



«DIFFICILLIMA IMITATIO»

Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Anna Anguissola

STUDIA
ARCHAEOLOGICA

183

- 1 - DE MARINIS, S.
 2 - BARONI, F.
 3 - LAURENZI, L.
 4 - GIULIANO, A.
 5 - NOCENTINI, S.
 6 - GIULIANO, A.
 7 - FERRARI, G.
 8 - BREGLIA, L.
 9 - LATTANZI, E.
 10 - SALETTI, C.
 11 - BLANK, H.
- 12 - CANCELANI, F.
 13 - CONTI, G.
 14 - SPRENGER, M.
- 15 - POLASCHEK, K.
 16 - FABBRICOTTI, E.
 17 - POLASCHEK, K.
 18 - PENSA, M.
 19 - COSTA, P. M.
 20 - PERRONE, M.
- 21 - MANSUELLI, G. A. (*a cura di*)
 22 - FAYER, C.
 23 - OLBRICH, G.
 24 - PAPADOPOULOS, J.
 25 - VECCHI, M.
 26 - MANACORDA, D.
 27 - MANSUELLI, G. A. (*a cura di*)
 28 - ROWLAND, J. J.
 29 - ROMEO, P.
 30 - ROMEO, P.
 31 - MACNAMARA, E.
 32 - STUCCHI, S.
 33 - ZUFFA, M.
 34 - VECCHI, M.
 35 - SALZA PRINA RICOTTI, E.
 36 - GILOTTA, F.
 37 - BECATTI, G.
 38 - FABRINI, G. M.
 39 - BUONOCORE, M.
- 40 - FUCHS, M.
 41 - BURANELLI, F.
 42 - PICCARRETA, F.
 43 - LIVERANI, P.
- 44 - STRAZZULLA, M. J.
- 45 - FRANZONI, C.
- 46 - SCARPELLINI, D.
 47 - D'ALESSANDRO, L., PERSEGATI, F.
 48 - MILANESE, M.
 49 - SCATOZZA HÖRICH, L. A.
- La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica, 1961.
 - Osservazioni sul «Trono di Boston», 1961.
 - Umanità di Fidia, 1961.
 - Il commercio dei sarcofagi attici, 1962.
 - Sculture greche, etrusche e romane nel Museo Bardini in Firenze, 1965.
 - La cultura artistica delle province greche in età romana, 1965.
 - Il commercio dei sarcofagi asiatici, 1966.
 - Le antiche rotte del Mediterraneo documentate da monete e pesi, 1966.
 - I ritratti dei «cosmeti» nel Museo Nazionale di Atene, 1968.
 - Ritratti severiani, 1967.
 - Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern, 2a Ed. riv. ed. ill., 1969.
 - Bronzi orientali ed orientalizzanti a Creta nell'VIII e VII sec. a.C., 1970.
 - Decorazione architettonica della «Piazza d'oro» a Villa Adriana, 1970.
 - Die Etruskische Plastik des v. Jahrhunderts v. Chr. und ihr Verhältnis zur griechischen Kunst, 1972.
 - Studien zur Ikonographie der Antonia Minor, 1973.
 - Galba, 1976.
 - Porträttypen einer Claudischen Kaiserin, 1973.
 - Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula, 1977.
 - The pre-Islamic Antiquities at the Yemen National Museum, 1978.
 - *Ancorae Antiquae*. Per una cronologia preliminare delle ancore del Mediterraneo, 1979.
 - Studi sull'arco onorario romano, 1979.
 - Aspetti di vita quotidiana nella Roma arcaica, 1982.
 - Archaische Statuetten eines Metapontiner Heiligtums, 1979.
 - *Xoana e Sphylrelata*. Testimonianze delle fonti scritte, 1980.
 - Torcello. Ricerche e Contributi, 1979.
 - Un'officina lapidaria sulla via Appia, 1979.
 - Studi sulla città antica. Emilia Romagna, 1983.
 - Ritrovamenti romani in Sardegna, 1981.
 - Riunificazione del centro di Roma antica, 1979.
 - Salvaguardia delle zone archeologiche e problemi viari nelle città, 1979.
 - Vita quotidiana degli Etruschi, 1982.
 - Il gruppo bronzeo tiberiano da Cartoceto, 1988.
 - Scritti di archeologia, 1982.
 - Torcello. Nuove ricerche, 1982.
 - L'arte del convito nella Roma antica, 1983.
 - Gutti e askoi a rilievo italoti ed etruschi, 1984.
 - *Kosmos*. Studi sul mondo classico, 1987.
 - Numana: vasi attici da collezione, 1984.
 - Schiavi e liberti dei Volusii Saturnini. Le iscrizioni del colombario sulla via Appia antica, 1984.
 - Il Teatro romano di Fiesole. Corpus delle sculture, 1986.
 - L'urna «Calabresi» di Cerveteri. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 1985.
 - Manuale di fotografia aerea: uso archeologico, 1987.
 - *Municipium Augustum Veiens*. Veio in età imperiale attraverso gli scavi Giorgi (1811-13), 1987.
 - Le terrecotte architettoniche della Venetia romana. Contributo allo studio della produzione fittile nella Cisalpina, 1987.
 - *Habitus atque habitudo militis*. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana, 1987.
 - Stele romane con *imagines clipeatae* in Italia, 1986.
 - Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione, 1987.
 - Gli scavi dell'oppidum preromano di Genova, 1987.
 - Le terrecotte figurate di Cuma del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 1987.

