

Valentina Manzelli

LA POLICROMIA NELLA STATUARIA GRECA ARCAICA



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

STUDIA
ARCHAEOLOGICA

69

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

Valentina Manzelli

LA POLICROMIA
NELLA STATUARIA
GRECA ARCAICA

« L'ERMA » di BRETSCHNEIDER

VALENTINA MANZELLI
La policromia nella statuaria greca arcaica

© Copyright 1994 « L'ERMA » di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - 00152 Roma

Progetto grafico:
« L'ERMA » di BRETSCHNEIDER

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

ISBN 88-7062-854-X

Questo volume è stato pubblicato con il contributo della
FONDAZIONE DELLA CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA e del C.N.R.

INDICE

Presentazione	p.	9
Summary	»	11
Introduzione	»	15
I — <i>Rassegna critica degli studi sulla policromia nella statuaria antica (Itinerari di lettura per una bibliografia)</i>	»	19
SEZIONE I. Uso e simbologia dei colori nelle civiltà antiche	»	31
II — <i>Il colore come simbolo</i>	»	33
III — <i>Il colore nero</i>	»	51
IV — <i>Il colore bianco</i>	»	59
V — <i>Il colore blu-azzurro</i>	»	67
VI — <i>Il colore verde</i>	»	73
VII — <i>Il colore giallo-oro</i>	»	77
VIII — <i>Il colore rosso</i>	»	81
SEZIONE II. Le realizzazioni plastiche policrome nella civiltà artistica greca	»	91
IX — <i>Le testimonianze delle fonti letterarie sulla tecnica di pittura delle statue</i>	»	93
X — <i>Le evidenze letterarie e archeologiche dei pigmenti utilizzati</i>	»	131

SEZIONE III. I dati materiali	p.	149
XI — <i>La raccolta dei dati materiali: tecnologie utilizzate per la schedatura automatizzata e criteri applicati nella selezione degli esemplari scultorei</i>	»	151
XII — <i>DAIDALOS</i>	»	159
XIII — <i>Conclusioni</i>	»	273
Elenco delle illustrazioni	»	299
Elenco delle schede	»	305
Bibliografia	»	309
Indice analitico	»	329
Indice analitico dei termini greci	»	339

Questo libro è dedicato a Giorgio Gualandi. Il suo sapere, la sua passione per la ricerca e il suo entusiasmo nell'insegnamento sono stati per me un aiuto e un esempio insostituibili.

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Αφρόδιτα...

RINGRAZIAMENTI

Voglio ringraziare tutte le persone che in vario modo hanno contribuito alla realizzazione di questo libro. In particolare la prof.ssa Maria Cristina Genito Gualandi per l'affettuosa disponibilità e il costante sostegno offertomi durante la stesura definitiva; il prof. Fausto Bosi per i preziosi consigli e i proficui scambi d'opinione; la dott.ssa Anna Maria Brizzolara che ha seguito l'elaborazione della mia tesi di laurea; il prof. Lorenzo Quilici per il simpatico incoraggiamento. A tutti loro il mio grazie più sincero.

PRESENTAZIONE

Il colore dei Greci... Il colore della scultura dei Greci... Quando io, studentessa liceale, trascorrevi i pomeriggi delle domeniche percorrendo le sale dei musei della mia città natale, Roma, ricchi di copie marmoree tratte in età romana da celebrate statue della Grecità classica; quando, iscritta all'Università, partecipavo alle esercitazioni che Bianchi Bandinelli personalmente conduceva nel « Museo dei Gessi » presso la Facoltà di Lettere; quando nelle ore di studio osservavo le illustrazioni sui testi che per la scultura erano sempre in « bianco e nero », la figurazione della scultura antica che si presentava alla vista era ogni volta la stessa: una sfilata di superfici bianche, invariabilmente bianche; candide superfici che non si distinguevano da quelle prodotte in età Barocca o Neoclassica, cui venivano accostate in talune ambientazioni museali, come ad esempio in quella del Museo Borghese. Certo i testi facevan cenno alla policromia delle statue greche, specialmente di quelle del periodo arcaico, ma era difficile esercitare l'immaginazione su questi colori per chi non aveva ancora visto la Grecia.

