si pensi tra gli altri ad Antinoo che, interpretato a partire dai luoghi di esposizione delle sue raffigurazioni, ha aiutato a comprendere estremamente meglio il ruolo del personaggio al di là della sua tipica definizione di amasio di Adriano.⁹⁴⁴ Rompere con il concetto di autorialità consentirebbe per di più un'indagine meglio strutturata sui processi economici e produttivi all'interno della produzione artistica. Accettare infatti che le pratiche di imitazione, di interazione e di riproduzione di modelli precedenti fossero una parte fondamentale delle forme visive a Roma, consentirebbe di comprendere meglio anche come funzionassero i mercati artistici e che valore economico e non solo culturale avessero all'interno della società romana. Andare oltre i concetti di stile e originalità darebbe infatti un'accezione più realistica delle forme artistiche che consentirebbe con ogni probabilità di ricostruire i processi di definizione del loro valore. Sembrerà un po' azzardato, ma a mio avviso, i nuovi paradigmi analitici potrebbero consentire di ricreare un collegamento fra le analisi più materiali che si concentrano sulle forme di produzione e le teorie più strettamente artistiche. Dunque, a partire dalla decostruzione dell'autorialità nel mondo visuale romano, si possono intraprendere nuove indagini che da un lato definiscano il significato e il contenuto culturale delle immagini e dall'altro che indaghino il loro valore economico effettivo

⁹⁴⁴ Si veda il capitolo precedente e in particoari i lavori di Galli sull'argomento.

e le tecniche di produzione. Infatti, l'indagine dei meccanismi di valorizzazione delle opere, a partire da tale nuovo paradigma teorico, sarebbe la naturale continuazione di una ricerca del genere. A mio avviso, bisognerebbe comprendere quali fossero i criteri che determinavano il valore economico delle opere all'interno dei mercati artistici del mondo romano. Non si può pensare che avessero soltanto un valore intrinseco legato al materiale o ai costi di produzione. Seguendo quello che affermava Carandini sull'arte greca è infatti impensabile anche per il mondo romano che siano stati prodotti sempre e soltanto dei valori d'uso.⁹⁴⁵ Ma come funzionavano i processi di valorizzazione economica? Se, come si è affermato in questa sede, l'originalità non era prerogativa necessaria per la definizione del valore di un'opera quali erano i criteri per dare un valore ai lavori d'arte? Dunque, una volta rotto il nesso originalità-valore, bisognerebbe continuare la ricerca ripensando il rapporto tra arte ed economia produttiva. Sarebbe inoltre auspicabile che si definisse un nuovo linguaggio legato ai processi di produzione artistica che risulti più adatto a definirne le caratteristiche specifiche. Parole come opera d'arte e prototipo infatti non riescono a leggere la molteplicità dei contenuti di alcune forme espressive della produzione visuale romana e risultano poco indicate per tutta la gamma di imitazioni e riproduzioni. Il termine copia infatti non è capace di descrivere e contenere nel suo significato i complessi rapporti di assimilazione dei modelli figurativi precedenti. La sua stessa accezione contempla infatti una dinamica verticistica di assunzione delle forme figurative che come abbiamo visto non rispecchia il modo in cui i Romani si avvicinavano ai modelli greci. Per di più lo stesso concetto di originale, di cui il termine copia è emanazione semantica, esclude dalla sua significazione i processi di traduzione figurativa descritti precedentemente. Infatti, se si considerano le dinamiche di traduzione come una espressione che va oltre la mera trasposizione di linguaggi ma che costruisce formule di rielaborazione attive e differenti, l'idea di prototipo, così come di testo originale, perde tutto il suo valore esplicativo. In tal senso, nuove analisi sui processi traduttivi nel mondo culturale romano iniziano a prendere corpo anche per ciò che riguarda le pratiche testuali e letterarie. Dunque, ripensare la cultura artistica a Roma significa anche affrontare tali problematiche nel tentativo di costruire un lessico più indicato a definirne le molteplicità semantiche. Inoltre, indirizzare i lavori di ricerca sulle definizioni, là dove possibile, dei contesti di riferimento piuttosto che sulla ricerca di un prototipo autorialmente connotato,

⁹⁴⁵ Carandini 1980, pag.163.

consentirebbe delle datazioni più precise strettamente legate al dato prettamente archeologico. E' vero che gran parte della produzione scultorea romana a noi rimasta è avulsa dai suoi contesti originali e che una ricostruzione effettiva dei contesti espositivi è spesso impossibile, ma è pur vero che restringere il campo di analisi al puro dato formale spesso fa perdere il significato effettivo delle opere che in ogni caso potrebbero essere analizzate per lo meno come espressione di alcune dinamiche sociali e culturali, come ho provato a fare nel mio lavoro. Infatti, restringere il campo di indagine a una visione legata alla ricerca dell'originale che rinchiude le immagini all'interno del suo rapporto con il prototipo di riferimento crea spesso un problema di definizione delle stesse all'interno dei contesti museali. Come ho già avuto modo di sottolineare nei capitoli precedenti, di norma i cataloghi e le didascalie riferite a una gran parte della produzione scultorea romana restringono il campo descrittivo al rapporto con il supposto originale greco. Un procedimento del genere, a mio avviso, rende difficilmente comprensibile la vera funzione delle opere all'interno di un contesto culturale e le rende poco leggibili per il pubblico. Ridefinire le dinamiche di esposizione e di descrizione⁹⁴⁶ di tali produzioni scultoree oltre le connotazioni autoriali, offrendo proposte ricostruttive del contesto e proponendo delle narrazioni storiche, consentirebbe un migliore comprensione agli osservatori, ai fruitori dei musei. Del resto, se l'ultimo processo di creazione artistica è, come dice Barthes, affidato al lettore, anche un'opera antica deve poter offrire agli osservatori moderni chiavi di lettura adatte a una loro vera comprensione, per far sì che esse possano essere apprezzate nel loro valore di "oggetto" storico e culturale, così da poter rileggere e comprendere il passato con gli strumenti del presente.

⁹⁴⁶ In termini specifici, con ciò intendo ripensare anche alle didascalie descrittive che accompagnano le opere nelle esposizioni. A tal proposito si veda il lavoro sui label e fare analisi su esso

BIBLIOGRAFIA

- Adams 2003= J.N. Adams, *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge, 2003.
- Alcock 1993= S. Alcock *Graecia Capta, The Landscape of Roman Greece*, Cambridge, 1993.
- Alcock 2001= S.Alcock, T.N. D'Altroy, K.D.Morrison; C.M. Sinopoli, eds., *Empires*, Cambridge University Press, 2001.
- Alcock 2002= S. Alcock *Archaeologies of the Greek Past. Landscape, Monuments and Memories*, Cambridge, 2002.
- Allen 2000= G. Allen, *Intertextuality*, London, NY; 2000.
- Amadio 1992= A. Amadio, in A. Giuliano a cura di, *La collezione Boncompagni Ludovisi*, Venezia, 1992.
- Amelung Lippold 1956= W. Amelung, G.Lippold, eds., *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, 3 vols. (Berlin 1903-56).
- Andrae 1992= B. Andrae, *Die römischen Kopien in Marmor nach griechischen Meisterwerke als Ausdruck der römischen Kultur* in *SIFC*, X, 1992, pp.21-31.
- Anguissola 2006= A. Anguissola *La Bottega dell'artista*, in C. Gallazzi, S. Settis, a cura di, *Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano.*, Milano, 2006.
- Anguissola 2007= A. Anguissola, recensione a Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, in *Prospettiva*, CXXVI, 2007, pp.190-192.
- Anguissola 2012= A. Anguissola, «*Difficillima imitatio*» *Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma, 2012.
- Appadurai 2001= A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, 2001.
- Bal-Bryson 1991= M. Bal- N. Bryson *Semiotics and Art History*, *Art Bulletin*, 1991, pp. 174-208.
- Barbanera 1998= M. Barbanera, N. Terrenato, *Archeologia degli Italiani: Storia, Metodi e orientamenti dell'archeologia classica*, Roma, 1998.
- Barbanera 2003= M. Barbanera, Ranuccio Bianchi Bandinelli. *Biografia ed epistolario di un grande archeologo* Milano, 2003.
- Barbanera 2009= M. Barbanera *Dikaios Eros? Workshop di archeologia classica, Paesaggi costruzioni e reperti*, Pisa Roma Anno 6, 2009, pp.53-63.
- Barbanera 2011= M. Barbanera, *Originale e Copia nell'arte antica. Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*, Mantova, 2011.

- Barker 2005= C. Barker, *Cultural studies: Theory and Practice*, London, 2005.
- Barthes 1993= R. Barthes *oeuvres completes*, Paris 1993.
- Bartman 1988= E. Bartman *Decor et duplicatio. Pendants in Roman sculptural display*, in *AJA*, 1988, pp. 211-225.
- Bartman 1992= E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, *Columbia Studies in Classical Tradition*, vol.19, Brill, NY and Cologne, 1992.
- Bartman 2002= E. Bartman, *Eros's Flame: Images of Sexy Boys in Roman Ideal Sculpture*, in *Ancient Art of Emulation*, Ann Arbor, 2002, pp.249-271.
- Bartoletti 1999= M. Bertoletti, M. Cima, *Sculture di Roma antica: collezioni dai Musei Capitolini alla Centrale Montemartini a cura di*, Milano 1999.
- Basnett-Trivedi 1999= S. Basnett, H.Trivedi, eds., *Post-Colonial Translation*, London, 1999.
- Baxandall 1979= M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Cambridge, 1979
- Baxandall 1985= M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, 1985.
- Beazley 1989=, D.C. Kurtz ed., *Greek vases. Lectures by J.Beazley*, Oxford, 1989.
- Becatti 1940= G. Becatti, *Attikà. Saggi sulla scultura attica dell'ellenismo in Riv.Ist.Arch.St.Arte VII*, 1940, pp.7-55.
- Becatti 1951= G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze, 1951.
- Becatti 1962= G. Becatti, *L'arte romana*, Milano, 1962.
- Beck-Bol 1993= H. Beck, P.C. Bol, *Polykletforschungen*, Berlin, 1993.
- Belting 1989= H. Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Paris, 1989, da *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munchen, 1983.
- Belting 2000= H. Belting et al. *Qu'est ce qu'un chef-d'oeuvre?*, Paris, 2000.
- Benjamin 2000= W.Benjamin, *L'Opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* Torino, 2000 da *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fassung, 1935.
- Benjamin 1939= W. Benjamin, *Capitale du XIX siècle, Les passages Parisiennes*, Paris, 1939.
- Béranger 1953= J. Béranger, *Recherches sur l'aspect idéologique du principat*, Paris, 1953.
- Bergers 1963= E. Berger, "Polykleitos", *Enciclopedia universale dell'arte X*, Roma, 1963.

Bergmann 1995= B. Bergmann, Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions, in C.P. Jones,ed., Greece in Rome. Influence, Integration , Resistance, HSPh, XCVII, 1995.

Bergmann 1998= B. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher, Mainz, 1998.

Beschi 1986= L. Beschi, La scoperta dell'arte greca, in Memorie dell'antico, Torino, 1986.

Bettini1953= S. Bettini, Introduzione versione Italiana Die Spätromische Kunstindustrie.

Bianchi Bandinelli 1950= R. Bianchi-Bandinelli, Storicità dell'arte classica, Firenze, 1950.

Bianchi Bandinelli 1956= R. Bianchi Bandinelli, Organicità e astrazione, Milano, 1956.

Bianchi-Bandinelli 1961= R. Bianchi-Bandinelli, Sulla formazione del ritratto romano in Archeologia e cultura, Milano-Napoli, 1961.

Bianchi Bandinelli 1965= R. Bianchi-Bandinelli, Riegl e Wickhoff, EAA, 1965.

Bianchi Bandinelli 1967= R. Bianchi Bandinelli, L'arte plebea in Dialoghi di Archeologia, 1967, pp.7-19.

Bianchi Bandinelli 1970= R. Bianchi Bandinelli, La fine dell'arte antica, Milano, 1970.

Bianchi-Bandinelli 1976= R. Bianchi Bandinelli, I problemi dell'arte romana, la sua importanza storica, in Bianchi-Bandinelli, Paribeni, L'arte dell'antichità classica, Roma, 1976.

Bieber 1962= M. Bieber, Copies of Greek Sculpture in the Roman Provinces in M. Renard,ed., Hommages à Albert Grenier, Bruxelles, 1962.

Bieber, 1977= M. Bieber, Ancient Copies, NY, 1977.

Bloom 1973= H. Bloom, The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, NY, 1973.

Blümel 1931= C. Blümel, Römische Kopien griechischer Skulpturen des fünften Jahrhunderts v. Chr., Berlin, 1931.

Bol 1990= P.C. Bol Polyklet der Bildhauer der Griechischen Klassik in Antike Welt 21, 1990. Bonifacio 1997= R. Bonifacio, Ritratti Roman da Pompei, Roma, 1997.

Bontadini 1995= G. Bontadini, Studi sull'Idealismo, vita e pensiero, Milano, 1995.

Borbein 1989= A.H. Borbein, Tendenzen der Stilgeschichte der bildenden Kunst und politisch-soziale Entwicklungen zwischen Kleisthenes und Perikles, in Schwandner E.L., Schuller W., Hoepfner W., eds., Demokratie und Architektur. Der

hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie, Konstanzer Symposium, Munich 1989.

Borbein 1996= A. Borbein, Polykleitos in Palagia O., Pollitt J.J. eds, Personal styles in Greek sculptures, Cambridge, 1996, pp. 66-90.

Boschung 1989= D. Boschung, Nobilia opera. Zur Wirkungsageschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom, in Ak, XXXII, 1989, pp.8-16.

Boschung 2002= D. Boschung, Gens Augusta, Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses, Mainz, 2002.

Bourdieu 1977= P. Bourdieu, Outline of a Theory of Practice, Cambridge, 1977 da Esquisse d'une theorie de la pratique, Paris.

Bourdieu 1979= P. Bourdieu, La Distinction, Critique sociale du jugement, Paris, 1979.

Bourdieu 1980= P. Bourdieu, Le sens Pratique, Paris, 1980.

Bourdieu 1992= P. Bourdieu, Les règles de l'art. Paris, 1992.

Brendel 1982= O. Brendel, Introduzione all'arte romana, ed. Italiana a cura di S. Settis, Torino, 1982.

Brilliant 1994= R. Brilliant, Commentaries of Roman art, Dulles VA, 1994.

Brilliant 1998= R. Brilliant, Some Reflections on the "New Roman Art History", in JRA, XI, 1998, pp. 557-565.

Brilliant 2005= R. Brilliant, Roman Copies: Degrees of Authenticity, In Source, XIV, 2005, pp. 19-27.

Brilliant 2007= R. Brilliant, Forwards and backwards in the historiography of Roman art, JRA, 2007, pp. 7-24.

Brown 1975= B. Brown, Question about Hellenistic Period, NY, 1975.

Bruneau 1987= P. Bruneau, Deliacca 6. Les propylées et autres accès de l'Agora des Italiens, BCH 111, 1987, pp.313-342.

Brunn 1872= H. Brunn Archeologische Miscellen, Munchen, 1872,

Brunn 1905= H. Brunn Tipo Statuario di atleta in Annali dell'Istituto di Corrispondenza archeologica, LI, 1879, pp.201-222 da H.Bulle, H. Brunn eds., Heinrich Brunns Kleine Schriften, II, Leipzig, 1905.

Bryson 1986= N. Bryson, Vision and Painting: The Logic of the Gaze, London, 1986.

- Bulle 1919= H. Bulle, Ein Jagdenkmal des Kaisers Hadrian in Quaderni dell'Istituto di Archeologia in Roma, 34, 1919.
- Burke 2002= P. Burke Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini, Roma, 2002 da Eyewitnessing, London, 2001.
- Burton 2003= P. Burton Clientela or Amicitia? Modeling Roman international behavior in the Middle Republic (264-146 B. C.).in *Klio* 85, 2003, pp.333-369.
- Butler 1990= J. Butler Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity, NY, 1990.
- Cadario 2010= M. Cadario, Il linguaggio dei corpi nel ritratto romano in E. La Rocca, C. Presicci Parise, con A. Lo Monaco, a cura di, *Ritratti le tante facce del potere*, Roma, 2010, pp. 209-247.
- Cadario 2010b= M. Cadario, Le Basiliche civili. Da luogo della memoria gentilizia a scenario della storia di Roma e del potere imperiale, in M.A. Tomei a cura di, *Memorie di Roma*, Milano, 2010, pag 80.
- Cadario 2012= M. Cadario, Le molteplici e mutevoli immagini di Antinoo in M. Sapelli Ragni, a cura di, *Antinoo il fascino della Bellezza*, Milano, 2012, pp. 64-77.
- Cahan 1979= W. Cahan, *Masterpieces. Chapters on the History of an Idea*, Princeton, 1979.
- Calabrese 2006= O. Calabrese, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, 2006.
- Calandra 2008= E. Calandra, Adriano fra passato e presente in *Oenus*, 16, 2008, pp.113-122.
- Calcani 2005= G. Calcani, Ennio Quirino Visconti, tra antiquaria ed archeologia in F. Mazzocca, G. Venturi a cura di, *Antonio Canova: La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, Bassano del Grappa, 2005, pp. 103-113.
- Carandini 1969= A. Carandini, *Vibia Sabina: funzione politica, iconografia e il problema del classicismo adrianeo*, Firenze, 1969.
- Carandini 1975= A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*, Bari, 1975.
- Carandini 1980= A. Carandini, *La fatica e l'ingegno*, in F. Coarelli a cura di, *Artisti e artigiani in Grecia: guida storica e critica*, Roma, 1980.
- Careri 2010= G. Careri, *La Fabbrica degli affetti. La Gerusalemme Liberata da Caracci a Tiepolo*, Milano, 2010.
- Carinci 1971= F. Carinci *Studi Miscellanei 20, Sculture di Palazzo Mattei*, Roma, 1971-72.

- Carpenter 1931= R. Carpenter, Who Carved The Hermes of Praxiteles?, *AJA* XXXV, 1931, pp.249-261.
- Carpenter 1954= R. Carpenter, The Postscripts to the Hermes Controversy, *AJA* LVII, 1954, pp. 1-12.
- Carpenter 1960= R. Carpenter, *Greek Sculpture. A Critical Review*, Chicago, 1960.
- Cassieri 2001= N. Cassieri, a cura di, Museo archeologico di Formia, Formia, 2001.
- Casson 1931= S. Casson, The Hermes of Praxiteles, *AJA*, XXXV, 1931 pp.262-268.
- Clairmont 1966= C.Clairmont, Die Bildnisse des Antinous, ein Beitrag zur porträplastik unter Kaiser Hadrian, Schweizerische Institut in Rom, 1966.
- Clark 1953= K. Clark ,*The nude: a study in ideal form*, Princeton, 1953.
- Clarke 2003= J. R. Clarke, *Roman sex : 100 B.C. to A.D. 250*, NY 2003.
- Coarelli 1981= F. Coarelli, Alessandro, i Licini e Lanuvio, in *L'art decoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat, Tavola Rotonda*, Roma, 10-11 maggio 1979, *Rome* 55, 1981, pp.229-281.
- Coarelli 1980= F. Coarelli, a cura di, *Artisti e artigiani in Grecia: guida storica e critica*, Roma, 1980.
- Coarelli 1982= F. Coarelli, L'agora des Italiens a Delo: il mercato degli schiavi? In *OpusAcadFinl2*, 1982, pp.119-145
- Coarelli 2006= F.Coarelli, L'Agora des Italiens: lo statarion di Delo?, in *JRA* 18, 2006, pp.196-212.
- Coticello 1978= B. Coticello, a cura di, *Antiquarium di Formia*, Formia 1978.
- Coppola 2010= A. Coppola, Vincitori e vinti nella Graecia Capta in *Studi Ellenistici XIII*, 2010, pp.153-163.
- Corbeill 2004= A. Corbeill, *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*, Princeton, 2004.
- Cordier 2005= P. Cordier, *Nudités Romaines, Un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 2005.
- Corso 1988= A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie, Vita e opere*, Roma, 1988.
- Croce 1990= B. Croce. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, a cura di G. Calasso, Milano, II. Ed., 1990.
- Cresci 2001= L.R. Cresci, I nuovi Romani parlano greco, in *i Greci III*, 2001, pp.537-562.
- Culler 1981= J. Culler, *Semiotics, literature, deconstruction*, Ithaca, 1981.