ANNA ANGISSOLA

«DIFFICILLIMA IMITATIO»
IMMAGINE E LESSICO DELLE COPIE
TRA GRECIA E ROMA

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

ANNA ANGISSOLA
«DIFFICILLIMA IMITATIO»
Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma

© Copyright 2012 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - 00193 Roma
www.lerma.it - erma@lerma.it

Progetto grafico
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

In copertina:
Ercole Farnese, particolare del volto
(Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto Archivio Fotografico della Soprintendenza)

Volume pubblicato con il contributo
del Ministero dell'Università e della Ricerca e della Scuola Normale Superiore di Pisa

Anguissola Anna

«Difficillima imitatio» Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma /
Anna Anguissola - Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 244 p. : ill. ; 24 cm. -
(Studia Archaeologica ; 183)

ISBN 978-88-8265-734-5

CDD 730.9

1. Scultura greca
2. Scultura romana - Storia

A Bruno Anguissola

INDICE GENERALE

PREMESSA	»	9
INTRODUZIONE: SCOMPORRE LA MEMORIA	»	13
CAP I: L'ARCHEOLOGIA CLASSICA E IL SIGNIFICATO DELLE COPIE D'ARTE	»	25
1.1. La definizione del problema	»	25
1.2. Classificazione e 'critica' delle copie	»	31
1.3. Dalla <i>Kopienkritik</i> all' <i>Idealplastik</i>	»	38
1.4. L'aura dell'originale	»	42
1.5. Copie senza originali	»	45
1.6. Le copie 'in contesto'	»	47
1.7. Le copie tra emulazione e intertesto	»	52
CAP II: LE PAROLE DELL'IMITAZIONE ARTISTICA	»	67
2.1. Un lessico per le copie	»	67
2.2. Le repliche di dipinti	»	73
2.3. I punti di partenza: 'originali' e 'bozzetti'	»	76
2.4. <i>Exemplar, exprimere</i> e le copie in Plinio	»	79
2.5. Dall'impressione al calco statuario	»	87
2.6. Molteplicità e culto	»	94
2.7. L'organizzazione di una 'lingua speciale'	»	100
CAP III: FORME D'ATTENZIONE, FORME D'INTENZIONE	»	113
3.1. Memoria e immagini	»	113
3.2. Le ragioni della tecnologia	»	120
3.3. La forma come contenuto	»	125
3.4. <i>Opera nobilia</i> e narrazione	»	133
3.5. Falsi e genealogie fittizie	»	146
3.6. Conservare il significato: le sostituzioni	»	150
3.7. Materiali per un confronto: dediche multiple nella Grecia classica	»	154
CONCLUSIONE: RICOMPORRE LA MEMORIA	»	171

APPENDICE	»	179
Il lessico greco e latino per l'imitazione e le copie in arte	»	179
BIBLIOGRAFIA GENERALE	»	185
Copie e imitazione nell'arte antica: principali riferimenti bibliografici 1980-2010	»	217
INDICE DEGLI AUTORI E TESTI ANTICHI	»	221
Autori e testi greci	»	221
Autori e testi latini	»	224
Iscrizioni e papiri	»	225
INDICE DEGLI ARTISTI E DELLE OPERE D'ARTE	»	227
INDICE DELLE PERSONE, DELLE COSE E DEI LUOGHI NOTEVOLI	»	229
ABBREVIAZIONI E REFERENZE	»	233
ENGLISH SUMMARY	»	235

Il mio interesse per il tema delle 'copie' nell'arte antica risale agli anni del Corso Ordinario alla Scuola Normale Superiore di Pisa: proprio ad alcuni aspetti di questo problema era dedicata la tesi di laurea in lettere classiche che ho discusso presso l'Università di Pisa nel luglio 2003. Di quello scritto, il libro conserva il metodo e l'impostazione generale, sebbene in una forma profondamente rielaborata.

Solo la prima sezione (*L'archeologia classica e il significato delle copie d'arte*) ripropone pressoché integralmente la parte iniziale del testo a suo tempo presentato come tesi, seppure in forma più sintetica e con qualche modifica riguardante l'inevitabile aggiornamento bibliografico (alla luce di una serie di fondamentali contributi editi dopo il 2003, in primis le tre miscellanee *The Ancient Art of Emulation*, *Art and Replication* ed *Original und Kopie*, oltre ai lavori monografici di Miranda Marvin ed Ellen Perry). Al contrario, i capitoli successivi hanno subito interventi più vistosi sulla struttura originaria, pur conservandone la scelta di temi e problemi. Alcuni risultati della ricerca sono infatti già confluiti diversi anni or sono in altri contributi, cui rimando a proposito di aspetti sui quali, di seguito, torno solo cursoriamente.