L'attenzione verso la colorazione delle statue antiche era invece sempre stata viva in Giorgio Gualandi che, ancora studente, avendo inoltre ereditato tale sensibilità dal suo maestro Luciano Laurenzi, aveva potuto molto presto cogliere la straordinaria vivacità delle korai dell'Acropoli di Atene. Me ne parlava spesso e, divenuto Docente Ordinario di Archeologia e Storia dell'Arte Greca nella sua città natale, mi aveva diverse volte confidato che la policromia della statuaria antica era un argomento che gli sarebbe molto piaciuto vedere sviluppato in una tesi di laurea, ma che occorreva affidarlo ad una persona particolarmente intelligente e sensibile. Aveva così infine trovato rispondenza in Valentina Manzelli e il lavoro portato a termine da questa sua allieva era stato per lui di grande soddisfazione, tanto da ritenerlo degno di stampa, senza neanche apportarvi troppe trasformazioni. Gli era piaciuta l'opera della Manzelli per il rigore con cui era stata condotta, per la

validità della storia critica ivi affrontata a proposito degli studi precedenti sulla policromia, per l'esame relativo alla percezione del colore e al significato o ai significati che i colori rivestivano nelle civiltà antiche e persino per l'attenzione rivolta alla studiosa verso le illustrazioni riproducenti tale policromia, verso certe vecchie fotografie che, anche se in bianco e nero, mostrano chiaramente le tracce di una colorazione ben presto perduta, come si evince da altre foto scattate dopo qualche tempo.

Un'altra penna avrebbe quindi dovuto scrivere questa presentazione, ma Giorgio Gualandi ci ha lasciato troppo precocemente: ho cercato quindi io di portare avanti il suo desiderio e ringrazio pertanto il dott. Roberto Marcucci che mi ha aiutato nella realizzazione di questo scopo, la Fondazione della Cassa di Risparmio in Bologna e il C.N.R. che hanno contribuito a finanziare questo progetto.

MARIA CRISTINA GENITO GUALANDI

*Docente di Storia dell'Archeologia Classica
Università degli Studi di Bologna*

SUMMARY

Since the eighteenth century, classical scholarship and archaeology have perceived Greekness as totally white. The spontaneous, immediate, and substantially unconscious mental picture when one thinks of ancient art is dazzling whiteness, blinding marble surfaces punctuated by equally white columns and statues. Thus white vision was crystallized in a formula from which, for many centuries, neither scholars nor artists either could escape or indeed would have had they known how. First Palladio and then Winckelmann were instrumental in making this notion of pure-white Greekness in its artistic manifestations take root. Today, centuries after Winckelmann, we continue to consider a white temple against the brilliant blue of a Greek sky to be the ultimate manifestation of classicity.

This book opens with the story of the birth of an interest in another manifestation of ancient art, far removed from the classical aesthetic canons of uniformly white Greek sculpture. From an initial emphatic negation — exquisitely classical at first, then neoclassical — of the phenomenon of “polychromy” in Greek sculpture, which has deep philosophical and aesthetic roots, a slow coming to consciousness of an extensive use of coloring materials in all of ancient art took place. This was in part due to the exciting discoveries that, between the beginning of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, had brought to light a macroscopically rich reality of lively coloration. The literature covering the succession of various currents of thought that have intersected on this problem is reviewed, and the reasons why interest in the subject faded once again are examined.

If the extensive use of polychromy in Greek sculpture and architecture equalizes the art of the archaic civilizations of the ancient Mediterranean, it is just as legitimate to wonder whether the use of such polychromy could have had a meaning beyond the simply decorative or, in a certain sense, the naturalistic representation, of the artistic

object. What, then, did colors mean for the ancients? For us moderns, colors are part of our everyday visual reality, and chemical and industrial sophistication permit not only the reproduction of colors but also the creation of hues that do not exist in nature. For us colors have lost the baggage of symbols and values that they preserved intact for the ancient peoples of the Mediterranean basin. Therefore, it is sought to return not only to what colors meant for the ancient Mediterranean civilizations, but especially, to understand better the mechanism of their semantic productivity, to the factors that generated them. Even before we can analyze the sense given to color, we set ourselves the question of its perception, since it is mechanically filtered by codes of a cultural nature. It is the cultural codes, heritage of every civilization and rooted still today in the scraps that are offered by ancient linguistics, to supply to every single color its symbolic baggage.