- D'Ambra 1988= E. D'Ambra, *Roman Art*, Cambridge, 1988.
- D'Ambra 1993= E. D'Ambra, *Roman Art in Context*, NJ, 1993.
- Damisch 1977= H. Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, 1977.
- David 1827= E. David, T. Bernard, voce Visconti (Ennius-Quirinus) in *Biographie Universelle, ancienne et moderne*, Paris, 1827, pp.251-266 .
- Davies 1997= G. Davies, *Gender and Body Language in Roman art* in K.Lomas T. Cornell eds., *Gender and ethnicity in ancient Italy*, London pp.97-107.
- Davis 1996= W. Davis, *Replications. Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, Pennsylvania, 1996.
- De Angelis 2008= F. De Angelis, *Pliny the Elder and the Identity of Roman Art*, in *RES*, LIII-LIV, 2008, pp.79-82.
- De Franciscis 1991= G. De Franciscis, *L'edificio degli Augustales di Miseno in Il Sacello degli Augustali a Miseno*, Napoli, 1991.
- De Maria 1993= S. De Maria, *Botteghe di artisti, botteghe di copisti, collezioni d'arte* in S. Settis, a cura di, *Civiltà dei Romani IV*, Milano, 1993, pp. 219-234.
- Décultot 2000= E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, 2000.
- Deleuze 1997= G. Deleuze *Differenza e Ripetizione*, Milano, 1997 da *Différence et répétition*, Paris, 1968.
- Deleuze 2004= G. Deleuze, *Logica del Senso*, Torino, 2004, da *Logique du sens*, Paris, 1969.
- Denson 2011= S. Denson "To be continued" *Seriality and Serialization in Interdisciplinary Perspective I Journal of literary theory*, 2011.
- Déonna 1912= W. Déonna, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, 1912.
- Didi-Haubermann 2001= G. Didi-Haubermann, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Torino, 2001 da *Ouvrir Venus*, Paris, 1999.
- Dillon 1997= S. Dillon, *Repetition and Variation in Ancient Art*, recensione a Mattusch, *Classical Bronzes*, in *JRA*, X, 1997, pp.441-446.
- Donohue, Fullerton 2003= A.A. Donohue, M. Fullerton, *Ancient Art and its Historiography*, Cambridge, 2003.
- Dupont, Thierry 2001= F. Dupont, E. Thierry, *L'érotisme masculine dans la Rome antique*, Paris, 2001.
- Eco 1979= U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, 1979.

- Eger 2007= A. Eger, Age and male sexuality. Queer space in the Roman bath-house? in *JRA* 2007, pp.131-151
- Eliade 1003= M. Eliade a cura di, *Enciclopedia delle religioni*, Milano, 1993.
- Elsner 1996= J. Elsner, *Art and Roman viewer: the transformation of art from Pagan world to Christianity*, Cambridge, 1996.
- Elsner 1998= J. Elsner, *Ancient viewing and Modern Art History*, in *Metis XIII*, 1998, pp.417-437.
- Elsner 2004= J. Elsner Introduction in T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, trad. Ing, di *Römische Bildsprache*, Cambridge, 2004.
- Elsner 2007= J. Elsner, *Roman Eyes*, Princeton, NJ, 2007.
- Ewald 2008= B.C.Ewald, *Review Roman Nude by C.Hallett*, *Art Bulletin* 90, 2008, pp. 86-92.
- Fejfer 2008= J. Fejfer, *Roman Portraits in context*, Berlin-NewYork, 2008.
- Fittschen, Zanker 1985= K Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz, 1985.
- Fittschen 1989= K. Fittschen, "Barbarien-Köpfe: Zur Imitation Alexanders d. Gr. in der Mittleren Kaserzeit, in S.Walker, A. Cameron eds, *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, *Bullettin Pepers from the tenth British Museum Classical Colloquium*, London 1989.
- Fittschen 2010= K. Fittschen, *The portraits of Roman emperors and their families*, in B.C. Ewald, C.F. Norena eds., *The Emperor and Rome. Space, Representation and Ritual*, Cambridge, 2010, pp.221-246.
- Flasch 1902= A. Flasch, Heinrich v. Brunn. *Gedaechtnisrede*, München, 1902.
- Flashar 2003= M. Flashar, *Adolf Furtwängler: Der Archäologe*, München, 2003.
- Foucault 1968= M.Foucault *Qu'est-ce qu'un auteur?* Paris, 1968 ora in Id., *Dits et écrits*, I. 1954-1975, Paris 2001, 817-849 (trad. it. parziale in Id., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971 [rist. 2004] 1-21).
- Foucault 1969= M. Foucault *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969.
- Foucault 1972= M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, 1972, da *L'ordre du discours*, Paris, 1971.
- Foucault 1998= M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, 1998, da *Les mots et les choses*, Paris, 1966.

- Foucault 2002= M. Foucault, *L'uso dei piaceri*, Milano, 2002 da *L'usage des Plaisirs*, Paris, 1984.
- Foucault 2005= M. Foucault, *Nascita della Biopolitica*. Corso al Collège de France, Milano, 2005 da *Naissance de la Biopolitique*. Cours au Collège de France, Paris, 1978.
- Foucault 2010= M. Foucault, *La cura di sé*, Milano, 2010, da *La souci de soi*, Paris, 1984.
- Fox 2007= R.L. Fox, *Il mondo classico*. Storia epica di Grecia e Roma, Roma Torino, 2007.
- Foxall 2013= L. Foxall *Studying gender in classical antiquity*, Cambridge, 2013.
- Franciosi 2003= S. Franciosi, *Il Doriforo di Policleto*, Napoli, 2003.
- Franzoni 2006= C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo* Corpo, gesto, espressioni dell'arte greca, Torino 2006.
- Fraser 1929= A.D. Fraser, *Review The Sculpture and Sculptors of the Greeks* by Gisela Richter *AJA* XXXIII, 1929.
- Frontisi-Ducroux 1996= F. Frontisi-Ducroux, *Eros, Desire and the Gaze* in N. Boymel Kampen *Sexuality in Ancient Art*, pp.81-100.
- Frontisi-Ducroux 2000= F. Frontisi-Ducroux in P. Veyne, F.Lissarague, *I misteri del gineceo*, Roma-Bari, 2000.
- Fullerton 1997= M. Fullerton, *Imitation and intertextuality in Roman art* (recensione a Fuchs, *Glyptothek München*, *Katalog der Skulpturen*, VI: *Römische Idealplastik ea Touchette*, *The Dancing Maenad Reliefs*) in *JRA*, 1997, pp.427-440.
- Fullerton 1998= M. Fullerton, *Description vs Prescription: a Semantics of Sculptural Style*, in *Stephanos: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway*, Philadelphia, 1998, pp.69-77.
- Fullerton 2003= M. Fullerton "Der Stil der Nachahmer": a Brief Historiography of Stylistic Retrospection, in *Ancient Art and its Historiography*, pp. 92-117.
- Furtwängler, 1964= A. Furtwängler *Masterpieces of Greek Sculptures: a series of essays on the history of art*, Chicago, 1964, da *Meisterwerke der Griechischen Plastik*, Leipzig, 1893.
- Fustugiere 1931= P. Fustugiere, *La valeur religieuse des papyrus magiques in l'ideal religieux des Grecs et l'Evangele*, Paris, 1932.
- Galinsky 1996= K. Galinsky, *Augustan Culture: an Interpretative Introduction*, Princeton, 1996.

- Galinsky 2011= K. Galinsky The cult of Roman emperor in J. Brodd, ed., Rome and Religion A cross-Disciplinary Dialogue on the Imperial Cult, Atlanta, 2011.
- Galli 2007= M. Galli “et Graeci quidem eum consecraverunt”. La creazione del mito di Antinoo in O. Cordovana, a cura di, Arte e memoria culturale nell’età della Seconda Sofistica, Catania, 2007.
- Galli 2008= M. Galli, Theos Hadrianos: Le élites delle città greche e il culto dell’imperatore filelleno in A. D. Rizakis, F. Camia, eds., Civic Elites in the Eastern Part of the Roman Empire, Atene 2008, pp.73-105.
- Galli 2010: M. Galli, Hadrian, Eleusis and the Beginning of Christian Apologetic in M. Rizzi, a cura di, Hadrian and the Christian, NY, 2010. Pp, 71-83.
- Galli 2012= M. Galli, Antinoo heros e gli eroi della seconda sofistica, in κλασική παραδοση και νεότερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας, Tessalonike, 2012.
- Galli 2012b= M. Galli, Il culto e le immagini di Antinoo in M. Ragni a cura di, Antinoo il fascino della Bellezza, Milano, 2012.
- Gallo 1992= D. Gallo, Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti, Labyrinthos, 21, 1992.
- Gallo 1994= D. Gallo, I Visconti una famiglia romana al servizio dei papi, della Repubblica e di Napoleone, Roma moderna e contemporanea. 2, 1994.
- Gallo 2006= D. Gallo, Modèle ou miroir?: Winckelmann et la sculpture néoclassique, Paris, 2006.
- Gardner 1926= P. Gardner, New Chapters in Greek Art, Oxford, 1926.
- Garin 2010= E. Garin, La cultura del Rinascimento Roma Bari 2010.
- Gasparri 1994= C. Gasparri, Copie e copisti, in EAA, suppl.II, 1994, pp.267-280.
- Gasparri 1994b= C. Gasparri, Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia, Roma, 1994.
- Gazda 1995= E.K. Gazda, Roman Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition, in Greece in Rome, Harvard Studies in Classical Philology Vol. 97, Greece in Rome: Influence Integration Resistance, 1995.
- Gazda 2002= E.K. Gazda, Introduction. Beyond Copying: Artistic Originality and Tradition, in Ancient Art of Emulation, pp.1-24.
- Geominy 1999= W. Geominy, Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung, in G. Vogt-Spira, B. Rommel Rezeption und

Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma, Stuttgart, 1999.

Giddens 1984= A. Giddens, *The Constitution of Society*, Cambridge, 1984.

Gleason 1995= W. Gleason *Making men: sophists and self-presentation in ancient Rome*, Princeton 1995.

Golden 2003= M. Golden and P. Toohey, eds., *Sex and difference in ancient Greece and Rome* Edinburgh 2003.

Gruen 1974= E.S. Gruen, *The Last generation of Roman Republic*, California University Press, Berkley, Los Angeles, London, 1974.

Gruen 1990= E.S. Gruen *The imperial policy of Augustus* in K. Raaflaub, M. Toher eds., *Between Republic and Empire: interpretations of Augustus and his principate*, Berkley, 1990, pp.395-418.

Gruen 1992= E.S. Gruen, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca, NY, 1992.

Hallett 1986= C. Hallett, *The Origins of Classical Style in Sculpture*, JHS, 1986, pp.71-84.

Hallett 2005, C. Hallett, *The Roman nude*, Oxford, 2005.

Hallett, Skinner 1998= J.P. Hallett, M. Skinner, *Roman Sexualities* Princeton 1997.

Halperin, 2003= D.Halperin *The social body and the sexual body*. in M.Golden, P.Toohy, *Sex and Difference in ancient Greece and Rome*, Edinburgh, 2003.

Hamilakis 2002= Y. Hamilakis, *Thinking through the body: archaeologies of corporeality*, NY, 2002 .

Harmand 1957= L. Harmand, *Le patronat sur les collectivites publiques des origines au Bas-Empire un aspect social et politique du monde romain*, Paris, 1957.

Harward 1982= V. Harward, *Greek domestic sculpture and the Origins of Private Art Patronage*, Harvard, 1982.

Hasenohr 2003= C.Hasenohr, *Les Compitalia à Delos*, BCH 127, 2003, pp.167-249.

Haskell, Penny= E. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto*, trad. it. A cura di R.Pedio, Torino, 1984.

Hatzfeld 1921= J. Hatzfeld, *Les dédicaces des portiques de l'Agora des Italiens à Delos*, BCH 45, 1921, pp.471-486.

Hauser, Gott 1909= F.Hauser, F.Gott, *Heros und Pankratiast von Polyklet*, OJH, 12 1909, pp.100-117.

- Heilmeyer 1970= W. Heilmeyer, *Korinthische Normalkapitelle: Studien zur Geschichte der römische Architekturdekoration*, Heidelberg, 1970.
- Hill 1970= D.K. Hill, Polykleitos: Diadumenos, Doryphoros, and Hermes in *AJA*, LXXIV, 1970, pp. 21-24.
- Hodder, Hutson 2003= I. Hodder, S. Hutson, *Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology*, Cambridge, 2003.
- Hofter 2008= M.R. Hofter, *Die Sinnlichkeit des Ideals: zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie*, Mainz, 2008.
- Hojite 2005= J.M. Hojite, *Roman Imperial statue bases from Augustus to Commodus*, Aarhus, 2005.
- Hölscher 1973= T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg, 1973.
- Hölscher 1993= T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana: un sistema semantico*, Torino, 1982, da *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987.
- Hölscher 1993b= T. Hölscher, *Review of Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, by N. Himmelmann. *Gnomon* 65, 1993, pp. 519-528.
- Hölscher 2006= T.Hölscher, *Greek Styles and Greek Art in Augustan Rome: Issues at the Present versus Record of the Past*, in *Classical Pasts* in J.I Porter, ed., *The Classical traditions of Greece and Rome*, Oxford, 2006, pp.237-259.
- Hölscher 2008= T. Hölscher, *The concept of roles and the "Malaise of identity": Ancient and Modern world* in S. Bell, I L. Hansen, eds., *Role models in the Roman world, Identity and Assimilation*, Ann Arbor, 2008, pp.41-57.
- Homann-Wedeking 1955= E. Homann-Wedeking, *Review Kopien Umbildungen* by G.Lippold *JHS*, 1955,.
- Homolle 1881= T.Homolle, *Conférence sur l'île de Délos*, Nancy, 1881.
- Hurlet, Mineo 2009=J. Hurlet, B. Mineo, eds., *Le principat d'Auguste: réalités et representations du pouvoir autour a la Res publica restituta*, Rennes, 2009.
- Inan 1983= J. Inan, *Antike Kunst*, 26,1983, pp. 119-123.
- Jamot 1895= P. Jamot, *L'Athena Lemnia de Phidias. Réponse a M. Furtwängler* in *RA*, 1895.II, pp.7-39.
- Jaros 1993= S.A. *Roman Copies of greek sculpture and the problem of nobilia opera*, Ann Arbor, 1993.
- Judge 1974= E.A. Judge, *Res publica Restituta: a modern illusion?* In *Studies in Honour of E.T. Salmon*, 1974.

- Jung 1997= C. Jung, Studi sull'alchimia, Opere, vol. XIII, Torino, 1997.
- Kanschnitz-Weinberg 1933= G. Kanschnitz-Weinberg Bemerkungen zue Struktur der agyptischen Plastik, Berlin 1933.
- Kaschnitz-Weinberg 1944= G. Kaschnitz-Weinberg, Uber die Grundformen der Italisch-Römischen Skultur, I, in Rom.Mitt., LIX, 1944.
- Kanschnitz-Weinberg 1950= G. Kaschnitz-Weinberg, Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta, München, 1950.
- Kekulé 1895= R. Kekulé, Review Meisterwerke by A. Furtwängler, Classical Review 1895.
- Kerényi 1996= K. Kerényi, Miti e misteri, Torino, 1996.
- Kersauson 1985= K. Kersauson, Catalogue des portraits romains, Tome I. Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.
- Kiss 1975= Z. Kiss, L'iconographie des princes Julio-Claudiens au temps d'Auguste et de Tibère, Editions scientifiques de Pologne, Varsaviam 1975,
- Kleiner 1992= D.E.E. Kleiner, Roman Sculpture, London, 1992.
- Koch 2006= N.J.Koch, Die Kopie in der Sicht der griechischen Kunstschriftstellerei, in Zwischen Original und Fälschung: zur Ambivalenz der Nachahmung in der Antikenrezeption, Stendal, 2006, pp.7-11.
- Kockel 1993= V. Kockel, Porträtreliefs stadtrömischen Grabbauten: ein Betitrag zur Geschichte und zum Verständinis der spat republikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts, Mainz am Rhein, 1993.
- Koortbojian 1997= M. Koortbojian, Myth, meaning and memory on Roman Sarcophagi, Berkley, Los Angeles, London, 1997.
- Koortbojian 2002= M. Koortbojian, Forms of Attention: Four Notes on Replication and Variation, in Ancient Art of Emulation, pp.173-204.
- Koortbojian 2008= M. Koortbojian, The Double Identity of Roman portrait Statues in Costume and their Symbolism at Rome, in Edmondson J., Keith A. eds., Toronto-Buffalo-London, 2008.
- Kreinkenbom 1990= D. Kreinkenbom. Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykleitischen Vorbilden, Berlin, 1990.
- Kris Kurz 1980= E.Kris, O.Kurz ,La leggenda dell'artista, Torino, 1980.
- La Rocca 2010= E. La Rocca, E. Parisi Presicce con A. Lo Monaco, a cura di, I giorni di Roma. L'età della conquista, Roma, 2010.

- La Rocca 2011= E. La Rocca, C. Parisi Presicce con A. Lo Monaco, *Ritratti le tante facce del potere*, Roma, 2011.
- Lacan 1987= J. Lacan, *Felman Jacques and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture*, Cambridge, 1987.
- Lacan 2003= J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (ed. orig,1964), Torino, Einaudi, 2003.
- Landwehr 1984= C. Landwehr, *Capolavori greci in calchi romani: il rinvenimento di Baia e la tecnica degli antichi copisti*, Napoli, 1984.
- Landwehr 2010= C. Landwehr, *The Baiae casts and the uniqueness of Roman copies* in R. Frederiksen, E. Marchand, eds., *Plaster casts*, Berlin-NY, 2010.
- Laqueur1990= T. Laqueur *Making sex 1990: body and gender from the Greeks to Freud* Cambridge Harvard, 1990.
- Lee 2009= T.Lee, *Asymmetry in translating heterolingualism: A Singapore case study* in *Perspectives: Studies in Translatology*, 2009, v.17, pp.63-75.
- Lepenies 1992= W. Lepenies, *natura e scrittura. Autori e scienziati nel XVIII secolo*, Bologna, 1992, pag.85.
- Lippold, 1909= G. Lippold, *Griechische Schilde*, München, 1909.
- Lippold, 1917= G. Lippold, *Zur Arbeitsweise römischer Kopisten* in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 32, 1917, pp. 95-117.
- Lippold 1923= G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München, 1923.
- Lomas 1993= K. Lomas, *Rome and Western Greeks, 350 BC-AD 200: conquest and acculturation in Southern Italy*, London, 1993.
- Lorenz 1972= T. Lorenz, *Polyklet*, Wiesbaden, 1972.
- Lorenz 1991= T. Lorenz, *Der Doryphoros des Polyklet: Athlet, Musterfigur, politisches Denkmal oder mythischer Held?* In *Nikephoros*, IV, 1991, pp.177-190.
- Maderna 1988= C. Maderna *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen: Untersuchungen zum römischen statuarischen idealporträt*, Heidelberg, 1988.
- Mahon, 1947= D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, London, 1947.
- Mambella 1995= R. Mambella, *Antinoo: l'ultimo mito dell'antichità nella storia e nell'arte*, Milano, 1995.
- Mambella 2008= R. Mambella, *Antinoo un dio malinconico nella storia dell'arte*, Roma, 2008.