Rispetto a quel mio primo manoscritto, una differenza sostanziale è l'aver cercato una forma che, pur salvaguardando la fisionomia dell'argomentazione, ren-

desse il testo fruibile a un pubblico di lettori più ampio rispetto alla comunità degli archeologi, nella speranza di offrire qualche argomento di discussione anche a studiosi e studenti di altre discipline. Uno dei principali obiettivi che hanno animato quest'operazione, infatti, è stato quello di colmare almeno in parte una lacuna nella bibliografia archeologica in lingua italiana, dove manca a tutt'oggi una riflessione ad ampio raggio su un problema tanto spinoso per la comprensione della cultura artistica greca e romana. Per tali ragioni, la casistica è stata adeguata alle necessità di un testo agile e compatto, in grado di fornire strumenti utili a leggere e approfondire i singoli temi affrontati, entro un ampio quadro storico e culturale.

La scelta di non restringere il raggio dell'indagine è legata alla consapevolezza di come, entro ciò che definiamo 'mondo classico', la ripetizione di oggetti, stili e motivi costituisca un fatto trasversale tanto alla cultura artistica greca, quanto a quella romana, delle quali investe gli ambiti più disparati – esperienza religiosa, comunicazione politica, collezionismo pubblico e privato – e le diverse produzioni artistiche ed artigianali. Anziché una selezione di circostanze o di dati empirici, l'oggetto dell'analisi è piuttosto, a un livello generale, il nodo esegetico posto dai meccanismi, dal messaggio e dalle aspettative che simili pratiche

presupponevano, nell'atto creativo così come nella fruizione.

Con questo libro non si pretende, naturalmente, di esaurire lo spettro degli interrogativi sollevati da un simile argomento né, tantomeno, di affrontarlo in *tutti* i suoi aspetti (per i quali, ad ogni modo, ciascun ambito geografico e cronologico impone un diverso approccio). Piuttosto, si desidera fornire *alcune* chiavi di lettura per una *selezione* – parziale ma, si spera, indicativa – di testimonianze. Del resto, lo stesso modo di procedere 'per saggi', che caratterizza il volume, ha imposto di limitare il discorso ad alcuni nodi tematici, determinando la marginalizzazione di tanti altri aspetti (uno su tutti, la pittura – una scelta legata al desiderio di concentrarsi sull'ambito da sempre più dibattuto quando si parli di 'copie': la statuaria). Laddove, di per sé, ciascuno dei capitoli potrebbe avere una propria autonomia e rimanere indipendente dagli altri, sono il problema centrale e gli interrogativi stessi cui si cerca di dar risposta a costituire il filo conduttore entro una materia multiforme e, all'apparenza, dispersiva.

La mia gratitudine va alle istituzioni che hanno reso possibile questo lavoro, in primo luogo la Scuola Normale Superiore di Pisa, che ha sostenuto le mie ricerche durante gli anni del Corso Ordinario e, poi, di Perfezionamento. Inoltre, nei miei studi ho profondamente beneficiato di un soggiorno di ricerca presso il Corpus Christi College di Oxford, come «Eduard Fraenkel Exchange Scholar» (2005). La redazione in forma monografica, accantonata per diversi anni, è stata resa possibile da una borsa post-dottorale presso l'Istituto di Archeologia Classica della Ludwig-Maximilians-Universität, a Monaco di Baviera, finanziata dalla «Fritz Thyssen Stiftung» (2010–2011). Una borsa di ricerca della «Fondation Hardt pour

l'Étude de l'Antiquité Classique» ha reso possibile portare a termine alcuni aspetti della ricerca sulle fonti antiche, tra febbraio e marzo 2011, nella magnifica cornice de *La Chandoleine*, a Vandœuvre. Durante il semestre invernale 2010-2011, peraltro, ho potuto disporre delle eccellenti strutture del Center for Advanced Studies della Ludwig-Maximilians-Universität in qualità di «Researcher in Residence».

Per la messa a punto del saggio, soprattutto per quanto riguarda il suo capitolo conclusivo e i presupposti teorici legati ai concetti di memoria e identità culturale, è stata fondamentale la partecipazione, come borsista di ricerca, al progetto «Memoria Romana: Memory in Roman Civilization» (Max Planck International Research Prize in the Humanities – University of Texas at Austin e Ruhr-Universität Bochum), diretto dal Professor Karl Galinsky. Infine, la revisione conclusiva del manoscritto è stata curata tra settembre e dicembre 2011, durante una residenza presso l'Institute for Advanced Study di Princeton, come membro della School of Historical Studies («The Gladys Kriebel Delmas Foundation Member»).

In parte, le idee confluite in queste pagine sono state discusse in forma di seminari presso la Scuola Normale Superiore, di colloquio presso il Center for Advanced Studies della Ludwig-Maximilians-Universität nel gennaio 2011 e, infine, come intervento al convegno internazionale «Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory» all'American Academy di Roma nell'ottobre dello stesso anno. I suggerimenti e le critiche di tutti i partecipanti a quegli incontri, che non è qui possibile ringraziare individualmente, sono stati un aiuto prezioso nel concepire la struttura del testo definitivo e nel correggerne diverse imprecisioni. Ancora a poche settimane dalla consegna del manoscritto, ho potuto mettere a

punto qualche aspetto del discorso sulla scorta di due seminari tenuti nel novembre 2011 presso l'Institute for Advanced Study di Princeton (in una seduta degli «Historical Studies Lunchtime Colloquia» e nell'ambito degli incontri «Ancient Studies: Sources and Methods», organizzati da Angelos Chaniotis, che ringrazio).