Once established, therefore, what symbols were associated with each primary color, the author attempts to objectivize these analyses, first by identifying the technical procedures involved in the painting of stone monuments. Through an examination of the ancient sources, the author attempts to outline a precise picture of the details of encaustic painting, in addition to *ganois* an operation that made possible the finishing and polishing of sculpture, necessary for preserving the pictorial surface from corrosion by atmospheric agents. But what pigments were used in antiquity and from what minerals, plants, animals were they derived? Numerous Greek and Latin sources have addressed the subject, revealing also the secrets of the recipes for preparing them and the most common tricks for counterfeiting the most precious and expensive colors. The chemical analysis of ancient pigments utilized in ancient paintings preserved has sometimes confirmed the literary sources, but in other cases not.

Up to this point all the work carried out can be considered as a sort of articulated premise to the material analysis of the visible traces on the artistic products of archaic greek civilization. Thus it was attempted to identify which of these still presented traces of the original polychromy. After having highlighting the traces of each individual color, it was recorded, with particular attention to the exact spots where it appeared (on the clothing, on the hair, on the skin, etc.), with the aim of creating a sort of "map" of the presence of color. A database file, named *DAIDALOS*, was specially created to provide responses to the many questions of a statistical nature that would be associated with to the localization of individual colors. More than two hundred units of sculpture were sampled.

The "why" of the use of certain colors in particular contexts and

in specific rhythms and recurrent associations is, then, asked. In the interest of precision, the analysis is limited to the material study of the chromatic data, that is the analytic cataloguing of the individual sculptural examples, of the archaic period. There are two basic reasons for the choice of the archaic chronological context of Greek civilization. The first is the particular preservation conditions of archaic sculptures, which were often deliberately removed from use in antiquity, and have therefore better preserved the remains of original painting, in that they were exposed for relatively limited periods of time. The second is that, in order for the attempt to correct color and symbol to be fruitful, there was the technical necessity that the examples analyzed should belong to this epoch. It is a general conviction, in fact, that the earliest phases of a civilization preserve a greater awareness of the use of certain symbols. It would seem logical to think that the farther we move chronologically from the period of the birth and diffusion of the codification of the link between color and symbol, the more difficult — if not impossible — would be the reconstruction of the interactive map. The consequent generalization to the use of certain relationships ends up often by blurring the outlines of the symbol, thus making it lose the roots that had created it as well.

The research is organized with the aim of understanding whether in ancient Greek civilization color or marble statuary had an exclusively decorative function, reproducing objective reality, or whether it responded to deeper needs. The use of certain colors on specific sculptural parts seems to have an effective correspondence also in the cultural and religious ambit. The bringing to light of precise relationships has created a small opening for an approach to the study of classical art radically different from what has so far been done.

A study such as this does not exhaust itself here nor presume to declare itself finished with the gathering of data. Its principal aim, in fact, is as a proposal for an approach methodologically diverse from the history of archaic greek art, one which keeps color in mind as a basic element both for aesthetic consideration and as an element for a deeper cultural understanding of the many monuments produced by artistic Greek civilization.

INTRODUZIONE

« Se qualcuno volesse trascurare le arti in quanto le loro creazioni sono imitazioni della natura, per prima cosa bisognerebbe rispondergli che le opere della natura sono esse stesse imitazioni di altre cose. Inoltre, bisogna sapere che le arti non imitano semplicemente ciò che si vede, ma si rifanno ai principi razionali da cui deriva la natura stessa. Esse offrono, inoltre, un grande contributo; aggiungono ciò che manca alla perfezione della natura, poiché contengono in sé la bellezza ».

PLOTINO, *Enneadi*, V, 8, 32-38.