- Marcadé 2000: J.Marcadé De cape et d'épée. A propos de l'effigie délienne de C.Ofellius Ferus. *Ktéma*, 25, Strasbourg, 2000, pp.47-54.
- Marchand 1996= S. Marchand, *Down from Olympus: Archaeology and philhellenism in Germany, 1750, 1970*, Princeton, 1996.
- Marconi 1923= P. Marconi, Antinoo: saggio sull'arte di età adrianea, in *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*, 29, Milano, 1923, pp.161-300.
- Mariette 1750= P.J. Mariette, *Traité des pierres gravées*, Paris, 1750.
- Martinelli 1981= R. Cioffi Martinelli, La ragione dell'arte: teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann, Napoli, 1981.
- Marvin 1983= M. Marvin, Freestanding Sculpture from the Baths of Caracalla, in *AJA* 87, 1983, pp. 347-384.
- Marvin 1997= M. Marvin, Roman sculptural Copies or Polykleitos: The Sequel, in *Sculpture and its Reproductions*, pp.7-28.
- Marvin 2008= M. Marvin, *The Language of muses: the dialogue between Roman and Greek sculpture*, Los Angeles, 2008.
- Mastino 2008= A. Mastino, Il Dibattito sull'agorà degli Italici a Delo: un bilancio retrospettivo fra ideologia e urbanistica, in *Le perle e il filo: a Mario Torelli per i suoi settantanni*, Venosa, 2008, pp.233-241.
- Mathieu 1978= V. Mathieu, Idealismo in *Enciclopedia del Novecento*, vol III, Roma, 1978, pp.404-454.
- Mattusch 1996= C.C. Mattusch, *Classical Bronzes. The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca, NY, 1996.
- Mattusch 1999= C.C. Mattusch, Last Wax Casting and the Questions of Originals and Copies, in E. Formigli, a cura di, *I Grandi Bronzi antichi, le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, Siena, 1999, pp.75-82.
- Mauss 1923: M. Mauss, Essai sur le don, *Forme et raison de l'échange dans les sociétés arcaïques*, in *L'Année Sociologique*, 1923-24.
- Medwid 2000= L. Medwid, *The markers of classical archaeology: a reference work*, NY, 2000.
- Meritt 1886= B.D. Meritt, *Corinth VIII, I, Greek Inscriptions*, 1886.1927.
- Merlaeu-Ponty 1945= M. Merlaeu-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris 1945.

- Meyer 1991= H. Meyer, Antinoos: die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten: ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-früantoninischen Zeit, München, 1991.
- Michaelis 1908= A. Michaelis, Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen, Leipzig, 1908.
- Migliorati 2003= G. Migliorati, Cassio Dione e l'impero romano da Nerva ad Antonino Pio alla luce dei nuovi documenti. Milano 2003.
- Miles 2008= M.M. Miles, Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate about Cultural Property, Cambridge, 2008.
- Millett 1990= M. The Romanization of Britain. An Essay in Archaeological interpretation, Cambridge, 1990.
- Mitchell 1985= W.J.T. Mitchell, Iconology: Image, Text, ideology, Chicago, 1985.
- Momigliano 1954= A. Momigliano, An unsolved Problem of historical forgery: the ShA, in Journal of the Warburg and Catauld Insititutes, XVII, 1954, pp.22-46.
- Montfaucon 1719= B. Montfaucon, L'Antiquité expliquée, et représentée en figures, Paris, 1719.
- Moon 1995= W.G. Moon, ed., Polykleitos, the Doryphoros and Tradition, Madison WI, 1995.
- Moreno 2005= P. Moreno Archeologia filologica e nuovi risultati da Agelada a Stefano, in Meisterwerke, Internationales Symposion anlässlich des 150.Geburtstages von Adolf Furtwängler, München, 2005.
- Moxey 1994= K. Moxey, The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History, London, 1994.
- Mund 1983= H. Mund, Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie, in Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, V, pp.19-31.
- Neumann 1965= G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin, 1965.
- Palagia, Pollitt 1996= O. Palagia, J.J. Pollitt, eds., Personal styles in Greek sculpture, Cambridge, 1996.
- Papini 2006= M. Papini, Il Doriforo di Policleto, in N. Kreuz, B. Schweizer, eds., Tekmeria, Archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension, Münster, 2006, pp. 245-261.

- Paribeni 1932= R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma, 1932.
- Paribeni= R. Paribeni, *Le Musée aux Thermes de Dioclétien*, Milano, Fratelli Treves, ?, tab. 5
- Pasquier, 2007= A. Pasquier, *100 chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Paris, 2007.
- Pelikàn 1975= O. Pelikàn, *Graecia Capta ferum victorem cepit in Classica atque maedevalia Jaroslao Ludvikowsky*, Brno, 1975, pp.71-78.
- Perry 2005= E. Perry, *The Aesthetics of emulation in the visual arts of ancient Rome*, Cambridge, 2005.
- Picard, 1963= C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque: la sculpture*, Paris, 1963.
- Pinelli 2004= O. Pinelli, *da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, Los Angeles, 2004.
- Polacco 1963= L. Polacco, *Carlo Anti*, in «Annuario dell'Università di Padova» 1963-64.
- Polacco 1998= M. Polacco, *l'Intertestualità*, Milano-Bari, 1998.
- Polito 2012= E. Polito, *L'arte augustea negli studi attuali: una nota*, Estratto da *Arte-Potere Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi*, Atti del convegno di studio tenuto a Pisa a cura di M.Castiglione, A.Poggio, Milano 2012, pp.339-347.
- Pollini 1995= J. Pollini, *The Augustus from Prima Porta and the Transformation of the Polykleiteian Heroic Ideal: the Rethoric of Art in Polykleitos, the Doryphoros*, pp.262-282.
- Pollitt 1974= J.J. Pollitt, *The ancient view of Greek art: criticism, history, and terminology*, New Haven, 1974.
- Pollitt 1978= J.J. Pollitt, *The Impact of Greek art on Rome* in *Transaction of American Philological Association*, 1978, pp.155-174.
- Pollitt 1995= J.J. Pollitt, *The canon of Polykleitos and other canons*, in W.G. Moon ed., *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, Madison WI, 1995, pp.19-24.
- Pommier 2003= E. Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, 2003.
- Potts 1980 = A. Potts, *Greek sculpture and Roman copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteen Century*, in *JWI*, 1980, pp.150-173.
- Potts 1994= A. Potts, *Flesh and Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, London, 1994.

- Potts e A.D. 1982 Winckelmann construction of history, *Art History* 5, pag. 37-47.
- Preziosi 1989= D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Heaven London, 1989.
- Price 1984= S.R.R. Price, *Rituals and Power*, Cambridge, 1984.
- Pucci 1993= G. Pucci, *Il passato prossimo: La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma, 1993.
- Pucci 2008= G. Pucci, *Verità estetica nella copia antica* in *Verità dell'estetica*, VI convegno internazionale della società italiana di estetica, Roma, 2008.
- Puccini-Delbey 2007= G. Puccini-Delbey, *La vie sexuelle à Rome*, Paris, 2007, pp.90-91.
- Queyrel 1991= F. Queyrel, *Ofellius Ferus*, *BCH*, 1991, pp. 389-464.
- Queyrel 1991b= F. Queyrel, *Review Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur*, *Revue Archéologique*, Paris 1991. pp.416-418.
- Queyrel 2012= F. Queyrel, *Review Roman Nude by C. Hallet*, *Gnomon*, 84.2, 2012, pp.185-188.
- Raaflaub 1990= K.A Raaflaub, ed., *Between Republic and Empire: interpretations of Augustus and his principate*, L.A., 1990.
- Rauh 1992= N.K. Rauh, *Was the Agora of the Italians an *établissement de sport?**, *BCH* 16, 1992, pp. 557-564.
- Reinach 1910= S.Reinach, *Sui cosiddetti tondi adrianei dell'Arco di Costantino* intitolato *Les Testes des médaillons de l'Arc de Constantin*, pubblicato in "Revue Archeologique", 1910.
- Richardson 1728= J. Richardson, *Traité de la peinture, et de la Sculpture*, Amsterdam, 1728.
- Richter 1931= G.M.A. Richter, *The Hermes of Praxiteles*, in *AJA* XXXV, 1931, pp.277-290.
- Richter 1935= G.M.A. Richter, *Another Copy of the Diadumenos, by Polykletos* in *AJA* XXXIX, 1935, pp. 46-52.
- Richter 1962= G.M.A. Richter, *How were the Roman Copies of Greek Portraits Made?* In *MDA(R)* LXIX, 1962, pp.52-58
- Richter 1970= G.M.A. Richter, *Sculpture and sculptors of the Greeks*, London, 1970.
- Ridgway 1981= B.S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, Princeton, 1981.

- Ridgway 1984= B.S.Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, Ann Arbor, 1984.
- Ridgway 1994= B. S. Ridgway, *The study of Classical Sculpture at the End of 20th Century*, in *AJA* XCVIII, 1994, pp.759-772.
- Ridgway 2005= B.S. Ridgway, *Review Katalog der Antiken Skulpturen*, *JRA*, 2005.
- Rizzo 1908= G.Rizzo, *Antinoo Silvano*, in "Ausonia", 1908.
- Robert 1958= J.L. Robert, *Bulletin Épigraphique*, 1958, n. 356.
- Rodenwaldt 1940= G. Rodenwaldt, *Zum hundertsten Winckelmannsfest*, Berlin, 1940.
- Rolley 1999= C. Rolley, *La sculpture grecque II*, Paris, 1999.
- Rose 1997= C. B. Rose, *Dynastic commemoration and imperial portraiture in the Julio-Claudian Period*, *Cambridge studies in Classical Art and Iconography*, Cambridge, 1997.
- Rousselle 1985= A. Rousselle, *Porneia. De la maîtrise du corps à la privation sensorielle*, Paris, 1985.
- Rouveret 1989= A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome, 1989.
- Saladino 1998= V. Saladino, *Artisti Greci e Committenti romani in I Greci 2, III, Una storia greca, Trasformazioni*, Torino, 1998, pp. 965-990.
- Saller 1982= R. P. Saller, *Personal patronage in early empire*, NY, 1982.
- Sapelli Ragni 2012=M. Sapelli Ragni a cura di, *Antinoo il Fascino della Bellezza*, 2012, Cartella Stampa.
- Schapiro 1982= M. Schapiro, *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982.
- Schapiro 2002= M. Schapiro, *Per una Semiotica del linguaggio visivo*, Milano, 2002, da *Semiotics of visual language*, NY, 1996.
- Schnapp 1998= A. Schnapp, *La conquête du passé*, Paris, 1998.
- Schober 1923= A. Schober, *Die Landschaft in der Antiken Kunst*, Leipzig, 1923.
- Scotton 1997= P. Scotton, *The Julian Basilica at Corinth: an architectural investigation*, Ann Arbor, 1997.
- Sénéchal 1986= P. Sénéchal *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770 in S.Settis, a cura di, Memoria dell'antico nell'arte italiana 3, Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986.
- Settis 1982= S. Settis, *Ineguaglianze e continuità: un'immagine dell'arte romana in O. Brendel ed., Introduzione all'arte romana*, Torino, 1982, pp. 159-200.

- Settis 1985= S. Settis, Policleteo il Diadumeno e Pythokles, in Bondi S.F., a cura di, Studi in onore di Edda Bresciani, Pisa, 1985.
- Settis 1989= S. Settis, Un' arte al plurale, in A. Momigliano, C. Schiavone, a cura di, Storia di Roma IV, 1989, pp. 827-878.
- Settis 1993= S. Settis a cura di, Civiltà dei Romani un linguaggio comune. Milano, 1993.
- Settis 2004= S. Settis, Futuro del "classico", Torino, 2004.
- Siebert 1989= V. Siebert in aa.VV., Limc, Zurich, 1989.
- Sieveking, 1925= J. Sieveking, Römisches Relieffragment in Römische Abteilung 40, pp.161-166.
- Skydsgaard 1976= J. E. Skydsgaard, The Disintegration of the Roman Labour Market and the Clientela Theory, in Studia Romana in honorem Petri Kramp Septuagenarii, Odense, 1976.
- Smith 1867= W. Smith, A dictionary of Greek and Roman biography and mythology, London, 1867.
- Smith 1988= R.R.R. Smith, Hellenist Royal Portraits, New York 1988.
- Smith 1988b= R.R.R.Smith, Philorhomsioi: portraits of Roman client rulers in Greek East in the first century B.C., in Quaderni de 'La Ricerca Scientifica' 116, 1988.
- Smith 1991= R.R.R. Smith, Aphrodisias Papers, JRA, Suppl.2, 1991, pp.68-97.
- Smith 2008= R.R.R. Smith, Roman portrait statuary form Aphrodisias, Mainz am Rhein, 2006.
- Snijder, 1925= G.A.S. Snijder, Romeinsche kunstgeschiedenis, Groningen, 1925.
- Soverini 1983= P. Soverini a cura di, Scrittori della Storia Augusta I, Torino, 1983.
- Spencer 2011= D. Spencer, Ρωμαίζω ergo sum: becoming Romans in Varro's de Lingua Latina in M. Bommas, ed., Cultural memory and Identity in Ancient Society, London-NY, 2011, pp. 43-61.
- Steiner 1982= W. Steiner, The colors of Rethoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Art, Chicago, 1982.
- Stevenson 1998= T. Stevenson, The problem with Honorific Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome, in Greece and Rome, 45, N.1, 1998, pp.45-69.
- Stewart 1978= A. Stewart, The Canon of Polykleitos: A question of Evidence, in JHS, XCVIII, 1978, pp.122-131.
- Stewart 1995= A. Stewart, Notes on the Reception of the Polykleitan Style in W.G. Moon ed., Polykleitos the Doriforus and Tradition, Wisconsin, 1995.

- Stewart 1996= A. Stewart, Notes in the Reception of the Polykleitan Style, in Moon G., ed. *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, Madison Wisconsin, 1996.
- Stewart 2003= P. Stewart, *Statues in Roman society: Representation and Response*, Oxford, 2003.
- Strocka, 2005= M.V. Strocka, *Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler*, München, 2005.
- Syme 1967= R. Syme, *La révolution romaine*, Gallimard, 1967 da *Roman Revolution*, Oxford, 1939.
- Syme 1991= R.Syme, *Roman Papers*, II 1991.
- Tanner 2000= J. Tanner, *Portraits, Power and Patronage in the Late Roman Republic*, in *JRS* 90, 2000, pp. 18-50.
- Tanner 2007= J. Tanner *Review Roman Nude by C.Hallett*, *JRA*, 2007, pp. 336-338.
- Testa 1999= F. Testa, *Winckelmann e l'invenzione della Storia dell'arte. I modelli e la mimesi*, Bologna, 1999.
- Tilley 1994= C. Tilley, *Phenomenology of Landscape: Places, paths and monuments*, Oxford, 1994.
- Toynbee 1934= J. M. C., *Toynbee The Hadrianic School: a chapter in the History of Greek art*, Cambridge, 1934.
- Traversari 1968= G.Traversari, *Museo archeologico di Venezia, I Ritratti*, Venezia, 1968.
- Trillmich 1973= W. Trillmich, *Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 88, 1973.
- Trimble 2002= J. Trimble, *Greek, Myth, Gender and Social Structure in a Roman House: Two Paintings of Achilles at Pompeii*, in Gazda ed., *The Ancient art of Emulation*, Ann Arbor, 2002.
- Trimble 2011= J. Trimble *Women and visual Replication in Roman Imperial Art and Culture (Greek Culture in the Roma World)*, Cambridge, 2011.
- Trofimova 2012= A.Trofimova, *Imitatio Alexandri in Hellenistic art, portraits of Alexander the Great and Mythological Images*, Roma, 2012.
- Trumper 2009= M. Trumper *Die 'Agora des Italiens' in Delos, Baugeschichte, Architektur, Ausstattung und Funktion einer späthellenistischen Porticus-Anlage*, *International Archäologie* 104, Rahden/Westf., 2009.
- Trumper 2010= M.Trumper, *Where the Non-Delians met in Delos. The meeting-places of foreign associations and ethnic communities in Late Hellenistic Delos*, in

- O. Nijif, R. Alston, eds., *Political culture in the Greek city after the classical age*, Leuven, 2010, pp. 49-71.
- Turcan 2002= R. Turcan, *L'Art Romain*, Paris, 2002 (I ed. 1995).
- Venturi 1950= L. Venturi, L' "eclettismo" e i Caracci: un post-scriptum. *Commentari* n 3, pp.163-171.
- Vermeule 2001= C.C. Vermeule, *Antinous, favorite of the emperor Hadrian*, in *Art and archaeology of antiquity*, London, 2001.
- Veyne, 1976= P.Veyne, *Le pain et le cirque: sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris,1976.
- Veyne 1979= P.Veyne, *Mythe et réalité de l'autarcie à Rome*, in *Revue des etudes anciennes*, 1979.
- Visconti 1817= E. Q. Visconti, *Iconographie romaine*, Paris, 1817-26.
- Vout 2005= C. Vout, *Antinous, archaeology and history*, *JRS*, 95, 2005.
- Vout 2006= C. Vout, *Winckelmann and Antinous* in *Cambridge classical journal*, 56, pp.139-162.
- Vout 2006b= C. Vout, *The Face of Antique* (Henry Moore Institute), Leeds, 2006.
- Vout 2007= C. Vout, *Power and eroticism in Imperial Rome*, Cambridge, 2007.
- Walker 1991= S. Walker, *Roman Art*, London, 1991.
- Wallace-Hadrill 1982= A. Wallace-Hadrill, *Civilis Princeps: Between Citizen and King*, *JRS* 72, 1982, pp.32-48.
- Wallace-Hadrill 1989= A. Wallace-Hadrill, *Patronage in Ancient Society*, London, NY, 1989.
- Wallace-Hadrill 1990= A. Wallace-Hadrill, *Roman arches and Greek Honours; the language of power at Rome* in *PCPS* 36, 1990, pp.143-161.
- Wallace Hadrill 2008= A. Wallace-Hadrill. *Rome's cultural revolution*, Cambridge, 2008.
- Walters 1997= J. Walters, *Invading the Roman body. Manliness and impenetrability in Roman thought* in *Roman Sexualities* in *Roman Sexualities*, Princeton, 1997.
- Weinverg 1960= S. Weinverg, *The southeast Building, the twin Basilicas, the Mosaic house*, Princeton, 1960.
- Weber 1911= W. Weber, *Sulle circostanze storiche della morte del giovane nel fiume Nilo intitolato Drei Untersuchungen zur aegyptisch-griechischen Religion*, Heidelberg, 1911 .