Un forte debito di riconoscenza mi lega a Salvatore Settis, alla cui curiosità si deve l'ispirazione per questa ricerca, e a Lucia Faedo, senza il cui affettuoso incoraggiamento essa non avrebbe mai trovato una conclusione. Desidero ringraziare anche coloro che, negli anni, hanno avuto modo di leggere il libro – integralmente o in parte – e quanti hanno discusso con me alcuni dei problemi affrontati, d'insieme o circoscritti, con generosità e pazienza: Chiara Battistella, Glen W. Bowersock, Maria Luisa Catoni, Gabriella Cirucci, Rosangela Cuffaro, Walter Cupperi, Elena Diaciatì, Fulvia Donati, Annarita Doronzio, Jás Elsner, Karl Galinsky, Christopher P. Jones, Denise La Monica, Irving Lavin e Marilyn Aronberg Lavin, Rolf M. Schneider, Paul Zanker. Ringrazio anche Leyla Ozbek, per avermi segnalato qualche imprecisione nelle traduzioni dal greco. Naturalmente, errori, omissioni, inesattezze rimangono mia esclusiva responsabilità.

Inoltre, sono grata all'Istituto Archeologico Germanico di Roma e di Atene per avermi permesso di utilizzare liberamente le immagini possedute dalle fototeche, che ho potuto localizzare e ottenere con estrema rapidità grazie all'aiuto prezioso di Daria Lanzaolo e di Joachim Heiden. Per il sostegno durante i mesi della mia permanenza al Center for Advanced Studies della Ludwig-Maximilians-Universität ringrazio tutto lo staff dell'istituto e, in particolare, Susanne Schaffrath e Sonja Asal. La mia gratitudine, infine, va a Roberto Marcucci e ai collaboratori de «L'Erma» di Bretschneider, che hanno reso possibile la pubblicazione del libro e mi hanno accompagnato con pazienza lungo i mesi dedicati alla cura redazionale.

Com'è comprensibile, la bibliografia sull'imitazione nell'arte antica, moderna e contemporanea e sui suoi presupposti tecnici, ideologici, culturali si arricchisce costantemente, non meno di quella su singoli autori, opere e contesti. Questo scritto è stato completato nell'aprile 2011 e, da allora, non sono stati possibili che minimi aggiornamenti bibliografici fino al gennaio 2012, quando è stato consegnato per la pubblicazione.

Pisa, 28 marzo 2012

INTRODUZIONE: SCOMPORRE LA MEMORIA

È difficile pensare ad un'opera d'arte che possa definirsi più genuinamente 'romana' del ritratto di un imperatore, segno tangibile del potere e del suo assetto istituzionale. Tra le immagini dei *principes*, oggi, una delle più celebri è la statua loricata di Augusto da Prima Porta, che figura immancabilmente in qualsiasi manuale di arte o storia romana e che ci appare come l'incarnazione stessa dell'ideologia, dei valori e della *mentalité* che dominavano nella Roma dell'epoca (Fig. 1). Eppure, se ci soffermiamo su quest'oggetto eccezionale considerandone il ruolo entro un più articolato sistema semantico, dobbiamo catalogarlo, a diversi livelli, come una 'copia'.

La statua, in marmo Pario *lychnites*, esibisce sulla corazza un complesso disegno, in cui si è riconosciuta la commemorazione di un preciso evento storico: la vittoria partica e il conseguente recupero, nel 20 a.C., dei *signa* di Roma. Rinvenuta nella villa fuori città che apparteneva a Livia, lungo la scalinata verso un triclinio estivo, è con buona probabilità la replica di un prototipo (verosimilmente bronzeo) esposto in un luogo pubblico. Una conferma piuttosto ovvia, in tal senso, è la brusca interruzione dei motivi a rilievo della corazza, che coprono l'intero petto di Augusto, paiono ruotare intorno al suo fianco destro per poi, inaspettatamente, arrestarsi sul dorso, un'incongruenza ben comprensibile se s'immagi-

na il marmo da Prima Porta esibito, com'è in effetti ragionevole, entro una nicchia. Se la statua della Villa di Livia, nel suo insieme, ripeteva un 'originale' eretto a beneficio di un pubblico più ampio, anche i singoli elementi che compongono la figura richiedono un inquadramento più preciso. Il volto, anzitutto, costituisce una delle numerose riproduzioni di un tipo di ritratto creato per Augusto poco dopo il 27 a.C. e noto in una nutrita serie di esemplari. A sua volta, il corpo possente del *princeps* non è rimasto immune da un'annosa *querelle* circa la sua supposta derivazione. Convenzionalmente, infatti, viene spiegato come un'allusione ad uno dei capolavori più celebri della greicità classica, il *Doriforo* di Policleto, sulla base di quel peculiare schema contrapposto assai imitato in immagini eroiche e atletiche (Fig. 2)¹.