La visione spontanea, immediata, pressoché inconscia, che si presenta alla mente quando si pensi ad opere d'arte antiche è un'immagine di candore, di bianchi abbaglianti, « di abbacinanti superfici marmoree, scandite da altrettanto bianche colonne e statue ». Tale candida visione si cristallizzò in una formula dalla quale non seppero e non vollero, per molti secoli, liberarsi non solo i dotti, ma anche gli artisti. Prima Palladio e poi Winckelmann, teorizzatore primo di questo « dealbato clichè »¹, contribuirono in maniera determinante al radicarsi del concetto di una greicità assolutamente bianca nelle sue manifestazioni artistiche.

Sono trascorsi secoli dagli studi di Winckelmann, e ancora oggi si continua a considerare manifestazione di classicità un tempio candido che si staglia contro l'azzurro carico del cielo greco.

In realtà, i dati oggettivi forniti da numerosissimi resti scultorei e architettonici prodotti lungo l'intero arco dell'arte greca e le stesse fonti antiche testimoniano un effettivo e diffuso utilizzo della policro-

¹ CAGIANO DE AZEVEDO 1954, p. 155.

mia nella decorazione dei monumenti greci. Per di più, il confronto con la produzione artistica riccamente colorata di tutte le altre popolazioni del bacino del Mediterraneo pone, all'occhio dello studioso, un confronto quanto mai stridente con le opinioni tradizionali.

Nello studio qui presentato si è partiti da questi dati oggettivi, chiedendosi se l'uso della policromia non avesse potuto rivestire un significato che andava al di là del semplice decorativismo o della rappresentazione, in un certo senso naturalistica, dell'oggetto artistico.

Si è perciò cercato di risalire non solo ai significati che i colori rivestivano nelle civiltà mediterranee antiche, ma soprattutto, per meglio comprendere il meccanismo della loro produttività semantica, ai fattori che li hanno generati. Prima ancora di essere in grado di analizzare il senso dato al colore, ci si è posti il problema della sua percezione, poiché essa è meccanicamente filtrata da codici di tipo culturale. Sono i codici culturali, patrimonio di ogni civiltà e radicati ancora oggi nei lacerti offertici dalla linguistica antica, a fornire ad ogni singolo colore il suo bagaglio simbolico.

Una volta stabilito, quindi, quali fossero i simboli legati a ciascun colore primario, si è cercato di oggettivizzare questa analisi, limitando il campo di indagine alla sola civiltà greca arcaica e ai suoi prodotti artistici, individuando fra questi quali ancora presentassero tracce della policromia originaria. Dopo avere evidenziato le tracce di ogni singolo colore, si è provveduto alla sua registrazione, facendo particolare attenzione ai punti precisi nei quali esso appariva (sulla veste, sui capelli, sulla pelle, ecc.), al fine di creare una sorta di « mappa » delle presenze cromatiche. Per attuare questo progetto si è ricorsi all'ausilio di un archivio data-base, denominato DAIDALOS, appositamente creato per rispondere a molteplici interrogazioni di tipo percentuale, che fossero vincolate anche alle localizzazioni dei colori individuati.

Ci si è chiesti, perciò, il perché dell'uso di determinati colori in particolari contesti e in specifiche scansioni e ricorrenze associative.

Perché l'analisi fosse più precisa si è preferito limitare lo studio materiale dei dati cromatici, cioè la schedatura analitica dei singoli esemplari scultorei, al solo periodo arcaico. La scelta dell'ambito cronologico arcaico della civiltà greca è motivato da due ragioni fondamentali. In primo luogo, le sculture del periodo arcaico hanno goduto di particolari condizioni di giacitura: esse sono state, nella maggioranza dei casi, volutamente obliterate in antico, e hanno perciò meglio preservato i resti di una dipintura originaria, in quanto esposte all'aperto per un periodo di tempo relativamente limitato. Secondariamente, perché il tentativo di raccordo che si è cercato di istituire fra colore

e simbolo fosse fruttuoso, si è posta la necessità tecnica che gli esemplari analizzati appartenessero a questa epoca. È convinzione generale, infatti, che le fasi più antiche di una civiltà conservino una maggiore consapevolezza dell'uso di determinati simboli. Sembrerebbe logico pensare che più ci si allontana cronologicamente dal periodo che ha visto la nascita e la diffusione della codificazione del legame fra colore e simbolo, più la ricostruzione di questa mappa interattiva si fa difficoltosa, se non impraticabile. La generalizzazione conseguente all'uso di determinati rapporti finisce spesso per fare sfumare i contorni del simbolo, facendogli perdere quindi anche le radici che l'avevano creato.