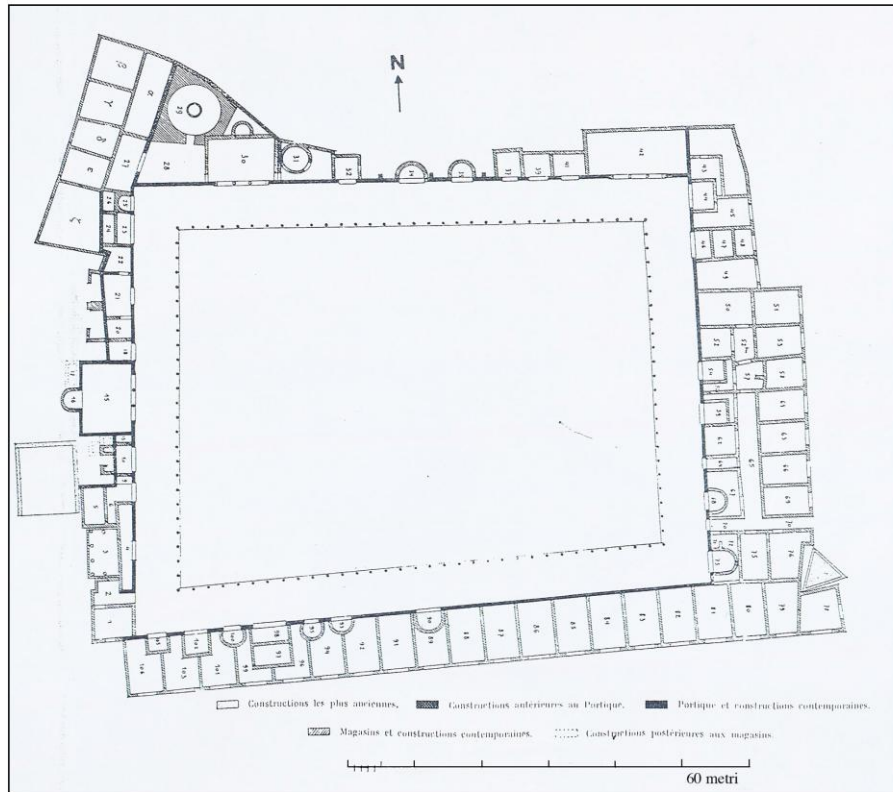
- Wickhoff, 1947= F.Wickhoff, *Arte Romana*, (introduzione Carlo Anti), Padova, 1947, da *Die Wiener Genesis*, 1895.
- Wiessner 1984= P. Wiessner, *Reconsidering the behavioural basis of style*, *Journal of Anthropological Archaeology* 3, 1984, pp.190-234.
- Winckelmann 1764-1776= J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, Wien 1776 .
- Winckelmann 1783= J.J. Winckelmann, *Storia delle arti e del disegno presso gli antichi*, C. Fea, a cura di, Roma 1783.
- Wrede 1991= H. Wrede, *Review Iuppiter Diomedes und Merkur by C.Maderna*, *Gnomon* 62, München, 1991.
- Wrede 1981= H. Wrede, *Consecratio in formam deorum*, Mainz am Rhein, 1981.
- Zanker 1974= P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein, 1974.
- Zanker Vierneisel 1979: P. Zanker, K.Vierneisel, *Die Bildnisse des Augustus: Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom*, München, 1979.
- Zanker 1981= P. Zanker, *Zur Bildrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser*, in *Les "Bourgeoisies" municipales italiennes aux IIe et Ie siècles av. J.C.*, Colloque 7-10 décembre 1981, Centre Jean Bérard, Institut français de Naples, Paris, 1983, pag. 254.
- Zanker 1989= P. Zanker *The power of Images in the Age of Augustus* (translated by A. Shapiro) da *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 1987.
- Zanker 1992= P. Zanker, *Bemerkungen zur Kopie im Mittelalter* in C. Lenz, ed., *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, München, 1992.
- Zanker 1994= P. Zanker, *Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commenditaires et Spectateurs* in *Revue Archéologique*, Paris, 1994, pp. 281-293.
- Zanker 1995= P. Zanker, *Individuum und Typus, Zur Bedeutung des Realistischen Individualporträts der Späten Republik*, in *Archäologischer Anzeiger*, Berlin-New York, 1995.
- Zanker 1998= P. Zanker, *Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite*, Torino, 1998.
- Zanker 2002= P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione nelle immagini del mondo romano*, Milano, 2002.
- Zanker 2006= P. Zanker, *Augusto e il potere delle Immagini*, Torino, 2006 da *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 1987.

Zucchello 1998= D. Zucchello, Aristotele, *Metafisica, Libro Gamma, IV*, a cura di.
Padova, 1998.

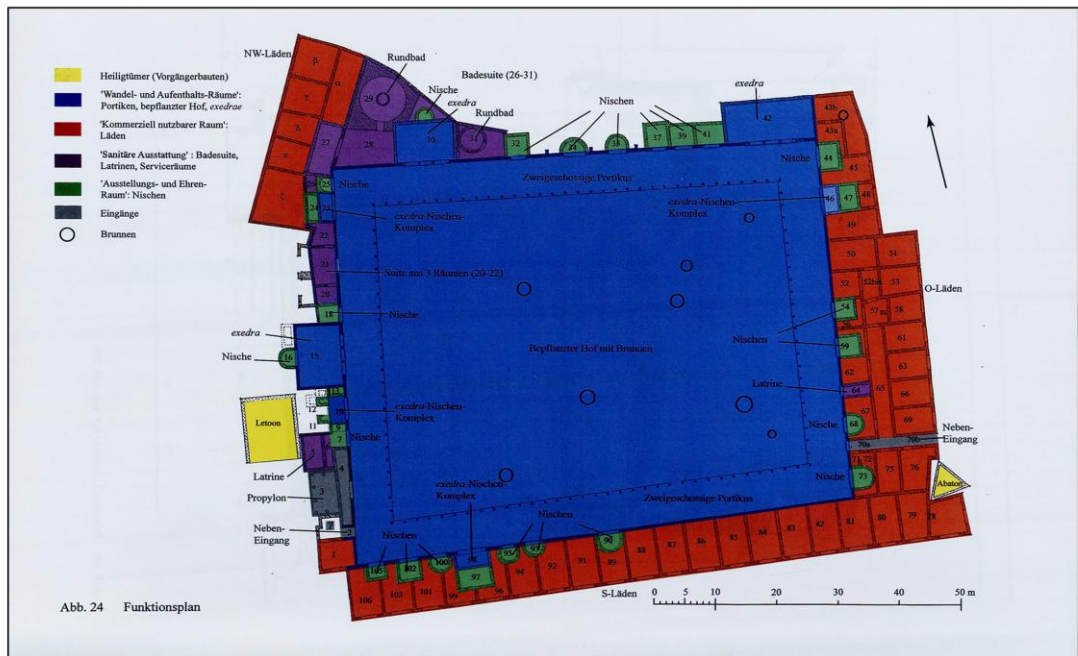
ELENCO DELLE IMMAGINI RIPORTATE NELLE TAVOLE

- Afrodite di Cnido
- Laoconte
- Ercole Farnese
- Apollo di Belvedere
- Torso del Belvedere
- Eirene e Ploutos
- Ganimede di Leochares
- Discobolo di Mirone
- Gruppo di Atena e Marsia
- Atena Lemnia
- Medusa Rondini
- Apoxyomenos
- Doriforo
- Diadumenos Farnese
- Hermes di Prassitele
- Pseuso-Atleta
- Ofellius Ferus
- Testa ritratto di Delo
- Diomede di Kresilas
- Generale di Foruli
- Agrippa Grimani
- Statue-ritratto in nudità da Formia (periodo repubblicano)
- Hermes Richelieu
- Cartilius Popicola
- Alessandro di Lisippo
- Augusto di Prima Porta
- Efebo Westmascott
- Diadumeno
- Sarcofago mito di Fedra
- Sarcofago mito di Adone
- Statua onoraria in nudità da Napoli
- Paride
- Bacco
- Commodo sub specie Herculis

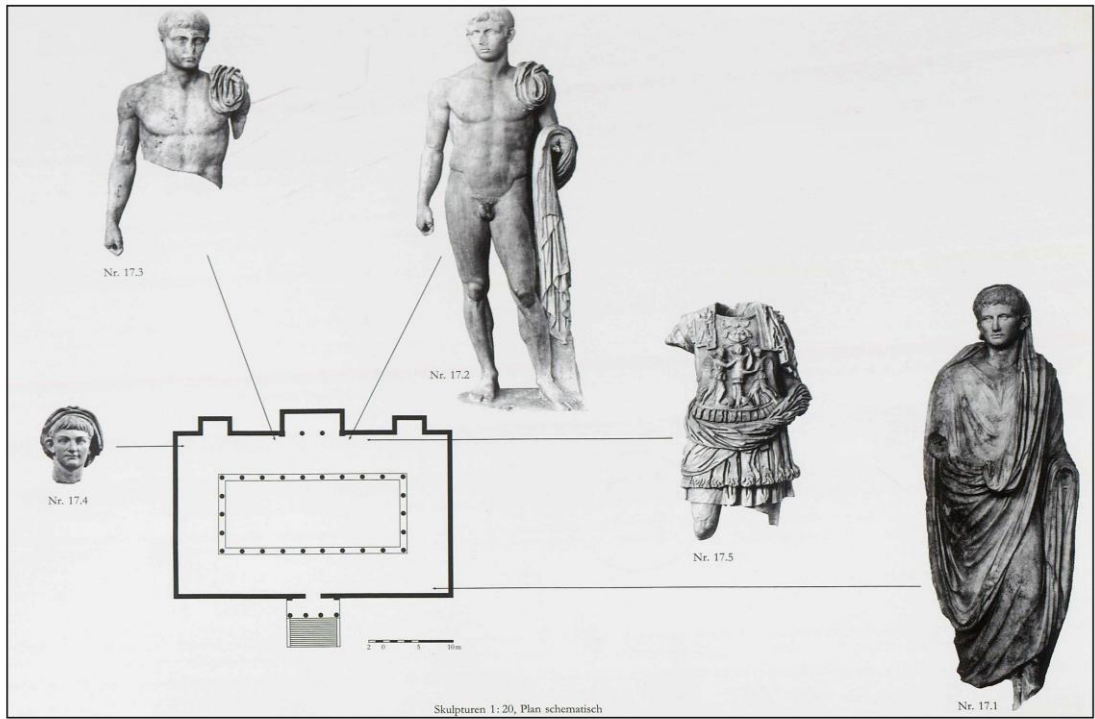
- Marcello
- Hermes Loghios
- Hermes Ludovisi
- Claudio e Augusto dalla Basilica di Ercolano
- Rilievo funerario dalla Via Appia
- Gaio e Lucio Cesare dalla Basilica di Corinto
- Statua-ritratto da Formia (periodo imperiale)
- Vespasiano e Tito da Miseno
- Antinoo da Delfi
- Antinoo Farnese
- Antinoo rilievo di Villa Albani
- Apollo del Tevere
- Antinoo Mondragone