La citazione avrebbe avuto lo scopo di fornire informazioni di natura etica e morale sul personaggio raffigurato (in questo caso, Augusto), secondo una griglia che, nel codice della comunicazione visuale romana, avrebbe legato con precisa coerenza determinate immagini (qui, il *Doriforo*) ad altrettanti contenuti (come *dignitas*, *gravitas* e *sanctitas*). Quest'ipotesi, tuttavia, presuppone una visione alquanto ottimistica delle conoscenze, in fatto di arte e delle sue teorie, possedute dal pubblico per cui la statua era stata concepita – beninteso, diversis-



Fig.1. Augusto da Prima Porta. Altezza 204 cm, di poco posteriore al 20 a.C. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Braccio Nuovo, inv. 2290.

simo per estrazione sociale e livello culturale rispetto alla proprietaria della copia marmorea da Prima Porta. In effetti, se la statua condivide senza dubbio con il *Doriforo* la posa, le proporzioni e la ponderazione generali, il braccio destro sollevato e la presenza di un'armatura a fasciare il torso dovevano, con ogni probabilità, precludere un riconoscimento tanto ovvio allo 'spettatore medio' dell'epoca. Rimane, inoltre, tutto da dimostrare che un collegamento perspicuo tra il *princeps* e l'atleta greco, che andasse oltre la ripresa di una formula divenuta corrente, fos-

se davvero desiderabile nel quadro del *Bildprogramm* augusteo e delle aspettative che nutrivano i suoi destinatari. Spostando il discorso su un altro livello, non si può escludere che il primo e diretto riferimento, nel concepire una figura simile in quel dato momento storico, fosse un'immagine ben più vicina nello spazio e nel tempo, ossia il ritratto loricateo in bronzo del Divus Iulius che, secondo Plinio il Vecchio, era esposto nel Foro di Cesare (*nat.*, 34,18)². A sua volta, questo pure avrebbe potuto rifarsi al vocabolario iconografico corrente per le immagini eroizzanti, con una citazione più o meno esplicita del canone policleteo.

Anche in situazioni meglio documentabili, un simile meccanismo di 'scomposizione della memoria' rivela la fragilità delle categorie di 'originale' e 'copia'. In effetti, persino in un caso in cui la perfetta identità tra un'opera conservata (come le Cariatidi dell'Eretteo) e le sue repliche (le analoghe figure sull'attico dei portici nel Foro di Augusto e nella Villa Adriana) sciogla ogni incertezza circa il livello formale di dipendenza, è impossibile stabilire fuor di dubbio quale fosse il *contesto* che s'intendeva evocare. Nell'esempio specifico delle *korai* dell'Eretteo, non è peregrino domandarsi fino a che punto l'orizzonte ideale di riferimento (al netto della puntualità nel copiare le statue) rimanesse quello dell'Atene di quinto secolo a.C. e non fosse, invece, la capitale intellettuale contemporanea della Grecia – ossia Atene qual era, rispettivamente, negli anni del principato di Augusto e sotto Adriano, quando gli antichi monumenti erano ancora ben visibili e integrati nel panorama della città romana³. Il discorso si complica ampliando ulteriormente l'orizzonte e considerando, per esempio, anche la teoria di cariatidi a rilievo messa in opera nel foro di Merida (*Augusta Emerita*) in età claudio-neronia-

na. Nonostante il loro aspetto dipenda, con ogni evidenza, da quello delle *korai* dell'Eretteo, non v'è dubbio che il riferimento diretto fosse non già l'acropoli ateniese (antica o moderna), bensì l'allestimento del *forum Augusti*, di cui s'imitavano le scelte decorative per replicarne il significato, richiamando alla memoria un luogo tra i più illustri di Roma⁴.

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 greca e romana. In quello che è spesso stato definito un «mondo d'immagini», dove la stessa ubiquità della comunicazione visuale (poco importa se di alto o basso livello) chiarisce come attraverso di essa passasse un'ampissima gamma di messaggi, gli interrogativi posti da un linguaggio costruito su formularità e ripetizione acquisiscono, di necessità, un rilievo centrale⁵.

Per affrontare il tema delle riproduzioni d'arte nell'antichità, il primo costruito critico moderno con il quale è necessario confrontarsi è quello della 'copia romana' da un'opera 'originale' greca – un'idea di fondo che ha conosciuto, nel tempo, diverse forme. L'ovvia conseguenza di un simile presupposto è stata quella, da un lato, di stabilire un giudizio di merito tutto a favore dell'arte greca e, dall'altro, di estendere arbitrariamente anche all'antichità i criteri moderni relativi all'invenzione artistica e all'autenticità⁶. La 'critica delle copie' ottocentesca funzionava, come vedremo, su una serie di assunti relativi alle gerarchie culturali e al primato dell'invenzione in arte, in virtù dei quali si doveva supporre che le copie fossero state prodotte per soddisfare la domanda della clientela romana una volta esaurita la disponibilità di originali, ben più ambiti e pregiati. Ne se-



guiva la convinzione che il processo fosse rivolto anzitutto a ripetere illustri opere greche; che di queste fossero richieste copie esatte; che venissero utilizzati, a tal fine, metodi di riproduzione meccanica prevalenti sulle iniziative individuali del copista; che, infine, più esemplari della stessa composizione ne dimostrassero l'eccellenza (corrispondente, in pratica, alla sua popolarità). Nonostante queste premesse abbiano consentito di raggruppare efficacemente, in una sintesi organica, una grande quantità di materiale, producendo basi teoriche tuttora valide

Fig. 2. Copia del *Doriforos* di Policleto rinvenuta a Pompei. Altezza 200 cm, tarda età tiberiana o prima età claudia. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6011.

per lo studio dell'arte greca e romana, il risultato fu quello d'integrare il *corpus* di tali opere nell'ambito dell'arte greca, che avrebbero inteso riprodurre, escludendole invece dalla sfera della cultura romana.