Uno studio come questo non si esaurisce qui né pretende di dichiararsi terminato con l'acquisizione dei dati raccolti. La sua finalità principale, infatti, è di porsi come proposta per un approccio metodologicamente diverso della storia dell'arte greca arcaica, che tenga conto anche del colore come elemento fondamentale, sia per una considerazione di carattere estetico, sia come di un elemento per una comprensione culturale più ricca dei vari monumenti prodotti dalla civiltà artistica greca.

I

RASSEGNA CRITICA DEGLI STUDI SULLA POLICROMIA NELLA STATUARIA ANTICA

(Itinerari di lettura per una bibliografia)

« Wir von der Herrlichkeit eines griechischen Tempels, die durch die Vereinigung und Zusammenwirkung von Form und Farbe entstand, keinen Begriff noch weniger ein Urtheil haben können »

F. W. J. VON SCHELLING, *Kapitel über die Bemalung der Figuren und des Tempels*, in J. M. WAGNER, *Bericht über die Aeginetischen Bildwerke*, Berlin 1817, p. 220¹.

La questione della policromia nella scultura e nell'architettura classica, in particolare greca, è stata affrontata dagli studiosi moderni in maniera sempre piuttosto impacciata e dubitativa. Del resto l'argomento è di quelli destinati a suscitare discussioni, non tanto per il modo nel quale viene affrontato, ma soprattutto per il fatto stesso di essere intrapreso. Non a caso le modalità dell'approccio sono condizionate, in modo profondo e quasi inattaccabile, da pregiudizi sia teorici, sia metodologici estremamente radicati nella nostra cultura.

In primo luogo, infatti, siamo costretti a rapportarci continuamente con i diffusi atteggiamenti pregiudiziali scaturiti dalla concezione di un'antichità, che si presenta come una « immagine uniformemente biancheggiante »². Se questo retaggio è stato ai giorni nostri in parte su-

¹ « Della bellezza di un tempio greco, che vive attraverso l'unione e la sinergia di forma e colore, non possiamo avere alcuna comprensione e ancor meno dare un giudizio ».

² Così la definisce PINELLI 1979, p. 13.

perato dagli studi non tanto di storia dell'arte classica, quanto da quelli di storiografia della critica d'arte del secolo scorso, il quadro culturale con cui dovettero fare i conti i primi studiosi che affrontarono il problema della policromia nell'arte scultorea classica era assai inquinato dal concetto del « dover essere » bianco dell'arte greca e romana.

Che il propugnatore di una tale idea dell'antico sia J. J. Winckelmann è questione lontana da ogni ragionevole dubbio, ma mi preme mettere l'accento tanto sulle conclusioni raggiunte dal grande storico dell'arte tedesco, quanto sulle conseguenze che esse portarono nell'approccio all'arte antica dei secoli successivi, che vedono « *l'assunzione dell'antichità ad esempio di come l'arte deve essere* » a discapito della « *ricostruzione dell'antichità per quello che essa effettivamente fu* »³. Stupisce, inoltre, questa conclusione, dal momento che egli, a differenza dei classicisti della scuola accademica, non solo non ignorò un fenomeno tanto « strano » e « inusuale » come quello della policromia dell'architettura e della scultura antica, ma, pure, lo registrò diligentemente e puntigliosamente, mano a mano che gli scavi di Ercolano e Pompei restituivano i resti di un'arte splendidamente ricca di toni oro e porpora⁴. Per giustificare queste manifestazioni di un'arte che « doveva essere bianca » per essere antica e classica, egli diede una spiegazione coerente con la sua ideologia: giustificò la presenza del colore come una degenerazione episodica e soprattutto provinciale rispetto all'intatta purezza della forma greca⁵. Winckelmann superò quindi il senso di disagio che il rinvenimento del colore gli aveva procurato aggirando l'ostacolo e introducendo il concetto di una presunta episodicità del suo uso.