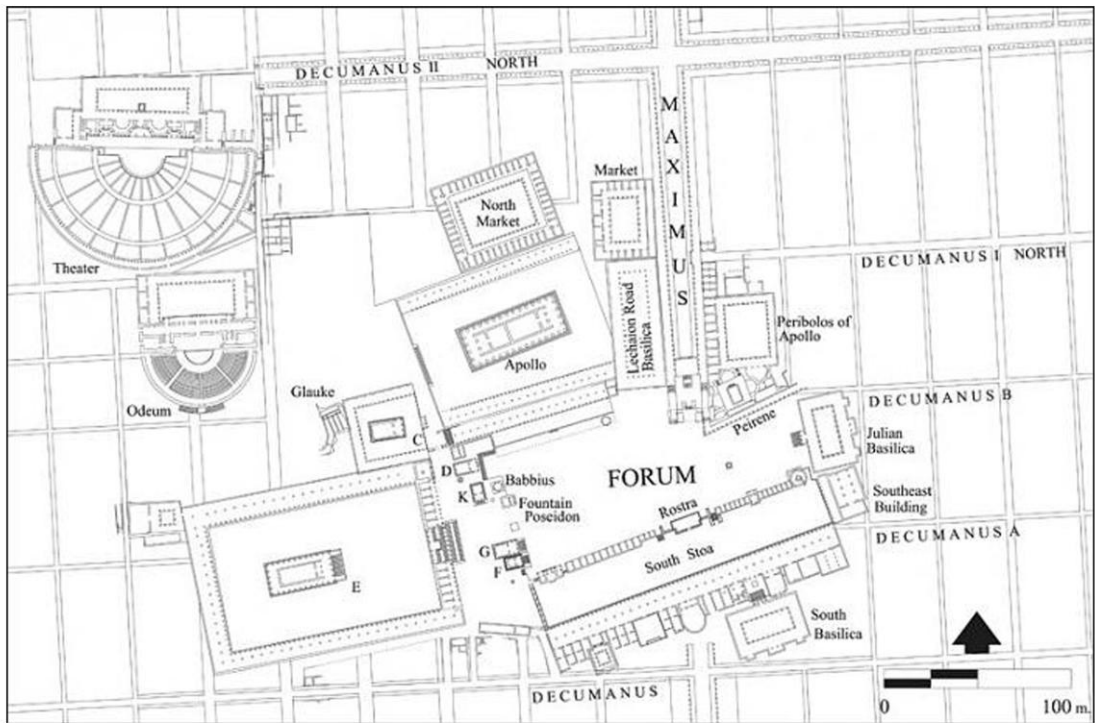
Pl.1



Pl.2



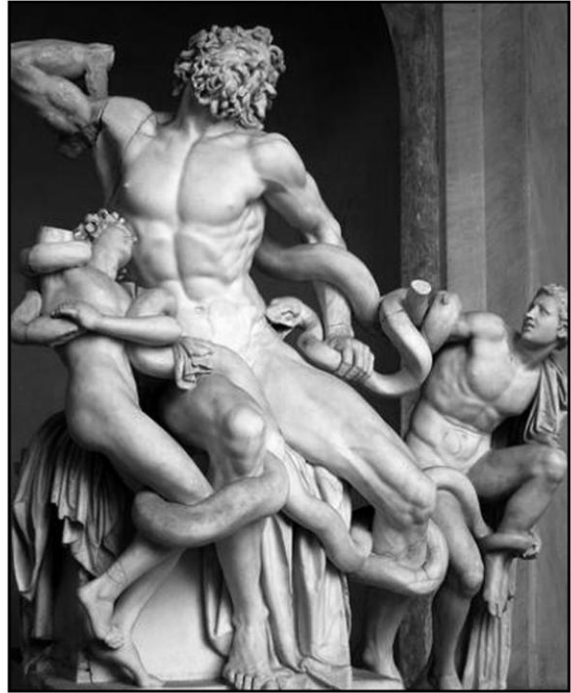
Pl.3



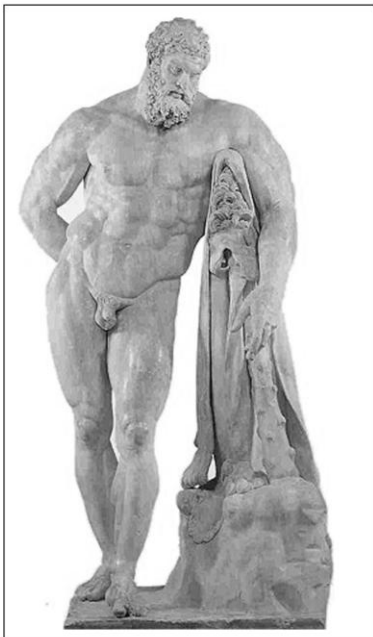
Pl.4



1



2



3



4



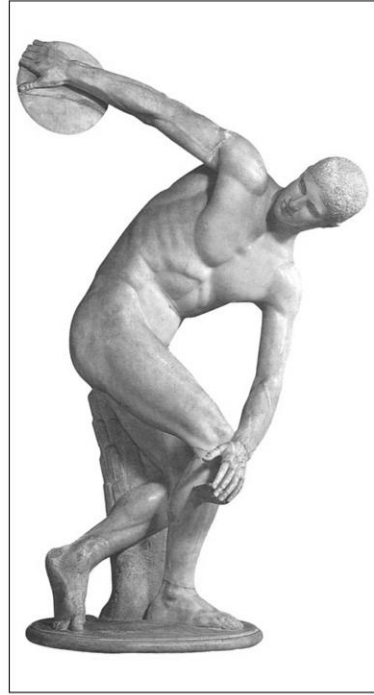
5



6



7



8



9



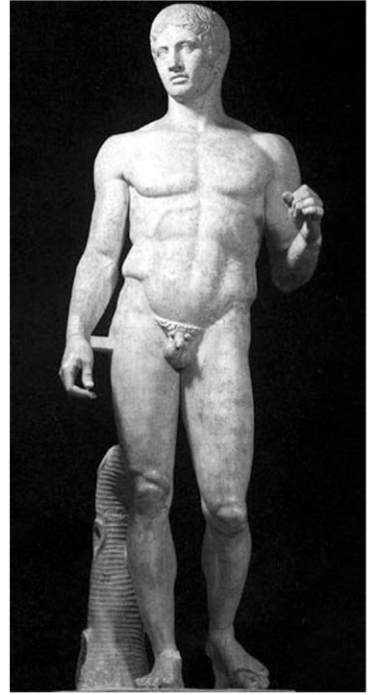
10



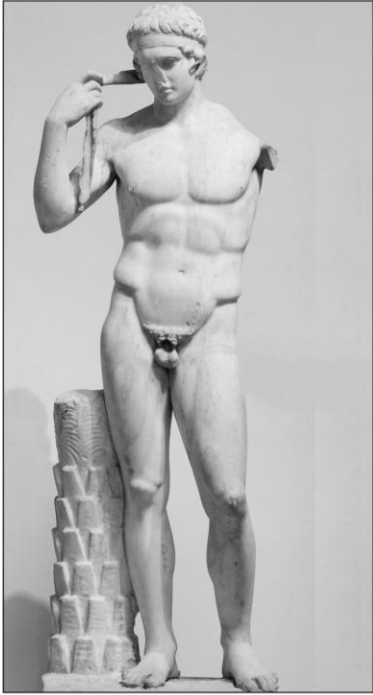
11



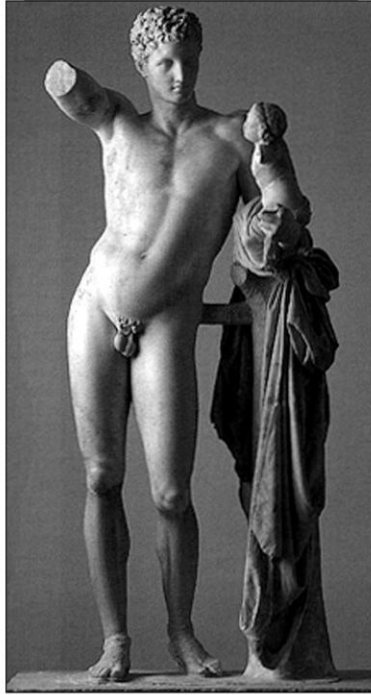
12



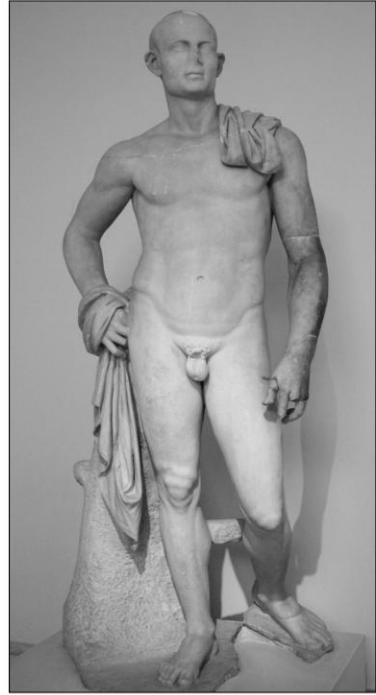
13



14



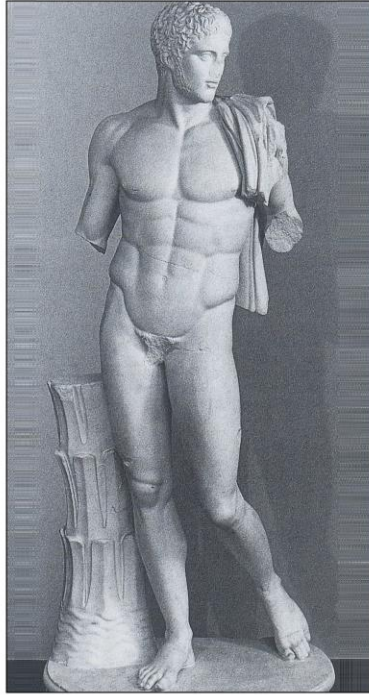
15



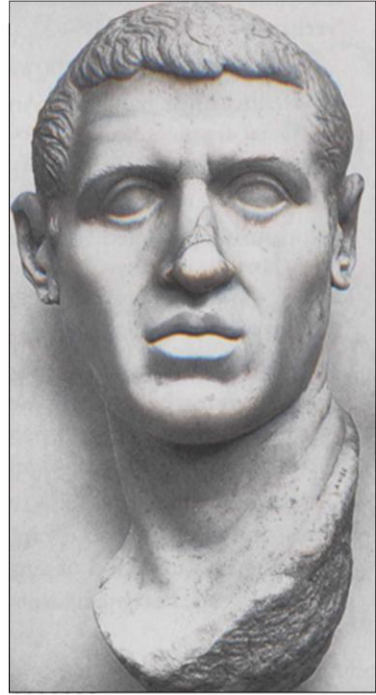
16



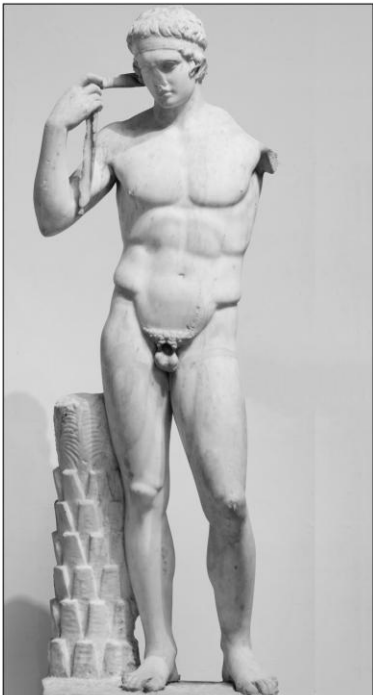
17



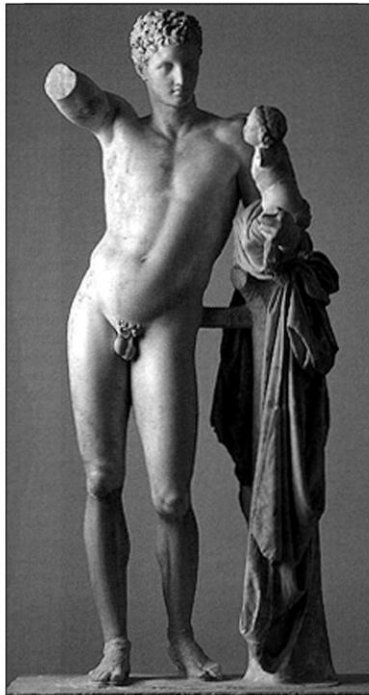
18



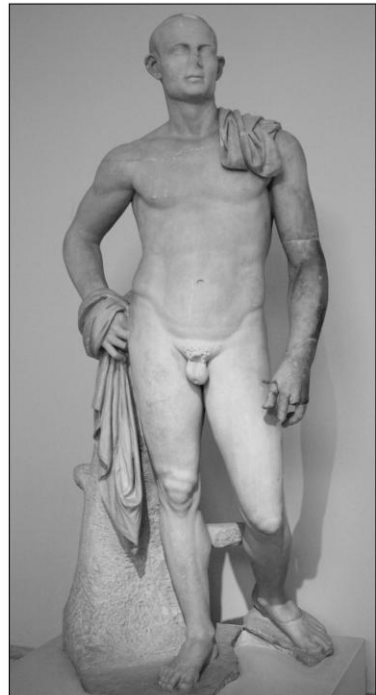
19



14



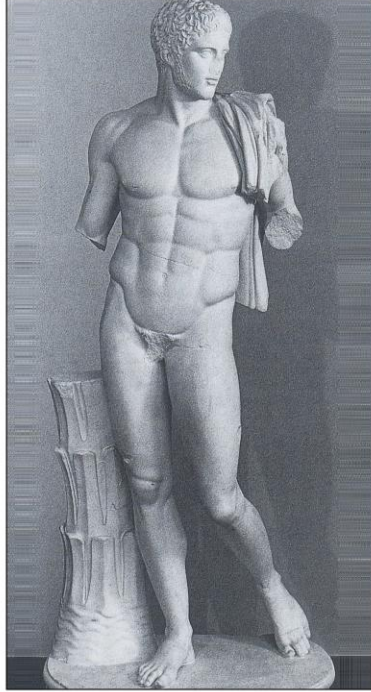
15



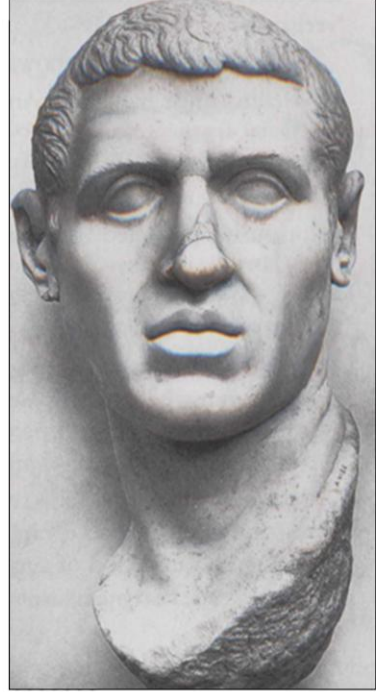
16



17



18



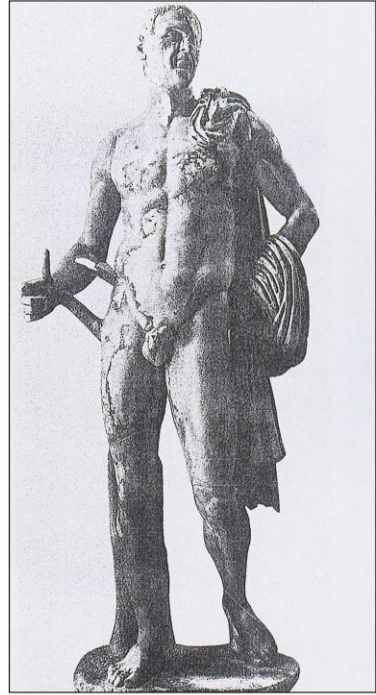
19



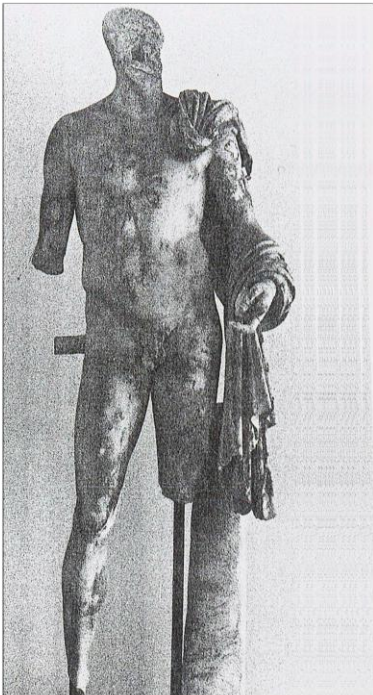
20



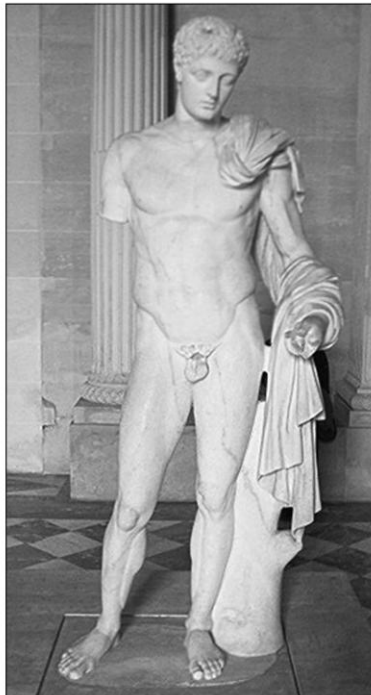
21



22



23



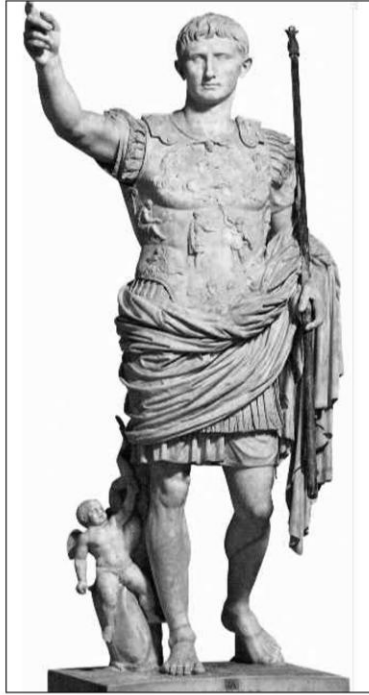
24



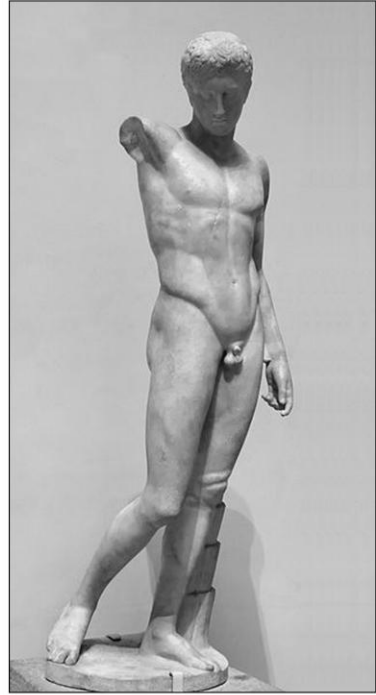
25



26



27



28



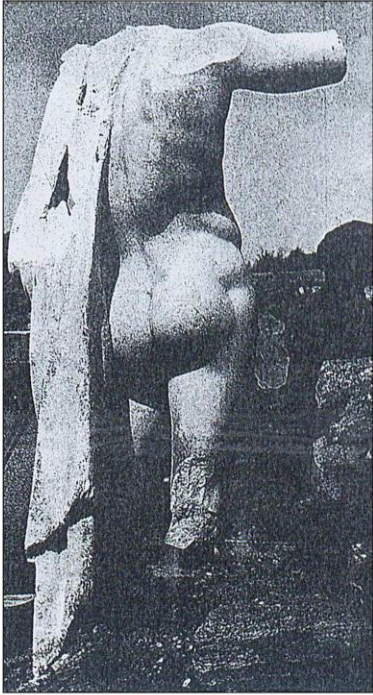
29



30



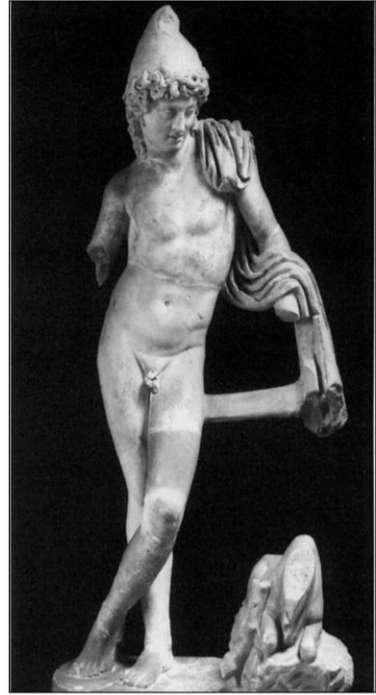
31



32



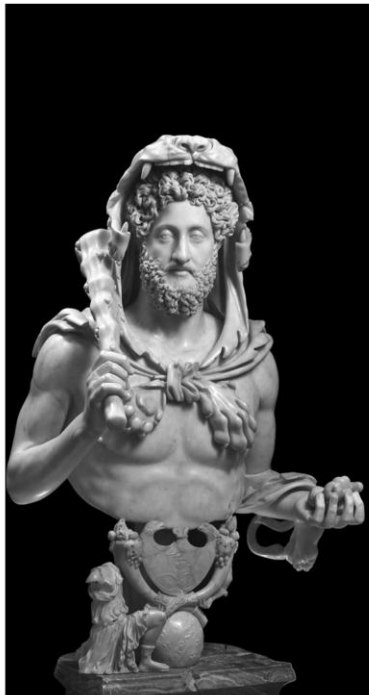
33



34



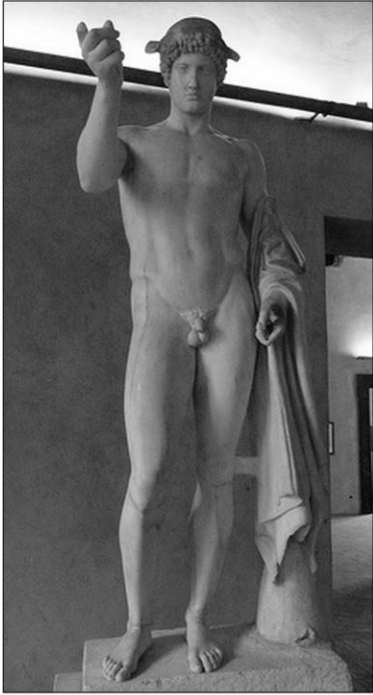
35



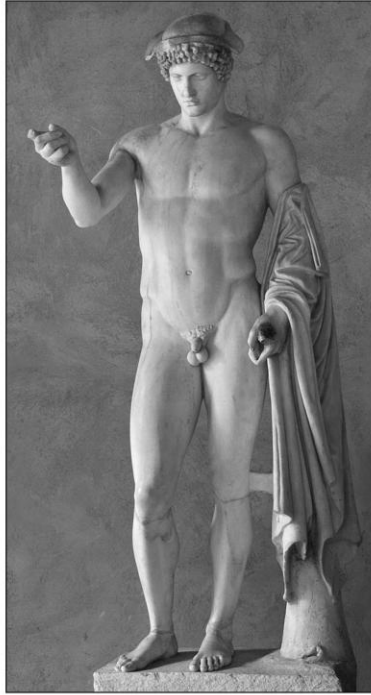
36



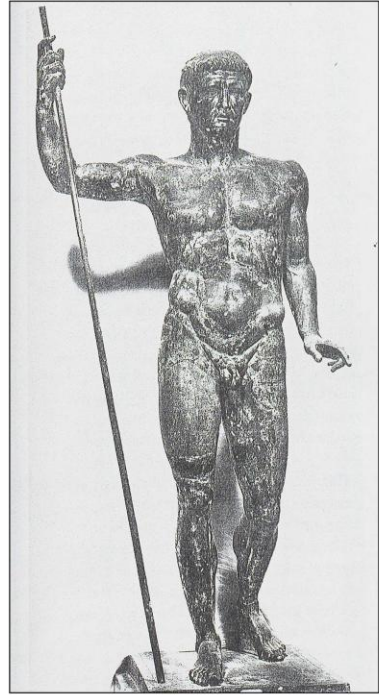
37



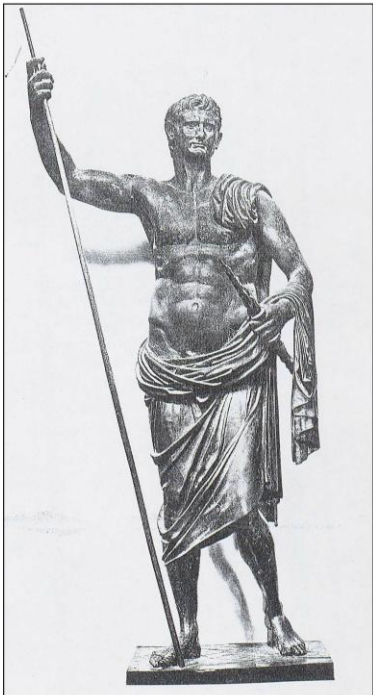
38



39



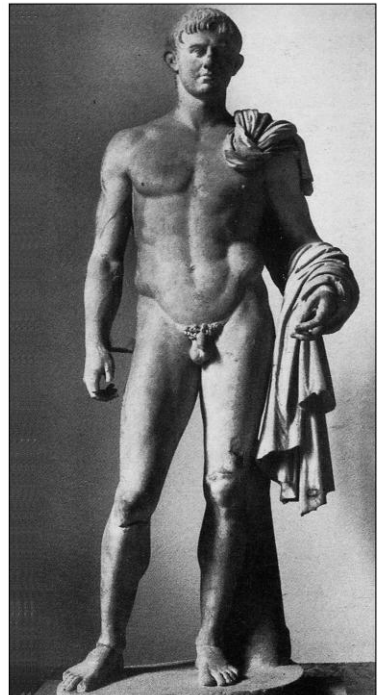
40



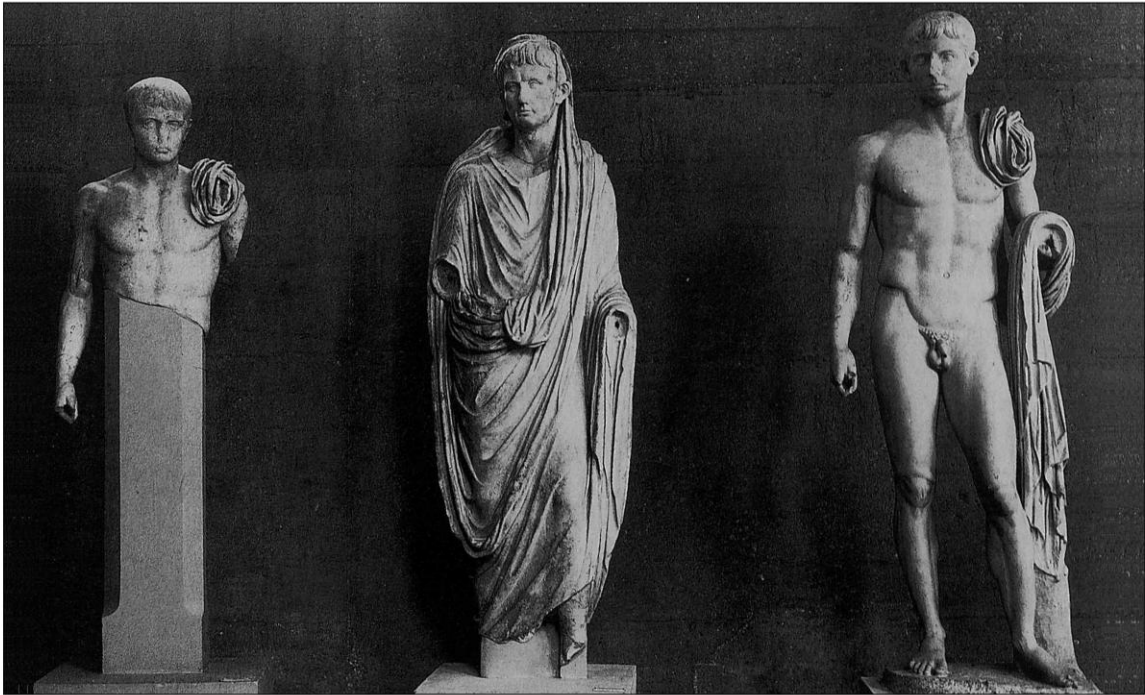
41



42



44



43



45



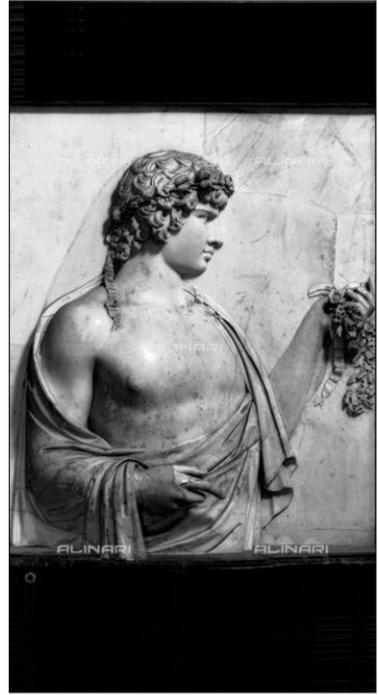
46



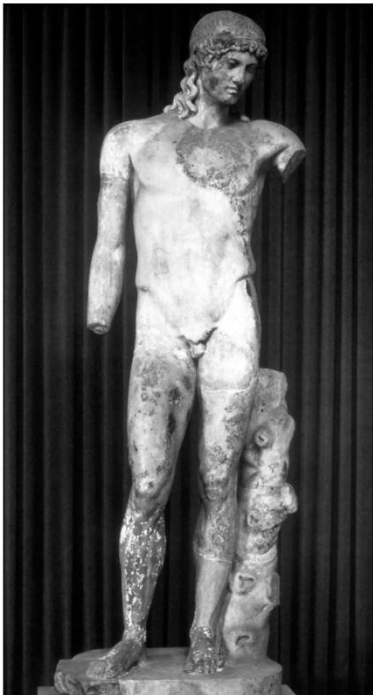
47



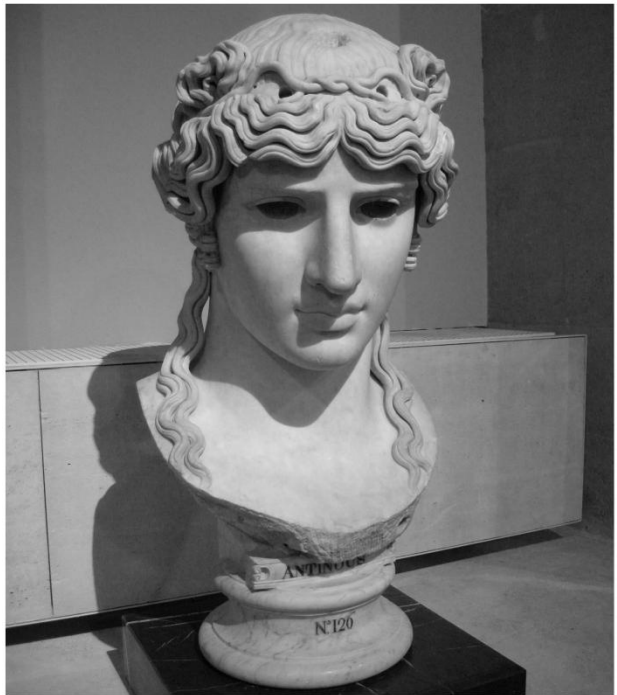
48



49



50



51

Résumé

Normalement, la première question que l'observateur se pose quand il se trouve en face d'une image, d'une œuvre visuelle est "De qui est-ce?". Comme si l'auteur était la première condition pour attribuer à un objet une valeur artistique. Il n'y a pas d'art sans auteur, ni de chef-d'œuvre qui n'ait été conçu à partir d'un artiste singulier, en assurant l'originalité. D'une certaine manière, la prérogative autorielle est le sceau qui transforme l'image en une œuvre d'art, considérée par les spécialistes et appréciée par les utilisateurs, par le public. Il semblerait donc que l'auteur soit le sujet actif de la production artistique, acteur principal du besoin expressif des hommes, c'est du moins ce que l'on a longtemps pensé. En vérité, l'autorialité (difficile traduction de l'anglais *authorship*) et toutes les pistes sémantiques qui s'y réfèrent (comme la dichotomie original/faux) ne sont que des significations modernes, nées pendant la période de la modernité. Le jugement esthétique et la valeur sémantique que nous attribuons au mot « beau » sont également modernes. Selon toute probabilité, le mot « beauté » avait de toutes autres connotations dans le monde antique. Depuis trente ans on essaye de comprendre comment la notion d'auteur, analysée et déconstruite par les théories littéraires, pourrait être définie autrement que comme « unique sujet créateur ». Selon Roland Barthes, dans l'analyse littéraire c'est l'auteur qui a le rôle le plus important. Pour le chercheur français, l'auteur est une figure dominante dans les manuels théoriques, dans les biographies des écrivains et surtout dans l'esprit de certains, concentrés sur la conquête de l'essence de leur personnalité. Il faudrait prendre en compte aussi ces chercheurs qui n'ont pour but que la découverte, derrière le tissu des mots, de l'histoire personnelle, de la personnalité de l'écrivain. Ce que dit Barthes pour la littérature peut être facilement adapté à la production artistique. Le processus de définition reste le même, ainsi que le dévouement des chercheurs qui essaient de descendre derrière un coup de pinceau ou les plis d'une draperie, la biographie des artistes. Mais d'abord il faut faire quelques remarques de méthode. Dans ma recherche, je ne veux pas annuler le rôle de l'autorialité dans la production visuelle, ni proclamer la mort de l'auteur. Le but de mon travail sera de déconstruire la notion d'auteur considérée comme l'expression d'un sujet unique dans l'acte de création (dans ce cas artistique). Il s'agit de comprendre quels sont les différents acteurs qui ont contribué à définir le travail artistique (dans ses caractéristiques formelles et sémantiques) dans la complexité de la culture visuelle romaine. La première particularité de la production visuelle romaine est étroitement liée à la notion d'auteur. Selon les données archéologiques et les sources littéraires il semble en fait qu'à Rome l'assertion du sujet artistique n'était pas une prérogative essentielle pour la définition de la valeur des œuvres. Stricte sensu, l'art romain est presque anonyme. Les signatures d'artistes sont très rares et souvent, elles appartiennent à des personnages grecs. Généralement les chercheurs ont cru que la cause de l'anonymat des artistes était la modestie

de l'attitude artistique et esthétique des Romains car ils ne pouvaient pas mettre en doute la suprématie de l'auteur. En croyant que le processus de création artistique ne change pas dans le temps, les chercheurs n'ont pas compris le caractère particulier de l'art dans la culture romaine. Ils ont plutôt adapté les catégories modernes au monde antique, ce qui a entraîné comme un mépris à l'égard de certaines oeuvres romaines (c'est-à-dire l'Idealplastik et les statues-portraits). Souvent, seuls des travaux visuels qui pouvaient être lus comme des documents historiques, exemples d'une sorte de Romanitas, ont profité d'une analyse spécifique, laissant hors du champs des recherches une bonne partie de la production statuaire; ce fut le cas en particulier de l'Idealplastik, c'est-à-dire les reproductions des « nobilia opera » grecs. Le but de mon travail sera, d'un côté, de comprendre comment la notion d'auteur a influencé l'étude de l'art romain; de l'autre d'élaborer de nouveaux outils, des paradigmes différents pour comprendre la complexité de la culture artistique romaine. Désormais il est entendu que les catégories esthétiques envisageant l'oeuvre isolée de son cadre culturel et d'exposition ne permettent ni de lire ni de comprendre la culture artistique romaine. Il faudrait aussi être prudent dans l'usage de l'adjectif «romain», qui tend à être employé de manière un peu trop vague, à la fois d'un point de vue culturel, chronologique ou artistique. Par conséquent, plutôt que d'un art unique, il serait avisé de parler de plusieurs lexiques artistiques et de langages visuels en relation avec la structure politique et sociale romaine. Il faudrait considérer le dispositif d'assimilation culturelle dans le monde romain comme un processus polycentrique et non pas centripète. Il faut changer les dynamiques habituelles entre centre et périphérie pour comprendre le phénomène de l'assimilation culturelle à Rome depuis l'âge républicain et particulièrement, les relations avec les modèles grecs. En ce qui concerne ce thème, il y a une autre spécificité dans le monde romain. En effet, si d'habitude dans les dynamiques d'acculturation, c'est le vainqueur qui impose ses formes culturelles au peuple vaincu (comme si la puissance politique et économique était toujours la preuve d'une civilisation plus cultivée) pour la culture romaine le processus est inversé. Selon l'idée courante, c'est le peuple conquis qui a imposé sa culture au vainqueur. Ce qui est certain, c'est que Rome, avant la conquête de la Grèce, est entrée en contact avec des oeuvres artistiques grecques et que la culture hellénique fut le principal modèle pour la production visuelle romaine. C'est aussi un fait indiscutable que les Romains imitaient et reproduisaient volontairement des œuvres grecques. Cependant, le problème méthodologique consiste à penser que la culture grecque a imposé ses formes esthétiques et symboliques de manière globale, comme si une culture avait pu englober, en vertu d'une supériorité prétendue, les procédés expressifs d'une autre. Comme nous le verrons, cette prédisposition analytique, combinée à la recherche sur l'auteur, a influencé l'ensemble de l'analyse sur l'art romain pendant plusieurs décennies. Il ne s'agit pas ici de nier la pratique romaine, confirmée également par les sources littéraires, qui consistait à se procurer des

copies d'œuvres grecques. Mais il faudrait plutôt penser que le sens de la copie pour les Romains avait une valeur complètement différente de la nôtre et surtout que le choix des œuvres ne dépendait pas des paramètres de l'esthétique moderne. Par conséquent, modifier les formes autoriginales en détruisant la singularité du sujet créateur permet d'analyser l'ensemble de la culture artistique sous différents angles, avec d'autres codes d'interprétation. En effet, en donnant un rôle central à l'auteur dans l'acte de création, on a interprété les productions artistiques à l'aune du concept d'unicité: un auteur a confirmé l'idée que chaque œuvre a été caractérisée par un style unique, une seule période et une seule culture. Il s'agit de comprendre que les processus de production de certaines catégories artistiques, en particulier pour la culture romaine, sont le résultat d'un mélange de plusieurs modèles formels et culturels qui ne peuvent être réduits à une analyse en terme de style, de période ou de frontières géographiques.

Mon travail de recherche porte sur la culture artistique romaine située dans la structure sociale et politique spécifique de Rome. Pour atteindre cet objectif, il faut d'abord essayer de «déconstruire» certains axiomes qui définissent la structure du langage visuel romain. À cet effet, j'ai essayé d'entreprendre un travail d'analyse qui, partant de la question de l'originalité artistique dans le cadre de la culture romaine, retrouve l'origine du problème. À cet égard, j'ai choisi d'analyser le problème complexe de l'autorialité et de comprendre si véritablement cette catégorie épistémologique était efficace pour décrire la production visuelle de Rome ou si au contraire il s'agissait d'une catégorisation moderne. À mon avis, en effet, la désignation de l'auteur comme unique composante active dans la construction d'une œuvre d'art était une catégorie culturellement et historiquement définie, pas un fait indiscutable. Conformément aux théories post-structuralistes bouleversant le rôle de l'auteur dans l'acte de création, j'ai essayé de comprendre la fonction de cette idée dans le cadre des théories analytiques du monde romain. À mon avis, repenser le concept d'autorialité n'est pas une simple pratique intellectuelle introduisant des paradigmes contemporains pour la culture antique, c'est plutôt un outil utile pour comprendre les véritables processus constitutifs du langage figuratif de Rome. Par conséquent, mon travail de recherche questionne des concepts et des théories afin de proposer des méthodes d'analyse plus cohérentes pour la compréhension des paradigmes culturels anciens. De cette manière, au cours des vingt dernières années, plusieurs études ont essayé d'ouvrir de nouvelles voies pour l'analyse de certaines formes d'art de l'époque romaine, comme l'*Idealplastik*, considéré seulement comme une source pour définir la statuaire grecque il y a quelques décennies encore. En ce qui concerne l'approche théorique, mon travail de recherche est basé sur cette nouvelle voie, et essaye d'analyser, à l'aide d'une double ligne d'enquête, les théories précédentes pour fournir d'autres méthodes d'analyse. Bien que des recherches aient été conduites au regard de la méthodologie de la *Kopienkritik*, ce qui manque dans ces études c'est une enquête