Lungo il corso del ventesimo secolo, un parallelo sviluppo delle ricerche in ambito greco e romano ha condotto, da un lato, a de-enfatizzare l'importanza delle 'copie' ai fini della ricostruzione dell'arte greca, dall'altro ad una loro 'riscoperta' sul piano di quella romana, come espressioni di gusti e aspettative della loro committenza. Divenne sempre più chiaro che il problema dell'imitazione andava ben al di là della peculiare dialettica tra la cultura greca e romana, ma affondava le sue radici già in età arcaica e classica, talora in forme e per ragioni non dissimili a quanto sarebbe avvenuto secoli più tardi, sotto il dominio di Roma. In particolare, a proposito della ripetizione di forme nella cultura figurativa greca arcaica e classica, si sono sottolineati fattori di natura culturale, religiosa e, negli ultimi anni, anche pertinenti alle tecniche artigianali, che avrebbero imposto una certa misura di formularità. Al contrario, sul versante romano, si sono messi in evidenza i criteri che regolavano la selezione di stili ed immagini, a formare un codice immediatamente riconoscibile e ampiamente condiviso per la trasmissione di messaggi anche molto complessi.

Nell'affrontare questi interrogativi, i metodi dell'archeologia classica si sono saldati, in anni recenti, con quelli di ambiti scientifici diversi. La riproduzione meccanicamente perfetta, del resto, costituisce un dato strutturale per diverse forme di produzione artistica affermatesi lungo il ventesimo secolo, che fondano la propria stessa esistenza sulla possibilità di creare numerosi esemplari identici, in edizioni virtualmente illimitate (si pensi, per esempio, alla fotografia). È naturale

che questo cambiamento abbia determinato una revisione delle categorie critiche anche per altri periodi storici, imponendo la necessità di domandarsi fino a che punto i fenomeni legati alla riproduzione d'arte nell'antichità siano assimilabili a quelli osservabili in epoche più recenti. Del resto, le stesse idee antitetiche di 'originale' e 'copia' costituiscono un costrutto aleatorio, giacché il metro stesso con cui le si giudica appartiene alle variabili di ciascun'epoca e cultura. Porsi simili problemi, indagando ad ampio raggio sui concetti, di per sé sfuggenti e mutevoli, di 'creazione artistica', 'originalità', 'copia', permette di esplicitare, in controluce, i filtri attraverso i quali ci si accosta all'opera d'arte antica.

Prima di affrontare i nodi essenziali nella storiografia moderna sulle copie e nella percezione che del fenomeno avevano gli antichi, è essenziale chiarire una serie di scelte metodologiche e di problemi ermeneutici che definiscono il quadro d'insieme e le sue implicazioni. Innanzitutto, nelle pagine che seguono non esito a definire 'arte' la totalità delle immagini discusse, declinando il termine in un senso molto ampio e senza attribuire ad esso alcun contenuto relativo a status e valore estetico. Alla *forma mentis* degli antichi greci e romani, infatti, era sostanzialmente estranea una nozione di arte analoga a quella moderna e, per quanto esistessero tanto un'arte 'alta' quanto un pubblico di *connoisseurs* simile a quello attuale, oltre a una serie di luoghi deputati all'esibizione delle opere in forme musealizzate, è altrettanto vero che mancava una vera distinzione al riguardo, tant'è che gli stessi termini – *ars* in latino, τέχνη in greco – indicavano del pari qualsiasi tecnica o prodotto⁷. Dal punto di vista dei nessi e delle dinamiche che determinavano la trasmissione d'immagini, quella che potremmo definire 'arte alta' non si riferiva

ad un codice alternativo rispetto a produzioni di livello inferiore e all'artigianato⁸.