Egli non fu l'unico a dovere affrontare il problema di una evidenza che via via si faceva sempre più incombente e reale. Altri studiosi rilevarono il fenomeno della policromia della statuaria antica⁶, ma scel-

³ ASSUNTO 1973, p. 156.

⁴ WINCKELMANN 1764, I, 2, 14; III, 2, 11; VI, 2, 12; VII, 2, 14; VII, 4, 11.

⁵ MELUCCO VACCARO 1984, p. 19. Il problema è stato ampiamente trattato da REUTERSWÄRD 1960, pp. 1-34, al momento il più completo compendio degli studi di critica d'arte antica riguardanti il problema della policromia nella statuaria greca e romana.

⁶ CAYLUS 1762, VI, pp. 360 ss., segnala la coloritura della Vestale e della Pallade di Velletri, della Diana di Versailles, della Venere di Arles, di Oreste ed Elettra Ludovisi. MILLIN 1806, II, p. 48, descrive i resti colorici del fregio del Partenone, come anche CLARKE 1814, II, p. 147. DODWELL 1812, VI, descrive lo stato di conservazione dei rilievi del Theseion di Atene, preceduto da AKERBLAD 1811, pp. 9 ss.

sero accademicamente di tenersi ai margini di una discussione problematica e sistematica dell'argomento. Così fece anche O. De Guasco, che espresse il suo disappunto sull'argomento in questi termini: « *Cette fureur de peindre les statues alla quelquefois jusqu'à barbouiller le marbre, en leur ajoutant des draperies avec le pinceau* »⁷.

Il problema della presenza di tracce di colore sulle opere architettoniche e scultoree classiche per tutto questo primo periodo si articola in maniera assai schematica. Si possono infatti individuare due correnti parallele: la prima tesa ad evidenziare questo fenomeno così inatteso, la seconda a negare anche la più macroscopica evidenza in base alle posizioni, a noi ben note, della critica dell'arte antica settecentesca⁸.

In pratica, però, la questione del rilevamento e dello studio delle evidenze coloriche, che via via venivano alla luce grazie agli scavi effettuati, non si può dire ufficialmente aperta fino all'apparizione, nel 1814, del magistrale studio di A. Ch. Quatremère de Quincy intitolato *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue*. In quest'opera, infatti, ad un'accurata registrazione dei dati oggettivi riguardanti la policromia, desunti dalle osservazioni eseguite da numerosi viaggiatori ed eruditi del Settecento (primi fra tutti Caylus e Visconti)⁹, che notarono e annotarono tracce di policromia sulle più classiche e « sacre » architetture greche, quali il Partenone e il Theseion di Atene, fece seguito una elaborazione dei dati del tutto originale. Pur seguace e continuatore fervente delle teorie di Winkelmann, Quatremère de Quincy con un approccio pressoché rivoluzionario per l'epoca riuscì a squarciare il velo che limitava la comprensione della questione e che il maestro non era riuscito neppure a scostare. Mise in moto, in questo modo, un meccanismo del tutto nuovo di interpretazione, che vedeva l'esistenza di resti colorici sulle architetture canonicamente classiche in una dimensione estensiva.

⁷ « Questo furore di dipingere le statue arriva talvolta fino al punto di imbrattare il marmo, nella loro aggiunta di abiti creati con il pennello », DE GUASCO 1768, p. 131.

⁸ Vogliamo ricordare in questa sede l'aneddoto narrato da M. Collignon, che vide protagonista uno dei più fieri avversari di Hittorff. Percorrendo la Grecia per verificare di persona se i monumenti antichi presentassero realmente tracce di un'antica policromia, questi si rivolse ad un suo allievo arrampicato su una scala: « *Trouvez-vous des traces de couleur?* ». Ricevendo una risposta affermativa replicò: « *Descendez bien vite!* », COLLIGNON 1895b.

⁹ CAYLUS 1762. È interessante notare che fu E. Q. Visconti il primo a riconoscere nella *circumlitio* di Plinio (*Nat. Hist.* XXXV, 40) la pittura su statua, VISCONTI 1785, II, p. 72. Su questo argomento in particolare ritorneremo nel capitolo IX riguardante le fonti sulla tecnica.