sur le concept d' « originalité » dans les discours sur l'art antique. Mon travail vise à synthétiser ces théories pour produire une compréhension théorique de la notion d'auteur. À mon avis, ma recherche se déploie simultanément dans le champs de l'histoire de l'archéologie et dans celui de la méthodologie de la recherche historique et artistique. Il m'a fallu comprendre les méthodologies de recherche précédente et la manière dont elles ont affectées les recherches d'histoire de l'art. Mon travail se situe donc entre proposition méthodologique, synthèse théorique et analyse interprétative. Un chapitre sera consacré à une sorte de digression méthodologique : une histoire des études antérieures, en essayant de construire un récit cohérent sur les concepts de l'art romain, sur l'originalité artistique et, par conséquent, sur la copie et l'imitation.

En considérant les reproductions des modèles grecs sous un autre angle, ma description des théories et méthodologies précédentes revisitera les nouveaux paradigmes qui s'intéressent à la dichotomie entre copie et original. Sur la base de ces prémisses théoriques et d'interprétation, ma recherche va se concentrer sur un groupe spécifique de statues. J'ai donc choisi d'examiner les statues-portraits en nudité héroïque. Normalement, ce corpus sculptural a été conçu comme l'union entre un corps emprunté à un modèle grec et un visage réaliste. Je vais traiter ce groupe de statues comme un banc d'essai, pour voir si ces sculptures peuvent être analysées par différentes méthodes. À mon avis, et comme je vais le montrer, la rupture avec la recherche esthétique habituelle basée sur une évaluation formelle permettra de resituer ces œuvres dans le cadre de leur milieu culturel spécifique. Afin de dépasser les évaluations stylistiques habituelles il faut partir de l'hypothèse qui veut que les formes visuelles fassent partie intégrante de la dynamique sociale et ne soient pas seulement un produit esthétique. Ma recherche commence par la description des modèles visuels généralement attribués à la représentation du corps masculin. Je veux souligner que la méthode considérant ces caractéristiques corporelles comme une simple imitation des caractéristiques formelles d'un canon stylistique de la Grèce classique ne parvient pas à rendre compte des élaborations iconographiques et sémantiques de ces œuvres dans le monde romain. À mon avis, il faudrait prendre en compte ces expressions comme l'expression d'un continuum formel et iconographique du traitement des corps virils; en effet, les Romains utilisaient et réélaboraient les formes et les images les plus appropriées pour décrire une signification particulière.

Par conséquent, je vais d'abord évaluer les méthodes habituelles d'analyse formelle appliqués à ces sculptures (telles qu'on les trouve habituellement sur les catalogues et les livres d'histoire de l'art) et ensuite offrir quatre clés interprétatives considérant ces œuvres comme partie intégrante d'un continuum expressif de traits masculins. Je vais analyser le contexte d'exposition, les structures politiques et sociales relatives aux types de clientèle, les formes de perception et le rôle de l'observateur dans le processus de définition des œuvres. Enfin, je vais essayer de montrer comment

ces sculptures peuvent être un bon outil d'interprétation pour comprendre les pratiques représentative et de négociation de l'identité dans la société. En d'autres termes, je vais essayer de mettre en évidence la manière dont ces images peuvent décrire des formes particulières d'agency et de définition des relations de genre. Les sujets représentés dans les statues-portraits étaient des hommes au pouvoir considérable, des membres des élites locales, des chefs de gouvernement ou des empereurs. Les sculptures attestaient de leur générosité civique, leur prestige social et leur puissance économique. Par conséquent, je vais décrire la manière dont la définition du genre est intimement liée à celles de la masculinité et de la puissance sociale et dont ces images font partie intégrante de la signification générale de «mâle» dans le monde romain. Si on part de l'idée que les représentations visuelles sont une partie active des pratiques sociales, il faudrait mener l'analyse de ces statues dans leur contexte historique. Comme on le verra dans le troisième chapitre consacré à l'analyse des sculptures dans la première période impériale, à chaque transformation de la structure sociale correspond un changement dans la forme et surtout dans la signification des images. L'analyse des sculptures, en suivant cette idée, confirme qu'une étude purement stylistique ne suffit pas à définir le sens, ainsi que la valeur artistique. En fait, je vais mettre en évidence la manière dont les mêmes sculptures ont des significations différentes à la période républicaine et à la période impériale. Si le contenu sémantique change, la signification générale de l'œuvre va changer. De cette manière, on peut lire les méthodes d'imitation des modèles figuratifs anciens comme des remaniements originaux et non pas comme de simples copies passives. En revanche, l'analyse habituelle fondée sur la prétention de l'auteur et de l'originalité a conçu les pratiques d'imitation comme des formes esthétiquement dégradantes. Par conséquent, étudier les sculptures honorifiques de cette façon peut démontrer que les paradigmes inhérents au prototype et à la recherche de l'art grec perdu ne sont pas suffisants pour bien comprendre les composantes spécifiques de certaines expressions de la production sculpturale romaine (bien qu'ils ne soient pas erronés d'un point de vue analytique). Au contraire, ces nouveaux paradigmes analytiques peuvent mieux révéler les pratiques artistiques en prenant davantage en compte tous les acteurs qui participent à la création d'une œuvre visuelle. Le problème principal d'une analyse fondée sur des jugements stylistiques et esthétiques est de croire que dans la création artistique il n'y a qu'une seule entité active. Le problème de l'unicité et la difficulté d'appliquer cette catégorie à l'art romain sera discuté dans le dernier chapitre, qui se propose de faire une synthèse théorique des thèmes développés dans les chapitres consacrés à l'analyse des statues-portraits en nudité. Par ailleurs, dépasser la notion de chef-d'œuvre originelle et les axiomes de la « copie romaine d'un prototype grec » ou de la « composition formelle comme un modèle grec » (formule habituelle pour décrire les statues-portraits que nous avons analysés), permet d'examiner une partie importante de la culture artistique romaine dans ses significations les

plus problématiques. Les deuxième et troisième chapitres vont expliquer, à un niveau méthodologique et empirique, que les notions d'originalité et d'auteur ont du mal à démontrer les « excédents » culturels du monde romain, tandis que le quatrième chapitre va essayer de démontrer à un niveau plus analytique que le critère de l'unicité ne convient pas à la polysémie et la nature multifactorielle du langage figuratif romain. En conclusion, avec cette réflexion théorique et méthodologique, nous examinerons (à travers un exemple concret) la façon dont la notion d'autorialité a altéré, voire déterminé, les jugements et les études historiques et artistiques sur le monde romain. Dans un chemin critique à rebours, pour ainsi dire, en commençant par l'effet pour en démontrer la cause, nous analyserons la figure particulière d'Antinoüs, tout en partageant certaines caractéristiques avec les statues honoraires, elle a été considérée comme le dernier travail de l'art grec par de nombreux spécialistes. Quelles sont les raisons qui font de l'image du jeune homme de Bithynie une œuvre originale? Qu'est-ce qui fait d'Antinoüs une forme d'art autonome? Comment la statue a-t-elle réussi à échapper à la condamnation de « simple imitation » des modèles précédents? Dans la dernière partie du chapitre, nous nous attarderons sur le fait que cette définition particulière attribuée au jeune homme est fondée sur l'idée que l'unicité est le sceau d'une image originelle qui lui confère la valeur d'œuvre d'art. Nous essaierons ainsi de montrer comment certaines questions habituelles sur les formes d'art romain sont basées sur des catégories analytiques et épistémiques modernes et non sur une analyse réelle de l'image dans le cadre de son contexte historique. Par ailleurs, conformément à ce que nous venons d'affirmer, on verra comment certaines analyses basées sur la reconstruction des contextes de découverte de l'image d'Antinoüs ont offert une compréhension plus exhaustive et plus complète de l'histoire du jeune homme et de sa fonction dans l'imaginaire de son temps, tandis que son personnage était en général réduit à de simples informations biographiques. Ce type d'enquête, pour sa propre structure théorique, va utiliser de nombreux paradigmes analytiques qui, comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer, peuvent offrir de nouvelles possibilités d'interprétation. C'est pourquoi j'utiliserai une approche pluridisciplinaire mobilisant des théories et des idées empruntées à plusieurs disciplines. En effet outre les critères d'évaluation, les prémisses théoriques sont basées sur des concepts relatifs à des paradigmes dépassant des interprétations purement historiques et artistiques. À mon avis, étant donné que la connaissance n'est pas compartimentée et que le savoir n'est pas une entité neutre, détachée du système culturel, l'analyse des modèles interprétatifs utilisés normalement par les disciplines historiques et archéologiques nécessite la compréhension des facteurs qui, au cours du temps, ont influencé ces approches interprétatives. Il faut lire ces influences en relation avec l'histoire de la pensée philosophique et des méthodes de la recherche historique. Pour cette raison, bien qu'il y ait des travaux très complets sur le sujet (on rappelle les livres de Marcello Barbanera et de Anna