Non meno problematica è la periodizzazione in arte 'greca' e 'romana', con limiti geografici e cronologici entro cui ciascuna di esse costituisca una tradizione coerente. Determinare il momento in cui si debba cessare di parlare di 'arte greca' e passare a descrivere quella 'romana', infatti, è un tentativo che si presta ad esiti tutt'altro che univoci e, immancabilmente, arbitrari. La produzione artistica in Grecia e nel Mediterraneo orientale non s'interruppe certo con l'estendersi e il consolidarsi del dominio di Roma e, pertanto, l'inclusione sotto l'etichetta di 'arte romana' delle esperienze maturate nelle zone di lingua e cultura greca durante il periodo della tarda repubblica e del primo impero non è accettabile se non nella consapevolezza di una schematizzazione pratica. D'altro canto, a cavallo tra il primo secolo a.C. e il successivo la cultura romana era già pienamente satura dell'immaginario e delle forme d'espressione artistica greche, che a quell'altezza dovevano essere ormai divenute un vocabolario di *commonplaces* per i romani non meno che per quanti appartenevano, etnicamente, al mondo greco. Dal punto di vista greco, poi, non esistono veri argomenti per dimostrare che, lungo l'ascesa di Roma, l'arte sia venuta a costituire un mezzo di resistenza culturale e di auto-definizione nei confronti del nuovo potere egemone dei Ρωμαῖοι⁹. Così, per i propositi di questo libro si sceglie di considerare una linea di demarcazione cronologica, descrivendo come 'arte romana' tutto quanto fu prodotto sotto l'influenza di Roma dal momento in cui essa divenne una grande potenza del Mediterraneo, fino a quando, nel quarto secolo d.C., Costantinopoli l'eclissò come centro di potere politico e culturale.

Nell'affrontare il tema dell'imitazio-

ne, oltre agli interrogativi metodologici suscitati dai singoli contesti ed esperienze, ve ne sono alcuni, imprescindibili, di carattere generale. Anzitutto, va chiarito, caso per caso, con che criteri si distingua una 'copia' da un 'originale' e, in secondo luogo, quale sia il grado di somiglianza previsto dalla replica (a seconda, ovviamente, dei motivi che l'avevano richiesta). Di conseguenza, è necessario domandarsi se e in quale misura sia possibile, analizzando le copie, formarsi un'idea del prototipo che corrisponda alla realtà, stabilendo una relazione tra i due poli e, necessariamente, tra le loro epoche. L'estrema difficoltà nel giudicare se e quanto un'opera sia 'originale' dipende, infatti, dall'ambito stesso in cui s'intende mettere a fuoco questa caratteristica – la sua forma o non, piuttosto, il contesto, in grado di attribuire significati di volta in volta diversi ad immagini identiche¹⁰. L'altra faccia della medaglia è, ovviamente, la storicizzazione del criterio di originalità e, dunque, la comprensione del significato che si attribuiva a certi oggetti in quanto 'originali' (con un giudizio di merito più o meno fondato), ossia la misura in cui il prototipo era riconosciuto, tesaurizzato ed investito di valori estetici e ideologici¹¹.

Per quanto riguarda il mondo antico (di nuovo, non diversamente da quello moderno), queste considerazioni investono il campo, assai dibattuto, del collezionismo pubblico e privato, dei criteri con cui le opere erano raccolte ed esposte, della consapevolezza circa la loro storia, dell'effettiva conoscenza e diffusione di un canone di *Meisterwerke*. Ancora, stabilire le ragioni ideologiche per la preminenza di un 'originale' implica la riconsiderazione di un gruppo particolarissimo di 'copie': i falsi, che potevano essere realizzati *ad hoc* su un modello famoso oppure creati attribuendo a pezzi già esistenti una genealogia fittizia.

Entrambe queste operazioni rivelano, in controluce, il grado di familiarità con una lista di capolavori o nomi celebri e i criteri del loro apprezzamento.

È naturale che la consapevolezza di un dualismo tra originalità e copia abbia un profondo impatto anche sull'auto-percezione di chi si trovi coinvolto in questi meccanismi, non meno che sul concetto stesso d'identità collettiva. A rendere vieppiù spinoso il valutare simili aspetti è l'assunto, tutto moderno, che ciascuna civiltà ambisca a manifestare attraverso la cultura visiva una propria specificità, in confronto e per contrasto a quella altrui; di conseguenza, riconoscere un gusto spiccato per forme allogene di espressione artistica imporrebbe un giudizio di merito (negativo) circa la fecondità culturale di quella civiltà¹². Tuttavia, l'idea d'identità rimane estremamente difficile da definire, onusta com'è di associazioni anacronistiche. Non vi è dubbio, d'altro canto, che per i romani il problema di distinguerla e manifestarla nei confronti dei greci seguisse binari alquanto lontani rispetto a quanto ricostruibile in un'antropologia culturale del mondo moderno e contemporaneo. Essere 'greco', in effetti, definiva una precisa appartenenza etnica e, allo stesso tempo, culturale; al contrario, già in un momento alquanto precoce essere 'romano' non implicava, di per sé, una designazione etnica. Questa fluidità, estranea alle categorie moderne, si fa molto più concreta se pensiamo alla biografia di due tra i letterati più celebri del mondo antico, vissuti ad alcuni decenni di distanza l'uno dall'altro ed entrambi autori di opere in greco. Plutarco, per esempio, originario di Cheronea (in Beozia) e assolutamente esplicito nel qualificarsi come greco rispetto alla società romana che descrive, sulla base di una statua dedicatagli nella sua città natale è invece identificato

come un cittadino romano a pieno titolo – Lucius Mestrius Plutarchus. Così anche Luciano di Samosata (in Commagene), la cui lingua madre era probabilmente l'aramaico, attribuiva alla propria persona un'identità, al contempo, siriana, greca e romana¹³. Il discorso assume connotati molto simili nel caso degli artisti attivi a Roma e nel Mediterraneo romano, molti dei quali, stando alle testimonianze epigrafiche, dovevano essere d'origine greca, frequentemente di condizione servile ma talora anche cittadini romani, come rivelano i *tria nomina*, spesso parzialmente greci e completati da un *cognomen* ellenico¹⁴.

Ricostruire la posizione sociale, la storia, l'opera di singoli artisti nel mondo greco-romano è, in genere, impresa che richiede una buona dose di ottimismo e conduce, spesso, a risultati altamente ipotetici. A differenza di quanto accade per scultori e pittori del Rinascimento e della modernità, disponiamo infatti di una messe d'informazioni molto frammentarie: notizie epigrafiche complessivamente scarse rispetto al *corpus* delle opere superstiti e, peraltro, solo di rado collegabili a un oggetto specifico, conservato insieme al testo. Inoltre, per quanto la presenza di un nome su una statua, un affresco, un mosaico costituisca un documento di fondamentale importanza, rimangono tuttora in ombra i criteri alla radice della scelta, tutt'altro che generalizzata, di apporre una firma, che talora poteva servire ad identificare l'autore dell'opera, talaltra funzionare come una sorta di etichetta di bottega o di 'marchio di qualità' per manufatti destinati all'esportazione¹⁵. Ancor più complesso è il quadro restituito dalle fonti letterarie, che ricordano alcuni artisti e i loro capolavori, ma solo raramente forniscono dettagli utili, nella pratica, per ricostruire un'immagine di quelle stesse opere. D'altro canto, ormai svariati secoli

dividevano i più celebri monumenti della Grecia antica dagli autori che costituiscono oggi la nostra principale fonte d'informazione, come Cicerone, Quintiliano e Plinio – i quali spesso non si basavano su una visione diretta delle opere, ma desumevano le proprie notizie dalla ricca trattatistica d'arte del tardo ellenismo, dipendente, a sua volta, da una consolidata tradizione storiografica ed ecfraistica¹⁶.

Queste considerazioni su identità collettiva e autoriale ci riconducono alla dialettica tra originalità e copia, un nodo tutt'altro che inesplorato anche nel mondo greco-romano. Se da Platone in poi il concetto stesso di *μίμησις* aveva conosciuto un'articolata codificazione, trasversale a tutte le sfere dell'ingegno, è con la retorica del tardo ellenismo che giunge a maturità una vera 'teoria dell'imitazione' e del suo ruolo nell'arte del discorso, destinata ad estendersi anche all'ambito figurativo, in virtù della sostanziale comunanza di strumenti critici. Laddove, tuttavia, *l'insieme stesso dei testi* conservati fornisce il primo e fondamentale strumento per comprendere ciascuno di essi, molto più difficile è esplorare una cultura visiva facendo riferimento, per ricostruirne l'immaginario, a fonti documentarie di altra natura, per quanto espressioni d'un medesimo contesto storico. La nostra convinzione di riuscire, grazie alle notizie tramandateci dalle testimonianze letterarie e al *corpus* d'immagini a nostra disposizione (eccezionalmente ampliato grazie alle possibilità della fotografia prima, dell'informatica oggi), a riconoscere il modello (o i modelli) che una certa scultura replica o riflette, non è infatti un dato sufficiente per supporre un'analogia competenza (e interesse) da parte di qualsiasi spettatore antico¹⁷. Allo stesso tempo, non costituisce una base determinante per giudicare se quanto inteso dall'osservatore moder-

no corrisponda, davvero, al progetto che aveva guidato la creazione, l'esposizione e la combinazione delle immagini. Per fare solo un esempio, è impossibile sapere con certezza quanti artisti e committenti nel mondo romano pensassero effettivamente allo stile delle statue che realizzavano o possedevano come 'policleteo' o 'prassitelico'. Se la comunità di quanti conoscevano i nomi e i titoli delle opere dei grandi maestri greci doveva essere piuttosto ampia, non è detto che tutti, tra costoro, avessero una qualche familiarità con il soggetto, l'iconografia e lo stile di quei capolavori tanto lontani nel tempo e nello spazio. In tal senso, è assai più probabile che molti produttori o acquirenti delle statue cui oggi ci riferiamo come a rielaborazioni dei modi di questo o quell'artista le caratterizzassero l'un l'altro, piuttosto, in termini generici e senza necessariamente implicare una periodizzazione stilistica¹⁸.

Questo discorso si chiarisce se pensiamo a come la nostra comprensione dell'arte antica sia, in buona sostanza, legata al concetto di sviluppo artistico, con una scansione in ere che sembra trovare conferma nelle differenze tra le forme di manufatti d'epoca diversa. I caratteri stilistici, però, non cessano mai completamente di essere in uso e possiedono talora una vita assai più lunga in corrispondenza di certe tradizioni regionali o di bottega, oppure formano un repertorio duraturo associati a specifici soggetti, concetti, contesti. Comprensibilmente, ad esempio, forme ben identificabili come arcaiche e caratteri quali frontalità e rigidità erano impiegati laddove si intendesse alludere ad antiche e venerande immagini divine. Per un esempio molto noto (ma ne esistono, naturalmente, numerosissimi), si pensi al gruppo statuario di Diomede ed Ulisse con il Palladio dalla grotta di Sperlonga, dove