Anguissola), j'ai choisi de dresser une sorte d'histoire des études sur la notion d'art et sur la sempiternelle question de la « supposée originalité grecque ». Il s'agissait d'un point de départ afin de déterminer de quelle manière la pratique discursive (au sens foucauldien du terme) autour des idées d'originalité et d'auteur avait été construite. Pour l'analyse des deux chapitres relatifs au corpus statuaire, j'ai choisi de proposer différentes clés interprétatives, en les jugeant plus à même de définir le rôle de ces images dans la culture et la société romaine. À partir de ces hypothèses, j'ai essayé d'analyser les images en utilisant des méthodes peu répandues dans les études sur l'art ancien. Un long débat se poursuit afin de savoir s'il est méthodologiquement correct d'emprunter des paradigmes totalement divergents de disciplines spécialisées sur l'Antiquité. À mon avis, si on évite de tomber dans l'anachronisme, on peut utiliser pour les études sur l'art antique des méthodes d'interprétation empruntés à d'autres domaines d'analyse. En fait, chaque interprétation est toujours influencée par les idées contemporaines. Dans le temps, l'idéalisme puis l'empirisme et le positivisme, ont fortement influencé les paradigmes d'interprétation du monde antique. Comme décrit plus en détail dans le premier chapitre, ce qu'on appelle l'école philologique allemande (Kopienkritik) était proche d'une méthodologie strictement positiviste, utilisant par ailleurs des outils de la critique textuelle dans sa recherche des originaux grecs. Par ailleurs, une des études les plus importantes de ces dernières années sur l'art romain (je me réfère à des enquêtes menées par le chercheur Tonio Hölscher) est basée sur l'adoption de modèles interprétatifs empruntés aux théories linguistiques. Il est possible en effet d'appliquer le modèle des structures internes de la langue aux formes d'expression artistique. En outre, comme l'a noté Hölscher, les mêmes images peuvent être considérées comme des éléments d'un système linguistique. À partir de cette prémisse, dans ma recherche, j'utilise des outils qui, venant de la critique philosophique, se sont développés dans les théories du langage et de l'anthropologie visuelle. Par ailleurs, dans l'histoire moderne et contemporaine il y a de nombreux exemples d'usage de ces méthodes d'analyse sémiotique et textuelle. Une fois abandonnée la centralité de l'originalité artistique, on peut définir de différentes manières la pratique d'imitation des Romains, en la considérant comme une forme active de l'expression artistique. En ce sens, il faut utiliser une catégorie particulière de la sémiotique: l'intertextualité considérant les formes d'imitation comme l'expression d'un processus d'échange dans lequel l'image la plus récente n'est pas nécessairement une copie de la précédente. Dans ma recherche, les oeuvres seront considérées comme faisant partie d'un langage visuel et comme pouvant, en vertu de cette idée, acquérir des significations différentes selon les contextes. À chaque fois que ce sera possible, j'analyserai le contexte d'exposition soit comme un palimpseste du système décoratif, soit comme partie intégrante de la signification des œuvres. Comme je l'expliquerai, la compréhension des sculptures change selon le lieu d'exposition et la perception des

observateurs. En effet, la fonction de l'observateur des oeuvres est cruciale pour la signification des expositions. Cette approche suppose une analyse du contexte et du matériel archéologique qui s'y réfèrent. En effet, étant donné que l'espace d'exposition est crucial pour la compréhension des œuvres, ma recherche requiert une analyse topographique et la reconstitution archéologique des lieux de découverte des œuvres, dans la mesure du possible. Il faut rappeler qu'il est extrêmement difficile de retrouver les lieux d'emplacement des oeuvres, ce qui interfère donc avec l'analyse reconstructive. Par ailleurs, si comme je le crois, il faut remplacer le caractère unique du sujet artistique par une multiplicité de fonctions, définies par Foucault « fonction-auteur » il sera crucial de prendre en compte les commanditaires de ces œuvres et les dynamiques sociales et culturelles. Dans cette recherche, il y aura toujours une analyse minutieuse des sources littéraires de référence, insérées dans leur contexte culturel. Les œuvres littéraires seront donc examinées afin de mesurer leur fiabilité à valider ou invalider certaines interprétations. Pour conclure, ma recherche utilisera différentes méthodes afin de proposer une interprétation générale des statues en nudité héroïque, en mesure d'expliquer les œuvres d'art dans leur relation avec les formes visuelles précédentes et en tant qu'expression des contextes sociaux et culturels. Ma recherche est partie de la nécessité d'étudier le concept d'auteur dans le sens qui lui a été attribué par la philosophie et la critique d'art au fil du temps. Pour ce qui concerne la production artistique romaine, analyser le concept d'autorialité implique, dans un certain sens, d'entrer dans son processus constitutif. En effet, aucune production visuelle, du moins dans le monde antique occidental, n'a rendu aussi évidents les problèmes relatifs à la notion d'auteur que l'art romain. Comme on l'a vu, on ne peut placer qu'avec extrême difficulté cette forme d'expression artistique dans les catégories épistémiques liées à la notion d'autorialité. Par conséquent, comme dans un processus à double sens, l'analyse a défini les limites et les contradictions du concept et elle a entrepris une enquête sur certaines formes de production artistique romaine, en proposant de nouveaux paradigmes libérés de la «dictature » de l'auteur. Mon travail a en fait deux objectifs principaux: d'une part déconstruire la notion d'auteur en essayant, à travers une méthode inductive, de souligner et de comprendre comment ce concept a influencé, et peut-être même parfois affecté, l'analyse historique et artistique de la culture visuelle de Rome, et d'autre part proposer de nouveaux modèles analytiques qui pourraient définir la pluralité inhérente aux langages visuels du monde romain. Je suis partie du principe que les modèles d'interprétation relatifs au style et à l'original avaient souvent créé une sorte de confusion dans l'analyse de l'art à Rome, ou du moins fait preuve d'une efficacité réduite pour la lecture de ses formes d'expression. Dans le cadre de mon travail de recherche, j'ai montré que certaines caractéristiques de l'art romain, en particulier la forte tendance à imiter et à reproduire, ne pouvaient pas être considérées dans un cadre esthétique dégradants, perspective réductrice ou tout à fait

inexacte, ni réduire la complexité du langage romain à des catégories stylistiques, chronologiques et géographiques. Les deux questions identifiées comme l'objet de ma recherche obligeaient à poser une problématique plus générale qui, si elle pouvait dans un premier temps sembler triviale, était en réalité extrêmement complexe: Qu'est-ce que « L'art romain »? Une recherche qui a pour but de comprendre la relation entre la notion d'auteur et la culture artistique de Rome, caractérisée par l'anonymat, doit répondre à la question sur ce qu'est l'art romain et s'il n'y en a qu'un seul, du moins pour ce qui concerne certaines de ses formes expressives. Il est bien connu que ce problème a des racines anciennes et a reçu de nombreuses réponses qui ont réduit cette catégorie à une seule catégorie. Sans doute, l'erreur principale était-elle de chercher l'essence constitutive de l'art romain là où l'on rencontre justement une pluralité de formes expressives. En effet, comme l'a bien résumé Brilliant, tandis que la ville de Rome elle-même a souvent servi de centre politique et idéologique pour l'empire, la stratification sociale de la population a mis en évidence des différences significatives dans les habitudes des clients, dans la perception, dans l'appréciation et dans la compréhension des œuvres en fonction des contrastes, des périodes et des lieux géographiques. Depuis quelques années, l'art romain est considéré comme le résultat du croisement de multiples langues, l'art au pluriel, selon le terme inventé par Salvatore Settis. Par ailleurs, on considère depuis peu les échanges culturels entre Rome et les différentes populations avec lesquelles elle est entrée en contact, de manière horizontale, sans aucune hiérarchie entre dominants et dominés. Auparavant on considérait l'art romain comme structuré par: des contenus culturels, des formes de l'Urbs, des formes d'expression du classicisme grec et de l'hellénisme; désormais on considère que les codes expressifs comme étaient composés d'une variété de langues officielles et de cultures. Cette analyse inclut des paradigmes empruntés à différentes disciplines. Avec ces interprétations et à travers une étude plus détaillée des données matérielles et des contextes archéologiques, on s'est rendu compte que les mécanismes de création et de codage au sein de la vision du monde romain ne diffèrent pas seulement considérablement de la vision grecque, mais aussi de la plupart des catégories artistique généralement adoptées. À partir de l'enquête que j'ai réalisée sur les statues- portraits en nudité, et de l'essai autour du thème de l'auteur, on a compris que l'art romain (ou du moins une bonne partie de ses expressions) est caractérisé par une multiplicité de formes et de langages. Ce discours est basé sur l'idée que les formes d'art sont une expression du monde où elles sont produites et en font partie intégrante. Suite à ces hypothèses, il est correct d'interpréter la polysémie de certains genres artistiques à Rome comme une forme d'expression des contextes historiques et sociaux. Le monde romain était vaste, sa population extrêmement diversifiée, sa composition sociale était très hétérogène avec des distinctions de classes sociales, de traditions locales, de pratiques religieuses et de groupes ethniques. Il semblerait que la multiplicité dans la structure sociale corresponde à un

multilinguisme culturel et à une polysémie artistique, comme je l'ai montré au cours de mon travail. La multiplicité des significations et des signes iconographiques et la tendance particulière à la diffusion de l'œuvre semblent aussi étroitement liées à la structure politique. Comme le suggère encore Brilliant, la production artistique était l'une des formes les plus précieuses de l'expression de la négociation de l'identité et de la définition des relations sociales; les différentes relations de pouvoir au sein de la société romaine auraient favorisé la création d'un système iconographique sans précédent. La polysémie, donc, comme l'expression d'un langage à multiples significations, ferait partie intégrante des formes sociales. Par ailleurs, afin de garantir une diffusion ramifiée de ce type de messages, les pratiques de reproduction étaient extrêmement répandues, mais j'y reviendrai par la suite. Du coup, l'analyse habituelle basée sur le style et sur l'originalité n'est pas suffisante sur le plan théorique (pas incorrecte, mais insuffisante). En effet, un art qui se caractérise par une «historicité» importante, c'est-à-dire par sa forte adhésion aux formes culturelles et sociales plutôt que par son essence esthétique, ne peut être lu à travers des catégories stylistiques. Par conséquent, une analyse qui avait comme objectif une enquête sur les caractéristiques de l'auteur et de ses limites, a aussi critiqué les études fondées sur des paramètres définis par les styles et la chronologie. Suite à l'hypothèse de Meyer Shapiro, la notion même de style est un terme méta-historique, un concept fictif. Cette idée simplifie l'apparente nature chaotique de la production artistique dans des catégories rigides (pour la plupart, géographiques et chronologiques) et par conséquent elle fournit des définitions utiles pour réguler les processus de création. Le style a tendance à homogénéiser les formes expressives et à se définir par un sens linéaire de l'histoire. Chaque style est typique d'une époque et dans une culture spécifique, il ne peut y avoir qu'un seul style ou un nombre limité d'entre eux. Les productions artistiques qui échappent à cette homogénéisation des formes sont considérées comme «pauvres» d'un point de vue stylistique et incapables de créer des chefs-d'œuvre. C'est le cas de l'art romain. Par conséquent, dépasser les interprétations stylistiques habituelles, oblige à considérer les représentations visuelles comme des expressions dans lesquelles les objets créés sont liés aux circonstances de leurs créations. Une vision fondée sur la relation stylistique et chronologique entre copie et modèle original provoque, dès lors, une approche analytique enfermée dans un ensemble de catégories uniques. Ce concept contraint l'observateur moderne à rechercher dans les sculptures de l'époque romaine des modèles putatifs (au regard de la qualité de ce travail basé sur la ressemblance formelle avec les prototypes grecs). Comme on l'a vu, une telle attitude était complètement étrangère au monde romain. Les producteurs de l'œuvre artistique en tant qu'observateurs et mécènes étaient proches des modèles précédents mais avec une attitude complètement différente, utilisant les formes d'expression grecques dans un esprit différent; l'imitation n'était pas une perspective dégradante. Le prototype grec était une source d'inspiration,

une suggestion, un moyen d'exprimer un contenu différent, pour représenter certaines valeurs, pour rappeler des messages précis.

Il semblerait qu'il y ait une tendance esthétique complètement différente entre le monde romain et l'époque contemporaine. En termes plus directs, il y a une véritable diversité de goûts et de sensibilités artistiques. En effet, comme nous avons pu l'établir, à partir de l'analyse du corpus sculptural dans les chapitres précédents, la production artistique romaine se caractérise par de multiples niveaux d'expression et, dès lors, d'interprétation, dans lesquels les différentes composantes formelles sont mélangées. Par ailleurs, l'art était presque totalement anonyme. La signature ou le nom d'un artiste grec, qui pouvait figuré parfois dans certains travaux avaient une valeur d'instance ou d'affirmation d'une technique bien établie; il ne signifiait pas la démarche autoritaire décrite par Foucault, comme je le rappelais précédemment. Les quelques noms qui reviennent sur les travaux servent plutôt comme marqueur pour obtenir des informations. Dans le monde romain, la production artistique plutôt que d'être une expression esthétique est un outil de communication. Par conséquent, Il faut considérer et interpréter le phénomène de la production de copies sous un angle différent; il faudrait entièrement reformuler les idées modernes sur le goût et les pratiques de création artistique. Pour les Romains, comme l'a souligné Anguissola, cela faisait partie de l'esthétique reconnaître certains travaux comme des reproductions d'originaux grecs célèbres. Cette attitude est complètement détachée de la vision moderne et, comme je l'ai déjà mentionné, le processus d'évaluation des travaux a suivi des chemins différents. Si aujourd'hui la grande majorité de la valeur d'une œuvre réside dans son originalité, son authenticité, et la signature de l'artiste, à l'époque romaine, l'estimation de certaines œuvres d'art était traduite par leur exemplarité et leur capacité à être reproductible. À Rome, en effet, contrairement à ce qui se passe dans la critique d'art contemporaine, la compétence et l'expertise d'un artiste étaient mesurées par la capacité de reproduire les modèles figuratifs précédents. Par conséquent, le processus d'appréciation d'une œuvre a pris en considération: le goût et la culture de l'artiste, la compétence technique et la capacité à recréer les références et les suggestions visuelles et symboliques entre les différents modèles. Cette définition des qualités artistiques avait besoin d'un dialogue constant entre les différentes subjectivités de la création, attirant l'attention sur la fonctionnalité de l'œuvre plutôt que sur l'artiste. En d'autres termes, la structure romaine de l'appréciation esthétique était composée de caractéristiques identiques à celles de la production artistique dans laquelle la singularité de l'auteur s'opposait à une multiplicité de parties prenantes (principalement les utilisateurs et les clients) ayant contribué à part égale à la définition du contenu de l'œuvre. Pour ce qui concerne la vision du monde romain, l'acte de création n'est pas seulement liée à l'œuvre matérielle de l'artiste, mais également à toute une série de fonctions et de créateurs, qui, pour être reconnus, comme on l'a vu

pour les statues en nudité, doivent être analysés grâce à de nouveaux paramètres d'interprétation. À partir de mon travail, il est évident (tant sur le plan théorique que dans la recherche plus spécifique) que les membres actifs de la production artistique romaine peuvent difficilement être réduits à des catégories définies par le concept épistémique de l'autorialité. Les formations discursives liées à ce concept ne sont pas très appropriées ni pour définir les catégories conceptuelles ni même les caractéristiques formelles de la production artistique à Rome. Il est inutile de dire, afin de pas tomber dans une contradiction facile, que toutes les formes de production visuelle à Rome ne suivent pas les mêmes processus de réalisation. Dans ces pages, j'ai décrit la polysémie du langage expressif, les tendances imitatives, les différentes formes de contact et d'interaction avec des modèles visuels antérieurs qui caractérisent la production spécifique des statues-portraits honorifiques. Celles-ci ne sont pas présents de la même manière ni au même niveau dans toutes les représentations. L'art romain ne peut pas être lu selon une théorie unique, esthétique ou stylistique. Par conséquent, en accord avec Anguissola, on peut dire que la notion romantique de l'artiste comme génie, ainsi que la tendance moderne à considérer les originaux les seuls chefs-d'œuvre, ne peut être appliquée à l'univers culturel romain dans lequel les modèles visuels grecs faisaient partie d'une tradition active et de l'évolution des codes visuels. Au-delà de la méthode habituelle d'analyse, il faudrait considérer ces formes figuratives d'une autre manière, en montrant leurs fonctions multiples. Ce qu'on appelle *Nobilia opera*, ainsi que les œuvres j'ai analysées, peuvent être considérés comme des représentations capables d'évoquer de nombreux récits et des formes de la mémoire partagée, qui à leur tour, créaient des significations différentes, compréhensibles dans le cadre de leur l'exposition dans le programme décoratif. Les nouvelles directions analytiques présentées ici permettent de considérer les formes de production artistique dans le cadre d'un langage figuré plus complexe, comme un sème, ou un mot qui selon l'arrangement syntaxique peut changer le sens de la phrase. Ainsi, la coutume consistant à associer plusieurs sculptures de *Idealplastik* peut être considérée comme une forme d'allitération ou d'anaphore figurative, tandis que l'utilisation d'images représentant des personnages uniques (héros ou dieux) peut être considérée comme une expression métonymique visant à souligner une qualité spécifique du caractère (voir par exemple *Hercules-Commodus*). Il semblerait que dans les principales caractéristiques de l'art romain, il y ait une forte attitude imitative. Une fois dépassé ce que Roland Barthes appellerait la dictature de l'auteur, les processus d'imitation dans l'art à Rome peuvent être relus autrement que comme la dégradation que la perspective esthétique et stylistique leur a toujours attribués. Comme l'ont suggéré certains chercheurs, y compris Koortbojian et Anguissola, les processus d'imitation à Rome relevaient de deux intentions différentes: préserver ou retravailler les formes antérieures. Ces deux possibilités ont été considérées comme des formes d'expression

indépendantes. La reproduction constituait en tout cas une pratique de redéfinition verbale des travaux. En outre, comme l'a suggéré Koortbojian, la forme était aussi le contenu. Les processus d'imitation de Rome ont en effet une forte composante évocatrice; le choix d'utiliser certaines caractéristiques formelles plutôt que d'autres a été dicté par la volonté d'exprimer un message spécifique lié à la structure formelle. Dans le cadre de mon travail de recherche, j'ai abordé l'analyse d'un groupe de sculptures pour lesquelles l'imitation est un élément clé du processus de création. Comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, les statues honorifiques en nudité héroïque ont, selon les conceptions habituelles, une ambiguïté fondamentale: un corps emprunté aux modèles grecs classiques avec un portrait romain. Au cours de mes recherches, je suis arrivée à la conclusion que cette contradiction résultait d'une vision esthétique moderne axée sur la combinaison originalité / auteur. Dépasser ces concepts a permis d'analyser ces sculptures avec une clé d'interprétation différente et de mettre en évidence les caractéristiques socio-culturelles de ces œuvres, les replaçant ainsi à part entière dans le lexique artistique romain. Autant en emporte la vision autoriginaire qui n'a livré à ces travaux qu'une fonction suggérant une corporalité empruntée aux modèles grecs. On a eu l'occasion de les lire dans un spectre plus large et de comprendre le rôle que ces travaux ont joué dans l'imagination artistique romaine. Les nouvelles interprétations proposées ici ont offert une nouvelle façon de lire non seulement la relation avec le modèle de référence, mais aussi l'évolution de l'image générale du corps viril dans l'antiquité, conçu comme un continuum expressif. Par ailleurs, j'ai déjà eu l'occasion de dire comment la production visuelle romaine est insérée dans un contexte intertextuel dans lequel la citation et la reproduction engagent un échange actif avec les modèles précédents et sont considérées des expressions figurées autonomes et "originales". Une culture artistique intertextuelle considère l'observateur et le spectateur comme acteurs internes à la création de l'art en tant que partie intégrante du processus de signification de l'image. Il faut que quelqu'un comprenne la citation, l'allusion, et l'évocation afin de s'assurer que le processus de définition de l'image et sa signification soit complète. Comme indiqué par Brilliant, un travail n'est achevé dans sa structure générale que dans l'esprit de l'observateur, en fonction de son expérience cognitive, de sa compréhension et de l'élaboration collective des images. L'élaboration, le partage et l'évocation semblent donc être les trois caractéristiques principales des formules expressives visuelles qui nécessitent un dialogue constant entre les images et les spectateurs. Rien ne pourrait être plus éloigné de la figure unique et solitaire de l'artiste génie. L'art plutôt que l'expression d'un contenu esthétique est l'imitation et la reproduction des images et des modèles à des fins de communication. Par conséquent, le travail visuel est étroitement lié, dans son contenu comme dans le rendu formel, à l'observation du spectateur. Comme évoqué à partir de la définition donnée par Baxandall, l'œil du spectateur est toujours socialement connoté. Il n'y a pas en fait d'œil général et

neutre, mais une série de visions qui varient selon les utilisateurs, leur statut social et leur culture. Par conséquent, tous les travaux artistiques ont des significations différentes selon la personne qui les regarde. La polysémie du langage visuel romain est structurée de cette manière, dans un dialogue constant entre les différents acteurs du processus artistique. L'observateur peut assumer différents niveaux d'attention par rapport aux œuvres, sur la base à la fois de la volonté, de la structure de l'œuvre et du contexte d'exposition. Par exemple, l'imitation des œuvres précédentes active un processus cognitif particulier dans lequel l'observation des détails, ou la découverte des différences par rapport au modèle initial, sont le but ultime de leur exposition. Comme l'a noté Anguissola, une copie fidèle d'une œuvre grecque pourrait stimuler un processus visuel particulier dans lequel l'observateur décelerait les différences et les similitudes avec d'autres spécimens. Ainsi, ces sculptures n'avaient pas uniquement une fonction décorative mais servaient plutôt à évoquer certaines significations, pour rappeler des images du passé, pour stimuler la culture et la connaissance des observateurs. Il est probable que fréquemment des images imitant un répertoire visuel antérieur faisant partie d'un langage commun et facilement reconnaissable étaient choisies. Un art qui est imitatif et polysémique utilise le cliché, présentation stéréotypée, comme moyen de diffusion de contenu et de formes visuelles. Ces images répétées ont été normalisées et utilisées pour décorer les espaces publics et les lieux privés selon le goût et la forme représentative communément acceptés. Le degré d'attention dans la perception visuelle de l'œuvre a également été déterminé par le contexte d'exposition. Comme on a pu le démontrer dans les sections dédiées aux statues-portraits honorifiques, le lieu d'exposition est partie intégrante de la définition du sens de l'œuvre. Il y a en effet des niveaux différents de perception et des façons différentes d'observer les images; et des degrés de compréhension différents correspondent à ces niveaux. La prédisposition de l'observateur aux images change en fonction de plusieurs facteurs et peut stimuler différentes formes de vision et de compréhension. Une image affichée dans un espace public très et souvent traversé était certainement très vue, mais il n'est pas sûr qu'elle ait été observée dans le détail. Une œuvre située dans un endroit très populaire ne pouvait être que touchée par le regard de ceux qui traversaient l'espace, mais la fréquentation régulière d'une image pouvait peut-être évoquer un souvenir commun et partagé. Vu sous cet angle, le processus d'imitation n'est pas l'expression passive des pratiques visuelles. Il semble plutôt déclencher des processus d'expression et de compréhension multiples. Par conséquent, les nobilia opera, ainsi que les statues-portraits ou d'autres expressions du langage figuratif romain non abordées ici, nous donnent l'idée que l'acte de création artistique n'est pas nécessairement défini par la singularité de l'artiste et par l'originalité. Au moins pour ce qui concerne la culture artistique romaine, les formes de l'appréciation esthétique s'écartent de ces deux notions. L'approbation d'une œuvre est souvent basée sur sa capacité à

reproduire l'image précédente, à évoquer des messages précis ou à rappeler un contenu spécifique. Si le point de vue esthétique moderne et contemporain cherche à se différencier, à éliminer les connexions et les relations avec les images et les formes du passé, la sensibilité artistique à Rome se déroule dans différents endroits dans lesquels les besoins de communication priment. Les copies, ou en tout cas les images normalisées étaient des instruments de communication directes et efficaces qui pouvaient entretenir le souvenir de significations précises d'un monde hétérogène (par son ampleur et sa culture) comme l'était l'Empire romain.

Il semblerait que la forme *Idealplastik* puisse acquérir une valeur totalement différente lorsqu'elle est lue par les nouveaux paradigmes développés dans mon travail. Les copies, ainsi que les statues-portraits honorifiques, avaient une fonction de communication spécifique et étaient un outil de diffusion de valeurs sociales et politiques définies.

Ces analyses effectuées sur les sculptures honoraires et les différentes voies d'interprétation proposées comme preuve de la multiplicité des expressions et des contenus de ce type sculptural, nous donnent un exemple tangible du fait qu'une bonne partie de la culture artistique romaine est structurée par des critères autres que ceux qui sont normalement définis par la critique et l'histoire de l'art. Dans cette nouvelle perspective, non seulement les pratiques d'imitation, mais également les processus de reproduction des œuvres peuvent être analysés d'une manière différente. La production et la diffusion de ces images, habituellement considérées comme l'expression la plus frappante du peu de sens artistique romain doivent plutôt être interprétées comme la preuve de la fonction de communication dont j'ai parlé précédemment. La reproductibilité n'était donc pas le résultat d'une naïveté culturelle, mais plutôt un choix mûrement réfléchi, avec des objectifs spécifiques. Si, en effet, comme suggéré par Anguissola, les copies étaient destinées à évoquer un contenu précis, leur reproduction a été utilisée pour diffuser ces contenus d'une façon extrêmement efficace.

On sait que la répétition permet de développer la mémoire, et comme indiqué dans les paragraphes consacrés à la perception de l'observateur, la vision répétée d'une image favorise les processus cognitifs de compréhension et de mémorisation. Se souvenir d'une image c'était évoquer les significations précises qui servaient d'une certaine manière à gérer la société et à en fixer les normes.

Il y a à mon avis un lien étroit entre la reproductibilité des images et le formalisme produit par les lois et les inscriptions romaines. Par ailleurs, la technique formelle a deux fonctions spécifiques: d'une part aider la mémoire, d'autre part normaliser le contenu pour fabriquer la règle. En fait, comme l'ont noté Trimble et Anguissola, la répétition des formes rendaient les images familières à un large public en permettant une compréhension immédiate du contenu et de ses significations.

La reproduction des images a permis de définir une mémoire culturelle partagée. Par conséquent, la reproductibilité visuelle faisait partie intégrante de la culture artistique de Rome d'une manière qui ne peut guère être comprise aux yeux de chercheurs modernes. La reproduction d'images répétées était normalement acceptée; dans les programmes décoratifs publics et privés on exposait des œuvres identiques. À partir de cette hypothèse, il faudrait comprendre la valeur esthétique de ces images reproduites plusieurs fois. En effet, si nous pouvons être d'accord avec Trimble sur le fait que la reproductibilité des images est une partie intégrante de la culture romaine qui a sa propre autonomie artistique, on peut se demander si ces copies peuvent susciter chez les Romains une appréciation esthétique déliée d'autres fins. Je crois que la compréhension et l'appréciation de ces reproductions et répétitions étaient plus proches des fonctionnalités réelles que d'une contemplation purement esthétique. À mon avis, penser que les Romains sont comme un spectateur contemporain regardant une sérigraphie d'Andy Warhol, est une erreur, cela revient à appliquer des catégories modernes à la compréhension du monde ancien. Si, comme on l'a vu, la production visuelle à Rome est étroitement liée à des pratiques sociales et culturelles, l'appréciation des images répétées repose sur certaines relations sociales. Il faut également dire que Trimble considère la répétition comme étroitement liée à la conjoncture économique, à la dynamique de contrôle social et politique, mais elle ne se demande pas comment ce contexte influence la perception et l'appréciation de ces œuvres. Anguissola, cependant, a constaté un rapport étroit entre la pratique de la reproductibilité des images, et les techniques de consolidation de la mémoire. Partant de La Rhétorique à Herrenius, elle considère les images comme des activateurs de mémoire artificielle. Les représentations répétées stimulent la mémoire, qui à son tour est un véhicule pour la sédimentation d'une langue et d'une culture partagée. Par conséquent, à mon avis, de même que la formalisation des lois, la répétition des images est une forme de communication et un dispositif réglementaire au sein de la société. Les images répétées aident à accepter certains messages et, en quelque sorte, à manipuler la mémoire collective. Alors, peut-être que, plus que d'une appréciation esthétique, faudrait-il parler d'une familiarité avec les images répétées, d'une habitude à la répétition dans le monde visuel de l'Empire romain. C'est encore Trimble qui rappelle que toutes les représentations reproduites plusieurs fois n'ont pas la même signification. Le sens réel que ces images suscitent est étroitement lié au contexte d'exposition et à leur rôle au sein d'un programme décoratif spécifique. Pour conclure, tant les pratiques d'imitation que les répétitions des œuvres ne prennent une signification qu'au sein d'un contexte socio-culturel. Par conséquent, il semblerait que l'ensemble du processus de la création artistique à Rome était complètement différent de l'idée moderne. La pratique extrêmement populaire de reproduire plusieurs fois les mêmes représentations suggère que l'originalité n'était pas très importante dans la culture artistique romaine. Au contraire, il semblerait que l'imitation ait été

partie intégrante de la construction du langage figuratif. En outre, la polysémie de l'art romain semble étroitement liée à ces dynamiques. En fait, l'imitation et la reproductibilité ont aidé à construire un langage artistique très varié. Utiliser des modèles précédents crée une variété de signes figuratifs; répéter ces signes stimule formes différentes de perception et de mémoire. Le même travail pourrait avoir des significations plus ou moins complexes selon la culture et la classe sociale des spectateurs. La reproductibilité peut aussi évoquer un large éventail d'allusions et de citations. Pour plus de clarté, il est nécessaire d'apporter une précision finale. Le choix des images à copier n'a jamais été aléatoire, et il n'a pas été entraîné par la simple connaissance du travail de référence. La décision de reproduire une image était plutôt une pratique créative autonome motivée par des raisons spécifiques. Reproduire une œuvre dans un sanctuaire pouvait aider à définir le caractère sacré du lieu et en faire un espace de mémoire. Par contre, insérer les mêmes images à l'intérieur d'une maison privée pouvait suggérer la culture du propriétaire, ou tout simplement mettre en évidence les différences et les similitudes entre les reproductions. Même quand on utilisait un modèle de référence peu précis en empruntant quelques caractéristiques, comme dans les statues-portraits, on voulait mettre l'accent sur certains détails du personnage représenté, son prestige social, son pouvoir économique et politique, sa virilité. Par conséquent, la différence entre cette approche et les paradigmes habituels utilisés pour l'analyse du vocabulaire artistique romain est d'accorder une sorte d'autonomie et d'originalité pour les pratiques d'imitation et de reproduction des œuvres. Si on peut parler d'originalité, elle consiste dans la reproduction de ces représentations qui acquiert une signification culturelle spécifique et une valeur "artistiquement" autonome.

Donner un sens autonome aux formes d'imitation et de reproduction de la culture artistique romaine signifie, par conséquent, repenser les méthodes d'analyse et d'enquête sur son lexique figuratif.

Ces dernières années, de nouvelles méthodes d'analyse ont vu le jour, qui ont permis des suggestions utiles pour mon travail de recherche. Ces nouvelles méthodes ont abandonné la perspective habituelle de l'analyse fondée sur la comparaison du style et sur les typologies, en considérant la production artistique romaine au sein des pratiques sociales. Une telle approche n'a pas simplement offert une perspective stylistique mais elle a aussi avancé par rapport à la vulgate marxiste qui d'habitude considère toutes les formes culturelles comme des superstructures, des émanations indirectes de la structure économique de référence. Les théories nées dans les études culturelles et la philosophie post-structuraliste, tout en continuant à considérer comme fondamentale la relation entre la production économique et les formes culturelles, attribuent un rôle actif aux images et à la production visuelle dans la définition des pratiques sociales. Ma recherche, en partant de ces bases théoriques, a tenté de déconstruire les notions courantes sur la culture visuelle romaine.

Puis elle a proposé une preuve de l'efficacité de ces nouveaux paradigmes, utilisés comme outils épistémiques d'une définition plus large de l'art romain. Si les études habituelles sur l'art ancien avaient pour principal objectif la découverte d'un auteur, ces nouvelles méthodes interprétatives ont pour but de comprendre les multiples facteurs qui définissent le lexique artistique à Rome.

Une tentative a été faite d'aller au-delà des pratiques d'attribution, à la recherche d'un prototype original basé sur des prérogatives stylistiques et chronologiques. Ce point de vue suggère, par conséquent, de nouveaux sentiers d'interprétation qui démarrent en premier lieu par une meilleure interaction entre la culture matérielle, les contextes archéologiques et les théories artistiques.

En effet, si on part de l'idée que l'image n'est pas seulement un produit, mais une composante réelle de la structure sociale de référence, il est très important de comprendre le contexte dans lequel il a été créé. De plus, à mon avis, dans les dernières années, l'analyse spécifique des contextes de découverte a produit des résultats importants qui ont souvent contribué à une meilleure compréhension de la signification de certaines images. Notamment l'interprétation d'Antinoüs à partir des sites d'exposition, nous a aidés à mieux comprendre le caractère de son image au-delà de sa définition habituelle d'amant d'Hadrien.

S'écarter de la notion d'autorialité permettrait une meilleure enquête sur les processus économiques au sein de la production artistique. Accepter que les pratiques de l'imitation, d'interaction et de la reproduction des modèles précédents soient un élément clé des formes visuelles à Rome, permettrait une meilleure compréhension des marchés artistiques et aussi de la valeur et économique des sculptures. Passer en revue les concepts de style et d'originalité peut donner un sens plus réaliste aux formes d'art et permettrait, selon toute probabilité, de reconstruire les processus de définition de leur valeur. Cela peut sembler un peu risqué mais, à mon avis, les nouveaux paradigmes d'analyse peuvent permettre de créer un lien entre l'analyse matérielle qui met l'accent sur les formes de production et les théories plus strictement artistiques. Par conséquent, à partir de la déconstruction de l'autorialité dans le monde visuel romain, on peut entreprendre de nouvelles enquêtes sur la signification culturelle et le contenu des images; et sur les valeurs économiques réelles et les techniques de production. En fait, l'enquête sur la mise en valeur des œuvres, à partir de ce nouveau paradigme théorique, serait le prolongement naturel d'une telle recherche.

À mon avis, il faut comprendre quels étaient les critères qui ont déterminé la valeur économique des œuvres artistiques dans les marchés du monde romain. On ne peut pas penser qu'ils n'aient qu'une valeur intrinsèque liée aux coûts du matériel ou de la fabrication. Après ce qu'a dit Carandini, il est en effet impensable pour le monde romain que les œuvres n'aient qu'une valeur d'utilité. Mais alors, comment marchaient les processus d'exploitation économique? Si, comme cela a été dit ici,

l'originalité n'était pas une prérogative nécessaire pour définir la valeur d'une œuvre, quels étaient les critères pour donner une valeur à l'œuvre d'art?

Du coup, une fois rompu le lien entre originalité et valeur, il faudrait poursuivre la recherche en repensant la relation entre l'art et l'économie de production. Il serait également souhaitable de définir un nouveau langage lié aux processus de production artistique, plus approprié pour en relever les caractéristiques spécifiques.

Des mots tels que « oeuvres d'art » et « prototypes » sont incapables de rendre compte du contenu de la multiplicité des formes expressives de production visuelle romaine; ils ne sont pas très appropriés pour la gamme complète des imitations et des reproductions. Le terme « copie » en effet n'est pas en mesure de décrire et d'expliquer sa signification dans les relations complexes de l'assimilation des modèles antérieurs.

Le sens propre du mot « copie » décrit en fait une intégration verticale des formes figuratives (dans un processus appelé bottom-up en anglais) qui, comme on l'a vu, ne reflète pas la manière dont les Romains étaient proches des modèles grecs. Par ailleurs, la notion même d'original, dont le terme « copie » est une émanation sémantique, exclut les processus de traduction des formes figurées décrits ci-dessus. En fait, si 'on considère la dynamique de la traduction comme une expression qui va au-delà de la simple transposition des langues mais qui construit des formules actives, de nouvelles élaborations, les idées de « prototype », ainsi que de « texte original », perdent toute leur valeur explicative. En ce sens, une nouvelle analyse des processus de traduction dans le monde de la culture romaine commence à prendre forme même en ce qui concerne les pratiques textuelles et littéraires. Par conséquent, repenser la culture artistique à Rome signifie également aborder ces questions dans le but de construire un lexique plus approprié pour définir la multiplicité sémantique.

Par ailleurs, orienter les travaux de recherche sur les définitions, et quand c'est possible, sur les contextes de référence plutôt que sur la recherche de prototypes à connotation autoriale, permettrait une datation plus précise, étroitement liée à la donnée archéologique. Il faut reconnaître que la plupart de la production sculpturale romaine qui nous reste est détachée de son contexte d'origine et que la reconstruction des contextes d'exposition réelle est souvent impossible; mais il est vrai également que la seule analyse de l'aspect formel ne peut rendre compte du sens complet des oeuvres. Celles-ci, en tout cas, pourraient être analysées comme l'expression de certaines dynamiques sociales et culturelles, comme j'ai essayé de le faire dans mon travail. En effet, restreindre le champs d'investigation à la recherche d'originaux renfermant l'image à sa relation avec le prototype de référence, crée souvent un problème de définition dans le cadre des musées. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner dans les chapitres précédents, pour une grande partie

de la production sculpturale romaine les catalogues et les légendes restreignent généralement le champs de description à la relation avec un original grec prétendu. Une telle procédure, à mon avis, ne peut pas inclure la véritable fonction des images dans un contexte culturel et rend difficile la compréhension des oeuvres pour le public.

Redéfinir la dynamique d'exposition et de description de ces productions sculpturales au-delà des connotations autoriales, en offrant des reconstructions du contexte et de nouveaux récits historiques, autoriserait une meilleure compréhension pour les observateurs.

Enfin, si le l'ultime processus de création artistique est, comme le dit Barthes, celui du lecteur, même une oeuvre ancienne doit être en mesure de fournir aux observateurs des interprétations modernes adaptées à sa compréhension, afin qu'elle puisse être appréciée dans sa valeur historique et culturelle, que le lecteur puisse comprendre le passé avec les outils d'aujourd'hui.